



Вопросы русской  
литературы

Выпуск

1989

2(54)



**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 2 (54)**

**Л Ь В О В  
ИЗДАТЕЛЬСТВО ПРИ ЛЬВОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ  
1989**

В статьях сборника исследуются вопросы советской и до-октябрьской литературы, а также проблемы истории критики. 100-летию со дня рождения А. А. Ахматовой посвящены статьи, раскрывающие особенности творческого метода великого поэта. В ряде публикаций даны рекомендации по совершенствованию вузовской методики (продолжается обсуждение спорных проблем).

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, 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, доц., канд. филол. наук В. П. Попов, проф., д-р филол. наук И. А. Спивак.

*Адрес редколлегии:* 274012 Черновцы-12, Коцюбинского, 2. Госуниверситет, кафедра русской литературы. Тел.: 9-84-47

Редакция историко-филологической литературы  
Зав. редакцией Д. С. Карпын



# К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. А. АХМАТОВОЙ

---

О. В. Червинская доц.,  
Черновицкий университет

## Мифотворчество Анны Ахматовой

Марина Цветаева дала самое точное определение, назвав в свое время Анну Ахматову Царскосельской Музой. По сути, это не метафора, а сформулированная афористически концепция, которую литературоведение пока не попыталось, насколько нам известно, развернуть. А между тем уяснение творчества поэта как формы его художественного самовыражения, его «имагинативного абсолюта» (термин Я. Э. Голосовкера [10, с. 183]), обнаружение его стилевой доминанты — первейшая рецептивная обязанность. Именно так ставится задача в данной статье.

В оправдание рецептивной поэтики можно привести мнение А. П. Платонова, размышлявшего об Анне Ахматовой: «Вещи, в которых есть признаки совершенства, не нуждаются в помощи, потому что совершенство всегда могущественно само по себе. Но во многих случаях критика, как суждение, нужна не для того, чтобы осудить или похвалить, но для того, чтобы глубже понять поэта» [18, с. 137].

Рассмотрим образ ахматовской Музы как стержневой, традиционный для ее поэзии образ, фактически обладающий репрезентативностью эмблемы. В целом так называемые традиционные сюжеты и образы — основной арсенал ее «ремесла», и это не случайно. Ориентация на огромный опыт мировой культуры, который включил в свою обязательную программу акмеизм, именно это подхватывая у разрушающегося символизма [17, с. 11], определила лицо буквально каждого поэта этого течения. Собственно ахматовское отношение к традиции обсуждалось неоднократно. Так, В. И. Жирмунский подчеркивал: «Оригинальное творчество Ахматовой — продукт большой и многосложной поэтической культуры, воспитанной на классических достижениях русской и мировой культуры» [13, с. 52]. Развивая эту мысль, Л. Я. Гинзбург констатировала: «Творчество Анны Ахматовой свидетельствует о том, что сознательно, открыто утверждаемая традиция не только не противопоказана новизне, но, напротив того, делает новизну особенно ощутимой» [9, с. 346]. Появились работы, где изучалась конкретно проявленная традиционность [11, 12].

Традиционные образы в системе одного произведения Ахматовой сосуществуют, как правило, настолько тесно, что любая их классификация сама по себе просто-напросто лишается смысла. «В Поэме без героя» (1940—1962), грандиозном памятнике любви, воедино слиты античная мифология, библейские образы, литературные и исторические имена. В этом созданном творческим воображением космосе смысловое пространство предельно расширяется именно за счет ассоциативного потенциала каждого имени. Такое явление характерно даже для малой формы ахматовской поэзии. Вот достаточно типичный пример:

Мне с Морозовою класть поклоны,  
С падчерицей Ирода плясать,  
С дымом улетать с костра Дидоны,  
Чтобы с Жанной на костер опять... [3, с. 264]

При всей кажущейся перенасыщенности катрена разнородными персонажами нетрудно заметить, конечно, смысловую упорядочиваемость перечислений: два исторических имени (из русской и французской истории) обрамляют собой два мифологических образа (библейский и греческий). Одновременно все это неразрывно сплавлено с образом лирической героини и является лишь контурами какого-то момента ее насыщенного внутреннего бытия.

При всеохватности ахматовского поля зрения, античность для ее поэтического «ремесла» имела все же первостепенное значение — об этом говорят стихи, где древность предстает то миражем, то конкретным образом античной эпохи. К античности приближала поэта и любовь к романтикам с их романтической оглядкой в прекрасную, гармоничную эпоху, со служением музам, но, кроме того, — общее для русского модернизма оживление интереса именно к эпохе романтизма, когда «античное мировоззрение и античные мифы были пересмотрены (В. Брюсов, Вяч. Иванов, И. Анненский\* и др.). Литература вновь наполнилась античными образами и реминисценциями» [4, с. 178]. Тем не менее, случай Анны Ахматовой особый.

Муза — традиционный поэтический образ европейской литературы, во многих случаях играющий роль не более, чем поэтического штампа или аллегии. Однако у Ахматовой штампы перестают быть штампами, аллегии — аллегиями, тропы — тропами и даже род — родом. Перед нами исключительно свое — образный писатель, творец какого-то синтетического литературного рода, поскольку назвать ахматовское творчество поэзией — это лишь обозначить тип речи. На самом деле поэзия ее сюжетна [13, с. 99—101; 21, с. 734; 23, с. 169]. Определялось также «общее детерминирующее начало драматизма» ее лирики [2, с. 17]. Поэтические миниатюры у нее строятся по законам как лирической, так и драматической композиции. При этом Анна

\* Как известно, именно И. Анненского Ахматова считала своим учителем [9, с. 342; 13, с. 70—74].

Ахматова добивается чрезвычайной компактности, во многих случаях укладывая в малый объем несколько самостоятельных фабул:

О, как прямо дыханье гвоздики,  
Мне когда-то приснившейся там —  
Там, где кружатся Эвридики,  
Бык Европу везет по волнам... [3, с. 205]

Или:

От таких и погибали люди,  
За такой Чингиз послал посла,  
И такая на кровавом блюде  
Голову Крестителя несла... [3, с. 231]

Именно способность сделать не только все стихотворение, но и каждую строфу, каждый стих до предела насыщенными, сама Ахматова, видимо, считала для себя нормативной. Она писала:

От странной лирики, где каждый шаг — секрет,  
Где пропасти налево и направо,  
Где под ногой, как лист увядший, слава,  
По-видимому, мне спасенья нет... [3, с. 295]

В этом и кроется, очевидно, секрет суггестивности многих ее стихов, которую Ахматова опять же сама подчеркнула в стихотворении, при жизни ее не печатавшемся:

Стихи эти были с подтекстом  
Таким, что как в бездну глядишь.  
А бездна та манит и тянет,  
И ввек не доищешься дна,  
И ввек говорить не устанет  
Пустая ее тишина [3, с. 303].

Важное признание проливает свет на ее заметное пристрастие к оксюморонам [9, с. 346; 24, с. 139] и к метонимиям [7, с. 399]. Даже в этом — неприязнь к банальности и однозначности, ибо всякий оксюморон, по сути, есть разрушение стереотипа и всякая метонимия — в какой-то степени загадка. Более того, у Ахматовой и метафора, так почитаемая всеми поэтами, имеет свое лицо — она чаще всего приобретает автологию, «реализуется», что подвело Л. Я. Гинзбург даже к такому обобщению: «Поэзия Ахматовой — не поэзия переносных смыслов» [9, с. 344].

При том, что в стихах Ахматовой «каждый шаг — секрет» и «ввек не доищешься дна», все же в глаза бросается определенная «устойчивость тематического материала», отмеченная Б. М. Эйхенбаумом еще в 1923 г. и, по его мнению, свидетельствующая «об особом методе» [24, с. 86]. Хотя после сделанных ученым наблюдений творческая жизнь поэта длилась еще сорок лет, тем не менее, точность выводов осталась в силе. Об этом косвенно говорит повторяемость исследовательских ракурсов. Так, мысль о том, что Муза — сквозная тема ахматовской поэзии, стала уже трюизмом, особенно после сказанного по этому поводу В. М. Жирмунским [13, с. 78—79], А. П. Платоновым [18, с. 135—136], К. И. Чуковским [21, с. 730; 22,

с. 182], Б. М. Эйхенбаумом [24, с. 139] и др. [6; 7; 9; 17]. Вопрос в том, какова функция темы и насколько, благодаря ей, мы можем приблизиться к разгадке феномена поэта, точнее, насколько она-позволяет приблизиться к себе.

При всем разнообразии трактовок ахматовской Музы она, вероятно, в силу своей конкретности воспринимается одинаково. Б. М. Жирмунский, например, подчеркивал «смелый реализм» этого образа, приближенный «к бытовой реальности биографической судьбы самой поэтессы» [13, с. 78—79]. А. Платонов изобрел характеризующий Музу неологизм, говоря о том, что она «очеловечена» [18, с. 135]. Б. М. Эйхенбаум вначале воспринимал образ как «романный», однако 25 лет размышлений о стихах Ахматовой привели исследователя к самой точной номинации эстетического смысла образа как *образа-мифа*. Именно он еще при жизни поэта в 1946 г. сказал о «глубине мифа, в котором муза становится заново живым поэтическим образом», и о «лирике, превращающейся в миф» [23, с. 169—170]. Определение Б. М. Эйхенбаума служит отправной точкой в размышлениях о мифотворчестве Ахматовой как таковом, которое в силу своей особой развернутости и наглядности является, по-видимому, примером исключительным. Остается ответить на два вопроса: насколько этот миф — миф о чем он нам рассказал.

Думается, о мифе сказано уже почти все. Он рассмотрен (и как форма мышления, и как источник архетипов, и как мета-сюжет) во многих понятийных соотношениях: миф и реальность (реальность мифа) [10, с. 22—32]; миф и ритуал [14, с. 20]; миф как «образ античности» [1, с. 19—34]; миф и искусство [5, с. 277, 290; 9, с. 333; 14, с. 8; 20]; миф и троп [16, с. 121] и, наконец, миф как таковой [15, с. 443—453; 19, с. 78—79]. Проблема ремифологизации в искусстве начала XX в. также освещена [5, с. 260]. В конце концов, мифотворчество и поэзия в некоторых случаях почти отождествляются: «Мифотворчество и поэзия искони одушевляли природу, сливали ее с человеком, превращая в аналогию и подобие» [9, с. 333]. Такое сопоставление восходит, очевидно, к Гегелю, который, размышляя об «антропоморфизме мифологии» [8, т. 4, с. 343], подчеркивал, что именно поэтическая фантазия «сообщает греческим богам прелесть живой человечности» [8, т. 2, с. 207]. В частности, отец диалектики не раз писал о культуре муз, прослеживал его эволюцию, определял духовную ценность, а, рассуждая о Музе Гомера, однозначно утверждал, что «Муза — это его собственный продуктивный дух» [8, т. 4, с. 330], и, тем самым, что для нас немаловажно, по сути позволил понимать самого Гомера мифотворцем.

Если принять, что любой поэт — мифотворец, в чем же тогда исключительность ахматовского мифотворчества? Пожалуй, в том, что здесь совместились два аспекта: миф, как особая способность и форма мышления (кроме антропоморфизма существенной приметой живого мифа является вера в него),

и миф, как прафабула, связанная с конкретными образами античной мифологии, своего рода их поэтическое воскрешение (в поэзии Ахматовой встречаются не только Аполлон с музами, но также Афина, Психея, Эней, Эвридика и многие другие персонажи античной мифологии). Именно в таком смысле и понимается здесь мифотворчество — как скрещение явлений двух рядов: обращение к реальному, конкретному мифу, его оживление и, одновременно, выражение через миф реальности собственного поэтического «я». Специфика ахматовского мифотворчества заключается в том, что из многих образов только один является постоянным и самостоятельным — образ Музы. Постоянство это буквально — во всех семи прижизненных сборниках Муза появляется многократно, становясь иногда главной темой стихотворения. Во всех поэмах она рядом с лирической героиней, узнаваемая, даже не будучи названной.

Итак, собственное мифотворчество Ахматовой весьма конкретно реализуется в образе Музы. При этом оно создается на фоне традиционного религиозного чувства. К. И. Чуковский утверждал, что она — «глубоко религиозный поэт» [22, с. 183], что «вся природа у нее оцерковлена» [22, с. 180], называл ее Музу «монашеской» [22, с. 182]. Языческая античность и христианство, таким образом, в стихах Ахматовой становятся не взаимоисключающими, а взаимодополнительными мифологическими истоками.

Одним из формальных признаков мифа, по-видимому, можно считать его фабульную определенность, с осмысления которой начинается его интерпретация. В поэзии Анны Ахматовой фабула о Музе не обладает линейностью и прорисовывается лишь для того, кто прочитает «всего» поэта. Взаимоотношения Музы с лирической героиней определяют сюжет мифа. О первой встрече с Музой мы узнаем неоднократно: из поэм «У самого моря» (1814) и «Путем всея земли» (1940). В первой она предстает хоть и не названной, но по атрибутам и роли — вполне узнаваемой:

Девушка стала часто сниться,  
В узких браслетах, в коротком платье,  
С дудочкой белой в руках прохладных.  
Сядет спокойная, долго смотрит,  
И о печали моей не спросит,  
И о печали своей не скажет,  
Только плечо мое нежно гладит... [3, с. 342]

То, что «девушка с дудочкой белой» принимает участие в сюжете (подсказывает песенку, которой должно приманить «царевича»), подчеркнуто фигурой параллелизма, указывающей на равноправность Музы и лирической героини. Но уже во второй поэме Муза — не удивительный сон, а как бы реальное воспоминание:

И вот ужé Крýма  
Темнеет грядá.  
Я плакальщиц стаю  
Веду за собой.  
О, тихого края

Плащ голубой!..  
Над мертвой медузой  
Смущенно стою;  
Здесь встрети́лась с Музой,  
Ей клятву даю.

Но громко смеется,  
Не верит: «Тебе ль?»  
По капелькам льется  
Душистый апрель.  
И вот уже слева  
Высокий порог,  
Но голос лукавый  
Предостерег:

«Сюда ты вернешься,  
Вернешься не раз,  
Но снова споткнешься  
О крепкий алмаз.  
Ты лучше бы мимо,  
Ты лучше б назад,  
Хулима, хвалима,  
В отеческий сад... [3, с. 348].

Прослеживая развитие образа Музы от сборника к сборнику по стихотворениям, можно сказать, что его мифологизация в целом идет от античного мифа-реминисценции к самостоятельному, персонифицирующемуся образу, приобретающему черты реального персонажа. Миф в данном случае как бы утрачивает свою конвенциональность и приобретает новый, реальный смысл. Возможно даже, что заметное пристрастие Ахматовой к олицетворениям является как раз проявлением мифологизма на всех уровнях поэтической образности\*.

Свою сюжетную определенность миф получает в первом же сборнике «Вечер» (1912). Уже здесь намечается поэтическое самоосознание себя как тоже Музы (см. стихотворение «Музе»): Муза, отнявшая «золотое кольцо, первый весенний подарок», чтобы уберечь героиню от земной «любовной пытки», сопоставляется с героиней, называется сестрой (!) (сравн. первую и последнюю строфы стихотворения):

Муза-сестра заглянула в лицо,  
Взгляд ее ясен и ярок...

Завтра мне скажут, смеясь, зеркала:  
Взор твой не ясен, не ярок... [3, с. 40—41]

Параллелизм образов подчеркивается кольцевой композицией всего стихотворения. В другой миниатюре Ахматова добросовестно фиксирует свои первые стихотворческие ощущения, под сказанные рожком Музы:

Я написала слова,  
Что долго сказать не смела,  
Тупо болит голова,  
Странно немеет тело.

Смолк отдаленный рожок,  
В сердце все те же загадки... [3, с. 35]

Но уже и свой собственный, еще, по ее словам, «ломкий голос» она осознает как голос печальной Музы:

И, звенит, звенит мой голос ломкий,  
Звонкий голос не узнавших счастья... [3, с. 39]

Во втором сборнике «Четки» (1914) происходит своего рода реализация образа лирической героини как образа сестры муз, хотя образ всюду остается неназванным и выдает себя только

\* Особенно у Ахматовой выразительны типы олицетворенной песни, слова или даже звука: «Я для него не женщина земная, / А песня дикая родного края» [3, с. 151]; «А люди придут зарюют / Мое тело и голос мой» [3, с. 73]; «И даже я, кому убийцей быть / Божественного слова предстояло, / Почти благоговейно замолчала, / Чтоб жизнь благоговейно продлить» [3, с. 249]; женский голос «загадочным одеяньем / Небывалых шелков шестит» [3, с. 305]; «встает один, все победивший звук» [3, с. 201] и т. п.



символической атрибутикой (например, «Смятение»). В одном случае принадлежность к музам подсказывается поведением (способностью незримой явиться к работающему поэту):

Здравствуй! Легкий шелест слышишь  
Справа от стола?  
Этих строчек не допишешь —  
Я к тебе пришла.  
Неужели ты обидишь  
Так, как в прошлый раз, —  
Говоришь, что рук не видишь,  
Рук моих и глаз... [3, с. 63]

Одно из стихотворений сборника представляет собой своего рода балладу о сменяющих друг друга у «высокого костра» сестрах, среди которых, опять же, «дежурит» и лирическая героиня. Явная, даже в чем-то эклектичная аллегоричность образов («высокий костер» — как аллегория вдохновенного творчества, «только флейта в руках твоих», «бубен держит рука») создает своеобразную поэтическую сценку мифа о музах. Кстати, в «Поэме без героя» (1940) музы тоже названы не прямо, а метонимически (Ахматова их расшифровывает в сноске) и выделены даже курсивом:

А теперь бы домой скорее  
Камероновой Галереей  
В ледяной таинственный сад,  
Где безмолвствуют водопады,  
Где все *девять* мне будут рады,  
Как бывал ты когда-то рад... [3, с. 367]

Миф о себе как о Музе и о своей Музе-сестре в третьем сборнике «Белая стая» (1917) получает полное развитие и даже как-будто совсем выдыхается. Об этом говорит выразительнейшее стихотворение на тему Музы:

Муза ушла по дороге	Я долго ее просила
Осенней, узкой, крутой,	Зимы со мной подождать.
И были смуглые ноги	Но сказала: «Ведь здесь могила,
Обрызганы крупной росой.	Как ты можешь еще дышать?» [3, с. 88—89]

Во всяком случае, в следующем сборнике «Подорожник» (1921) героине почти нет дела до себя самой как Музы, и всего дважды она вскользь вспоминает о своем предназначении (прибегая к привычной атрибутике):

...Семь дней тому назад  
Вздыхнувши, я прости сказала миру,  
Но душно так, и я пробралась в сад  
Взглянуть на звезды и потрогать лиру... [3, с. 146]

В «Белой стае» мы начинаем догадываться, что Муза Ахматовой при всей кажущейся полисемии (ведь у нее переменчивый нрав и атрибуты разных муз: веночек — как у Мельпомены или Талии, лира — как у Эраты или Терпсихоры, свисток, дудочка или флейта — как у Каллиопы или Эвтерпы, иногда она вовсе без атрибутов — как Полигимния, с головой, покрытой покрывалом), — на самом деле единый, движущийся, струящийся образ, а в конкретном атрибуте мы, пожалуй, должны

видеть жанровую примету каждого отдельного стихотворения. В ахматовском образе идет возврат к протомифу, возводящему культ муз к воде, к источнику\*.

Именно в этом сборнике миф о музах, наконец, дополняется фигурой Аполлона (стихотворение «Все мне видится Павловск холмистый»). Вновь героиня ощущает значительность своей другой, особой жизни (сравн. вторую и четвертую строфы):

Как в ворота чугунные въедешь,  
Тронет тело блаженная дрожь,  
Не живешь, а ликуешь и бредишь,  
Иль совсем по-иному живешь.

И исполненный жгучего бреда,  
Милый голос как песня звучит,  
И на медном плече Кифареда  
Красногрудая птичка сидит [3, с. 194]

В примечаниях к стихотворению [3, с. 464] В. М. Жирмунский указывает на образ Кифареда-Аполлона с красногрудой птичкой как на реминисценцию из И. Анненского, которого, как известно, Анна Ахматова считала своим учителем.

В сборнике «Аппо Domini» (1921—1922) Муза уже внутренне свободна и лишена смятения, она приобретает царственность, столь свойственную облику самой Ахматовой, — об этой царственности говорили все, знавшие её.

Я-то вольная. Все мне забава, —  
Ночью Муза слетит утешать,  
А наутро притащится слава  
Погремушкой над ухой трещать... [3, с. 169]

Она уже владеет (!) «чудесным садом, / Где шелест трав и восклицанье Муз» [3, с. 171], и уже подводит какие-то итоги:

О, знала ль я, когда в одежде белой  
Входила Муза в тесный мой приют,  
Что к лире, навсегда окаменелой,  
Мои живые руки припадут... [3, с. 181]

Сборник заканчивается совершенно однозначно относящимся к творимому мифу стихотворением «Многим». Именно здесь Муза Ахматовой становится трагически заземленной.

Предпоследний сборник «Тростник» (1924—1940) уже не столько развивает миф о Музе, сколько его дополняет образами муз других поэтов (например: «А в комнате опального поэта / Дежурят страх и Муза в свой черед» [3, с. 190] — это об О. Мандельштаме). В гениальной миниатюре «Муза», возможно, самом мифологическом стихотворении Ахматовой вообще, — автология мифа проявилась в полной мере:

---

\* Об этом культе много размышлял в «Лекциях по эстетике» Гегель, возводя Муз к Наядам, говоря, что по своей природной основе они «связаны с журчанием ручья» [8, т. 2, с. 185]. Он отмечал: «Бессмертные песни Муз — это не то, что слышал грек в журчании источника (...), но они представляют собой создание внимающего духа, который в своем вслушивании вовне производит самого себя. Муза, которой становится источник, представляет собой фантазию, дух человека» [8, т. 4, с. 330].

Когда я ночью жду ее прихода,  
Жизнь, кажется, висит на волоске,  
Что почести, что юность, что свобода  
Пред милой гостью с дудочкой в руке.

И вот вошла. Откинув покрывало,  
Внимательно взглянула на меня.  
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала  
Страницы ада?» Отвечает: «Я» [3 с. 183—184]

И, наконец, особое место в мифотворческом труде Ахматовой принадлежит последнему, ею составленному (хотя при жизни не осуществленному) сборнику «Седьмая книга» (1936—1964). Это определилось вошедшим сюда циклом «Тайны ремесла». Каждое из десяти его стихотворений имеет особую тему. Так, первое из них — «Творчество» представляет собой великолепное метафорическое описание процесса сотворения стихов, когда «просто продиктованные строчки / Ложатся в белоснежную тетрадь» [3, с. 201]. В «Музе» идет дополнение названного образа, почти кощунственно рифмуемого с «обузой», появляется образ «неизменного и вечного поэта неведомого друга» — читателя [3, с. 204]. Завершается цикл размышлениями о сущности творчества, соотносимости его с реальной жизнью. Знаменательно, что в этот цикл Ахматова включила эпиграмму, где косвенно вновь представляет себя Музой («Я научила женщин говорить...» [3, с. 205]). В этом же сборнике есть строчки, позволяющие отнести поэта к царскосельской поэтической плеяде (стихотворение «Все души милых на высоких звездах»):

...Царскосельский воздух  
Был создан, чтобы песни повторять (...)  
Здесь столько лир повешено на ветке,  
Но и моей, как-будто, место есть... [3, с. 229]

В 1957 г. Ахматова под своим мифом о Музе подвела черту:

Забудут? — Вот чем удивили.  
Меня забывали сто раз,  
Сто раз я лежала в могиле,  
Где, может быть, я и сейчас.  
А Муза и глохла и слепла,  
В земле истлевала зерном,  
Чтоб после, как Феникс из пепла,  
В эфире восстать голубом [3, с. 298].

Ахматовскую Музу, подобно чудесному, живому мифу, просто невозможно представить каким-то застывшим, окончательным в своей образной определенности персонажем. Перечисляя ее свойства, отмечая ее многоликость, мы должны быть готовы к неожиданностям, к тому, что сквозь знакомые, казалось бы, строчки она вдруг проявит себя совсем по-новому.

1. Аверинцев С. С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии. М., 1979. 2. Артюховская М. И. О драматизме ранней лирики Анны Ахматовой // Вест. Моск. ун-та. 1977. № 4. 3. Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы: Библиографический указатель (большая серия). Л., 1976. 4. Белецкий А. И. Русская литература и античность. Тезисы // Взаимосвязи и взаимодействия националь-

ных литератур: Материалы дискуссии 11—15 янв. 1960. М., 1961. 5 Вейман Р. История литературы и мифология. М., 1975. 6 Виленкин В. Я. В сто первом зеркале (Анна Ахматова). М., 1987. 7 Виноградов В. В. Избранные труды: Поэтика рус. лит. М., 1976. 8 Гегель Г.—В.—Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1969—1976. 9 Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. 10 Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987. 11 Грякалова Н. Ю. Фольклорные традиции в поэзии Анны Ахматовой // Рус. лит. 1982. № 1. 12 Долгополов Л. К. По законам притяжения. О литературных традициях в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Рус. лит. 1979. № 4. 13 Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. 14 Козлов А. С. Мифологическое направление в литературоведении США. М., 1984. 15 Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М., 1982. 16 Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. 17 Павловский А. И. Анна Ахматова: Очерк творчества. Л., 1966. 18 Платонов А. П. Размышления читателя. М., 1980. 19 Тюпа В. И. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии. Красноярск, 1987. 20 Фрейдберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. 21 Чуковский К. И. Анна Ахматова // Собр. соч.: В 6 т. М., 1967. Т. 5. Люди и книги. 22 Чуковский К. И. Ахматова и Маяковский // Вопр. лит. 1988. № 1. 23 Эйхенбаум Б. М. Из неопубликованного. Об А. Ахматовой // День поэзии 1967. Л., 1967. 24 Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969.

Статья поступила в редколлегию 08.04.88

Г. М. Темненко, ассист.,  
Симферопольский университет

## Пушкинские традиции в «Поэме без героя» А. Ахматовой

«Поэма без героя» [3, с. 352—379] — произведение, имеющее долгую и непростую историю создания, — занимает в творчестве Ахматовой особое место. В. М. Жирмунский назвал ее «творческим синтезом поэтического развития Ахматовой» [8, с. 143].

Известно, что сюжет поэмы основан на реальных событиях в жизни вполне реальных лиц [6, с. 212—314]. Ахматова не только не ставила своей целью подражание кому бы то ни было, но даже с некоторым раздражением писала в поэме: «Так и знай: обвинят в плагиате». Известно ее высказывание о необходимости преодоления канонов жанра поэмы, сформированных «Евгением Онегиным» [8, с. 74]. Известно и то, что она тщательно записывала отзывы, свидетельствующие о «принципиальной новизне... поэтической структуры «Поэмы без героя»... [12, с. 76]. Ахматовское определение поэмы как «антионегинской вещи» побудило некоторых исследователей к сравнению ее именно с романом Пушкина [10; 13; 14], и сходство все же было найдено в «открытости структуры», в том, что «цитаты и реминисценции составляют один из основных структурообразующих элементов обоих произведений» [10, с. 37].

Возможно, этот вывод отчасти повлиял на дальнейшее увлечение исследованием литературных связей «Поэмы без героя» с творчеством Блока, Достоевского, Гоголя, Маяковского, Хлебникова.

Д. С. Лихачев назвал «Поэму без героя» одним из самых «литературных» произведений мировой художественной письменности» [9, с. 173] в числе «названных в самой поэме авторов или таких авторов, которые так или иначе легко узнаются читателем», указал 26 имен, начиная от царя Давида и кончая Кузьминой-Караваевой. Имя Пушкина в этом списке как будто теряется. Тем не менее, именно пушкинское влияние представляется наиболее отчетливым и, возможно, даже определяющим. В свое время В. Н. Голицына высказала мысль: что «отсутствие внешней «похожести» на Пушкина не исключает, а предполагает пушкинскую традицию в наиболее принципиальных и перспективных ее основах» — в пристальном интересе к «грозным вопросам морали», к темам совести и возмездия [7, с. 204].

Однако вероятно ли, чтобы тематическая близость не проявилась в использовании близких образных средств?

В одном из примечаний к статье о «Каменном госте» Ахматова, перечисляя лирические произведения Пушкина, в которых уже в 20-е годы прозвучала «тема уязвленной совести», назвала «грандиозным» стихотворение «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...»). У нее самой есть стихотворение «Одни глядятся в ласковые взоры...» (1935), почти не имеющее лексических совпадений со стихотворением Пушкина «Воспоминание», но связанное с ним глубинной структурной близостью. У Пушкина отсутствует слово совесть, но есть его перифраз — «змеи сердечной угрызенья». У Ахматовой нет ключевого для Пушкина слова воспоминание, но характеристика совести — «для нее не существует время / И для нее пространства в мире нет» — на фоне двух последующих четверостиший выглядит как перифрастическое утверждение способности совести осуществлять свою казнь, вызывая неотступные воспоминания. И совесть у Ахматовой, и воспоминание у Пушкина предстают как аллегорические фигуры: воспоминание «свой длинный развивает свиток», с совестью ведутся переговоры. Ближе всего по звучанию у обоих поэтов изображение воздействия совести-воспоминания («твое несу я бремя тяжелое...» — «в уме, подавленном тоской, / Теснятся тяжких дум избыток...»). Тема неумолимой совести-воспоминания, так сильно сближающая эти стихотворения, отчетливо проявлена и в «Поэме без героя». Собственно, вся четвертая глава первой части представляет собою монолог Тишины-совести, вся первая часть — это ситуация пушкинского стихотворения «Воспоминание» или ахматовского «Одни глядятся в ласковые взоры...», и поэтесса с одобрением цитировала В. Шкловского, назвавшего «Поэму без героя» «трагедией совести».

Отзвук «Воспоминания» мы находим и в ее автокомментарии — «Прозе о поэме»: ... К процессу приземления относится и попытка дать драгуну какую-то предысторию. Невеста-смолянка — кузина, ушедшая в монастырь — «Великий Постриг», и заколовшаяся от его измены цыганка — обе пришли из балета

и их обратно в Поэму не пустили («Две тени милые»). Может быть, они возникнут в одной из музык. Но самой Поэме обе девушки оказались совершенно не нужны» [3].

Здесь перед нами цитата из не вошедшего в окончательный текст «Воспоминания» отрывка:

...и тихо предо мной  
Встают два призрака молодые,  
Две тени милые, — два данные судьбой  
Мне ангела во дни былые.  
Но оба с крыльями и пламенным мечом,  
И стерегут... и мстят мне оба... [3]

Возможно, в поэме Ахматовой не нашлось места этим двум теням потому, что драгун сам становится жертвой, замогильной тенью, мучающей автора своим появлением. Однако факт существования этих призраков в комментарии проявляет тему возмездия, тему Дон Жуана — связующую нить между «Поэмой без героя» и «Каменным гостем» Пушкина. Видимо, здесь и находятся истоки типологической близости персонажей «Поэмы без героя» к пушкинским образам. При этом лексических совпадений оказывается совсем не много, их удастся найти в основном в текстах, при жизни автора не печатавшихся, да и то главным образом при ссылке на высказывания Ахматовой о произведениях Пушкина и в ее «Прозе о поэме»: «Другие, в особенности женщины, считали, что «Поэма без героя» — измена какому-то прежнему «идеалу» и, что еще хуже, разоблачение моих давних стихов («Четок»), которые они «так любят...» [8, с. 150]. В. М. Жирмунский, приведя в своей книге этот отрывок из письма Ахматовой и явно подчеркивая проявление автобиографического, личного начала в поэме, обращает внимание на «двойственность художественного восприятия и моральной оценки в изображении «Коломбины десятых годов» [8, с. 148] и на то, что «двойственность эстетического любования окружающим миром и его морального осуждения... характерны уже для молодой Ахматовой» [8, с. 150].

Но ведь и в статье о «Каменном госте» внимание Ахматовой привлекает именно двойственность в обрисовке Дон Жуана: «Он герой до конца, но эта смесь холодной жестокости с детской беспечностью производит потрясающее впечатление. Поэтому пушкинский Гуан... гораздо страшнее своих предшественников» [1, с. 95].

«От Лауры автор в восторге — ей все разрешено, вплоть до любовного свидания при трупе убитого из-за нее Дона Карлоса; так и кажется, что автор сам готов тешить ее серенадами и убивать соперников на перекрестках. Она — в сиянии бессмертного искусства. Это — юность Пушкина, это — музыка» [1, с. 164].

Здесь восприятие Ахматовой пушкинских образов помогает увидеть сходство с избранною ею самой тональностью в обрисовке персонажей «Поэмы без героя»: беспечность («Но беспечна, пряна, бесстыдна / Маскарадная болтовня»), жестокость («В бледных локонах злые рожки, / Окаянной пляской пьяна»),



обаяние «И топтала торцы площадей / Ослепительной ножкой своей»).

Возможно, причина этой двойственности — в личной близости обоих авторов к объектам изображения. Ахматова подчеркнула, что в «Каменном госте», «трагедии возмездия», Пушкин, в отличие от всех своих литературных предшественников, делает Дон Гуана поэтом [1, с. 92—98] и «карает самого себя — молодого, беспечного и грешного» [1, с. 108]. Существенна здесь и оговорка: речь идет «не столько об автобиографическом сходстве, сколько о лирическом начале этой трагедии» [1, с. 103].

Можно утверждать, что ее собственная позиция в «Поэме без героя» аналогична пушкинской. Назвав Колумбину «одним из своих двойников», Ахматова, может быть, и неосознанно, применила для иронической автохарактеристики слова, явно вызывающие ассоциации с образом и Лауры, и Дон Гуана. Лаура называет Гуана «мой верный друг, мой ветреный любовник», Ахматова в ненапечатанном при жизни стихотворении «Какая есть. Желаю вам другую...» (1942) определяет себя очень похожим парадоксом: «Чужих мужей вернейшая подруга / И многих безутешная вдова». Это очень личное стихотворение, внешне никак не связанное с «Поэмой без героя», производящее впечатление некоторой незавершенности, неожиданно удивляет тем, что указанная реминисценция из «Каменного гостя» в нем оказывается не единственной. Убитого при Лауре Дон Карлоса Дон Гуан собирается вынести на рассвете «под епанчою» — а лирическая героиня ахматовского стихотворения предчувствует свой близкий конец, который будет связан с приходом мертвого гостя «под черной епанчою»:

И ты придешь под черной епанчою  
С зеленковатой страшною свечою,  
И не откроешь предо мной лица.  
Но мне недолго мучиться загадкой:  
Чья там рука под белою перчаткой  
И кто прислал ночного пришлеца? [3]

И эта строфа все же возвращает нас к «Поэме без героя» вернее к «Прозе о поэме», в которой мы, в частности, находим интереснейший авторский комментарий к таинственному образу «без лица и названья». Один раз — это пугающий поэтессу призрак, в другом месте поэмы такой образ неожиданно совмещается с образом Дон Жуана, провожающего Колумбину, и становящегося причиной гибели юного поэта — «драгунского Пьеро»: «Кто-то «без лица и названья» (Лишняя тень)», конечно — никто, постоянный спутник нашей жизни и виновник стольких бед. (Сознаюсь, что второй раз он попал в Поэму... прямо из балетного либретто, где он в собольей шубе и цилиндре, в своей карете провожал домой Колумбину, когда у него под перчаткой не оказалось руки)» [3, л. 9]. Итак, здесь любопытным становится уже несовпадение с Пушкиным, свидетельствующее все-таки об отталкивании от него же: у Пушкина Дон Гуану приносят смерть «пожатые каменной десницы» Ко-

мандора. Ахматова считает, что в «Каменном госте» Пушкин как бы делит себя между Командиром и Гуаном» [1, с. 168]. Дон Жуан «Поэмы без героя» (отвлечемся от его известного сходства с Блоком) в названном эпизоде как бы двоится: он — и Дон Жуан, и смерть (но не Командор). Образы перестроились по-иному, смерть утратила свой идущий от средневековья, навивно материальный вид, она таинственна («кто-то с ней без лица и названья», «под перчаткой не оказалось руки»). Гибнет не грешник, а невинный, гибнет убивая себя сам, отравленный «неведомым ядом» уходящей, обреченной эпохи.

В то же время и погибший — «не герой», на нем лежит отблеск той же вины, что и на всех — об этом упоминают «две тени милые», оставленные в комментарии. Не позволит ли этот факт отнести его тоже к числу «двойников» автора, ведь строка, обращенная к Колумбине — «Ты — один из моих двойников» — указывает, что их много, и заставляет задуматься о функции этого приема в поэме.

Ахматову сближает с Пушкиным не только внимание к «грозным вопросам морали» [1, с. 91], теме возмездия, теме совести-воспоминания, но и стремление избежать при их решении «лобового морализирования». Ахматова с одобрением отмечает эту позицию Пушкина в статье о «Каменном госте» [1, с. 92], это же качество исследователями ахматовского творчества признается исконно присущим ее поэзии [7, с. 197].

Мотив двойничества связан с «грозными вопросами морали» и, несомненно, усиливает их звучание. Тема греха объединяет всех двойников. «Сам изящнейший сатана» охарактеризован почти теми же словами («Общий баловень и насмешник, / Перед ним самый смрадный грешник — / Воплощенная благодать...»), которые в «Реквиеме» Ахматова использовала для автохарактеристики («Показать бы тебе, насмешнице, / И любимице всех друзей, / Царскосельской веселой грешнице...») [4, с. 132]. Одновременный образ автора внутренне соотносится с образом Дон Жуана: «Что мне поступь Железной Маски... И чья очередь испугаться... И замаливать давний грех?». Здесь явная контактация с «Шагами Командора» (о поступи Железной Маски, таинственного, скрытого от людей узника, никаких свидетельств не осталось). Автор то отрицает, то сознается, что ждет роковых шагов и страшного рукопожатия с прототипами персонажей поэмы — Блоком, Глебовой-Судейкиной, Кузьминым, Князевым были сложными и неоднозначными. Но в поэме она не отождествляет себя с ними. Смысл художественного приема помогает уточнить вывод, который Ахматова делает в статье о «каменном госте»: «Перед нами драматическое воплощение личности Пушкина, художественное обнаружение того, что мучило и увлекало поэта. В отличие от Байрона, который (по оценке Пушкина) бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в самого себя, Пушкин, исходя из личного опыта, создает законченные и объективные характеры: он «не замыкается от мира, а идет к миру»

[1, с. 109]. Т. е. «Каменный гость» — не отражение биографии Пушкина, не изображение поэта, разделенное между двумя или даже тремя (Лаура — «юность Пушкина») персонажами. Лирическое начало «маленькой трагедии» — отражение пушкинских мыслей и чувств при объективности и независимости созданных им образов. Аналогичным путем идет и Ахматова. Она объективно рассказывает историю, произошедшую в известное время с известными лицами, обладавшими резко очерченными характерами и соответствовавшими им судьбами. Лирическое начало «Поэмы без героя» — напряженное переживание собственной судьбы, общей с судьбою своего поколения, в категориях совести-воспоминания и возмездия. Мотив двойничества позволяет провести параллель между абсолютно не похожими судьбами главных героев драмы. Все они несут ответственность за свершившееся зло как представители своей эпохи. Подсказан Пушкиным и способ возмездия.

Внимание Ахматовой к тем произведениям Пушкина, в которых она видела именно проявление лирического начала, позволяет обнаружить и некоторые другие слои пушкинского влияния, определяющие выбор изобразительных средств для решения «грозных вопросов морали».

В статье «Пушкин в 1828 году», посвященной «Уединенному домику на Васильевском», Ахматова замечает: «Я еще боюсь утверждать, но вдруг «Домик» — не петербургская гофманиана, а некое осознание своей жизни, мрак падения...» [1, с. 209]. В «Поэме без героя» изображаемую в первой части новогоднюю зловещую фантазмагорию автор (при полном отсутствии сюжетного или образного сходства с «Уединенным домиком на Васильевском») характеризует практически теми же словами: «полночная гофманиана», «адская арлекинада», «петербургская чертовня». Адские силы здесь лишены какого-либо мистического оттенка. Они расшифровываются как фантастическое изображение реальных моральных пороков. В «Уединенном домике на Васильевском» высший свет... оказывается филиалом ада» [1, с. 220], дьяволица «с влажными глазами» — Закревская или Собаньская, «ведьма, — это Елизавета Марковна Оленина, которая искала дочери выгодную партию и была грубой с Пушкиным» [1, с. 215]. Аналогичным образом в «Поэме без героя» сатана Колумбина появляется в облике Козлоногой не только потому, что это одна из ролей О. А. Глебовой-Судейкиной, но и потому, что «в бледных локонах злые рожки» предсказывают ее роковую роль в судьбе юного поэта.

В заметках для новой редакции статьи «Каменный гость» Пушкина, не вошедших в окончательный текст, Э. Г. Герштейн отмечает несколько строк, говорящих о восхищении Ахматовой «Пиковой дамой», «где все — ужас, рассказанный необычайно светским тоном» [1, с. 260]. Этот «светский тон» в рассказе об «ужасе» мы находим и в «Поэме без героя».

Хвост запрягал под фалды фрака...  
Как он хром и изящен!

Однако  
Я надеюсь, Владыку Мрака  
Вы не смели сюда привести? [3]

Здесь, как и у Пушкина, светский тон выражает ироническое отношение к изображаемому и является средством преодоления реального жизненного трагизма.

Отметим, что сцена появления призрака погибшего юного поэта имеет некоторые заметные черты сходства с описанием прихода призрака графини в «Пиковой даме». Одновременно строки из этой сцены «Значит, хрупки могильные плиты, / Значит, мягче воска гранит...» напоминают рассуждения Барона в «Скупом рыцаре» о совести, «От коей меркнет месяц и могилы / Смущаются и мертвых высылают».

Ахматова подметила фантастичность осуществления возмездия в Пушкинских финалах: «...он отдает князя во власть погубленной им девушки, Дон Гуана во власть убитого им Командора. И так как ни то, ни другое не может случиться естественным образом, то в первом случае он пользуется фольклором, во втором легендой...» [1, с. 170]. Такова же функция фантастического «ужаса» в «Поэме без героя».

Приведенные примеры, конечно, не исчерпывают не только всех проявлений, но даже и всех аспектов проявления пушкинской трагедии хотя бы в рамках первой части поэмы. Однако, надеемся некоторые выводы сделать все таки можно. Трудно предположить, чтобы поэтесса так тщательно прятала свою перекличку с Пушкиным, чтобы задать работу «проницательному читателю». (В иных же случаях, мы знаем, она эту перекличку подчеркивала достаточно выразительно). Скорее данные примеры позволяют говорить о том, что, находясь на исторической почве XX в., Ахматова осмысливала многие животрепещущие для нее проблемы, используя пушкинские образы в роли своеобразных координат. Возможность эстетического переосмысления и развития этих образов и применения связанных с ними художественных приемов неотделима для Ахматовой от их тематической актуальности и эстетической ценности. В этом плане любопытно отличие позиции Ахматовой от позиции Брюсова, который в повести 1910 г. «Последние страницы из дневника женщины» [5], имеющей в чем-то близкую к «Поэме без героя» сюжетную схему («роковая» женщина, «демон» — художник, убивающий себя влюбленный мальчик), использует перекличку с образами мировой литературы и с именами пушкинских героев Дон Жуана, Донны Анны лишь для эротического маскарада, позволяющего персонажам использовать игру в литературных героях, чтобы прикрыть наготу своих низменных инстинктов, нередко переходящих границы патологии. Возможно, перед нами еще один литературный источник «Поэмы без героя», вернее, антиисточник, вызвавший полное неприятие и абсолютное отрицание Ахматовой.

1. *Ахматова Анна*. О-Пушкине. Статьи и заметки. Л., 1977. 2. *Ахматова Анна*. Стихотворения и поэмы. Л., 1977. 3. *Ахматова А.* Проза о поэме // Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград), ф. 1073, ед. хр. 210. 4. *Ахматова А.* Реквием // Октябрь. 1987. № 3. 5. *Брюсов В.* Последние страницы из дневника женщины // Валерий Брюсов. Повести и рассказы. М., 1983. 6. *Виленкин В.* В сто первом зеркале. М., 1987. 7. *Голицына В. Н.* Анна Ахматова как исследователь Пушкина // Пушкинский сборник. Псков, 1968. 8. *Жирмунский В. М.* Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. 9. *Лихачев Д. С.* Ахматова и Гоголь // *Лихачев Д. С.* Литература — реальность — литература. Л., 1981. 10. *Лотман Ю. М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975. 11. *Строганов М. В.* «Поэма без героя» и ее комментаторы // Рус. лит. 1980. № 4. 12. *Тименчик Р. Д., Лавров А. В.* Материалы А. Ахматовой в рукописном отделе Пушкинского дома // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома в 1974 году. Л., 1976. 13. *Цивьян Т. В.* Заметки к дешифровке «Поэмы без героя» // Труды по знакомым системам / Уч. зап. Тартус. ун-та. 1971. Вып. 284. 14. *Чумаков Ю. Н.* Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину» // Болдинские чтения. Горький. 1976.

Статья поступила в редколлегию 03.03.88

---

Мирослав Микулашек, проф.,  
Брненский университет (Чехословакия)

### Миф в нарративной системе романа Чингиза Айтматова «И дольше века длится день»

В последней трети XX в. в русле искусства социалистического реализма совершается творческий сдвиг к синтезу художественных форм и традиций, накопившихся в процессе эстетического развития человечества. В точке пересечения данных тенденций в настоящее время находится творчество Ч. Айтматова. Его проза, начиная повестями «Джамиля» (1958), «Прощай, Гульсары» (1960), «Материнское поле» (1962), «Белый пароход» (1970), «Пегий пес, бегущий краем моря» (1976—77) и кончая романом «Палаха» (1986) — это путь к созданию философски насыщенных произведений, синтезирующих в рамках избранной формы балладной и мифологической повести, романа-притчи, романа-мифа разнообразные жанровые слои и мотивы.

Новаторской, многоярусной художественной фактурой отличается в особенности роман «И дольше века длится день» (1980). Это своеобразный тип романа-эпопеи, «субъективной эпопеи», характерной для прозы XX в. В этой специфической жанровой разновидности большой эпической формы, к которой литературоведы относят, например, роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина», «время, его переломы пропущены через призму личностного сознания» [4, с. 38]. Этически-экзистенциальные проблемы жизни простого человека пропускаются в романе Айтматова сквозь индивидуальное сознание главного героя Едигея Жангельдина, путевого рабочего из придорожного поселка Боранлы-Буранного, где-то в безбрежной полупустыне сарозских казахстанских степей. Его судьба и мироощущение становится эпицентром тематических и действенных силовых линий романа.

Айтматов избрал для реализации своего замысла особый временно-пространственный принцип: действенное и мыслительное ядро романа концентрируется на небольшом плацдарме — «затерянный островок» в забытом разъезде, «клочок земли величиной в почтовую марку», микромир, который перерастает в макромир, становится «средоточием мировых проблем» [4, с. 43]. Клубок человеческих судеб и событий романа показан сквозь призму одного дня: «день длиною во всю человеческую



историю» получает «субъективное воплощение» [4, с. 44], но объективное осмысление повествования. Открытое время романа, вмещающее обломок настоящего и вечности, является его концепционной специфичностью.

Своеобразный хронотоп романа и другие его конститутивные художественные компоненты свидетельствуют о том, что «И дольше века длится день» является синтетическим романом, произведением с многослойной структурой, с атектонической, «открытой» композицией, дающей возможность сосредоточить и синтезировать в одном повествовательном русле не только разные действенные, тематические, временные и пространственные плоскости, но и разнообразные художественные пласты и аспекты; реальность с вымыслом, конкретный историзм с генерализацией и долговременностью, конкретно-предметные формы с поэзией легенд, баллад, притч, древних мифов и т. п.

