

**вопросы
русской
литературы**

ВЫПУСК 1 (19)

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕЖВЕДОМСТВЕННЫЙ
НАУЧНЫЙ СБОРНИК

В О П Р О С Ы
Р У С С К О Й
Л И Т Е Р А Т У Р Ы

ВЫПУСК 1(19)

ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛЬВОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
Львов, 1972

СБОРНИК ИЗДАЕТСЯ ЧЕРНОВИЦКИМ ГОСУДАРСТВЕННЫМ УНИВЕРСИТЕТОМ
МИНИСТЕРСТВА ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ УССР

В настоящем выпуске сборника рассматриваются вопросы истории русской классической и советской литературы, значительное место занимают статьи по проблемам поэтики и стиховедения.

Особое внимание уделено вопросам межнациональных взаимосвязей русской литературы.

В сборнике опубликованы многочисленные обзоры, рецензии, библиография стихотворений о Н. А. Некрасове. Информацией о двух литературоведческих конференциях представлен раздел хроники.

Расчитан на специалистов-литературоведов, учителей, студентов и всех интересующихся вопросами литературы.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

О. Е. Быкова, А. Т. Васильковский, А. Р. Волков (отв. секретарь), В. Ф. Воробьев, И. Я. Заславский, В. А. Капустин, Н. П. Козлов, В. И. Кузнецов, А. В. Кулинич, М. А. Назарок (отв. редактор), А. Д. Оришин, А. С. Пулинец (зам. отв. редактора), В. Ф. Руденко, Е. П. Ситникова.

В. П. Малинковский

■

Эстетический идеал Л. Н. Толстого в «Войне и мире»

В советском литературоведении проведена огромная работа по изучению процесса рождения «Войны и мира», исторического романа-эпопеи, возникшего на основе замысла «Декабристов». От современности к истории, чтобы «сквозь магический кристалл» искусства осмыслить жизнь в ее развитии от прошлого к настоящему, — таков путь, пройденный Толстым в период упорного труда над классическим произведением эпической прозы.

За последнее десятилетие в области изучения текста «Войны и мира» особенно плодотворными были разыскания Э. Е. Зайденшнур, итогом которых стала большая монография¹. Справедливо отвергая легенду, будто роман задуман в форме семейной хроники двух дворянских родов, Э. Е. Зайденшнур доказывает, как «замысел «истории 12-го года» перерастал в историческую эпопею, охватившую пятнадцать лет жизни России»². Текстологическая работа над рукописями, шедшая параллельно с изучением творческих и духовных исканий писателя, естественно привела к выводу, что не «аристократические тенденции», а «мысль народная» определила эпический характер «Войны и мира». В книгах Н. Н. Арденса «Творческий путь Л. Н. Толстого», М. Б. Храпченко «Лев Толстой как художник», в исследованиях А. А. Сабурова, А. В. Чичерина, В. В. Ермилова, Б. И. Бурсова, Е. Н. Купреяновой, Г. В. Краснова и других литературоведов содержится многосторонняя и глубокая характеристика идейного содержания и художественного своеобразия эпопей.

Однако надо тут же заметить, что некоторые исследователи настолько акцентируют внимание на «мысли народной» и увлекаются пафосом простонародности, что обедняют общечеловеческое значение великой книги. Эта тенденция чувствуется даже в таких интересных и ценных работах, как «О творчестве Л. Н. Толстого» Я. С. Билинкиса, «Толстой-художник и роман «Война и мир» В. В. Ермилова, «Герои и народ» Г. В. Краснова, и др. И хотя некоторые из исследователей, например, Е. Н. Купреянова, оговариваются, что «сведение проблематики «Войны и мира» к однозначному суждению о решающей роли в истории народных масс, а всех населяющих роман персонажей — к простой иллюстрации этого суждения исключает возможность понять, что же отличает «Войну и мир» и ее «эпопейность» от других исторических романов»³, все же сама она оказывается в плену «мысли народной»,

¹ Э. Е. Зайденшнур. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Создание великой книги. М., «Книга», 1966.

² Там же, стр. 7.

³ Е. Н. Купреянова. Эстетика Л. Н. Толстого. М.—Л., «Наука», 1966, стр. 213.

заявляя, что «ищущие герои Толстого «телесно» принадлежат к «обществу». Но «духовно» они движутся к народу»⁴.

В подобных суждениях заметна аберрация, возникающая в результате переноса на 60-е годы тех идей писателя, которые появились у него после «Анны Карениной» и «Исповеди». Причем, подобная аберрация объяснима, если принять тезис, что, несмотря на идейную эволюцию писателя, «формы мысли Толстого, прежде всего идеологические, оставались в основном и главным неизменными»⁵.

Такой подход приводит к обеднению духовных исканий художника и лишает конкретно-исторической основы эволюцию его эстетического идеала. В связи с этим хочется напомнить то признание, которое Толстой делает в «Исповеди», характеризуя свое мировосприятие 60-х годов: «Пока я верил, что жизнь имеет смысл, хоть я и не умею выразить его, — отражение жизни всякого рода в поэзии и искусствах доставляли мне радость, мне весело было смотреть на жизнь в это зеркальце искусства...» И далее: «Хорошо мне было радоваться этому, когда в глубине души я верил, что жизнь имеет смысл. Тогда эта игра светов и теней — комического, трагического, трогательного, прекрасного, ужасного в жизни потешала меня»⁶.

Конечно, в этих признаниях чувствуется начало коренного перелома в мировосприятии Толстого, наложившего нигилистический оттенок на оценку прежней жизни. И тем не менее они помогают выяснить некоторые особенности эстетического идеала писателя в период работы над «Войной и миром». Осмысление же эстетического идеала является необходимым условием для правильного понимания непреходящей ценности романа-эпопеи.

Характеристика прежнего отношения к жизни и искусству, данная в «Исповеди», переключается с мыслями Толстого 60-х годов. Так, в письме к Боборыкину (1865 г.) он говорит: «Цель художника не в том, чтобы неоспоримо разрешить вопрос, а в том, чтобы заставить полюбить жизнь в бесчисленных, никогда неистощимых ее проявлениях»⁷.

Концепция «живой жизни» в ее бесчисленных проявлениях, в игре «светов и теней — комического, трагического, трогательного, прекрасного, ужасного», составляет объективную основу толстовского эстетического идеала. Широкое изображение жизни в диалектике человеческих душ, общественных отношений, истории человечества, в соотношении человека и природы, человека и вселенной, — таково мировосприятие художника, для которого целостность мира в его противоречивом многообразии не утратила смысла, хотя этот смысл не до конца ясен или постоянен для него. Может быть этим мироощущением подсказаны были Толстому слова одного из вариантов вступления к роману: «и предлагаемое сочинение не есть повесть, в нем не проводится никакой одной мысли (разрядка наша. — В. М.), ничто не доказывается, не описывается какое-нибудь одно событие» (13, 53).

Толстовское восприятие жизни несет в себе светлое пушкинское начало, помогающее выражать реальную красоту действительности, ее положительное содержание. Вот почему роман-эпопея «Война и мир» проникнут жизнеутверждающим мироощущением, свойственным эпическому, в основе своей целостному и пластичному повествованию о жизни. Конечно, это не жизнь сама по себе, но это жизнь, повествующая о себе средствами эпоса (не самовыражения, а жизневывражения), где идеал художника, являющийся пафосом произведения, предполагает даже в

⁴ Е. Н. Купрянова. Эстетика Л. Н. Толстого. М.—Л., «Наука», 1966, стр. 215.

⁵ Там же, стр. 230.

⁶ Л. Н. Толстой. Собр. соч. в двадцати томах, т. 16. М., «Художественная литература», 1964, стр. 109—110.

⁷ Л. Н. Толстой. Полное собр. соч., т. 60, стр. 100. Далее ссылки на это издание даются в тексте (в скобках указываются том, страница).

противоборстве добра и зла, в контрастах прекрасного и безобразного существование высшего смысла, выражаемого на языке искусства словом «гармония». «Идеал есть гармония, — записывал Толстой в дневнике 3 марта 1863 г. — Одно искусство чувствует это. И только то настоящее, которое берет себе девизом: нет в мире виноватых. Кто счастлив, тот прав» (48, 53). И разве не созвучны приведенным словам размышления Пьера после дуэли с Долоховым: «Кто прав, кто виноват? Никто. А жив — и живи: завтра умрешь, как мог я умереть час тому назад». А Николай Ростов восклицает: «И да здравствует жизни!».

Целостная многомерность мира, заключающего в самом себе какой-то глубочайший смысл, выражается чувством высшей гармонии — естественности и непосредственности мироощущения художника, для которого горе и радость людей, прекрасное и безобразное в жизни, ничтожное и великое обретает право на изображение, потому что так устроен мир. Глубочайший смысл этой целостной многомерности выражен в символическом образе неба: перед высоким небом Аустерлица смиряется гордая душа князя Андрея; отрадненское «беззвездное весеннее небо» в лунную ночь наполняет сердце Наташи ощущением прелести, красоты жизни; как предвестие будущего счастья появляется перед взором Пьера в темном небе «яркая комета 1812 года».

Живая жизнь в ее беспредельности, широте, многообразии, текучести и всеобъемлющий способ ее изображения, который предопределяет совершеннейшую иллюзию реальности, — вот основа эпопейности толстовского романа, где как бы сама жизнь творит рассказ, повествует о себе. Вот эта естественность формы воплощения, непосредственность и ясность мысли, придающие безыскусственность произведению искусства, подчас принимаются нами как некая патриархальность мировосприятия художника, а идеал высшей гармонии создает впечатление фатальности толстовской концепции жизни. Конечно, можно понять тех исследователей, которые, считая Толстого выразителем патриархальной идеологии, признают эти качества выражением эпопейности романа. Но как это будет показано дальше, едва ли они правы, перенося особенности эпопейной формы повествования на мировоззрение художника, то есть принимая результат за причину. Более правильно позиция Толстого определена Р. Ролланом. «Только поднявшись над этой громадой, — писал Р. Роллан, — и охватив взором весь открывшийся горизонт, опоясанный полями и перелесками, постигаешь эпический дух произведения, проникнутого величавым спокойствием вечных законов жизни, чувствуешь размеренную и грозную поступь истории, и пред тобой предстает целое, где все нерасторжимо связано между собой и над всем властвует гений художника, который подобно библейскому духу божию при сотворении мира «носился над водой»⁸.

Гений художника почувствовал и поведал «вечные законы жизни», передал «размеренную поступь истории», выразил смысл жизни в идеале искусства — гармонии. И если раньше поиски гармонии в ограниченных рамках «Утра помещика», «Трех смертей», «Казаков» завершались наблюдениями дисгармоничности, противоречивости жизни, то теперь, на широком просторе исторической темы, «сотворение мира» обретало свой внутренний смысл. Он рождался, проявлялся в результате того, что Толстой-Оленин, отвергнутый миром простых людей и сам не решившийся поступиться общечеловеческими ценностями во имя полного опрощения в «Казаках», — стал теперь в «Воине и мире» на позицию дяди Ерошки в своем мировосприятии. Пантеистическое мировосприятие — источник возникновения синтетического метода и стиля изображения, — соответствуя требованиям эпопейности, помогало выражению концепции «живой жизни».

⁸ Ромен Р о л л а н. Собр. соч., т. 2. М., ГИХЛ, 1954, стр. 261.

Сблизясь с характером мировосприятия Ерощки, художник сохранил, однако, в своем мирозерцании то, что было присуще главному герою «Казак» — Оленину. Эстетический идеал Толстого, имевший объективной основой пантеистическую концепцию «живой жизни», включал еще субъективное начало, аналитический подход к оценке изображаемого.

Анализ проходит в эпопею Толстого через философские и исторические рассуждения, он сказывается в изображении событий, характеров, в образно-стилевой структуре произведения. И можно согласиться с А. В. Чичериным, который утверждает, что уже в «Декабристах» появляется «совершенно новый аналитико-синтетический стиль, все связывающий и все расчленяющий, все охватывающий и все дробящий»⁹. В связи с этим следует особенно подчеркнуть жанровую специфику «Войны и мира» как романа-эпопеи — не романа, перемежающегося с эпопеями, как полагал Н. Н. Гусев, а их органический синтез, что подчеркивал в свое время А. В. Чичерин, писавший: «Роман-эпопея — объединение романа и эпопеи, а роман, разросшийся до эпопеи»¹⁰.

В «Войне и мире» анализ и синтез уравновешены в соответствии с той мерой, которая диктуется условиями эпопейности нового времени, но, конечно, немыслима для эпопей периода «детства» человечества. И это естественно для XIX века, когда индивид почувствовал себя атомом общественной жизни и разум человеческий обретал опыт исторического осмысления жизни, выявлял свое аналитическое и критическое измерение.

Есть какой-то смысл жизни, какие-то закономерности, есть текучесть, многообразие, — но какова их сущность? Что есть истина? — вот субъективная сторона толстовского эстетического идеала, основа тех великих и малых вопросов, которые встают перед художником, перед его ищущими героями. Изображая и выражая целостность мира, Толстой дробит, расчленяет его многомерность, пытается проникнуть в сущность вещей, событий, отношений, выявить их безотносительную идеальную ценность. В этой связи невольно вспоминаются слова Фега из письма Толстому от 19 октября 1862 г.: «Эх, Лев Николаевич, постарайтесь, если сможете, приоткрыть форточку в мир искусства. Там рай, там ведь возможности вещей — идеалы»¹¹.

В поисках гармонии Толстой, сосредоточенный на материале истории, проверяет важные проблемы, поставленные современностью, — философские, социальные, этические и эстетические. И поскольку предмет литературы является человек, то человек и его судьба, смысл человеческой жизни волнуют писателя в первую очередь.

С точки зрения человека XIX века, осознавшего себя субъектом и объектом истории, смотрит Толстой на «живую жизнь». В 1-ой главе III тома «Войны и мира» он обосновывает свою специфическую точку зрения: «Есть две стороны жизни в каждом человеке: жизнь личная, которая тем более свободна, чем отвлеченнее ее интересы, и жизнь стихийная, роевая, где человек неизбежно исполняет предписанные ему законы. Человек сознательно живет для себя, но служит бессознательным орудием для достижения исторических, общечеловеческих целей».

Судьбы человеческие и жизнь личности, все их синтетическое и аналитическое Толстой пытается воссоздать в эпопейной структуре произведения средствами жанра романа-эпопеи. Картины «живой жизни», воспроизводимые глазами человека, ищущего ее смысла, заставляют писателя убедиться в сложности личных и общественных отношений, в непознаваемости причин и следствий, в сосуществовании добра и зла, в

⁹ А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. М., «Советский писатель», 1958, стр. 118.

¹⁰ Там же, стр. 190.

¹¹ Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями. М., ГИХЛ, 1962, стр. 246.

дисгармонии жизни. Жизнь складывается так, что люди совершают величайшие злодеяния, из которых самым ужасным является война. В начале III тома, описывая войну 1812 г., Толстой говорит: «Миллионы людей совершали друг против друга такое бесчисленное количество злодеяний, обманов, измен, воровства, подделок и выпуска фальшивых ассигнаций, грабежей, пожогов и убийств, которого в целые века не соберет летопись всех судов мира и на которые, в этот период времени, люди, совершавшие их, не смотрели как на преступления. Что произвело это необычайное событие? Какие были причины его?»

Причины и следствия, свобода и необходимость, детерминизм и случайность — вот вопросы, которые ставит Толстой в поисках смысла человеческой жизни, а вместе с тем и своего эстетического идеала.

Одной из важных проблем романа является проблема детерминизма. В связи с этим следует сказать, что правы те литературоведы, отвергающие, вслед за Г. А. Гуковским, приписанный Толстому фаталистический взгляд на историю, а также полное отрицание роли личности в истории. Толстовский этический субъективизм в оценке Наполеона нельзя принимать за отрицание роли личности. Не следует также толстовскую полемику с историками объяснять его «фатализмом». Так, Толстой пишет: «Фатализм в истории неизбежен для объяснения неразумных явлений (т. е. тех, разумность которых мы не понимаем). Чем более мы стараемся разумно объяснить эти явления истории, тем они становятся для нас неразумнее и непонятнее». А в вариантах вступления к «Войне и миру», относящихся к концу работы над романом, есть такие слова: «Фатализм для человека такой же вздор, как произвол в исторических событиях» (13, 53). Смысл этих рассуждений состоит в том, что Толстой считает в данных исторических условиях и при данном состоянии исторической науки невозможным понять и объяснить причины и следствия ряда исторических явлений без учета сложности реальной жизни. Здесь снова приходится напомнить слова Толстого из письма к Боборыкину, что «цель художника не в том, чтобы неоспоримо решить вопрос...»

Наука, философия, вообще умозрение, полагает Толстой, на данном этапе развития человечества не могут дать окончательных ответов. И вряд ли они вообще возможны, если человечество только движется к абсолютной истине, никогда не постигая ее. Ведь каждая новая объективная истина не исчерпывает абсолюта. Смысл же искусства состоит в том, чтобы постигать гармонию жизни, заражать верой в жизнь, особенно тогда, когда в жизни общества эта гармония нарушена. И если полностью нельзя понять жизнь, то на этом основании ее нельзя отвергнуть. Надо найти непреходящие человеческие ценности, то, что связано с ощущением счастья. Проблема смысла жизни у Толстого неизбежно пересекается с проблемой человеческого счастья. И потому рядом с основными героями, — с Андреем и Пьером, — поставлен реалистический и идеальный образ искательницы счастья — смысла жизни — Наташи Ростовской, у которой инстинкт «живой жизни», проявляющийся в ее личности, сопрягает в органическом единстве все лучшее, что присутствует обществу, в котором она живет, и всему народу. На основе этой связи возникает «общечеловеческое». Отсюда следует вывод, что для уяснения эстетического идеала Толстого, наряду с его концепцией «живой жизни», приобретает не меньшее значение его концепция человека, которая вырастает на пересечении четырех основных координат: личного, общественного, народного, общечеловеческого. По этим координатам писатель определяет дифференциал истории — человека — и суммирует бесконечно малые, надеясь постигнуть эстетическую гармонию через этику. Этика становится душой эстетики, добро — выражением идеала. Человеческие понятия добра, блага, счастья, радости жизни придают глубочайшую гуманистическую сущность толстовскому идеалу гар-

монии, эстетическому идеалу «Войны и мира». Он помогал писателю проводить героев через различные конфликты и трагедии, вплоть до трагического ощущения рухнувшего мироздания, и вновь воспринимать «прежде разрушенный мир... с новой красотой», проводить человечество через ужасы войны и воспринимать величие мирной жизни «без вражды», а самому, как и любимым героям, постоянно искать истину, которая могла бы дать «новое направление всему русскому обществу и всему миру» (13,539).

И этот эстетический идеал давал возможность связывать воедино человека с миром, который включал в себя понятие общности людей, общества и крестьянского мира-общины, человечества и вселенной¹².

Идеал помогал Толстому видеть, что «мир не был безотраднoю толпою, не освещенной светом истины, но напротив, стройным и величественным целым» (13, 539). Субъективно-эстетическая сторона идеала, связанная с утверждением добра и счастья, перерастающая в социально-философский план, выражалась приятием сложной «живой жизни» и ее высшего, не всегда постижимого, но существующего смысла.

Эстетический идеал Л. Н. Толстого привел его к постановке множества общечеловеческих проблем, что и определило непреходящую ценность великой книги.

¹² В этом плане интересные наблюдения содержатся в статье С. Бочарова «Мир в «Войне и мире» (см.: «Вопросы литературы», 1970, вып. 8).

*Кафедра русской и зарубежной литературы
Винницкого пединститута*



О путях транспортировки лондонских изданий А. И. Герцена через Буковину в Россию (50—60-е годы XIX века)

В начале 60-х годов в Тульче¹ организовался один из центров агитации и распространения лондонских изданий А. Герцена. В статье «Катков и государство», помещенной в «Колоколе» от 1 августа 1866 г. в связи с делом Каракозова, читаем: «... и надобно отдать справедливость, он (Катков. — О. Б.) никого не забыл, ни Бакунина, ни Каткова, ни наше мощное агентство в Тульче...». Таким образом, сами издатели «Колокола» считали, что в Тульче существует агентство. Организаторами его были братья Кельсиевы. Агентство состояло, насколько сейчас известно, из братьев Кельсиевых, В. Эбермана, Сливовского, К. Заборовского, В. Жуковского, М. Васильева и П. Краснопевцева. По мысли Герцена, «никто из этих людей не отличался стойкостью революционных убеждений»². Через майора Жуковского (польского эмигранта, служившего в Тульче агентом во французской компании почтово-пассажирских сообщений «Messageries impregiales») получались посылки из Лондона (см. «Исповедь» В. И. Кельсиева, переписку братьев Кельсиевых)³. В письме к Огареву (ноябрь—начало декабря 1863 г.) И. И. Кельсиев пишет: «Жуковский говорил мне, что у него разошлось бы достаточное количество Ваших изданий, если бы они были у него под рукой, он говорит, что многие желали бы очень иметь их, только не знают, где их достать»⁴, он просит присылать литературу на имя Жуковского с передачей И. Яни (его псевдоним).

И. И. Кельсиев, революционер-демократ, участник «Земли и воли», с помощью ее центрального комитета бежавший из тюрьмы, играл важную роль в организации агентства. Он мечтал работать вместе с Герценом и Огаревым, но до Лондона так и не доехал. Жил он сначала в Константинополе, затем в Тульче, считая, что и здесь может принести пользу революционному делу. В своих письмах И. Кельсиев требовал от центрального комитета «Земли и воли» не слов, а настоящего революционного дела. В Константинополе, в Тульче и Австрии он был намерен распространять «Колокол» и другие лондонские издания А. Герцена, организовать издательство, наладить постоянные пути транспортировки революционной литературы из Лондона в Россию, регулярно получать материалы из России и издавать книги, брошюры, листки.

Вся деятельность И. И. Кельсиева была подчинена главной цели — найти надежных людей, связи Лондона с Россией. «Я буду Вашим агентом в Тульче, — пишет он Огареву, — здесь много можно сделать»⁵.

¹ Тульча — город в Добрудже, расположенный на правом берегу южного рукава Дуная (ныне — Социалистическая Республика Румынии).

² А. И. Герцен. Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 18. М., АН СССР, 1959, стр. 653.

³ «Литературное наследство». Изд. АН СССР, т. 41—42, 1941, т. 62, 1955

⁴ «Литературное наследство», т. 62, стр. 246.

⁵ Там же, стр. 238.

Он очень высоко ценит деятельность Герцена и Огарева, доказывая в письмах к Герцену, что для популярности «Колокола» не надо никакого нового «закала», а «нужны просто контрабандные пути. Будьте уверены, что в России «Колокол» разойдется быстро, — вся беда в том, что его нет в России»⁶. Кельсиев считал, что место «Колокола» «не в дворянских гостиных, там семя упадет на каменистую почву, не в немецких книжных лавках», а «в семинариях, корпусах, институтах и университетех... там он родит дело»⁷; твердо верил в необходимость и возможность немедленной организации «контрабандного пути». В письме к Герцену Кельсиев говорит, что «когда будет заведено постоянное сношение с Москвой, так сказать, своя собственная почва, то мы с братом будем аи согапт всего, что делается в России, и тогда нам работы будет гибель, потому что, верно, ко всему, что будет затеваться там, у нас найдется привязка»⁸. Полный энергии и понимания важности задуманного, он в том же письме пишет, что ждет первого удобного случая, чтобы отправиться на границу и устроить постоянный контрабандный путь.

Еще в 50-е годы Герцен пытался найти путь в Молдавию и Буковину для пересылки лондонских изданий. Так, в письме к М. Х. Рейхель от 9 июня 1853 г. он писал, что «хочет посылать маленькие листочки в Молдавию. Это легче, нежели Вам посылать»⁹. В это время на Буковину стали активно проникать произведения Герцена и «Колокол».

Первые же известия об организации Герценом Вольной типографии в Лондоне, появление первых изданий по крестьянскому и национальному вопросу были очень враждебно встречены правительствами, реакционными кругами России, Германии, Австрии. В Черновицком архиве хранится «Приказ министерства внутренних дел начальнику краевого управления Буковины от 15 декабря 1853 г.», в котором сообщается, что Польский революционный комитет в Лондоне совместно с русским революционером Александром Герценом проводят в последнее время пропаганду в австрийских областях со славянским населением, что организовано общество, названное «Славянским объединением», целью которого является единение всех славян для организации всеобщего восстания. Предлагается немедленно принять соответствующие меры и сообщать, если обнаружатся следы влияния этой революционной пропаганды¹⁰.

Статьи Герцена «Россия и Польша», «Война и мир» вызывают особую ненависть к нему со стороны «зловещей династии Габсбургов». «Австрия заживает чужой век; за это в истории — смерть, — если то, чему она мешает, достойно жить и имеет силы», — пишет Герцен, призывая украинцев, поляков, венгров, чехов и другие угнетенные народы к борьбе за освобождение¹¹. Брошюра «La France an L'Anqlettere?..», вышедшая в конце марта 1858 г., из-за ее «крамольного содержания»¹² была конфискована уже 3 мая того же года. Запрещается и конфискуется «Колокол», «Полярная звезда», специальным приказом запрещается работа Герцена «Социальное положение России»¹³ и т. д.

Поэтому небезынтересной нам представляется проблема транспортировки произведений Герцена. Путь нелегальной пересылки революционной литературы шел через Молдавию, Австрию. Документы Черновицкого областного архива свидетельствуют о том, что такой путь через Буковину существовал довольно продолжительное время. Так, в ряде документов 70-х годов XIX в. сообщается о тайной перевозке социалистических газет в форме книг из Женевы через Буковину в Россию.

⁶ «Литературное наследство», т. 62, стр. 232.

⁷ Там же.

⁸ Там же, стр. 229.

⁹ А. И. Герцен. Собр. соч., т. 7, стр. 247.

¹⁰ ЧОГА, ф. 3, оп. 1, ед. хр. 5—6, 8, 17, 19.

¹¹ А. И. Герцен. Собр. соч., т. 14, стр. 104.

¹² ЧОГА, ф. 3, оп. 1, ед. хр. 1255, л. 1.

¹³ Там же, ед. хр. 424, л. 13—14.

29 апреля 1879 г. министр внутренних дел Австрии сообщает наместнику Галиции, графу Потоцкому, что орган русских социалистов «Вперед» тайно перевозится из Швейцарии через Австрию в Россию, распространяется и в самой Австрии. Предлагается принять соответствующие меры и докладывать о результатах расследований¹⁴. Потоцкий же присылает из Львова в Черновцы копию рапорта комиссариата полиции в Бродях о контрабандной перевозке в Россию женеvских изданий. В этом рапорте сообщается и конкретный путь транспортировки. На основании показаний купцов указывается, что русские революционные периодические издания ввозятся тайно в Россию преимущественно через Тернополь, Гусятин и Новоселицу Русскую. Отправляемые в Новоселицу посылки проходят через Черновцы, откуда их везут на телеге к месту назначения. Предполагалось, что из Черновиц они шли через Садгору. Этот путь, как сообщается в рапорте, не нов. Именно так отправлялась литература в Россию «несколько лет назад», то есть и в 60-е годы, период, который нас особенно интересует в связи с распространением герценоvских изданий. Эта мысль подтверждается и тем, что в том же рапорте сообщается о роли связанного в прошлом с Герценом книгопродавца-издателя Шнейдера: «Как до сих пор было установлено, отправка изданий из Женевы в Галицию и Буковину производилась венским торговым домом «Шнейдер и К^о» с фальшивой декларацией «Дорожные вещи»¹⁵.

Итак, в 70-е годы для пересылки революционной литературы, безусловно, пользовались путем, налаженным ранее при транспортировке герценоvских изданий. Полиции были неизвестны имена тех, кто способствовал перевозке запрещенной литературы по Буковине. Начальник краевого управления Буковины неоднократно обращался с секретными посланиями к «Его высочеству, господину русскому генералу Тетерстникову в Новоселице Русской», в которых просил помочь в расследовании этого вопроса¹⁶.

В налаживании путей тайной пересылки запрещенной литературы сыграли важную роль и братья Кельсиевы, особенно И. И. Кельсиев. Зачастую они привлекали к этой работе старообрядцев или людей, которые, скрываясь под этим именем, активно участвовали в перевозке революционной литературы, герценоvских изданий в частности. Что под монашеским именем прятались иногда революционеры, свидетельствуют жандармские документы. Политические эмигранты из Польши, России, Франции и других стран поселялись на Буковине. Так, например, в 1866 г. велась переписка наместника Галиции (Львов) со Снятинской уездной управой об установлении самого пристального надзора за польским революционером Йозефом Мушковским, укрывавшимся под видом священника¹⁷. Это был далеко не единичный случай; так, в ряде приказов предлагалось усилить наблюдение за монахами иностранного происхождения (1858 г., 1860 г.), с них часто брали подписку о непричастности к тайным обществам.

Ввиду того, что братья Кельсиевы стояли на разных идейных позициях, они и к старообрядцам относились по-разному. В. И. Кельсиев вначале идеализировал их, а потом разочаровался и в них, и вообще в пользу всей своей деятельности, став в конце концов ренегатом. И. И. Кельсиев, агитатор-революционер, трезво оценивал возможности использования старообрядцев. Его поражило отсутствие у них всякой гуманности: «Когда я проезжал по их слободам и по их скиту, я был поражен духотою их семейной жизни, их педантизмом, суровостью и

¹⁴ ЧОГА, ф. 3, оп. 1, ед. хр. 4391, л. 7.

¹⁵ Там же, л. 3—3 (об).

¹⁶ ЧОГА, ф. 3, оп. 1, ед. хр. 4391, л. 8.

¹⁷ Там же, ед. хр. 2822, л. 2.

рабством... Раб перед попом, старообрядец нестерпимейший деспот в своем доме... В домах все чисто и прибрано, но все мертво и бездушно. Чинность доведена до крайности, обряды на каждом шагу. От всякой вещицы веет ладаном и мощами, исусова молитва повторяется беспрестанно... Подобного рабства я в жизни своей еще не видывал, и не мудрено, что пьянство и разврат, с одной стороны, а с другой — замкнутость и изуверство доходят между старообрядцами до самых диких размеров»¹⁸. В то же время И. И. Кельсиев сумел увидеть и понять неоднородность старообрядческой массы, чего не понял его брат. С одной стороны, верхушка, «книжники», хранители догмы — в них видел он «естественного и хоть сколько-нибудь прочного союзника существующего порядка. Против них ничего не сделаешь пропагандой». Это, по мнению И. Кельсиева, главы сект, и «эти люди всего страшнее». С другой стороны — основная масса сектантов. Он считает, что «секты... нужно брать с двух сторон», использовать кое-кого из «книжников», понимая, что они могут быть «союзниками» только на первую половину войны, а во второй половине придется сражаться с ними самими, они переметнутся в лагерь своих старых врагов, «и реакция выйдет на славу». Поэтому, утверждает И. Кельсиев, можно частично и осторожно (все время помня, что это реакционная сила) использовать «книжников». Но основное — начать дело снизу, вести пропаганду в среде простого народа, или, как он называет их, «простолюдинов-раскольников»: «Простой народ гораздо больше слушается голода... там жизнь, материальные интересы громче говорят, чем догма»¹⁹.

Кельсиев уверен, что можно и нужно расколоть старообрядцев, дать возможность бедноте глубже разобраться в своей жизни и религиозном изуверстве. Народу нужно говорить полную правду: «Растолковав простому народу все выгоды нашего полного учения, мы подготовим в самом расколе оппозицию против его строгой и окостенелой догматики»²⁰. В программе Кельсиева органично соединялась революционная и антирелигиозная пропаганда. Для ее осуществления он ездил по монастырям, слободам и скитам, вел беседы со старообрядцами, писал им письма, передавал революционную литературу.

Из материалов архива вырисовывается интересная фигура Сергея Петрова, деятельность которого была направлена на раскол внутри старообрядцев и на организацию перевозки запрещенной литературы. Петров делал именно то, чего хотел добиться И. И. Кельсиев и о чем так убежденно писал в своих письмах к А. Герцену и Н. Огареву. Несомненно, С. Петров был связан с русским эмигрантом и был одним из исполнителей его планов. В Петрове Кельсиев нашел человека, уже подготовленного к этой деятельности — имя его фигурировало в жандармских документах еще до приезда Кельсиева на Буковину.

Так, в интересном документе от 24 января 1859 г. президиум краевого управления Буковины сообщал Серетскому уездному управлению о том, что на таможду в Синоуце прибыл из Молдавии почтовый груз: книги на русском языке, предназначенные для Липованского монастыря в Белой Кринице. Когда было заявлено, что груз подлежит полицейско-цензурной проверке, то получатель отказался от него, и книги были отправлены обратно без проверки. В донесении сообщалось, что вскоре стало известно о том, что эти книги были все же перевезены контрабандой. Приказывалось произвести обыск в монастыре.

Из протокола обыска и донесений выяснилось, что за получением книг на границу ездил монах Сергей Петров: «Петров действительно прибыл первого с.м. в Синоуц и здесь передал указанные книги михай-

¹⁸ «Литературное наследство», т. 62, стр. 242.

¹⁹ Там же, стр. 234.

²⁰ Там же.

ленскому извозчику. Однако неизвестно, сделал ли он это для отправления их назад, или же для того, чтобы выиграть необходимое время для тайной перевозки». Далее сообщается, что последнее предположение более вероятно, так как объяснение Петрова ложно (он заявил, что это были церковные книги, и он их возвратил из-за высоких пошлин, в то время как на церковные книги пошлин не существовало)²¹. При обыске в монастыре книги не были обнаружены, но во всех донесениях упорно подчеркивалось, что книги на русском языке, прибывшие из Молдавии, не пропущенные, но и не задержанные на таможне, были перевезены через границу тайно. Все это свидетельствует о том, что они были явно запрещенного характера. Вероятно, эта литература и не должна была поступить в монастырь, адрес которого был указан лишь для отвода глаз.

В 1862 г. налаживается непродолжительная связь А. Герцена и Н. Огарева с Филаретом Захаровичем, который одно время получал «Қолокол» и другие книги из Лондона через Вену и Львов.

Кратковременную связь с В. Кельсиевым имел митрополит Кирилл Белокриницкий, но он с недоверием относился к русским эмигрантам. Об этом писали «Московские ведомости» и И. Субботин в книге «Раскол как орудие враждебных России партий» (М., 1867). Старообрядческое движение в середине XIX в. переживало полосу глубокого кризиса, усилился раскол между верхушкой старообрядчества и рядовой массой, состоявшей в основном из крестьян. Происходит резкий конфликт между московскими старообрядцами и митрополитом Кириллом. Московское старообрядчество перестало его поддерживать, не желая «вступать в столкновение с властями из-за «недозволенных» сношений с заграничным центром».

Кирилл запретил старообрядцам какие бы то ни было связи с русскими эмигрантами. В 1864 г. он подписал «Архипастырское послание», направленное против всех тех, кто пытался склонить раскольников к выступлению против русского правительства совместно с революционной эмиграцией²². Из этого можно понять, что связь с эмиграцией была, находились люди, которым революционные идеи И. И. Кельсиева, видимо, стали близки. Митрополиту Кириллу это представлялось серьезной угрозой, с которой необходимо было бороться.