Вовлечение мифов и легенд в сюжетную ткань не было никогда в произведениях Айтматова частным приемом («Прощай, Гульсары», «Белый пароход», «Пегий пес, бегущий краем моря»), прилейкой к основному действию или вставной фольклорной иллюстративной параллелью к главному узлу событий, а становилось выражением отношения писателя к миру, способом его «самовыражения» [3, с. 443], идейно-художественной концепцией, попыткой «найти современное применение прошлому». В «И дольше века длится день» мифы о Найман-Ане и ее сыне «манкурте», легенды о «белой верблюдице Акмае», о неосуществившейся любви двух народных певцов, старика Раймалы-аги и девятнадцатилетней прекрасной Бегимай, как действительно развернутые образные метафоры, воплощают сконденсированную «память народа» [2, с. 131], точнее «память человечества», содержат этические «заветы будущим поколениям» [2, с. 131], передают в захватывающей идейной и сюжетной аббревиатуре квинтэссенцию человеческого бытия.

Такие теоретики, как Р. Уэллек и О. Уоррен, считают миф иррациональным явлением [1, с. 207]. А. Ф. Лосев показал в своем феноменологическом исследовании «Диалектика мифа», что миф повествует не об абстрактных механизмах или категориях сознания, а о живых существах; миф — история того или другого личного бытия, биография личности, образ бытия личностного. Вообще миф, согласно А. Ф. Лосеву, не метафизическое построение, беспочвенный фантастический вымысел, фикция или бытие идеальное — это сама жизнь [9, с. 224]; «самая яркая и самая подлинная действительность» [9, с. 8—9], ибо впитала жизненный опыт человечества. Это подтверждает миф, использованный Айтматовым в «И дольше века длится день», сохраняющий атрибуты мифологической тирады (личность, история, слово). Впрочем, вслед за Э. Кассирером миф как «жизненную форму» трактовал и Т. Манн, который дал одно из самых метких и лапидарных определений мифа как праформы, архетипа, рефлектирующего процесс жизни: «Всякий миф, — отмечал Т. Манн, — это изначальный образец,

изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь» [11, с. 175]. Миф в данном понимании — обрывок переживаемой жизненной деятельности, действительно сконденсированная жизненная личностная история, архетипический образец прадеятвля, человеческого поведения, модус мышления, чувствования и переживания, обнаруживающего всеобщую значимость. Миф, согласно Т. Манну, является удостоверением жизни, только мифом и только в мифе находит жизнь свое оправдание и освящение.

Будучи включены в образную ткань произведения с современной тематикой, мифы вызывают и ассоциируют весь комплекс реальных мыслей и чувств, настроений и волевых актов, которыми обладает человек в обыкновенной жизни [9, с. 73]. Одновременно они дают возможность глубинного видения, вызывают экзистенциально-философские мыслительные ассоциации, идейную осцилляцию между прошлым и современностью, текущей эмпирией, устанавливают преемственность поколений, «связь времен», освещают современное состояние мира «В глубине памяти веков кроются корни настоящего и питаются ими» [9, с. 216].

Мифические истории о Найман-Ане, включенные в роман Айтматова, выносят из глубины веков свое общечеловеческое послание, свидетельство о трагической человеческой участи в бесконечном потоке космического времени, т. е. истории прошлого; архетипы событий, таким образом, поднялись на высоту вечности. Не случайно А. Ф. Лосев назвал мифологию «иконографией бесконечности» [9, с. 257].

Контрпунктическим сочетанием доминантной сюжетной истории, реальной жизненной истории Едигея Жангельдина с мифом, мифическим образом в романе достигнут ряд семантических корреляций и символических сцеплений. Кроме того, достигается поэтически-романтическая одухотворенность повествования. Миф о Найман-Ане придает произведению «трагедийную возвышенную поэтичность» [3, с. 460], внутреннюю одушевленность, являясь апофеозом материнской любви, на которой покоится мир земной.

В мифе о Найман-Ане и ее сыне, превращенном жестокими кочевниками жуаньжуанами в раба манкурта, в существо душевно искалеченное, варварски лишенное способности думать и живой памяти, «сокровенной сути человека», звучит «тревога за человека, неприятие всего, что мешает ему стать цельной, богатой, яркой личностью» [3, с. 334], звучит протест против порабощения и обезчеловечения человека. Амнезия, потеря памяти, разрушающая человеческую личность и социальный коллектив, является феноменом варваризации индивидуальной и общественной жизни [6, с. 108]. Мифы и легенды, воплощающие память человечества, эту «меру человеческой жизни, ее духовности» [2, с. 380], служат «уроком нравственного воспитания народа» [2, с. 132].

Миф, вкрапленный в художественный мир, привносит в повествование второй план [8, с. 52], отличающийся параболической конструкцией [8, с. 54], когда «мир архаики» объясняет «мир цивилизации» [1, с. 115]. Здесь сказывается способность, свойство мифа продуцировать символы [9, с. 225]. Именно символ как мысленная сублимация мифологической истории, вырастающей из осмысления протекания жизни, поднимает миф над ее эмпирией. И произведению, в которое он воткан, сообщает печать бесконечности вечно повторяющихся человеческих ситуаций, долговечность стремлений человеческого рода в его защите добра и схватке со злом. Тем, что миф органически связывает в одном скрепе временное, фрагмент времени, содержащий опыт человечества, и сверхсовременное, достигает момента вечности.

Хотя некоторые ученые (Юнг, Кереньи) считали, что мифология не создана для объяснения мира [12, с. 67], она, по мнению других, является феноменом мировосприятия, *Weltanschauung* [15, с. 209], бросая свет на положение человека в мироздании. Смыслом произведения, в ткани которого функционирует миф с его семантическими коррелятами, с его символами, является в итоге синтетическое моделирование мира [8, с. 51; 1, с. 118].

Миф о Найман-Ане придает произведению «трагедийную возвышенную поэтичность» ([13, с. 460], внутреннюю одушевленность, являясь апофеозом материнской любви, на которой покоится мир земной. Легенда и миф с их метаморфичностью и символичностью, сказочно-фантастической фактурой и возвышенной эмоциональностью поэтизируют, романтизируют реалистическое повествование, сообщают ему эмоционально-эстетическую емкость, печать романтического сознания и мировосприятия; «стилевая природа» легенды и мифа «генетически родственна романтизму», и в этом смысле «судьбы в истории и будущем искусства неотрывны от судьб романтизма» [13, с. 463].

Синкретическую романтически-реалистическую форму романа довершает и лаконически строго очерченный слой *science-fiction*, который пронизывает произведение, развивается параллельно с главной сюжетной линией и спаивается с центральным действием в идейно и действенно выградированной концовке, заостряющей послание романа. Научно-фантастический мотив сотрудничества двух супердержав в завоевании космоса, которые приводят к установлению, а затем к отказу от контакта с цивилизацией «в засолненной Галактике», передвигает повествование к универсальному аспекту, к размышлениям над тем, куда движется современный рационалистически ориентированный противоречивый мир со своими космическими исследованиями; здесь демонстрируется в критическом ракурсе не только отчуждение техники от человека и его естественных жизненных потребностей в эпоху НТР, но и потеря уважения к памяти и традициям предков. «И дольше века длится день» — своего рода

Warnungsliteratur, своеобразная паренеза, предостерегающая человечество конца XX в. от потери этических ценностей и чувства ответственности за нравственное состояние мира.

Роман отличается интеллектуальной и поэтической насыщенностью повествования и морфологическим синкретизмом, слиянием структурного базиса мифов, легенд, романтического мировосприятия с реалистической сюжетикой. С виду морфологический гибрид, аморфное целое имеет свой мысленный и сюжетный скреп. Три тематических и нарративных слоя (реальная история, мифы, science-fiction), соединились в заключении романа в сюжетном и семантическом катарктическом контрпункте, который превратил произведение в своеобразный экзамен человеческой совести и в диалог с миром. Реализм романа Ч. Айтматова приобрел, таким образом, параметры, расширяющие нарративную основу советской литературы. Он не застыл на вещественной, феноменальной стороне внешнего мира, а, превалируя через свою миметическую субстанцию, проник к оборотной стороне реальности, ее смыслу, внутренней правде. Его внутренний облик выразительно отметило романтическое мировосприятие, которое озарило эмоционально-эстетический строй образов, вдохнуло в него страсть сердца, пафос человечности.

Романтический пласт, продуцированный функцией мифов и легенд внутри образной системы романа, видоизменил поэтику наррации, характер интерпретации жизни, мира, типа реализма, приобретшего новаторский вид *реализма романтического*. Романтизм, впрочем, является симптомом всеобщего кризиса конвенции [19, с. 287—290], способствует преодолению творческих стереотипов, обновлению художественных форм.

В свете идейных и морфологических новаций части современной советской литературы оказывается запоздалым стремление некоторых теоретиков элиминировать миф из жанровой системы и поэтики реалистической литературы как понятие и явление, несовместимое с ее сущностью и функцией. Восточногерманский литературовед Х. Редекер в [14, с. 31] расценивает миф только как «передачу процессов, толкуемых не рационально, не зависимых от человека» [14, с. 31], как «идеологическое клише, нередко носящее явно реакционный характер» [14, с. 32], допуская «цитирование» мифологических элементов, например, символическое использование Т. Манном образа черта в «Докторе Фаустусе» [14, с. 32]. Подобный теоретический априоризм встречается и у других исследователей, подвергающих сомнению возможность сочетания мифа и реализма в системе реалистического повествования: «Мифологизм и реализм — два несовместимых способа видения и понимания человека и мира», — утверждает В. Ивашева [7, с. 73]; «Мифология и реализм — явления глубоко различные и во многом противоположные» [5, с. 321]. Данные воззрения — плод чисто теоретических умозаключений, поспешного теоретического априоризма и абсолютизирования, возведенного в эстетическую

норму, не принимающего во внимание не только новации современного литературного искусства, но и развитие искусства в прошлых культурных эпохах. Ведь миф с незапамятных времен был «интегральным элементом литературы» [19, с. 283]. По мнению А. Ф. Лосева, миф имеет полифункциональный характер, он «широко использовался и в целях реализма, и в целях романтизма, и в целях символизма, типологии и метафоризма, теряя свою буквальность и принимая переносный характер» [10, с. 173]. Внимание к мифам, их появление в структурах искусства в прошлом и в новое время не было никогда делом прихоти, случайного каприза писателей, а оказывалось следствием давления времени (S. Freud, Druck der Realitat), выражением диалектики нравственного состояния мира: «Пока мир — при силе... миф обуздан, как только, однако, начинает слабеть, миф возрождается!» [16, с. 64].

Творческая струя «романтического реализма», выразительного представленная в настоящее время, в частности, творчеством Айтматова, является доказательством своеобразных этико-эстетических поисков советской литературы. Оригинальным сочетанием реальной жизненной истории с вымыслом, идейной генерализацией, иногда и сюжетным романеском, энигматичностью, повышенной эмоциональностью, лирически-философской импрессивностью она перешагивает эстетический канон своего времени. Струя романтического реализма является симптомом расширения художественной зоны, амплификации поэтики, обновления художественной системы современной советской литературы.

1. *Аверинцев С. С.* Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике: Сб. статей. 1972. Вып. 3. 2. *Айтматов Ч.* В соавторстве с землей и водою. Фрунзе, 1978. 3. *Айтматов Ч.* Собрание сочинений: В 3 т. М., 1984. Т. 3. 4. *Анастасьев Н.* Соперничество с традицией // Лит. обозрение. 1982. № 8. 5. *Астахов И.* Эстетика. М., 1970. 6. *Афанасьев Ю.* Прошлое и мы // Коммунист. 1985. № 14. 7. *Ивашева В. О.* О границах понятий // Лит. обозрение. 1976. № 1. 8. *Кубилюс С. С.* Формирование национальной литературы — подражательность или художественная трансформация? // Вопр. лит. 1976. № 8. 9. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа. М., 1930. 10. *Лосев А. Ф.* Проблемы символа и реалистическое искусство. М., 1976. 11. *Манн Т.* Собрание сочинений: В 10 т. М., 1960. Т. 9. 12. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976. 13. *Пархоменко Н.* Горизонты реализма. М., 1982. 14. *Редекер Х.* Отражение и действие // Диалектика реализма в художественном творчестве. М., 1971. 15. *Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы. М., 1978. 16. *Cassirer E.* Mit o drzavi. Nolit, Beograd, 1972. 17. *Cassirer E.* Philosoph der symb. Formen. II. Das mythische Denken. Berlin, 1925. II. 18. *Frye N.* Mit, fikcija i przemieszczzenie // Pamiętnik literacki. LXVI. 1975. Sz. 1. 19. *Hauser A.* Filozofie dejin umeni. Praha, 1975. 20. *Plamen.* 1965. № 9.

Статья поступила в редколлегию 04.01.88

## Портретное мастерство М. Е. Салтыкова-Щедрина («За рубежом»)

Очерки «За рубежом» справедливо называют великой русской книгой о Западе [4, с. 528]. Написанные под впечатлением поездки М. Е. Салтыкова-Щедрина в Германию, Швейцарию, Францию, они вызвали большой интерес читателей, публики в начале 80-х годов прошлого столетия. В этом произведении автор вышел за пределы отечественного материала и запечатлел тот период в жизни Западной Европы, который В. И. Ленин назвал эпохой полного господства и упадка буржуазии [1, с. 143]. В то же время это сатира «двойного удара», направленная на явления реакции в России 80-х годов XIX в. Книга «За рубежом», как известно, вызвала высокую оценку В. И. Ленина. Салтыков-Щедрин не только воплотил определенный исторический момент, но во многом предугадал «тьму грядущих событий», по его собственному выражению.

«Одно из самых замечательных произведений Щедрина», «самый блестящий опыт на зарубежную тематику», «одно из наиболее глубоких сатирических произведений Щедрина» — так было оценено это произведение в советском щедриноведении. Суть творчества великого сатирика заключается в исследовании общественной сферы. Дар комизма, которым в высшей степени был наделен писатель, выявляется во многих элементах художественной структуры его произведений. Искусство типизации в творчестве Щедрина еще представляет широкое поле для исследований. В статье ставится задача раскрыть некоторые особенности портретного мастерства сатирика, которое значительно обогатило критический реализм.

В целях изучения общественного поведения своих героев Щедрин использует прием, который можно назвать сатирическим психологизмом, — он выявляет социальную сущность каждого героя. Книга «За рубежом» занимает особое место в творчестве писателя; историко-политические, философские раздумья приобретают здесь глубочайший смысл. Произведение оригинально по жанру, оно включает в себя элементы очерка, путешествий, дневниковых записей, публицистических рассуждений, образы картины — широкий арсенал художественных средств. В книге ярко отразилась сильная и темпераментная личность автора. Форма «За рубежом», тяготеющая к жанру путевых очерков в русской литературе (Фонвизин, Карамзин, Пушкин, Гоголь, Герцен), близка к подобному жанру и в современной советской литературе.

Рассказчик встречается на своем пути множество людей, с которыми вступает в те или иные отношения. Разнообразны приемы художественной типизации. Очерки включают в себя



картины, сцены, диалоги, портреты. Выразительна, богата оттенками тональность книги, в которой Щедрин воплотил свою боль и ненависть, жажду высокого идеала. В этом произведении автор знакомит читателей с людьми различных национальностей, возрастов, профессий, политических и общественных взглядов: здесь и высшие правящие классы Франции, реально жившие люди, и повседневные типы обывателей, мелкие служащие, ремесленники, пролетарии; здесь «мальчики» и «вышедшие из употребления старцы», русские бюрократы, оказавшиеся за границей, русские буржуа и представители буржуазной интеллигенции. Представитель каждой национальности обрисован в своей бытовой, профессиональной характеристике.

Своеобразие художественного анализа заключается в установке на раскрытие психологии классового поведения. Общественная ценность того или иного героя определяет отношение к нему автора и выбор художественных средств. В разнообразных и оригинальных характерах книги «За рубежом» немалое место занимают образы символического и фантастического планов, что также подчинено задаче раскрытия жизненной правды.

Портрет в книге «За рубежом», пожалуй, как ни в каком другом произведении Щедрина, является важным средством раскрытия характеров и отражает в себе существенные черты общественной жизни и исторического момента. Ярко и сгущенно сатирик выделяет во внешности своих героев те свойства, которые определяют его политическое лицо. Художественный метод Щедрина опирается на знание жизни, широкую и разностороннюю культуру писателя. В книге «За рубежом» отразились общественная атмосфера Франции после поражения Парижской коммуны, милитаристские настроения в бисмарковской Германии, господство чистогана в Швейцарии, правительственная реакция в России. Образы реально живших политических деятелей Франции периода после поражения Парижской коммуны занимают в этой книге значительное место и помогают воссозданию достоверной картины западноевропейской реакции 80-х годов XIX в.

Рассказчик находится в гуще политических событий Франции. Он оказывается в Палате депутатов в Париже во время заседания и дает зарисовки внешнего облика представителей правящих кругов — Ж. Б. Клемансо, Ф. П. Ж. Греви, Л. Ж. Бюффе, Л. Ш. Деказа, Г. Б. А. Кавиньяка — сподвижников генерала Мак Магона, потопившего в крови восстание французского пролетариата. Прототипы под пером сатирика превращаются в типы, олицетворяющие отрицательные свойства политики правящих классов, сословий и партий.

Описание внешности становится выражением внутренней сущности героя и, прежде всего, сущности социальной. Левый республиканец лидер партии радикалов Клемансо, «прямой и самодовольный», «суконным языком произносит суконную речь». «Грозно» глядел на бонапартистов президент республики

Греви, «заученно деревянным жестом протягивал руку к колокольчику».

Щедрин придавал значение всем компонентам и деталям художественного произведения. Он считал, что: везде, даже в самой ничтожной подробности, (писатель-реалист. — Т. П.) допытывается того интимного смысла, той внутренней жизни, которые одни только и могут дать факту действительное значение и силу. В создании щедринского портрета главную роль играют словесно-изобразительные средства и художественная деталь. Подчас один эпитет, сравнение способствуют обрисовке того или иного типа. Здесь и «Варька-пучеглазая» [5, с. 137], русская помпадурша, и немецкие офицеры с «выпяченной грудью» [5, с. 52], — «бесшабашные советники» [5, с. 72], как иронически пишет автор. Это и немецкий беловолосый солдат, «на всяк случай» [5, с. 48] изучающий русский язык. Колоритна дородная «вассерфрау» и французский капрал — бонапартист, «завитой белокурый детина с перстнем» [5, с. 64] на немецком курорте — предмет вожделений стареющих «бонапартисток». Эпитет несет нередко большую смысловую нагрузку, имеет иронический подтекст. Так, «простодушные физиономии русских путешественников отнюдь на самом деле не простодушны и автор предостерегает от поспешных заключений». «Милая старушка ... вся разрисованная, восхищенная, готовая в огонь и в воду» [5, с. 64], как и «культурно-интернациональная дамочка» на курорте, «скульптурно обнаженные женщины» в Париже, девица Круазетт, знаменитая куртизанка с «наливными плечами» — все они предстают как носители низких моральных качеств, реакционных политических настроений, образуют пестрый людской фон. С помощью эпитетов Щедрин часто дает характеристику отдельным классам и слоям общества: «толстомясые буржуа» и т. п.

Щедрин находит оригинальные сравнения, которые помогают вскрыть несоответствие героя своему назначению. Важные русские сановники за границей Удав и Дыба уже своими именами рождают представление об отвратительной жестокости. Один из них «сложен кряжем», другой «взвивался и сокращался словно змей» [5, с. 12]. Жестокий капрал-бонапартист тарашил глаза «как идол» [5, с. 12].

Описание выражения глаз, лица способствует созданию психологического портрета, выявлению ведущей социальной черты характера. У московского охотнорядского купца Блохина «глаза круглые, изумленные». Впечатления от Франции выливаются у него в следующее высказывание: «Ишь ведь! Королей не имеют, властей не признают, страху не знают... в бога-то верили?» [5, с. 180]. В портрете генерала Капотта асимметрия глаз подчеркивает двойственность натуры. У этого авантюриста и предателя «один глаз прищурился и всматривался, другой — задумался» [5, с. 204]. «Разноглазие» было и у другого щедринского героя, бдительно наблюдавшего «недреманным оком», нет ли где крамолы. Описание глаз в книге «За рубежом» со-

держит глубокий политический подтекст. В лицах власть имущих писатель-сатирик читает их моральную деградацию. Разные люди встречаются ему на пути и в каждом лице отражена общественная сущность. Лицо земского деятеля из России («земца») производит «впечатление... колючее» [5, с. 233], рождает воспоминание о чиновниках, «которые когда-то служили в столоначальниках и ошиблись в надежде на дальнейшую бюрократическую карьеру» [5, с. 231]. У рязанского домовладельца, русского дворянина, пребывающего на водах, на лице написано: «...Наплюю я на эти воды, закачусь на целую ночь в Линденбах, дам Доре двадцать пять марок в зубы: скидывай, бестья, лишнюю одежду ... служи!» [5, с. 63]:

Разновидность портретных характеристик в этом произведении такова. Писатель создает портрет-описание, портрет-карикатуру, портрет контрастный, портрет штриховой, портрет-уподобление. Большое место занимает и портрет групповой, обобщающий черты определенного социального типа.

В портрет-описание Щедрин вносит сатирические элементы стиля. Например, граф Твердоонто своей внешностью напоминает «свеженарисованный масляными красками портрет, по которому неосторожный прохожий слегка задел рукавом» [5, с. 89]. Одной фразой подчеркнута стертость, внутренняя тусклость государственного деятеля. Сатира «двойного удара», равно направленная на явления мировой реакции, обнаруживает себя в портрете-карикатуре. В нем как бы в чистом виде оказываются особенности формы сатиры Щедрина. Портрет-карикатура помогает разоблачению принципов буржуазного парламентаризма и основ политики самодержавия. У героев этого ряда важны имена и фамилии (Удав, Дыба, Твердоонто). Комический смысл заключен в фамилиях Мамелфина, Куроцапова. Французское слово *sarotte* (*солдатская шинель*) Щедрин превращает в сатирическую фамилию Капотт — в переносном смысле название равнозначное русскому выражению, введенному им же — *гороховое пальто*, т. е. *шпион, осведомитель*.

В портретах-кариатурах, статичных, плоскостных, главная установка направлена на раскрытие социальных и классовых черт. Здесь нет психологизма, внутренняя жизнь персонажей немногосложна и бедна. Портреты эти — калейдоскоп сменяющихся лиц, поз, движений, данных броско, рельефно. В смешном и нелепом виде представлены Удав и Дыба. Свое отечество они считают лишь местом для получения присвоенных по штату окладов. Карикатурная деталь — «трещина в черепе» [5, с. 24] — служит для быстреего усвоения приказов свыше. Подчеркнуты приметы биологической старости. Их портреты-карикатуры отличаются степенью широкого обобщения, что усиливается с помощью сравнения этих героев с монументом, котсрый «того и гляди... упадет» [5, с. 25].

Шедевром портрета-карикатуры предстает в книге «За рубежом» детальный портрет генерала Капотта. В сатирическом жизнеописании этого персонажа Щедрин использовал биогра-

фию политического сыщика, авантюриста 60—80-х годов, полковника Э. де Будри, который сотрудничал одновременно с русской и французской полицией. Все в этом портрете имеет значение — и нарочитое смещение линий, асимметрия фигур, поза, детали лица и одежды. Автор в недоумении останавливается перед внешностью своего героя: «В построении его тела замечалось, однако, нечто в высшей степени загадочное» [5, с. 204]. Щедрин прибегает здесь, как и в «Истории одного города», к элементам фантастики. У генерала Капотта «руки выворочены», «голова выдалась вперед» [5, с. 204], грудь тоже, между тем как «живот представляется вдавленным и вся нижняя часть тела искусственно отброшена назад» [5, с. 204]. Его застывший жест — «левая (рука — Т. П.) представлялась устремленною, с выдавшимся указательным и третьим пальцами, правая — согнута в локте и как бы нечто держит в стиснутом кулаке» [5, с. 204] — зловеще намекает на бдительную устремленность, угрожает способностью задушить все живое. Так портрет-кариатура вскрывает политические и классовые тенденции жизни.

Штриховой портрет отличается экономией художественных средств и остротой сатирической направленности. Средством конкретизации внешности служит преимущественно эпитет, сравнение, художественная деталь. Часто один жест, движение, свойство раскрывают общественное лицо героя. В книге «За рубежом» перед читателем предстают под собственными именами правители современной Щедрину Франции, которых он наблюдал воочию.

Именно эти страницы книги «За рубежом» имел в виду В. И. Ленин, когда писал: «Щедрин классически высмеял когда-то Францию, расстрелявшую коммунаров, Францию пресмыкающихся перед русскими тиранами банкиров, как республику без республиканцев» [2, с. 237].

Политика республиканской партии после поражения Парижской коммуны преследовала цель консолидации сил буржуазии, имела соглашательский характер. Писатель давно пронизательно заметил наступление темных сил, реакционное поветрие во Франции и в книге «За рубежом» пишет: «...Все довольны французской республикой, никто не протестует против нее, но доволен ли французский рабочий — об этом я ничего не знаю» [5, с. 143].

Из ложи иностранных журналистов он наблюдает политических вождей буржуазии и резкими, сильными штрихами рисует их портреты. Во внешности лидера партии радикалов Клемансо автор видит черты ординарности. «Прямой, самодовольный» [5, с. 129] Клемансо «суконным языком» произносит «суконную речь» [5, с. 128]. Он обложен на трибуне книгами и «как чадолюбивая наседка» «выклеивал одну цитату за другой, думая насытить ими голодное стадо зверей» [5, с. 129]. Эпитеты и сравнения делают образ Клемансо сниженным, создают комический эффект.

Один-два штриха — и перед читателем предстают новые персонажи. Всего лишь поворот фигуры, жест, взгляд характеризуют президента «республики без республиканцев» Гриви, который во время заседания «грозно взглядывал на бонапартистов», «с заученно деревянным жестом протягивал руку к колокольчику» [5, с. 129]. Эпитет *деревянный* повторяется, относится и к французским министрам, сподвижникам Мак Магона — кровавого усмирителя Парижской коммуны, виновника капитуляции при Седане в 1870 г. Бюффе, Деказ «своими деревянными физиономиями как бы говорили: «хоть кол на голове теши» [5, с. 129], — то есть обнаруживали жестокое равнодушие к насущным вопросам будущего французского народа. Выразительно и кратко, одним штрихом характеризует писатель лидера буржуазных республиканцев, кумира либеральной Европы Гамбетту. Русские либералы видели в нем оплот европейского либерализма. Щедрин совлек этого кумира с пьедестала с помощью одного сравнения: «Гамбетта... как капельмейстер оркестром, ловко дирижировал «левою» и «республиканским союзом» [5, с. 129].

Преступность политики правящих классов буржуазной Франции наложила печать на лица, манеры, жесты депутатов Палаты. Портреты их даны эскизно, профильно, но беспощадно в раскрытии сути характеров людей, стоящих у власти. Кассаньяк — отец (Гранье де Кассаньяк), участник всех монархических заговоров против Третьей республики, ассоциируется у Щедрина с каторжником: этот неистовый бонапартист мысленно облачается автором в подобающую одежду. Ему, пишет Щедрин, «недоставало только бубнового туза на спине, чтоб быть в полной парадной форме» [5, с. 29].

В книге «За рубежом» писатель часто использует прием, идущий от Гоголя, и создает портрет-контраст. Некоторые герои производят внешне приятное впечатление. Портрет у них не служит вывеской их отрицательной сути, а напротив, усыпляет внимание. Так, путешественник после пересечения границы встретил человека просто одетого, провинциального облика — в теплом картузе козырьком, точно вот сейчас «из-под Гадяча выскочил» [5, с. 183]. Но этот «простодушнейший мужчина» оказался русским шпионом. Обманчиво приятны путешествующие русские купец Блохин и его супруга Зоя Филипповна. Эта пара стилизована под лубок: при виде их казалось: «вот-вот они сейчас схватятся руками и начнут песни играть» [5, с. 172]. Но «добрый молодец» Блохин оказывается наглым реакционером, воплощает свойства «торжествующей свиньи», попавшей на европейскую арену. Он становится в ряд типов русского буржуа в творчестве Щедрина — от купца Хрептюгина до Разуваева, Колупаева, Дерунова, но изображен на фоне западноевропейской жизни, в отношении к ее революционным идеалам.

Несоответствие героев своему предназначению вскрывается с помощью портрета-уподобления, взятого из животного мира. Зоологический материал писатель привлекает для сатирических

сравнений и уподоблений. Портреты-уподобления касаются тех, у кого воображение потухло и мысль «заскорбила». К этой категории относятся люди, находящиеся на высших ступенях общества. Клемансо на трибуне уподобляется «чадолюбивой наседке», сановник Удав «взвивался и сокращался словно змей». Особую роль играет образ свиньи и свинства как очень емкого понятия. Цель этого приема — вскрыть неприглядную сущность реакции. Это образ, связанный с монархической реакцией в России и буржуазной психологией во Франции. Образ «торжествующей свиньи» реален и конкретен. Свинья — «разъевшееся животное, щетина ощерилась и блестит вследствие непрерывного обращения с хлевой жидкостью» [5, с. 200]. Образ разветвляется, варьирует с помощью различных словесно-изобразительных средств. Групповой портрет буржуазии особенно связан с этим рядом понятий. Рельефный портрет буржуа включает в себя такие свойства, как ожирение, пресыщенность, апатия, сонливость, животность.

Французский оратор времен Третьей Республики «отяжелел», французскому мещанину «ни героизм, ни идеалы не под силу» [5, с. 152]. «Сонливая простота воззрений» [5, с. 149] характеризует его бытие. «Безыдейная сытость» роднит буржуазию обеих стран. В групповом портрете буржуазии определяющей чертой является злоупотребление. Образ раскормленного мещанина перерастает в образ всей буржуазной Франции, которая «упивается и тучнеет».

Психология в ее массовых, групповых проявлениях раскрывается различными средствами, в том числе и портретными деталями. В книге «За рубежом» представлен многоликий женский мир — француженки, немки, «русские путешествующие дамы». Среди них — праздношатающиеся «культурно-интернациональные дамочки», продолжающие галерею женщин-«куколок», порочных и духовно бедных. Беспощадно сатирична подсмотренная писателем сцена примеривания костюма одной «русской дамой» на заграничном курорте: «...Наденет одно платье, встанет перед зеркалом, оглядит себя сперва спереди, потом сзади, что-то подправит, в одном месте взбодрит, в другом пригнет, слизнет языком соринку, приставшую к губе, пошевелит бровями, возьмет маленькое зеркальце и несколько раз кивнет перед ним головой то вправо, то влево, положит зеркальце, опять его возьмет и опять слизнет с губ соринку...» и «начнет примеривать другое платье...», «и третье платье и новое повертывание перед зеркалом» [5, с. 66].

Стремление к типологии явлений западноевропейской и русской жизни в портретных деталях выражается в сравнении свойств прусского и русского офицеров: «Наш русский офицер никогда не производил на меня такого удручающего впечатления. Прежде всего он в объеме тоньше и грудей у него таких нет... Русский человек способен быть действительным героем, но это не выпячивает ему груди и не заставляет тарачить глаза» [5, с. 53].

Щедрин выписывает не только лица. Позы, манеры, жесты героев — все тщательно отделано. Автоматизм движений русских сановников выявляет бесчеловечность «жестоковейных идиотов». С иронией говорит писатель о бесплодной «тоске» русского интеллигента и его позе «с разинутым ртом перед глухой стеной», — что образно воссоздает действительное бессилие либеральной интеллигенции периода реакции. Замечательны своей пластикой ремарки в сценах мальчика в штанах и мальчика без штанов, Торжествующей свиньи и Правды, Подхалимова и графа Твердоонта. Их жесты и движения исполнены глубокого смысла. Репортер Подхалимов ведет себя то «уклончиво» и «смущенно», то «хочет сделать что-то нехорошее, но только в бессилии машет руками» [5, с. 95] и т. п. Уклончив, скрытен, хотел было «увильнуть», угрюм и неразговорчив молодой артельщик, бывший Мальчик без штанов. Щедрин одевает своих героев в разнообразные одежды, которые имеют то символический смысл (костюм Правды, штаны на немецком и русском Мальчиках), то помогают созданию реальных, характерных образов, способствуют их индивидуализации. «Вязаное трико» «бонапартистки» так плотно ее облегает, что, действительно, бонапартисты «могут пожирать глазами... все» [5, с. 641]. Коротенькие клетчатые визитки сановников из России совершенно открывали их убогие «оконечности». Как у гоголевского Чичикова, «лицо вымыто» у «Подхалимова и на свидание с важным лицом он явился в «черном сьоте», в «сиреневого цвета перчатках и в лакированных полусапожках» [5, с. 88].

Мундир — это часто символ и девиз. Генерал Капотт в мундире ведомства народного просвещения.

Мальчик без штанов вырастает, приобретает «ловко сшитый казакин и барашковую шапку с бляхой на лбу», что говорит о прикосновенности к такой метаморфозе господина Разуваева, о том, что крестьянин идет на службу капиталу. Поражает великолепием туалетов девица Круазетт — знаменитая куртизанка Парижа, героиня бульварных романов 70-х годов.

Многоцветна, многообразна палитра красок великого художника. Реализм Щедрина опирался на передовой общественный идеал, знание жизни, огромный политический опыт и традиции славных предшественников. Диалог, пейзаж, речевые средства и особенно портрет — все служит делу защиты свободы. Яркое изображение типов, порожденных всей господствующей системой буржуазной Европы и самодержавной России, достигается портретным мастерством как важнейшим средством типизации.

1. Ленин В. И. Под чужим флагом // Полн. собр. соч. Т. 26. 2. Ленин В. И. Плеханов и Васильев // Полн. собр. соч. Т. 14. 3. Бушмин А. С. Сатира М. Е. Салтыкова-Щедрина. М; Л., 1959. 4. Макашин С. А. Примечания // М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч.: В 20 т. М., 1972. Т. 14. 5. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М., 1972. Т. 14.

Статья поступила в редколлегию 05.04.88

## Динамика портрета в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина»

Термин портрет неоднозначен. Самое распространенное его значение — *изображение человека на картине или фотографии*!

В художественной литературе портрет — особая форма создания конкретности, зримой чувственности, объемной осязаемости образа. В данном значении *портрет* (фр. *portrait*) — описание внешности человека (черт лица, фигуры, мимики, жестов, позы, одежды, походки и т. д.) в литературном произведении. Однако только этим не исчерпывается сущность художественного портрета. А. Андроникова утверждает: «Портрет ни в коей мере не сводится к изображению лица и фигуры человека, но подразумевает изображение целого мира сквозь претворенную искусством человеческую личность, индивидуальность» [1, с. 296].

В советском литературоведении немало работ, в которых анализируется мастерство изображения внешности героев отдельными писателями. Есть и работы общего характера, где раскрывается история развития портретного искусства. Так, об изображении человека в древнерусской литературе писал Д. С. Лихачев [8], в частности, он остановился на эпическом стиле XI—XIII в., средневековом монументальном стиле, экспрессивно-эмоциональном стиле конца XIV—XV в., описал природу летописных и житийных портретов каждого из этих этапов.

К. Пигарев в книге «Русская литература и изобразительное искусство» [11] проанализировал развитие живописи и литературы на протяжении XVIII — начала XIX вв. Он провел последовательное сопоставление литературного и живописного портретов «панегирического стиля» петровской эпохи, охарактеризовал романтико-реалистический портрет первой четверти XIX в.

М. Г. Давидович в работе «Женский портрет у русских романтиков первой половины XIX века» [5] исследовала характер романтического портрета, указывая на гипертрофированность авторского отношения к внешности человека, сравнивая женский портрет 30-х годов XIX в. в русской литературе с изображением женщины французскими писателями.

Детально рассмотрел портретное мастерство писателей-реалистов XIX—XX вв. Б. Галанов [3], глубоко раскрыв теорию портрета. Ученый говорит о типичности, психологизме портрета, о функции его в художественной ткани произведения.

Портретное искусство писателей XX в. исследовали Н. Соколова [14], В. Инбер [6]. М. О. Габель в статье «Изображение внешности лиц» [2] стремится обосновать и охарактеризовать отдельные разновидности портрета, дает характеристику исторического развития портретного искусства (правда, на всем



анализе сказывается увлечение ее импрессионизмом, поэтому в исследовании есть немало неточностей и искажений).

В работе И. Семенчука «Портрет у художньому творі» [12] глубоко проанализировано портретное мастерство украинских писателей, их взаимосвязь с развитием портретного искусства в русской литературе. Статья Н. Славятинского «Заметки о портрете» [13] раскрывает роль портретной детали в создании характера.

Целью нашей статьи является исследование динамики портрета в неразрывной связи с историческим и художественным временем романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина».

Д.С. Лихачев в книге «Поэтика древнерусской литературы» определил два типа художественного времени: «закрытое» время, «замкнутое в себе», включающее широкий поток исторического времени [7 с. 214]. В «Жизни Клима Самгина» категория «открытого» времени нашла яркое воплощение. Временная протяженность романа указана уже в подзаголовке: писатель изобразил сорок лет жизни, что и дало основание А. В. Луначарскому назвать роман «движущейся панорамой десятилетий» [9, т. 2, с. 197].

Художественное время романа М. Горького определяется историческим временем. «Дух всеобщего художественного историзма царит в горьковском романе, пронизывая собой решительно все в нем» [10, с. 87], — пишет И. Нович. Художественное время не течет равномерно: оно то убыстряется, то замедляет ход в зависимости от характера изображаемых событий в том или ином повествовательном отрезке.

Историческое время передается хронологически последовательным описанием исторических событий. В «Жизни Клима Самгина» путь народа к революции — 80-е годы, когда угасают идеи народничества, первая русская революция, период реакции, первая мировая война, подготовка Октябрьской революции.

В отличие от реального, художественное время литературного произведения (особенно индивидуальное время героев), неравномерно. В переломный момент эволюции личности дается глубокий, многое объясняющий в характере человека портрет. Затем идет конкретизация, уточнение уже сказанного. Переломных моментов в развитии образа, как правило, несколько, между ними — своеобразное «отсутствие» героя.

Изменения в характере и внешности героя фиксируются не постоянно, а как бы скачкообразно, что является весьма показательным для отражения его эволюции. Это существенная и яркая черта горьковского мастерства — умение в портрете передать деградацию буржуазной личности. Показательно в этом отношении портретное развитие образов Томилина, Диомидова, Варавки, Веры Петровны Самгиной, Дронова и др.

Для Горького особенно важно выразить, как проявляется характер человека в сложном историческом времени. В «переходное время», когда в России созревают условия для широкого

развития революционного движения, буржуазное общество оказалось на грани идейно-философского, социально-политического и духовного кризиса. Откликом буржуазного индивида на общественные явления стал пессимизм. Проповедь абсурдности человеческого существования становится основой декадентского искусства. «Слепые» Метерлинка, «Прялка туманов» Роденбаха отражают отношение к общественному бытию буржуазной личности. Декаданс стал своеобразной формой самоизоляции от реальной действительности, хотя и порождался той же действительностью. В этом же ряду стоит и религиозное, мистическое мироощущение, носителем которого является, в частности, Диомидов.

Психологическая изломанность декадентской личности ярко выражена в первом портретном описании героя: «Освещенное девичьими глазами сапфирового цвета круглое и мягкое лицо казалось раскрашенным искусственно: излишне яркие были пухлые губы, слишком велики и густы золотистые брови, в общем это была неподвижная маска фарфоровой куклы. Светлорусые кудрявые волосы, спускаясь от головы до плеч, внушали смешное желание взглянуть нет ли за спиной Диомидова белых крыльев. Шагая по комнате он часто и осторожно закидывал обеими руками пряди волос за уши и, сжимая виски, как будто щупал голову: тут ли она?» [4, т. 19, с. 391]. Автор называет его красоту «приторной», выделяя неестественность, искусственность, неподвижность в облике Диомидова. Отчетливо проявляется склонность героя к иллюзорному мировосприятию. Этому описанию соответствуют дальнейшие конкретные портретные детали: «картинное лицо» [4, т. 19, с. 409]; «улыбка теплится не внутри его глаз, а отражена в них откуда-то извне» [4, т. 19, с. 438]. Уже в это время Диомидов склонен к ирреальному, мистическому (его борьба с пальто, странное отношение к вещам, которые он считает живыми существами). Осознание своего бессилия перед надвигающимися историческими событиями толкало буржуазную личность к мистицизму, религиозному фанатизму.

Наступает критический момент в жизни Диомидова. Он становится жертвой Ходынской катастрофы. Развернутый портрет героя: «...там, вверх грудью, лежал Диомидов, высоко подняв брови, глядя в потолок. Здоровая рука его закинута под голову, и пальцы судорожно перебирают венец золотистых волос. Он молчал, а рот его был открыт, и казалось, что избитое лицо его кричало. На нем широкая ночная рубашка, рукава ее сбиты на плечи, точно измятые крылья, незастегнутый ворот обнажает грудь. В его теле было что-то холодное, рыбе, глубокая ссадина на шее заставляла вспоминать о жабрах» [4, т. 19, с. 471]. Показательны здесь «измятые крылья» и «холодное», «рыбе». Отсюда начинается стремительное моральное разложение личности.

Личные судьбы героев, особенности их характеров Горький в конечном итоге всегда связывает с общественными условия-

ми. Развитие образа в романе Горького определяется социальными, историческими факторами, а индивидуальное выражает себя в том, как это социальное проявляется в конкретном характере; как та или иная личность реагирует на то или иное событие, какое участие в нем она принимает.

В сущности, именно обостренный интерес ко всему мистическому и объективные исторические причины (разгул реакции, повальные жандармские обыски, гонения на революционеров) способствовали тому, что Диомидов становится проповедником. В этом своеобразная реакция на подспудно нарастающее революционное движение и классовое стремление героя противопоставить ненавистной ему марксистской идеологии реакционные идеи богостроительства. Новый этап эволюции Диомидова отразился в портрете: «Тот снова отрастил до плеч свои ангельские кудри, но голубые глаза его помутнели, да и весь он выцвел, поблек, круглое лицо обросло негустым, желтым волосом и стало длиннее, суше... Говорить он стал громче, смелее, но каким-то читающим тоном, а сидел так напряженно прямо, как будто ожидал, что вот сейчас кто-то скомандует ему: «Встать!» [4, т. 20, с. 94—96]. Происходит явное вживание героя в реакционную эпоху. Все уже говорит о нарастающей власти, о самоуверенности нового проповедника, хотя он еще чувствует себя не совсем на своем месте.

Новоявленный пророк становится фанатичным врагом всего прогрессивного. Егор Ипатьевский заметил воинствующую враждебность религиозной философии Диомидова, призывающего жечь революционеров на кострах [4, т. 20, с. 96]. Яростная воинственность его передана в портрете: «Теперь Клим видел лицо Диомидова, видел его синеватые глаза, они сверкали ожесточенно, желтые усы сердито шевелились, подбородок дрожал. Таким возбужденным он видел Диомидова впервые» [4, т. 10, с. 141]. Диомидов стал идейным мракобесом. В конкретизирующих портретных указаниях много иронии, сарказма: «глаза его выкатились, лицо неестественно вытянулось, опало [4, т. 20, с. 142], «у него опухло лицо, выкатились глаза, белки их пожелтели, а взгляд был тоскливый и невидящий» [4, т. 20, с. 150]. Люба Самилова, у которой было «безошибочное чутье на врага» [4, т. 20, с. 173] с ненавистью относилась к этому «юродивому», на проповеди которого полиция смотрела благосклонно [4, т. 20, с. 357], так как они отвлекали народ от революционной борьбы.

Портретные описания, развиваясь во времени, передают моральную деградацию героя. В канун первой буржуазно-демократической революции Диомидов ведет усиленную реакционную пропаганду мистических идей и настроений. В портрете отразилось удовлетворение, самодовольство от достигнутой власти над темными, забытыми людьми: «Он усмехался с ироническим сожалением. В нем явилось нечто важное и самодовольное; ходил он медленно, выгибая грудь, как солдат... В пустынных глазах его сгустилось нечто гордое, и они стали менее прозрач-

ны» [4, с. 20, с. 357]. Данный период в развитии героя сопровождается описанием того, как хорошо одет Диомидов: «в ярко начищенных сапогах с голенищами гармоникой, в черных шароварах, в длинной, белой рубахе» [4, т. 20, с. 460].

Окончательное моральное разложение личности Диомидова отразилось в последнем портретном описании: «Белизна рубахи резко оттеняла землистую кожу сухого, костлявого лица и круглую, черную дыру беззубого рта, подчеркнутого седыми волосами жиденьких усов. Голубые глаза проповедника потеряли былую ясность и казались маленькими, точно глаза подростка, но это, вероятно, потому, что они ушли глубоко в глазницы» [4, т. 22, с. 373]. Это годы острой общественно-политической реакции после революции 1905 г. Проповеди Диомидова о «жалких соблазнах мира сего», о «высокомерии разума», о «суетной мудрии науки» вполне отвечают духу времени. В мещанских, мелкобуржуазных кругах особой популярностью пользовались такого типа пророки. В соответствии с моральной деградацией героя автор постепенно концентрирует в портрете детали, передающие душевное оскудение, омертвелость. Особенно убедительно это передается описанием глаз: «смущающий взгляд» [4, т. 19, с. 390] голубых девичьих глаз [4, т. 19, с. 391] превращается в гордый [4, т. 20, с. 357], холодный, ожесточенный [4, с. 20, с. 14] взгляд ушедших глубоко в глазницы глаз [4, т. 22, с. 373].

У Горького связь исторического и личного времени всегда столь значима, что определяет развитие характера. Так, наступление реакции после революции 1905—1907 гг. в среде интеллигенции вызвало идейные шатания, колебания, увлечение мистикой, эротикой, проповедями новоявленного христианства, идеалистическими буржуазными теориями. Идейная деградация части интеллигенции ярко представлена в образе Томилина. От неверия — к идеалистической философии и от нее — к богу — такова его эволюция. Свое идейное ренегатство он объясняет очень просто: «Путь к истинной вере лежит через пустыню неверия» [4, т. 19, с. 124].

Первая развернутая портретная зарисовка Томилина: «В учителе Клим видел нечто таинственное. Небольшого роста, угловатый, с рыжей расколотой бородкой и медного цвета волосами до плеч, учитель смотрел на все очень пристально и как бы издалека... Лицо его напоминало икону святого. Всего любопытнее были неприятно красные, боязливые руки учителя. Первые дни знакомства Клим думал, что Томилин полуслеп, он видит все вещи не такими, каковы они есть, а крупнее или меньше, оттого он и прикасается к ним так осторожно, что было даже смешно видеть это. Но учитель не носил очков и всегда именно он читал вслух лиловые тетрадки, перелистывая нерешительно, как будто ожидая, что бумага вспыхнет под его раскаленными пальцами» [4, т. 19, с. 26]. В 80-е годы — эпоху «смуты» — Томилин живет в мезонине Самгиных. В этот период в портретном облике персонажа особенно отчетливо выступают

черты декадентствующей личности: какая-то неестественность, таинственность, боязливость.

Уход Томилина от Самгиных, новый образ жизни в портрете воплощается как преобразование героя: «Уроки Томилина становились все более скучны, менее понятны, а сам учитель как-то неестественно разросся в ширину и осел к земле. Он переоделся в белую рубаху с вышитым воротом, на его голых, медного цвета ногах блестели туфли зеленого сафьяна» [4, с. 19, с. 73]. В это время он часто философствует о свободе, науке, вере, истине, хотя четких идейных убеждений у него еще нет. Разглагольствования дополняются портретными деталями: «разглядывая потолок белками глаз» [4, т. 19, с. 73], «из угла пристально, белыми глазами на Кормилицу смотрел Томилин» [4, т. 19, с. 103].