Не надеясь на свои силы, Кирилл неоднократно обращался за помощью к полицейской власти. В 1866 г. в Белой Кринице произошел случай, серьезно напугавший митрополита и заставивший его обратиться за помощью к президиуму краевого управления Буковины. Некий Михаил Иванов (монашеское имя — Мельхиседек) сбежал из Белокриницкого монастыря, прихватив с собой его архив. Особенно испуган был Кирилл, когда узнал, что Михаил Иванов встретился в Вене с Сергеем Петровым, Филаретом Захаровичем и Иосифом Тимофеевым. Петров к этому времени был изгнан из монастыря — не за то ли, что пошел против «Архипастырского послания» Кирилла, запрещавшего общаться с революционной эмиграцией? Думается, что это так. Иванов выдавал себя в Вене за представителя простых липован, противопоставивших себя старообрядческой верхушке — появился раскол, который предсказывал И. И. Кельсиев. Как доносил Кирилл, увезенные документы будут использованы для того, чтобы дискредитировать его перед властями. Особенно опасен Кириллу Сергей Петров. Митрополит провел собственный сыск и сообщил краевому управлению, что по достоверным сведениям ему стало известно, что Петров проехал через Краков в Москву. Из писем митрополита выясняется, что Петров неоднократно ездил тайно в Россию и Молдавию. Видимо, Кирилл знал больше, чем писал,

²¹ ЧОГА, ф. 3, оп. 1, ед. хр. 1545, л. 2—6.

²² А. И. Герцен. Собр. соч., т. 18, стр. 669.

и боялся, что документы не только побывают в России, но и будут переправлены дальше. Он настойчиво просит президиум принять срочные меры, чтобы задержать Петрова, если не в Австрии, то в России, требует конфискации и возвращения документов в монастырь.

Начальник краевого управления Буковины предлагает президиуму Галицкого наместничества города Львова срочно установить наблюдение на галицких пограничных станциях. Вскоре дано строжайшее указание пограничной таможне в Новоселице о задержании двух человек. В нем предупреждается, что разыскиваемые люди не получали заграничных паспортов, поэтому они будут пытаться перейти границу с чужими паспортами. Дирекция полиции Вены в свою очередь распорядилась о розыске Иванова и Петрова. Наконец, 14 августа 1866 г. в Черновцы посылается телеграмма из львовской полиции, сообщающая, что «Сергей Петров обнаружен здесь вчера вечером... направлен скорым поездом через Бжежан»²³. Президиум краевого управления, сообщая о задержании во Львове Сергея Петрова Серетскому уездному управлению, приказывает начать следствие, учитывая, что если Петров был в России или вообще за границей, то тайно²⁴. В деле сохранилось несколько тревожных телеграмм в связи с тем, что Сергей Петров не прибыл вовремя по месту назначения. Наконец, он в Черновцах и на допросах доказывает, что митрополит не имеет права требовать его возвращения в монастырь, так как он был из него исключен. Сергей Петров категорически отрицает свое участие в краже монастырского архива. Несмотря на это, митрополит настойчиво просит привлечь его к ответственности.

Из переписки выясняется, что документы все же были отправлены в Россию, возможно, неким Павлом Алексеевичем Поповым. Под этим именем мог скрываться и В. Кельсиев, который был тогда в Вене и собирался ехать в Россию. Известно, что он имел несколько псевдонимов и конспиративное имя.

Документы свидетельствуют также о том, что и Сергей Петров в это время побывал в Москве. Среди конфискованных у него документов есть оригинал свидетельства, выданного Московской духовной консисторией, по которому «Сергей» (согласно паспорту, австрийский подданный, житель Черновиц, по имени Семен Петров) был принят в лоно православной церкви и что ему разрешается поездка за границу. Если учесть, что Сергей Петров был принят в православную церковь 25 июля 1865 г., документ получил 15 июля 1866 г., а монастырские документы исчезли 31 мая 1865 г., то становится ясным, что необходимость срочно доставить эти документы при очень сложных условиях заставила его придумать умный ход.

Понимая, что безнаказанно это ему не пройдет, что границы благополучно не пройти, Петров пользуется документом московской православной церкви и документом митрополита об исключении его из среды старообрядцев, и таким образом, который уже раз, избегает наказания.

История с документами Белокриницкого монастыря дает нам возможность предполагать, что и здесь использовались проверенные пути — пути, по которым шла запрещенная лондонская литература, что с этой историей связано имя Петрова — ее активного участника, изгнанного из монастыря. Он неоднократно ездил в Молдавию, Румынию, Россию и перевозил запрещенный литературный груз еще в 1859 году. Тогда он так сумел спрятать и вовремя переслать груз, что полицейский обыск ничего не дал. Не без основания можно предполагать, что С. Петров был не только связан с братьями Кельсиевыми, но и проводил в жизнь идеи И. И. Кельсиева о расколе в старообрядческой среде, перевозил запрещенную литературу.

²³ ЧОГА, ф. 3, оп. 1, ед. хр. 2833, л. 12.

²⁴ Там же, л. 13—14.

Судя по тому, что в связи с последней историей в ход была пущена вся полицейско-жандармская машина Австрии, поискам Петрова и Иванова придавалось очень большое значение. Вряд ли все это диктовалось особой заботой о репутации белокриницкого митрополита, здесь преследовалась более важная политическая цель: раскрыть и ликвидировать налаженные пути транспортировки революционной литературы. Особое внимание в полицейских приказах было уделено границе с Новоселицей Русской.

Итак, лондонские издания Герцена шли по почте через Вену, Львов в двойных конвертах (так пытался получать «Колокол» и другие произведения Филарет Захарóвич), через венский торговый дом «Шнейдер и К^о» с надписью «Дорожные вещи» и из Молдавии через Вену в Тернополь, Гусятин, Новоселицу Русскую. Этот путь использовался и в 70-х годах. Вероятно, существовали и другие пути. Герценовские произведения распространялись и среди украинской интеллигенции на Буковине, оказывая свое революционное воздействие. Так, в библиотеке Ольги Кобылянской было два тома произведений Герцена на немецком языке, изданных в 1848 году. Популяризаторами Герцена и его произведений в Галиции и на Буковине стали М. Драгоманов и М. Павлик. В письме к Драгоманову Павлик писал, что если бы у него в тюрьме были произведения Герцена, то он бы непременно выучил их наизусть²⁵.

Произведения А. И. Герцена и сама героическая жизнь русского революционного демократа были образцом для многих поколений революционеров. Его книги проникали через любые границы, зовя людей к борьбе за счастье народа.

²⁵ Переписка М. Драгоманова и М. Павлика, т. III. Черновцы, 1911, стр. 476.

*Кафедра русской литературы
Черновицкого университета*

Е. П. Ситникова

■
О романе А. Н. Толстого «Аэлита»

(идеологический резонанс в критике после выхода книги)

Роман «Аэлита» А. Н. Толстого можно назвать книгой гражданского мужества. Творческий замысел писателя родился в переломный момент, когда он решил окончательно порвать с эмиграцией. «С 1921 года, — писал Толстой в статье «О себе», — я связал свою судьбу, свое творчество с Россией, оставил благоустроенную Европу для разоренной страны, как оставляют сытое блюдо ради манящей дали с грандиозными возможностями»¹. Знаменитым «Открытым письмом Н. В. Чайковскому» Толстой «отрезал себя от эмиграции»² и с твердостью встретил шквал нападок и ругательств со стороны белоэмигрантов вообще и литераторов особенно. Естественно, он был готов к худшему и в связи с выходом нового романа. Об этом свидетельствует его письмо в Россию к писателю Андрею Соболю (1922 г.): «Я пишу новый роман «Аэлита». Дело происходит и на Земле и на Марсе. Если меня разорвут от этого романа — помяни добрым словом. В сентябре буду в Петербурге и Москве»³.

Эти строки, при всей их беглой информационности, на первый взгляд, шутливой интонации, свидетельствуют о решимости писателя поднять новый социальный материал, ответить на важные для себя и читателя вопросы. И совсем не случайно рядом же — сообщение о поездке в Россию, куда Толстой стремился всей душой.

Роман «Аэлита» читался в отрывках в советском посольстве в Берлине ко дню пятилетия Советской власти, а затем опубликован в крупнейшем советском журнале «Красная новь» (1922—1923 гг.), что было совсем не просто для писателя-эмигранта, так как окончательно на жительство в Россию А. Н. Толстой переселился через полгода после выхода романа в свет. Такое событие не могло остаться незамеченным и, безусловно, вызвало весьма активную общественную реакцию.

В отзывах на роман отразилась идеологическая борьба тех лет, выразилось стремление понять и определить новый характер отношений между искусством и революционной действительностью и, наконец, что особенно болезненно воспринималось тогда старой русской интеллигенцией, — решить вопрос о свободе творчества и патриотической позиции писателя. Общественно-литературный резонанс на книгу возник одновременно в Советской России и в белоэмигрантской европейской среде⁴. Отзывы на «Аэлику» были крайне противоположными, из са-

¹ А. Н. Толстой. О себе. — «Литературная газета», 1933, № 6, стр. 3.

² А. Н. Толстой. Открытое письмо Н. В. Чайковскому. — «Известия», 1922, № 90, стр. 2.

³ Архив ИМЛИ им. Горького. Отдел рукописей, инв. № 7061/4.

⁴ Отзывы зарубежной критики 20-х годов об «Аэлите» нам, к сожалению, не известны.

мых разных источников, что дает теперь возможность установить, на чьей стороне была историческая правда.

Многие критики задавались вопросом: почему А. Толстой, писатель такого сочного бытового колорита, «насквозь земной», решил обратиться к научной фантастике. В то время европейские книжные полки заполнены книгами популярных, читаемых авторов-фантастов — от Г. Уэллса и А. Богданова до Пьера Бенуа и Э. Берроуза. В связи с научными открытиями в области физики и астрономии, естественно, в искусстве возникла тенденция художественного решения проблемы познания космоса, его тайн и особенно гипотезы о возможной жизни на других планетах. Известный современный исследователь творчества А. Н. Толстого В. Баранов ссылается по этому поводу на утверждение польского физика Л. Инфельда о том, что интерес европейского читателя начала 20-х годов к научно-фантастическому роману объясняется прежде всего желанием забыть о войне и ее последствиях, уйти из мира беспощадной действительности в мир отвлекающих абстракций. Правда, В. Баранов оговаривается, что со временем это положение применительно к А. Толстому утратило свою силу⁵. Представляется интересным показать, как эти «абстракции» в романе «Аэлита» вызвали конкретную идеологическую реакцию, пробудили общественный интерес к самым острым политическим и эстетическим проблемам и, конечно, оказали влияние на дальнейшую творческую эволюцию самого автора.

При этом нужно учесть, что имеется в виду первая редакция романа, претерпевшая последующие изменения при переизданиях. Но в отличие, например, от выпущенной Толстым перед этим первой части романа «Хожение по мукам» (журнал «Современные записки», Париж, 1921), который подвергался коренной идеологической правке в советских изданиях 1925, 1929 гг., изменения в «Аэлите» относились не к идейной концепции в целом, а к отдельным аспектам авторского мировоззрения, что, конечно, тоже важно и нуждается в освещении. По наблюдениям Н. И. Куприяновой — комментатора наиболее полного собрания сочинений А. Н. Толстого в 15-ти томах, эти изменения «отчасти продиктованы стремлением освободить роман от имевшейся в первопечатном тексте тенденции к истолкованию некоторых эпизодов из истории — вернее, предыстории — Марса в плане борьбы мистических сил добра и зла. В последующих изданиях эти абстрактные и таинственные силы прояснены автором: в одном случае — как сила разумного знания, а во втором — как косность невежества и предрассудков»⁶. Кроме того, сопоставление нескольких редакций романа внесет ясность в решение интересующего нас вопроса: каким был идеологический резонанс в момент выхода книги, а также поможет понять некоторые замечания критиков.

В эпилоге первого отдельного издания романа читаем: «Лось работал в Петербурге на механическом заводе, где строил универсальный двигатель марсианского типа. Лось работал, не щадя сил, хотя мало верил в то, что какая бы то ни была комбинация машин способна разрешить трагедию всеобщего счастья»⁷. В последующих редакциях второе предложение было полностью изъято. А. Толстой отказался от определения трагичности, невозможности всеобщего счастья, однако сохранив при этом драматическую интонацию в решении этической темы любви — счастья как единственно возможного для человека. Характерно и то, что этот мотив связан не с преобразователем жизни Гусевым, а с героем, критикуемым за сомнения, близкие в то время самому автору.

⁵ В. Баранов. Революция и судьба художника. М., «Советский писатель», 1967, стр. 147.

⁶ См.: А. Н. Толстой. Полное собрание сочинений в 15-ти томах, т. 1. М., ГИХЛ, 1948, стр. 689.

⁷ А. Н. Толстой. Аэлита. М.—Л., Госиздат, 1923, стр. 266.

Что же касается образа Гусева, то в первоначальном замысле фигура его связывалась, естественно, с той буслаевской удалью, разливом стихийного чувства, которое, с точки зрения А. Толстого, было определяющим в победе русской революции. Гусева тянет к революционной, но стихийной борьбе, поэтому он некоторое время пребывает у Махно и даже думает отправиться в поход на Индию, но находит себя именно в Красной Армии, хоть и отличается неуживчивым характером (очевидно, сказываются его анархические тенденции). Если опять же вспомнить, что только год назад Алексей Толстой в первой редакции романа «Сестры» проявлял невероятную идеологическую путаницу и допускал смешение понятий «анархия — революция», а христианский социализм представлял себе как истинный социализм, то станет ясным, какой шаг вперед сделал он в «Аэлите», создав образ Гусева даже таким, каким мы его видим в первом варианте ⁸.



Сам характер отзывов эмигрантской прессы о романе является свидетельством и неопровержимым доказательством политико-идеологической насыщенности «Аэлиты». Прежде всего разговор о духовном и творческом обновлении Алексея Толстого возник в связи с выходом романа в среде его сотрудников по сменовеховской газете «Накануне», в Берлине. Высказывалась мысль, что «... самый молодой из старого поколения современных писателей — развернулся тогда, когда многие свернули свои свитки и отложили перья» ⁹. Враждебно настроенный к советской действительности и к писателю Г. Алексеев вынужден был назвать А. Толстого «единственным из действительных русских писателей» ¹⁰. Таким образом, даже реакционными критиками объективно признавалась заслуга писателя в том, что он обратился к плодотворной теме новой революционной России. Нам представляется интересным, что в самом реакционном крыле литературной эмиграции, работавшей в парижском журнале «Современные записки», с которым А. Толстой порвал, переехав в Берлин, в той эмигрантской среде, где с наибольшим ожесточением предавали его анафеме, появилась статья, отражающая идеологический резонанс в связи с публикацией «Аэлиты» ¹¹. Критик почувствовал, что для Алексея Толстого единственное и главное — судьба России, и что даже в космическом масштабе он ищет решения важнейшей для себя и русской эмигрантской интеллигенции проблемы моральной ответственности за то, что в годину народной борьбы она бросила свою Родину и теперь обречена на страшные муки добровольно избранного отщепенства. В статье упоминается то место романа, где интеллигент Лось «примеряет» и судит себя относительно к борцу революции Гусеву: «Этот простой человек, — думал Лось, — не предал Родины... спит спокойно, совесть чиста» ¹².

Насколько сильным было объективно-идеологическое воздействие художественного образа красноармейца, простого русского человека Гусева, свидетельствуют раздумья автора статьи уже не о литературе, а о жизни, о себе самом: «Высланные (кем? — Е. С.) из Петербурга и Москвы богоискатели, к которым имел честь принадлежать и я, на-

⁸ Говоря о последующих изменениях в тексте, мы не имеем в виду переработанного А. Толстым для школьников специального издания по заказу Детгиза в 1935 г. (см.: Письмо Детгиза. Архив ИМЛМ. Рукописный отдел, № 1085/8).

⁹ Роман Гуль. Рецензия на роман А. Н. Толстого «Аэлита». — В кн.: Новая русская книга. Берлин, 1923, стр. 15.

¹⁰ Г. Алексеев. Живые встречи. Русские писатели в революции. — «Сполохи», Берлин, 1922, № 8, стр. 30.

¹¹ Л. Красавин. А. Толстой. «Аэлита». — «Современные записки», № 16, Париж, 1923.

¹² А. Н. Толстой. Аэлита. М.—Л., Госиздат, 1923, стр. 153.

деются спасти Россию и Европу, проповедуя свои религиозные, и им самим еще не всем ясные идеи. Красноармеец Гусев не успел еще как следует осмотреться на Марсе, а уже принялся за устройство революции»¹³. Критик безоговорочно признает, что художественная правда образов Гусева и Лося, да и всего романа с учетом фантастической специфики идет от горячего патриотизма А. Толстого: «Он любит и умеет любить Россию, и в его любви обнадёживающая вера»¹⁴. Конечно, не следует думать, что автор статьи — приверженец большевизма и революции. Он стоит на реакционно-идеалистической, «почвеннической» позиции, идеи же коммунизма представляются ему чуждыми для России, больше того, — нелепыми и страшными. Само обращение А. Толстого к фантастике Красавин совершенно произвольно и бездоказательно считает не больше, чем условным ироническим приемом, который якобы призван доказать нереальность революционной эпохи, когда «фантастика правдивей правды, а правда становится фантастичною»¹⁵. Однако он вынужден признать, что революционная действительность положительно воздействовала на талант писателя, а это тем важнее, чем враждебнее отношение самого критика-белоэмигранта к Октябрьской революции.



Выход романа «Аэлита» вызвал активный интерес советской общественности и критики. В первых же отзывах возник вопрос об отношении к современности, то есть о способности автора правильно понять и оценить Россию революционную, советскую, а в связи с этим и о целесообразности обращения к жанру научно-фантастического романа. Естествен был интерес и к идеологическому миру писателя.

Сложным было отношение к роману М. Горького. С одной стороны, с присущей ему чуткостью Горький уловил гуманистический пафос Толстого, для которого судьбы людей представляли главный интерес, а описание техники было лишь сопутствующим, а с другой — он отмечал, что обращение А. Толстого к научно-фантастическому роману было вызвано не чем иным, как европейски-модным увлечением марсианской темой, ее сенсационностью, и не оценил значения «Аэлиты» для развития научной фантастики в советской литературе¹⁶.