Близость к кружку писателя-народника Катина по-своему сказалась в портрете: «Клим слышал, что голос учителя стал громче, слова его звучали увереннее и резче. Он все больше обрастал волосами и, видимо, все более беднел, пиджак его был протерт на локтях почти до дыр, на брюках сзади был шит темно-серый треугольник, нос заострился, лицо стало голодным» [4, т. 19, с. 116]. Бедность одежды — внешнее проявление его близости к народничеству.

В литературном произведении существует глубокая связь между характером персонажа, его поведением (соответственно портретом) и объективными обстоятельствами. Социально-исторические условия определили буржуазно-мещанское перерождение значительной части разночинной интеллигенции. Кризис народнической идеологии породил либеральное приспособленчество, ренегатство. Если в начале 90-х годов Томилин говорил, что он ни материалист, ни идеалист [4, т. 19, с. 119]; то вскоре он резко меняет свои философские и политические взгляды. Внутреннее преобразование и здесь отражается во внешнем облике героя: «С Томилиным что-то случилось; он переоделся в цветные рубашки «фантазия», носил вместо галстука шнур с кистями, серый пиджак и какие-то сиреневого цвета очень широкие брюки. Все это казалось на теле его чужим и еще более оттеняло огненную рыжеватость подстриженных волос, которые над ушами торчали горизонтально и дыбились над его белым лбом. Особенно заметны были запонки на обшлагах — большие, тяжелые, лунные серпики. Говорил Томилин громче, но как будто менее уверенно, часто делал паузы и, поглядывая в рукав пиджака, вертел запонки» [4, т. 19, с. 148]. Обывательское благополучие и довольство сквозит в каждом жесте и позе героя. Ирония звучит в следующем замечании: «И как будто у Томилина вместе с костюмом явились новые мысли» [4, т. 19, с. 148]. В данный период эволюции героя он явно начинает склоняться в сторону идеализма. В этой связи знаменательно указание: «Говорил Томилин громче, но как будто менее уверенно, часто делал паузы» («менее уверенно» — указание на некоторые колебания, внутреннюю неустойчивость героя на

избранном пути). В это время Томилин определяется как «провинциальный мудрец» [4, т. 19, с. 268]. Начинается ускоренное моральное разложение личности.

Рождаются революционные идеалы в острой борьбе с реакцией, с разного рода идеалистическими учениями. В середине 90-х годов Томилин уже явно определяется как сторонник субъективно-идеалистического направления в философии. «Рыжий философ» берет на вооружение учение Маха, Авенариуса. Томилин уверен в своей неотразимости: «В разбухшей, измятой шляпе, в пальто, слишком широком и длинном для него, он был похож на банкрота купца, который долго сидел в тюрьме и только что вышел оттуда. Он шагал важно; как гусь, держа руки в карманах, длинные рукава пальто смялись глубокими складками. Рыжие щеки Томилина сыто округлились, голос звучал уверенно, и в словах его Клим слышал строгость наставника» [4, т. 19, с. 378]. Но защищая философский идеализм, Томилин пока еще выступает и против религии. Отстаивая «третий инстинкт» познания, он учит полному неверию. «Очисти себя не только от всех верований, но и от самого желания веровать!» [4, т. 19, с. 379], — заявляет он с твердой убежденностью. Типична для модного «рыжего философа», выступающего в эти годы, и одежда: «Сняв пальто, он оказался в сюртуке, в крахмаленной рубашке с желтыми пятнами на груди, из-под коротко стриженной бороды торчал лиловый галстук бабочкой» [4, т. 19, с. 378]. Самоуверенность, самовозвеличение отражены и в попутных портретных зарисовках: «голос его звучал властно, глаза сверкали строго [4, т. 19, с. 380], «Лишь изредка бросал снисходительно коротенькие фразы» [4, т. 19, с. 504].

Напуганные развитием революционного движения, буржуазные идеологи в годы преддверия буржуазно-демократической революции стремятся обуздать народную стихию. Идеейная позиция Томилина красноречиво выражена в его призыве к интеллигенции не создавать политических теорий, а выработать такую психическую силу, которая могла бы регулировать сопротивление и подчинить народные массы дисциплине государства. Ницше и Ренан — его идейные наставники. «Жизнь необходимо образумить» [4, т. 20, с. 27] — кредо философствований охваченного паническим страхом Томилина. Портрет героя в этот период: «Лицо его багровело, глаза выкатывались, под ними вздулись синеватые подушечки опухолей, он часто отдувался, как человек, который слишком плотно покушал. Клим думал, что, если б Томилин сбрил толстоволосую бороду, оказалось бы, что лицо у него твердое, как арбуз» [4, т. 120, с. 27].

В дни революции 1905 г. «рыжий философ» в повествовании не появляется; о том, что он «перекувыркнулся к богу», мы узнаем от других персонажей.

В годы реакции между двумя революциями такие идеологи, как Томилин, снова процветают, на них особый спрос. Учение о необходимости поисков бога, о мнимости, ирреальности зна-

ния устраивает испытывшую страх уничтожения буржуазию. «Рыжий философ» становится модным пророком, «водителем умов» молодежи. На то, что Томилин нашел себя и вполне удовлетворен новой ролью, указывает и портретный облик героя: «Весь он стал какой-то пузырчатый, вздутый живот его, точно живот Бердникова, упирался в край стола, и когда учителю нужно было взять что-нибудь, он приподнимался на стуле, живот мешал рукам, укорачивал. Но, несмотря на то что он так ненормально, нездорово растолстел, Самгин, присматриваясь к нему, не мог узнать в нем полусонного, медлительного человека, каким Томилин жил в его памяти. Говорил он так уверенно и властно, что его уже нельзя было назвать «личностью неизвестного назначения», как называл его Варавка» [4, т. 22, с. 272].

Последний портрет Томилина сближается с внешностью капиталистического воротилы Бердникова. Но не только внешняя общность роднит их: у них одна философия жизни, оба готовы ради достижения своих целей служить хоть черту. Постепенное духовное разложение Томилина особенно красноречиво выражают глаза. В начале романа «золотистые зрачки казались наклеенными» [4, т. 19, с. 26]. Томилин еще не нашел себя, он пока что «личность неизвестного назначения», как называл его Варавка. Следуют упоминания о «белых глазах» [4, т. 19, с. 103] Томилина (отсутствие цвета как знак неопределенности), потом «фарфоровые глаза» [4, т. 10, с. 119] и резко сатирическое «глаза жирком заплыли» [4, т. 20, с. 572] — каждая портретная деталь определяет какой-то этап деградации героя. В конце: «И зрачки его глаз уже не казались наклеенными на белках, но как бы углубились в их молочное вещество, раскрашенное розоватыми жилками, — углубились, плавали в нем и светились как-то зловеще» [4, т. 22, с. 272].

В изображении характера Томилина возникает своеобразное кольцо: первое и последнее описание перекликаются между собою. Эволюция портрета передает социально-моральную деградацию героя. От «личности неизвестного назначения» — к народничеству, декадентству, идеалистической философии, проповеди новоявленной религии и окончательному падению — таков жизненный путь Томилина, запечатленный автором в портрете героя.

Поэтапное изображение внешности героев в романе «Жизнь Клима Самгина» выражается в том, что облик каждого героя предстает перед читателем во всей своей неоднородности, переходах, падениях и взлетах.

Таким образом, ведущий принцип портретизации в романе «Жизнь Клима Самгина» — это описание портретов героя поэтапно, что отражает идейные переломы и духовное развитие образа. Принцип этапного изображения внешности ярко иллюстрирует расцвет, идейно-политический рост прогрессивной личности и регресс личности буржуазного типа.

1. Андроникова А. Об искусстве портрета. М., 1975.
2. Габель М. О. Изображение внешности лиц // Билецкий О. I. Збір. праць: У 5 т. К., 1966. Т. 3.
3. Галанов Б. Искусство портрета. М., 1967.
4. Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1949—1955.
5. Давидович М. Г. Женский портрет у русских романтиков первой половины XIX века // Русский романтизм: Сб. ст. / Под ред. А. И. Белецкого. Л., 1927.
6. Инбер В. Вдохновение и мастерство. 2-е изд., доп. М., 1961.
7. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М., 1979.
8. Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.
9. Луначарский А. В. Самгин // Луначарский А. В. Собр. соч.: В 18 т. М., 1964.
10. Нович И. Художественное завещание Горького. Жизнь Клима Самгина. М., 1965.
11. Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство (XVIII — первая четверть XIX в.): Очерки. М., 1966.
12. Семенчук I. P. Портрет у художньому творі. К., 1965.
13. Славятинский Н. Заметки о портрете // Вопр. лит. 1963. № 9.
14. Соколова Н. Портрет литературного героя // Молод. гвария. 1957. № 5.

Статья поступила в редколлегию 04.01.88

И. Д. Альберт, доц.,  
Львовский университет

## **О некоторых особенностях изображения природы в русской прозе 10-х годов**

Развитие русского реализма в 10-е годы XX в., получившего в то время названия «неореализм», «символический реализм», оценивается в современных исследованиях как явление этапного характера. Подчеркивается его многогранность, сложность, разноречие между сущностными и историческими концепциями жизни, борьба и взаимодействие с нереалистическими направлениями. Отмечаются синтез философской, этической, социальной, национальной проблематики, углубленный интерес к личности наряду с интенсивной разработкой темы народа, сращение предметности и лирической стихии в области стиля [5].

Весьма выразительно эти тенденции выявляют себя в развитии темы природы. Внимание к ней усиливается, расширяются географические горизонты, значительно усложняется содержание, психологическая и сюжетно-композиционные функции. В комплексе нравственных, философских, исторических аспектов восприятия и воссоздания природы ключевое место занимает проблема «человек и природа», освещение которой составляет главную задачу статьи. И поскольку работ, специально посвященных вопросу, не обнаружено, нами учтен опыт изучения темы в общем плане и в творчестве отдельных писателей [11; 12]. Интерес к названной проблеме в литературе тех лет, безусловно, связан с важным фактором общественной и духовной жизни — проблемой личности, ее места в мироздании, истории [6].

Примечательно, что в 10-е годы писательская мысль часто обращается к уяснению самой сути отношений человека и природы. Это отражается не только в образном содержании пей-



зажей, но и в характерных авторских декларациях, утверждающих неразъемность и естественность цепи «человек — природа». «Нет никакой отдельной от нас природы, каждое движение воздуха есть движение нашей собственной жизни...» [2, т. 6, с. 314]; «...все тут мое: мои чайки, мои буревестники летают над морем, мои дельфины играют, мои волны выбивают из черных скал разноцветные камни» [8, т. 1, с. 537]; «...Однажды, как в сказке, я приложил ухо к земле — к московскому дикому камню, и дикий камень заговорил» [8, с. 439] и т. п.

Пантеистическое чувство, каким проникнуты эти признания, возникает у И. А. Бунина и многих его современников на идеалистической основе. Но сама идея единства человеческого и природного начал присуща и материалистической диалектике: «что физическая и духовная жизнь человека неразрывно связаны с природой означает не что иное, как то, что природа неразрывно связана сама с собой, ибо человек есть часть природы» [1, с. 565].

Чувством органической близости жизни природы и человека проникнут пейзаж и в произведениях самого начала столетия (вспомним лирические новеллы И. А. Бунина, полесский цикл А. И. Куприна и др.). Однако в 10-е годы пантеистическая мысль писателей, антропоморфное восприятие природы обостряются, актуализируются, перерастая в так называемое космическое сознание, ищущее путей слияния личности с миром за пределами социальных и идеологических сфер. Прозу 10-х годов, несомненно, отличает стремление отразить контакты человека и природы в их неисчерпаемом многообразии и всеохватности. Раскрытие этой темы выполняет как бы синтезирующую функцию, вбирая в себя различные — эстетический, социальный, философский — аспекты содержания, организуя по особому повествовательный строй произведений, стимулируя поиски новой образности.

Сплав живописно-точного, пластического изображения с синтетической многозначностью, расширяющейся до символа, и «пронзительным» лиризмом характерен для бунинского пейзажа. В особенности многозначны изображения звезд, тьмы, ночи, грозы, океана, «тяжелых» и зыбких масс этого довременного, для нас уже чуждого и враждебного естества» [2, т. 4, с. 383], т. е. того, что было для художника наиболее полным воплощением самой природной субстанции, «праматери», которая «родит и поглощает и, поглощая, снова родит все сущее в мире» [2, т. 4, с. 77]. Единство человека с природой выражается нередко в произведениях И. А. Бунина в подсознательно-чувственной сфере жизни персонажей. Однако в бунинских «космических» пейзажах впечатляет слияние аспектов восприятия автора и героев, чувствуется напряженный мыслительный, духовный поиск, стремление разгадать тайны, заглянуть в бездны, прикоснуться к грозным стихиям. Это стремление неодолимо, несмотря на сознаваемую невозможность решить вековые вопросы, раскрыть цель и смысл человеческого бытия, осмыс-

лить место человека в мироздании. «Влажно дуло из этой тьмы влажным, свободным дыханием чего-то от века свободного... Беззвучно и несказанно широко распахивалась вокруг парохода голубая бездна бездн, блистала текучая зыбь водных пространств, угольной чернотой заливало горизонты — и оттуда, как тяжкий ропот самого творца, еще погруженного в довременный хаос, доходил глухой, мрачный и торжественный, все до основания потрясающий гул грома» [2, т. 4, с. 274] — в символическом «свечении» этого текста ощутимо сложное противоборство эмоций и духовных порывов. Здесь восхищение, восторг и ужас перед тайнами мира, трагизм отчуждения от океана жизни и жгучее желание слиться с ним.

Как уже отмечалось, идея единства с природой не теоретическая концепция, а основа мироощущения художника. Для бунинского изображения природы весьма характерен многоступенчатый параллелизм, проецирование и отражение природного в человеческом и наоборот. И при этом — громадная изобразительная сила рисунка, пластика, вещественность, удивительно точное знание среднерусского пейзажа. Дорога, уходящая вдаль, ширь степная, раздолье — этот доподлинно русский пейзаж, возникающий при описании последнего, смертного пути Захара Воробьева (в одноименном рассказе), исполнен глубокого символического смысла. Необъятные природные просторы созвучны душевным порывам героя, его богатырской стати и вместе с тем контрастны его жалкой жизни и нелепой смерти.

Трагичен финал рассказа. И какой-то надрывной нотой, предчувствием беды словно предрекает этот финал природа: «О, какая тоска была на этой пустынной бесконечной дороге, в этих бледных равнинах за нею, в этот молчаливый степной вечер» [2, т. 4, с. 46]. Трагическим содержанием проникнут и пейзаж в рассказе «Веселый двор». Красота, благоухание, великолепие цветущих хлебов и трав контрастно оттеняют немощность, бессилие умирающей от голода Анисьи. Но это же ликующее плодородие земли заставляет сильнее почувствовать святость материнской любви крестьянки, благословляющей все живое. Вполне справедливо поэтому такое суждение: «...присущее Бунину чувство слияния с природой и участия человека в вечном процессе космического бытия не может снять трагедию социальной неустроенности каждой... человеческой жизни так же, как и понимание беззащитности человеческой жизни перед лицом космического хаоса и дисгармонии общественных отношений не может обесценить ни красоты любого из ее естественных проявлений, ни ее принципиального, высшего смысла в целом» [10, с. 335].

При всей напряженной эмоциональности, концентрированной образности, переходящей в символику, власти лирико-субъективной стихии проза И. А. Бунина чужда модернистской вычурности. Ее не избежал, однако, такой его современник, как С. Н. Сергеев-Ценский. Его стилистические поиски, по словам

В. А. Келдыша, определялись характерной художественной коллизией: «модернистским искусом и постепенным его преодолением» [5, с. 200].

Многоцветная живопись словесными красками нередко сочетается у Ценского с изощренной экспрессивностью. Действительность, поданная сквозь «поток сознания», порой претерпевает странную трансформацию. Она становится как бы проекцией психики. Смутное, интуитивное довлеет над мыслью и реальностью. Пересоздание господствует над воссозданием. В сложнейших ассоциациях, наслаивающихся на предметный образ и расширяющих его эмпирическое содержание, отражаются подсознательные импульсы, смутные душевные состояния. Природа у С. Н. Сергеева-Ценского не просто антропоморфична, — ее очеловечивание нередко имеет навязчиво-произвольный характер: «По морю стрельнула... золотистая стрелка — вот-вот позолотеет сразу все море... А потом и небо на горизонте станет тяжелее его, пепельное и лиловое, а море выкатится из этого неба как огромный круглый глаз, широко изумленный...» [9, с. 2, с. 156].

Сосредоточенный на своем внутреннем мире, путем самоуглубленного анализа писатель открывает, что человек сетью тончайших неуловимых нитей связан с космическим целым. Но в окружающем его мире ощутимо присутствие чего-то неизяснимо-страшного. Нанизывание безличных, неопределенно-личных конструкций («Лесная топь») придает образу природы зловеще-таинственный колорит: «Что-то тихо дышало на них... густым запахом смерти...», «Ходило кругом лесное и колдовало...», «Свивалось и развивалось что-то..., выползло...» и т. п. [9, т. 1, с. 210—213].

Рассматривая творчество С. Н. Сергеева-Ценского в эволюции, можно заметить отход от некоторых декадентских издержек. Об этом говорит и нарастание оптимизма в отношении к жизни, и тяготение к живописно-точному пластическому рисунку вместо деформации действительности. Уже не только злой хаос, но и красота, гармония природы властвуют над его душой, обращая к раздумьям над смыслом жизни. Бессмыслице смерти, горестям и тоске единичного человеческого существования писатель нередко противопоставляет пантеистический мотив вечного обновления бытия.

Конечно, пейзаж С. Н. Сергеева-Ценского, где есть и выпуклая реалистическая деталь, и богатство красок, и тонкий импрессионистский штрих, и одухотворенная символика, не становится традиционно реалистическим. Писатель не отказывается и от резко экспрессионистской образности. Утончение и видоизменение реалистических приемов, нарушение привычных канонов проявляется в стремлении воплотить не только «материю», плоть, но и «дух» природы, целостность мира, взаимосвязанность и взаимопревращаемость разных ее явлений (к примеру: «От яркой суреницы, от донника, шалфея и кашки медово сочен был воздух, как-то непроходимо густ и сочен, и млеющие

дали... были сотканы из одних только запахов, ставших красками, и красок, которые пели...» [9, т. 1, с. 531] \*.

Болезненно-мрачным пейзажным картинам «Лесной топи» во многом противостоит природа «Печали полей». Она проникнута ощущением органической и естественной связи с человеком труда. И хотя связь эта подсознательная, нецеленаправленная, именно в ней корни народной богатырской силы: «Густым бездонным черноземом пахло с полей... Никита вдыхал его широченной грудью... Старую извечную работу чувствовал кругом Никита и понимал нутром... Все было сочное, здоровое кругом — и земля, и небо — и все работало и отдыхало...» [9, т. 1, с. 499].

Лирический образ полей в повести вбирает в себя многообразные смысловые наслоения — от ассоциативных переключек с судьбой Анны, с ее неутоленной жадью материнства, до поэтических обобщений большого масштаба. Этот образ, с одной стороны, — предметная, историческая реальность, а с другой — символ, вступающий в сложное взаимодействие со всей образной системой. Многократно варьируясь, повторяясь, мотив «тоски о нерожденном» смыкается с «печалью полей», рождая чувство общности национальной судьбы, ее истоков («Мои поля», «Родина моя»), а образ полей перерастает в символ Родины, ее широты и невыявленной мощи.

Безусловно, у разных художников в 10-е годы вырабатывались и разные самобытные способы выражения соотносительности человека и природы, однако многих сближало стихийное тяготение к пантеизму, любовь к предметному миру, поиски в сфере символизации и лиризации повествования.

М. Горький писал в свое время о «геооптимизме» М. Пришвина, в прозе которого своеобразно соединились лирико-символическая образность, возникающая на пантеистической основе, и предметность, точность очерковой манеры этнографа, охотника, природоведа.

Если для большинства писателей характерно отражение не только связи человека и природы, но и разделяющей их грани, то у М. Пришвина эта грань, по сути, снимается. Говоря его словами, он «выводит лесную жизнь на человеческий путь». Потому-то человеческие свойства так свободно сживаются в его картинах с явлениями природы, т. е., как замечает исследователь, сращение человеческого и природного не является для Пришвина условным [3]. Для него естественно и обычно найти путь к душе человека через «душу леса», а жизнь последней угадывается в лесном ручье, в проложенном им пути. Неразрывна связь между душевными движениями человека и состоянием природной среды, его окружающей. В самой же природной среде все полно смысла, значительности. Здесь идет жизнь

\* Образ И. А. Бунина «теплый запах талых крыш» в свое время возмущал критика-народника [13, с. 352]. Как видим С. Н. Сергеев-Ценский развивает этот же художественный прием, придает ему большую заостренность.

сложная, одухотворенная, подобная человеческой, и в то же время глубоко самобытная, тайная и явная, открывающаяся тому, кто подходит к ней с любовью и пониманием.

Природа у Пришвина как бы наделяется личностным сознанием. На этой основе вырастает символика его пейзажей. Она не получает привычного оформления. Пришвин чрезвычайно скуп в использовании эпитетов, метафор, сравнений. Он чуждается иносказательности в повествовании. Предметы, явления рисуются писателем, по его словам, «просто и верно». И в то же время у него, как замечает В. Д. Пришвина, «художественно-зримые образы являются одновременно мысле-образами» [7, с. 7], несущими в себе интеллектуальные и нравственные идеи, выражающие его мирозерцание. К числу таких символических понятий относятся образы воды — источника жизни — это и водопад, и лесной ручей, и лесная капля, и весенний разлив, т. е. это образ вселенского масштаба; кроме того, образ «камня-правды», образ любви, образ света как весны, тепла, возрождения. Обрастая дополнительными смысловыми оттенками, эти символы становятся вечными спутниками художника: «Полюби камень, воду, свет и сотвори из этого вселенную» [7, с. 541]. Поэтическая вселенная М. М. Пришвина, т. е. рисуемый им мир природы, в «конечные обыденные формы» которого он вкладывает «бесконечное поэтическое содержание» [7, с. 37], воссоздается художником как некая возможная форма гармонии (несмотря на борьбу и страдания). В художественном мире Пришвина нередко действуют законы детского восприятия и, может быть, поэтому его мир на грани сказочного. В нём постоянно совершается что-то волшебное, как бы открывая скрытые в прозаической жизни поэтические, сказочные возможности. «Чудеса, чудеса, чудеса!» — трижды восклицает писатель (в цикле очерков «За волшебным колобком», 1909 г.), словно он и сам удивляется, что под его пером суровая, дикая, близкая к первобытной, жизнь лопарей, рыбаков, охотников так похожа на сказку. Связь истоков пришвинского повествования с народной сказочной образностью так органична, что появление в его очерках таких персонажей, как Марья Моревна, Иван-царевич, гуси-лебеди, совсем не кажутся удивительным. Реальная конкретика этнографических описаний свободно и естественно сплавляется с романтической народной вымысла, так как сказка, поэзия творятся самой жизнью. Его произведения — это сказки-были о связи человека с родным и земным; со всем сущим, о единой, простой и одновременно чудесной, таинственной жизни, которой живут и человек, и вода, и свет, и камни, и птицы: «Не парус, это чайка уснула на камне... Она лениво потягивается крыльями... и летит далеко-далеко в море. Летит, будто знает, зачем и куда... Есть там другой камень? Нет... Что это? Прозвенела светлая, острая сирена?... Или это наши южные степи, сюда, на север откликнулись?.. Протянулись веревочкой гуси, строгие, старые, в черном... Потом повалили несметными стаями гаги, утки, чайки. Но стран-

но, все туда, ...где горит общий край моря и небо... Танцуют, прыгают, ликуют... зыбульки. Тут и забавный Мужичок с ноготок с жenkой...» [7, с. 193—194].

В условиях спора между реализмом и модернизмом небезынтересны художественные поиски в раскрытии связей человеческого и природного мира и тех писателей, кого современное литературоведение относит к явлениям двойственной, промежуточной эстетической природы. Таким был Б. Зайцев. Для него характерна лирико-импрессионистская манера письма, лаконизм образного рисунка, внимание к живым подробностям жизни. Он чуждается декадентской вычурности, «модерность» его прозы — в другом.

Сокровенная мысль Б. Зайцева — об общем ритме жизни в природе животных, людях. Нередко строением фразы, подбором эпитетов, сравнений, системой олицетворений он выражает свою позицию художника, влюбленного в эту простую жизнь, умеющего улавливать ее единый ритм. Зайцев рисует природу сквозь призму своих эмоциональных комплексов, неуловимо-смутных мечтаний, предельно сближенной с ними, потому ее образ как бы растворен в лирической волне, окутан дымкой нежной печали, томлений по красоте, по вечной любви: «А уж сумерки близки и белые березы сонны-сонны... Кто-то тклет паутину среди этих белых берез, а озеро околдовывает и тянет... И деревья... заволакиваются той же нежной паутиной, сладкая боль плывет в сердце...» [4, с. 149].

Представления писателя о первоосновах бытия воплощаются в смутно-зыбких мистических образах единой души, разлитой во вселенной, хаоса, космоса. Для него человек и природа почти слиты с этими первоосновами, не выделены из космоса. Ему слышно, как «стонет», «дышит», «ворочается» стихия. Подчиненность стихийным началам жизни — основа родства и единства всего живого. Не столько видимое, осязаемое, сколько сущностное в природе и человеке привлекает художника — вот почва, на которой произрастает символика и метафоричность его пейзажей. Однако символика Б. Зайцева питается не только из мистических источников. Ее корни уходят и в народную традицию, в фольклорное сознание. В едином семантическом ряду выступают, к примеру, у Зайцева такие образы, как мать, земля, родина, материнская сила. Они живут в его прозе рядом с березами и раздольем родных просторов, с одной стороны, и «стихией», «хаосом», «космосом» — с другой. Взаимодействуя друг с другом по ассоциативным сцеплениям, эти образные ряды обрастают новыми значениями, рожают широкие поэтические обобщения: «О ты, родина! О широкие твои сени, придорожные березы, сияющие дали верст, ласковый и утомительный привет безбрежных нив! Ты, безмерная, к тебе припадает усталый и загнанный... И своих сынов, бездомных Антонов-странников ты берешь на мощную грудь, обнимаешь руками многоверстными, поишь извечной силой. Прими благословение на вечные времена, хвала тебе, Великая Мать!» [4, с. 143].

Отдельными сторонами мог оказаться полезным для расширения возможностей реализма и художественный опыт А. Ремизова. Излюбленный прием писателя в изображении природы — мифологизация природных явлений, попытка заглянуть в их глубинные недра, сопряженность эмпирически-природного и стихийно-иррационального. Все это сочетается с ориентацией на фольклорно-сказочную образность. А. М. Ремизова более всего притягивает хаотическое, стихийное начало в природе. В контрастном сопоставлении с тяжкой неволей, тюрьмой (повесть «В плену») особенно впечатляет картина метели с поэтизацией неистового буйства природных сил, изначально и безгранично свободных: «Рвется в белые окна метель и стучится. А вчера еще жил василек, жали рожь. Стынет седая река, плещутся судорожно волны... Снег. Погребают, поют над тобой. Кличут метели, поют: — Выходи! — выходи! Будем петь, полетим на свободе! У вас нет тепла. У вас света нет. Здесь огонь! Жизнь горит! И пылая, белоснежные, мы вьемся без сна. Выходи-выходи! Будем петь и сгорим на белом огне... Снегом засыплем, ветром завеем, поцелуем задушим. Песню тебе пропоем!» и т. д. [8, с. 59]. В ритмическом рисунке отрывка, образуемого лексическими повторами, особым синтаксическим строем, можно услышать напевные интонации русской народной речи, а в его образах увидеть отражение сказочно-поэтических представлений о буйном ветре, снеге — саване белом и др.

Сгущенная метафоричность того же текста, пожалуй более характерна для поэзии, чем для прозы. Нельзя не обратить внимание на близость ремизовской образности художественным поискам Блока в цикле «Снежная маска». Уже не отдельные детали, а вся картина становится развернутой метафорой, точнее — метафорической темой. Сквозные олицетворения, неприличные сочетания, алогизмы, оксимороны («...сгорели на белом огне»), а рядом с ними слова реального, предметного значения («жил василек», «жали рожь») — все это усиливает эффект иррациональности, превращая нарисованную картину в символически многозначную, соотносимую не только с природой, но и с кризисным состоянием души. Отмечая в творчестве А. Ремизова пророчества близкой гибели, зловещие детали-предзнаменования и другие декадентские тенденции, можно согласиться с В. Келдышем, предлагающим отделять «начала ремизовской образности, коренящейся в многоцветии родного языка», от того деформированного облика, который часто приобретает она в смысловом ряду его сочинений [5, с. 277].

Приведенные наблюдения говорят не только о разнородных ликах природы — ее отношение с человеком зачастую становится идейно-философским и структурообразующим центром произведения. Каким бы неоднозначным не было воплощение этой проблемы, ощутимо ее подключение к важнейшей проблематике времени. Образы природы выступают как полюсы добра, красоты, нравственной силы, и они же несут сознание недостижимости гармонии между личностью и миром, отражая по-

своему трагизму жизненных и исторических противоречий. В картинах природы находит воплощение и тема Родины, национальных истоков — когда пейзаж проникается то тревогой о запустении земли, «тоской о нерожденном», то чувством высоты, дали, манящих просторов, формирующих героические и вольнолюбивые основы русского характера. Продуктивными оказались (в чем убеждает опыт многих советских признаков) новые стилевые тенденции — широкое использование ассоциативности и символики в их многоплановости, соотносённости с авторской концепцией и поэтической системой, с культурной и фольклорной традицией. При этом в основе многих форм образности просматривается идея единства мира. С нею связаны и новые повествовательные конструкции, в которых образы природы, сохраняя предметную и пластическую выразительность, даны сближенными с эмоциями автора или психологией персонажей не в силу причинно-следственной зависимости, а подчиняясь осознанно или интуитивно чувствуемому закону всеединства. Такими путями шла проза 10-х годов и к более углубленному воплощению личности психологии, и к постижению природы как бы «изнутри», т. е. в ее внутренней сокровенной сущности.

1. *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений. М., 1956. 2. *Бунин И. А.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1965—1967. 3. *Гринфельд Т. Я.* Изображение природы в рассказах. М. М. Пришвина и С. Соколова-Микитова // Человек и природа в советской литературе: Межвуз. сб. науч. тр. Сыктывкар, 1980. 4. *Зайцев Б.* Аграфена. Тихие зори. Берлин, 1922. 5. *Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975. 6. *Колобаева Л. А.* Концепция личности в русской реалистической литературе рубежа XIX—XX веков. М., 1987. 7. *Пришвин М. М.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1982. Т. 1. 8. *Ремизов А. М.* Избранное. М., 1978. 9. *Сергеев-Ценский С. Н.* Собрание сочинений: В 12 т. М., 1967. 10. *Спивак Р. С.* Бунин и его зарубежные истолкователи // Русская литература в оценке современной зарубежной критики. М., 1973. 11. *Трефилова Г.* Время выбора (Художественное осмысление взаимоотношений человека и природы в советской литературе) // Вопр. лит. 1981. № 12. 12. *Шишкина Л. И.* Социальная функция пейзажа в творчестве писателей-знамевцев // Человек и природа в советской литературе: Межвуз. сб. науч. тр. Сыктывкар, 1980. 13. *Якубович-Мельшин П. Ф.* Очерки русской поэзии. СПб., 1904.

Статья поступила в редколлегию 02.02.88

Б. П. Иванюк, ассист.,  
Черновицкий университет

## Художественная целостность лирического произведения и проблемы его анализа (на материале стихотворения Ф. И. Тютчева «Еще земли печален вид...»)

В современной науке о литературе стало привычным понимание диалогической природы произведения. Это привело к изменению представления о самом произведении, которое осуществляется



в результате пересечения двух «сознаний» — автора как субъекта высказывания и читателя как субъекта восприятия и интерпретации. При этом последний не является «зеркальным отражением автора, дублирующим его» [1, с. 368], а выполняет роль персонифицированного соучастника произведения, обладающего собственным мирообразом. «Проблема читателя, — пишет В. Федоров, — привлекает в настоящее время всеобщее внимание. В этом... выражается тенденция рассматривать произведение по меньшей мере шире, чем текст, включая в категорию «произведение» и субъекта восприятия, и самый акт восприятия» [7, с. 143].

Признание значения читателя в осуществлении художественного целого выдвигает важную теоретическую задачу определения его «потребительских» полномочий или, иначе говоря, задачу определения «потенциала восприятия», который обуславливает правомерность различных, но типологически сходных толкований художественного текста. Такой потенциал способен удерживать читателя от вседозволенности в прочтении последнего и тем самым гарантировать сбалансированное его соучастие в осуществлении произведения как художественного целого. Другими словами, значение этого потенциала заключается в том, что он устанавливает «меру» интерпретации текста.

В качестве такого потенциала выступает художественная целостность произведения, то органическое единство структуры и смысла, которое придает ему онтологическую самодостаточность. И лишь при условии воспроизведения читателем этой целостности становится возможным его диалог с автором.

По справедливому суждению Ю. Борева, «носителем, гарантом, выразителем художественной целостности произведения» [2, с. 9] является стиль. Его способность быть передатчиком целостности объяснима тем, что он представляет собой «закономерно согласованное единство всех элементов содержательной формы» [3, с. 14]. Это означает, во-первых, что все элементы формы функционально взаимосвязаны друг с другом и, следовательно, структурно организованы, и, во-вторых, что структурная упорядоченность формы не является самодостаточной, она характеризуется внутренней целесообразностью, которая обусловлена общим замыслом произведения. Другими словами, структура пронизана «смыслообразующей тягой» (О. Мандельштам), определяющей способ организации ее элементов, т. е. стиль произведения. Поэтому в плане восприятия именно стиль как предельное напряжение формы содержит в себе установку на смысл, обеспечивая тем самым произведению устойчивую самостоятельность.

Однако было неверным представлять себе художественную целостность только как «спокойное единство» (Гегель) структуры и смысла, пронизывающее все произведение в его состоявшейся завершенности. В таком качестве она выступает как закономерный итог динамически развивающейся целостности произведения, которая проявляется в каждом моменте его ре-

цептивного освоения\*. Поэтому первоочередной задачей читателя является воссоздание становящейся целостности произведения. В связи с этим возникает вопрос об алгоритме восприятия, т. е. о том последовательном наборе правил, который заложен в самом произведении и следуя которому читатель с наибольшей вероятностью реализует художественную целостность в ее собственном объеме.

В роли такого алгоритма выступает композиция, которую можно определить как динамически развивающуюся структуру произведения, получающую свое выражение в поэтической речи. Именно в ходе композиционного анализа становится возможным различие каждого элемента формы в их последовательном сцеплении. «Возникая в строго узаконенный срок и при условии достаточно зрелой для этого и единственной ситуации» [4, с. 11], каждый элемент выполняет свою конкретную функцию и тем самым опосредованно участвует в осуществлении общей структуры произведения. Суть этой функции заключается в передаче воспринимающему сознанию «кванта» смысла, который по отношению к элементу формы является его идеальным производным и по отношению к которому элемент формы является его материальным носителем.

В ходе же композиционного движения происходит постепенное осуществление структурно организованного смысла, т. е. создается художественная целостность произведения. Заметим, что смысл возникает не в результате накопления «квантов» содержания. Он оказывается производным стиля, который в плане композиции можно определить как закономерность последовательного выбора элементов формы или, что то же самое, закономерность их сцепления друг с другом.

Таким образом, композиционно-стилистический анализ приводит к осуществлению структурно-смыслового единства произведения, его художественной целостности.

Проанализируем стихотворение Тютчева «Еще земли печален вид...».

- 1 Еще земли печален вид,
- 2 А воздух уж весной дышит,
- 3 И мертвый в поле стебель колышет,
- 4 И елей ветви шевелит.
- 5 Еще природа не проснулась,
- 6 Но сквозь редящего сна
- 7 Весну слышала она,
- 8 И ей невольно улыбнулась...
  
- 9 Душа, душа, спала и ты...
- 10 Но что же вдруг тебя волнует,
- 11 Твой сон ласкает и целует
- 12 И золотит твои мечты?
- 13 Блестят и тают глыбы снега,
- 14 Блестит лазурь, играет кровь...
- 15 Или весенняя то нега?
- 16 Или то женская любовь?.. [6, с. 83]

\* См. об этом подробнее: *Гришман М. М.* Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева. М., 1981.

Оно представляет собой стихотворение-троп, в котором структура сравнения, охватывая все произведение целиком, выполняет роль его стилевой закономерности, определяющей все многообразие функциональных взаимосвязей элементов формы.

В основе стихотворения — психологический параллелизм: в 1 строфе — мотив пробуждения природы, во 2 — пробуждения души. При этом оба явления соотносятся по признаку «сходства несходного» между ними.

1 строфа условно делится на два четверостишия, последовательно разворачивающих мотив пробуждения природы. Их функциональное сходство обуславливает и сходство композиционное, к частным фактам которого относятся — анафора «еще», намечающая синтаксический параллелизм, и одинаковый по положению в строфе тип рифмовки абба. Основным же аргументом сходства четверостиший являются антитезы «Еще земли печален вид, А воздух уж...» и «Еще природа не проснулась, Но сквозь редеющего сна...». Но каждое четверостишие последовательно выражает различные уровни развития одного и того же мотива. Разберем 1 четверостишие. Способ отношения Тютчева к происходящему в природе — созерцательный, и потому оно преимущественно изображается. В результате стыковки панорамного обозрения (1—2 стихи) и правдоподобных подробностей (3—4 стихи) складывается пейзаж. Этот монтажный сдвиг, это резкое переключение точки зрения созерцателя с дальнего на ближнее способствует укрупнению «цепких» признаков перелома от зимы к весне. Однако, как известно, пейзаж не просто имитирует объект созерцания в его наличном бытии, но воспроизводит его в особом «прочтении» субъекта созерцания. Уже в самом отборе пейзажных примет сказывается заинтересованная наблюдательность автора. Так, эпитет «мертвый» воспринимается стилистически обособленным на фоне уже оживающей природы; в родственной зимней среде этот признак стебля вряд ли был бы заметным. Семантическим оказывается и выбор слова «ель» в качестве зримого свидетельства весеннего пробуждения, поскольку ее образ является устойчивым знаком зимнего оцепления («Листья»). Наиболее же показательным фактом интерпретационного прочтения объекта созерцания является следующее. Экспрессионизируя с помощью антитезы отношения между зимой и весной, Тютчев придает их календарной смене значение преодоления смерти жизнью.

Конечно, эта семантизация объекта созерцания еще не способна преобразовать его в объект рефлексии, но уже является косвенным свидетельством того, что содержание происходящего в природе может иметь отношение к содержанию происходящего в душе. Даже возможность почувствовать сквозь тяжелую материальность зимы («земля») «легкое дыхание» весны («воздух») обусловлена оттаявшей способностью души к пробуждению от оцепенения. Говоря более конкретно, сам факт восприятия обновления в природе свидетельствует о преодолении душой смерти.

В большей степени радость этого пробуждения выражена во 2 четверостишии. В нем способ отношения к объекту лирической реакции меняется. Его можно назвать вживанием в происходящее, в результате которого возникает уже исключительно экспрессивный образ освобождающейся от зимней спячки природы, образ приближающийся к персонификации. Персонификация не нуждается в правдоподобию пейзажных примет, но уподобление наблюдаемых в природе изменений признакам живого существа настолько предельно, что можно говорить о «лицевой мимике» природы. Воздействует персонификация посредством внушения, которому мы поддаемся с несомненной доверчивостью. И объясняется это добровольное подчинение возникшему образу тем, что персонификация как троп выражает представление о всеобщей одушевленности природы, представление, ведущее свою родословную от мифа и закрепленное памятью.

Итак, в пределах одной строфы обособляются по способу создания образа пробуждающейся природы два четверостишия. Но их «несходство» относительное. Они представляют разные уровни одного и того же метода поэтического мышления — олицетворения природы \*. Последовательное расположение обоих четверостиший образует градацию, разворачивающуюся однонаправленно, но с «перерывом в постепенности» между 1 и 2 четверостишиями. Градация как композиционно-стилистический прием всегда целесообразна и потому можно объяснить ее функцию.

Основным по значению стихом I четверостишия является первый стих, так как все последующие заняты его опровержением. Поэтому речь начинается издали, как бы отдавая последнюю дань господствующей пока зиге, а затем, отталкиваясь от первого стиха, она натруженно преодолевает его («И... И...»), накапливая наблюдаемые приметы потаенной весны. Это могло продолжаться долго — все немое время между 1 и 2 четверостишиями. Но весна безудержна, а зима уравновешенна, и правда чувства непосредственна и не нуждается в долгих силлогизмах. И Тютчев меняет характер речи. Начинается новое четверостишие. Основным по значению является последний стих, а предшествовавшие настолько заняты торопливой подготовкой итогового стиха, что не замечают (правда, часто встречающейся у Тютчева) возникшей грамматической несогласованности — «сквозь редеющЕГО СНА» (а может все вокруг олицетворяющее чувство одушевило и сон?). Этот последний стих подводит к высшей точке самочувствие просыпающейся природы, к той истоме счастливого пробуждения от зимней спячки, которая трудно поддается всякому описанию и естественной формой выражения которой является речевой обрыв.

---

\* Можно условно предложить следующий уровень одушевления — образ-персонаж: как действующее лицо — он объективирован и потому встречается в сказках, поэмах и т. п., но совершенно невозможен в лирическом роде.

Итак, градация представляет собой «завязку» и «кульминацию» (серединный период пропущен — «эллипс») единого «сюжета» пробуждения природы. Причем, этот сюжет, осуществляющий содержание пробуждения природы в предельном объеме, одновременно является и иносказательным свидетельством душевного пробуждения субъекта созерцания, которое приобретает уже непосредственное выражение во 2 строфе.

Первый стих 2 строфы, подобно экспозиции в повествовательном произведении, возвращает нас к тому стихотворному прошлому, в котором душа и природа равно пребывали в состоянии сна. При этом собственное содержание каждого из снов остается умолчанным и не получает соответствующего названия. Но заявленное сходство между ними обозначается общим понятием «сон», в которое Тютчев вкладывает свой образный смысл\*. Поэтому сходство можно считать типологическим. Наглядно представим его так:

А' («сон» природы)  А'' («сон» души)

А («сон» в тютчевском понимании).

Теперь «вскроем» содержания пробуждения души и природы. Если слово «сон» обозначало содержание души в прошлом, то содержание души в настоящем времени обозначается словом «мечты», выносимом на интонационной волне вопроса «Но что же вдруг тебя волнует...?». Это слово — «звук пустой», оно лишь номинально именуется происходящее с душой, содержание которого остается умолчанным. И в этом смысле сама интонационная содержательность вопроса-«вдоха» непосредственное выражает избыточное настроение души, нежели слово «мечты».

Аналогичную функцию номинального обозначения содержания пробуждающейся природы выполняло в 1 строфе слово «весна». Иначе говоря, слово «весна» относится к содержанию пробуждения природы так же, как слово «мечты» — к содержанию пробуждения души. Общим же, видовым понятием, объединяющим эти содержания, является «пробуждение» — противоположное по значению понятию «сон». Так устанавливается типологическое сходство между природой и душой уже в настоящем времени.

Казалось бы, этим исчерпывается заявка на сходство объекта созерцания и объекта рефлексии. Но даже сама пружинная интонация вопроса «Но что же вдруг тебя волнует...?» заставляет стихотворение продлиться. По своему характеру этот вопрос риторический, и функция его заключается, как мы выяснили, в выражении радости, а по своему замыслу — он тайно надеется на ответ. И они возникают — полу-ответы, полу-вопросы («Или весенняя то нега? Или то женская любовь?»).

\* Являясь одним из компонентов тютчевского мирообраза, «сон» представляется многовалентным в семантическом отношении. В данном случае ближе всего к нему по значению слово «оцепенение». См.: «Как птичка раннею зарей...», «Не рассуждай, не хлопочи...», «Проблеск», «Е. Н. Анненковой», «О, вещая душа моя...» и др.

Но между ними появляется «прокладка» («Блестят и тают...»), без объяснения значения которой содержание дальнейших вопросов будет непонятным. Стихи 13—14 образуют психологический параллелизм, подготовленный всем предшествующим композиционным развитием стихотворения. Если соединить 1 четверостишие 1 строфы, 2 четверостишие 1 строфы и первый член параллелизма («Блестят и тают глыбы снега, Блестит лазурь»), то можно увидеть последовательно разворачивающееся действие весны в природе. В первом члене параллелизма уже видны «дела» весны, явленные через «тело» природы (словосочетание «глыбы снега» придают именно телесную выразительность природе). Аналогичным образом выстроим в ряд — 1 четверостишие 1 строфы, 2 четверостишие 1 строфы, 2—4 стихи 2 строфы и второй член параллелизма («играет кровь»). Образуется, как и в предыдущем случае, градация, нарастающая теперь сюжет пробуждения души: от робкого, едва прослушиваемого первотолчка (1 четверостишие) пробуждающейся души к тому предельному душевному напряжению (2—4 стихи 2 строфы), которое преобразуется в первотолчок «тела» (метафора «играет кровь» выражает пробуждение тела, которое завершится любовной игрой — не случайно в последнем стихе стихотворения именно «женская любовь», а не любовь к женщине\*).

В целом же значение параллелизма заключается в следующем. Во-первых, и это главное, параллелизм в очередной раз демонстрирует типологическое сходство природы и души, а во-вторых (в этом его композиционное значение), он психологически мотивирует содержание следующих за ним полувопросов, полу-ответов. Как ответы они не проясняют смысла предшествующего вопроса («Но что же вдруг тебя волнует...?»), во-первых, потому, что альтернативны (построены в виде синтаксического параллелизма), а значит, равновозможны, и, во-вторых, они сами даны в форме вопросов и, следовательно, предполагают очередные ответы, находящиеся в послестихотворной биографической реальности. (Не потому ли в отличие от предшествующего типа рифмовки в последнем четверостишии — рифмы перекрестные, открытые?). Может быть, в прямой перспективе реального времени вопрос удовлетворится однозначным ответом-событием (последний вопрос — «Или то женская любовь?» — с полусомнением, полууверенностью предчувствует это), но в реальности стихотворения содержание основного вопроса («Но что же вдруг...?») несущественно, потому что отношения между ним и последующими ответами (Или весенняя...?) отнюдь не логические по своему характеру, а эмоциональные: и вопрос, и ответы выражают одну и ту же радость наблюдения над происходящим и в природе и в душе и потому обладают одним уравнивающим их значением.

Итак, на протяжении всего стихотворения устанавливается сходство по значению между природой и душой, сходство, вы-

\* Эта телесная любовь ассоциируется с последним стихом 1 строфы.

ражаемое интонационными фигурами радости наблюдения над аналогичным происходящим. В 1 строфе, опираясь на пейзажные приметы, крепнущее чувство радости после него, но выразительного перерыва между 1 и 2 четверостишиями становится пластически независимым и само «дозревает» до истомного молчания после 8 стиха. Затем (1 стих 2 строфы), обогащенное модуляциями 1 строфы, чувство начинает сызнова, не столько переживая прошлое, сколько отказываясь от него для того, чтобы, оттолкнувшись, набрать высоту (12 стих) и завершиться свободным полетом послестихового молчания. И вновь, уже в третий раз, после приземления и разбега (13—14 стихи) взмывает вверх... Эта интонационная игра радости меняется в зависимости от характера сходства между природой и душой. В 1 четверостишии — это сходство вероятностное, во 2 — ассоциативное, в 3 — утверждаемое, в 4 — настолько уменьшается несходство между объектом созерцания и объектом рефлексии, настолько они уподобляются друг другу, что становится взаимозаменяемыми (нельзя делать выбор: «Или весенняя то нега? Или то женская любовь?»). Эта взаимозаменяемость вполне допустима и, наверное, предполагается возможность поменять эти стихи местами; вполне вероятно, что так и произошло — в последнем четверостишии нарушается принцип рифмовки, сообразуемый во всех предшествующих.

Таким образом, увеличение сходства между природой и душой ведет к нарастанию чувства радости. Но это не первоначальная радость, загустевшая от действия весны. Это вторичная радость, радость сходства\*, возбуждающая пантеистическое настроение, входящее в качестве структурного составляющего в тютчевский мирообраз.

Так смысл отдельного произведения актуализирует мировоззренческий контекст последнего, благодаря которому сам смысл перестает быть зависимым от структуры произведения и обретает право на самостоятельное функционирование. Это освобождение смысла означает, что читатель преодолел автономию произведения как художественного целого и начался процесс интерпретации последнего.

1. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 361—373. 2. Боров Ю. Б. Проблемы художественного восприятия // Общество. Литература. Чтение: Восприятие литературы в теоретическом аспекте. М., 1978. С. 5—19. 3. Гиришман М. М. Стиль как литературоведческая категория: Учеб. пособие. Донецк, 1984. 4. Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967. 5. Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975. 6. Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т., 1966. Т. 1. 7. Федоров В. О природе поэтической реальности. М., 1984.

Статья поступила в редколлегию 07.01.88

\* Конечно, это сходство относительно; в других стихотворениях Тютчева сквозит мотив невозможности гармонического единства человека и природы. Как пишет В. Одоевский, «в природе человек может найти лишь сходство, но равенства никогда; эта идея безусловно существует в человеке» [5, с. 142].

## Работа С. Я. Надсона над словом и стихом

Слава С. Я. Надсона гремела как при жизни, так и долго еще после его смерти. В его поэзии запечатлена эпоха 80-х годов прошлого столетия, когда шли на убыль революционно-демократические настроения шестидесятников и народничества, а до появления марксизма в России было еще сравнительно далеко. В стране свирепствовала реакция, которая и наложила отпечаток на характер лирического героя Надсона. Типичными для него были черты противоречивости: жажда брьбы и сознание собственного бессилия, вера в светлое будущее, в идеал и чувство разочарования, сомнения, обреченности. Это в значительной мере определило и своеобразие стиля Надсона, в котором причудливо сочетаются гражданская лексика с эпигонским, условно-поэтическим словом «чистого искусства», призывная ораторская интонация с заунывно-скорбной мелодией.

В годы мрачной реакции отчетливо звучал гражданский голос надсоновской музыки, хотя и лишенный некрасовской мощи. Надсон верил в пророческое слово поэта, который поднял бы людей на борьбу. В «Слове» он восклицает:

О, если б огненное слово  
Я в дар от музы получил,  
Как беспощадно б, как сурово  
Порок и злобу я клеймил!

А в конце стихотворения — горькое:

Мне не дано такого слова...  
Бессилен слабый голос мой [4, с. 165].

Однако нужно отдать должное Надсону в том, что он поэтическим словом беспощадно обличал зло, царство Ваала и звал свое поколение вперед. Многие произведения рассчитаны на чтение с эстрады, в них заключен большой ораторский пафос.

О Надсоне много писали. Но вопрос о мастерстве Надсона-художника нуждается в изучении. Чтобы представить в полной мере работу поэта, уяснить его творческую индивидуальность, необходим анализ не только печатных текстов, но и автографов, архивных материалов.

До сих пор еще бытует ошибочное мнение, что Надсон не придавал значения отделке своих произведений, не стремился к их художественному совершенству. Так, В. А. Котельников пишет: «Лирическое чувство Надсона не ищет себе глубоких образных воплощений, не заботится о ритмико-мелодическом оформлении... Стих Надсона изобилует поэтическими штампами и на уровне лексики... и на уровне тропов, где чрезвычайно много банальных эпитетов и сравнений, избитых метафор и пр. Монотонна ритмическая организация, скудны его строфика и рифма» [2, с. 492].



Исследователь явно отказывает Надсону в художественном мастерстве. Тогда чем же объяснить колоссальную популярность поэзии Надсона не только в 80-е годы, но и в последующие десятилетия? Надсон обладал большим поэтическим даром, а кроме того, не жалел ни времени ни сил на отделку своих стихов. Это ему принадлежат крылатые слова: «Нет на свете мук труднее муки слова». Взыскательный художник, он отдавал в печать после многократных правок только те произведения, в художественной ценности которых был твердо уверен. Многие поэты не публиковал при жизни. «Полное собрание стихотворений» (1962) Надсона включает в себя около четырехсот произведений. Это результат многолетних разысканий исследователей. Сам же автор опубликовал только шестьдесят восемь произведений, что свидетельствует о большой требовательности к себе.

Чтобы объективно оценить художественные достоинства поэзии Надсона, следует изучать систему его стиха, а не вырывать отдельные компоненты, в частности лексику, тропы или ритмику. Не делая такого целостного подхода, некоторые исследователи упрекают Надсона в бедности языка, однообразии интонаций, банальности эпитетов и метафор и т. д. Да, поэтический словарь Надсона тяготеет к абстрактности и аллегоричности (идеал, борьба, свобода, буря, рассвет, свет, мрак, ночь и др.). Но эти слова-сигналы, слова-символы в контексте надсоновского стиха, во взаимодействии с другими компонентами стиховой системы способствовали созданию особой декламационной действенности и ораторского пафоса, который удивительно сочетался с мягким, окрашенным грустью неповторимым лиризмом.

В работе Надсона над черновиками видно его стремление к экспрессивности, лаконизму, афористическим формулировкам, т. е. точности и выразительности слова. Об этом справедливо пишет Л. И. Тимофеев: «Мы вправе рассматривать экспрессивное значение стиха в связи со словом, с тематикой и характером, в соотношении с жанрами, со стилем, в конечном счете даже с методом» [6, с. 42].

Характерной особенностью стиля Надсона, обусловленной характером лирического героя, склонного к анализу, размышлениям, к рефлексам, а не к порыву страсти, к исповеди, является логичность в построении образа, композиции стихотворения, в построении фразы. Отсюда стремление к экспрессивности, сжатости и точности выражения мысли. Не случайно к одной из черновых тетрадей он взял эпитафией некрасовские слова: «Правилу следуй упорно, чтобы словам было тесно, мыслям — просторно». «Тесные рамки стиха, — писал он, — требуют от поэта большей точности, яркости, сжатости и силы, чем простор, представляемый прозой» [3, с. 235]. В связи с этим поэт подверг существенным сокращениям в процессе работы такие стихотворения, как «Сегодня всю ночь голубые зарницы...», «Жизнь!», «Грезы», «На могиле Герцена». Сохранилось множество черновых вариантов знаменитых «Грез». Первые

наброски не удовлетворили автора. «Что касается «Грез», — писал он. А. Н. Плещееву в апреле 1883 г., — то, во-первых, они холодны, во-вторых — длинные, в-третьих — бледны» [3, с. 479]. Путь к совершенствованию автор видел в уплотнении описаний пейзажей, сцен охоты, лирических отступлений. Так, намного короче стал конец первой части, где речь шла о награде певца королевой. Первоначально это было так:

И вот с ее груди отколота роза  
Лежит уж на моих трепещущих руках!  
Но что-то странное случилось со мною:  
Душа потрясена — до слез потрясена,  
И оживаю вновь — и снова горд собою,  
И нет следа во мне усталости и сна!  
Нет, песнь моя в толпе раздастся не бесследно  
И в час, когда рассвет могучим торжеством  
Ворвется в царство мглы свободно и победно, —  
То в небе будет песнь моя одним его лучом!..

Это растянутое отступление не помогало раскрытию основной идеи произведения, ослабляло ораторское звучание, утомляло многословием. В конечном итоге поэт резко сократил эту часть до двух строк:

И вот с ее груди отколота роза  
Трепещет уж в руках счастливого певца!.. [4, с. 165].

За этим следует продолжительная пауза, и на половине стиха внезапно обрывается первая часть «Грез»:

Так в детстве я мечтал... [4, с. 165].

В окончательный текст не вошло пространное на двадцать стихов описание картины охоты и лодочной прогулки королевы и гостей. О ней сказано лаконично:

Рога охотников звучали по лесам,  
И много горных серн и царственных оленей  
Упали жертвами разгоряченным псам [4, с. 162].

Однако Надсон шел сознательно на расширение текста, если это требовалось замыслом. Так, в первых набросках «Грез» описание королевского бала укладывалось в два стиха: «А ночью дан был бал... Но гости утомились. Певец! — зовут они...» Затем картина развертывается на шестнадцать строк: нужно было показать колорит средневековья и раскрыть мечту юного певца о счастье. Значительно расширил автор то место во второй части, где говорится о новом счастье, которое певец нашел, исполняя свои песни перед бедной. Вначале было:

В бедную комнату песни иные,  
Скорбные песни принес я с собой.  
Слышались в песнях тех слезы людские,  
Стоны нужды и борьбы роковой.

Эти четыре стиха были развернуты на двадцать строк, в которых выражены гражданские идеалы:

Как брат, я братьям пел, усталым от трудов  
Я пел сплотившимся под знаменем науки,  
Я пел, измученным тяжелою борьбой,  
Чтоб не упали их натруженные руки,  
Чтоб не рассеялся союз их молодой... [4, с. 167].

Вот яркий образец надсоновского стиля, когда так называемые поэтические штампы на уровне лексики (брат, борьба, гимн, ночь, даль, мечта и др.) и «банальных» эпитетов и сравнений (усталый, светлый, душистый; как брат), в стихах шестистопного ямба с цезурой после третьей стопы, звучат экспрессивно, мужественно и бодро. Излюбленная Надсоном отвлеченная гражданская лексика помогает создать напряженную ораторскую интонацию; этому же служит и цепь повторов, анафор, чего не было в первом варианте: «Я пел сплотившимся... Я пел измученным...»; «Чтоб не упали... Чтоб не рассеялся...»; «Что ночь не устоит... Что даль грядущего...» Исключительной выразительности поэт достиг с помощью пауз внутри стихов, риторических вопросов и восклицаний: «Я смолк... Мне не гремят толпы рукоплесканья»; «Но что со мной?.. О чем, откуда эти слезы?»; «О родина моя, прими меня — я твой!..»

Но борьба за лаконизм не сводится только к сокращениям. Поэт вообще стремится к сжатости мысли в стихе. Вот почему он любит пользоваться афоризмами, помещая их в начале или в конце стихотворений. («Только утро любви хорошо», «Наше поколение юности не знает», «Жизнь — это серафим и пьяная вакханка», «Жизнь — это океан и тесная тюрьма!» и др.). Эти крылатые выражения рождались в упорном труде. Например, черновик начала стихотворения «Умерла моя муза!..» выглядит так:

Умерла моя муза. С последним лучом  
Догоревшей любви и с последней мечтой  
Закатилась она мимолетной звездой,  
Мимолетной звездой в небосклоне ночном.  
И порой только призрак подруги моей  
Надо мною во мраке, белея, встает  
И глядит мне в лицо, и куда-то зовет,  
И уходит при блеске рассветных лучей...

Затем многословный отрывок был сжат в четверостишие, где каждая строка превратилась в чеканный афоризм:

Умерла моя муза!.. Недолго она  
Озаряла мои одинокие дни,  
Облетели цветы, догорели огни,  
Непроглядная ночь, как могила, темна!.. [4, с. 236].

У Надсона есть немало коротких стихотворений-четверостиший и восьмистиший. Глубокие по социально-философскому содержанию и блестящие по форме, они отличаются строгой законченностью композиции, безукоризненно отделанными стихами. Например, стихотворение «Не говорите...» построено по правилам ораторской речи и логики. Первая строка «Не говорите мне: «он умер». Он живет!» является тезисом, последующая цепь афоризмов строится по принципу синтаксического параллелизма и служит аргументами, доказывающими мысль о смерти и бессмертии в окружающей жизни и жизни человека:

Не говорите мне: «он умер». Он живет!  
Пусть жертвенник разбит — огонь еще пылает,  
Пусть роза сорвана — она еще цветет,  
Пусть арфа сломана — аккорд еще рывдет!..

Афоризмы Надсона приобрели известность. В. И. Ленин, хорошо знавший надсоновскую поэзию, использовал в работе «Задачи революции» слова поэта «Как мало прожито, как много пережито». Любимым изречением А. М. Горького было: «Нет на свете мук труднее муки слова».

В своих стихах Надсон отбрасывал все нетипическое, случайное, фальшивое. Нетерпимо было его отношение к всяческой идеализации, к вычурности формы. Он резко высмеивает надуманность Н. Минского в стихотворении «Колонны спят, как точно дети».

«Итак,— комментирует Надсон в письме к Плещееву,— муза явилась ему в золотом сиянии и серебристой одежде (не слишком ли много драгоценных металлов?), вечерней звездочкой или голубкой — в венке из роз! Звездочка или голубка в венке?.. Но главное — сама мысль мне чужда... Вообще реальной подкладки, выхваченного из жизни и перечувствованного — нет, а красивые образы нагорожены немножко нерасчетливо и небрежно. Это красивая риторика» [3, с. 480].

Черновые рукописи Надсона изобилуют бесчисленными правками, когда он заменяет неудачное слово, эпитет, сравнение, устраняет красоты, неблагозвучные сочетания. В этом отношении вызывает недоумение оценка В. Брюсовым поэтики Надсона: «...невыработанный язык, шаблонные эпитеты, скучный выбор образов, вялость и растянутость речи — вот характерные черты надсоновской поэзии [1, с. 46]. На это А. Блок, не соглашаясь со столь категорическим мнением, на полях книги Брюсова «Далекое и близкое», подаренной ему автором, сделал запись: «Не совсем так!» [1, с. 46].

Разумеется, Надсон не всегда был безупречным стилистом. Встречаются у него погрешности в языке, вроде: «На жизненной сцене, залитой в крови», «Лес, облитый светом, не дрогнет ветвями», или неблагозвучные сочетания слов с шипящими и свистящими звуками: «с первых же шагов». Но эти недостатки не могут заслонить красоты формы большинства его стихов, их пластичности, музыкальности и свежести.

Очень разборчив был Надсон в выборе эпитетов. Правда, в ранних стихах часто употребляются такие стершиеся, трафаретно-романтические эпитеты, как «душистый», «ароматный», «безумный» и др. От них поэт освобождался в зрелой лирике. Яркое доказательство отхода Надсона от шаблонной романтической поэтики, избитых эпитетов — черновые материалы стихотворения «Из дневника» (Сегодня всю ночь голубые зарницы...»). Вначале было:

От сонных черемух, осыпанных цветом  
И цветом увядшим осыпавших сад,  
С незримой отравой, с невнятным приветом,  
Лаская, широко лился аромат.  
Как будто вакханка, любя и тоскуя,  
Склонилась в томительной мгле предо мной  
И жгла меня страстным огнем поцелуя,  
И знойную руку сжимала рукой...

Стершиеся эпитеты (страстный, знойный и др.) в окончательном тексте заменены:

От сонных черемух, осыпанных цветом  
И сыпавших цветом, как белым дождем,  
С невятной лаской, с весенним приветом  
Струился томительный запах кругом... [4, с. 141].

В подборе эпитетов поэт руководствовался критериями эмоциональности, точности и обусловленности идейным замыслом. При стилистических правках Надсон освобождался от лишних эпитетов и оставлял самый точный. Например, было: «Отправленной, жгучей, душистой струею»; стало: «И сердце стучало, и знойной волною»; или: «Больные, бледные, несчастные рабы» стало: «Бойцы усталые и дети, и рабы».

Не менее настойчиво работал Надсон и над сравнениями, которыми пользовался довольно умеренно и не любил сложных и броских. Вот один из многих примеров отбора сравнений в стихотворении «Омывшись на заре душистою росой»: «Сегодня чудный день... Душистою росой // Омывшись на заре, как дева, от румян»; «Сегодня чудный день: омывшись росой, // Он, словно юноша, прекрасен и румян»; «С рассветом, весело омывшись росой, // Он, словно юноша, прекрасен и румян». И, наконец, последний вариант: «Омывшись на заре душистою росой, // Сегодня ясный день, как девушка, румян».

В зрелый период поэт реже прибегает к избитым романтическим сравнениям, вроде тех, где ночь сравнивается с вакханкой, лобзаньем: «Ароматная ночь, как вакханка, пьяна, // Как лобзанья, ласкает и жжет».

Очень серьезное значение придавал Надсон ритмико-интонационному звучанию стихов. Не отрицая известной монотонности, мы все же не можем согласиться с утверждением Б. Брюсова, судившего с позиций символизма, что у Надсона «размер стихов не имел никакого отношения к их содержанию» [1, с. 46]. Замечательным примером подбора нужного размера, ритмико-интонационного рисунка является черновая работа над стихотворением «Заря лениво догорает», в котором выражено жизне-радостное настроение лирического героя. Первый набросок написан четырехстопным хореем: «Ночь безмолвно догорает...» Быстрый темп хореев не подходит для описания тихого летнего вечера. Следующие примеры первых стихов, написанные тяжеловатым шести- и пятистопным ямбом, также оказались неподходящими: «Серебряная ночь безмолвно догорала». Отвергнуто начало, написанное четырех- и трехстопным дактилем, длинные строки которого звучали монотонно: «Летняя светлая ночь. В небесах глубоких // Бледным светом последние звезды мерцают». И, наконец, поэт нашел нужный размер и интонацию, остановившись на четырехстопном ямбе:

Заря лениво догорает  
На небе алой полосой,  
Село беззвучно засыпает  
в сияньи ночи голубой [5, с. 136].

Добиваясь экспрессивности, динамичности стихов, Надсон в процессе работы совершенствует звукопись, применяет анафоры, повторы внутри стиха. Звуковая инструментовка небезучастна к усилению лиризма. Нередко встречаются звуковые скрепы («покровов роковых») и гаммы, которые образуются путем звуковых подобиий и звукосочетаний. Вот пример работы поэта над звукописью:

**Черновой вариант**

Неужели сейчас только бархатный луч  
Золотил эту зелень и звонкий ручей?  
Как паук, неуклюжая туча ползет  
И плетет паутину угрюмых теней...

**Окончательный текст**

Неужели сейчас только  
бархатный луг  
Трепетал позолотой  
полдненных лучей?  
Неуклюжая туча ползет,  
как паук,  
И ползет — и плетет  
паутину теней!.. [4, с. 161]

Образ тучи является в стихотворении основным логическим понятием. Удачно найдено сравнение тучи с пауком. Но в черновом варианте это сходство прослеживается слабей, чем в окончательном тексте. В последнем выиграла не только звуковая, но и смысловая сторона. Звукопись скрепляет существенные понятия и помогает создать впечатляющую картину надвигающейся грозы, усиливает экспрессивность стихов.

Как подлинный и взыскательный мастер, Надсон нередко перерабатывал уже напечатанные произведения, добиваясь глубины содержания и совершенства формы («Мечты королевы», «Мать», «Дурнушка», «Святитель» и др.). Обратимся к двум редакциям стихотворения «Осень, поздняя осень!.. Над хмурой землею...» Обе они публиковались в 1887 г. как самостоятельные вещи. В основе каждой лежат композиционный контраст и параллелизм: с картинами осени и весны соотносятся переживания лирического героя. Но вторая редакция более совершенна в идейно-художественном отношении. Сравним лишь начала:

**Первая редакция**

Хмурится лес. Над сырой и  
холодной землею  
Низко мчатся одно за другим  
облака,  
В желтый берег угрюмой,  
свинцовой волною  
От зари до зари ударяет река;  
Солнце ль выглянет — ласка его  
не сгоняет  
Скорби с сердца, — как будто  
страдающий друг,  
Пересилив любовью недуг,  
Взор твой слабой ответной  
улыбкой встречает...

**Вторая редакция**

Осень, поздняя осень!.. Над хмурой  
землею  
Неподвижно и низко висят облака:  
Желтый лес отуманен свинцовой  
мглою,  
В желтый берег без усталости бьется  
река...  
В сердце — грустные думы и  
грустные звуки,  
Жизнь, как цепь, как тяжелое  
бремя, гнетет.  
Призрак смерти в тоскующих  
грезам встает,  
И позорно упали бессильные руки.  
[3, с. 146].

В первой редакции мысль выражена нечетко; картина осени не очень впечатляет. Параллель между состоянием души героя и осенью проведена слабо. Во второй редакции эти недостатки

устранены. Картина осени стала предметнее, колорит ее — более мрачным. Первая же строка создает грустное настроение. Вторая часть отрывка приобрела большую выразительность; душевное настроение героя ярче соотнесено с осенним пейзажем, а главное — его пессимизм обусловлен не столько осенним мраком, сколько социальным неблагополучием.

Лучше всех, пожалуй, о мастерстве Надсона-художника сказал его современник и собрат по перу П. Ф. Якубович: «Глубоко развитый вкус изящного, тонкое понимание такта и меры... умение мыслить яркими и красивыми образами, распоряжаться всеми звуками и красками богатого русского языка... все соединилось в этом поэте...» [7, с. 16—17].

Надсон очень много работал над своими стихами, чтобы достичь такого художественного совершенства. В его поэзии все компоненты стиховой системы взаимосвязаны и продиктованы не формальной задачей, а идейным замыслом.

1. Брюсов В. Я. Далекие и близкие. М., 1912. 2. История русской литературы XIX века (вторая половина) / Под ред. проф. Н. Н. Скатова. М., 1987. 3. Надсон С. Я. Полное собрание сочинений: В 2 т. Пг., 1917. 4. Надсон С. Я. Стихотворения. Советский писатель. Л., 1957. 5. Надсон С. Я. Стихотворения. Спб., 1912. 6. Тимофеев Л. И. Слово в стихе, 1-е изд. М., 1982. 7. Русское богатство. 1900. № 9.

Статья поступила в редколлегию 07.04.88

Г. Н. Бахматова, асп.,  
Киевский педагогический институт

## **Футуризм первой четверти XX в. и орнаментализм ранней советской прозы**

Смысл сопоставления футуризма как литературного направления 10-х годов (последнего периода дооктябрьской литературы) и орнаментализма как стиливого течения начала 20-х годов (раннего периода советской литературы) состоит в том, чтобы через понимание одного из механизмов перехода русского дореволюционного модернизма в ранний советский авангардизм, перехода пессимистического искусства конца старого мира в активное и жизнестроительное искусство начала нового прийти к пониманию феномена русской культуры всего XX в. Очевидно, истоки всех художественных новаций современной многонациональной советской литературы необходимо искать не только в ее раннем периоде, а в процессе перехода от классического искусства XIX в., через его отрицание русским модернизмом на рубеже эпох к отрицанию этого отрицания в пореволюционной литературе, отталкивающейся от классического и модернистского искусства, и, одновременно, на основе развития предшествующей поэтики, создающей новые эстетические формы, посредством которых и выражалось новое жизненное содержа-

ние. Общность старой, дореволюционной, и новой, становящейся после Октября традиции дает возможность выделить главные, неизменные черты русской культуры XX в.

Критерий определения русской литературы XX в. как типа художественного мышления нового времени должен быть формально-содержательной категорией, способной определить как новаторство предмета литературы (новое мироощущение эпохи и новую объективную реальность), так и новаторство путей, методов и форм познания предмета, определяющих художественное мышление нового века.

В современном советском литературоведении сложная преемственность между дореволюционным и послереволюционным периодами в русской литературе признана «проблемой проблем» [1, с. 9], актуальное решение которой требует выяснения всех интеграционных моментов в развитии литературы на грани двух эпох, тех «мостов», которые национальное художественное сознание «перекидывало между XIX и началом XX века, между 900-ми и 20-ми годами...» [1, с. 34], ибо «возникшие до революции влиятельные литературные направления и течения (символизм, футуризм, экспрессионизм) в измененном, «снятом» виде продолжали так или иначе присутствовать в глубинах индивидуального творческого мировосприятия» [1, с. 34].

Предложенное в нашей статье сопоставление будет проводиться на уровне футуризма и орнаментализма как смежных этапов и форм развития художественного мышления первой четверти XX в., как новаторских стилей поэзии и прозы одной переходной эпохи.

Общая задача всех эстетических направлений начала столетия — освещение тех событий и идей, от которых зависит дальнейший ход истории, — позволяет говорить о едином чувстве историзма стилевых течений. Ощущение переломленности столетия в самом его начале было присуще многим художникам, но при этом не менее остро переживалась и связь двух эпох одного века, у которого «разбит позвоночник»:

Век мой, зверь мой, кто сумеет  
Заглянуть в твои зрачки  
И своею кровью склеет  
Двух столетий позвонки? —

писал в 1922 г. О. Мандельштам [11, с. 131]. Такое мироощущение не оставляло возможности наиболее чутким художникам писать по-старому; жизнь «среди революций» (А. Блок) требовала своего адекватного отражения, что было точно отмечено критикой начала 20-х годов: «Быстрый, напряженный темп жизни, современный урбанизм, огненное дыхание революционной эпохи требуют новых приемов, другого стиля, иного языка. Последние достижения символизма, футуризма... должны быть широко использованы нашими писателями», — отмечал А. Воронский [4, с. 401].



Футуризм как литературное направление возник в русле реакции на кризис символизма, представлялся его авторами как возврат к предысторическому, древнему художественному мышлению, не разделяющему вещественность жизни и языка: «...слово лишь настолько имеет значение для передачи предмета; насколько представляет хотя бы часть его качеств» [9, с. 102], — декларировал теоретик футуризма Н. Бурлюк. Обнажение приема и реализации метафоры (основные признаки поэтики футуризма) выражали на уровне художественных средств никогда не прекращающуюся борьбу футуризма с символизмом, целью которой была необходимость вернуть искусству материальность мира и образов.

Концепция человека в футуризме создала образ доиндивидуального, общественного, «надличного» и «родового» [14, с. 23] человека. На свою современность футуристы смотрели из древности и, одновременно, из будущего, которое они хотели создать по образцу древнего искусства: «Будущий, несколько путь литературы — безмолвие, где слово заменяется книгой откровений — «Великой интуицией», — читаем в манифесте эго-футуризма [9, с. 33]. Но футуристы пока только претендуют на роль «лица нашего времени» [9, с. 99], утверждая: «мы новые люди новой жизни» [9, с. 101]. Эмоционально это направление представляло собой бунт против устоявшегося уклада жизни на всех ее уровнях — быта, строя, эстетики: «И раньше, чем произошла социалистическая революция, возникла аналогичная революция в искусстве», — это признание украинского футуриста М. Семенко характерно для самосознания всего футуризма в целом [12, с. 33].

С точки зрения мироощущения эпохи трех революций историческая необходимость футуризма как определенной эстетической формации была закономерной, о чем еще в 1924 г. писал критик А. Закржевский в статье «Рыцари безумия (футуристы)»: «Только на грани веков, в период великой усталости, только после безумных снов о невозможном и несбыточном (символизм. — Г. Б.), возможно такое отчаянное восстание, такая неистовая мятежность и такое радикальное презрение ко всему, что было и что есть» [6, с. 33]. Для доказательства исторической возможности и закономерности художественных явлений эпохи первой четверти XX в. (что входит в задачи нашей статьи) необходимо наиболее эффективно использовать показания современников, передающих мироощущение и философское самосознание данной эстетической формации, тогда как для определения исторической продуктивности стиля в дальнейшем развитии литературы (нас интересует начало 20-х годов) необходимо использовать свою временную внеаходимость.

Футуризм и орнаментализм — явления переходной эпохи, художественно функционирующие «по разные стороны» рубежа 1917 г. Расцвет футуризма приходится на 10-е годы XX в., когда основной историко-культурный период эпохи еще впереди; после Октября футуризм продолжает развиваться в твор-

честве организации Леф. Расцвет орнаментализма наблюдаем в ранней советской прозе начала 20-х годов; революционный исторический перевал уже пройден, однако основные отличительные признаки орнаментальной прозы разработаны до Октября в поэтике русского символистского романа (А. Белый, Ф. Сологуб, В. Брюсов, А. Ремизов и др.) и продолжают развиваться на новой содержательной идеологической основе после Октября.

Два принципиальных отличия выделяют орнаментальную прозу из классической: особое поэтическое словоупотребление — ритмизация, эстетически значимое слово, инверсированность, метонимичности, ассоциативность и синтетичность, основной троп — реализация метафоры, придание вещественности абстрактному; особое построение прозы по поэтическому принципу: лейтмотив подчиняет себе сюжетно-повествовательную структуру и выносится на поверхность как конструктивный принцип [8, с. 55—66]. Так как сюжетная структура полностью подчинена лейтмотивной в ранней советской орнаментальной прозе, между ними произошло своеобразное разделение материала жизни: в сюжетной линии отражались все ошибки, ужасы, противоречия, кровавая история и «фальшивые ноты» революции, а в лейтмотивной структуре, доминирующей в повествовании, нашла свое отражение историческая концепция веры в праведность и торжество революционных идеалов; в то, что «музыка революции», несмотря ни на что, «все равно — о великом» (А. Блок).

Если основным стилевым истоком орнаментальной прозы был символистский роман, то концептуальной наполненностью эта проза тесно связана с проектами жизнеустройства, разрабатываемыми футуризмом. Решение антиномии «история — вечность» в русле различных стилевых течений определяло различные концепции человека на рубеже двух эпох: символистское искусство в своей устремленности от истории к «вечности» заменило социально-биографическую детерминацию человека «космической», что сказалось в замене принципа типизации в романе принципом символизации всех образов; устремленность футуризма от своей истории, через праисторию к истории далекого будущего создала идею доиндивидуального, общественно-нового человека; в орнаментальной прозе начала 20-х годов наблюдаем возврат от «вечности» к своей активной революционной истории, в которой растворяется личная судьба человека в общественной борьбе за светлое будущее, в стремлении даже «вечность» поставить на службу яростному времени. Всем этим стилевым течениям свойственна общая глобальность мироощущения своей эпохи как всемирно-переходной, обновляющей.

Орнаментальный стиль ранней прозы Б. Пильняка, М. Булгакова, Артема Веселого, Вс. Иванова, Л. Леонова, И. Бабеля, А. Малышкина, Б. Лавренева, Л. Рейснер, К. Федина, где лейтмотив новой революционной веры заглушал правдивый и бес-

страшный рассказ о кровавой революционной истории, ярко демонстрирует приоритет духовного мира высших целей над хаосом объективной реальности как основную черту художественного мышления переходной эпохи, ибо еще до Октября она проявилась в искусстве символистов и футуристов.

У символистов ощущение внешнего мира как конца истории и вообще времени порождало вневременные, «вечные» духовные ценности. Иная переакцентировка этой антиномии в русле футуризма провела «мостик» к орнаментализму ранней советской прозы.

Философское самосознание футуризма приводило его представителей к пониманию своей «рубежности» не только в истории искусства, но и в развитии психологии человека. М. Семенов писал в 1919 г., что «необыкновенное напряжение индивидуализма — вот первый ступок футуризма, его первый этап. И после футуристического индивидуализма — следующий и ближайший шаг — коммунизм, коммуна духа, отрицание «я», футуркоммуна» [12, с. 34]. Некоторые моменты самосознания и самооценки футуристов, понимающих свое литературное направление не как «школу», а как «устремление» [18, с. 354], подтверждены дальнейшими литературоведческими исследованиями. Б. Эйхенбаум утверждал, что именно В. Маяковскому история и революция поручили «снятие» противоречия русской классической поэзии между «гражданской» и интимной тематикой, и ему удалось создать новое поэтическое «я», растворяющее всеобщее в частном, вечное в историческом [19, с. 451]. Как обосновал литературовед В. Скуратовский, русский «авангард» разрешил противоречие западного модернизма между «этикой» и «эстетикой», самоценной «формой» и человеческим «содержанием», «красотой» и «пользой» благодаря тому, что «вскоре после Октября... устремился в сторону «общественности», жаждавшая совершенно раствориться в ней. — до полной потери своего первоначального эстетического лица [15, с. 35].

К этой послереволюционной метаморфозе — от футуризма к Лефу, от формотворчества к ковке нового человека при помощи искусства — футуризм был готов с момента своего появления в силу имманентных свойств: художественно-революционного отрицания канонов классической литературы и ее отрицания символизмом; приверженности к мифу будущего — мифу нового человека на новой земле. Утопическое будущее в теории и художественной практике футуризма исследовано К. Поморской, которая устанавливает два основных компонента утопии бутетлян: это идеал бессмертия и космическая тема, причем мотив «перевоплощения человека будущего в новое качество» наиболее ярко проявлен в поэзии Маяковского [13, с. 277]. Его мечты о воскресении в ХХХ в. («Поэма про это») ярко демонстрируют утопию футуристов о новом человеке в новой жизни.

В мире ранней советской орнаментальной прозы это утопическое будущее придвинулось необычайно близко к револю-

ционному времени благодаря вере в рукотворность новой истории, при этом все объективные несоответствия идеалу в реальной действительности казались временными, преходящими и несущественными, не нарушающими мажорное мироощущение «прекрасного и яростного мира».

Смежность целевых установок футуризма и орнаментализма проявилась и в сходстве элементов поэтики этих двух направлений. А. Закржевский точно и образно оценил вклад футуристов в развитие культуры: «...они только очищают путь, пробивают дорогу, освежают воздух. Когда гроза пронесется — всем станет легче дышать, может быть, засмеются над своими былыми ожиданиями, но зато почувствуют брожение в крови, весенний восторг, сознают, что жить весело!» [6, с. 56—57]. С известной долей условности можно сказать: ранняя советская проза воспользовалась этим очищенным местом, а сознание того, что «жить весело», выражало новую радость революционного бытия в самом орнаментальном стиле прозы, где наряду с картинами суровой реальности лейтмотивом проходит ощущение радости борьбы за светлое будущее. Лирические авторские отступления по принципу контраста с сюжетным повествованием о смертях и ошибках передают ощущение: жить все-таки «весело!». Например, целыми лирическими распадами прерывается повествование в «Партизанских повестях» Вс. Иванова: «Как туча, обняла небо душа. Как травы — обняла землю. Костры вы мои желтые, птицы перелетные — глаза; голос — ветер луговой, зеленый и пахучий. У каждого сердца плакал и смеялся...» [7, с. 254].

В романе Артема Веселого «Страна родная» каждая сцена, описывающая обыденность и стихийность проявлений народной борьбы, заканчивается искренним призывом: «Да здравствует мировая революция!» [2, с. 144]. Здесь авторские лирические отступления, создающие лейтмотив в прозе Вс. Иванова, Б. Лавренева, А. Малышкина и другие заменены лейтмотивным самовыражением образов убежденных революционеров, проявляющих несокрушимую веру в то, что «и стоило жить, и работать стоило» [10, с. 11]. Такое концептуальное наполнение основного принципа поэтики орнаментализма перекликается с футуристическим «адогматизмом» и «бесстрашными стремлениями к неизведанному, желанием поставить новый храм над бездной времени, наперекор всему миру» [6, с. 159]. Относительно характера художественного слова в орнаментальной прозе, то здесь наиболее близко к футуристическому стилю стоит проблема Артема Веселого, который, по словам К. Федина, «громким эхом отозвался в прозе на стиховую звукозапись футуристов» [17, с. 207].

Критик 20-х годов Н. Горлов обосновал необходимость для футуризма в послереволюционный период перейти от разрушения старой эстетики к созданию новой художественной формы, способной выразить новое революционное содержание [5, с. 3]. В творчестве В. Маяковского отрицание серых будней жизни

сменилось на пафос утверждения праздника революции: «Радости пей! Пой! В жилах весна разлита!» [10, с. 7]. Революция как первый праздник в жизни простого народа стала темой всей ранней советской прозы, причем ощущение праздничности часто выражалось самим стилем (а не сюжетом) орнаментальной прозы. Например, единственное авторское лирическое отступление в романе Артема Веселого «Страна родная» посвящено выражению именно такого радостного мироощущения: «Пути дороженьки расейские, ходить не исходить вас, радоваться, не нарадоваться! Заворожили вы сердце мое бродяжье, юное, как огонь...» [2, с. 33].

Тоска символистов по «гармоническому и ритмическому» созданию древнего человека, по его цельности [3, с. 219] в художественной практике футуристов преодолена созданием эстетики материальных образов, где, согласно теории футуризма, художественное слово должно иметь звук, цвет, запах и вкус [9, с. 133, 137]. В стремлении первых советских писателей-орнаменталистов создать стиль, соответствующий эпохе, проявилась пораженность необычной исторической действительностью первичных человеческих восприятий, что и позволило еще в 20-е годы критику А. Воронскому заметить о ранней советской прозе: «Наше искусство биологично и физиологично... даже зоологично. Наши художники чувствуют плоть мира, его материю...» [4, с. 553]. Эти явления в художественной ткани орнаментальной прозы проявились частым приемом овеществления абстрактного, приемом реализации метафоры: «А Павел — председатель укома — месил эту самую жизнь, как сдобное тесто, она пищала под жадными руками» [2, с. 63]. Такая материализация абстрактных понятий в раннем советском искусстве слова была закономерной, когда в обобщенно-поэтическом изображении последней схватки двух миров футуристическая экспрессивность преобладала над пластикой повествования, выразительное начало — над изобразительным.

Установка футуризма на словотворчество и активное использование сказовых форм в орнаментальной прозе явились художественным откликом на вхождение народа в историю, которая сама заговорила народным языком, одновременно требуя его обновления: «творчество жизни требует творчества слова» [5, с. 31]. Обновление литературного языка после Октября шло двумя путями: активное использование языка улицы, «дерзкого, живого, энергичного, меткого, сжатого и хлесткого» [5, с. 44]; словотворчество по образцу «языка стремительной современности» [9, с. 108]. Второй путь доминировал в послереволюционном творчестве футуристов, а первый создал особую разновидность орнаментализма — сказовую прозу.

Призыв В. Маяковского «Книгой времени тысячелетней революции дни не воспеты. На улицы, футуристы, барабанщики и поэты» [10, с. 15] в ранней советской прозе был реализован в образе народного многоголосия создавшего ситуацию полного выражения каждой социальной силы, участвующей в револю-

ции. Авторское повествование часто строится по принципу речи персонажей, при этом используя футуристический принцип «разрубленных» слов, звукоподражаний, фонетического лейтмотива. В романе «Страна родная» образы сытой деревни и голодного города созданы средствами футуристического экспрессионизма: «И весельба уползла в избы. ...В печке пожар...

От хозяйки блинный дух, блины допекает лебедка. Рожа, как солнышко красное в масло макнутое.

Угар.

Чад.

Треск.

Шип.

«Стук» [2, с. 167]; «Худоребрая Москва, мерзлая, гнилая картошка, сожранные собаки, вымирающие детишки, хиль, хлябь, стынь...» [2, с. 51]. Так в художественном слове материализовалась общая идея романа о последнем поединке старого и нового мира.

В ранней советской орнаментальной прозе высшая цель, ради которой «взорвана» вся старая жизнь, воспринималась не просто как историческая задача, а как формирование новой веры народа в свои возможности переделать мир, всю несправедливость которого так долго пришлось безропотно терпеть. Эта новая вера в человека и праведность революционного переустройства настойчиво проводилась лейтмотивной структурой в прозе данного типа. Такой же сознательный курс на создание новой веры в богоравного, прекрасного человека будущего можно наблюдать в послереволюционном творчестве В. Маяковского, называющего борцов за революцию в жизни и искусстве «разносчиками новой веры» [10, с. 30].

В плане нашего сопоставления плодотворно и интересно наблюдение исследователя В. Скуратовского о том, что в «гиперболической художественной вселенной Маяковского» произошла встреча двух утопий, двух моделей будущего мира: той, «которая возникла стихийно в народных массах» (именно эта модель выражена в «орнаментальной прозе»), и той, что «создана волевым интеллектуальным усилием» [14, с. 20]. В. Маяковский в силу уникальности своего таланта, соединяя две эти утопии в послеоктябрьском творчестве, объединил веру футуризма в человека прекрасного далекого будущего и веру ранней советской орнаментальной прозы в конкретного человека своего времени, борца за прекрасное будущее.

В статье мы попытались проследить лишь один путь в многообразном процессе становления поэтики русской прозы первой четверти XX в. Наши наблюдения дают возможность сделать вывод о некоторой исторической продуктивности стиля футуризма для художественных исканий ранней советской орнаментальной прозы. Кажущийся хаос стилевого «многоязычия» литературы начала 20-х годов имел свои четкие социальные и эстетические ориентиры как в новой революционной действительности, так и в дооктябрьском искусстве. Художественное

мышление первой четверти XX в., идеологически дифференцированное основным историческим событием эпохи, можно рассматривать как единый процесс формирования нового художественного мира нашего столетия, как новый уровень искусства в познании жизни и человека.

1. Актуальные проблемы изучения истории русской советской литературы // *Вопр. лит.* 1987. № 9. 2. *Артем Веселый*. Страна родная. М., 1926. 3. *Белый А.* Арабески. М., 1911. 4. *Воронский А.* Искусство видеть мир. М., 1987. 5. *Горлов Н.* Футуризм и революция. М., 1924. 6. *Закржевский Ал.* Рыцари безумия (футуристы). К., 1914. 7. *Иванов Вс.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1973. Т. 1. 8. *Кожевникова Н.* Из наблюдений над классической («орнаментальной») прозой // *Изв. АН СССР. Серия лит. и яз.* 1976. Т. 35. 9. Литературные манифесты. От символизма до Октября. М., 1924. 10. *Маяковский Вл.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1956. 11. *Мандельштам О.* Стихотворения. Л., 1973. 12. *Мертвопетлюйко П. (Семенко М.)*. Мистецтво переходової доби // *Мистецтво*. 1919. Ч. 2. 13. *Поморская К.* Утопическое будущее у русских авангардистов // *Международный съезд славистов: Резюме доклад. и сообщ.* М., 1983. 14. *Скураговский В.* Слов набат // *Лит. обозрение*. 1983. № 7. 15. *Скураговский В.* Нам внято все... / *Лит. обозрение*. 1983. № 5. 16. Скобелев В. Артем Веселый. Куйбышев, 1974. 17. Федин К. О долге. М., 1984. 18. *Чужак Н.* Под знаком жизнестроения // *Из истории советской эстетической мысли*. 1917—1932. М., 1980. 19. *Эйхенбаум Б.* О литературе. Работы разных лет. М., 1987.

Статья поступила в редколлегию 10.02.88

А. П. Тусичишный, преп.,  
Винницкий педагогический институт

### Любовь или добродетель?

(К пониманию кульминационной сцены романа Ф. М. Достоевского «Идиот»)

В критической литературе о романе встречаются различные интерпретации кульминационной сцены свидания соперниц, после которой стремительно наступает трагическая развязка. Так, Д. С. Мережковский, автор двухтомного исследования «Л. Толстой и Достоевский», писал о еще более глубоком, чем у Раскольникова, раздвоении князя Мышкина, мечущегося между двумя женщинами и не могущего сделать окончательного выбора [12, с. 307—319]; А. П. Скафтымов, утверждая, что «раздвоения в Мышкине вообще нет» [13, с. 64], увидел источник трагизма романа в гордыне соперниц [13, с. 74—75]. Однако чаще всего обвинение падает на Аглаю: ведь именно по ее инициативе состоялась эта встреча, а князь и Настасья Филипповна — лишь жертвы ее ревности и «каприза». Например, эту позицию довольно категорически отстаивает П. П. Громов: «Вульгарную тему «дележа мужчины» в драматически взрывной, «бешеной» форме подымает именно Аглая. Настасья Филипповна, напротив, на протяжении всего романа уступала своей сопернице Мышкина, стремилась устроить их брак, полагая, что безнравственно «губить младенцев». И только истерическое неистовство Аглаи открывает глаза Настасье Филипповне: для такой соперницы незачем жертвовать своей любовью» [5, с. 375]. Однако такой подход является весьма поверхностным и односторонним, автор слишком доверяет словам Настасьи Филипповны, не учитывая всей сложности и противоречивости ее поведения.

Предпринятый в настоящей работе специальный анализ кульминационной сцены романа вызван не только множеством разноречивых ее интерпретаций, но и необходимостью более глобальной ее трактовки.

Что же представляет собой треугольник Мышкин — Настасья Филипповна — Аглая в момент этой сцены, какие чувства, взаимоотношения связывают или отталкивают героев? Попытаемся проследить эволюцию отношений князя к Настасье Филипповне и Аглае.

Отношения его к одной женщине и к другой развиваются как бы в противоположном направлении (при этом не приобретая



противоположного знака). Уже фотография Настасьи Филипповны оказывает на князя огромное воздействие, а при встрече с ней он словно впадает в экстаз ее идеализации: Мышкин восхищен ее красотой, силой характера, глубоко тронут ее страданиями («...вы страдали и из такого ада чистая вышли...» [7, т. 8, с. 138]). Он готов, не рассуждая, идти за ней, отказаться от всего ради нее, пожертвовать всем, не считая это жертвой, а счастьем. Однако после Московского периода жизни Мышкина проявляется иное отношение к Настасье Филипповне: вместо восхищения он чувствует к ней жалость, сострадание, воспринимает ее как больную, «полоумную» женщину. Эта любовь-жалость тяготит его самого, и он теперь всячески избегает встречи с Настасьей Филипповной.

Мы не можем согласиться с Г. Б. Курляндской, которая пишет: «Историю взаимоотношений Мышкина с Настасьей Филипповной и Аглаей Епанчиной нельзя понимать так, что сначала он полюбил одну, а затем другую. Любовь к той и другой с самого начала в нем сосуществовала вместе» [11, с. 212—213]. Это противоречит признанию Мышкина, которое он делает Аглае в сцене свидания на «зеленой» скамейке: «О, я любил ее (Настасью Филипповну. — А. Т.); очень любил... но потом... потом... потом она все угадала.

— Что угадала?

— Что мне только жаль ее, а что я... уже не люблю ее» [7, т. 8, с. 362].

Теперь Настасья Филипповна для него мрак, Аглая — свет, «новая зоря». Вспоминания о жизни с Настасьей Филипповной (сцена свидания на «зеленой» скамейке), князь говорит Аглае: «В моем тогдашнем мраке мне мечталась... мерещилась, может быть, новая зоря. Я не знаю, как подумал о вас об первой» [7, т. 8, с. 363].

В то же время отношение князя к Аглае развивается от легкой братской симпатии (на вопрос Лизаветы Прокофьевны, влюблен ли он в Аглаю, он отвечает, что нет, «я как к сестре писал, я и подписался братом» [7, т. 8, с. 264]) до нетерпеливой влюбленности, когда он и дня не может прожить, не увидев ее. Если любовь князя к Настасье Филипповне — это мучительная для него самого, тяготящая его любовь-жалость, то его любовь к Аглае — это светлое, радостное чувство, которое вызывает в нем желание начать новую жизнь.

Хотя автор редко прибегает к изображению осознанных эмоций, чувств героев, чаще ограничиваясь внешним рисунком их поведения, указанием на смутные, неосмысленные самими героями побуждения, предчувствия, однако накануне свидания соперниц четко и определенно говорится о том, как Мышкин относится к обеим женщинам: «Почему ему всегда казалось, что эта женщина (Настасья Филипповна — А. Т.) явится именно в самый последний момент и разорвет всю судьбу его, как гнилую нитку? Что ему всегда казалось это, в этом он готов был теперь поклясться, хотя был почти в полубреду. Если он

старался забыть о ней в последнее время, то единственно потому, что боялся ее. Что же: любил он эту женщину или ненавидел? Этого вопроса он ни разу не задал себе сегодня; тут сердце его было чисто: он знал, кого он любил... Он не столько свидания их обеих боялся, не странности, не причины этого свидания, ему неизвестной, не разрешения его чем бы то ни было, — он самой Настасьи Филипповны боялся» [7, т. 8, с. 467].