Заслуживает внимания позиция А. Воронского — редактора журнала «Красная новь», где роман публиковался впервые. Она свидетельствует о той чуткости, которую проявляла советская критика в деле идеологического перевоспитания Толстого. За год до этого А. Воронский отрицательно оценил роман «Сестры» как одно из произведений белоэмиграции за нарушение гуманистических традиций классической русской литературы. Он не мог простить Алексею Толстому той трактовки образов революционеров в первой редакции «Хождения по мукам», которая была подсказана писателю идеологически враждебным белоэмигрантским окружением. Воронский оспаривал суждение одного зарубежного критика, который сравнивал «Хождение по мукам» и «Огонь» А. Барбюса в пользу А. Толстого. «Но у Барбюса, — писал Воронский, — есть выстраданная мысль, зажженная на полях войны, где ад и смерть. Это подведенные итоги четырехлетнему безумию». Толстой же, по его мнению, «...не знает революционной теории, а берется писать», выдавая идею нивелирования личности за основную в революции¹⁷.

¹³ Л. Красавин. Цит. статья, стр. 419.

¹⁴ Там же, стр. 422.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Представляется весьма логичным предположение В. Баранова, что, будучи ведущим литературным отделом журнала «Красная новь», Горький содействовал опубликованию там «Аэлиты».

¹⁷ А. Воронский. От войны к революции. — «Красная новь», 1921, № 2, стр. 224

Но прошел год, и Воронский понял, что ошибся, говоря о «поправении» Толстого, поэтому он добивается права публикации нового романа писателя, романа, в котором увидел художественное выражение его изменяющихся идеологических позиций. Думается, что здесь Воронским руководило еще одно весьма важное соображение. В 1920—1922 гг. на Западе распространилась идеалистическая, реакционно-пессимистическая теория немецкого философа Освальда Шпенглера, теория так называемого «заката Европы». По Шпенглеру, в истории человечества существовали лишь изолированные культуры, фатально возникающие, развивающиеся по кругу и затем погибающие. Стадия цивилизации в таком цикле была синонимом упадка, заката культуры, в данном случае заката Европы. О. Шпенглер отрицал и прогресс. В. И. Ленин считал распространение этой теории среди интеллигенции нежелательным и выразил свое неудовольствие А. Воронскому, который опубликовал в 1922 г. в «Красной нови» прошпенглеровскую статью махиста В. Базарова «О. Шпенглер и его критики». Логично предположить, что Воронский после неудачной публикации статьи Базарова охотно принял для напечатания роман «Аэлита» как произведение — и по заглавию¹⁸ и по содержанию — антишпенглеровского направления.

Некоторые критики тех лет, исходя из вульгарно-социологической концепции фатальной неотторжимости таланта писателя от его происхождения, навечно прикрепляли Алексея Толстого к традициям дворянско-интеллигентской литературы и вели генезис образов Лося и Гусева от... образов Пьера Безухова и Платона Каратаева. Отсюда следовал бездоказательный, но категорический вывод: «настоящая сменовеховская романтика». Журнал «Русский современник» безапелляционно утверждал, что тяготение Толстого к космическим темам и масштабам объясняется только тем, что «земля надоела, как надоела и психология»¹⁹. Эти версии в определенной степени поддерживает и Воронский. Как критик он тоже определяет приверженность А. Толстого к теме «дворянских гнезд». Правда, Воронский положительно оценивает тот факт, что из прежнего дореволюционного поколения Толстой — «один из немногих писателей, прикасающийся к современности»²⁰, но тут же впадает в ошибку, заявляя, что прикосновение это весьма осмотрительно и осторожно, для чего и избрана условная фантастическая форма. Ошибочное теоретическое положение о фантастике только как о средстве ухода от действительности или желании снять с себя идеологическую ответственность за верность отражения жизни стало одним из основных аргументов также в практике рапповцев и распространялось на последующие научно-фантастические произведения писателя. Так, уже в 1929 г. литературный обозреватель А. Палей, признавая ряд художественных достоинств «Аэлиты», все-таки приходит к неутешительному выводу, что «в романе чувствуется стремление уйти от действительности и забыться от нее в фантастике»²¹.

Весьма своеобразную трактовку получил роман «Аэлита» у одного из самых ранних критиков Толстого — Корнея Чуковского. В 1924 г. К. Чуковский упрямо продолжал развивать свою концепцию биологизма в творчестве Алексея Толстого, которую он выдвинул еще в 1913 г.²², договорившись до абсурда: «Талант его (А. Толстого. — Е. С.)

¹⁸ В первой редакции роман «Аэлита» имел подзаголовок «Закат Марса».

¹⁹ Могарели. Трагедия конца. Рецензия. — «Русский современник», 1924, № 1 стр. 131.

²⁰ А. Воронский. Алексей Толстой. (Журавли над Гнилопятами). Литературно-критические статьи. М., «Советский писатель», 1969, стр. 384.

²¹ А. Р. Палей. Советская научно-фантастическая литература. — «Революция и культура», 1929, № 23, 24, стр. 63.

²² К. Чуковский. Лица и маски. СПб., изд-во «Шиповник», 1913:

умирает, едва он оказывается в чужой ему — идеологической сфере»²³ Ошибочность идейной концепции критика проявилась и в непонимании новых творческих замыслов писателя. Несмотря на то, что у Толстого исторические судьбы России, важнейшие социальные проблемы заняли главенствующее место в его произведениях этого периода, Чуковский считал, что в «Детстве Никиты» слышен «жеребчий восторг бытия», а «Хождение по мукам» он называл «шествием к радости» любовных наслаждений. Появление же «Аэлиты» невозможно было объяснить, не принимая во внимание общественно-политические взгляды и позиции автора, его дальнейшие гражданские намерения. Чуковский насильственно подчиняет своей готовой схеме и анализ нового романа, отвергая его социальный смысл в целом и, в частности, смысл эпиграфа: «Мудрость, мудрость, будь проклята, мертвая пустыня». Эти слова следует понимать как обличение холодной рассудочности правящей верхушки на Марсе, готовящей свою планету к вымиранию ради сохранения классовых привилегий, что подтверждается соответствующими рассуждениями героев (например, Тускуба) в тексте романа. К. Чуковский же в своей статье хочет доказать, что в эпиграфе к «Аэлите» выражен якобы все тот же протест А. Толстого против торжества разума во имя все того же первобытно-биологического, но всемогущего закона продолжения жизни. Он утверждает: «Лишь через патриотизм пришел Алексей Толстой к революции»²⁴. Но так как патриотизм писателя К. Чуковский трактует как «первозданно биологический», а не «осознанно исторический» («Иначе не мог. Пробовал — не выходило»²⁵), то он вынужден признаваться в собственных затруднениях: «Что с ним случилось, не знаем, но вдруг ему надоело быть Алексеем Толстым, и он внезапно — весь — переменялся. «Аэлита» в ряду его книг небывалая и неожиданная книга» (разрядка наша. — Е. С.)²⁶. И здесь действительно «вдруг» критик прозревает и дает убедительно верное, вопреки своим взглядам, определение роману: «Книга не о прошлом, но о будущем»²⁷.

Однако невзирая на ошибочные суждения, во многом объясняемые недавними политическими заблуждениями самого автора «Аэлиты», обстановкой идеологической борьбы, отзывы советской печати и советской критики несомненно помогли идеологической перестройке, гражданскому созреванию большого советского писателя, которым становился А. Н. Толстой в 20-е годы. Именно советские критики определили то новое, что пришло к Толстому вместе с признанием революции и возвращением на Родину. В одной из критических статей того времени тонко подмечалась сложность пути А. Толстого к революционному сознанию. «Аэлита» была первым шагом писателя к освоению нового мира. Критик, ничего не приукрашивая, верно замечает, что «А. Толстой — собственно к центру революции еще не подошел. Но он сумел художнически понять ее, это ясно после его «Аэлиты»²⁸.

Интересен тот факт, что в се критики обоих лагерей признали несомненное художественное достоинство образа Гусева. Но правду их

²³ К. Чуковский. Портреты современных писателей. — «Русский современник», 1924, № 1, стр. 258.

²⁴ Там же, стр. 270.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же, стр. 268.

²⁷ К. Чуковский. Цит. соч., стр. 268. Мы остановились на статье Чуковского еще и потому, что современная буржуазная критика пытается гальванизировать эти ошибочные суждения 20-х годов для принижения значимости всемирно известного писателя, особенно в советский период. Применительно к «Аэлите» повторяются версии о «сенсационности» романа и «безынтеллектуальности» позиции А. Толстого (см.: Вильям Харкинс. Словарь русской литературы. Нью-Йорк, 1957).

²⁸ В. Правдухин. Художественная литература за семь лет. — «Сибирские огни», 1924, № 5, стр. 225.

определений надлежало проверить самой истории. В приведенных выше эмигрантских отзывах об «Аэлите» генезис образа Гусева неизбежно связывался с бунтарско-скифским, то есть диким, разрушительным началом, якобы извечно присущим русскому народу. Советская критика увидела основное достоинство замысла писателя в том, что он отметил как некую историческую закономерность революционное, преобразовательное начало в русском народном характере, художественным воплощением которого и стал красноармеец Алексей Гусев. «Одной фигурой Гусева Алексей Толстой сдал экзамен на звание подлинно современного писателя»²⁹, — утверждал критик Правдухин из журнала «Сибирские огни». Далекий от повседневных столкновений и излишней запальчивости, к сожалению, проявлявшихся в те годы в различных литературных организациях столицы, он, на наш взгляд, высказался о писателе с большой объективностью и дальновидностью.

Факты, ставшие уже историей, позволяют нам с удовлетворением отметить, что из разнородного обилия отзывов современников о романе «Аэлита» наиболее благожелательным, объективно верным и перспективным оказалось суждение советского писателя и критика коммуниста Д. А. Фурманова. Секретарь Московской ассоциации пролетарских писателей, Фурманов должен был бы отнестись с недоверием к только что вернувшемуся из эмиграции писателю, которому многие критики вплоть до 40-х годов приписывали «новобуржуазную идеологию», то есть сменовеховство³⁰. Однако как один из первых организаторов советских писателей он проявил благожелательный интерес к появлению романа Толстого. В дневниках Д. Фурманова есть записи, с юмором оценивающие трудное вхождение Толстого в новую советскую этику и отражающие одобрительное отношение к его большому таланту, который — Фурманов, очевидно, это предвидел — принесет много пользы Родине и народу. С прозорливостью писателя-коммуниста Фурманов увидел, как благотворно воздействовало на талант человека, испытывавшего тяжесть «хождения по мукам» политических заблуждений, возвращение на Родину, стремление постичь грандиозную перспективу революционной России. По его мнению, главное достоинство романа «Аэлита» в том, что «художественная правда здесь предстает с потрясающей силой»³¹. И если никто не смог в ту пору увидеть в «Аэлите» начало развития научно-фантастического жанра в советской литературе, то это было лишь кратковременным явлением, вызванным тяжелой разрухой после гражданской войны, когда даже мысль об отечественном техническом прогрессе многими воспринималась как преждевременная.

Объективно же книга А. Толстого, вышедшая уже после утверждения ленинского плана ГОЭЛРО и работ Э. Циолковского, В. Обручева, И. Павлова, имела совершенно реальную почву. Но ее разностороннее философско-полемическое содержание: полемика с теорией «заката Европы» Шпенглера, с идеалистической теорией «всеобщей организационной науки» махиста А. Богданова (романы «Красная Звезда» и «Инженер Мэнни»), а также с европейскими традициями научно-фантастического «романа-предупреждения» — нашло свое отражение в советском литературоведении несколько позже.

²⁹ В. Правдухин. Художественная литература за семь лет. — «Сибирские огни», 1924, № 5, стр. 225.

³⁰ А. Старчаков. А. Н. Толстой. Л., «Художественная литература», 1935, стр. 91; Р. Мессер. А. Н. Толстой. М., Художественная литература, 1939.

³¹ Архив ИМЛИ, отдел рукописей II-62-638.

М. А. Назарок

Функции пейзажа в эпопеях «Севастопольская страда» и «Преображение России» С. Н. Сергеева-Ценского

В системе художественных средств С. Н. Сергеева-Ценского очень важное значение имеет пейзаж. Органически включенный в действие произведений, он способствует глубокому раскрытию содержания, повышает их эмоциональное звучание.

Сергеев-Ценский, как это отмечают многие писатели и критики, отличается умением видеть все богатство и разнообразие природы, воссоздавать ее с большой поэтичностью, точностью и пластичностью. Эта сторона творчества писателя особенно восхищала М. Горького. Прочитав роман «Валя» — первую часть «Преображения России», он с радостью писал автору: «Вы встали передо мною, читателем... большущим русским художником... живописцем пейзажа... Пейзаж Ваш — великолепнейшая новость в русской литературе»¹. Мастерство Сергеева-Ценского-пейзажиста в «Севастопольской страде» и «Преображении России» изучено пока мало, специальных работ по этой теме нет².

Некоторые критики отмечают, что у Сергеева-Ценского «период увлечения пейзажем падает в основном на дореволюционное творчество»³. Это верно. После Октября он реже обращается к изображению природы, но следует иметь в виду, что писатель стал требовательнее к себе, значительно повысилось его изобразительное мастерство. В дореволюционное время, особенно в период реакции, в его пейзажных зарисовках имеется усложненность в языке и образности, отвлеченность, искусственность символических картин. Это затрудняло их восприятие читателем, снижало идейно-эстетическую роль пейзажа. В «Севастопольской страде» и «Преображении России» описания природы встречаются хотя и реже, чем в дооктябрьских произведениях, но нарисованы с большим мастерством. Они играют очень важную роль в раскрытии идейно-тематического содержания эпопей.

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 29. М., ГИХЛ, 1955, стр. 412.

² Интересные наблюдения о художественном своеобразии поэм в прозе, написанных Сергеевым-Ценским в 10-е годы, о пейзаже в них, имеются в работах М. И. Шорыгиной «О художественном своеобразии прозы С. Н. Сергеева-Ценского (Поэмы в прозе 10-х годов)» (Ученые записки Московского обл. пед. ин-та им. Н. К. Крупской. М., 1963, т. СХХІХ, вып. 6); Г. В. Клейменовою «Поэма С. Сергеева-Ценского «Печаль полей» (Труды Иркутского госуниверситета. Иркутск, 1964, т. XXXIII, вып. 4). Отдельные замечания об изображении природы в эпопеях имеются в статье Н. Любимова «Сергеев-Ценский — художник слова» (В кн.; С. Н. Сергеев-Ценский. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 12. М., «Правда», 1967). Роль пейзажа в произведениях Сергеева-Ценского исследуется в статье Е. Г. Жилыева «О мастерстве Сергеева-Ценского-романиста» (В сб.: «Художественное богатство советской литературы». Краснодарский гос. пед. ин-т. Краснодар, 1965). Автор останавливается в основном на дооктябрьском творчестве писателя. В работах о жизненном и творческом пути Сергеева-Ценского о пейзаже говорится очень кратко.

³ И. Шевцов. Орел смотрит на солдате. М., «Молодая гвардия», 1963, стр. 217.

Природа в эпопеях Сергеева-Ценского показана необычайно всесторонне, с большой теплотой и проникновенностью. Она рисуется в вечном своем движении и развитии, в разнообразных проявлениях. Писатель замечает малейшее движение природы, замечает, как приходят в «весеннее движение» соки деревьев, начинают «жиреть», а затем и лопаться на них почки, как поднимается над вскопанными виноградниками «чуть синий пар», «...пробивается наивная молодая травка, первая яркая весенняя зелень»⁴, как «обрадованно лезут наперебой здесь и там из рудой земли золото-лаковые звездочки крокусов, трава тянет острыми стрелками, растопыриваются по черным шиферным скалам молодые розовые молочай...» (7, 269—270).

Пейзажи Сергеева-Ценского отличаются яркостью, красочностью, обилием солнца. Оно искрится, блещет нестерпимо для глаз. Потоки солнца льются, «омывают» лица людей, жилища, улицы, на всем играют солнечные блики. Природа в эпопеях переливается, играет всеми красками и оттенками радуги. Здесь сказывается опыт художника. Известно, что Сергеев-Ценский хорошо рисовал и даже колебался в молодые годы, чем заняться — литературой или живописью. Но став литератором, он остался и художником, очень внимательным к цветовой гамме. Сергеев-Ценский любит яркие, веселые цвета — зеленый, синий, голубой и их оттенки: море — «блистающе голубое», горы — «золотые», «индигово-синие» — шмели. Характерно, что цвет у него всегда определяется в зависимости от освещения в разное время суток. Поэтому-то и встречается снег, окрашенный в различные краски. В статье «Творческая личность» Сергеев-Ценский говорит, что некоторые критики даже ругали его за это. «Есть у меня, например, в одном рассказе 1903 года, — вспоминает писатель, — такое место: «Из освещенной висячей лампой комнаты он смотрел в окно и видел, как медленно падали черные, как хлопья сажки, снежинки». Помню, очень негодовал на меня за эти «черные снежинки» некий критик, а между тем, дождавшись зимы, попробуйте посмотреть из освещенной комнаты в окно, за которым падает снег, и вы увидите именно это, и тогда уж сами решайте, кто из нас был прав — я или мой критик»⁵. Можно было бы привести и еще несколько аналогичных примеров.

Сергеев-Ценский изображает природу в синтезе ее разнообразных проявлений. К зрительным впечатлениям добавляются звуковые — вечера «шепчут что-то», море «шлепается в берег мягким животом прибоем», «деловито, пожалуй, весело даже» гремит зимняя дорога, идущая в Севастополь, «шепчет» вода, «урчат» лягушки, «бьют» перепела, зяблики «пробуют отсырелые голоса».

К зрительным и слуховым впечатлениям присоединяются запахи, помогающие еще лучше почувствовать всю красоту природы. Читатель чувствует запах древесных почек, такой же сильный, как и степного сена, весны, свежей травы и парной земли, цветущих акаций: «...запах белых акаций весною, которого совсем не знают северяне... Весною, в мае, на улицах и в садах, всюду в городе стоял этот запах сладкий, пряный и густоты необычайной, так что заметно было, что сквозь него проталкиваешься, протискаешься, чуть ли не продираешься даже с трудом, когда идешь по вечерним нагретым тротуарам, и сыплются на тебя вниз увядающие нежные белые венчики, похожие на мотыльков. Это был волнующий запах; он завораживал, околдовывал, спаивал, властно правил весенними токами тел...» (8, 15). Чувствуется запах сырой земли, дубовых листьев, пней, теплой прели, мокрых лошадей, садового и баштанового меда. Море пахнет спелым арбузом. А в доме

⁴ С. Н. Сергеев-Ценский. Собр. соч., т. 6, стр. 25. Далее при ссылке на это издание в тексте указаны том и страница.

⁵ С. Н. Сергеев-Ценский. Радость творчества. Статьи. Воспоминания. Письма. Симферополь, «Крым», 1969, стр. 62.

врача Худолея такой запах валерьяны, что он «победно заглушил» запах духов.

Сергеев-Ценский утверждает активное, действенное отношение к природе. Человек должен постичь ее тайны, подчинить себе ее несметные сокровища. Об этом очень хорошо сказал большевик Даутов, отдыхавший в Крыму в 1917 г.: «Хозяин сюда не пришел настоящий, то есть рабочий. Разве в таких махинах-горах всего только жилка несчастная исландского шпата? Нет, тут разведки делали кое-как, шаля-валя... Только и нашли что бурый уголь не так далеко отсюда, и копи забросили... Погодите, придет сюда рабочий — он их развернет, эти горы, — они у него заговорят своими голосами!.. А здесь, на берегу, каких мы здесь дворцов понастроим со временем! И чтобы в них отдыхали шахтеры из какой-нибудь Юзовки, из Горловки, из Штеровки, потому что им отдыхать есть от чего!» (12, 242).

В «Севастопольской страде» и «Преображении России» природа принимает самое живое участие в изображаемых событиях. Она активно включается в произведение нередко уже с заглавия. «Лютая зима», «Бурная весна», «Горячее лето» — эти заглавия содержат некоторую часть пейзажа, несущего символическую нагрузку. То же можно сказать и о названиях ряда глав: «Вечер», «Поздний вечер», «Ночь» — в них повествуется об Алексее Ивановиче Дивееве, на которого, как ночь, постепенно надвигается болезнь. Символический характер имеют и заглавия «Туманный день», «Штиль», «Оттепель» и др.

Пейзаж в эпопеях Сергеева-Ценского является существенным элементом композиции. Он может служить началом произведения («Валя», «Бурная весна», «Горячее лето», «Капитан Коняев») или главы. Выполняя в этом случае какую-либо функцию — места, времени и т. д., он создает и определенное настроение, тон ко всему последующему повествованию. Роман «Горячее лето» начинается, например, с описания реки, за которой укрепились австро-германские войска. Река, топкие болота, озера, взорванные мосты, зарево пожаров (противник расчищает пространство перед своими позициями) — все это, характеризуя место предстоящих сражений, заставляет задуматься, что нелегкие будут бои, «горячим» лето. Иногда автор заканчивает произведение («Валя», «Львы и солнце») или главу картиной природы, являющейся как бы заключительным аккордом ко всему повествованию.

Искусный мастер композиции, Сергеев-Ценский удачно связывает пейзажные картины с сюжетом произведения, умело пользуется ими при создании образов героев. К пейзажу обращается он и с целью связать между собой отдельные главы, сцементировать их в единое целое. Об этом хорошо говорит последовательность глав «Разгул стихий» и «Казнокрады» в третьей части «Севастопольской страды». В первой из них нарисована картина сильнейшей бури, во второй рассказывается о взяточничестве царских чиновников. На первый взгляд кажется, что эти главы могли быть помещены в разных частях эпопеи. Но нет. Такая последовательность тщательно продумана. Картина бури соединяет между собой обе главы, она еще более усиливает рассказ о стихии казнокрадства и взяточничества в царской России.

В эпопеях Сергеева-Ценского пейзаж выступает как одно из средств социальной характеристики явлений и образов. Яркие, красочные картины природы, так часто рисуемые автором, резко контрастируют с бедностью и бесправием трудового народа в дооктябрьской России, будят мысль о новой, свободной жизни.

О социальном неравенстве, тяжелой жизни народа в царской России выразительно говорят описания Севастополя. Давая в начале «Севастопольской страды» общую картину города, писатель не забывает подчеркнуть, что во вместительных двух- и трехэтажных каменных домах центральных улиц Севастополя жили офицеры морского флота, а

рабочие, отставные шкиперы и боцманы селились в жалких лачугах на окраинах города. В «Преображении России» мы видим «захудалые крестьянские хаты «с соломенными крышами, укатанными глиной, и маленькими окошками, заткнутыми тряпками» (10, 525). Особенно тяжелое впечатление оставляет описание шахтерской слободки в романе «Преображение человека»: «кое из чего обитые» жилища шахтеров, «тучи черной пыли», «густая гарь и копоть» постоянно висят над слободкой.

В «Севастопольской страде» и «Преображении России» пейзаж чаще всего обозначает место и время действия. События в эпопеях происходят во многих районах нашей страны — в Крыму, на Донбассе, в Днепропетровске, на юго-западном фронте в годы первой мировой войны, в Москве, Петербурге и других местах. И всегда писатель с большой наглядностью и точностью передает особенности рельефа, растительности определенной территории. Зоркий глаз художника подмечает, как постепенно меняется ландшафт от Юга к Северу. Когда Хлапонины, проехав Харьков, попали уже в родные им места Курской губернии, он замечает, что там «...коричневолистые дубовые рощицы и перелески перемежались с сосновыми, посаженными на песках, чтобы закрепить их. Чаще стали попадаться сороки. Изрезаннее стала местность, так как близко проходил Донецкий меловой кряж» (5, 389). Еще севернее — в Тверской губернии — «...чернолесье остается уже позади, а на смену ему все больше и гуще надвигаются сосны и елки» (9, 321).

Самое большое место в эпопеях занимают картины природы Крыма, где в основном происходят события, изображенные в «Севастопольской страде» и «Преображении России». Перед читателем предстают во всей неповторимой красоте и привлекательности синее море, покрытые лесами горы, пересыхающие летом речушки, яркое, улыбающееся солнце. Все это нарисовано кистью художника, нарисовано так, что его видишь. П. Павленко совершенно верно заметил, что мы должны быть благодарны Сергееву-Ценскому за то, что «он открыл нам крымскую природу так же, как русскую открыл художник Левитан»⁶. Вот хотя бы пейзаж небольшого городка в начале романа «Валя»: «У этого лукоморья, если бы подняться вверх, был такой вид, как будто от гор к морю врассыпную ринулись белые дома и домишки, а горы за ними гнались. Около моря перед пристанью домишки столпились, как перед узкой дверью, и, точно в давке, выперли кверху три тощих, как дудочки, минарета и колокольню. Глаз северянина привычно искал бы здесь пожарной каланчи, но каланчи не было и гореть тут нечему было: камень, черепица» (7, 259).

В описание провинциального южного городка умело вводятся отдельные детали, говорящие о его истории: в нем «... была древняя башня круглой формы с обрушенными краями. В башню эту кто-то давно вlepил штук пять круглых ядер...» (7, 259).

Пейзажная зарисовка знакомит читателя с рельефом местности, растительностью, вплоть до дорог и почвы: «По предгорьям вилось белое от известковой пыли береговое шоссе... От шоссе вниз к морю расползлись грунтовые желтые дороги, а по бокам балок между дубовыми кустами закружились пешеходные тропинки... Почва здесь была прочная, как железо...» (7, 260). В этом пейзаже, занимающем почти две страницы, много деталей, но нет ничего лишнего. В центре картины оказались самые характерные признаки рельефа Южного Крыма, его растительности и построек. В дальнейшем в романе «Валя» мы встретимся еще с описаниями городка и его окрестностей, но ни разу не встретимся с повторениями. Писатель найдет каждый раз новые картины, по-другому посмотрит на уже известные, найдет иные художественные средства для их изображения.

⁶ П. А. Павленко. Собр. соч. в 6-ти томах, т. 6. М., ГИХЛ, 1955, стр. 159.

Сергеев-Ценский обращается к пейзажу и при описании боевых действий. Писатель дает общий вид местности боевых позиций, останавливается и на отдельных участках, преимущественно на тех, где происходят наиболее ожесточенные сражения. С топографической точностью, например, показана местность, на которой расположены боевые позиции русских войск перед сражением на реке Алме: «Долина Алмы не широка, и вся опушка садов и виноградников с той стороны реки была занята цепями русских стрелков. Вся позиция тянулась по высокому берегу реки верст на семь. В середине ее приходилась небольшая татарская деревня Бурлюк, на левом фланге деревня Алматамак, на правом фланге другая такая же деревня, Тарханлар, а от берега моря войска были отодвинуты версты на две, чтобы не пострадать от артиллерии союзного флота» (4,351—352). Дальше, на втором плане, «за речной зеленой долиной» расположены неприятельские войска — краснеют (цвет одежды) отряды английской пехоты, синеют французские войска, позади пехотных частей расположена кавалерия.

Описание боевых позиций сражающихся армий является важнейшим моментом в изображении всей боевой операции. Оно помогает понять весь ход боя, в какой-то мере подсказывает и его результат. Сергеев-Ценский обращает наше внимание на то, что левый фланг русской армии на две версты отодвинут от моря из-за боязни вражеской артиллерии. Сразу становится ясно, что защищать свою позицию русским солдатам будет очень трудно. Противник сможет обойти русские войска со стороны моря и выйти им в тыл. Так оно и случилось. Ошибка главнокомандующего Меншикова, его недалекость и самонадеянность дорого стоили крымской армии.

В «Севастопольской страде» с большой точностью и исторической достоверностью изображены боевые позиции русских войск и войск интервентов во время Балаклавского, Инкерманского сражений и битвы на Черной речке. Певец природы Юга, Сергеев-Ценский в «Преображении России» нарисовал ряд хорошо запоминающихся пейзажей бывшей Галиции, где происходили бои в 1916 году.

Особенно тщательно писатель изображает Севастополь, почти год отражавший натиск врага. С большой наглядностью показана шестикилометровая бухта с находящимися в ней кораблями, фрегатами, бригами, яхтами, транспортом; форты, охраняющие вход в большой рейд с открытого моря. Они «издали казались не только колоссальными сооружениями, но со своими круглыми башнями по углам были похожи на средневековые замки несокрушимой мощи» (4, 270). Здесь и Южная и Корабельная бухты, и Малахов курган, и улицы Севастополя, и Северная сторона. Картины Севастополя, нарисованные в первых главах «Севастопольской страды», дают нам возможность представить город в целом до начала обороны, помогают ориентироваться в дальнейшем, когда начнутся бои, в исключительно сложной и напряженной обстановке.

Сергеев-Ценский на протяжении всей эпопеи часто обращается к изображению города и отдельных его районов. Вот в Севастополе уже строят баррикады, редуты: «...бульвар... размечен кольями и шестами и кое-где валялись только что срубленные молодые деревья, а к их пенкам бороздою проведена была изломанная линия будущих редутов» (4, 340). Издали город казался еще «совершенно спокойным... сверкал... яркой белизной домов, чуть тронутый кое-где позолотой садов, золотыми куполами и крестами церквей... Нарядный, кокетливый даже, был у него вид, у этого Севастополя» (4, 401). Но вот видны уже «зияющие окна, лишенные стекол, и разбитые стены, и вздыбленные балки на крышах, и ямы от снарядов, и ядра, которых никто не подбирал» (5,360—361). Со временем разрушений становится все больше и больше: «пустые улицы окраины города, живописно раскинутые разбитые дома, все без

крыш, но многие с трубами печей... одиноко стоящий костел, тоже изувеченный ядрами...» (6, 20). И наконец, «черный дым занавесил... доглевающий Севастополь» (7, 193). Собранные воедино пейзажные зарисовки говорят об исключительно ожесточенных боях во время обороны Севастополя, создают яркий и величественный образ города-героя. Они вызывают в нашей памяти описание сражающегося города в «Севастопольских рассказах» Л. Толстого.

Заметим, что рисуя картины Севастополя, писатель сумел подчеркнуть, как плохо, непродуманно создавались в нем оборонительные сооружения. Не случайно им отмечено, что форты были похожи на замки несокрушимой мощи, а Северная сторона почти пустынна. Это очень хорошо говорит о недалёковидности Николая I, который, надеясь на крепкие форты, совсем не заботился об укреплении города с суши, не верил в возможность высадки крупного десанта в Крыму. Потому-то создавать оборонительные сооружения вокруг города пришлось уже под огнем врага.

В описаниях Севастополя проявился лиризм, свойственный вообще пейзажам Сергеева-Ценского. Писатель с болью говорит о разрушениях города, вспоминает, каким он был до войны: «Фрегаты, корветы, бриги, особенно живописные по вечерам, когда косые солнечные лучи нежно и радостно золотили тугие их паруса, выходили, бывало, неодолимые на вид один за другим колоннами... из синей бухты в открытое море, — свое, родное Черное море...

Теперь многих из них уже не было и в помине... А летние поздние вечера на ... бухте, когда всюду на воде, куда ни глянешь, певучие или хохочущие шлюпки, а вода под взмахами весел вспыхивает и горит радостными огоньками!.. Потухают одни, тут же рождаются другие, вспыхивают и гаснут, вспыхивают и гаснут без конца. — бухта живая, бухта сама как бы иллюминируется празднично, а вода у берега вдоль бульвара Казарского совершенно внятно шепчется с бородатými камнями: шу-шу-шу-шу-шу-шу...

А эти обычные из года в год майские вечера, когда всюду на улицах непроходимо плотно стоял одурманивающий блаженно аромат цветущей во всю мочь белой акации!.. Вот май, тоже май, а сколько осталось теперь акаций в городе?.. И если вспыхивают по ночам на поверхности бухты огоньки от весел, то ничего веселого нет уже в этих огоньках; напротив, они похожи на копеечные свечки, какие зажигает и бухта тоже по бесчисленному убитым и умершим от ран» (6, 288—289). Эта поэтически страстная, увлекающая своим лиризмом картина, роднящая Сергеева-Ценского с Гоголем, не может оставить спокойным читателя. Она заставит глубоко задуматься о судьбах Севастополя, Родины, вызовет горячую любовь к защитникам города-героя.

Пейзажи Сергеева-Ценского служат средством передачи движения времени. Писатель изображает различные времена года, суток, тесно связывая их с происходящими событиями. Можно сказать, что у Сергеева-Ценского показаны не только весна, которую писатель любит больше всего, лето, осень, зима, но и чуть ли не каждый день года — и самый ранний период весны, когда «ноздrevатый снег если не таял еще явно, не рождал певучих ручьев, то оседал уже, рыхлел, мокрел, испарялся кругом» (6, 119), затем — «всюду капало, стояли рыжие лужи, расширились воробы» (5, 401). Так же всесторонне изображается время суток и — особенно тщательно — наступление утра: «Бивачные ночные костры догорали, и люди и кони... начали чувствовать вкрадчиво жалящий холодок... Еще не светало, только еще готовилось светать, — чуть брезжило. Орудия, упряжки, люди еще не воспринимались глазами, а смутно угадывались в темноте» (5, 33). За этой картиной только еще готовящегося рассвета, когда русские войска сосредоточились для наступления под Балаклавой, следует другая: «Светлело быстро. Утрен-

ний ветер утих. Туман сползал к морю. День обещал развернуться ясный, может быть даже жаркий, как было накануне.

Темносиние, оторвались от неба и четко обозначились верхушки Сапун-горы...» (5, 35). Этот пейзаж связан с началом наступления. И в дальнейшем, по мере развития боя, показывается время, в какое он протекает: «Солнце выкатилось из-за моря багровое. По Сапун-горе забегали красноватые отблески, очень беспокойные на взгляд. Зарозовели и Федюхины высоты, где устанавливались орудия...» (5, 37); «Вверху становилось все светлее и голубее от подымавшегося солнца, внизу — все неразборчивей и туманней от расплывавшегося всюду дыма» (5, 38), «когда стало уже совсем по-дневному светло в небе, редуты первый и второй умолкли» (5, 39) — так связывает писатель происходящие события с течением времени, добиваясь большой конкретности и выразительности рисуемых картин.

Пейзаж Сергеева-Ценского является важнейшим средством характеристики героев его произведений, одним из приемов типизации.

Близкие писателю персонажи наделены способностью видеть и понимать природу. Внимательно слушает, как «шепчет» у камней вода в бухте Ливенцев. Он любит цветы, знает их латинские названия. Прекрасно знает деревья, травы, горные породы Даутов. С увлечением, интересно рассказывает он о них маленькой Тане. Любит деревья старый Невредимов. К каждому дереву в своем саду он подходит, «как к старинному другу или как отец к детям» (9, 295). «Упивается» «красотой, богатством земли» Надя Невредимова. Близкие к природе Серафима Петровна. «Я сливаюсь с морем», — говорит она (12, 227). Жадно следит за закатом солнца Павлик Каплин, «боясь пропустить хоть один клочок неба, или моря, или гор» (7, 287). Он был так восхищен красотой заката, что «ахнул и улыбнулся». Наталья Львовна, побывав на горе, с восхищением рассказывает: «... там очень хорошо, очень!.. И вид... дивный!.. Ах, широта какая!.. А море оттуда — поразительно!.. Адски красиво!..» (7, 373).

Многие герои эпопей Сергеева-Ценского, как видим, глубоко чувствуют природу. Она служит им источником вдохновения и радости. Это свидетельство богатства внутреннего мира, глубины чувств.