Достоевский писал в «Записках из подполья»: «... для женщины в любви-то и заключается все воскресение, все спасение от какой бы то ни было гибели и все возрождение, да иначе и проявиться не может, как в этом» [7, т. 5, с. 176]. Любит ли Настасья Филипповна Мышкина? В тексте романа мы не найдем однозначного ответа на этот вопрос, автор нигде не комментирует ее чувств к князю. Рогожин и Аглая утверждают, что она любит Мышкина [7, т. 8, с. 363], но, по мнению князя, «тут другое, а не любовь!» [7, т. 8, с. 363]. А сама Настасья Филипповна в сцене встречи соперниц говорит Аглае: «Я не заявляла ни ему, ни вам, что его люблю...» [7, т. 8, с. 472]. И тем не менее многие исследователи совершенно справедливо, на наш взгляд, отвечают на этот вопрос утвердительно. Уже в самом начале романа высокое благородство Мышкина находит горячий отклик в ее душе, и его отношение к ней созвучно ее заветной мечте: «Разве я сама о тебе не мечтала? Это ты прав, давно мечтала, еще в деревне у него, пять лет прожила одна-одинехонька; думаешь-думаешь, бывало-то, мечтаешь-мечтаешь, — и вот все такого, как ты, воображала, доброго, честного, хорошего и такого же глупенького, что вдруг придет да и скажет: «Вы не виноваты, Настасья Филипповна, а я вас обожаю!» Да так, бывало, размечтаешься, что с ума сойдешь...» [7, т. 8, с. 144].

е. ания Настасьи Филипповны между Мышкиным и Рогожиным, внутренняя противоречивость ее поведения прежде всего объясняются ее страстной, не свободной от эгоизма любовью и стремлением принести себя в жертву (поэтому и фамилия у героини — Барашкова), так как она видит, что князь любит не ее, а Аглаю. Рогожин верно говорит Мышкину: «Она от тебя и убежала тогда, потому что сама спохватилась, как тебя сильно любит. Ей не под силу у тебя стало» [7, т. 8, с. 180].

Отношение же Аглаи к Мышкину внешне противоречиво, но тем не менее внутренние целостно и последовательно. Внешняя противоречивость связана с ее чистотой, детскостью, тщательно скрываемой стыдливостью. Эти качества не позволяют Аглае признаться как другим, так, может, и самой себе в своих сокровенных чувствах, поэтому ее поведение часто становится капризным, раздраженным, ироничным. Однако сквозь это внешнее, напускное пробивается в ней стремление к чему-то возвышенному, благородному. Аглая, напоминающая лучших тургеневских героинь, прежде всего Елену Стахову из «Накануне», хочет вырваться из того мещанско-буржуазного круга, к которому

принадлежат ее родители. Она мечтает о самопожертвовании, о чем говорит Варя Иволгина своему брату Гане: «Не знаешь ты ее характера; она от первейшего жениха отвернется, к студенту какому-нибудь умирать с голоду, на чердак, с удовольствием бы побежала, — вот ее мечта!» [7, т. 8, с. 391]. Аглая стремится к новой жизни, хочет найти себя в большом деле, видит в Мышкине родственную душу, человека, с которым можно вместе заниматься этим большим и благородным делом. И вполне объяснима ее нарастающая неприязнь к Настасье Филипповне, напускная экзальтация которой воспринимается как некая суть характера соперницы, способной стать лишь содер-жанкой «раскапиталиста» Тоцкого.

Чтение и толкование Аглаей пушкинского стихотворения предваряет последующее свидание соперниц. Эту сцену в романе можно назвать проигрываемой заочно моделью их будущих столкновений-противостояний. Аглая словно дразнит князя, когда говорит, что «рыцарь бедный» пойдет за своим идеалом даже «если б она потом хоть воровкой была» [7, т. 8, с. 207]. «Припоминая потом всю эту минуту, князь долго в чрезвычайном смущении мучился одним неразрешимым для него вопросом; как можно было соединить такое истинное, прекрасное чувство с такою явною и злобною насмешкой? Что была насмешка, в том он не сомневался; он ясно это понял и имел на то причины: во время чтения Аглая позволила себе переменить буквы А. М. Д. в буквы Н. Ф. Б» [7, т. 8, с. 209]. Таким образом, этой подменой Аглая как бы проверяет Мышкина, а ее насмешка, в которой он не сомневается, как бы призывает его осмотреться, поразмыслить, стоит или этот идеал его преклонения. Такое понимание этого существенного эпизода в романе также подтверждается потом словами самой Аглаи во время свидания с князем на «зеленой» скамейке: «Если я тогда, — обратилась она к князю, серьезно и даже грустно смотря на него, — если я тогда и прочла вам про «бедного рыцаря», то этим хоть и хотела... похвалить вас за одно, но тут же хотела и заклеить вас за поведение ваше и показать вам, что я все знаю...» [7, т. 8, с. 360] \*.

Как же эти взаимоотношения героев проявляются в сцене свидания соперниц? Аглая устраивает эту встречу с благород-

---

\* Сравн. иное истолкование этого эпизода: «Прежде всего эта трактовка Аглаи, как будто заключающаяся в восторженном восприятии пушкинского героя, однако некоторые Аглаины словечки входят в противоречие с этим восприятием... Глубокое проникновение в поэтическую суть образа бедного рыцаря совмещается в Аглае со столь же глубоким неверием, даже презрением к провозглашаемому идеалу, пока еще скрытым, но изредка прорывающимся в ее «лекции».

Таким образом, внутренне противоречивым оказывается самое возвышенное — Аглаино толкование легенды о бедном рыцаре» (3, с. 132—133). Однако с этим нельзя согласиться. Аглая вовсе не относится с презрением к пушкинскому бедному рыцарю и его идеалу (она говорит: «Я сначала не понимала и смеялась, а теперь люблю «рыцаря бедного», а главное, уважаю его подвиги [7, т. 8, с. 207]), она лишь выражает презрение к Настасье Филипповне — идеалу Мышкина.

ной, как ей кажется, целью: развенчать идеал, перед которым слепо преклоняется слишком доверчивый Мышкин (не случайно она говорит Настасье Филипповне, «что всякий, кто захочет, тот и может его обмануть, и кто бы ни обманул его, он потом всякому простит, и вот за это-то я его и полюбила...» [7, т. 8, с. 472]). По ее убеждению, прекрасно, когда у человека есть идеал, однако идеал должен быть осмысленным, испытанным. С одной стороны, она стремится развенчать идеал Мышкина — Настасью Филипповну, а с другой — проверить собственный идеал, т. е. самого князя. Но женское чутье Настасьи Филипповны, видимо, позволило ей предугадать позицию Аглаи и не ожидать от нее благодарности за свое благородство. Поэтому она с самого начала их встречи насторожена, и едва заметные, может быть, бессознательные проявления Аглаей ее брезгливости вызывают у Настасьи Филипповны сильный внутренний протест. В начале встречи обе соперницы еще не показывают своей позиции. Вместе с тем их настроения выявляются через мельчайшие изменения в лицах, в мимолетных движениях глаз, в незаметных для стороннего наблюдателя жестах. И, видимо, когда они встречаются глазами, то эта встреча глаз и является окончательным разрешением их отношений, «женщина поняла женщину» [7, т. 8, с. 470], как говорил Достоевский. А реакция самого князя будет уже потом — после завершившегося поединка двух женских сердец.

Мышкин в этой сцене поставлен перед выбором: или любовь-жалость, любовь-сострадание, или подлинная любовь. И трагизм заключается не в том, что он не может сделать окончательного выбора, мечется между двумя женщинами, как об этом писал Мережковский. Трагизм в другом: Мышкин делает выбор, однако жалость, сострадание, оказывается, не может никого спасти — кроме разве условной Мари из его рассказа о Швейцарии. Но ведь Мышкин убежден, что «сострадание есть главный и, может быть, единственный закон бытия всего человечества» [7, т. 8, с. 192]\*. Здесь важно отметить, что герой романа заранее знает, что своим выбором он не сможет спасти Настасью Филипповну. И он откровенно говорит Аглае: «Бог видит, Аглая, чтобы возратить ей спокойствие и сделать ее счастливою, я отдал бы всю жизнь мою, но... я уже не могу любить ее, и она это знает!

— Так пожертвуйте собой, это так к вам идет! Вы ведь такой великий благотворитель...

— Я не могу так пожертвовать собой, хоть я и хотел один раз и... может быть, и теперь хочу. Но я знаю *наверно* (курсив Достоевского. — А. Т.), что она со мной погибнет, и потому оставляю ее» [7, т. 8, с. 363].

Кульминационная сцена в «Идиоте» построена, как финал в «Евгении Онегине». Оценивая эту сцену, Радомский выска-

---

\* В черновичках романа есть запись: «Сострадание — все христианство» [7, т. 9, с. 270].

зывает точку зрения Белинского на финал пушкинского романа в стихах: по его мнению, князь должен был пойти за человеком, которого он любит, т. е. за Аглаей\*. Но князь своим поведением выражает точку зрения самого автора «Идиота», сформулированную впоследствии в пушкинской речи. «А разве может человек основывать свое счастье на несчастье другого? — размышлял Достоевский над финальной сценой «Евгения Онегина». — Счастье не в одних только наслаждениях любви, а и в высшей гармонии духа. Чем успокоить дух, если назади стоит нечестный, безжалостный, бесчеловечный поступок?» [7, т. 26, с. 142].

Вопрос этот — один из центральных в творчестве Пушкина. Однако даже гениальная трактовка Достоевского не исчерпывает всей глубины и сложности содержания финала «Евгения Онегина». Татьяна не могла пойти с Онегиным таким, каким он был (об этом тоже говорил автор пушкинской речи), но тем не менее ее отказ от любви — это трагедия и для нее, и для Онегина. «В двух свиданиях Онегина и Татьяны всегда более прав молчащий», — пишет современный исследователь пушкинского романа в стихах [18, с. 83]. К этому вопросу Пушкин обращался и в других своих произведениях. Героини «Полтавы\*\* и «Станционного смотрителя» выбирают любовь, но такое решение редко встречается в русской литературе XIX века.

«Вся проникнутая чувством долга» Лиза Килитина, героиня «Дворянского гнезда», которую автор пушкинской речи поставил рядом с Татьяной в качестве «положительного типа русской женщины», тоже не может построить свое счастье на несчастье другого и уходит в монастырь. В этой связи Г. Б. Курляндская пишет: «Счастье и долг он (Тургенев. — А. Т.) рассматривал как полярные силы, взаимно исключаящие друг друга, в противовес революционным демократам, нашедшим счастье в борьбе за общественно-нравственный идеал» [10, с. 100]. По точному наблюдению исследовательницы, «антагонизм естественных и нравственных стремлений пережит Лизой с необыкновенной, почти трагической силой» [10, с. 111].

Разделял точку зрения Тургенева в этом вопросе и Л. Н. Толстой\*\*\*.

В «Войне и мире» новый жизненный подъем князя Андрея после смерти его жены, его просветление вызваны весенней поездкой в Отрадное и встречей с «тоненькой и хорошенькой

---

\* По убеждению Белинского, которое он вынес еще из кружка Н. Станкевича, брак без любви безнравствен. «Основой подлинной добродетели (для Белинского. — А. Т.) является любовь, а не долг», — отмечает Ш. И. Бицадзе [2, с. 31].

\*\* Белинский писал о героине «Полтавы»: «Творческая кисть Пушкина нарисовала нам не один женский портрет, но ничего лучше не создала она лица Марии. Что перед нею эта препрославленная и столько восхищавшая всех и теперь еще многих восхищающая Татьяна — это смешение деревенской мечтательности с городским благоразумием?...» [1, с. 425].

\*\*\* Он (Л. Н. Толстой. — А. Т.) всегда считал, что долг выше всего и что в своих поступках не следует руководствоваться предполагаемыми последствиями их» [16, с. 102].

девушкой», которая «и была довольна, и счастлива какою-то своею отдельной, — верно глупою. — но веселою и счастливою жизнью» [15, т. 10, с. 155]. Толстой-психолог очень тонко показывает, как любовь князя Андрея вызывает враждебные чувства не только в старике Болконском, но даже со стороны доброй княжны Марьи. К. Кедров справедливо пишет о вынужденной жестокости человека в момент духовного прозрения по отношению к родным и близким и приводит немало тому примеров в своей интересной работе «Уход» и «воскресение» героев Толстого» [9, с. 248—273]. Но князь Андрей удовлетворяет желание отца, откладывает свадьбу на год, проявив тем самым жестокость по отношению к любимой, непонимание ее внутреннего состояния \*1.

... Страхов писал о Наташе Ростовой: «Безмерная полнота жизни (приводящая ее иногда в *состояние опьянения*, как выражается автор) вовлекает ее в страшную ошибку, в безумную, страсть к Курагину, — ошибку, искупаемую потом тяжкими страданиями» [14, с. 284]. Но в еще большей степени эти слова можно отнести к Анне Карениной. Эта переполненность жизни в ней поражает Вронского уже при первой встрече: «Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке» [15, т. 18, с. 66].

... Встречи с Вронским Анна, вышедшая замуж без любви за человека, который был на двадцать лет старше ее, жила, «как все», общепринятой в великосветском обществе жизнью. Такую бессознательную жизнь автор «Анны Карениной» часто сравнивал со сном. «Пока человек не сознает себя, он не знает, живет ли он или нет и потому не живет», — записывал Толстой в дневнике [15, т. 53, с. 58]. Встреча с Вронским пробудила Анну. Однако Анна Каренина, выбравшая любовь, кончает трагически. На наших глазах превратился в «развалину» физически и духовно здоровый Вронский.

В романе «Воскресение» предложение Нехлюдова, желающего женитьбой искупить свою вину перед Катюшей, неожиданно для него встречает с ее стороны решительный и резкий отпор. Кульминационная сцена в «Воскресении» — последнее свидание Нехлюдова и Катюши — тоже построена как финал в «Евгений Онегине». Любовь Катюши свободна от эгоизма. Катюша не может построить свое счастье на несчастье любимого человека, чем и объясняется в романе Толстого то, что она оставляет Нехлюдова и соединяет свою судьбу с Симонсоном: «...Нехлюдов понял, что из двух предположений о причине ее решения верным было второе: она любила его и думала, что, связав себя с ним, она испортит его жизнь, а уходя с Симонсоном, освобождала его и теперь радовалась тому, что исполнила то, что хотела, и вместе с тем страдала, расставаясь с ним» [15, т. 32, с. 433].

\* Эпизоду увлечения Наташи Анатодем автор «Войны и мира» придавал ключевое значение. Он писал, что в нем «узел всего романа» [15, т. 61, с. 180, 184].

Если для Белинского, который выделил в творчестве Пушкина героиню «Полтавы», противопоставив ее Татьяне, для Добролюбова, назвавшего героиню «Грозы» Островского «решительным, цельным русским характером» [6, с. 278], и вообще для всех революционных демократов основой нравственности является подлинная человеческая любовь, то для Тургенева, Достоевского, Толстого, как и для их предшественника Ж.-Ж. Руссо, нравственность основывается на сострадании — «главнейшем и, может быть, единственном законе всего человечества».

Итак, выделенная нами модель взаимоотношений героев (или ее модификации) широко представлена в произведениях русской литературы. Как правило, герои выбирают добродетель, а не любовь, ибо не могут построить свое счастье на несчастье другого. Однако такой выбор тоже никому не приносит счастья, а в основном приводит к трагическим последствиям. И герой чеховского рассказа «О любви», размышляя над этим, приходит к выводу, «что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель...» [17, с. 319].

В рассказе «О любви» справедливо говорится, что «до сих пор о любви была сказана только одна неоспоримая правда, а именно, что «тайна сия велика есть», все же остальное, что писали и говорили о любви, было не решением, а только постановкой вопросов, которые так и оставались неразрешенными» [17, с. 310—311]. В кульминационной сцене «Идиота» Достоевский, как видим, ставит проблему выбора: любовь или отказ от нее пусть и во имя высоких моральных соображений: долга, жалости, сострадания, — и также не дает категорического ответа (в отличие от пушкинской речи), который вряд ли возможен к в реальной жизни, так и в сложном мире его героев\*.

1. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1955. Т. 7. 2. Бицадзе М. И. Проблемы этики в философии В. Г. Белинского. А. И. Герцена и Н. Г. Чернышевского: Автореф. дис.... д-ра филос. наук. Тбилиси, 1962. 3. Викторевич В. А. Пушкинский мотив в «Идиоте» Ф. М. Достоевского // Болдинские чтения. Горький, 1980. 4. Волгин И. Л. Последний год Достоевского: Ист. зап. М., 1986. 5. Громов П. П. «Поэтическая мысль» Достоевского на сцене // Громов П. П. Герой и время. Л., 1961. 6. Добролюбов Н. А. Луч света в темном царстве // Добролюбов Н. А. Русские классики: Избр. лит.-крит. статьи. М., 1969. 7. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972—1987. 8. Достоевский Ф. М. Письма: В 4 т. М., 1959. Т. 4. 9. Кедров К. «Уход» и «воскресение» героев Толстого // В мире Толстого. М., 1978. 10. Курляндская Г. Б. Проблема долга в романе «Дворянское гнездо» // Уч. зап. Казан. ун-та. 1951. Т. 3. 11. Курляндская Г. Б. Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский. Тула, 1986. 12. Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский: В 3 т. СПб., 1902. Т. 2. 13. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. 14. Страхон Н. Н. Литературная кри-

\* Когда М. А. Поливанова обратилась к автору пушкинской речи за советом и помощью в связи с тем, что ее муж полюбил другую, то писатель отклонился от конкретного решения. «И не слишком ли Вы увлекаетесь, думая про меня, что я могу столько значить в Вашей судьбе? Я не смею взять столько на себя», — отвечал он своей корреспондентке [8, с. 206]. См. более подробно об этом в книге И. Л. Волгина «Последний год Достоевского» [4, с. 302—311].

тика. М., 1984. 15. *Страхов Н. Н.* Литературная критика. М., 1984. 16. *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. (Юбилейн. изд.). М.; Л., 1928—1958. 17. *Толстой С. Л.* Очерки былого. 3-е изд. Тула, 1968. 18. *Чехов А. П.* Собрание сочинений: В 12 т. М., 1956. Т. 8. 19. *Чумаков Ю. Н.* «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. Новосибирск, 1983.

Статья поступила в редколлегию 22.01.88

С. П. Ильев, доц.,  
Одесский университет

## Архитектоника ранних романов Федора Сологуба

Федор Сологуб, русский прозаик и поэт конца XIX — начала XX века, известен преимущественно как автор романа «Мелкий бес» (1902), выдержавшего девять изданий до революции и три после (1926, 1933, 1958). Однако писатель создал еще четыре романа: «Тяжелые сны», «Слаще яда», «Творимая легенда», «Заклинательница змей». Первый роман («Тяжелые сны») традиционно считается «творческой неудачей» писателя. «Творимой легенде» была посвящена значительная часть статьи В. В. Воровского «В ночь после битвы» (1908), в которой Федор Сологуб и Леонид Андреев, автор рассказа «Тьма», были объявлены «мародерами».

Сологубовская романистика в полном объеме остается неисследованной. Критики [1], историки литературы [6] привычно выделяют «Мелкий бес» как образец «реалистического» романа, созданного писателем-символистом. Эта очевидная несообразность не удивляет даже литературоведов, вероятно, потому, что до наших дней наука накопила сравнительно мало сведений о поэтике символистской романистики и поэтике «Мелкого беса» в частности. Обычно не учитывается эволюция эстетики символизма и своеобразие позиции Федора Сологуба на ее фоне [3]. На мифологическую основу символистского миропонимания и мифопоэтическую природу творчества писателя указали тартуские литературоведы Н. П. Пустыгина и З. Г. Минц [2; 4]. Согласно новейшим научным выводам, творчество русских символистов предстает как «литература о литературе», обладающая своеобразной не писанной, но реализованной поэтикой, объясняющей внешнее сходство приемов реализма и символизма и внутреннюю сущностную непримиримость этих двух художественных систем. По словам исследователя, одной из характерных черт имплицитной поэтики символизма (поэтических принципов, определяющих построение художественного текста) оказывается направленность литературы на самое себя [4, с. 143].

Общий и внешний вид построения непосредственно не вводит нас в глубину воплощенного авторского замысла, зато позволяет воспринять произведение как организованную художе-



ственную целостность, составные элементы и части которой структурно и системно обусловлены архитектурной. Под архитектурной автор понимает самый общий вид композиции, организующей как основной корпус текста произведения, так и сопровождающие его тексты (предисловия, послесловия и др.) в целостное художественное единство.

Будучи одним из уровней композиции, архитектура в свою очередь обладает специфическими уровнями, которые устанавливаются в зависимости от структуры произведения. Разграничители текстов (делimitаторы) служат важным типом связи между текстами.

В эволюции русского символистского романа выделяются три вида архитектуры, представленные произведениями Федора Сологуба, Валерия Брюсова и Андрея Белого. В архитектуре романа Федора Сологуба главную роль играют авторские предисловия, своеобразно описывающие текст художественного произведения.

Определение границы текста художественного произведения влечет за собою далеко идущие последствия в отношении его структуры. Поскольку всякий текст имеет назначение быть воспринятым как целостный, его границы (делimitаторы) можно понимать как своего рода указания, которые помогают читателю объединять в одно целое отдельные части по значению. При этом его усилия мотивируются уверенностью в коммуникативном назначении отдельного текста как целого [8, с. 10]. В самых общих чертах указатели границы в тексте выполняют две функции, которые могут быть определены как центробежные и центростремительные. Первые дробят целое на элементы и части, подчеркивая принципиальную отрывочность всякого целого текста; вторые, отмечая начало и конец каждого отрывка и всего текста (например, специальные слова и выражения вроде названия произведения и слова «конец»), состоящего из отмеченных кусков, ограничивают произведение от всех прочих текстуальных произведений и тем самым сообщают об его единстве. Таким образом, в пределах текстуального единства заключается система отрывков, имеющих разнородные жанровые формы и лишь им присущие назначения (только главы основного корпуса художественного текста могут считаться однородными в жанровом отношении); этим фрагментам соответствует набор основных разграничителей. Последние обусловлены жанровой формой произведения так, что каждому жанру соответствуют своеобразные начало и конец. Если же разграничители одного жанра используются в другой жанровой форме, это вызывает определенные последствия для восприятия произведения; кроме того, они приобретают знаковый характер (типа зачина в «Творимой легенде») [5] и служат задачам стилизации [9]. Некоторые разграничители имеют назначение определить границы описательного текста романа. Таковы, например, авторские предисловия — объяснения к художественному тексту произведения. В этом отношении примечательны предисловия

Федора Сологуба к его романам «Тяжелые сны» и «Мелкий бес».

Предисловие к третьему изданию «Тяжелых снов», несмотря на краткость, включает в себе историю создания и публикации произведения, авторское «верую». В предисловии к четвертому изданию автор вступает в спор с одним из критиков и доказывает необходимость текстологического анализа рукописи и вариантов публикации романов.

В этих двух предисловиях поставлен ряд вопросов, небезразличных для восприятия формы и содержания, границ текста и судьбы произведения.

Другой тип предисловий как разграничителей текста произведения связан с романом «Мелкий бес». В предисловии ко второму изданию автор возвращается к болезненному для него вопросу о границах текста его романа, первоначально напечатанного в журнале «Вопросы жизни» (1905) без последних глав. Но писателя занимает преимущественно вопрос обоснования «точности» отраженной в романе действительности, развиваемая при этом метафора романа-зеркала закономерна: ведь зеркало предполагает раму как границу отражающей поверхности. Но если в этом предисловии роман-зеркало определял общие границы отраженного мира, то в предисловии к пятому изданию Сологуб пытается раздвинуть границы своего романа развитием действия за финальной чертой. Обсуждая дальнейшую судьбу Передонова, автор намечает несколько возможных ее вариантов: по слухам, после выхода из психиатрической лечебницы Передонов то ли «поступил на службу в полицию», то ли «занялся литературною критикою». В печать проник слух о том, что автор намеревается написать вторую часть «Мелкого беса», и хотя это невероятно, он обещает рассказать достаточно подробно о дальнейшей деятельности персонажа, если ему «удастся получить точные сведения».

Таким образом, это предисловие, будучи помещено перед текстом, отмечает границу как начало текста романа и одновременно проектирует новый текст, тем самым фиксируя конец одного и возможное начало другого, не говоря уже об особых пограничных отношениях, возникающих между текстами самих предисловий.

Предисловие к седьмому изданию дает неожиданное решение возникшей проблемы: дальнейшая судьба Передонова прослеживается в границах нового текста, в четвертой части романа «Творимая легенда» — «Дым и пепел». Это предисловие как бы закрепило финал, которому угрожало возможное дальнейшее развитие действия романа. Все предисловия вместе существенно дополняют текст и смысл романа благодаря тому, что они своеобразно отметили его начало и конец. Составляя текст перед текстом в отношении главного корпуса романа, они одновременно создают текст для романа.

На более низких уровнях романы Федора Сологуба не имеют специфических разграничителей, существенно характе-

ризующих архитеконику романов. Исключение составляет архитектоника произведения «Творимая легенда»: каждая из четырех частей здесь имеет свое название: «Навыи чары», «Капли крови», «Королева Ортруда», «Дым и пепел». (Рукописная редакция, опубликованная в немецком переводе). Такое название есть словесный знак, дающий информацию о границах текста в пределах частей, а также составленного из них единства, образующегося формулой — общим названием произведения («Творимая легенда»). В свою очередь это название выступает как знак целого текста, заключенного в жанровое определение произведения — легенда.

Трехчастное деление романа (русское издание), несомненно, связано с его числовой символикой, получающей выражение уже в фамилии главного героя Триродова, обладающего тремя талантами и поприщами: ученого, педагога и писателя (поэта). Первоначальное же четырехчастное деление романа также символично, поскольку четвертое поприще Триродова — политика, а число 4 в индийской мифологии и философии, мотивы которых многократно обыгрываются в творчестве Федора Сологуба и в этом произведении, — символ совершенства, полноты, универсума. Как отмечает современный исследователь, принцип перехода от триады к тетраде играл существенную роль в построении ряда древнеиндийских классификаций. Он же указывает на универсальность трехчастного членения пространства по вертикали (три мира) и четырехчастного — по горизонтали (четыре страны света) в самых различных культурах [7].

Поскольку указатели границы имеют характер описания текстов, они легко узнаются в словесных выражениях, с помощью которых автор уведомляет о начале или конце, о теме и жанре повествования. Так, начало романа «Творимая легенда» содержит три указанных разграничителя:

«Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, — над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном» [5, т. 18, с. 3].

Такой разграничитель начала, как эпитафия, не характерен для романов Федора Сологуба. Единственный случай — автоэпитафия к «Мелкому бесу»: «Я сжечь ее хотел, колдунью злую» (из стихотворения о Недотыкомке). Как известно, эпитафия имеет назначение указать на источник вдохновения и на главный мотив произведения [12]. Весьма примечательно для солипсиста Сологуба то, что этот источник он почерпнул из своего же творчества.

Вообще с точки зрения описательных высказываний романы дают мало сведений, помимо предисловий, как уже отмечалось, они лишены ряда служебных текстов (пролога, эпилога, послесловия). Названия романов лаконичны, двусловны: Творимая легенда, Тяжелые сны, Мелкий бес, Слаще яда, Заклинательница змей. Единственное посвящение (к «Тяжелым

снам») не выделено в относительно самостоятельный служебный текст, но составляет заключительную часть предисловия; кроме того, посвящение в сущности анонимно: «Посвящаю книгу ей, но имени ея не назову». Зато для некоторых романов Сологуба характерно изречение как начало произведения. Как разграничитель начала оно не обусловлено непосредственно предисловным соотношением, ибо выступает в основном корпусе текста. Однако такое выражение представляет собою тезис, проблему, тему нового произведения. Например, в «Мелком бесе»: «...Казалось, что в этом городе живут мирно и дружно. И даже весело. Но все это только казалось» [5, т. 6, с. 1]. Все последующее повествование противоречит этому внешнему благополучию обывателей и убеждает в противоположном, согласно формуле «Человек человеку — дьявол». С изречения (и даже с двух изречений) начинается повествование в романе «Творимая легенда».

Обычно основной корпус текста романов Федора Сологуба делится на главы с помощью порядковых чисел, выступающих как разграничители — заменители названий глав в произведениях типа «Огненный ангел» Валерия Брюсова, романов Андрея Белого. Федор Сологуб, принципиально избегающий дополнительной информации о своих произведениях, объясняющей от имени автора те или иные их стороны, и тут ограничивается названием, чтобы придать каждому роману максимальную замкнутость и самодостаточность (самоцельность). Разделяя текст на главы, но лишая их названий, Федор Сологуб добивается большей цельности за счет объединяющего все отрывки названия, имеющего особое назначение — обеспечить знаковую связность и целостность произведения.

Замкнутость и самодостаточность романов Федора Сологуба (как поэтической системы, так и изображенного в них мира) соответствует авторскому пониманию жизни как вечно разыгрывающейся мистерии бытия и личности человека, выступающего в роли марионетки в трагическом фарсе, хорошо отрепетированном Случае и Необходимостью, поэтому «никаких нет фабул и интриг, и все завязки давно завязаны, и все завязки давно предсказаны» [5, т. 10, с. 140]. Этот мир представляется писателю как «дивная на вид декорация» с неряшливой закулисной реальностью [5, т. 10, с. 144]. Трагический ужас и шутовской смех, как игра и зрелище в маскараде, приоткрывают внешние личины, под которыми обнаруживается сущность мира — трагедия круговоротной изменчивости («вечного возвращения», повторения) с двумя постоянными величинами — Любовью и Смертью.

Таким образом, система разграничителей, несмотря на бедность их состава, объединяет отрывки для придания наибольшей целостности корпусу романа, причем автор сосредоточивает все средства с целью выделения *начала* произведения; конец же в некоторых случаях отмечен разделительным словом «конец» («Тяжелые сны»), в других — нет и этого слова.

В принципе, в творчестве каждого писателя-символиста все произведения цикличны, так что и конец может сходиться с началом или получить продолжение в другой части того же произведения, которое в свою очередь может составить звено цикла романов.

Архитектоника романов Федора Сологуба представляет один из трех основных типов композиции русского символистского романа.

1. *Ерофеев В. В.* На грани разрыва («Мелкий бес» Ф. Сологуба на фоне русской реалистической традиции) // *Вопр. рус. лит.* 1985. № 2. 2. *Миц З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // *Уч. зап. Тарт. ун-та.* 1979. Вып. 459. 3. *Миц З. Г., Пустыгина Н. П.* «Миф о пути» и эволюция писателей-символистов // *Тез. I Всесоюз. конф. «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века».* Тарту, 1975. 4. *Пустыгина Н. П.* К изучению эволюции русского символизма // *Тезисы I Всесоюз. (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века».* Тарту, 1975. 5. *Сологуб Ф.* *Собрание сочинений* СПб, 1914. Т. 18. 6. *Старикова Е.* Реализм и символизм // *Развитие реализма в русской литературе.* М., 1974. Т. 3. 7. *Сыркин А. Я.* Некоторые проблемы изучения упанишад. М., 1971.

Статья поступила в редколлегию 01.01.88

Н. Д. Б а б и ч, доц.,  
Черновицкий университет

### Средства воплощения авторского замысла в романе Г. Квитки-Основьяненко «Пан Халявский»

150 лет назад на страницах «Отечественных записок» появилась первая книга романа Г. Ф. Квитки-Основьяненко «Пан Халявский», названного В. Г. Белинским «превосходной сатирой, написанной рукой отличного мастера» [1, с. 214]. Эта оценка поставила Г. Ф. Квитку-Основьяненко в один ряд с русскими писателями демократического направления, боровавшимися за победу реалистических принципов против идеализированного изображения существующего общества, чем «взахлеб» увлекались консервативные и реакционные литераторы.

Ко времени появления «Пана Халявского» (отдельным изданием произведение вышло в 1840 г.) еще не было потрясших Россию «Мертвых душ» Н. В. Гоголя. Но были другие произведения — «Старосветские помещики», «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1834) основателя «натуральной школы» русской литературы, и уроки этой школы Г. Квитки-Основьяненко усвоил отлично, очевидно, еще и потому, что он, как считали М. Дашкевич и М. Драгоманов, рос как писатель вместе с этой школой [7, с. 16].

«Пан Халявский» принадлежит как раз к произведениям, которым «суждено было вслед за Гоголем и параллельно с ним готовить утверждение в литературе сатирического направления» [5, с. 115]. Как и во многих произведениях начального этапа «натуральной школы», созданных, например, И. Панаевым, В. Соллогубом, А. Галаховым, П. Кудрявцевым, Е. Гребинкой и другими, в романе «Пан Халявский» «высмеивается лишнее общественного смысла существование «столпов» феодально-крепостнического режима», формируется стереотип помещика: «это морально убогий и жестокий человек, который ест не для того, чтобы жить, а живет для того, чтобы есть» [7, с. 16].

Роман Г. Квитки-Основьяненко представляет собой хронику рода помещика Халявского, трех его поколений. Квитка-Основьяненко, нисколько не сожалея об уходящем мире, не идеализируя его, умеет таким же образом настроить и читателя, и это является притягательной особенностью «Пана Халявского».

Специфика творческого процесса, как известно, такова, что идея произведения во всей своей полноте реализуется лишь в целостной, законченной форме. Замысел, как движущая сила творческого акта, непрерывно корректируется этой идеей и, одновременно, ведет к завершению формы, которая ее выражает. Это определяет степень значимости такой проблемы, как трансформация творческого замысла в конкретное художественное произведение. Многоаспектность подобного вопроса очевидна, поэтому заранее оговоримся: в центре нашего исследования «проблемы трансформации» — поиск и осмысление стилизованной доминанты произведения.

Роман «Пан Халявский» Г. Квитки-Основьяненко по художественной форме представляет собой повествование от первого лица, которым является главный герой Трушко Халявский, малороссийский Митрофанушка. Это подчеркивается выразительным приемом — текст романа обрамлен аффективной репликой Халявского: «Тьфу ты, пропасть, как я посмотрю! Не наудивляешься, право, как свет изменяется!» [4, с. 191; 417] (сравни часто употребляемое Н. Гоголем экспрессивное «Фу ты, пропасть!»).

Трушко Халявский — интересный рассказчик. Он ведет читателя по своей жизни в течение почти 70 лет (у старосветских помещиков длинная жизнь, ибо основывалась только на физиологических функциях), но слушаешь его как бы на одном дыхании: представляешь маленького, кругленького, ерзающего на стуле доверчивого старичка, наивно верящего в непогрешимость своей жизни, убежденного в её «идеальности», интригующего слушателя самыми разнообразными «скрепами» своего рассказа. Чаще всего рассказчик обещает: «Увидите же, что из этого после выйдет» [4, с. 207] или же просит: «Прошу же прослушать и помнить» [4, с. 409]; иногда обращается с вопросом: «Что же вам далее рассказывать?» [4, с. 412]; нередко и подытоживает: «Хорошо. Итак, пока еще до чего, приступлю к сравнению» [4, с. 306], «Нуте, чтобы недолго рассказывать...» [4, с. 266]. Все это активизирует восприятие читателя. Однако чем подробнее персонаж описывает «прелести» своей жизни (в отличие от гоголевского старосветского помещика Толстогубова, который не мог хвалить старое время или порицать новое, так как не знал ни того, ни другого), чем больше он сокрушается о переменах, тем меньше сочувствуешь ему, тем острее чувствуется авторская ирония и явственнее сарказм. Автор, максимально приближаясь к реалистической манере, создает достоверный мир, хотя истинных средств, способствующих разрушению затхлого мира Халявских, он не осознает — Г. Квитка-Основьяненко говорит об изменениях в образовании, в культуре и быте, но не видит изменений в классовом сознании.

«Пан Халявский» — хроника рода и хроника века, однако одни его вехи (отмирание пресыщенного, ленивого, невежественного поместного дворянства) автор откровенно приветствует, а появление новых представляет нам несмело: идеалы и цели

новой молодежи он или не до конца понял, или просто плохо знал. Это произведение, как и все творчество Г. Квитки-Основьяненко, идейно неоднозначно, но в нем «дано столько неиспорченных авторскими сентенциями деталей из жизни, реалистически художественных факторов и характеров, что это часто вызывало восхищение самой требовательной критики, в частности В. Белинского и Н. Некрасова» [8, с. 481].

Трушко Халявский, достигнув физической «зрелости», релюмирует: «По моему заключению, тот человек живет и наслаждается жизнью, кто услаждает свой вкус и желудок» [4, с. 365]. На склоне лет он счастлив, что находит в своей среде приверженцев сего жизненного кредо, чуть было не похороненного новым поколением: «С удовольствием вижу, люди вспомнили, что они созданы и живут для того, чтоб есть и пить, и помня краткость бытия человеческого, спешат насладиться сим благом» [4, с. 406]. Ни единым словом автор не высказал своего отношения к такому пониманию смысла жизни, ни один из персонажей романа прямо не осудил его (разве что приятель отца — старый полковник — противопоставил неумному обжорству поместного дворянства свой «нормальный обед» в эпизоде «коварного» определения братьев Халявских на военную службу [4, с. 322—323]). Наоборот, описание каждой трапезы — а их в романе предостаточно и свидетельствуют они о редчайших познаниях Квитки, как и Гоголя в повести «Старосветские помещики», в «поварском искусстве», особенно деревенском — дается самыми «вкусными», «аппетитными» словами, обилие и разнообразие названных яств демонстрирует богатство помещичьей кухни (куда как бедна по сравнению с ней петербургская кухня, которая заставила героя мучиться голодом). Но все это постепенно гипертрофируется, и вместо человеческого облика Трушка (тут-то и начинает проступать выразительность этого антропонима) \* видишь нечто бесформенное, круглое и лоснящееся от жира — становится неприятно и хочется побыстрее перевести взгляд на что-либо противоположное. А такового практически нет: убедительный пример умеренности в романе отсутствует.

Трушко удивляется, что его дети выросли совсем не такими, какими их надеялся видеть отец: сыновья «и науки кончивши, не образумились: «Пустите нас отличиться на поле чести или умереть за отечество» [4, с. 413], а отцу и в преклонном возрасте резон слышится только в словах гувернера его двенадцатилетнего внука Гриши (кстати, еще более испорченного, чем его дед): «...науки для них (юношей. — Н. Б.)... непонятны, а в жизни бесполезны» [4, с. 415], «Ум человеческий... не любит стеснений, принуждений... Дайте ему волю; пусть покоится, нежится, бездействует...» [4, с. 416]; «К чему служить в какой бы

\* Антропонимам отводится особая роль в реализации идейного замысла Г. Квитки-Основьяненко — ими автор тоже высмеивает культ обжорства: Халявского окружают дьяк Кнышевский (срвн. кныш — «блюдо из теста»), учитель Галушкинский (галушка — «голубец»), сосед Тютюн и др.



то ни было службе? Мало ли в России этих баранов-мужиков?.. Несведущ будет в делах? Возьми бедного, знающего все, плати ему деньги, а сам получай награды...» [4, с. 416]. Читатель не может не испытывать острую досаду, что у сыновей Трушка, получивших приличное образование, служащих отечеству, губернёр-француз растит внука (это уже представитель четвертого поколения Халявских) на дедовых жизненных принципах. В этом, думается, проявилась идейная позиция автора: он хотя и жестоко иронизирует над своим персонажем и всем его родом, но не верит в его обновление: пусть сыновья и их сверстники приняли участие в брожении умов, высказали неудовлетворенность действительностью, они позволяют женам и гувернерам воспитывать детей в преклонении перед иностранным, в невежестве, алчности, неуважении к старшим.

Автор дает почти лермонтовский портрет новой молодежи: «Они рабы собственных, ими изобретенных правил; они, не живя, отжили; не испытав жизни, тяготеют ею! Не видав еще в свой век людей, уже удаляются от них; не насладясь ничем, тоскуют о былом, скучают настоящим, с грустью устремляют взор в будущность» [4, с. 254]. «Пан Халявский» написан фактически одновременно с «Героем нашего времени», и совпадение авторских оценок свидетельствует, на наш взгляд, об их объективности. Но ведь сыновья Трушка Халявского желали ценой жизни защищать отечество! Когда же и почему иссякла их энергия? Очевидно, неоднозначность, точнее, непроясненность вытекающего ответа может быть объяснена тем, что сам Квитка-Основьяненко был сторонником «идеалистической теории классового умиротворения, классовой гармонии» [2, с. 38].

В романе есть выразительный эпизод: братья Трушко и Петрусь, не желая уступить друг другу в дележе имения, после длительных скандалов принимают решение: «лес и сад изрубить, пчел перебить и медом разделиться, плотину уничтожить. Каждый из нас (братьев. — *Н. Б.*) торжествовал и в глаза шикал друг другу: «А что, взял?» [4, с. 385]. Эта бытовая сцена, предвосхищающая подобную в «Кайдашевой семье» (1879) И. С. Нечуя-Левицкого, социально значима: распад сословия происходил не только под влиянием внешних факторов, но и изнутри, хотя автор для себя причины этого явления полностью не прояснил.

Какими стилистическими средствами пользуется Г. Квитка-Основьяненко в процессе трансформации идейного замысла в художественную форму? Попытаемся решить этот вопрос в плане использования автором стилистических возможностей лексики (уровень грамматический может быть объектом отдельного исследования).

«Пан Халявский» был откликом Квитки на наметившийся в 30-е годы в русской литературе интерес к украинской теме. Естественно, стремление «писать с натуры» требовало привлечения художественных средств, не просто стилизирующих текст, но и выполняющих четкие изобразительные функции: харак-

теристики персонажей и индивидуализации их речи, реалистического изображения быта определенного сословия в конкретную эпоху и создания стилового колорита (юмора, сатиры) и т. п.

Эффективным приемом реализации авторского замысла является свободное (субъективное) толкование центральным персонажем тех слов общенародного языка, которые, будучи употреблены в настоящем смысле, прямо уличают этого персонажа в невежестве и аморальности (вспомним, например, Митрофанушка). Этим приемом пользуется и Квитка-Основьяненко. Так, невежда Трушко Халявский кичится своим «знанием» новых, модных слов: «просвещение», «образование», «политика». Он готов разъяснить значение слов «воспитание», «обхождение», «вкус», «жить» каждому, кто хотел бы узнать, что они значили в «его» времени: *просвещение* \* — это освещение комнаты с помощью свеч или дневным светом через окна; *образование* — это «косы», «плетешки», «выстриженный и взъерошенный вержет»; *политика* — это поездки в гости к соседям, обмен визитами, да со вниманием, дабы никого не пропустить, вежливо [4, с. 191—193]. Он глубоко убежден в своих умственных способностях, не зря в конце романа говорит: «И теперь спасибо уму моему: вот и описал жизнь мою всю по его милости» [4, с. 416]. Даже самые нелепые поступки он преподносит так, что вызывает хотя и ироническую, но добродушную улыбку. Герой будто разыгрывает слушателя своей глупой, необразованной самоуверенностью и самовлюбленностью. В «этимологии», предложенной Халявским, каламбурно звучат самые нейтральные по колориту слова: «...имела бы *вкус* во всем, как в варенье, так и в солении, и знала бы тонкость в обращении с кормленной птицею...» [4, с. 371]. «А *обхождение*?.. О! Обхождение вывелось... Что ж? Во весь обед, хоть бы он раз встал, да обошел гостей, да припросил...» [4, с. 194]. Даже воспитание и образование он не мыслит себе вне основного, по его мнению, предназначения человека: «...но я пишу о том веке, когда люди «жили», т. е. одна забота, одно попечение, одна мысль, одни рассказы и суждения были все о еде; когда есть, что есть, сколько есть. И все есть, есть и есть» [4, с. 278—279]. Ничего нового вокруг себя Трушко видит не желает: «*воспитана* — означало у нас вскормлена, вспоена, не жалея кошту, а оттого девка полная, крупная, ядреная, кровь как не брызнет из щек» [4, с. 331], «начиная от «воспитания», то есть вскормления (теперь под словом «воспитание» разумеется другое, совсем противное» [4, с. 253] (сравн. «Посмотрите на теперешнее юношество — так ли оно воспитано? Кожа да кости!» [4, с. 213]; «*образована* — объясняю, что она имела во что нарядиться и дать себе образ, или вид, замечательный» [4, с. 331], «...при мне говорили, что я жалкий молодой человек без образования. Не знаю; что они разумели, но я был очень хорошо образован: платье все по последней моде...» [4, с. 371]. Упорно стремился

\* Здесь и далее курсив наш.

Трушко осуществить мечту свою и матери: пусть покоится, нежится, бездействует ум. Однако то, что он восхваляет, само по себе становится достойным не только порицания, но и отрицания!

Особую нагрузку в создании сатирического колорита несет в тексте романа «Пан Халывский» каламбур. С его помощью автор тонко высмеивает самовлюбленность Трушка («Должно полагать, что я был очень хорош, когда стоял под венцом; ...во мне была тьма приятностей» [4, с. 389]); или, например, рисует, как сосед Потап Корнеевич каламбурирует по поводу невежества Трушка в сравнении с «оседлавшим ученость» Петрусем: «Старший сын ваш имеет много ума, а другой много разума... Помоему, различные темпераменты. Разница уметь и разница разуметь: а все велико» [4, с. 291]. Каламбур — одно из классических средств иронии, и Г. Квитка-Основьяненко пользуется им весьма удачно.

Необходимо подчеркнуть, что Г. Квитка-Основьяненко принадлежит к двуязычным писателям: 20 лет он писал произведения на русском языке и лишь на 55-ом году жизни начал писать по-украински\*. Русская речь первой половины XIX в. была его практической речью, к тому же Квитка был активным участником литературной и светской жизни, поэтому в его русских произведениях на украинскую тему стилистически неоправданные заимствования из украинского языка случаются редко (сравн. «у комедийного дома подвинуться *не можно* было» [4, с. 354]; «а здесь она *впугте* течет» [4, 361]; «узнал, что это не натура, а так, *вдають* только» [4, с. 367]. Украинизмы в романе, как правило, стилистически маркированы. Особенностью речевых партий «Пана Халывского» является то, что в романе выступает фактически единственный персонаж из народа — Кузьма, слуга Трушка, без которого паныч «не мог съесть куска хлеба» [4, с. 340]. В его речи встречаются не только отдельные украинские лексемы, но даже синтаксические конструкции («А от что вы мне, панычу, скажете...» [4, с. 340]; — Кузьма, — сказал я. — Видишь? — *Атож*, — отвечал он» [4, с. 351]. Кузьма почтительно называет вовсе не юного Трушка панычем\*\*, нередко успокаивает его народной поговоркой («Запас беды не чинит» [4, с. 341], «*Абы гроши* — все будет» [4, с. 341]).

Поскольку избранная форма повествования исключает авторскую речь, то, естественно, реплики всех персонажей (батеньки и маменьки, дьяка Кнышевского, студента-недоучки Галушкинского, секретаря Горб-Маявецкого и др.) переданы в интерпретации Трушка.

Естественно, автор стремился не допустить смыслового и стилистического диссонанса: Трушко представляет нам свое ок-

\* Язык произведений Г. Квитки-Основьяненко как лаборатория распространения в первой половине XIX в. литературного билингвизма еще ждет своего исследователя.

\*\* Взаимоотношения Кузьмы и Трушка воплощают идеалистически-морализаторские тенденции в творчестве Г. Квитки.

ружение (человеческое и предметное) под углом личного мировидения, поэтому речь персонажей, пересказанная им, не может полностью восприниматься как характерная. Его же речь, безусловно, выполняет и познавательную, и идейно-стилистическую функции. Трушко «обожал» маменьку (это она сформировала, укрепила его жизненные «идеалы»), поэтому ее речь рассказчик воспроизводит с максимальными смысловыми интонациями — перед нами предстает образ женщины грубой и жадной, деспотичной крепостницы («Лиха матери дожدهшься, чтоб с моих сыновей был хотя один ученый» [4, с. 248]; Речь батеньки, тоже нередко калькированная с украинского («Нуте же, полно,... не давайте воли язычку» [4, с. 245], в нашем восприятии формирует реалистичный образ.