Представители же господствующих классов обычно далеки от природы, не чувствуют ее красоты. Так, Николай I наблюдает, как в парке, «...надоевшем, унылом, противном» (4, 514), подметают опавшие листья. Рисуя образы «хозяев жизни», писатель вообще очень редко обращается к природе. Изображая «краснощекого» Илью Лепетова, он не дает ни одного пейзажа. Этого капиталистического дельца мы видим только в кабинете, на вокзале или в ресторане. Если же при создании негативных персонажей Сергеев-Ценский и обращается к пейзажу, то он играет в основном роль фона, ярко оттеняющего их классовую сущность, никчемность и пустоту. Картины природы на этом не яркие, веселые, солнечные, а хмурые, темные: Николаю I постоянно сопутствует дождь, леденящий ветер, осень. Образ Меншикова связан с картиной унылой степи, провокатора Иртышева и жандарма Дерябы — с «сырыми, вязкими, вбирающими» сумерками или ночью.

Пейзаж дает возможность Сергееву-Ценскому всесторонне и тонко передать психологическое состояние человека, его настроение. Обратимся в связи с этим к образу молодого горного инженера Матийцева («Преображение человека»), который руководит шахтой, принадлежащей бельгийской компании. Матийцев видит, как жестоко эксплуатируются шахтеры, в каких ужасных условиях они живут. Он хорошо относится к рабочим, но понимает, что это не может изменить их положения. Тяжелые душевные переживания инженера выразительно оттеняют пейзаж, который он видит на одной из железнодорожных станций: «...небо над станцией было все в вечерней заре, такой желчной, растре-

воженной, сырой, чрезвычайно неудобной, как будто ему и в высоте — нестерпимо и ближе к земле — чадно. От него лица у всех повосковели, лохматые осокори, взъерошенные ветром, имели вид тоскующий и несколько с горя пьяный, и грачи в них омерзительно неприятно орали, кружась около гнезд, непричесанно торчащих во все стороны, собранных кое-как...» (8, 400). Все в этой картине созвучно грустным мыслям Матийцева, не вставшего еще на путь революционной борьбы, не нашедшего выхода из того тупика, в каком оказался. Этот пейзаж настолько тесно слит со всем повествованием о жизни Матийцева, что удаление его обеднило бы реалистическое изображение внутреннего состояния героя.

Совершенно иной пейзаж рисуется в «Севастопольской страде» после смерти помещика Хлапонина: «День тихий, не очень морозный: вьется ласковый легкий снежок, румянятся щеки, пар от дыхания подымается прямо кверху...» (6, 411). Крестьяне свободно вздохнули после смерти жестокого помещика. Нового барина пока нет, хоть несколько дней удастся пожить без него. Природа тоже полностью разделяет чувства крестьян, она спокойна, ласкова и как бы отдыхает от «Иудушки-кровопийцы», каким был Хлапонин.

Интересно сравнить с этим пейзажем другой, связанный тоже со смертью. Смертельно ранен на бастионе адмирал Нахимов. «Как после проигранного большого сражения заволновался город» (6, 487). Тяжело переживают потерю своего любимого командира матросы и солдаты. Вместе с ними переживает и море: «Волновалось море, покрытое беляками; сильное волнение было даже на рейде» (6, 494). Море грустит о выдающемся флотоводце, человеке изумительной храбрости и большого сердца.

Сочувствуя человеку, переживая вместе с ним и горе, и радость, природа у Сергеева-Ценского активно вмешивается в судьбы героев, помогает им, подсказывает, ободряет. Воодушевляет она Елизавету Михайловну Хлапонину, которая вместе с тяжело раненым мужем едет из Крыма в Курскую губернию. Внимательно вглядываясь во все встречное, Елизавета Михайловна заметила, «что молодые дубки стояли кое-где в рощицах по сторонам дороги, не роняя своих листьев, несмотря на зиму. Листья эти, правда, были уже сухие, коричневого цвета, железно-жесткие на вид, но они храбро держались на ветках, несмотря на сильные ветры и метели, в то время как ветки старых дубов были голы.

Что давало силы этим листьям так цепко держаться за родные ветки? Она решила: молодость деревьев. Таким же молодым еще дубком был теперь в ее представлении муж...» (5, 388). В трудный момент природа поддержала героиню, внушила уверенность, что выздоровеет ее муж, «переживет он свою случайную зиму».

Так же доброжелательна и чутка природа к крепостному крестьянину Терентию Чернобровкину: «...густой вьющийся крупными хлопьями снег укрыл» Терентия, когда он шел к барской усадьбе и не хотел, чтобы его кто-нибудь видел (6, 81): Сильный дождь, гром, молния помогают ему бежать из черкесского плена. Как союзник и помощник русских войск выступают порой дождь, буря, море — во время высадки интервентов в Крыму лил такой сильный дождь, что полторы тысячи больных из вражеской армии было отправлено в госпиталь. Сильнейшая буря, изображенная в главе «Разгул стихий» («Севастопольская страда»), разгромила лагерь противника. В осеннее время войска его оказались под открытым небом, на холоде и в грязи, отчего больных появилось столько, что их некуда было девать.

Большую помощь оказала русским войскам буря на море («Севастопольская страда», глава «Разгул стихий»), уничтожившая более тридцати кораблей врага. В Севастопольском порту ни одно русское судно при этом не пострадало. Обычно Сергеев-Ценский рисует море

спокойным, ласковым; порою на нем белеют барашки, появляются волны, даже большие, но такой мощной всепокрушающей бури, такого разбушевавшегося моря нигде больше нет в его произведениях. Буря, бывшая в действительности 2 ноября 1854 года, воссоздана писателем с исключительной выразительностью и мастерством: море словно вступило в бой с врагом; гневное, разъяренное, оно «...побелело сразу во всю свою ширину... запенилось, закипело, вскинулось огромными столбами крутящихся, несущихся к берегам смерчей и, наконец, всколыхнуло суда так, что много якорей не вынесло этой встряски: лопнули цепи.

Налетевшие смерчи закружили корабли и пароходы. На несколько жутких и долгих мгновений они совсем исчезли из глаз тех, кто следил за их участью с берега. Можно было думать, что их уже поглотило море» (5, 162).

Природа в эпопеях Сергеева-Ценского не всегда отвечает настроениям героев, помогает им. Иногда она находится в контрасте с их внутренним состоянием, выступает как отрицательная сила. Так, большие трудности и лишения испытывают русские войска из-за крепких морозов и снежных метелей в романе «Лютая зима». П. Павленко справедливо отмечал, что в произведениях Сергеева-Ценского столько солнца, что даже «читатель на Дальнем Севере улыбнется от радости, от тепла в душе»⁷. В романе же «Лютая зима» такие морозы и снежные бури, что, пожалуй, и читатель Дальнего Севера почувствует холод.

Настоящим «...препятствием на пути к месту назначения» (5, 228) является дорога между Симферополем и Севастополем. В весеннее и осеннее время — это сплошное болото. Описание дороги, по которой с огромным трудом тащатся или же стоят брошенные подводы с грузами для Севастополя, помогает писателю разоблачить русское самодержавие, показать его косность и реакционность. Царское правительство, преследовавшее все новое, прогрессивное, и к железным дорогам относилось подозрительно. Один из министров писал царю: «Железные дороги подстрекают к частым путешествиям без всякой нужды и таким образом увеличивают непостоянство духа нашей эпохи...» Закончил же он свою докладную записку так: «Следует не только считать превышающей всякую действительную возможность мысль о покрытии России целой сетью железных дорог, но одно уже предположение сооружения железной дороги от С.-Петербурга до Казани надо признать на несколько веков преждевременным» (4, 450).

Пейзажные зарисовки Сергеева-Ценского красноречиво свидетельствуют, по каким дорогам приходилось ездить в царской России: «Дорога была убийственная... В сущности, не было никакой дороги — была разлегшаяся по степи топь... Исполосованная повсюду колесами и уставленная засосанными возами, как ярмарочная площадь, лежала кругом унылая степь» (5, 563, 564).

Характерным для пейзажей Сергеева-Ценского является хорошо известным устному народному творчеству прием предварения событий. Природа словно подсказывает, намекает, как они будут происходить, к чему приведут. Рассказывая в «Севастопольской страде» (глава «Враги пришли») о высадке в Крыму войск интервентов, прошедшей успешно, так как командующий крымской армией Меншиков проявил преступную бездеятельность в ответственный момент, не организовал никакого отпора врагу, автор вводит небольшую пейзажную картину: «Подул ветер: на море забелели барашки, с запада надвигалась сплошная густая темная туча» (4, 321). И становится ясно, что не такие легкие успехи ожидают впереди интервентов, когда они встретятся с русскими войсками, «...слишком трудной, слишком вязкой, слишком непроходимой» окажется для врага «русская земля и очень вреден для здоровья крымский климат» (7, 201).

⁷ П. А. Павленко. Собр. соч., т. 6, стр. 160.

Создают определенную эмоциональную атмосферу, подсказывают исход событий и «огненное» солнце перед неудачным боем на Черной речке, и «серое небо, плакавшее беспросветным дождем» (5, 88) перед кровопролитным, но безуспешным для наших войск Инкерманским сражением, и даже ветка иудина дерева, заглядывающая в комнату Натальи Львовны. Через несколько минут Наталья Львовна даст согласие Макухину быть его женой: за окном комнаты видно «лапчатую, похожую на липовую, ветку иудина дерева, такую четкую и так круто изогнутую, точно совсем ей не в окно и смотреть-то нужно было...» (7, 387). И не случайна эта ветка, она точно предупреждает героиню, что жизнь ее с Макухиным будет «как сумерки». Так тонко подмеченные писателем отдельные детали готовят чувство читателя к восприятию событий, сообщают повествованию большую искренность и художественное очарование.

Богаты и разнообразны художественно-образительные средства, к которым прибегает Сергеев-Ценский при создании картин природы. «Он целыми пригоршнями, — как заметил Н. Любимов, — рассыпает метафоры, сравнения, эпитеты»⁸. Выразительность и поэтичность придают пейзажам Сергеева-Ценского метафоры. Они приносят в изображаемые картины элемент одушевления, антропоморфический оттенок: «Через головы... дач горы и море целые дни перекликались тающими красками: не хвастались ими и не боролись, — просто соревновались...» (7, 261). При помощи метафоризованных глаголов в пейзажах Сергеева-Ценского одушевляются самые различные предметы и явления природы: «буря пришла», она «подтянула резервы, чтобы вернуться уже ураганом» (5, 162); «море нежилось, греясь под теплым солнцем» (6, 216); тени от деревьев в лунную ночь «шевелились, надвигаясь к дому целой оравой» (6, 401); «...выкатилась из облаков полная почти луна и под нею море вдруг страшно осмыслилось, берега замечались» (7, 298); «солнце, поднявшись, расшвыряло тучи» (11, 167).

Очень часто писатель обращается в пейзажах к сравнениям. Они отличаются исключительным разнообразием, глубиной содержания и указывают на самые яркие стороны какого-либо явления или персонажа. В «Севастопольской страде», изображая впервые усадьбу помещика Хлапонина, Сергеев-Ценский отмечает, что вдоль стен его дома висели «огромные рыжие сосульки, образуя как бы ледяной частокол...» (5, 390). Эти сосульки, напоминающие частокол, сразу же поражают читателя. За ними, видимо, засел помещик-крепостник, заботящийся только о личном благополучии. Дальнейшее повествование подтверждает возникшее у нас чувство.

Внимательный наблюдатель, прекрасный знаток природы, Сергеев-Ценский нередко сравнивает героев своих произведений с предметами растительного мира: «Таня... ощутила в себе недетскость, серьезность, — как будто от нее что-то отлетело, как отлетает пух с одуванчика» (12, 256). Употребленное здесь сравнение образно указывает на возмужание Тани, формирование ее интеллекта.

Порой писатель сравнивает предметы неживой природы с человеком или животным миром. Делая это искусно, тонко, он достигает большой выразительности и образности: полосы на море — «сущие змеи»; объеденные коровами кипарисы имеют «встрепанный, взъерошенный вид, как у боевых петухов весной» (7, 266).

Чаще всего, пожалуй, Сергеев-Ценский обращается к эпитетам Удачно найденные, они всесторонне и точно отражают различные явления природы. Вот как, например, богато и разнообразно характеризуется море при помощи эпитетов: «огромное», «спокойное», «гладкое»,

⁸ Н. Любимов. Сергеев-Ценский — художник слова. — В кн.: С. Н. Сергеев-Ценский. Собр. соч., т. 12, стр. 521.

«наивное», «унылое», «пустынное», «запущенное», «безучастное», «чужое», «бурное», «ревущее», «дикое». В зависимости от освещения, оно у писателя бывает самых разнообразных оттенков: утром — «голубое летнее», днем — «голубоватое», «лазоревое» и «палевое», при лучах заходящего солнца — «золотистое», в штиль оно «рябоватое», иногда «темно-синее» или «аспидно-серое».

Стремясь запечатлеть тончайшие оттенки в явлениях природы, писатель строит сложные ступенчатые эпитеты: «золото-лаковые» звездочки крокусов; «насыщенно-розовое небо»; «тепло-разодранно-рыжие сады»; «взмыленно-стальная река»; «насыщенно-темный фон леса».

Показательным для Сергеева-Ценского является употребление нескольких эпитетов подряд для характеристики различных свойств одного и того же явления, чем достигается и сжатость, и выразительность изображения. Так, реки у него в весеннее половодье — «желтые, мутные, озорные, разгульные», летом они «задумчивы, мелки, узки»; облака в пасмурный день — «сизые, вязкие, очень влажные на вид»; воздух ранней весной — «чудесный, весенний, плотный, теплый, бодрящий»; ночь — «безветренная, теплая, туманная и рабочая». В другом случае она — «сырая, мозглая, холодная».

Таким образом, пользуясь разнообразными средствами языковой выразительности, писатель достигает яркости, пластичности в изображении природы, проникает в самые сокровенные ее тайны.

Пейзаж в эпопеях Сергеева-Ценского, как видим, играет значительную роль в раскрытии их идейного содержания, помогает глубоко понять духовный мир героев. Многокрасочный, задушевный, полный жизни, динамики, он воспитывает высокие эстетические чувства у читателя, вызывает у него глубокую любовь к богатой и разнообразной нашей природе, к социалистической Родине.

*Кафедра русской литературы
Черновицкого университета*

Международные взаимосвязи русской литературы

А. А. Рошаль

К вопросу о типологическом изучении литературы

Проблемы типологии реализма, выдвинутые в последнее время современной литературоведческой наукой, — проблемы новые, перспективные¹. Естественно, что одним из самых спорных оказался вопрос об объеме и содержании самого термина «типология», а также его применения к литературоведческому исследованию.

Термин «типология» заимствован из современной лингвистики², где типологическое направление начинается, по существу, развиваясь с 20-х годов XX века. Большой вклад в развитие этого направления внесли выдающиеся советские, болгарские, польские, чешские и словацкие лингвисты.

Начало типологическим исследованиям в языкознании было положено тогда, когда традиционная сравнительно-историческая («младogramматическая») школа зашла в тупик. В типологии языки исследуются не на так называемой диахронной (исторической), а на синхронной (современной) оси, то есть, если использовать знаменитый афоризм Гумбольдта, как *ergo*, а не *energia*³.

Как нам представляется типологическое исследование в применении к литературе? «...Не вполне ясно даже самим типологам, — пишет В. Скаличка, — что именно является предметом типологии»⁴. Как бы отвечая на это, старейший советский лингвист А. Чикобава сформулировал два возможных определения типологии: 1) как средство классификации и 2) как прием анализа синхронных закономерностей систем⁵. Другие же лингвисты, например О. С. Ахманова, по существу, объединяют эти две формулировки и считают типологию средством определения лингвистических универсалий для классификации языков по типам независимо от их происхождения.

На наш взгляд, в литературоведении типологию следует определять несколько иначе (учитывая, конечно, все положительное, достиг-

¹ См., например, Н. Гудзий. Сравнительное изучение литератур в русской до-революционной и советской науке. Известия АН СССР, серия языка и лит-ры, т. XIX, вып. 2, 1960, стр. 116—127; см. также материалы конференции, организованной Институтом мировой литературы им. Горького в мае 1967 г. — Проблемы типологии русского реализма. М., «Наука», 1969. Доклады, представленные на конференции, многочисленные и многообразные по своему содержанию, явились толчком для развития одного из важнейших направлений современного литературоведения.

² О глубоком обобщении идей типологии в лингвистике см.: Ф. П. Филин. Заметки о состоянии и перспективах современного языкознания. — «Вопросы языкознания», 1965, № 2, стр. 25.

³ W. Humboldt. Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts. Berlin, 1836.

⁴ Вл. Скаличка. О современном состоянии типологии. — В сб.: «Новое в лингвистике», т. III. М., 1963, стр. 19.

⁵ А. Чикобава. Типология и внутренняя реконструкция. Известия АН СССР, серия языка и лит-ры, т. XXVIII, вып. 1, 1969, стр. 4.

нутое языкознанием в этой области). Типология — метод изучения фактов литератур различных народов и различных эпох для выявления общих, интернациональных приемов художественного отображения действительности.

Типологическое определение интернациональных приемов позволяет лучше уяснить и национальную специфику анализируемых литератур. Типологическое и историческое исследования литературы не противоположны, но являются исследованиями разных аспектов. Иначе говоря, типологическое изучение литературы должно быть изучением исторически снятых (в философском понимании) типов структур. Типология не решает вопроса о генетическом родстве: однотипные литературные явления в различных литературах различных стран могут возникнуть независимо друг от друга, напротив, разнотипные литературные явления могут быть генетически родственными.

С этой точки зрения отнюдь не все работы, которые начинаются с броского слова «типология», имеют характер собственно типологических исследований. В некоторых из них термин «тип» понимается скорее в его бытовом значении, а типология сводится к простой классификации внутри какой-то одной системы; подлинно же типологическое исследование должно производиться на материале разных систем (например, французского и русского реализма XIX в., или английского романтизма и русского реализма, или русского реализма и литературы итальянского Возрождения и т. д.).

Академик М. Б. Храпченко, безусловно, прав, когда ставит знак равенства между понятиями «международное явление» и «типологическая общность»⁶. При этом надо отметить, что чем более несходные системы избираются для типологического сопоставления, тем эффективнее типологические результаты исследования.

Историзм типологического исследования заключается в том, что каждая данная литературная система, каждый данный литературный факт рассматривается как порождение всего предшествующего исторического развития. В то же время сама история порождения этого факта или системы (как принято выражаться в современной лингвистике — историческая порождающая модель) в типологическом исследовании не рассматривается. Именно таковы характер связи и вместе с тем различия между типологическим и историческим изучением литературы.

Несмотря на то, что типологических исследований еще явно недостаточно, уже и сейчас можно указать на ряд достойных образцов подобного рода работ. К их числу принадлежат некоторые исследования Д. Д. Благого об А. С. Пушкине, А. В. Чичерина о русском и зарубежном романе, А. Р. Волкова о типологии драмы социалистического реализма.

Д. Д. Благой в нескольких трудах стремится выявить общие и индивидуальные признаки различных и вместе с тем сходных произведений — «Евгения Онегина» и «Дон-Жуана», «Божественной комедии» и «Фауста». Автор устанавливает соответствие во внешней форме «Онегина» и «Дон-Жуана» Байрона (сходное построение некоторых глав в «Онегине» и песен в «Дон-Жуане», сходство между центральными образами в обоих произведениях), показывает, как своеобразно отозвалось творение Гете на романе Пушкина (переключка между первым прологом гетевского «Фауста» и «Разговором поэта с книгопродавцом», предпосланным автором в качестве своеобразного пролога к первой главе «Евгения Онегина»; и то, какое место занимают эти произведения в творчестве их создателей). Благой выясняет также общность компо-

⁶ М. Б. Храпченко. Типологическое изучение литературы и его принципы. — В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., «Наука», 1969, стр. 11.

зиционного членения романа Пушкина и «Божественной комедии» Данте⁷.

Выявление сходных черт (оснований сравнения) позволяет также гораздо отчетливее увидеть контраст между рассмотренными выше творениями мировой литературы и произведением великого русского поэта. Этот контраст, как становится очевидным на втором этапе исследования, прослеживается во всех компонентах «Онегина» и сопоставляемых с ним произведений, например «Дон-Жуана»: различен их временной тип (в то время как действие «Дон-Жуана» перенесено в прошлое — XVIII в., «Евгений Онегин» — роман о пушкинском времени); различна их динамическая структура (Байрон начинает издали биографию своего героя, Пушкин же в «стремительном темпе» представляет своего героя читателю); различна логика поведения героев (Онегин и Жуан по-разному относятся к женщине, различен характер их разочарованности и др.; велик контраст и между центральными героями произведений); различен метод типизации (Пушкин в противовес романтическому методу Байрона создал метод новой объективно-реалистической типизации).

Важные выводы о том, что сходные типы народно-героического эпоса (русские былины, южнославянские «юнашки песни», средневековый романо-германский эпос, тюркский и монгольский эпос) и литературы Возрождения существуют у народов Запада и Востока (китайская литература IX в., литература Западной Европы XIV—XVI вв.), выдвинули В. М. Жирмунский и Н. И. Конрад⁸.

Очень интересно вычленение А. Р. Волковым интернационального типологического направления в драме XX в., которое автор называет «агитационным, революционно-романтическим или маяковско-брехтовским» (драмы В. Маяковского, О. Вишни, Б. Брехта, Н. Хикмета, Л. Кручковского)⁹. Дифференциальными, дестинктивными признаками¹⁰ этого типа им признается отсутствие национальной окраски, соучастие зрителя в действии вместо сопереживания, обобщенность места, времени, модернизация прошлого, употребление тропа на всех уровнях драматической структуры (тропизм), внелитературные средства (пение, пантомима, радио, кино), отказ от внешнего правдоподобия, заимствование классических сюжетов, обращение в поисках ярких театральных форм к балагану, ярмарочному представлению. Все эти дифференциальные признаки являются функцией основного художественного принципа — агитационности.

В практическом отношении это положение может помочь театру более целенаправленно отбирать пьесы для репертуара (если театром взято за основу именно это направление). Кроме того, только в системе начинает осознаваться внутренняя необходимость каждого элемента, который вне системы может показаться случайностью или художественным просчетом (например, модернизация прошлого).

⁷ Д. Д. Благой. «Евгений Онегин» в кругу великих созданий мировой литературы. — В кн.: Проблемы сравнительной филологии. М.—Л., «Наука», 1964; Его же, «Евгений Онегин» — основополагающее произведение русского критического реализма. — В кн.: Проблемы типологии русского реализма..., стр. 43—51.

⁸ В. М. Жирмунский. Литературные течения как явления международные. Л., «Наука», 1967; Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., «Наука», 1966.

⁹ См.: А. Р. Волков. Обобщенность места и времени действия в драматургии маяковско-брехтовского направления. — «Вопросы русской литературы», 1967, вып. 1 (4); Его же. К проблеме тропа (на материале драматургии В. Маяковского). Там же, 1966, вып. 3; Его же. Маяковско-брехтовское направление в драматургии социалистического реализма. Там же, 1968, вып. 2(8) и мн. др.

¹⁰ Минимальный отличительный признак структуры, которая может быть представлена как пучок дифференциальных признаков. Существенный признак лишь в том случае становится дифференциальным, если он противопоставлен другому признаку, то есть является членом оппозиции. Понятие введено Н. С. Трубецким (Н. С. Трубецкой. Основы филологии. М., 1960, стр. 38).

Типологическими исследованиями, по нашему мнению, являются работы А. В. Чичерина¹¹. В них исследователь, во-первых, вычленил тип романа-эпопеи в системе русской (преимущественно конца 50—60-х годов XIX в.), французской («Разгром» Золя и «Жан Кристоф» Р. Роллана), английской («Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси) литератур. Вторых, рассматривает некоторые романы Ф. Достоевского, Л. Толстого, М. Горького, Роже Мартен дю Гара, Томаса Манна, Р. Роллана, он вычленил тип интеллектуального романа с его характерными дифференциальными признаками: обилием внутреннего движения, интеллектуальностью особого поэтического склада, темой обновления личности, идейной целеустремленностью повествования, постоянными философскими исканиями главных героев. Гипотеза Чичерина обладает сравнительно большой «типологической мощностью».

Думается, что уже сейчас в типологические исследования нужно ввести этот термин. Нам представляется, что мощностю типологической гипотезы прямо пропорциональна количеству литературных фактов, которые она может объяснить, и степени различия этих фактов. Например, мощностю типологической гипотезы, охватывающей, как в докладе А. В. Чичерина, три национальные литературы и две разные эпохи, будет выше мощностю гипотезы, охватывающей, скажем, две национальные литературы одной эпохи. Однако содержательность такой менее мощной гипотезы будет большей, поскольку она раскроет больше индивидуальных черт данного литературного явления. Это соотношение аналогично соотношению объема и содержания понятия в логике¹².

Очевидно также, что уже сейчас необходимо ввести понятие отрицательной и положительной типологической гипотезы. Положительной типологической гипотезой будет считаться та, которая на основе сопоставления фактов различных литературных систем даст возможность вычленить признак или группу признаков, составляющих тип.

Так, в некоторых славянских литературах можно выделить тип политического революционного романа, родоначальником которого стал роман Чернышевского «Что делать?». Сходным по типу можно считать произведение классика болгарской литературы Л. Каравелова «Винувата ли судьба?» (написано первоначально на сербском языке)¹³.

Отрицательная типологическая гипотеза при сопоставлении фактов различных литературных систем не дает возможности вычленить единый признак, составляющий тип. Например, структуру первого в русской литературе 60-х годов антинигилистического романа «Взбаламученное море» А. Ф. Писемского можно свести к ряду дифференциальных признаков. На уровне содержания—это, прежде всего, совмещение разоблачительного (разоблачение дворянско-бюрократической России) и обличительного (обличение революционных деятелей, их материалистической и социалистической теории) планов. На уровне стиля — это очерковость, памфлетность, фельетонность, наличие элементов детективного сюжета.

Изучение других антинигилистических романов («Некуда» и «На ножах» Лескова, «Марева» Ключникова, «Панургова стада» и «Кровавого пуфа» Всеволода Крестовского и др.) позволяет уже говорить о так называемом пучке дифференциальных признаков, общих для всех анти-

¹¹ А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. М., «Советский писатель», 1958; Его же. Нерудовский этап в истории критического реализма. К., Изд-во АН УССР, 1963.

¹² О применении этих понятий в филологии см. статью выдающегося польского филолога Ежи Куриловича (Ежи Курилович. Понятие изоморфизма. — В сб.: Очерки по лингвистике. М., 1962). Для анализа эпитета эти понятия вводил и Б. В. Томашевский (Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. Л., 1959, стр. 200—201).

¹³ Je li крива судбина? Приповетка Лубена Каравелова. Прво дело: из београдског живота. У новом Саду, 1869.

нигилистических романов той поры (где по сравнению с романом Писемского отсутствует признак совмещения разоблачительного и обличительного типов и некоторые другие).

Далее мы попытаемся отыскать аналогичный структурный тип в литературе любой иной страны, где социальные условия были сходными и допускали возможность появления такого романа (конечно, нелепо было бы искать антинигилистический роман, скажем, в цейлонской или тибетской литературе 70-х годов XIX в.). Марксистская типология отличается прежде всего от всякой иной тем, что за основу поиска структурно одинаковых моделей художественного отображения действительности в литературах разных стран необходимо брать общность социально-экономических и классовых структур этих стран в конкретную историческую эпоху¹⁴. Пока нам не удалось отыскать в системе европейских литератур романа, в котором заключался бы весь набор дифференциальных признаков, характерных для антинигилистического романа.

Таким образом, в данном случае типологическое исследование в целом приводит к отрицательному выводу. Этот результат сам по себе не менее важен, чем положительное решение вопроса. Изучение русского антинигилистического романа в сопоставлении с романом различных европейских литературных систем позволило установить, что некоторые черты, присущие антинигилистическому роману, мы находим, например, в повестях сербского писателя конца XIX—начала XX в. Стефана Стремаца «Вукадин» и «Иллюминация в селе». То же следует сказать и о романе Поля Бурже «Ученик». Один из дифференциальных признаков антинигилистического романа отметил в «Ученике» еще А. П. Чехов — «поход против материалистического направления». Однако из-за отсутствия ряда других дифференциальных признаков это произведение никак нельзя отнести к типу антинигилистического романа в целом. Им, как уже говорилось, является роман с полным набором (пучком) известных дифференциальных признаков.

Таким образом, при типологическом сопоставлении русского антинигилистического романа с романами других литературных систем мы получили отрицательный результат. Следовательно, антинигилистический роман для всего русского романа второй половины XIX в. был явлением индивидуальным, а не типологическим, то есть не таким, которое объединило бы его с романом других литературных систем. Подобный результат может рассматриваться лишь как первый этап изучения данного литературного явления. На втором этапе должны быть выявлены конкретно-исторические условия 60-х годов XIX в., породившие антинигилистический роман.

Движение советской литературоведческой науки, как подчеркнул М. Б. Храпченко, требует широкого развития типологических исследований¹⁵. Нами уже отмечалось, что достойные образцы марксистских типологических литературоведческих исследований у нас уже есть. Дело за теоретическим обобщением принципов подобных исследований.

¹⁴ Необходимо указать, что сходные социально-экономические и классовые структуры не всегда порождают сходные литературные структуры. Так, до известной степени сходные ситуации в Болгарии, Сербии, Хорватии, Чехии, Италии в 60-х—начале 70-х годов XIX в. привели к созданию революционно-политического романа лишь в Болгарии (Л. Каравелов).

¹⁵ Конференция по проблемам изучения типологии русского реализма (хроника) Известия АН СССР, серия языка и лит-ры, 1968, т. XXVII, вып. 4, стр. 370.

*Каферда русской литературы
Азербайджанского педагогического института языков
им. М. Ф. Ахундова*

П. П. Охрименко

Украина в жизни и творчестве А. К. Толстого

Жизнь и творчество Алексея Константиновича Толстого (1817—1875) довольно тесно связаны с Украиной и прежде всего с Черниговщиной, которую писатель считал «своей настоящей родиной»¹. К сожалению, его многосторонние связи с Украиной, представляющие значительный интерес, до сих пор не освещены должным образом. Посильное восполнение этого пробела и является задачей настоящей статьи.

А. К. Толстой родился в Петербурге, но через шесть недель, после развода родителей, как заявляет сам писатель, «был увезен в Малороссию своей матерью и дядей с материнской стороны г-ном Алексеем Перовским... Он воспитал меня, первые годы мои прошли в его имении, поэтому я и считаю Малороссию своей настоящей родиной»².

Перовские, в том числе мать и дядя А. К. Толстого, о котором речь идет в автобиографии, были незаконнорожденными детьми графа А. К. Разумовского (вельможи «александровской эпохи», некоторое время занимавшего пост министра народного просвещения) — одного из сыновей последнего гетмана Украины К. Г. Разумовского. Разумовские и Перовские имели на Украине, в частности на Черниговщине, ряд родовых имений. В черниговских имениях матери и дяди, в Блистове, Погорельцах и главным образом в Красном Рогу (входившем тогда в Мглинский уезд Черниговской губернии), будущий писатель провел счастливое детство. Здесь он подолгу бывал и позже, когда служил, а в последние годы, после отставки (в 1861 г.), писатель жил преимущественно в Красном Рогу.

Первым воспитателем молодого Толстого был его дядя А. А. Перовский (1787—1836), известный в 20—30-е годы XIX в. прозаик, выступавший под псевдонимом Антоний Погорельский (от имени Погорельцы, переданного, как и Красный Рог, Толстому). Он охотно обращался к украинской тематике, что, очевидно, послужило примером и для его воспитанника — начинающего литератора. Кстати, дебютировавший в 1841 г. Толстой (повестью «Упырь») по примеру дяди избрал себе псевдоним от названия любимого родового имения — Красногорский и вскоре также стал разрабатывать некоторые украинские темы. Этому способствовало, очевидно, еще и его знакомство с Н. В. Гоголем и Н. И. Костомаровым.

В автобиографии А. К. Толстой писал: «Мое детство было очень счастливо и оставило во мне одни только светлые воспоминания... я

¹ А. К. Толстой. Собрание сочинений в 4-х томах, т. IV. М., «Художественная литература», 1964, стр. 423. Произведения писателя цитируются по этому изданию, вышедшему в 1963—1964 гг.

² Там же.

очень рано привык к мечтательности, вскоре превратившейся в ярко выраженную склонность к поэзии. Много содействовала этому природа, среди которой я жил...»³. Действительно, украинская природа, неповторимая красота «страстно любимых» лесов, а также степей Черниговщины воспета им в таких известных стихотворениях, как «Ты знаешь край, где все обильем дышит» и «Колокольчики мои», а также «Бор сосновый...», «Ой стоги, стоги», «Край ты мой, родимый край», «Земля цвела...», «Во дни минувшие бывало», частично в романе «Князь Серебряный» и т. д.

Тематика этих стихотворений в ряде случаев не исчерпывается описанием украинской природы, в них говорится и о современной поэту жизни Украины, и еще чаще о ее героическом прошлом — о Сече, казаках, гетманах (прежде всего в стихотворениях «Ты знаешь край...» и «Колокольчики мои», написанных Толстым в начале творческой деятельности).

Стихотворение «Ты знаешь край, где все обильем дышит» — типичное романтико-идиллическое произведение русской литературы первой половины XIX в. об Украине. В нем отражен тот «апофеоз Украины», который «выработался в период романтизма»⁴. «Очарование украинской жизни сделалась литературной традицией. Известное стихотворение Алексея Толстого «Малороссия» — «Ты знаешь край, где все обильем дышит...» — подытоживает собой все те поэтические описания природы, быта и истории Украины, которые начинаются с первых годов XIX в.»⁵.

В этом стихотворении Толстой воспел прежде всего чудесную природу и быт современной ему Украины:

Ты знаешь край, где все обильем дышит,	Туда, туда всем сердцем я стремлюся,
Где реки льются чаше серебра,	Туда, где сердцу было так легко,
Где ветерок степной ковыль колышет,	Где из цветов венки летят Маруся,
В вишневых рощах тонут хутора,	О старине поет слепой Гришко,
Среди садов деревья гнутся долу	И парубки, кружась на поже гладкой,
И до земли висят их плод тяжелый?..	Взрывают пыль веселую присядкой!.. (1, 61).

В идеализированное описание природы и быта Украины в стихотворении вплетаются также воспоминания о ее прошлом:

Ты знаешь край, где нивы золотые	Блестал над степью искрами стожар,
Испещрены лазурью васильков,	И мнилось нам: через туман прозрачный
Среди степей курган времен Батгя,	Несутся вновь Палей и Сагайдачный!..
Вдали стада пасущихся волон,	Ты знаешь край, где Сейм печально воды
Обозов скрип, ковры цветущей гречи,	Меж берегов осиротелых льет,
И вы, чубы — остатки славной Сечи?..	Над ним дворца разрушенные своды,
Ты помнишь ночь над спящею Украиной,	Густой травой давно заросший вход,
Когда седой вставал с болота пар,	Над дверью щит с гетманской булавою?..
Одет был мир и сумраком и тайной,	Туда, туда стремлюся я душою! (1, 61—62).

Стихотворение «Ты знаешь край...» перерабатывалось и шлифовалось автором много раз. В одной из редакций оно оканчивалось строфой (позже окончательной поэтом), в которой развивалась мысль предыдущей (в окончательном варианте стихотворения — заключительной) строфы:

Ты знаешь дом, где враг презренной лести,
Родной земле отдав остаток сил,
Последний гетман жизни, полной чести,
Златой закат спокойно проводил?
Ты знаешь дом и липы под горою?
Туда, туда, стремлюся я душою! (1, 705).

³ А. К. Толстой. Собрание сочинений..., т. IV, стр. 423.

⁴ Василь Сиповський. Україна в російському письменстві. Частина I (1801—1850 рр.). К., Вид-во АН УРСР, 1928, стр. 24.

⁵ Там же.