В романе «Пан Халявский» значительная стилистическая роль принадлежит этнографизмам, сопровождаемым тут же или переводом, или толкованием значения. Это проявляется в наименованиях блюд («страва — кушанье» [4, с. 201]; «ботвинье, называемое у нас «холодец» [4, с. 250]; «борщ с говядиною, или, по-тогдашнему, с яловичиною» [4, с. 209]; различных предметов быта, домашней утвари («садились на скамьях, или «ослонах» [4, с. 208]; «дзиглик (так тогда называлась стулка, то есть стул» [4, с. 260]; в названиях праздников («к будущему «великодию» (воскресенью Христову)» [4, с. 308]; народных обычаев, гуляний («прочим подносят тыкву» [4, с. 319], т. е. отказывают в сватовстве) и др. Некоторые украинизмы сегодня кажутся стилистическим излишеством («Для сего имейте всегда в «кишене» пшено или чеснок» [4, с. 271]; «Немного сгодом (спустя несколько) дворецкий внес большой поднос» [4, с. 205]). Но в общем Г. Квитка удачно использует эти единицы для реалистического описания быта и нравов поместного дворянства, а также для создания соответствующей эмоциональной тональности (сравн. ласкательные: *серденько мое, деточки-голубяточки, душко* (рус. *душенька*) и др.; грубые: *сказился — взбесился, в свиной голос — с опозданием*; нейтральные, хотя и с ласкательными суффиксами: *маменька, батенька, бабуся*; сравн. в речи правнуков: *маман, мамаша, папаша, бушечка*). Нельзя, однако, считать, что отмеченные стилистические приемы были присущи лишь роману «Пан Халявский». Подобные формы употребления украинизмов были свойственны Н. Гоголю, В. Нарезбному. То же можно сказать о введении в художественный текст стихотворной речи или назывании общеизвестной песни (у Квитки это, например, «Зелененький барвиночку» [4, с. 252]), имевшем место в романтической традиции.

Если украинизмы-лексемы выделяются на общем языковом фоне, то такая эффективная стилистическая единица, как фразеологизм, вписалась в язык произведения органично. Однако писатель часто обращается к способу калькирования фразеологизмов. Для фразеологии это неприемлемый способ (следует пользоваться смысловыми соответствиями). Калькированные Квиткой фразеологизмы в романе не звучат диссонансом лишь

благодаря близкому родству украинского и русского языков (сравн.: «... я теперь, как выражаются у нас, целою губою пан» [4, с. 372]; «Потом он прикусил язык» [4, с. 386] — *умолкнул*; «и он, как кипятком облитый, выскочил и побежал» [4, с. 259] — *как ошпаренный* и др). Как показывает анализ фразеологического состава романа «Пан Халявский», писатель хорошо знал фразеологические ресурсы обоих языков, владел их семантической и стилистической палитрой. В романе употреблены как средство образности разговорные и книжные фразеологизмы (латинские фразеологизмы приводятся даже без перевода: «Sic transit gloria mundi» [4, с. 337] — «так проходит слава мира»; «O tempo, o tempo» [4, с. 274] — «О времена, о нравы»; «NB» часто употребляется в комментариях Трушка), устаревшие и новообразованные, эмоционально сниженные и возвышенные (в пределах амплитуды чувств Трушка), общенародные и авторские и т. д. Нам представляется неправильным хрестоматийное утверждение о том, что Квитка, как и его предшественник по бурлескному стилю И. Котляревский, копировал живую народную речь \*. Думается, наши наблюдения дают основания констатировать: роман «Пан Халявский» насыщен многочисленными примерами удачных авторских трансформаций общенародных фразеологизмов и стилизованных в народном ключе неологизмов. Например: контаминация фразеологизмов («Кузьма выходил из себя от сердец» [4, с. 361] — *выходить из себя и в сердцах*; усечение состава фразеологизмов (*но это еще цветочки, погодите, что дальше будет!*) [4, с. 321]; «нанизывание» в одном контексте двух фразеологизмов, использование фразеологизма в прямом значении его компонента (Отзвонил, да и с колокольни прочь: пусть другие разбирают, о чем был звон: за здравие или за упокой» [4, с. 248]; изменение грамматической формы компонентов фразеологизма («сякая-такая лыками сшитая жена» [4, с. 300]).

Источники фразеологии «Пана Халявского» разнообразны: фольклорные фразеологизмы (способствующие размеренному темпу текста: «Близко ли, далеко ли стоял город, скоро ли, не скоро, — но нас довели» [4, с. 270]; книжные, в том числе библейские фразеологизмы (употребляемые в большинстве случаев в ироническом значении благодаря создаваемому их высоким звучанием диссонансу со смыслом контекста: «любит — как говорится, до положения риз — какого-то Энея» [4, с. 362]); разговорные, создающие определенный колорит (ласкательности, иронии, сатиры) и эмоциональную тональность (шутки, раздражения, аффекта): «Из числа гувернеров есть один: ну, так собаку съел!» [4, с. 415]; «Я ни в зуб не знал ничего» [4, с. 277]; авторские неологизмы: «Перед товарищами держите себя по-шляхетски, как! — знак удивительный, бодро, гордо, важно, и вас все почтут, иначе унижат вас хуже запятой»

\* Требование «писать с натуры» еще не означало копировать, а опираться на фольклор и разговорную речь — не означало переносить их в текст без изменений.

[4, с. 217]. Нередки в романе и русские фразеологизмы: «Не бойся, Кузьма, не на таковских напали» [4, с. 348]; «И поделом им! Как им равняться с порядочными людьми» [4, с. 262]. Фразеологизмы используются для лаконичной характеристики персонажа. Сравн.: «хитрый» — «маменька была себе на уме» [4, с. 199]; «лодырь» — «и пальцем ни до чего не дотронулся» [4, с. 396]; «находчивый» — «Потап Корнеевич... зато в карман за словом не лазил» [4, с. 287]; «состоятельный» — «пан на всю губу» [4, с. 273]; «застесняться» — «покраснели, как вареные раки!» [4, с. 311].

Анализ отдельных стилистических приемов использования лексических ресурсов языка для реализации авторского замысла в романе «Пан Халявский» не только свидетельствует о художественном таланте его автора. Он показывает также, сколь выразительно может проявляться идейный замысел через стилевую доминантность. Идейно-эстетическая целостность художественного произведения, его совершенство во многом зависят от богатства лексических и фразеологических средств, с помощью которых автор реализует идейный замысел, от соответствия этому замыслу значения слова (и фразеологизма), от простоты и ясности изложения.

1. *Белинский В. Г.* Русская литература в 1840 г. // Собр. соч.: В 9 т. 1978. Т. 3. 2. *Гончар О. И.* Григорій Квітка-Основ'яненко. К., 1969. 3. *Зубков С. Д.* Русская проза Г. Ф. Квитки и Е. П. Гребинки в контексте русско-украинских литературных связей. К., 1979. 4. *Квітка-Основ'яненко.* Пан Халявский. Твори: В 6 т. К., 1956. Т. 4. 5. Крутікова Н. Є. Гоголь та українська література (30—80 рр. XIX ст.). К., 1957. 6. *Романенко В.* «Пан Халявський» и его автор // Г. Ф. Квитка-Основ'яненко. Пан Халявський М., 1971. 7. *Сохацька Є. І.* Російська проза Г. Квітки-Основ'яненка // Укр. мова. і літ. в шк. 1978. № 11. 8. *Халімончук О.* Класик двох літератур // Наука і культура. Україна. 1978. К., 1979.

Статья поступила в редколлегию 11.09.87

В. Е. Федорищев, доц.,  
Черновицкий университет

## О художественных функциях народной этимологии в русской литературе (На материалах творчества Н. С. Лескова и некоторых других писателей)

Народная этимология — это «переделка в народном языке заимствованного или непонятого слова по образцу близкого своим звучанием понятного слова, а в связи с этим изменение его значения» [18, с. 261]. Однако в этом термине некоторые ученые слышат презрительное отношение образованных буржуазных классов общества к простому народу и предпочитают термин «ложная этимология» [8, с. 37]. Тем более, что такие переделки слов встречаются не только у малограмотных, но и у образованных людей [5, с. 122]. Народная этимология — очень рас-

пространенное в языке явление и может быть неосознанной и осознанной. Неосознанное ошибочное переименование слов собственно и является народной этимологией. Осознанное же, нарочитое изменение слов в подражание народно-этимологическому может быть названо мнимой народной этимологией. Оба эти типа практической этимологии часто используются в художественной литературе, хотя их и не всегда легко разграничить.

Это явление хорошо изучено языковедами, но еще не привлекло должного внимания литературоведов. Некоторые из них считают, что народная этимология — это нечто просторечное, несерьезное, шутовское или смешное, не представляющее для литературоведения особого интереса. Думается, что любое языковое средство, используемое в литературе, должно быть объектом глубокого изучения для литературоведа. Известный советский филолог А. А. Реформатский отмечает: «Для литературоведов связь с лингвистикой особо необходима и не только в текстологии или в стиховедении, а потому, что «язык — это первоэлемент литературы» (Максим Горький) и вне языка не может быть литературы. Поэтому каждый литературовед должен быть в какой-то мере и лингвистом, но лингвист не обязан быть литературоведом» [21, с. 49]. Горький подчеркивал также, что «деление языка на литературный и народный значит только, что мы имеем, так сказать, «сырой язык и обработанный мастерами» [11, с. 328]. Следовательно, у нас нет никаких оснований полагать, что в художественном стиле принципиально по-иному используются языковые средства, нежели в других языковых стилях общенародного языка, хотя в каждом из них есть своя специфика [6, с. 237]. Подтверждением этой мысли, в частности, могут быть нередкие случаи, когда народная этимология побеждала истинную и становилась общепринятой нормой, войдя в литературный язык. Так, исконно русское «морвей» по созвучию с «мурава» превратилось в «муравей», «близозоркий» по сближению с «рука» — в «близорукий». Народно-этимологическими являются также иностранные по своему происхождению слова «верстак», «шерамыга», «лебезить» и многие другие [5, с. 122; 21, с. 106—107]. Поэтому Ф. Гладков напрасно восставал против современного значения слова «довлеть», а Б. Тимофеев безуспешно ратовал за восстановление прежней формы и значения слова «солянка» (переосмысленного «селянка» — «сельское кушанье» под влиянием слова «соль»). [26, с. 39]. Все это говорит о важности и необходимости изучения народной этимологии и в литературоведческом плане.

В русскую литературу народная этимология вовсе не была введена Н. Лесковым, как полагали некоторые критики. Ее применяли в своих рассказах В. Даль, Г. Успенский, к ней обращались М. Салтыков-Щедрин, А. Островский, В. Короленко, У. Гиляровский, а из советских писателей — М. Горький, М. Шолохов, К. Симонов, В. Шукшин, В. Чивилихин и др. Однако Лесков первым обратил внимание на то, что переименование слов служит важным средством, с помощью которого

русский народ усваивает и вводит в свою речь непонятные новые слова и термины. И осознав, какие неисчерпаемые разоблачительные возможности таит в себе этот способ, он наиболее широко и искусно применил его в своем творчестве.

Литературные критики — современники Лескова — не сумели сразу понять и правильно оценить наиболее яркую и самобытную сторону Лескова — его красочный, узорчатый язык и относились к его творчеству резко отрицательно. Больше всего их раздражали прекрасные, остроумнейшие лесковские народно-этимологические находки. Так, А. Волинский и И. Лернер словотворческое новаторство писателя называли «шаржированными неудачными выдумками», «набором шутовских выражений», изобретением «тарабарских извращений русского языка» [7, с. 172]. Лескова упрекали в засорении языка, в стремлении рассмешить любыми средствами. Сейчас, когда произведения Лескова переведены на многие языки и издаются миллионными тиражами и у нас в стране и за рубежом, подобные обвинения кажутся более чем странными и несправедливыми.

Лично знавший Лескова и высоко ценивший его творчество Л. Толстой считал, что Лескову вредит излишек таланта. В беседе с М. Горьким он как-то сказал, что Лесков знает язык «чудесно, до фокусов» [10, с. 228]. Вряд ли это можно считать недостатком. Однако и в наше время некоторые ученые видят в народно-этимологических поисках Лескова лишь одну, далеко не самую главную сторону — комизм, «веселую и остроумную игру слов» [5, с. 122].

Совершенно по-иному оценивают этимологические находки Лескова многие другие писатели. Так, М. Горький, ставя Лескова рядом с Л. Толстым, Гоголем, Тургеневым, Гончаровым, подчеркивал, что по широте охвата жизни, глубине понимания ее бытовых загадок и тонкости знания великорусского языка он нередко превышает их. Он назвал Лескова «богатырем русской литературы», «отличнейшим знатоком русской жизни», «волшебником слова» [10, с. 235—236].

В содержательной статье Г. Смирнова приводится мнение Ю. Нагибина о сказе Лескова «Левша»: «Каким дивным языком передана эта история, сколько тут замечательных словечек, изобретенных неисчерпаемой фантазией автора! Как освежен, взбодрен русский язык... Насколько были бы мы беднее без «клеветона», «нимфозории», «буреметра», «потной спирали», «долбицы умножения», «мелкоскопа...» [24, с. 62]. Г. Смирнов правильно считает, что Лесков, столь серьезно, благоговейно относившийся к литературе и к собственному творчеству, не мог руководствоваться в своей работе «суетным, презренным желанием во что бы то ни стало вызвать у читателя смешки» [24, с. 62]. Да, Лесков стилизовал свой язык под язык народа, но какими бы ни были его талант и фантазия, в народном языке искажения непонятных слов превосходят намного те искажения, которые Лесков представил в своих произведениях. Он глубоко



сознавал, что народная этимология — это не просто порча слова, не шутовство и не любовь к каламбурам из желания потешить слушателей, а типическая черта устной народной речи и, вместе с тем, протест против непонятных простому русскому человеку мудреных иностранных слов. И правильно считает Г. Смирнов: «Лесковские неологизмы не пустое остроловие, внимательное изучение всегда открывает в них глубину, порой не угадываемую при беглом чтении. И хотя зачастую они могут выглядеть как нелепицы, их следует отнести именно к тем удачнейшим нелепицам, которые, по словам известного английского эссеиста Ф. Честерфильда, «содержат в себе немало смысла» [24, с. 64]. Надо подчеркнуть, что эта особенность творчества Лескова изучалась лишь в лингвистическом плане [См.: 3, 4, 8, 16].

Вместе с тем творчество Лескова примечательно потому, что в нем истинная народная этимология и собственные лесковские находки по существу употреблены во всех основных литературно-художественных приемах. И в этом отношении оно может служить образцом и способно помочь лучше понять, как используется это средство другими писателями. Анализ повестей и рассказов Лескова, в частности «Левша», «Леон, дворецкий сын», «Полуношники», «Заячий ремиз», в которых народная этимология представлена во всем ее богатстве и полноте, а также произведений некоторых других писателей, выбор которых определялся поставленной задачей — выделить и охарактеризовать ее функции, свидетельствует, что это средство применяется в следующих основных целях:

1. Как яркая примета просторечия народная этимология наиболее широко применяется, наряду с другими народно-разговорными средствами, для речевой характеристики народных персонажей. Непревзойденным мастером такой стилизации был Лесков, считавший, что каждый герой должен говорить своим языком, свойственным его социальному положению. Пристально изучая живую разговорную речь, вслушиваясь в ее нюансы, он стремился овладеть голосом своего персонажа, чтобы не «сбиваться с альтов на басы», и развил в себе это умение до совершенства. Его «священники говорят по-духовному, нигилисты понигилистически, мужики — по-мужицки, выскочки из них и скорморохи — с выкрутасами и т. д.» [23, с. 615]. В «Полуношниках» Лескова священник выступает против просвещения и все людские беды объясняет тягой к образованию: «И вот, — говорит, — и пашло — и неурожай на полях и на людях эта непонятная боль — вифлиемция» [19, т. 9, с. 151]. В повести «Леон, дворецкий сын» речь мещанки совсем иная: «Хауптфрау позвала его к себе в кабинет и стала с отдаленности говорить по вятикету» [19, т. 7, с. 71]. Если священник название заболевания «инфлюенция» по созвучию сближает с библейским Вифлиемом, то необразованная мещанка слово «хауптфрау» (нем. *старшая дама*) сближает по смыслу с *ханать*. Два разных образа; две речевые характеристики.

Иногда народная этимология у Лескова служит целям стилизации под речевой колорит всего произведения. Лесковский сказ «Левша» — пример стилизации под лубок, где в едином лубочном стиле выдержаны все персонажи от царя, генералов до казака Платова, тульских мастеров и англичан включительно: «Приезжает в пребольшое здание — подъезд неописанный, коридоры до бесконечности, а комнаты одна в одну и, наконец, в самом главном зале разные громадные бюстры и посредине под балдахином стоит Аболон Полведерский» [19, т. 7, с. 27].

Народно-этимологические вкрапления, используемые с определенной стилистической целью, встречаются у М. Горького и М. Шолохова, а также у многих других писателей.

2. Частота народноэтимологических переделок слов зависит от степени грамотности, общей культуры народа: чем они выше, тем реже о себе дает знать народная этимология, и наоборот. Поэтому это средство служит для показа невежества, отсутствия элементарных научных знаний широчайших народных масс царской России и обличения царского режима, виновника такого положения. Только этими причинами можно объяснить многочисленные переиначки слов в речи лесковских персонажей как, например: венюкль (бинокль), водоглаз (водолаз), брыкада (баррикада), купоны (купоны), пропуганда, студинг (пудинг), Твердиземное море, щиглеты (штиблеты) и др. В очерке Короленко «На затмении» слово «астроном» переиначено в «остролом» (по направленным в небо трубам наблюдателей), а в «Сказках о немцах» Бажов немецкое слово «гаармахер» (парикмахер) — в «карнахарь» (по ассоциации с «карнать»).

Не столь редко, как это принято считать, народная этимология встречается и в наше время. В романе К. Симонова «Солдатами не рождаются» (гл. 12) ординарец командира второй роты Лошаков ведет в тыл пленного немца и, встретившись по дороге с комбатом Синцовым, объясняет: «Немец является командиром, товарищ старший лейтенант. Я, говорит, комроты!» И когда на вопрос Синцова, офицер ли тот, немец возбужденно воскликнул: «Кайн офицер, кайн офицер! Камрад...», Лошаков, перебив немца, сказал: «Комроты. Сам признается».

В повести В. Кондратенко «Курская дуга» сбитый немецкий летчик, сняв с руки часы, протянул их майору Гайдукову и сказал: «Битге». Присутствовавший при этом шофер майора Ковинько процедил сквозь зубы: «Сами видим, что битый» [15, с. 306]. Аналогично переосмысливается это слово и солдатом-связистом Аникиным в повести В. Росина, услышавшего его от пленного немца: «Конечно биты. Мы еще не так вашего брата колошматить будем» [22, с. 25].

Без ссылок на первоисточники приведем еще несколько подобных примеров, отмеченных нами у разных современных писателей: ариец (переосмысленное как «исполнитель арий»), карьерист (рабочий карьера), мелиоратор (тот, кто мелет чепуху, орет), передовик (готовый всех передавить), перетрубация

(пертурбация), подцепист (пацифист), сепаратист (рабочий сепаратора), трубобур (турбобур), флиртующийся вирус, фунт-стервингов и др.

3. Для раскрытия оригинальности и пронизательности народного ума, его тонкого языкового чутья. В «Левше» Лескова непонятная для тогдашнего простого человека «таблица умножения», для усвоения которой требовалась «долбежка», превращается в «долбицу умножения». Интересно, что не зная названия «аспидной доски», на которой писали грифелем, народ называет ее «стирабельной», потому что написанное на ней стиралось: Перед каждым висит долбица умножения, а под рукою стирабельная дощечка» [19, т. 7, с. 53]. Лишь в этом сказе содержится несколько десятков подобных переиначек и переосмыслений, подчас самых неожиданных и остроумных.

Дворник Тихон Вялов в романе М. Горького «Дело Артамоновых» философски замечает: «Скука — от людей; скучатся они в кучу, и начинается скука» [13, с. 565]. А купец Матвей Кожемякин из романа Горького «Жизнь Матвея Кожемякина» глубокомысленно рассуждает: «Гнев, прогневаться, огневаться — вот он откуда, гнев — из огня! У кого огонь в душе горит, тот и гневен бывает» [12, с. 326]. И хотя оба они ошибаются, так как «скука» происходит от утраченного слова «кука», обозначающего «надоедливость» (ср. докука), а «гнев» родственно слову «гнить» и обозначает «нечто нездоровое», «душевный гной», нас удивляет их наблюдательность.

Подобные примеры раскрывают ход мыслей простого человека, рождение народной этимологии и способ переосмысления слов. Стремление к этимологизации присуще всем людям, но непосвященный в тонкости научной этимологии человек в поисках ответа на вопрос, почему так назван предмет, руководствуется лишь собственным речевым опытом и при этом часто ошибается. Наиболее наглядно это проявляется в этимологических поисках детей. Все дети от рождения замечательные лингвисты, в каждом слове они ищут смысл, требуя от слова точного соответствия его звучания с вкладываемым в него содержанием. Очень тонко воспринимая речь взрослых, они нередко критикуют ее: «Почему сверчок? Он сверкает? Почему ручей? Надо бы журчей. Ведь он не ручьит, а журчит. Почему ты говоришь тополь? Ведь он не топает [27, с. 45]. Подобных замечательных толкований слов, несматра на всю их наивность, мы находим еще немало в чудесной книжке К. Чуковского «От двух до пяти». Эта детская черта общеизвестна и широко используется авторами детской литературы.

4. В народной этимологии находит «весьма четкое выражение классовая идеология» [28], поэтому она часто выступает как орудие классовой борьбы. Говоря о творчестве Лескова, М. Горький отмечал, что «Лесков писал в ту пору, когда в русскую речь хлынула масса иностранных слов... и когда «гарантия», «субсидия», «концессия», «грюндерство» и прочие словечки, за которыми таились очень скверные дела, не могли не раз-

дражать Лескова, человека насквозь русского...» [10, с. 237]. И Лесков вводит придуманные народом либо созданные им самим неологизмы, которые помогали раскрывать истинные цели и неблагоприятные поступки, тщательно маскируемые русскими и иностранными словами. Сошлемся лишь на один из таких примеров. В «Полунощниках» пожилая мещанка рассказывает молодой купчихе о своем родственнике Николае Ивановиче, строившем для морского ведомства «мимоноски». Вначале может показаться, что это всего лишь искаженное название одного из класса кораблей, тонкий намек на то, что выстреливаемые ими мины «проносятся мимо» цели. Но дальше выясняется совершенно иной смысл этого слова. На постройку миноносцев отпускались немалые средства, и на этом грели руки не только подрядчики, но и чиновники морского ведомства, получавшие взятки при распределении заказов. В сознании невежественной рассказчицы это слово отождествляется с казенными деньгами, которые ее родственник пронес мимо расходов на постройку кораблей: «Сначала он более всего мимоноски строил, и в это время страсть как распустился кутить с морскими офицерами-гальванерами — весьма головастыми по прикарманиванию денег, Николай Иванович «все мимоноски туда сплавил» [24, 64]. После он пристал к компаниям каких-то дельцов и «завели они подземельный банк и опять стал таскать при себе денег видимо и невидимо» [19, т. 9, с. 138].

Таким образом, Лесков выражает здесь непримиримое отношение к тем, кто пытается сорвать с народа, жить за его счет, а также к учрежденным ими земельным банкам, наживавшимся на народных бедах. Их деятельность охарактеризована как «подземельная», т. е. скрытая от народа, тайная. Н. Лесков прекрасно владел умением разоблачать тех, кому необходимо скрыть истину, подлинную суть мыслей и высказываний.

5. Как своеобразный протест и средство борьбы против засорения русского языка ненужными иностранными словами, вытеснявшими исконно русскую лексику. Еще Фонвизин высмеял в своей комедии «Бригадир» злоупотребление французскими словами, а Грибоедов назвал такую засоренную речь «смесью французского с нижегородским». Лесков использовал народную этимологию для осмеяния низкопоклонства перед иностранщиной, когда иноязычные слова употреблялись с целью щегольнуть перед окружающими своей мнимой культурностью: «Я должна на Кавказ ехать мангральный дарзанс пить... у меня постоянный бекрень в голове» [19, т. 7, с. 70, 72].

Однако критическое отношение к заимствованиям у передовых русских писателей никогда не переходило в националистический пуризм, в стремление отгородить русский язык китайской стеной от иностранного влияния, как это имело место у ряда дворянско-буржуазных писателей [14, с. 189]. Подобные тенденции вызвали резкий протест представителей революционно-демократического лагеря, особенно Н. Г. Чернышев-

ского. Их позиция была близка к ломоносовской — «из других языков ничего неудобного не ввести, а хорошего не оставить» [20, с. 587]. Предельно четко и ясно отношение к заимствованным словам выразил В. И. Ленин в заметке «Об очистке русского языка», призывавшей не злоупотреблять ими и не употреблять их неправильно [2, с. 49].

6. Как прием создания комического. Так, лесковские переделки слов вроде «Квазиморда» (Квазимодо), «губиноты» (гугеноты), «пуплекция» (комплекция), свисталка (весталка), хамазонка (амазонка) и т. п., выполняя различные художественные функции, не могут не вызвать улыбки у просвещенного читателя. Сколько тонкой наблюдательности, ума и добродушного юмора содержат они в себе! Даже наиболее недоброжелательный критик Лескова А. Волынский вынужден был признать, что для усиления комизма Лесков доходил нередко до настоящей виртуозности, перед которой бледнели стилистические выдумки Щедрина. Или как не улыбнуться остроумной переделке слова «абордаж» в трилогии Д. Юферева «Останемся неизвестными»: «Приглянется какая мадамочка с сумочкой, он зараз пришвартуётся — и на ободраж ее» [29, с. 816].

В юмористических целях это средство используется также при придумывании псевдонимов. Молодой Е. Катаев выступал под псевдонимом Оливер Свист, а один из псевдонимов И. Ильфа и Е. Петрова (кстати, тоже псевдоним И. Файнзильберга и Е. Катаева) был Дон Бузилло [25, с. 419, 443].

Разумеется, этим художественным приемом не следует злоупотреблять, дабы острословие не превратилось в самоцель ради сомнительного юмора и зубоскальства, что иногда встречается у некоторых доморощенных юмористов [5, с. 122].

7. Народная этимология может приобретать и большую сатирическую выразительность, когда смех, по выражению А. И. Герцена, становится одним из «самых мощных орудий разрушения» [9, с. 117]. В годы Великой Отечественной войны умышленное переименование и переосмысление немецких слов было действенным оружием во всенародной борьбе против ненавистного врага. Оно обличало и бичевало гитлеровских захватчиков и их приспешников. Неиссякаемое чувство юмора и оптимизма, большую изобретательность проявил наш народ в переделке на русский лад имен нацистских главарей и генералов, гестаповских и эсэсовских званий, названий немецких военных и гражданских ведомств и их чиновников, карательных органов. Осмеянию и презрению подвергались расистская человеконенавистническая идеология и мораль, бредовые планы фашистов о всемирном господстве, их чванство, тупость и ограниченность. Богатейшее народно-этимологическое творчество грозных военных лет ныне почти забыто, оно не изучено и лишь отчасти отражено в печати того периода, в воззваниях и листовках, ставших достоянием архивов. Однако отголосок этого творчества можно найти в русской художественной литературе. Многие советские писатели используют этот материал ли-

бо создают собственные переделки немецких слов в народном духе, подчас весьма удачные, так что не всегда можно определить, где творил народ, а где писатель.

Например, в повести И. Курганова «Цветы и железо» эсэсовский чин «штурмбанфюрер» переосмысливается так: «Будет тебе и штурм, будет тебе и баня, фюрер» [17, с. 214]. В пьесе Солинского «Барабанщица» это слово переименовано в «чурбанфюрер». В романе Б. Горбатова «Непокоренные» название улицы «Геббельштрассе» переделано в «Гибельштрассе». В повести В. Валько «Куда летишь журавлик?» «гауляйтер» превращен в «гав-ляйтера», а в повести В. Козаченко «Белое пятно» «фольксдойч» толкуется как «хвостдойч». Гвардеец Корениха из «Курской дуги» В. Кондратенко название подбитого немецкого баркаса «Бавария» переименует в «Авария». А вот еще несколько подобных примеров, выборочно взятых из произведений разных авторов. Ворман (Борман), Врунштедт (Рунштедт), Удириан (Гудериан), шарьфюрер (шарфюрер), крахдойч (райхсдойч), шутполицай (шутцполицай) и др.

В заключение отметим, что значение народной этимологии как художественного средства не исчерпывается названными функциями. Да и их размежевание носит весьма условный характер, так как обычно та или иная народно-этимологическая форма выступает в нескольких функциях с преобладанием одной из них. Дальнейшее изучение этого явления на более широком материале позволит раскрыть еще немало самых неожиданных и интересных художественных особенностей народной этимологии и сделать более глубокие обобщающие выводы.

1. Ленин В. И. Из «тетрадей по империализму» // Полн. собр. соч. Т. 29.
2. Ленин В. И. Об очистке русского языка // Полн. собр. соч. Т. 40.
3. Антошкин Н. С. Народный юмор и народная этимология в произведениях Н. С. Лескова // Науч. зап. Ужгород. ун-та. 1959. Т. 37.
4. Антошин Н. С. О языке Н. С. Лескова // Науч. зап. Ужгород. ун-та. 1959. Т. 37.
5. Ардентон Б. П. Введение в языкознание. Кишинев, 1967.
6. Березин Ф. М., Головин Б. Н. Общее языкознание. М., 1979.
7. Волюнский А. Л. Н. С. Лесков. Петербург, 1903.
8. Гельгардт Р. Р. О лексической ассимиляции в связи с ложной («народной») этимологией // Рус. яз. в шк. 1956. № 3.
9. Герцен А. И. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1953. Т. 24.
10. Горький А. М. О литературе. М., 1953.
11. Горький М. Собрание сочинений. М.; Л., 1930. Т. 11.
12. Горький М. Избранные сочинения М., 1947.
13. Другов Б. М. Н. С. Лесков. М., 1961.
14. Кондратенко В. Курская дуга. К., 1981.
15. Краснов Ф. А. Приемы создания комического средствами разговорно-просторечной и фольклорной фразеологии в творчестве Н. С. Лескова // Уч. зап. Киргиз. ун-та. 1957. Вып. 3.
16. Курганов И. Цветы и железо. М., 1963.
17. Лесин В. М., Пулинец О. С. Словник літературознавчих термінів. 3-е вид. К., 1971.
18. Лесков Н. С. Собрание сочинений: В 11 т. М., 1958. Т. 7, 9.
19. Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. М., 1952. Т. 7.
20. Реформатский А. А. Введение в языкознание. 4-е изд. 1967.
21. Русские писатели о языке (VIII—XX вв.): Хрестоматия. М., 1954.
22. Росин В. На войне и без войны. К., 1982.
23. Смирнов Г. Глубокий смысл иных нелепиц // Техника молодежи. 1985. № 11.
24. Стыкалин С., Кременская И. Советская сатирическая печать 1917—1963 гг. М., 1963.
25. Тимофеев Б. Правильно ли мы говорим? 2-е изд. Л., 1963.
26. Чуковский К. От двух до пяти. М., 1955.
27. Шор Р. И. Литературная энциклопедия. М., 1934.
28. Юферев Д. Останемся неизвестными. М., 1967.

Статья поступила в редколлегию 04.01.88

## Жанрово-поэтическая структура рассказа В. Г. Короленко «Ат-Даван»

Творчество В. Г. Короленко обычно рассматривается в контексте литературы 80-х годов прошлого века. Внимание учёных, как правило, привлекают те особенности метода, жанра и поэтики его произведений, в которых наиболее ярко проявились закономерности развития литературы этого периода. Поэтому в их исследованиях центральной оказывалась проблема соотношения романтического и реалистического начала в мировоззрении и творчестве писателя, формировавшихся не без влияния идеологии и эстетики народничества [3, 5, 7, 11]. Однако художественная система Короленко, хотя и складывалась в 80-е годы, в дальнейшем быстро эволюционировала и, за исключением раннего периода, отразила характерные признаки литературы конца XIX — начала XX в. Попытка взглянуть на творчество Короленко в контексте литературно-эстетического мышления рубежа веков позволит, как нам представляется, выявить те особенности идейно-художественной системы писателя, которые не привлекали внимания ученых.

С этой точки зрения особый интерес представляет рассказ «Ат-Даван» (1892). Исследователи писали об особенностях его идейно-композиционной структуры и художественного метода, о соотношении с предшествующей литературной традицией [3—7; 9—12] и, прежде всего, о своеобразии трактовки темы «маленького человека». Наиболее обстоятельно осуществлён сопоставительный анализ воплощения этой темы в произведениях Короленко и Ф. М. Достоевского [9; 12]. По единодушному мнению исследователей, новый подход Короленко к традиционной теме отражает перемены в общественном сознании эпохи — пробуждение гражданского самосознания даже у «униженных и оскорблённых». В оценке же художественного метода рассказа учёные разошлись диаметрально. Если Г. А. Исупова усмотрела во внимании к переломным моментам жизни героя и в особой роли лирического пейзажа элементы романтической поэтики, связанные с проявлением субъективного авторского начала [5], то Т. Г. Морозова, А. Э. Якунина, В. А. Ковалёв видят в них новые формы реалистического исследования действительности [6, 9, 12]. Столь противоречивые интерпретации художественного метода писателя вызваны особенностями новаторства Короленко. Поэтому задачей настоящего исследования является выяснение сущности этого новаторства на основе целостного анализа идейно-художественной структуры рассказа «Ат-Даван», выявление авторской позиции и средств её выражения и, в результате, ответ на вопрос о природе авторского начала и художественного метода писателя в «Ат-Даване».

Как известно, фабула «Ат-Давана» основана на реальных фактах, изложенных Короленко в корреспонденции «Адъютант его превосходительства (комментарий к недавнему событию)», которую не приняла ни одна газета, опасаясь гнева покровителя Арабина [4]. В то же время Короленко писал: «Я действительно лично с г. Арабиным не встречался и вся сцена на Ат-Даване, так же, как и личности (мой спутник, отчасти писарь), — вымышлены» [4, с. 16]. Таким образом, «Ат-Даван», как и большинство произведений Короленко, опирается на очерково-документальную основу и воспроизводит события, отличающиеся чрезвычайной злободневностью и остротой социального смысла. Однако, пройдя стадию художественного обобщения, реальные события и лица приобрели в рассказе ёмкость и многозначность. Наряду с социальным аспектом (столкновение начальника с подчинённым) и политической проблемой (угнетение царской администрацией народов Севера), исчерпывающими содержание «Адъютанта», в «Ат-Даване» предпринята попытка социально-психологического исследования различных типов личности, представленных в лице Кругликова, Арабина, Копыленкова и других персонажей, а также философского осмысления происходящих событий в целом. Как же достигается подобный масштаб и глубина исследования жизни в небольшом по объёму рассказе?

Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что в «Ат-Даване», в отличие от «Адъютанта», нет главного героя. Им не является даже Кругликов, хотя он и играет важную роль в рассказе. На отсутствие главного героя указывает и заглавие, обозначающее место, где происходят основные события, а также подзаголовок «Из сибирской жизни». Это настраивает читателя на восприятие рассказа как повествования об одном из фрагментов бытия, процессе самой жизни. Такой подход заставляет вспомнить чеховские принципы художественного воссоздания действительности, оказавшиеся чрезвычайно плодотворными для литературы рубежа веков.

«Ат-Даван» отличает ещё одна примечательная черта. Почти каждый из представленных в рассказе типов личности не только вписывается в типологический ряд подобных персонажей, сложившийся в предшествующей русской литературе, но и как бы «синтезирует» черты и свойства многих из них. Реминисценции в «Ат-Даване» отнюдь не исчерпываются произведениями Достоевского, как считает Т. Г. Морозова [9], но охватывает опыт художественного исследования действительности, накопленный всем предшествующим литературным, философским и культурным развитием. В «Ат-Даване» своевременно отразились сюжетные мотивы и образы многих произведений XIX в. Как и пушкинский Вырин, Кругликов — станционный смотритель (писарь) и пожилой человек. Вырин рассказывает свою историю, утирая слёзы и вдохновляясь пуншем. Примерно то же происходит и с Кругликовым: специально для рассказа он достаёт водку и, дойдя до драматической части повество-



вания, плачет. Гоголевский Поприщин и Голядкин Достоевского страдали от того, что дочери их начальников никогда не снизойдут до внимания к ним. Для Кругликова жизнь становится невыносимой, когда он узнаёт, что его возлюбленная определена в жёны начальнику его канцелярии, генералу Латкину, и стала для него, простого чиновника, недоступна. Возлюбленная Кругликова, Раиса, подобно героиням пьес А. Н. Островского — Катерине из «Грозы», Ларисе Огудаловой из «Бесприданницы» — способна не только на нежное чувство, но и на решительный и безрассудный поступок во имя своей любви: решив не выходить замуж за Латкина, Раиса на крайний случай покупает пистолет...

Арабин, приобретающий в песках якутов облик грозного и всемогущего Арабын-тойона, приближается по своим характеристикам к не менее грозным глуповским градоначальникам из «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Студент Дмитрий Орестович вызывает в памяти целую эпоху — образ Базарова, статьи Д. И. Писарева, движение шестидесятников в целом. Отцы Раисы и Кругликова, сокрушающие властной рукой судьбу детей во имя исполнения своей родительской воли, вполне соотносимы с образами купцов-самодуров из пьес А. Н. Островского.

Не обойдена вниманием и эпоха, современная писателю. В процессе развития сюжета герои совершают значительные поступки (Кругликов стреляет в соперника, вступает в спор с Арабиным, повествователь приходит к нему на помощь), но положение их в итоге не изменяется. Такая подчёркнутая безрезультатность событий сближает «Ат-Даван» с творчеством А. П. Чехова. Человеку очень трудно вырваться из своей колеи, противостоять миросостоянию в целом:

Даже приведённых примеров (а их число можно расширить) достаточно, чтобы убедиться в том, что Короленко уже не нужно тщательно выписывать своего героя. Ему, как и другим новеллистам конца XIX — начала XX в. (А. П. Чехову, Л. Андрееву и др.), достаточно активизировать сотворчество читателя, кратко, при помощи реминисценций, включив своего персонажа в соответствующий типологический ряд. При этом не было необходимости подробно воспроизводить то, что уже было исследовано предшественниками. Главное же заключалось в том, что образы эти не просто вписываются в соответствующий типологический ряд, но обобщают основные черты и свойства персонажей этого ряда. Это новый, характерный для литературы конца века принцип типизации, основанный на итоговом обобщении типов героев, их общественно-психологического содержания, сознания, типа поведения, хорошо знакомых по литературе.

Подобная «итоговая» типизация вовсе не является повторением прежних художественных решений. Она по-новому интерпретирует известные образы и ситуации, открывает в них ранее не замеченные (а, может быть, и не существовавшие)

черты и свойства. Образ «маленького человека» Кругликова, несмотря на многочисленные черты сходства, значительно отличается от своих предшественников. В начале кронштадтской истории положение Кругликова, с житейской точки зрения, вполне благополучно, что не характерно для типа «маленького человека». Его отец достаточно состоятелен, у Кругликова есть место в канцелярии, он «у начальства на виду», а значит, может рассчитывать на продвижение по служебной лестнице; у него есть невеста, которая, как положено, давно выбрана, красива и принадлежит к его кругу. «Маленький человек» доволен существующим миропорядком и весь сосредоточен на достижении благополучия для себя. Этот мещанский мирок вызывает в памяти героев К. С. Баранцевича, мелких городских буржуа, принимающих жизнь такой, как она есть, и чуждых высоким идеалам. В литературе 80-х годов под флагом теории «малых дел» возводился в идеал тип «маленького человека», не имеющего «высоких мыслей» [10, с. 47]. На этой стадии Кругликов симпатии не вызывает. Симпатии к «маленькому человеку» появляются, когда в изменившейся ситуации он оказывается способным на активное противодействие злу, что также отличает его как от литературных предшественников, в том числе у Достоевского [9], так и современников, например, от героев романа Баранцевича «Раба. Из жизни заурядного человека» (1887), действие которого, кстати, происходит также в Кронштадте [10, с. 48]. Кругликов же осознаёт себя полноправной личностью, что рождает стихийный протест, ломку общественных стереотипов поведения.

Характерное для литературы и эпохи рубежа веков критическое отношение к устоявшимся нормам и взглядам, стремление показать читателю нетрадиционный, но не менее разумный, чем общепринятый, взгляд на вещи можно усмотреть в трактовке Короленко литературы о «сераскирах» и «королевичах». Поначалу читатель вместе с Кругликовым снисходительно улыбается, читая об увлечении Раисы романтической литературой и её попытках спроецировать «сказку» на реальную жизнь, забывая, что «сказка ложь, да в ней намёк». Но вот положение меняется, появляется Латкин, «романтическая» ситуация возникает в жизни, и теперь уже взгляды «реалиста» Кругликова становятся жалкими и бесконечно пошлыми.

При своём сравнительно небольшом объёме «Ат-Даван» многогероен. Его герои (герой-рассказчик, его спутник купец Копыленков, стационный писарь Кругликов, грозный Арабин, Раиса, отцы Раисы и Кругликова, студент Дмитрий Орестович, бомбардиры, почтальон и т. д.) образуют сложную систему взаимоотражения, начиная от сопоставления позиций и поведения героев в различных ситуациях и заканчивая характеристиками, которые некоторые из них дают другим по ходу действия. Это напоминает систему «зеркал», знакомую нам по романам Достоевского. Поскольку каждый из героев представляет собой не только определённый социальный тип, но и этико-

философскую позицию, осознанную в различной степени, в итоге складывается объективное и довольно полное представление о сложном и противоречивом мире конца века, современном писателю. Кроме того, такая композиция позволяет выразить авторскую мысль не прямо, а художественно опосредованно. Этой же цели служит отсутствие в конце «Ат-Давана» авторского резюме. Споры героев завершаются ничем. Тем самым автор заостряет внимание читателя не на конкретном варианте решения проблемы, а на самой проблеме, на глубинных пластах её содержания и на её принципиальной нерешённости, что также характерно для литературы рубежа веков.

Обобщённое изображение итогового и нового в рассказе придаёт более широкое значение описываемым событиям. Этой же задаче — расширить, углубить содержание рассказа — подчинено и использование Короленко пейзажа. С одной стороны, пейзаж в «Ат-Даване» с этнографической точностью воспроизводит картины сибирской природы. Об этом свидетельствует признание самого писателя: «...Когда я писал (ночью) «Ат-Даван», то при описании реки и дальнего берега испытал зрительную галлюцинацию. Под последней строкой на бумаге, во всю ширину листа, я увидел полосой, точно нарисованный красками, пейзаж: туманную полосу горного берега при лунном освещении» [4, с. 14].

С другой стороны, ночные описания затерянного во времени и пространстве сибирского станка и природы вокруг него предстают как картины первозданного Хаоса и Космоса, вызывающие ассоциации с философской романтической «ночной» лирикой Ф. И. Тютчева, а также с имеющими философское значение ночными пейзажами в реалистических романах Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского: «Река, загромождённая белым торосом, слегка искрилась под серебристым и грустным светом луны, стоявшей над горами ... всё исчезло внезапно, только торосья искрились фантастическим хаосом, да сопки тихо спали в тени, и какие-то неясные грёзы передвигались под дальними берегами» [1, с. 283].

Однако, несмотря на глубокую связь с «ночными», «космическими» пейзажами предшествующей романтической и реалистической литературы, пейзаж в «Ат-Даване» имеет всё же свои идейные и художественные особенности.

Прежде всего, в духе литературы рубежа веков он осложняется сказочно-мифологическими элементами: почтовые тройки подобны фантастическим животным, треск льда напоминает стон чудовищной птицы, летящей со страшной быстротой, станция похожа на сказочную пещеру: «В ямщицкой огромный камелёк, плотно сбитый из глины, зиял, точно раскрытая огненная пасть сказочного чудовища... юрта казалась огромной пещерой с тёмными сводами. Группа огненных же фигур, будто только что отлитых из не остывшего ещё металла, сомкнулась полукругом около камина» [1, с. 284]. Не удивительно, что в таком мире казачий хорунжий превращается в сказочного ве-

ликана Арабын-тойона, а его бешеная скачка по Сибири в нечто фантастическое: «...две тройки мчались, как птицы, со смертельным ужасом в глазах, ящик походил на мертвеца, застывшего на облучке с вожжами в руках; седок стоял, сверкая глазами и размахивая флагом...» [1, с. 287].

Сказочно-мифологический пейзаж способствует ещё большему увеличению степени обобщения образов персонажей и коллизии произведения в целом. Не случайно своеобразным зачином произведения, определяющим лирико-философский угол зрения, под которым следует воспринимать все последующие события, является картина природы, запечатлевшая следы борьбы двух первоначал — реки жизни и смертоносного мороза: «Но мороз, наконец, победил. Река застыла, и только гигантские торосья, целый хаос огромных льдин, нагромождённых в беспорядке друг на друга, задавленных внизу или кинутых непонятным образом кверху, остался безмолвным свидетелем **титанической** (подчёркнуто нами. — В. Т.) борьбы, да кое-где ещё зияли длинные, никогда не замерзающие полыньи, в которых прорывались и кипели быстрые речные струи. Над ними тяжело колыхались холодные клубы пара, точно в полыньях действительно был кипятюк» [1, с. 273].

В отличие от литературы XIX в., Космос Короленко, при всей его величественности и своеобразной дикой красоте — «гиблое место». Чтобы не пропасть в таком мире, человеку (как и реке) необходимо невероятное напряжение всех жизненных и духовных сил. А если возок, в котором едут рассказчик и Михайло Иванович, и уподобляется по традиции «лодочке в бурном море», то само это море оказывается ледяным, безжизненным, покорённым морозом. Более того, сильный и всемогущий мороз на протяжении описанных в рассказе событий неотвратимо нарастает: трещат льдины, стекленеет даже воздух. При этом отнюдь не случайно, что ещё одним оазисом жизни и сопротивления среди ледяной пустыни остаётся убогое пристанище человека — станок Ат-Даван, над которым, как и над непокорённой полыньёй, вьётся «едва заметная белая струйка дыма» [1, с. 313].

Характерные почти для всех сибирских рассказов Короленко зимние пейзажи в «Ат-Даване» начинают приобретать не только символическое значение, но и ту сложную структуру взаимодействующих антонимичных символических микрообразов (тепло — холод, свет — тьма, движение — покой), которая получит наиболее полное воплощение в рассказе «Мороз» (1901).

В этом произведении, в соответствии с уровнем развития литературы рубежа веков, символический образ мороза из статического превратится в динамический, постепенно складывающийся символ, играющий центральную идейную и структурообразующую роль (сравн. «Красный смех» Л. Андреева). В «Ат-Даване» упорядоченное взаимодействие символических антонимичных микрообразов повторяет основные этапы разви-

тия коллизии рассказа. Итог такого взаимодействия — неяскаемая, хотя и «едва заметная белая струйка дыма» над ледяным хаосом — имеет принципиальное значение для выражения авторской позиции, поскольку развитие эпического сюжета, как уже говорилось, по сути не имеет никаких ощутимых результатов.

Ещё одна важная функция пейзажа Короленко — создание настроения, необходимого для философского осмысления происходящего. В «Ат-Даване» это неясная тревога, грусть, ожидание печальных событий, значительность которых подчёркивает первозданный хаос в природе, усиливающийся по мере приближения основных сцен действия. В данном случае этот хаос как бы погружает читателя в атмосферу зарождения мироздания, где важнейшие для пробуждающейся личности вопросы ещё только ждут своего разрешения. Такие приёмы помогают автору выйти за рамки отдельного случая на глухом станке, усилить звучание основного мотива — столкновения зарождающегося общественного, гражданского самосознания «маленького человека» и догматической, подавляющей силы традиционных норм социального поведения. Таким образом, авторская позиция в «Ат-Даване» складывается и выражается на всех уровнях композиции произведения, в том числе и на самом глубинном уровне повествования — на уровне подтекста.

Широкое использование охарактеризованных способов отражения действительности, позволяющих максимально усиливать степень обобщённости изображаемого, дали Короленко возможность расширить ёмкость малой жанровой формы. Как показал анализ, идейно-художественная структура «Ат-Давана» обнаружила черты и свойства, характерные для русской литературы конца XIX — начала XX в. С литературой рубежа веков Короленко сближают как особенности конфликта, лежащего в основе произведения (пробуждение гражданского самосознания у «маленького человека»), так и художественные способы его исследования — итоговый подход в рассмотрении жизненных и философских проблем, широкое обобщение материала благодаря созданию нового типа структуры характера персонажей, синтезирующего черты и свойства героев определённых типологических рядов, а также лирико-символических форм нового типа и подтекста. Общим с литературой рубежа веков является также стремление Короленко представить происходящее в «Ат-Даване» как фрагмент потока жизни и избавить описываемое от готового, однозначного вывода, который обычно несёт в себе открытое выражение авторской позиции. Результаты исследования показывают, что романтизм у Короленко является не принципом воссоздания действительности, а одним из объектов переосмысления, причём не главным и не единственным. Всё это позволяет сделать вывод о важной роли, которую Короленко сыграл в развитии реализма не только 80-х — 90-х годов, но и конца XIX — начала XX в.

1. Короленко В. Г. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1953—1956. Т. 1. 1953. 2. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л., 1977—1979. Т. 6. 1978. 3. Гусев В. А. Стили русской реалистической прозы конца XIX века как художественная система. Днепропетровск, 1983. 4. Дерман А. П. История создания «Ат-Давана» (по неизданным материалам // Родн. яз. и лит. в трудовых шк. 1928. № 4—5. 5. Исупова Г. А. Эстетический идеал Короленко и его воплощение в сибирских рассказах // Уч. зап. Казан. ун-та. 1963. Т. 123. Кн. 9. 6. Ковалев В. А. Лев Толстой и русские писатели-реалисты конца XIX — начала XX вв. (проблема героя и среды) // Толстовский сборник. Доклады и сообщения XII толстовских чтений. Тула, 1973. Вып. 5. 7. Мавяская Т. П. Романтические тенденции в русской прозе XIX века. К., 1978. 8. Маламед Е. Адъютант его превосходительства... // Лит. учеба. 1982. № 4. 9. Морозова Т. Г. Рассказ В. Г. Короленко «Ат-Даван» и традиции Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1980. Т. 4. 10. Муратов А. Б. Проза 1880-х годов // История русской литературы. Л., 1983. Т. 4. 11. Цой Е. П. Символ свободолюбия (об идейно-художественной функции романтических элементов в рассказе Короленко «Соколинец» // Сборник научных трудов по гуманитарным наукам. Караганда, 1974. 12. Якунина А. З. Творчество В. Г. Короленко и традиции Ф. М. Достоевского // Проблемы типологии литературного процесса. Пермь. 1981.

Статья поступила в редакцию 07.03.88

Л. А. Орехова, ассист.,  
Симферопольский университет

## Стилевые особенности современной лирической прозы

Важнейшая роль в раскрытии внутреннего мира человека принадлежит лирической прозе, раскрывающей глубинные движения человеческой мысли, фантазии, эмоций. В этом смысле у нее определенные преимущества перед эпическими и драматическими произведениями: стремление художника выйти на прямое общение с читателями предполагает откровенность переживаний, «исповедность» авторского голоса. Отсюда — сердечность и доверительность интонаций, идущих прямо к сердцу читателя.

В то же время ряд неудач «исповедальной» литературы 60-х годов, серьезные недостатки отдельных лирических произведений (оторванность от важнейших проблем времени, замкнутость внутреннего мира героев) вызвали суждения об «ограниченных возможностях» лирической прозы в обрисовке «героя деятельного, в полном смысле современного» [18, с. 25], о ее неспособности дать «комплексное исследование человека и его среды» [21, с. 112—113], «охватить личность героя целиком» [10].

Однако современное состояние литературного процесса показывает, что лирическая проза не потеряла своего значения и развивается весьма плодотворно. Заслуженно пользуются признанием «Дневные звезды» О. Берггольц, «Владимирские проселки», «Капля росы», «Камешки на ладони» В. Солоухина, В.

лирическом ключе написаны «Последний поклон», «Звездопад», «Посох памяти» В. Астафьева, «Липяги» С. Крутилина, «Мой Дагестан» Р. Гамзатова, повести В. Лихоносова, Я. Брыля, Ю. Шесталова, О. Кожуховой, В. Юровских, Н. Самохина, многие рассказы Е. Носова, В. Белова, С. Воронина, Н. Думбадзе. Дальнейшее развитие получила лирическая миниатюра в творчестве Ю. Бондарева, В. Солоухина, А. Яшина, лирическую окраску приобрела современная очерковая литература (В. Песков, Б. Можаяев, В. Ситников, Ю. Куранов).

В современном литературоведении и критике накоплен немалый опыт анализа лирических произведений в прозе. Интересные и ценные наблюдения содержатся в работах С. Липина, М. В. Минокина, А. Павловского, А. Огнева, А. Эльяшевича, В. Хализева. Вместе с тем до сих пор нет единого взгляда на то, какие произведения принадлежат к собственно лирической прозе. Не случайна и терминологическая путаница вокруг этой литературы. Ее называли литературой «о времени и о себе», «исповедальной», «субъективированной», «публицистической», «лиро-антобиографической», «лирической». Позднее появились и другие определения: «авторская проза» [11], «эгоцентрическая проза» [17]. Притом зачастую эти определения прилагаются разными исследованиями к одному и тому же произведению. Причина такого явления, на наш взгляд, в том, что лирическая проза — явление живое, развивающееся — еще не получила достаточного теоретического осмысления.

Кроме того, во взглядах на лирическую прозу пока не выработалась единая точка зрения: одни ученые (А. Павловский, М. Кузнецов, Т. Хмельницкая, Э. Бальбуров) рассматривают ее как своеобразный жанр, другие (В. А. Ковалев, М. В. Минокин, С. Липин, Н. Яновский, С. Асадуллаев) видят в ней богатое стилевое течение, охватившее все повествовательные жанры. В частности, прогнозируя наиболее перспективные аспекты изучения многообразных стилей современной литературы, В. А. Ковалев пишет: «Особенно плодотворными должны быть исследования в рамках отдельных родов»; он выделяет как стиль «лирическую прозу с присущим ей ясным звучанием в повествовании авторского голоса и свободной композицией» [12, с. 4]. Подход к лирической прозе как стилевому течению все более утверждается в литературоведении. Так, в «Литературном энциклопедическом словаре» (1987) лирическая проза определяется как «стилистическая разновидность художественной прозы, объединяющая произведения различных жанров» [15, с. 185]. Однако здесь не учтены многие ценные наблюдения ученых над лирической прозой и потому названы не все ее характерные признаки.

В нашей статье остановимся на наиболее острых и спорных проблемах лирического повествования и, опираясь на накопленные литературоведами факты и собственные наблюдения, попытаемся выявить основные характеристики современного лирического стиля.

Отметим, что когда мы говорим о лирическом стиле, то имеем в виду не совокупность стилей индивидуальных, хотя нельзя не принять во внимание их богатое разнообразие. Наша задача — обозначить наиболее яркие типологические черты лирики в прозе. Как отмечает А. Бушмин, «только на основе известной общности писателей и можно установить различие между ними, выявить неповторимые черты каждого в отдельности. Без установления же этой общности, устойчивых, объективно обусловленных связей, законосообразности в явлениях литература распадается на отдельные индивиды» [8, с. 41].

Часто исследователи выделяют лирическую прозу на основании ее родственности с поэзией, когда стих «преобразовал... молекулу прозы» и создал «нечто третье» — импрессионистическую, субъективную литературу, «едва оторвавшуюся от дневника и почти не оторвавшуюся от стиха» [20, с. 255]. Как образцы такой литературы рассматриваются «Дневные звезды» О. Берггольц, «Трава забвения» В. Катаева, «Капля росы» В. Солоухина, некоторые «чисто лирические» миниатюры. Близость к поэзии и ритмизованную речь считает специфической чертой лирической прозы В. И. Масловский [15, с. 185]. Однако опыт показывает, что не все писатели-лирики обращаются к ритмизации прозы. И напротив, фрагменты ритмизованной речи можно встретить во многих эпических произведениях, притом у писателей, активно работающих и в лирической прозе («За тремя волоками» В. Белова, «Жизнь прожить» В. Астафьева). Следовательно, выделение лирической прозы по ритмико-выразительным признакам может привести к канонизации определенных норм письма, а это, в свою очередь, искусственно сузит поле ее действительной распространенности.

Отдельными повестями ограничивает лирическую прозу Э. Бальбуров, не включая сюда «Повесть о жизни» К. Паустовского, «Ледовую книгу» Ю. Смуула, «Последний поклон» В. Астафьева, «Северный дневник» Ю. Казакова, так как здесь, по мнению исследователя, «в противоборстве двух родовых тенденций... доминирует эпическое начало» [5, с. 47—49]. Точка зрения интересна, но не бесспорна. Выделение лирической повести из ряда других по принципу доминирования лирического начала над эпическим представляется недостаточно убедительным. Ведь даже «самые лирические» (по Бальбурову) повести О. Берггольц и В. Солоухина в конечном счете показывают реальные картины жизни народа. «А что такое эпос, — спрашивает А. Павловский, — как не исторический опыт народа, запечатленный в слове?» [20, с. 266]. Кроме того, не покидает мысль: не является ли мера и особенности лиризма, которые, разумеется, различны у писателей, лишь признаком их индивидуального стиля?

Думается, не преобладание лирического над эпическим должно стать главной приметой лирической прозы. По нашему мнению, к лирической прозе следует относить те произведения, в которых лирическое мировосприятие автора обусловило их



содержание, в которых важны не только факты сами по себе, но прежде всего личные впечатления автора от увиденного, пережитого. В данном случае мы опираемся на положение Гегеля о том, что «главное условие субъективности состоит в том, что поэт целиком вбирает в себя реальное (здесь и далее выделено нами. — Л. О.) содержание и превращает его в свое содержание» [9, т. 3, с. 499]. Отказаться вовсе от эпического материала лирик не может, по определению Гегеля, «и поэзия должна давать нам всю полноту мира» [9, т. 3, с. 417]. Поэтому включение в лирическую повесть богатого жизненного материала никак не противоречит законам лирического творчества.

Рассмотрим теперь с этой точки зрения повесть «Последний поклон», которую мы относим к лирической прозе. Перед читателями открывается огромное полотно: Сибирь, суровая, но мудрая, прекрасная природа, сибирская деревня с ее нравами, людьми, трудные 30—40-е годы, война — и на этом фоне судьба Вити Потьлицына, его горе, радости, неудачи. В произведении много конкретных характеров и персонажей, но при всем этом мы ни на миг не сомневаемся, что все здесь — не описание стороннего наблюдателя, а нечто пережитое и еще переживаемое самим В. Астафьевым. Строение этих переживаний сложно. С одной стороны, идет волна ощущений пяти-шестилетнего мальчика, позднее подростка, юноши, с другой стороны, лирическое вскрытие этих ощущений совсем не «детское», а «взрослое». Так, в главе «Зорькина песня» поведано о будто бы незначительном событии: бабушка ранним утром повела внука в лес, где он впервые услышал песню птички зорянки. Однако через много лет это событие видится писателю как начало открытия мира природы, любовь к которой он пронесет через всю жизнь. Рассказ проникнут трепетной благодарностью к бабушке, научившей мальчика удивляться красоте родного края, беречь и жалеть все живое. Иными словами, автор не только воспроизводит свои чувства, пережитые когда-то (хотя и это очень важная сторона лиризма произведения), но передает свое нынешнее отношение к прежним восприятиям, впечатлениям, т. е., по выражению С. Антонова, «передает и свое прежнее чувство, и свое теперешнее чувство этого чувства» [1, с. 63].

Отметим еще одну характерную черту «Последнего поклона» и вообще лирических повестей. Все события, ситуации возникают в памяти художника «исподволь», «вдруг», «без спросу», а потому скреплены зачастую не столько логической, сколько ассоциативной связью. В отличие от эпоса сюжет произведения определяет не логика развития действия, а логика развития прихотливого авторского чувства, что приводит к нарушению хронологии повествования, но не разрушает сюжет. В. Астафьев, не соблюдая строгой последовательности (особенно в последних главах «Поклона»), вспоминает то события войны, послевоенное время, то далекое детство 30-х годов. И каждое воспоминание — история (а значит, и сюжет), оставившая глубокий след в душе. Эмоциональная память художника высту-

пает как начальная точка в цепи ассоциаций. В этом и выражается сюжетобразующая роль лирического начала. Спорной поэтому представляется точка зрения Л. И. Тимофеева, который называет лирические произведения в прозе бессюжетными [23, с. 159].

Э. Бальбуров не относит «Последний поклон» к лирическим произведениям еще и на том основании, что здесь нет полной идентичности сознания лирического героя и автора; по его мнению, это «ослабляет внушающую силу и действенность лирического слова» [5, с. 43]. Нам понятно и близко желание исследователя «узнавать» в герое лирического произведения самого писателя. Но стоит ли на таком основании не принимать в лирической прозе рассказ от имени лирического героя? Действительно, герой В. Астафьева — Витя Потялицын — «дорисован» в той мере, в какой требует художественное творчество, «дорисованы» и другие персонажи повести. Нет, однако, сомнения, что в этом произведении, как и в большинстве более ранних рассказов и повестей, В. Астафьев исходил из собственного жизненного опыта, а еще точнее — из своей жизни. Не случайно он назвал «Последний поклон» «самой заветной», «искренней до глубины» книгой, которая заставляла «вслушиваться в голос памяти» [4, с. 27]. Поэтому есть основания говорить о таком лирическом «я» в повести, которое очень близко к автобиографическому.

В романе С. Крутилина «Липяги» воспроизводятся многие события жизни автора, но повествование ведется от лица лирического героя, учителя сельской школы. От этого произведение не утратило лирической убедительности, читатель поверил, что книга написана о реальном (на самом деле — вымышленном) селе Липяги, где жил и работал писатель С. Крутилин, в прошлом учитель физики (это, кстати, тоже не соответствует действительности).

Выделение лирической прозы по принципу безусловного тождества лирического героя с личностью писателя, на наш взгляд, не совсем правомерно. Не всегда удается установить степень такого тождества, да и необходимость этого весьма проблематична. По мнению М. Бахтина, «абсолютно отождествлять себя свое «я» с тем «я», о котором я рассказываю... невозможно» [6, с. 405]. Исходя из этого, в лирической прозе замена авторской исповеди исповедью лирического героя вполне приемлема. Притом при создании лирического образа допустим художественный вымысел, избавляющий от последовательного автобиографизма, но в то же время не разрушающий иллюзию личной причастности автора к изображаемым событиям.

Заметим, вымысел имеет место и в тех случаях, когда автор сам присутствует в произведении. Так, в рассказах Евгения Носова присутствие автора сказывается даже в том, что его называют истинным именем: то Женей («Мост»), то дядей Женей («За долами, за лесами»). Но и ситуации, и сам герой (особенно в рассказе «Мост», где мир видится глазами ребенка

ка), без сомнения, художнически переосмыслены. Важно, что писатель правдив и искренен в передаче собственных мыслей и чувств, а это ценнейшее качество лирической прозы.

Воссоздавая свои впечатления, лирик неизбежно отступает от тщательной передачи фактов, событий, даже красок. Лирической прозе не свойственно бесстрастное описание, на смену ему приходит другой художественный принцип — изобразительность, которая, как известно, прежде всего связана с авторским настроением, фантазией. Пейзажные картины в такой литературе — это целый поток представлений, передавая которые автор во многом полагается на воображение читателя. Для примера процитируем отрывок из повести «Последний поклон»: «Катилась светлая вода у моих ног, кружила бревна, хрипела на головке боны, и поза бонами во всю ширь играл, плескался небесный свет, и было там просторно, широко, отчего-то манило ступить на эту гладь реки, пойти по ней, по серебряной, куда-то соскользая, ахая, не зная, куда и зачем идешь, почему балуешься, охваченный веселым и жутким наваждением...

Шалуныин бык сер, в ржавчине по щекам, и щеки напоминают мясную обрезь; в расщелинах быка, в морщинах бычков, уцепившись когтями за твердь, дрожат кусты, пробуют расти и и дать возле себя место цветам» [3, т. 3, с. 509].

Цитату можно было бы продолжить, но уже понятно, что Астафьев-лирик, избегая мелких штрихов и полутонов, рисует картину крупными, сочными мазками, стараясь передать могучую, завораживающую и грозную силу Енисея. Изобразительные средства служат здесь лирическим целям. В лирическом произведении, указывал В. Г. Белинский, «главное дело не сама картина, а чувство, которое она возбуждает в нас» [7, т. 5, с. 15].

Отсюда вытекает и особенность подтекста в лирической прозе. Если в произведениях эпическим подтекстом звучит мысль, не высказанная прямо, а вытекающая из объективно изображенного события, то в лирической прозе, наоборот, описание событий порой уходит в подтекст. Приведем для наглядности пример из повести В. Лихоносова «На долгую память». Ее герой-подросток, едва сдерживая слезы волнения и восторга, слушает на свадебной вечеринке в послевоенной деревне старинную русскую песню и видит свою поющую мать, измученную невзгодами, но сейчас счастливую, раскрасневшуюся, похожую на всех. В. Лихоносов не поясняет, какую песню поют на свадьбе, нет здесь подробных описаний, но читатель легко дорисовывает картину: незамысловатая закуска на столе, гости — одинокие деревенские бабы, некрасивые, рано состарившиеся от горестей, потерь, тяжелой мужицкой работы. И вполне понятны волнение и мысли подростка: «Разве я это забуду, не преломит нас никакая сила, никакое ненастье, плохо станет — все равно запоем!» [16, с. 91].

Поскольку содержание лирической прозы составляют переживания, эмоции, события жизни писателя, наиболее распро-

страненной формой письма является повествование от первого лица. Но далеко не все такие произведения можно отнести к лирической прозе. Ich-форма повествования широко используется в эпической, сказовой литературе, когда не автор, а герой рассказывает о себе («Судьба человека» М. Шолохова, «Жизнь прожить» В. Астафьева, «Переправа» Е. Носова). Весьма продуктивно использование повествовательного «я» в автобиографических произведениях, которые не всегда вмещаются в рамки лирической прозы (трилогия А. М. Горького, например).

В то же время повествование от первого лица — далеко не единственно возможная форма выражения лиризма. Лирическое произведение в прозе может включить в себя целые периоды текста, написанного от второго лица. Это помогает автору приобщить читателя к своим чувствам, как, скажем, происходит в творчестве М. Шагинян: «Вы глубоко задумались перед вступлением в работу, вас крепко обняла, как страсть обнимает сердце, одна-единственная тема, пока еще вопросительная, нерешенная, совсем для вас новая, а со всех сторон... вдруг накручиваются подсказки, совпадения, открытия, неуклонно направляя вашу мысль к решению» [26, т. 6, с. 563—564]. Такую форму повествования широко использует в «Липягах» С. Крутилин.

В отдельных произведениях лирической прозы повествование может вестись и от третьего лица. В этом случае автор высказывает собственное видение мира через избранного им положительного героя, который становится «глашатаем» его суждений. Многие исследователи признают право на существование такого способа выражения авторского миропонимания. А. В. Огнев видит в этом «полноправную и плодотворную тенденцию» в лирической прозе: «Ведь если автор не скован лирическим «я» рассказчика, то у него больше свободы, больше возможности шире и глубже изображать окружающий мир, добиться нужного взаимодействия лирического и объективного» [19, с. 98]. В качестве примеров ученый приводит рассказы В. Белова «За тремя волоками» и Ю. Помозова «На родине», так как «образ повествователя в них окрашен в лирические тона» [19, с. 97]. Соглашаясь с мнением А. В. Огнева относительно этих произведений, подчеркнем, однако, что форма повествования от третьего лица является наименее распространенной в лирической прозе. Ее анализу почти не уделялось внимания в литературоведении. Думается, именно поэтому лирическую прозу понимают иногда излишне широко.

К лирическим, например, относят произведения повышенного эмоционального звучания, «где чувство может согреть мысль» [22, с. 133]. На этом основании лирическими считают рассказы о любви, насыщенные изображением чувств героев. Ясно, что в этом случае принимаются во внимание лишь эмоционально-выразительные качества произведения и не учитываются характер события, особенности его воплощения, наличие авторского повествования, наконец. Так, часто называют лирическим рас-

сказ Е. Носова «Шумит луговая овсяница» Между тем автор вовсе не присутствует в произведении, а речь идет о любви двух уже немолодых людей с трудной судьбой, нашедших свое счастье. В рассказе много поэтических картин природы, которые, кстати, видятся глазами героев. Рассказ захватывает читателя, заставляет волноваться, думать о дальнейшей судьбе героев. Однако от этого произведение не меняет своей эпической сущности.

Лирическим называют и рассказ В. Астафьева «Ясным ли днем». Но ведь в рассказе главный герой — инвалид войны Иван Митрофанович, и все события, с ним происходящие, оцениваются именно им, а не автором. К тому же В. Астафьев «дает слово» и себе, включая в рассказ лирические монологи, в которых чувствуется восхищение героем. Но наличие авторского монолога свидетельствует как раз о том, что перед нами произведение эпическое, так как в лирическом произведении авторский монолог является не внесюжетным отступлением, а основной формой письма.

Современная лирическая проза — многожанровое стилевое направление, важнейшей характеристикой которого является субъективное начало в изображении действительности, когда личный опыт писателя, события его жизни, впечатления становятся материалом художественного произведения. Автор лирической прозы либо сам присутствует в повествовании, либо высказывает мысли устами лирического героя.

Авторское высказывание в лирической прозе перерастает форму внесюжетных отступлений, становится основным способом изложения. Для этой литературы предпочтительнее «я»-форма повествования, хотя допустимо изложение от второго и третьего лица. Нескрываемая авторская заинтересованность приводит к яркой изобразительности и эмоциональности письма. Думается, все названные признаки следует учитывать при выделении лирической прозы из общего литературного ряда.

1. Антонов С. От первого лица: Рассказы о писателях, книгах и словах. М., 1973. 2. Асадуллаев С. Г. Историзм, теория и типология социалистического реализма. Баку, 1969. 3. Астафьев В. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1979—1981. Т. 3. 4. Астафьев В. Сопричастный всему живому // Лауреаты России: Автобиограф. рос. писателей. М., 1980. 5. Бальбуров Э. Советская лирическая проза (вопросы поэтики): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 1979. 6. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 7. Беллинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1953—1959. Т. 5. 8. Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческого исследования. Л., 1969. 9. Гегель Георг Вильгельм Фридрих. Эстетика. В 4 т. М., 1968—1973. Т. 3. 10. Гейдеко В. Лирическая проза — день вчерашний // Лит. газ. 1971. 21 июня. 11. Иванова Н. Вольное дыхание // Вопр. лит. 1983. 12. Ковалев В. А. Проблемы стиля в советской литературе // Время, пафос, стиль. М.; Л., 1965. 13. Кузнецов М. Пути развития советского романа. М., 1971. 14. Липин С. Сквозь призму чувств. М., 1978. 15. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. 16. Лихоносов В. На долгую память. М., 1969. 17. Лысенко В. «... Читая жизнь мою» // Лит. обозрение. 1982. № 3. 18. Михалков С. Выступление. Четвертый съезд писателей РСФСР. Стеногр. отчет. М., 1977. 19. Огнев А. В. Русский советский рассказ 50—70-х годов. М., 1978. 20. Павловский А. И. О лирической прозе (Ольга Берггольц и

Владимир Солоухин) // *Время, пафос, стиль*. М.; Л., 1965. 21. *Слуцкис* Выступление. Шестой съезд писателей СССР: Стеногр. отчет. М., 1968. 22. *Слуцкис* М. Лирическая проза: откуда и куда? // *Вопр. лит.* 1968. № 23. *Тимофеев* Л. И. Основы теории литературы. М., 1976. 24. *Хализев* В. Понятие литературного рода. К истории вопроса // *Вестн. Моск. ун-та*. 1978. Т. 6. 25. *Хмельницкая* Т. Ю. Сопричастность времени // *Голоса врем*. М.; Л., 1963. 26. *Шагинян* М. С. Собрание сочинений: В 9 т. 1978. Т. 6.

Статья поступила в редколлегию 07.

---

Г. И. Масальская, доц.,  
Черкасский педагогический институт

## Пересказ, интерпретация и анализ художественного текста в критической статье 20—30-х годов XIX в.

В поле зрения современной науки о критике постоянно находятся проблемы интерпретации художественного произведения. Исследуются соотношение субъективного и объективного начал в творчестве литературоведа, авторского с собственным (интерпретатора) сознанием и, следовательно, проблемы рассмотрения художественного произведения адекватно его целостному художественному смыслу [2; 5; 6].

Многозначный мир художественного произведения поддается постижению лишь в творческом взаимодействии его собственно авторского содержания и читательского восприятия. Одним из путей к выявлению такого двуединого начала в интерпретации является его литературно-критический пересказ.

О роли художественного текста внутри критической статьи, об актуальности изучения этой проблемы как сущности метода критика писал Б. Ф. Егоров, уделяя внимание прежде всего способам цитирования текста [2, с. 61—65]. Обращение В. Г. Белинского к цитированию, трансформация сюжетов в его работах рассматривали М. С. Кургинян, А. М. Штейнгольд [3; 8].

В полемике о романтизме литераторы и критики, близкие к кругу декабристов, как известно, заняли особую позицию: отвергая поэзию Жуковского, они отстаивали оптимизм, национальную самостоятельность, народность русской литературы, обсуждали целесообразность и принципы обращения поэтов к истории, утверждали активное начало литературы, ее сатирическую направленность.

Статьи декабристов, проникнутые пафосом, эмоционально емкие, социально активные, вполне соответствовали специфике романтического метода, предельно четко отражали тип общественного сознания 20—30-х годов. Ораторские приемы, интонации, памфлетные включения, страстные диалоги, широкие параллели и сопоставления выявляли яркую индивидуальность критика. Заметно, что «чужое слово» в таких статьях представлено меньше, чем свое. Будто бы отталкиваясь от рецензий и заметок прошлого, вначале критические статьи Бестужева, Рылеева, Кюхельбекера, Пушкина, Вяземского почти не содержат художественного текста — ни в виде цитат, ни в виде

пересказа. Обращение к «чужому слову» не преследует цели создать при анализе какой-то аналог текста или воспроизвести эстетическую атмосферу произведения. Однако позднее, углубляясь в исследования явлений современной литературы, осознавая ее специфичность и всеобщность одновременно, критики сочли необходимым включать в свои интерпретационные суждения художественный текст — как авторский, цитаты, так и преломленный в собственном (критика) сознании и восприятии.

Интерпретация как итог пересказа текста — заметка в статьях Вяземского о поэмах Козлова и Пушкина, в статье-наброске Пушкина о поэме Баратынского, в статьях Рыльева 1824—1825 гг., А. Бестужева 20—32-х годов. Думается, мы здесь сталкиваемся с теми историко-литературными и литературно-психологическими процессами, которые подготавливали создание и расцвет реалистической критики в творчестве Белинского, революционных демократов.

В статьях 20—30-х годов о романтизме интересна особая форма пересказа художественного текста — концентрированный, суммирующий пересказ. Он не следует за сюжетом произведения, не воспроизводит какой-то части текста, не представляет читателю каких-то фрагментов, охватывает все произведение сразу, ориентируясь не на объем, а на специфику его художественного метода. Особенно обнажается целенаправленность, тенденциозность анализа. Явственнее всего это выражено в пародировании, которое было распространенным полемическим приемом в критике. Знаменитое выступление Кюхельбекера против школы Жуковского представляет собой типичную пародию, то есть текст, иронически обыгрывающий специфические качества пародируемого произведения. «Картины везде одни и те же: луна, которая, разумеется, — *уныла и бледна, скалы и дубравы*, где их никогда не бывало, *лес*, за которым сто раз представляют *заходящее солнце, вечерняя заря*; изредка *длинные тени и привидения*, что-то невидимое, что-то неведомое, пошлые иносказания, бледные, безвкусные олицетворения *Труда, Неги, Покоя, Веселия, Печали, Лени* писателя и *Скуки* читателя; в особенности же — *туман*: туманы над бором, туманы над полями, туман в голове сочинителя» [1, с 552]. В. Кюхельбекер пародирует элегию школы созерцательного романтизма; конкретного объекта пародии нет, и в то же время — это пародия-пересказ, т. е. описание литературного факта с ориентацией на некую авторскую схему: узнаваемый пейзаж, с привычным набором объектов изображения, узнаваемые эгегические образы, тропика, эпитеты. Очевидно, критик «строит» элегию, пересказывая типичное для жанра содержание. Комментирование созданной элегии является тоже составной частью пародии и выполнено несложным переключением категорий поэтики в полемические приемы критики (*туманы — туман в голове сочинителя, Лень писателя — Скука читателя*).

В пародии В. Кюхельбекера предполагается воссоздание как содержательных, так и формальных признаков, и это условие



критиком выполнено. Перевод с языка поэзии на язык прозы (имеются в виду не жанрово-родовые, а эстетические категории) повлекло за собой сознательное опущение некоторых аспектов содержательной формы, например, поэтического синтаксиса, ритмомелодики. Таким образом, нарушено идейно-эстетическое единство элегии (мнимой, выдуманной и в то же время созданной по жесткому шаблону). Лирическое произведение в описательной интерпретации распалось. В первую очередь это касалось субъективно-эмоциональной атмосферы произведения, без чего романтики не мыслили искусства.

Просматривая критические статьи 20-х и, особенно, 30-х годов, можно увидеть достаточно частое обращение к конструированию того или иного жанра с целью пародирования. Впоследствии В. Г. Белинский радикально расширит применение такого пересказа, доведя его до универсализма, но это будет иная эпоха, иной литературный метод и, соответственно, метод критики.

Концентрированный пересказ художественного текста в творчестве критиков 20—30-х годов представляется интереснейшей формой интерпретации литературного произведения. По существу, он четко определяет сверхзадачу критика, так как содержит явные признаки интерпретации художественного текста: жесткий отбор фактов внутри произведения, укрупнение отдельных аспектов или фрагментов, комментирование, истолкование и оценка общих для круга исследуемого произведения явлений, расшифровка многозначности литературного факта.

Исследуя такие пересказы в критической статье, можно увидеть очень характерные и в то же время глубокие и неординарные пути критического мышления эпохи романтизма. Обратимся к некоторым аспектам статьи А. Бестужева «О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем» (1833).

Статья, как известно, представляет собой попытку создать нечто вроде художественной программы романтизма. Многие из положений А. Бестужева вошли позднее в теорию романтизма В. Белинского. А. Бестужев сознавал, что задача его статьи явно превышает отзыв или даже анализ одного произведения («образчик европейской критики», по его словам). Для литераторов той поры, размышляющих над природой романтизма, было характерно такое ретроспективное обращение к проблеме.

В статье «О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем» А. Бестужев собирает, называет и формулирует признаки романтического метода. Ему видится романтическое начало у Гомера, в древнеиндийской поэзии, в творчестве Шекспира, Данте. Важно то, что статья эта отличается глубоким научным содержанием: она определяет типологическую общность крупнейших явлений мировой литературы. Разумеется, о романтизме пишет критик-романтик, и субъективность здесь так же сильна, как и тенденциозность. Не будем вступать в спор ни с положениями статьи А. Бестужева, ни с некоторыми современными ее истолкователями. Вернемся к основному предме-

ту рассуждения — к концентрированному литературно-критическому пересказу как способу критического мышления исследователя.

Сравнительно недавно в сборнике «Литературно-критические работы декабристов» статья А. Бестужева «О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем» была опубликована полностью, в том виде, какую ее автор представил цензору [4, с. 84—137]. В одном из писем он сообщал: «О ней нельзя судить по скелету, обглоданному цензурой. Половина ее осталась на ножницах, и вышла чепуха. Самые высокие по чувству места, где я доказывал, что Евангелие есть тип романтизма, — уничтожены» [4, с. 316]. В самом деле, страницы, посвященные Евангелию, — изумительны, и не только «по чувству». А Бестужев рассматривает Евангелие как литературное произведение, полностью игнорируя его религиозный смысл.

В первой части высказаны, сформулированы положения романтической поэтики, которым, по мнению автора, соответствует Новый Завет. «Вникните в сущность Евангелия, — пишет А. Бестужев, — прочитайте его даже просто как книгу — и вы убедитесь, что оно есть высокая романтическая поэма... Да, я смело утверждаю, что Евангелие было первообразом новой словесности, первым рассадником идеализма» [4, с. 98].

Комплекс аргументов, которые приводит Бестужев в защиту своей мысли о том, что «Евангелие есть тип романтизма», концептивно можно представить следующим образом. Евангелие — «обет новой, прекрасной жизни, высказанный наречием старины» (здесь отчетливо просматривается философия двоемирия романтиков). Каждая страница его — действительность» (вспомним утверждение В. Белинского о том, что романтическое искусство изображает человека в особые, поэтические мгновения его жизни). Определение Евангелия как «первого рассадника идеализма» соответствует бестужевской идентичности понятий *романтизм* и *идеализм*: «Не стройно ли сохранено в нем единственно возможное в природе — единство цели?» (нетрудно увидеть в этом положении тезис декабристского романтизма об идеологической содержательности поэзии и отголоски полемики с эстетикой классицизма); «Не проникнуто ли оно насквозь одною смелою, пылкою, священною мыслью побратать все народы любовью...» здесь сконцентрированы гуманистические устремления романтического искусства.

Кроме этих, «идеологических» аспектов, критик намечает и ряд эстетических признаков, роднящих Новый Завет с романтической поэзией. Это романтические эффекты («Дивность, таинственность судеб Иисусовых, слитых с дивными пророчествами Иудеи»); полнотемпность образов и суждений («многозначность и непроницаемость речей евангелистов»); смешение, синтезирование жанрово-видовых категорий («и все, даже до форм оно, объемлющих вместе историю и драму»). А. Бестужев обращает внимание на предметно-образительную сторону Евангелия (рассказ перемешан с разговором), речевой строй («язык, по-

ражающий восточную яркостью оборотов и подобий, краткостью и силой выражений») и делает вывод: «все там ново, все там юно».

Вторая часть бестужевского рассуждения о Евангелии принципиально иная. От декларативных положений исследователь переходит к доказательству. Мы сталкиваемся со случаем почти уникальным: критик пересказывает Евангелие. Он обращается к тексту не за цитатой, не за евангельской истиной в подтверждение своим посылкам. Не опираясь конкретно ни на один из канонических текстов, А. Бестужев пересказывает, создает тот вариант Евангелия, который имел вид романтического произведения, а вернее, выбирает из текста то, что видится ему в романтических рамках:

«Он беседует с мытарями, он спасает блудницу; он с двенадцатью рыбарями бросает живые семена в души простолудинов. И с какою драматической занимательностью близится кровавая развязка этой умильной, ужасной трагедии! Друг продает его врагам за серебро, предает на муки поцелуем. Любимый ученик отрицает его... Робкий судья шепчет: «Он невинен», — и дарит его злобной черни, в которой большинство — сановники-иудеи. И вот спаситель мира гибнет позорною казнью, распятый между двумя разбойниками, молясь за своих злодеев! О, кто ни разу не плакал горькими слезами над Евангелием, тот, конечно, не испытал сам несчастья и не уважал его в других, тот не стоит и отрады, проливаемой в души этой святынею. Какой несчастливец не подымал из праха головы, подумав: «И он страдал». Как утешительно, трогательно следить борение божественного духа с земными скорбями, на которые осужден был Христос телом. «Лазарь, брат наш, умер!» — восклицает он и горько плачет. Кровавый пот орошает чело его, когда он молится. «Да мимо идет чаша сия — отравленная чаша судьбы!» Он падает, изнемогая под крестом, он жаждет, пригвожденный на кресте, — и ему на острие копья подают уксус... Это страшно и отрадно вместе. Страшно потому, что в этом символе мы видим свет, каков он был всегда, действительную жизнь, какова она доньше. Тут нет ни награды добродетели, ни казни пороку; напротив, тут самые высокие чувства попраны ногами, святая истина закована в железо; чистейшая добродетель ведет на Голгофу» [4, с. 99].

Если говорить о соответствии этого пересказа объему и сюжетным линиям Евангелия, то в целом оно выдержано. Здесь охвачены события из всей жизни Христа. Но избирательность при составлении Евангелия — налицо. О странствиях и проповедничестве Христа сказано кратко и строго целенаправленно: Иисус предстает в общении с демократическими массами\*. Большую часть пересказа, его смысловой и эмоциональный центр занимают картины страданий и гибели Христа.

Итак, трагическая тема, поставленная в центр пересказа,

\* О демократизме Христа в бестужевском представлении писала Е. М. Пульхритудова [7, с. 267].

оказывается ядром, к которому стягиваются все драматургические пружины событий («вместе история и драма»): В сознании романтических писателей (и, следовательно, их героев) одним из наиболее частых мотивов трагедии был факт измены. Пересказывая Евангелие, Бестужев представил события так, что тема измены звучит в острейшем драматическом варианте (продажность друга, предательство ученика, трусость судьи). Эта интерпретация далека от официальной религиозной традиции. Не вера, а нравственность в центре интересов критика. Акценты в пересказе сделаны на контрастах внутри событий и фактов (поцелуй — предательство, любимый ученик — отречение). Фраза же о Понтии Пилате («робком судии») исполнена драматического негодования, в котором столько боли за страдающего Христа, сколько и за человеческую несостоятельность судьи.

«Первый рассадник» идеализма содержит, по мнению Бестужева, поистине идеальный образ человеческой личности. Христос, в пересказе критика, кроме печати страдания и человеческой святости, приобретает героические черты, качества борца. «Борение божественного духа с земными скорбями, на которые осужден был Христос телом», под пером Бестужева превращается в картину стоического преодоления боли, горя, ужаса, лишений. Христос «горько плачет», «падает, изнемогая под крестом», «жаждет, пригвожденный на кресте».

Бестужев пересказывает Евангелие тенденциозно, но с художнической безошибочностью извлекает из текста самые нужные для его концепции сцены, факты, фразы. Так, мимо внимания критика не прошел тончайший по точности психологического рисунка момент Евангелия: молитва Христа («Да мимо идет чаша сия — отравленная чаша судьбы!»), реплика, которая обнажает сложность и многообразие душевного состояния героя.

Таким образом, внутренний мир человека (главный объект романтического искусства) представлен сложнейшей эмоциональной и психологической системой. А. Бестужев «увидел» психологизм в Евангелии и квалифицировал его как принцип романтического метода. В данном случае мы сталкиваемся, очевидно, с характернейшим типом мышления в последекабристский период. Нетрудно увидеть сходные, а порою идентичные источники, питавшие ранний лермонтовский романтизм.

Избирательность текста в пересказе, как видим, направлена на доказательство «романтического типа» Евангелия. Пересказ дополнен комментарием. Его размеры в общем объеме невелики, но удельный вес — значителен. Комментарий рассыпан внутри пересказа (3—4 случая) и по-своему акцентирует литературно-романтические качества Евангелия. Основные задачи его в процессе воссоздания текста можно обозначить следующими моментами: определение жанровой близости Евангелия к романтическому произведению («умилительная, ужасная трагедия» с «кровавой развязкой», «которая близится с драматиче-

ской занимательностью); указание на эмоциональное воздействие Евангелия, общность эмоционального мира Нового Завета и реальной жизни человека, реализация заявки, сделанной в первой части «евангельского» фрагмента статьи («каждая страница его — действительность»). Здесь, пожалуй, более всего ощутим перенос евангельских событий в современность: «Страшно потому, что в этом символе мы видим свет, каков он был всегда, действительную жизнь, какова она доныне». Соглашаемся с мнением Е. М. Пульхритудовой: «...параллель между заточенными и сосланными декабристами и мучениками первых веков христианства стала в те годы общим местом для прогрессивно мыслящей дворянской интеллигенции» [4, с. 256].

В целом же аналог Евангелия, созданный в пересказе А. Бестужева, пронизан ассоциациями и параллелями с современностью; об этом свидетельствует и отбор фактов из Евангелия, и расположение их, и акценты на контрастах, и целый комплекс намеков, напоминаний, иносказаний. Разумеется, Бестужев выражает типично декабристскую концепцию истории и современности. Специфично, что он трактует соотношение литературы с действительностью как идейно-эстетическую характерность романтизма.

Таким образом, интерпретация художественного текста у Бестужева выявляет ряд важнейших принципов романтического искусства в представлении критика: стремление к психологизму, историческая ретро- и перспектива, ощущение логической связи между художественными явлениями различных эпох и народов.

Принципы построения аналога художественного текста в критической статье обусловлены сверхзадачей критика, а достаточная дистанция между оригиналом и пересказом представляет критику определенную творческую свободу интерпретации. Концентрирование художественного текста помогает отразить комплекс обстоятельств и характер движения критической мысли. В интересующем нас случае определяющим является принцип отношения критика-романтика к исследуемому произведению, допускающий интерпретацию, субъективную в той мере, в какой она соответствует его представлениям об объективной значимости произведения.

1. Декабристы. Поэзия, драматургия, публицистика, литературная критика. М.; Л. 1951. 2. *Егоров Б. Ф.* О мастерстве литературной критики. Л., 1980. 3. *Кургинян М. С.* О методе и мастерстве Белинского-критика и теоретика литературы // Белинский и современность. М., 1964. 4. Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. 5. *Поляков М. Я.* Поэзия критической мысли. М., 1968. 6. Проблемы теории литературной критики: Сб. ст. / Под ред. Николаева П. А., Чернец Л. А. М., 1980. 7. *Пульхритудова Е. М.* Литературная теория декабристского романтизма в 30-е годы XIX века // Проблемы романтизма. М., 1967. 8. *Штейнгольд А. М.* «Чужое слово» в критической статье // Лирическая и эпическая поэзия XIX века. Л., 1976. 9. *Штейнгольд А. М.* Трансформация литературного сюжета в статьях В. Г. Белинского // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980.

Статья поступила в редколлегию 10.03.88

## Неопубликованные статьи Н. А. Маркевича против О. И. Сенковского («Шалости и фарсы лорда Меркуейча»)

В истории литературных контактов русского и украинского народов почетное место принадлежит Н. А. Маркевичу, Николай Андреевич Маркевич (1804—1860) — поэт, историк, этнограф, фольклорист — родился и большую часть жизни провел на Украине. Учился в Благородном пансионе при Петербургском университете вместе с А. С. Пушкиным, С. А. Соболевским, М. И. Глинкой. Находился в приятельских отношениях с А. С. Пушкиным, В. А. Жуковским, П. А. Вяземским, В. К. Кюхельбекером, а позже с Т. Г. Шевченко, Е. П. Гребинкой, М. А. Максимовичем. Он был знаком или переписывался с видными представителями декабристского движения, русской и украинской культуры, в частности, с К. Ф. Рылевым, И. И. Пущиным, Н. В. Гоголем, И. П. Котляревским, М. С. Щепкиным.

Н. А. Маркевич получил в свое время известность как автор поэтического сборника «Украинские мелодии» (1831), пятитомной «Истории Малороссии» (1842—1843), статей по истории и этнографии, как составитель книги «Народные украинские напевы» (1840).

Значительный историко-литературный интерес представляет ряд неопубликованных архивных материалов, среди которых цикл произведений под общим названием «Шалости и фарсы лорда Меркуейча», написанный Н. А. Маркевичем в 1843 г. и направленный против О. И. Сенковского.

Осип Иванович Сенковский (псевдонимы: Барон Брамбеус, Тютюнджи-Оглу и др.; 1800—1858) был известен как писатель, ученый-востоковед, но более как редактор первого в России коммерческого журнала «Библиотека для чтения», отличавшегося литературной и политической беспринципностью.

Против журнала и его редактора неоднократно выступал В. Г. Белинский. Апогеем этой борьбы стала литературная полемика по поводу первого тома «Мертвых душ» Н. В. Гоголя, развернувшаяся в 1842 г.

Выступления «неистового Виссариона» против «Библиотеки для чтения» полностью или частично поддерживали А. С. Пушкин («Письмо к издателю»), Н. В. Гоголь («О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 годах»), В. К. Кюхельбекер («Поэзия и проза»), В. Ф. Одоевский («О нападениях петербургских журналов на русского поэта Пушкина»), а позже — Н. Г. Чернышевский («Очерки гоголевского периода русской литературы»).

Негативную оценку деятельности О. И. Сенковского со стороны передовой части русского общества отразил, как уже от-

мечалось, и цикл произведений Н. А. Маркевича, который никогда не публиковался (должно быть, автор, живший далеко от центров культуры, вовремя не сориентировался в литературной жизни, упустил момент и материал утратил злободневность), а ныне хранится в его архиве в Институте русской литературы (Пушкинском Доме) АН СССР, состоит из восьми эпиграмм, семи статей и интересен тем, что многими своими мотивами близок высказываниям В. Г. Белинского 1830—1840 гг. Так, еще в 1834 г. в «Литературных мечтаниях» В. Г. Белинский, акцентируя внимание читателей на коммерческой направленности журнальной литературы, иронично назвал современный ему этап (предыдущий был Пушкинским) развития русской словесности «Смирдинским» (по фамилии книгопродавца, издателя «Библиотеки для чтения»), подчеркивая торговый, а по сути продажный характер отдельных периодических изданий. «Гениями Смирдинского периода» были определены Барон Брамбеус, Греч, Булгарин, Кукольник: «Что сказать о них? Удивляюсь, благоговею — и безмолствую!» [1, т. 1, с. 100].

Этот тон подхватил Н. А. Маркевич, объявив редактора «Библиотеки для чтения» ни много ни мало «Вольтером II-ым»: «...у нас есть — Вольтер... (...): Осип Иванович Сенковский. Не глядите на меня с таким изумлением. (...) Неужели вы забыли шестьдесят томов «Библиотеки для чтения», творения знаменитого, в котором гораздо больше страниц, нежели во французском Вольтере» [3, об. 4—5].

Известно, что в журнале Барона Брамбеуса в первые годы издания печатались многие знаменитые современники (А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, М. Ю. Лермонтов, В. И. Даль и др.), в дальнейшем от него отвернувшиеся. Их произведения, естественно, были разными и в жанровом, и в стилевом отношении. Но раз уж Меркуейч взялся приписывать все, опубликованное в «Библиотеке для чтения», «Вольтеру II-ому», то комический эффект в данном случае достигался перенесением заслуг авторов журнала на его редактора. Выходило, что О. И. Сенковскому подвластна манера письма и Пушкина, и Жуковского: такой «замечательный» стилист. «И от того-то происходит это разнообразие, которого ни в каком писателе» не встретить [3, об. 7]. Но есть у него и другие «заслуги». По словам В. Г. Белинского, при анализе одного из современных произведений Сенковский «изложил всю систему анатомии, физиологии, электричества и магнетизма (подчеркуто В. Г. Белинским. — С. К.), о коих и помину нет в упомянутом романе: признаюсь — чудесная критика!» [1, т. 1, с. 100]. А мнимый «лорд», «превознося» нового «мыслителя», иронизирует по поводу известности Барона Брамбеуса не только как прозаика и поэта, но и как политика, математика и физика; а «как философ он... доказал, что Дева, Луна и Мечта вредны для народной нравственности. Этого В(ольтер) I-й никак не мог доказать». Никто, издевается Н. А. Маркевич, не может равняться с ним,

поэтому «да здравствует Вольтер II-ой и его супруга «Библиотека для чтения» [3, об. 9—10].

По замечанию В. Г. Белинского, «Библиотека для чтения» взяла «на откуп всю нашу словесность и всю литературную деятельность ее представителей»: «торговое направление» возмущало многих современников. Девиз: «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать», меньше всего подходил этому изданию, поскольку, по мнению В. Г. Белинского, «Библиотека для чтения» «виновата не в том, что дорого платит российским авторам, а в том, что надеялась, разумеется, для благосостояния собственного своего кармана, наделать талантов посредством денег». Но «нельзя создать деньгами таланта»; «творить все из ничего может один только бог, а не «Библиотека для чтения» [1, т. 1, с. 99].

Н. А. Маркевич, в силу своих политических убеждений не поднимаясь до подобного уровня понимания проблемы, возмущался именно формой купли-продажи литературных произведений, процветавшей в журнале О. И. Сенковского и в результате которой редактор имел право как угодно переделывать написанное: «Положим даже, что не «Барон Брамбеус» написал многие статьи из названных мною. Но он заплатил за них авторам, он заплатил за напечатание типографщику, и так они его. Разве не нужна и на это гениальность?» [3, об. 9].

В 1842 г. в «Литературном разговоре, подслушанном в книжной лавке», В. Г. Белинский прямо обвинил О. И. Сенковского «в дурном тоне, в плоскостях, в сальностях, в явном незнании русского языка и русской грамматики». Утверждения подкреплялись фактами [1, т. 4, с. 361—363]. Более всего досталось слогу произведений Барона Брамбеуса и его рассуждениям о русском языке, которого «Библиотека для чтения» не знает, «что можно доказать из каждой ее страницы, наполненной всяческих обмолвок против духа языка, ошибок против его грамматики, барбаризмов, солецизмов и, в особенности, полонизмов» [1, т. 4, с. 355].

Стилистические ошибки О. И. Сенковского, его нововведения в русском языке подвергались едкому осмеянию и со стороны Н. А. Маркевича: «Сенковского читают и в Китае». Он это сам рассказывает, следовательно, он знает русский язык [3, об. 19].

О слоге «господ Сенковского, Брамбеуса и Тютюнджи-Оглу» мнимый «лорд» помнит постоянно; не пропуская случая высказаться. Но самой едкой в этом отношении является «Эпиграмма с аппендиксом». Сама эпиграмма строится на основе языковых ляпсусов Барона Брамбеуса, «аппендикс» состоит из кратких комментариев к ним:

*Накатывает он читателей своих;*

*Из выгод шутом стал российского народу;*

*Для имовитости ругает оных, сих,*

*И соваается, ах! Не зная броду — в воду.*

*Свой ум по всей Руси как скатерть расстелил;*



Журнальный крокодил, чернит все то, что бело;  
Победную хоругвь на *польце водружил*,  
И деньги дробные в карманы прячет смело [3, об. 27].

Приведем лишь отдельные комментарии «аппендикса»: «*Накатывает*» — «когда дело идет о читателях, то никто не знает лучше г-на Сенковского, какое слово должно употреблять: надувать или накатывать»; «*имовитость* значит богатство; (...) если знаменитость происходит от знаменитый, даровитость от даровитый, то почему ж не происходит *имовитости* от слова богатый»; «но всего лучше деньги *дробные*, за неимением крупных билетов сохранный казны; и это все знают» [3, об. 27—28].

«Критика в «Библиотеке для чтения» всегда пуста», — замечал В. Г. Белинский в статье «Русская литература в 1841 году» [1, т. 5, с. 575] и обращал внимание читателей на заявление журнала, что «критика — вздор, шарлатанство, ибо-де критика есть не что иное, как личное мнение, «ничтожная, беспоследственная, частная болтовня» ... мы очень рады этому «известию»: оно объяснило нам, что такое критика в «Библиотеке для чтения» [1, т. 5, с. 573].

При обращении к этой теме сарказм Н. А. Маркевича достигает пика. Основываясь на фактах и на вполне сложившемся общественном мнении, Меркуейч предлагает исключить «Библиотеку для чтения» «из списка книг и поставить в список ямских ругательств, кабацких остроумий и матросских наглостей» [3, об. 11]. Его выводили из себя окололитературные шутки О. И. Сенковского, задевавшие человеческое достоинство литераторов: одного Барон Брамбеус направлял в сумасшедший дом [3, об. 29], другим ставил в вину их бедность [3, об. 30], издевался над провинциализмом третьего [3, об. 31]. «Критикуйте книгу, господин критик, — восклицал Меркуейч, — не говорите пустяков; какое нам дело до того, где и чему обучался» тот или иной литератор. «Он написал книгу, мы хотим знать, в чем она вам нравится или не нравится. Когда вы написали ваш бред, в котором вы вскочили в Этно, мы решили, что ваше сочинение дрянное сочинение, но не заботились о том, секли ли вы мальчишек, когда были учителем, или вас секли учителя, когда вы были мальчишкою» [3, об. 31].

Призыв Н. А. Маркевича был созвучен демократической критике, поскольку В. Г. Белинский, а позже Н. Г. Чернышевский решительно выступали против произвола и субъективности оценок в критике, тогда как О. И. Сенковский еще в самом начале своей журналистской деятельности открыто их проповедовал.

Однако в «Шалостях и фарсах лорда Меркуейча» встречаются замечания и на темы, которых В. Г. Белинский не рассматривал. Прежде всего это касается милой сердцу Н. А. Маркевича Украины. Он был далек от воззрений революционеров-демократов, не видел социальных противоречий в российском обществе, но остро ощущал национальное угнетение народа. Язвительность, ироничность Меркуейча переходят в яростное

обличение, когда О. И. Сенковский, «толкую» о Малороссии, называет ее «микроскопической страной», любовь к ней как к Родине — «покойным казацким патриотизмом», обвиняет малороссию в том, что они «до сих пор не умеют отличить интересу Малороссии как русской страны от личного интересу казачества», оправдывает магнатов, «гонителей веры и истязателей пленников» [3, об. 35—36]. Эпиграмма «Врагу Украины» как нельзя лучше отражает эти связи настроения Н. А. Маркевича:

Какой бы дали мы ответ  
Взбесившейся собаке,  
Когда грызет она весь свет  
И с каждым вечно в драке?  
Ругатель чести целых стран,  
Плюгавец! Отвечай-ка!  
Какой ответ быть может дан  
От нас тебе?.. Нагайка! [3, об. 2].

Таков был ответ на критику «Истории Малороссии» журналом О. И. Сенковского.

В это же время появилась рецензия без подписи на труд Н. А. Маркевича в журнале А. А. Краевского «Отечественные записки». Как стало известно позднее, автором ее был В. Г. Белинский. Рецензируемое произведение служило отправным пунктом для изложения революционно-демократических взглядов на исторический процесс. Этим статья и важна до сих пор. Правда, как отмечает Е. М. Косачевская, «многие из критических замечаний вытекают из ошибочных позиций самого рецензента. ...состояние историографии — отсутствие работ по истории Украины и тем более истории украинского народа — не позволило Белинскому правильно оценить труд Маркевича» [2, с. 10].

Н. А. Маркевич отвечает на рецензию В. Г. Белинского статьей «Мнение лорда Меркуейча о литературных заслугах г-на Сенковского, писаное языком г-на Краевского». Достается и «Библиотеке для чтения» (рекомендуется, например, вникнуть «внимательно в Гомера, переделанного господином Сенковским под песню «Антон козу ведет» [3, с. 18]) и «Отечественным запискам» (пародируется стиль статей, негативно упомянуты статьи А. И. Герцена «О дилетантизме в науке» [3, с. 18]). Но заканчивает Н. А. Маркевич статью ядовитой насмешкой над О. И. Сенковским (хотя заключительные слова нарочито взяты из последнего абзаца рецензии В. Г. Белинского [1, т. 7, с. 65]): «...вы увидите, что скоро переделыватель Гомера станет ...плясать «Камарицкую» точь-в-точь как ее пляшут в Камарицкой волости. (...) И это сбудется, читатели, это сбудется; таковы коллизии миродержавного промысла» [3, об. 18].

О том, что при сравнении «Отечественных записок» и «Библиотеки для чтения» Н. А. Маркевич отдавал предпочтение журналу А. А. Краевского, убедительно свидетельствует эпиграмма мнимого «лорда»:

О сколь велик и мудр наш Первый Журналист!  
Отчизны нашей честь и слава пан Щенковский!  
Народ, Россияне! Прочтите каждый лист:  
Везде виленский слог и ум вполне чертовский.  
Сколь слаб в сравненьи с ним его Антогонист,  
Которого язык ни русский; ни литовский;  
Гуманиорствуя, присяжный Гегелист,  
Он всех смешит собой. Наш Гений не таковский:  
В сравненьи с мужем сим заслуживают свист  
Костров, Бобров, Чулков и сам Тредиаковский [3, ол. 14].

Таким образом, весьма существенным в выступлениях Н. А. Маркевича против О. И. Сенковского следует считать отрицательное отношение к литературному и политическому направлению «Библиотеки для чтения». Оценки, данные Н. А. Маркевичем О. И. Сенковскому, грешат рядом недостатков. Они базировались на просветительских идеях, не затрагивали основ самодержавно-крепостнического строя, способствовавшего появлению сенковских, были далеки от революционно-демократических оценок В. Г. Белинского. Но сам факт выступления Н. А. Маркевича в 1843 г. в разгар борьбы В. Г. Белинского за поэму Н. В. Гоголя «Мертвые души», за реалистические принципы формирующейся «натуральной школы» свидетельствует о том, что статьи и эпиграммы против О. И. Сенковского шли в русле передовой русской критики и объективно содействовали укреплению ее позиций.

1. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953—1959.
2. Косачевская Е. М. Н. А. Маркевич: 1804—1860. Л., 1987. 3. Шалости и фарсы лорда Меркуейча // РО ИРЛИ. ф. 488, д. 13.

Статья поступила в редколлегию 14.03.88

О. М. Пилипюк, ассист.,  
Ивано-Франковский педагогический институт

### О формировании филологической культуры

Вполне понятны чувство тревоги и обеспокоенность авторов статьи «Преодолеть информативный характер образования»\* по поводу преподавания литературоведческих дисциплин в высшей школе. В статье затронуты различные болевые точки вузовской филологии, предметно и аргументированно поставлены вопросы, решение которых окажет положительное воздействие на повышение уровня гуманитарного образования студентов-филологов. Четко следуя марксистско-ленинскому положению о единстве теории и практики, А. Р. Волков и О. В. Червинская пытаются комплексно охватить ряд проблем, прямо касающихся возможности координации всех литературоведческих курсов в преподавательской вузовской повседневности:

— преимущества лекционно-практических курсов «Введение в литературоведение» (первый курс) и «Теория литературы» (последний курс);

— преподавания историко-литературных предметов во взаимосвязи с теорией литературы, а также с фольклором;

— изучение истории национальных литератур (в синхроническом и диахроническом аспектах) в контексте мировой художественной системы. В этой связи импонирует настоящий призыв авторов статьи не уходить в институтских буднях от «белых пятен» литератур народов Востока, европейских социалистических стран, латиноамериканской прозы.

А. Р. Волков и О. В. Червинская, размышляя над этими проблемами, не претендуют на истину в конечной инстанции, дискуссионно заостряют поставленные ими вопросы, приглашают читателей к продолжению начатого разговора в предыдущем выпуске сборника. В условиях начавшейся перестройки средней и высшей школы, обновления социально-экономической жизни и духовной атмосферы в стране, когда педагогам предоставлено «право на творчество, на выбор методов обучения и организации учебно-воспитательного процесса, на отработку нова-

---

\* В предыдущем выпуске была опубликована статья А. Р. Волкова и О. В. Червинской «Преодолеть информативный характер образования». В этом выпуске публикуем материалы, продолжающие разговор на эту тему.

торских идей воспитания» [1, с. 17—18], могут быть реализованы предложения, подрывающие стереотипы незыблемых в прошлом институтских учебных плинов и программ.

Разумеется, можно приводить многие примеры разительных пробелов в филологическом образовании студентов. Однако скопление множества осознанных упущений мало тешат преподавательские амбиции и, что важнее всего, заслоняют главную проблему, из которой исходят десятки других. Известно ленинское положение о том, что вращение в кругу второстепенных вопросов без решения главной проблемы приводит к тупику в любой познавательной деятельности. Разумеется, каждая такая проблема является главной в определенном масштабе и контексте, что требует предельно точных очертаний (границ поля, в котором функционирует предмет разговора) и контекста (совокупности факторов, мотивирующих доминантную значимость проблемы).

Итак, к чему должен прийти студент-выпускник филологического факультета? Ответ, казалось бы, кроется в поставленном вопросе: должен стать филологом, а так как факультет принадлежит педагогическому институту (об университетском образовании разговор, видимо, особый), то и учителем.

Филолог-учитель... Однако слово «учитель» произносится уверенно и громко, а слово «филолог» — почти шепотом. А если это слово и произносится в институте, то с целью разграничить студентов-филологов от, скажем, студентов физмата. Особо не преувеличивая, можно констатировать: название «филологический» не оправдывает полностью целевое предназначение факультета. На филологическом факультете отсутствует культ филологии.

Прежде чем попробовать найти причину подобного явления, обратимся к определению понятия филологии, сделанного С. С. Аверинцевым: «ФИЛОЛОГИЯ — совокупность, содружество гуманитарных дисциплин — лингвистич., литературоведческ., исторических и др., — изучающих историю и сущность духовной культуры человечества через языковой и стилистич. анализ письменных текстов. Текст, все его внутр. аспекты и внеш. связи — исходная реальность Ф. ... В идеале филолог обязан знать в самом буквальном смысле слова все — коль скоро все в принципе может потребоваться для прояснения того или иного текста» [3, с. 467].

В обыденной жизни нынешнего филологического факультета не все упомянутые С. С. Аверинцевым параметры срабатывают в одинаковой степени. Если изучение лингвистических и литературоведческих дисциплин — кровное дело факультетской практики, то сведениями по истории, даже теми, без которых трудно разобраться в литературных явлениях, студенты не обладают. Преподающему историю русской литературы XVIII в. или начала XX в. приходится слишком много времени затрачивать на объяснения социально-исторических и политических веяний той или иной эпохи. А ведь поверхностное знание истории отри-

цательно сказывается на формировании у студентов чувства конкретного историзма — важнейшего методологического принципа познания искусства и литературы.

Последние годы отмечены углублением интереса общественности к истории, открытием ранее неизвестных страниц екатерининской России, Отечественной войны 1812 года, революционного движения декабристов, подвижничества народников и т. п. Издаются труды Н. Карамзина, В. Ключевского, В. Соловьева, имеющие непосредственное отношение к изучению художественной литературы. В этой ситуации студенту филологического факультета необходимо квалифицированное общение с профессионалом-историком. Видимо, пришло время решить поставленный вопрос организационно.

К сожалению, исповедуемое С. С. Аверинцевым содружество гуманитарных дисциплин пока не господствует на наших филологических факультетах. Обратим, в частности, внимание на еще одно положение видного советского филолога. Основой нашей профессии является умение анализировать «текст, все его внутренние аспекты и внешние связи». Казалось бы, изучение студентами лингвистики и литературоведения является убедительным гарантом воспитания у них чувства художественного текста, умения глубоко разобраться в образной ткани литературного произведения. Но наши школы продолжают пополняться обилием учителей, не владеющих многообразием подходов к анализу текста. Все дело в том, что из филолога (хорошего, ибо плохого просто быть не может) получится, в конечном счете, при наличии у него, естественно, педагогических способностей, хороший учитель языка и литературы. Из нефилолога (только знающего нечто о языке и литературе) получается только посредственный учитель языка и литературы. Поэтому вновь приходится сожалеть, что на филологическом факультете не витает дух содружества лингвистических и литературоведческих дисциплин.

Однако оставим в покое лингвистику, а сосредоточимся на проблеме преподавания литературоведческих курсов. Очевидно, самая болезненная проблема нынешней вузовской практики состоит в углубляющемся отрыве, даже откровенной автономизации истории литературы от теории литературы. Бедственным подобным положению закрепляют учебные планы и программы, в которых изначально заложено разрушение сотрудничества названных дисциплин. В условиях, когда в общеобразовательной школе преобладает внимание учителей (соответственно и школьников) к познавательной и воспитательной функциям художественной (вот парадокс!) литературы (в ущерб именно художественной, эстетической, образной, эмоциональной, не говоря уже об ценностной, аксиологической функциях), в институты поступают молодые люди, слабо владеющие элементарными навыками филологического прочтения текста.

Способен ли действовать формированию таких навыков существующий в нынешнем виде курс «Введение в литературу»

ведение»? В принципе, должен способствовать. Однако нагромождение материалов по комплексам «Литература и жизнь», «Литературное произведение», «Понятие о литературном процессе» приводит к фрагментарности (хаотического свойства) в формирующемся филологическом сознании студентов. Преподаватель оказывается в крайне сложном положении: краеугольные вопросы литературы приходится только затрагивать «по касательной» или, за недостатком времени, предлагать студентам изучать самостоятельно.

Достаточно вспомнить, что программе «Литература как вид искусства. Художественный образ. Типизация» отведено лишь два часа. За это время в ряду других проблем необходимо осветить и следующие вопросы: Особенности выразительности литературы, своеобразие ее формы. Понятие о художественном образе. Типология образов людей (образы-персонажи), природы (образы-пейзажи), вещей, обстановки (образы-вещи). Пути анализа образов-персонажей (характеров) в художественных произведениях: лирических, эпических, драматических. Многообразие форм художественной типизации. Деталь как средство художественной индивидуализации, ее значение в создании художественных образов. Эмоциональность художественной литературы, определяющаяся своеобразием ее содержания и формы. Литература и фольклор. Проблемы условности в литературе.

Каждый из этих вопросов заслуживает обстоятельной разработки, ведь в совокупности они составляют суть науки о литературе. А налицо — бесплодные попытки преподавателя создать целостную, системную картину начального этапа филологической культуры обучаемых. Эклектическое начало сказывается в дальнейшем, в неумении да и нежелании студентов-филологов (мол, кому это нужно?) обращаться в процессе изучения различных историко-литературных курсов к теоретико-литературным понятиям, определениям и категориям. Так изначально разрывается звено, создающее предпосылки системного подхода к изучению и преподаванию филологии в вузе.

Не спасает сложившегося положения и курс «Теория литературы» (пятый курс). Мы полностью солидарны с А. Р. Волковым и О. В. Червинской, считающими, что этому курсу на самом деле нечего обобщать, поскольку его основные проблемы, заявленные еще на первом курсе, как правило, выпадают из поля зрения историко-лекционных курсов. В конечном итоге приходится не обобщать, а воскрешать в памяти курс «Введение в литературоведение», подводить к выводам, не прозвучавшим в лекциях по истории литератур» [2].

При сложившейся практике усовершенствование механизма координации теории литературы и историко-литературных дисциплин превращается в косметический ремонт фасада аварийного здания филологического просвещения студентов. Глубоко диалектический принцип взаимосвязи теории и практики диктует необходимость синхронного освоения теоретических и истори-

ко-литературных знаний, подхода, при котором познаваемый будущими учителями материал получит реальную возможность складываться в монолитную систему. То есть, мы предлагаем изучать теорию литературы не на первом и последнем курсах, а на протяжении всех лет обучения студентов-филологов.

Аргументов в пользу подобного подхода можно привести более чем достаточно. Студент, постоянно живущий в насыщенной литературно-теоретической атмосфере, не будет испытывать категориально-терминологического голода в процессе изучения истории литературы.

Чтобы ход дальнейшей аргументации был более ясен, представим проект изучения предмета «Теория литературы» на филологическом факультете:

первый курс — Основы филологического прочтения художественного текста;

второй курс — Литература и жизнь. Художественный образ. Психология литературного творчества;

третий курс — Литературное произведение;

четвертый курс — Принципы анализа закономерностей литературного процесса. Художественный стиль;

пятый курс — Творческие индивидуальности писателей.

В предлагаемой структуре, помимо проблемы «Психология литературного творчества», не допущены какие-либо отклонения от ныне бытующих учебных программ. Мы не призываем разрушать аварийное здание филологического просвещения студентов, но ратуем за радикальное изменение планировок внутри этого дома.

Что же получается сегодня? Только приоткрывает вчерашний школьник, одаренный любовью к книге, парадную дверь в святая святых — науку о литературе, как на него лавиной обрушивается сокрушающий поток более 200 литературоведческих терминов, связанных с языком художественного произведения, его сюжетом, строением русского стиха. К выпускному курсу эти понятия чаще всего забываются, а будущий литератор затрудняется отличить хорей от ямба. Можно ли удивляться в таком случае, что куда-то улетучивается любовь к чтению, не формируется у студентов филологическое мышление? Преподаватель просто не успевает в доступной для первокурсников форме раскрыть смысл терминов, не успевает даже мотивировать их текстуально-контекстуальное значение. Таким образом, категориальный литературоведческий аппарат должен быть в начале ограничен понятиями, способствующими закладыванию основ филологического чтения художественного текста. Не оцениваю помощь при этом преподавателям и студентам окажут научно-популярные книги С. Наровчатова «Необычное литературоведение», К. Фроловой «Цікаве літературознавство», Е. Добина «История девяти сюжетов: Рассказы литературоведа» и др. По-видимому, преподаватель не унизит себя и достоинство студентов, если предложит повести разговор об упомянутых книгах и на семинарских занятиях.



Программы учебных предметов на втором курсе, в частности философии и психологий, помогут студентам содержательно разобратся в вопросах образного воплощения жизни в словесном искусстве, классовости, партийности, народности литературно-художественных произведений, их общечеловеческого значения. Ведь постижение природы художественного образа невозможно вне познаний марксистско-ленинской теории отражения. Трудно осознать многообразие идеологических предначертаний литературы без применения узловых вопросов исторического материализма.

Нельзя признать нормальным и тот факт, что в программах по теории литературы полностью игнорируется проблема психологии литературного творчества, получившая огромный вес в современной науке (см. исследования А. Белецкого, А. Арнаудова, Б. Мейлаха и Л. Выготского и др.) В то же время на втором курсе изучается психология как специальная дисциплина. Вывод из сказанного напрашивается сам собой: при необходимой координации произойдет сотрудничество гуманитарных наук, их взаимообогащение и взаимодополнение. В итоге знания студентов выстраиваются в стройную систему.

На третьем курсе значимость приобретает взаимосвязь теории литературы с лингвистикой. Когда на первом курсе мы произносим сакраментальную фразу «язык — первоэлемент литературы», она воспринимается в виде недостаточно мотивированной декларации, так как глубокое понимание структуры языка происходит в сознании студентов значительно позже.

Приобретенный багаж историко-литературного материала может стать к четвертому курсу хорошим подспорьем для многостороннего рассмотрения закономерностей литературного процесса, особенностей художественных методов, направлений, течений и стилей. Все это подготовит благодатную почву для постижения в теоретическом аспекте творческих индивидуальностей видных писателей, определяющих своим наследием перспективные линии развития литературы. Если же мы научим студентов вращаться в орбите творческих индивидуальностей, то пятый курс достойно увенчает их филологическое образование и явится прочным фундаментом овладения филологической культурой.

Возникает немаловажный вопрос: как осуществить предполагаемое при существующем дефиците времени в учебных планах и программах? Ну что ж, давайте посчитаем. В общей сложности на изучение теории литературы на первом и пятом курсах в педагогических институтах отводится 100 часов лекционно-семинарских занятий. Так как почти все вопросы эстетики затрагивает теория литературы, то можно было бы 20 часов эстетики отдать теории. Не особо напрягаясь, не так и трудно «подарить» теории литературы малоэффективные для гуманитарного образования некоторые спецкурсы, хотя бы 30 часов. В итоге преподаватель теории литературы получает 150 часов, а это уже богатство. Если на каждую структурную часть про-

граммы отвести по спецкурсам в среднем по 30 часов (где больше, а где и поменьше), то получаются совсем другие, значительно лучшие возможности для повышения филологической культуры студентов филологического факультета.

Было бы в высшей степени целесообразно продолжить обсуждение тех актуальных вопросов, которые поставлены в интересной статье А. Р. Волкова и О. В. Червинской [2].

1. Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС, 17—18 февр. 1988 г. М., 1988. 2. Волков А. Р., Червинская О. В. Преодолеть информативный характер образования // Вопр. рус. лит. 1989. Вып. 53. 3. Литературный Энциклопедический словарь / Под ред. Кожевникова В. М., Николаева П. А. М., 1987.

Статья поступила в редколлегию 11.04.89

В. А. Гусев, *проф.*,  
Н. В. Подмогильная, *доц.*  
*Днепропетровский университет*

## **О системности в подготовке студента-филолога**

Преподаватель, особенно читающий вузовский курс теории литературы, не мог не обратить внимания на статью А. Р. Волкова и О. В. Червинской в предыдущем выпуске сборника, затронувшую некоторые из «больных» вопросов подготовки будущего специалиста-филолога. Не секрет, что из всего цикла литературоведческих дисциплин наиболее сложным для восприятия и усвоения студенты считают курс теории литературы. Причины этого — на поверхности. С одной стороны, теория требует активизации абстрагирующих способностей учащегося, иного, не эмпирического, уровня осмысления и обобщения данных о литературном процессе в целом. С другой стороны, сколько бы мы ни говорили о проблемной вузовской лекции, в рамках различных историко-литературных курсов лектор — будем откровенны! — нередко ограничивает «проблемность» более или менее подробным и добросовестным пересказом сюжета конкретного произведения, общеизвестных биографических сведений о писателе, чье творчество является предметом рассмотрения в данном случае.

Введенная теперь система анкетирования студентов позволяет убедиться в том, что популярность того или иного преподавателя в студенческой среде прямо связана и в первую очередь определяется его способностью быть увлекательным рассказчиком. Лекция, как это ни парадоксально, считается состоявшейся и положительно воспринимается аудиторией даже в том случае, если в ней не прозвучал ни один литературоведческий термин. А если таковой и случится услышать, то сту-

дент курсом «Введение в литературоведение» внутренне подготовлен к тому, что другой преподаватель употребит его если не в прямо противоположном значении, то, по крайней мере, в ином, а значит, на него можно реагировать как на раздражающий сигнал светофора. Поэтому член государственной экзаменационной комиссии вынужден стоически выслушивать ответы экзаменуемых, в которых не только не дифференцируются, но могут употребляться как синонимы понятия «идея» и «тема», «сюжет» и «композиция».

Однако мысль о несовершенстве ныне существующей системы подготовки специалистов-филологов не нова, и вряд ли стоит развивать ее вновь и вновь. Предлагаемая же нами положительная концепция заключается в том, чтобы обеспечить непрерывность процесса приобретения студентом теоретических знаний за счет изменения последовательности чтения курсов литературоведческого цикла. Полагаем, целесообразно курс теории литературы читать не на старшем, а на втором курсе вуза, то есть сразу вслед за курсом «Введение в литературоведение». Во-первых, таким образом удастся сэкономить некоторое количество часов, используемых на 5-м курсе обычно для того, чтобы восстановить опорные моменты в теоретических знаниях; во-вторых, раздел «Элементы стиховедения», например, на который иногда вообще не хватает аудиторных часов, удобнее будет спрессовать и дать единым блоком один раз, не дублируя общие его места на старших курсах, а высвободившиеся часы посвятить рассмотрению других проблем.

Хотелось бы обратиться еще к двум актуальным вопросам: сочетания материала историко-литературных курсов со смежными, сопредельными явлениями художественной культуры (истории, философии) и организации самостоятельной работы студентов в процессе изучения этих курсов. Представляется целесообразным пересмотреть структуру организации самостоятельной работы студентов младших курсов. В Днепропетровском университете, например, до недавнего времени самостоятельная работа студентов мало чем отличалась от обычных практических занятий, нередко эти часы используются для приема задолженностей — словом, на сегодняшний день самостоятельная работа носит в высшей степени необязательный и неясный характер.

Зададимся вопросом: обязан ли студент знать биографию писателя? Ответ очевиден. Далее. Для того чтобы осмыслить на теоретическом уровне проблематику творчества отдельного писателя или уметь «отвлечь» идею от содержания художественного произведения, необходимо, бесспорно, прочитать его. Попытка произвести несложный арифметический подсчет с целью выяснить, какое же количество книг необходимо прочесть студенту по курсам русской литературы, русской советской литературы, украинской и украинской советской литературы, литературы народов СССР, зарубежной литературы, приводит к обескураживающим результатам. Творчески работающий

студент, стремящийся достичь определенного уровня профессионального мастерства, не довольствуется школьным прочтением ни «Евгения Онегина», ни «Войны и мира», ни «Поднятой целины». Непосильный характер поставленной задачи определяет пути и средства ее решения студентом: вынуждает ограничиваться соответствующими главами учебников, нужными страницами монографий, методическими разработками, пересказом товарища, наконец. Имеющие опыт работы в вузе преподаватели обращают внимание на то, что далеко не всякая лекция историко-литературного курса оставляет след в сознании студента, адекватно им воспринимается. Почему? Вероятно, потому, что знакомство с художественными текстами, как правило, осуществляется перед экзаменом, по прошествии определенного времени. А заряд нужной, важной информации, проблематика лекции остались за пределами усвоенного, ведь тогда студент еще с трудом отделял зерна от плевел, не сумел найти наиболее существенное, вычленил оригинальную концепцию.

Следовательно, эффективность лекции снижается, труд преподавателя обесценивается, буквально тает в воздухе, как собственно текст лекции. Но можно было бы пришедшим в вуз первокурсникам предложить списки — обновленные, откорректированные — художественной литературы, с которой им необходимо ознакомиться в течение определенного времени, составленные в той хронологической последовательности, в какой будет читаться историко-литературный курс. Ассистентам литературных кафедр не составляет труда во время самостоятельной работы провести со студентами такое занятие, которое условно назовем «контроль текста». Обязательность последующего контроля ставит всех студентов в одинаковые условия, служит стимулом для выполнения задания.

Как в последние, так и более ранние годы издано достаточно большое количество разнообразных биографических материалов о писателях. Думается, что и этот, в общем несложный, не требующий дополнительных разъяснений материал успешно может быть усвоен студентами также самостоятельно.

Хотя необходимость рассматривать развитие литературы в широком социально-культурном контексте никем не отрицается, в историко-литературных курсах на первый план выдвигается монографическое изучение творчества отдельных писателей. Традиционно в такой монографической лекции достаточно подробно прослеживается творческий путь писателя, однако его эволюция как в идейном, так и в творческом отношении, вне связи с конкретной исторической эпохой все же не будет представляться студенту отчетливо, в результате чего в его восприятии могут сливаться творческие «портреты» даже таких несхожих писателей, как, скажем, русские писатели XIX в. Все они отстаивали демократические взгляды, боролись за интересы народа... Невольно возникает некий собирательный, усредненный образ прогрессивно настроенного писателя XIX в. Но ведь развитие философской, социальной мысли по-разному в

разные исторические эпохи окрашивало представления о демократии: так, в 20-е и в 60-е годы прошлого столетия в русском освободительном движении неодинаково решался вопрос о судьбе народа. Конечно, общая картина социального и исторического развития всегда отмечается лектором, но ей зачастую не хватает конкретности, а упрощенная схема плохо или вовсе не соотносима с живыми фактами литературного процесса.

Монографическая лекция непременно, как нам кажется, должна содержать материал, раскрывающий связь творчества того или иного писателя с развитием социальной и философской мысли его времени. Эволюция писателя также представится яснее, если будет соотнесена с развитием художественной культуры. Тут необходимо наметить параллели в развитии литературы и музыки, литературы и живописи.

Основное же внимание развитию системы культуры и литературы как компонента этой системы необходимо уделить в обзорных лекциях. В обзорных лекциях, как правило, освещается так называемое «литературное движение того или другого исторического периода, охватывающего два-три десятилетия. Видимо, число обзорных лекций в историко-литературном курсе можно увеличить. Обзорная лекция должна предварять монографическое изучение творчества всякого крупного писателя и содержать указания, ориентирующие студента на самостоятельное изучение общественной мысли и художественной культуры определенного периода. Без самостоятельного изучения этот весьма объемный и многоплановый материал попросту не только не может быть усвоен студентом, но и даже как-то охвачен лектором, более или менее обстоятельно освещен. Задача лекционного курса — охарактеризовать общие черты исторического движения художественной литературы в связи с развитием общественного сознания, дать представление о творческой индивидуальности каждого крупного писателя данной эпохи, и задачу эту невозможно осуществить, если студенты не будут самостоятельно знакомиться с фактами историко-литературного процесса.

Как известно, самостоятельная форма учебной работы предполагает, что студент без прямого участия преподавателя в его работе сам изучает рекомендованную ему учебную и научную литературу, а также закрепляет знания, полученные в ходе теоретических и практических занятий. Такое обучение должно стать неотъемлемой частью учебного процесса. Занятия студентов необходимо направлять на углубленное изучение теоретического материала, выполнение специальных домашних заданий, а также на формирование индивидуальных навыков исследовательской деятельности с использованием определенных литературных источников. Повсеместными недостатками организации работы студентов в настоящее время, пожалуй, являются слабая управляемость и слишком поверхностный контроль. Насущная задача сегодняшнего дня — разработка конкретных заданий, обеспечивающих повышение эффективности самостоя-

тельной работы студентов. Последовательность предлагаемых видов работы предполагает формирование у студентов потребности самостоятельно изучать не только отдельные вопросы, но и целые темы, т. е. умение творчески овладевать знаниями. Вопросы и задания по каждой теме ориентируют студентов как, с каких позиций нужно подходить к ее изучению, какие аспекты требуют более пристального внимания. Этому в немалой степени будет способствовать целенаправленный отбор рекомендуемой литературы, изучение которой является обязательным. Широкий, разноаспектный перечень тем, докладов и рефератов даст возможность каждому студенту сделать выбор в соответствии с личным интересом и обеспечит закрепление полученных знаний по всему курсу.

Так как важное место в работе студентов занимают вопросы анализа художественного произведения — уяснение специфики искусства слова и особенностей именно литературоведческого анализа, его принципов, методов и путей, необходимо на первых занятиях (практических, коллоквиумах, консультациях) установить уровень профессиональной подготовки студента, степень усвоенности им курса «Введение в литературоведение», знакомство с различной учебной, библиографической и справочной литературой, владение навыками литературоведческого анализа. Практические и лабораторные занятия занимают важное место в процессе развития навыков самостоятельной работы: во время их проведения и подготовки к ним студенты приобретают, развивают и углубляют умение индивидуально работать (чтение записей лекций, конспектирование статей, разделов монографий, книг); у студентов развивается научное мышление, появляется интерес к научной литературе, к методам исследований.

Индивидуальная работа студента тесно связана с лекционными курсами. В лекции выясняется направление пути изучаемого материала, освещаются узловые вопросы ведущей концепции творчества писателей, анализируются библиографические источники, которые могут быть использованы студентами при самостоятельной подготовке.

Собеседования-консультации, коллоквиумы, контрольные работы вместе с лекциями составляют единую систему обучения, охватывающую весь изучаемый в историко-литературных курсах материал. Теория литературы может стать той системообразующей осью, вокруг которой будут группироваться разнообразные факты истории литературы и художественной культуры. Это даст возможность существенно уточнить представления студентов о взаимосвязи литературы с общественной жизнью, поможет будущему филологу глубже понять сложные литературоведческие вопросы, воспринять художественную культуру в ее целостности.

Статья поступила в редколлегию 16. 04. 88.

## Поддерживая перестройку

Статья проф. А. Р. Волкова и доц. О. В. Червинской ставит важные проблемы современного преподавания филологических наук литературоведческого цикла. Уже само название «Преодолеть информативный характер образования» выражает ее главную мысль: авторы против того, чтобы «вузовская филология» оставалась и дальше лишь бесстрастной носительницей определенной суммы знаний. Как преодолеть угрозу?

Преодоление поверхностной информативности авторы видят и в более целесообразной организации учебного времени, в такой перестройке курса, которая способствовала бы системности научно-филологического мышления студентов. Для этого необходимо наладить реальную взаимосвязь и преемственность литературоведческих курсов. Поскольку до сих пор эта координация была чисто механической, появились и специалисты, знающие лишь тот или иной период развития литературы и не умеющие охватить единым взглядом литературный процесс как нечто целое. Вследствие этого специальная кафедра не может назначить какого-нибудь одного преподавателя, могущего обсудить со слушателями всю школьную программу, ибо каждый преподаватель — специалист по одному вопросу. Выход — в умении преподавателя выявить связь литературы разных периодов как с национальным литературным процессом, так и с мировым, хотя это очень не простая задача, особенно при том минимуме времени, который отводится учебным планом на литературоведческие курсы даже на филологических факультетах.

Я в течение 15-ти лет читал на факультете журналистики весь курс истории литературы от древнего периода до наших дней. Что показала практика? Прежде всего она подтвердила мысль, высказанную авторами статьи: я сам воспринимал литературный процесс как единое целое с общими закономерностями развития и пытался таким представить его студентам в лекциях. Границы литературных периодов теряли свою жесткость, непроницаемость. Легче выделялись общие проблемы, которые по-разному проявляли себя в разные периоды, закономерности рельефнее выступили в роли конкретно-исторических явлений. Это — несомненные плюсы. Но есть и минусы. При существующей нагрузке преподавателя, исчисляемой в часах, такая широта охвата литературных явлений попросту не дает реальной возможности углубиться в существо вопроса, что в ряде случаев может привести к поверхностному анализу. Я искал выход в усилении проблемности в процессе преподавания, концентрации определенных периодов в своеобразные блоки дисциплин, внутри которых литературные взаимосвязи просматриваются более отчетливо, и т. п.

Плодотворной представляется мысль авторов статьи о необходимости выявления национальной специфики бытования жанровых форм, которые входят в систему жанров мировой литературы, подчеркивая тем самым и самобытность литературы и общие закономерности литературного развития. И, конечно, важно вводить сравнительно-исторический материал хотя бы из славянских литератур социалистических стран.

Перестраивать преподавание литературоведческих курсов необходимо так, чтобы они не повторяли учебных пособий, кстати, сильно нуждающихся в переработке в свете последних событий нашей общественной и литературной жизни. Нужно усиливать теоретический потенциал лекций, строить их по проблемному принципу, относя на самостоятельное изучение то, что должно быть известно студентам еще из средней школы. Однако пока лекционные литературоведческие курсы не будут обеспечены достаточным количеством часов, надежной временной опорой, трудно говорить о каких-то решительных сдвигах.

Статья поступила в редколлегия 14. 04. 88

---

Л. П. Александрова, доц.,  
Киевский университет,  
И. А. Спивак, проф.,  
Черновицкий университет

## Неотложные проблемы

При всей разноаспектности предлагаемого литературоведческого материала, учебно-методических рекомендаций выступления А. Волкова и О. Червинской объединены тревогой за нынешнее состояние вузовской подготовки филолога, недовольством информативным характером гуманитарного образования. Главное, по нашему мнению, заключается в том, как скоординировать преподавание родственных, смежных дисциплин: введения в литературоведение, теорию литературы, историю литературы, литературную критику, эстетику, историю, методику литературы и др., как избежать конгломеративности, добиться единства и системности, сохранив при этом целостность каждой дисциплины. Это проблема проблем.

Вполне закономерно авторов заботит методика изучения собственно теоретического материала, соотношенность его с историко-литературными курсами.

О. М. Пилипюк указывает в статье на необходимость синхронного освоения теоретических и историко-литературных знаний, подхода, при котором познаваемый будущими учителями материал получит реальную возможность складываться в монолитную систему.

Автор предлагает изучать теорию литературы не на первом и последнем курсах, а на протяжении всех лет обучения студентов-филологов и, соответственно, проект изучения предмета.



Здесь своя логика, смысл, привлекательность. Теоретический материал представлен «крупноблочно» (200 литературоведческих терминов — сплошным потоком), а, главное, — в сплаве с историко-литературной фактурой.

Но будет ли студент постоянно жить «в насыщенной литературоведческой атмосфере», не будет ли он испытывать категориально-терминологического голода в процессе изучения истории литературы, в чем автор уверен?

Ведь литературоведческая терминология, насыщенная историко-литературной конкретикой, — это необходимый инструментарий филолога, алфавит для читателя. Это во-первых. Во-вторых, если студент только на втором курсе постигнет содержание художественного образа, а на третьем доберется до литературного произведения, то, спрашивается, как же он в течение двух лет усвоит величие и красоту художественного текста? И почему теоретическая подготовка студентов должна завершаться изучением творческой индивидуальности писателей, а не, скажем, осмыслением литературного процесса, творческого метода или стиля?

Вряд ли целесообразно также лишать студента возможности изучать эстетику как очень важный предмет в филологическом образовании. В статье В. А. Гусева, Н. В. Подмогилиной предлагается иной вариант: изучение введения в литературоведение и теории литературы без всякого временного интервала.

Подобная идея нам представляется спорной. Если учесть то обстоятельство, что понятийно-терминологические требования обоих курсов, составляющих их основу, в принципе совпадают (разумеется, при разной глубине интерпретации), а между ними нет временного «просвета» для историко-литературных знаний как фактологической основы филологической культуры, то студенту нечего обобщать, не на чем строить теоретический фундамент знаний.

К тому же поставленные вплотную два сходных курса (введение, теория) вызовут у студента ощущение скоропалительной повторности. Иное дело, что временной разрыв между чтением этих двух дисциплин (на первом и пятом курсах) может быть несколько сокращен (читать теорию литературы не на пятом, а на четвертом курсе).

При максимальной наполненности фактическим, историко-литературным материалом каждый теоретический термин, не стертый в студенческой памяти временем, будет «работать» на его общую филологическую культуру.

Два теоретических курса — «Введение в литературоведение» и «Теория литературы» — как бы обрамляют курс подготовки специалиста-филолога. Первый из них вводит студента в филологическую атмосферу, знакомя его более основательно (так как школьники получают элементарные знания по теории литературы) с литературоведческими терминами. Терминов много, но беда еще в том, что новый учебный план предусматривает их изучение в течение одного семестра (2 ч в неделю

лекции, 2 ч — практические занятия). Студент не успевает осмыслить услышанное на лекции, кое-как готовится к практическим занятиям. О его самостоятельной работе над монографиями, трудами ученых прошлого говорить не приходится.

Видимо, есть смысл вернуться к прежнему опыту и читать этот курс в течение двух первых семестров.

Вряд ли следует оспаривать целесообразность чтения курса теории литературы на старших курсах (начало в восьмом семестре, конец — в девятом), после того, как студенты не только освоили почти все историко-литературные курсы (курс литературы народов СССР читается параллельно с курсом теории литературы), но и все «сопричастные» дисциплины. Есть прочный фундамент для теоретических обобщений и выводов. Но все равно интервал между теоретическими курсами значительный. Этот разрыв необходимо заполнить самостоятельным курсом «Принципы и методы анализа литературного произведения», в котором, видимо, нужно изложить вопросы историзма как основу анализа литературного произведения, раскрыть при этом сущность целостности художественного текста и разработать практические занятия по его анализу. Этот курс, безусловно, должны читать два преподавателя: литературовед и лингвист.

Но сколько бы ни организовывалось теоретических курсов, они не в состоянии обеспечить подлинную филологическую подготовку без совместных усилий всех преподавателей литературоведческих дисциплин. Бесспорно, термины, усваиваемые студентами в курсе «Введение в литературоведение», должны закрепиться в историко-литературных курсах. Трудность состоит не только в обилии этих терминов, но и в различии их, которое нелегко преодолеть. В значительной степени именно этим объясняется умалчивание многих теоретических понятий преподавателями историко-литературных курсов.

Где же выход? Нам представляется — в организации кафедральных или межкафедральных теоретических семинаров, где необходимо знакомить преподавателей с общепринятыми терминами, взвешенно и сбалансированно интерпретировать их в дискуссиях теоретического характера.

Только ценою общих усилий теоретиков, историков литературы, эстетиков, методистов можно решить эту актуальную и неотложную проблему, а в идеале достичь и того «звездного часа», когда студент-филолог сможет глубоко аналитически судить о литературных явлениях, видеть их в широком общелитературном контексте, эстетически сопереживать.

# СОДЕРЖАНИЕ

## К 100-летию со дня рождения А. А. Ахматовой

<i>Червинская О. В.</i> Мифотворчество Анны Ахматовой . . . . .	3
<i>Темненко Г. М.</i> Пушкинские традиции в поэме без героя» А. Ахматовой . . . . .	12

### Поэтика

<i>Микулашек Мирослав.</i> Миф в нарративной системе романа Чингиза Айтматова «И дольше века длится день» . . . . .	20
<i>Полянина Т. В.</i> Портретное мастерство М. Е. Салтыкова-Щедрина («За рубежом») . . . . .	26
<i>Сабат А. Н.</i> Динамика портрета в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина» . . . . .	34
<i>Альберт И. Д.</i> О некоторых особенностях изображения природы в русской прозе 10-х годов . . . . .	42
<i>Иванюк Б. П.</i> Художественная целостность лирического произведения и проблемы его анализа (на материале стихотворения Ф. И. Тютчева «Еще земли печален вид...») . . . . .	50
<i>Козлов М. В.</i> Работа С. Я. Надсона над словом и стихом . . . . .	58
<i>Бахматова Г. Н.</i> Футуризм первой четверти XX в. и орнаментализм ранней советской прозы . . . . .	65.

### Композиция

<i>Тусицинский А. П.</i> Любовь или добродетель? (К пониманию кульминационной сцены романа Ф. М. Достоевского «Идиот») . . . . .	74
<i>Ильев С. П.</i> Архитектоника ранних романов Федора Сологуба . . . . .	82

### Стилистика

<i>Бабич Н. Д.</i> Средства воплощения авторского замысла в романе Г. Квитки-Основьяненко «Пан Халявский» . . . . .	88
<i>Федорищев В. Е.</i> О художественных функциях народной этимологии в русской литературе (На материалах творчества Н. С. Лескова и некоторых других писателей) . . . . .	96
<i>Татаринов В. Е.</i> Жанрово-поэтическая структура рассказа В. Г. Короленко «Ат-Даван» . . . . .	105
<i>Орехова Л. А.</i> Стилиевые особенности современной лирической прозы . . . . .	112

### История критики

<i>Масальская Г. И.</i> Пересказ, интерпретация и анализ художественного текста в критической статье 20—30-х годов XIX в. . . . .	121
<i>Курьянов С. О.</i> Неопубликованные статьи Н. А. Маркевича против О. И. Сенковского («Шалости и фарсы лорда Меркуейча») . . . . .	128

### Вузовская методика

<i>Пилипюк О. М.</i> О формировании филологической культуры . . .	134
<i>Гусев В. А., Подмогильная Н. В.</i> О системности в подготовке студента-филолога . . . . .	140
<i>Попов В. П.</i> Поддерживая перестройку . . . . .	145
<i>Александрова Л. П., Спивак И. А.</i> Неотложные проблемы . . .	146

Сборник научных трудов

**ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕЖВЕДОМСТВЕННЫЙ  
НАУЧНЫЙ СБОРНИК

ВЫПУСК 2(54)

Редактор З. И. Карпа

Художественный редактор О. М. Козак

Технический редактор И. Г. Федас

Корректоры М. Т. Ломеха, А. В. Карминская

ИБ № 12625

Сдано в набор 20.12.88. Подп. в печать 27.10.89.  
Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бум. тип. № 2. Лит. гарн.  
Выс. печать. Усл. печ. л. 9,5. Усл. кр.-отг. 9,87.  
Уч.-изд. л. 10,6. Тираж 1000 экз. Изд. № 1868.  
Заказ 4428. Цена 2 р. 10 к.

Издательство при Львовском государственном  
университете  
290000 Львов, ул. Университетская, 1.

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



2 р. 10 к.

ISSN 0321—1215 Вопросы русской литературы, 1989, вып. 2{54}, 1—152.