В приведенных последних двух строфах Толстой говорит о разрушенном батурином дворе своего прадеда — Кирилла Разумовского, где тот жил на склоне лет. О «доблестном роде» Разумовских, происшедшем с Черниговщины, поэт упоминает и в таких стихотворениях, как «Ты помнишь ли, Мария», «Шумит на дворе непогода», «Пустой дом». Он с горечью говорит о запустении исторических мест, в частности одного из поместий Разумовских, где и «дремлющий пруд», и «безмолвные аллеи», и «заглохший старый сад» («Ты помнишь ли, Мария»), и грусть «в доме старинном», «где жил... доблестный род» («Шумит на дворе непогода»), и «сонный пруд», «где ивы поникли главой», и «в забытом саду» — одинокий дом, и «древние стены палат» («Пустой дом») навевают грустные размышления. Особенно беспокоит поэта то, что некоторые потомки Разумовских «забыли... свой доблестный род» («Пустой дом»):

Там русский от русского края отвык,
Забыл свою веру, забыл свой язык! (I, 76) ⁶.

В широко известном стихотворении «Колокольчики мои» мастерское описание украинской природы ⁷ также перемежается с воспоминаниями о прошлом Руси, в частности Украины:

Упаду ль на солончак Умирать от зною?	В кунтушах и в чекменях, С чубами, с усами,
Или злой киргиз-кайсак, С бритой головою,	Гости едут на конях, Машут булавами,
Молча свой натянет лук, Лежа под травой,	Подбочась, за строем строй Чинно выступает,
И меня догонит вдруг Медною стрелой?..	Рукава их за спиной Ветер раздувает... (I, 59—60).

«Колокольчики мои», как и идиллия «Ты знаешь край...», имеют несколько вариантов. В первоначальной редакции стихотворения еще отчетливее проступали украинские мотивы:

Колокольчики мои В ковыле высоко!	Колокольчики мои, В золотистом жите,
Вы звените о былом, Времени-далеком,	О гетманщине лихой Звените, звените!
Обо всем, что отцвело, Чего нет уж боле,	Как лежит козак убит В стороне немилой
О боярах на Руси, О козацкой воле!	И ракига говорит Над его могилой! (I, 703—704).

Типичные украинские бытовые картины и национальный колорит отражены А. К. Толстым в стихотворениях «По гребле неровной и тряской», «Благовест», «Цыганские песни». В них говорится о «счастливом крае» со «светом южных лучей» («Цыганские песни»), о «крае родимом» («Благовест»), где поэту «все так знакомо» («По гребле неровной и тряской»).

В письме к жене от 3 ноября 1853 г. Толстой писал:

«Мой двоюродный брат (по всей вероятности, Лев Жемчужников. — П. О.) приехал из Малороссии и привез с собой такие великолепные национальные мотивы! Они мне перевернули сердце...

...Никакая национальная музыка не выразила свою народность с таким величием и силой, как малороссийская музыка, даже лучше великороссийской, которая так выразительна.

Слушая ее, ты бы постепенно видела открывающуюся перед тобой всю историю Малороссии, ты бы лучше поняла характер народностей, чем читая Гоголя или Конисского.

⁶ Исследователь творчества А. К. Толстого И. Ямпольский полагает, что в данном случае поэт имел в виду сыновей К. Г. Разумовского — Григория и Андрея, которые уехали в Вену (см. А. К. Толстой. Полное собрание стихотворений. Л., 1937, стр. 723).

⁷ Черниговский краевед Ф. Спиридонов считает, что это произведение написано под влиянием природы окрестностей Погорельцев (см. его статью «Погорельські дзвіночки», опубликованную в газете «Деснянська правда» 18 июня 1967 г.).

Это — резкие и неожиданные ощущения, которые иногда испытываешь и которые открывают перед нами горизонт, о котором мы не подозревали или который мы совсем забыли...»⁸

Отзыв А. К. Толстого об украинских народных песнях, напоминающий по своей глубине и эмоциональной выразительности слова Н. В. Гоголя, подтверждает высказанную выше мысль о том, что русский поэт в своем творчестве во многом ориентировался на украинское песенное творчество. Оно было для него высоким образцом музыкальности, поэтичности, а также глубокого содержания. Толстой не только оформлял в стиле украинских народных песен многие свои стихотворения, но и стремился в них передать национальный характер и историю украинского народа.

Проявляя большой интерес к украинскому фольклору, Толстой знакомился не только с записями народных произведений, но часто слушал их в исполнении крестьян Черниговщины, — ему встречался не один «слепой Грицко», певший «о старине» («Ты знаешь край...»). Так, в письме к двоюродному брату Н. М. Жемчужникову от 28 ноября 1858 г.⁹ он сообщал, что в Погорельцах, кроме всего прочего, есть кобзари, слепые, чумаки — активные носители фольклора, в особенности песенного. Тут же он упоминает и «вечерницы» — сходки молодежи, на которых обычно пелись песни, рассказывались сказки, анекдоты, шутки и т. п. Следует отметить, что это письмо, как и некоторые другие, написанные Толстым в Погорельцах, отличается бурлескным тоном, который был характерным для многих украинских произведений первой половины XIX в., в особенности для творчества Котляревского, Квитки-Основьяненко, Гребинки и других писателей. Очень возможно, что Толстой был знаком с этими произведениями и в некоторой мере испытал воздействие их стиля. Кроме того, в названном письме упоминаются «старинные рукописи» и портреты, в частности Кочубея, а также украинские блюда и напитки (например, «вареники, наливка»), что подтверждает мысль об «украинской атмосфере» родовых черниговских имений Толстого, которая не могла не оказать влияния на творчество поэта.

В некоторых случаях Толстой, увлеченный украинской «стихией жизни» и народным творчеством, всецело строил свои произведения на его материале, в особенности на легендах и поверьях. Таково, например, стихотворение «Волки», в котором передано поверье о ведьмах, превращающихся в хищников, и юношеское стихотворение поэта «Вихорь-коть», повествующее о чудесном коне, управляемом «нечистой силой». Вообще Толстой хорошо знал народные легенды и поверья и не без основания считал, что в украинском фольклоре их особенно много. Не случайно в романе «Князь Серебряный» устами одной девушки из прислуги боярыни Морозовой он говорит (не без скрытой иронии), что «на Украине... русалок гибель», а «под Москвой... их нет и заводу» (глава 5 — «Встреча»).

В творчестве А. К. Толстого иногда уловимы черты украинского народного юмора. Так, с большим юмором, используя элементы украинских анекдотов, в частности о щепке и сучке, он пишет (в Погорельцах) стихотворение «Весенние чувства необузданного древнего». В его сатирических и юмористических произведениях, в том числе созданных вместе с двоюродными братьями Жемчужниковыми под псевдонимом Козьма Прутков, иногда тоже можно уловить веяния украинского народного юмора и сатиры.

Особо следует остановиться на социально-политических проблемах, касающихся Украины, которые нашли известное отражение в творчест-

⁸ А. К. Толстой. Собрание сочинений., т. IV, стр. 65—66.

⁹ Там же, стр. 97—98.

ве русского писателя. Несмотря на либеральные взгляды в целом, Толстой был врагом деспотизма и насилия, подлости и приспособленчества как в прошлой, так и в современной ему жизни. В трагедии «Смерть Иоанна Грозного» (в III действии) устами посла польского короля Стефана Батория, украинца Гарабурды, писатель воздал хвалу этому королю за то, что

...он
Все вольности Украины утвердил,
Святую церковь нашу чтит и нам
Ксендзов проклятых дал повыгонять (II, 189).

В стихотворении «Пустой дом» Толстой осудил одного из своих родственников — потомка Кирилла Разумовского, который во всем полагался на наемников, беспощадно эксплуатировавших крестьян:

Крестьян его бедных наемник гнетет,
Он властвует ими один;
Его не пугают роптанья сирот...
Услышит ли их господин?
А если услышит — рукою махнет... (I, 76—77).

Резко отозвался писатель и о Екатерине II, которая, много говоря о свободолюбии, в то же время закрепила украинских крестьян (сатира «История Государства Российского от Гостомысла до Тимашева»):

«Madame, при вас на диво	Скорее дать свободу,
Порядок расцветет, —	Скорей свободу дать».
Писали ей учтиво	—«Messieurs, — им возразила
Вольтер и Дидерот, —	Она: — vous me comblez,
Лишь надобно народу,	II тотчас прикрепила
Которому вы мать,	Украинцев к земле» (I, 396).

Все это подтверждает, что Толстой искренне желал свободы народу, в том числе украинскому. В одном из писем он высмеял помещицу — соседку по Погорельцам, которая считала, что все устои рушатся «через уничтожение крепостного состояния»¹⁰. Правда, «свобода» не принесла желаемого, в связи с чем, очевидно, писатель отмечал в 1869 г., что «финансовый кризис подействовал на все русские состояния, а главным образом он чувствуется в Малороссии»¹¹.

Ценно также и то, что поэт проявлял терпимость к другим национальностям. Он заявлял, что ни от кого не зависит «допустить или не допустить национальности»¹²; он готов был бороться «за благоденствие всей русской земли... за всех... к которой бы национальности они не принадлежали»¹³. Особенно внимательно следил Толстой за взаимоотношениями русских и украинцев, искренне желая им настоящей дружбы (см. стихотворение «Друзья, вы совершенно правы»), хотя по обстоятельствам времени и своему мировоззрению был далек от правильного понимания национального вопроса:

Я, признаюсь, беды не вижу	Да, он грустит во дни невзгоды,
Ни от усов, ни от бород.	Родному голосу внемля,
Одно лишь зло я ненавижу, —	Что на два разные народа
Квасной, квасной я патриот!..	Распалась русская земля.

Конца семейного разрыва,
Слиянья всех в один народ,
Всего, что в жизни русской живо,
Квасной хотел бы патриот (I, 669—670).

Украинскую тематику А. К. Толстой чаще всего разрабатывал в поэтических произведениях, реже — в романе («Князь Серебряный») и трагедиях («Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», где в III действии только упоминаются «украинские воеводы», «Царь

¹⁰ А. К. Толстой. Собрание сочинений., т. IV, стр. 98.

¹¹ Там же, стр. 289.

¹² Там же, стр. 279. (Выделено А. Толстым).

¹³ А. К. Толстой. Полное собрание сочинений, т. IV. СПб., 1908, стр. 302.

Борис» — в III действии говорится о завоевании Чернигова и других украинских городов поляками). Своеобразным свидетельством симпатий русского писателя к Украине являются в известной мере также те его баллады, былины и притчи, в которых рисуется древняя Русь и часто упоминаются Киев и Днепр («Змей Тугарин», «Песнь о Гаральде и Ярославне», «Три побоища» и т. д.).

В произведениях с украинской тематикой, рисуя картины украинской жизни, поэт для усиления национального колорита иногда употребляет украинизмы: *хутор* («Вихорь-конь»), *жито*, *козак* (первоначальная редакция «Колокольчиков»), *парубки*, *чубы*, *стожары* («Ты знаешь край, где все обильем дышит»), *гребля* («По гребле неровной и тряской»), *селяне*, *корчма* («Волки»), *очерет* («Алеша Попович»), *ни* (вместо *нет* — III действие «Смерти Иоанна Грозного») и некоторые другие. Украинизмы встречаются также в письмах Толстого. Все это говорит о том, что писатель хорошо знал язык того народа, среди которого жил и творил.

Наконец, его уважение к украинскому народу проявилось в доброжелательном отношении к гениальному поэту-трибуну Т. Г. Шевченко, о котором А. К. Толстой, надо полагать, слышал много отзывов и похвал непосредственно из уст черниговских крестьян. Он обращался к оренбургскому генерал-губернатору В. А. Перовскому, своему родственнику, с просьбой облегчить участь ссыльного украинского поэта¹⁴, а также, будучи приближенным к Александру II, в какой-то мере содействовал освобождению Кобзаря. Не случайно после возвращения из ссылки в Петербург Шевченко через братьев Жемчужниковых (один из них — художник и этнограф Лев Жемчужников — был другом украинского поэта) познакомился и с Алексеем Толстым, у которого сравнительно часто бывал.

Можно предположить, что Т. Г. Шевченко оказал своим творчеством, жизненным примером и беседами определенное воздействие на наиболее радикальные воззрения Алексея Толстого, а также братьев Жемчужниковых. Не без влияния Шевченко, Толстой написал, в частности, стихотворение «Пусть тот, чья честь не без укора...» (1859), где воспет стойкий борец за правду, человек исключительной смелости и прямоты, чей «глагол нелицемерен»:

Ни пред какой земною властью
Своей он мысли не таит,
Не льстит неправому пристрастью,
Вражде неправой не кадит;

Ни пред венчанными царями,
Ни пред судилищем молвы
Он не торгуется словами,
Не клонит рабски головы... (I, 192).

Тесная связь А. К. Толстого с Украиной, ее людьми и культурой обусловлена самой жизнью, является ярким свидетельством нерушимой дружбы двух братских народов. Это в значительной мере способствовало популяризации творчества русского поэта среди украинских читателей, которое вызвало определенный резонанс в украинской литературе и культуре, что должно стать предметом специального исследования.

¹⁴ «Биографія Т. Г. Шевченка за спогадами сучасників». К., АН УРСР, 1958, стр. 153.

К. М. Муратова



Русские писатели конца XVIII — первой половины XIX века о западноевропейской готике

После долгого забвения и пренебрежительного отношения к наследию средних веков, установившегося еще в эпоху Возрождения, к концу XVIII—началу XIX вв. европейское общество открыло для себя средневековье и оценило средневековую художественную культуру. Интерес к средневековью, возникший в сложной атмосфере борьбы классицистических и рационалистических теорий XVIII в. с усиливающейся романтической тенденцией и являющийся одной из характерных черт европейского романтизма, нашел яркое отражение в литературе и искусстве конца XVIII — начала XIX веков. В литературно-философской мысли Европы этого времени средневековье впервые предстает как целостное историческое явление, происходит поэтическое и философское осмысление средневековой художественной культуры, которое во многом стало основой ее дальнейшего научного изучения.

В России, как и на Западе, начало изучения западноевропейской средневековой культуры было положено сочинениями литературно-философского характера. Рядом с именами И. Гете, Ф. Шеллинга, Г. Гейне, В. Гюго, создавших яркий и романтический образ средневековой культуры, можно поставить имена Н. М. Карамзина, П. Я. Чаадаева, Н. В. Гоголя, А. И. Герцена. Обращение к западному средневековью было для них результатом глубоких философских размышлений о судьбах России и Западной Европы, о всемирной истории, об общечеловеческом значении европейского культурного наследия.

Существенную веху в истории ознакомления русских с памятниками западного средневекового искусства и с западноевропейской культурой представляют «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина, написанные по следам его путешествия по Германии, Франции и Англии в 1789—1790 годах.

В этой книге-дневнике будущий автор «Истории Российской» предстает неутомимым наблюдателем, проявляющим подлинную страсть к истории, памятникам старины и культуры: «Я люблю остатки древностей; люблю знаки минувших столетий»¹. Среди разнообразных впечатлений современной Карамзину европейской жизни со страниц «Писем...» перед читателем встают величественные сооружения среднего и нового времени, увиденные глазами просвещенного и талантливого русского путешественника конца XVIII века.

Первое, что поражает его по въезде во Францию, — это Страсбургский собор: «Здесьняя кафедральная церковь есть величественное готическое здание, и башня ее почитается за самую высочайшую пирамиду в Европе. Вошедши во внутренность сего огромного храма, в котором

¹ Н. М. Карамзин. Письма русского путешественника, т. II, СПб., 1900, стр. 56.

никогда ясного света не бывает, нельзя не почувствовать благоговения...»² Карамзин упоминает «многие старые монументы»³ Европы — Базельский собор, церкви в Женеве, Лозанне, церкви и монастыри Лиона и Лондона. О соборе Парижской богородицы писатель говорит: «Соборная церковь богородицы Нотр-Дам — здание готическое, огромное и почтенное своей древностью...»⁴. Он гуляет по окрестностям Парижа, где «везде рассеяны драгоценности искусств», находя в каждой сельской церкви «замечания достойные монументы, памятники французской истории», рассматривает «древние манускрипты» в аббатстве Сен-Виктор, восхищаясь рукописной библией IX века⁵. Попав после Парижа в Лондон, Карамзин описывает интерьер церкви Вестминстерского аббатства: «Внутренность разительна, огромный свод величественно опускается на ряд гигантских столпов, между которыми свет и мрак разливаются»⁶.

Отношение Карамзина к готике и средневековью характерно для представителей сентиментализма и ранне-романтических течений. Их адепты искали в средневековой архитектуре и ее руинах источник романтической настроенности, погруженности души в атмосферу мрачной таинственности и сентиментального восхищения прошлым. Вместе с тем им было свойственно непреодолимое предубеждение против средневековой скульптуры. Готическая архитектура была, по мнению романтиков, величественна, мрачна, таинственна; она будоражила воображение, она воплощала собой идеалы католичества, весь средневековый мир, но готическая скульптура воспринималась ими безобразной, бесформенной, странной, примитивной, уродливой, варварской⁷. Н. М. Карамзин разделял эту точку зрения. В готическом храме «нельзя не почувствовать благоговения, — писал он, — но кто хочет питать в себе это священное чувство, тот не смотрит на барельефы карнизов и колонн, где вы увидите престранные и смешные аллегорические фигуры. Например, ослы, обезьяны и другие звери изображены в монашеской одежде разных орденов, иные с важностию идут в процессии, другие прыгают и пр. На одном барельефе представлен монах с монахиней в самом непристойном положении»⁸.

В «Письмах русского путешественника» — первой книге главы русского сентиментализма, полной тонких живых описаний, — в чарующей легкости слога, передающего взволнованность впечатлительной души, происходит поэтическое освоение прошлого европейской культуры. Интерес к древностям и памятникам старины теряет оттенок простодушного любопытства, которым отмечены записки русских путешественников в Европу XVII и XVIII вв. — А. А. Матвеева, П. А. Толстого. Его начинают сознательно связывать с представлениями об истории, времени, о развитии цивилизации, о национальном прошлом.

² Н. М. Карамзин. Цит. соч., т. I, стр. 175. Вполне вероятно, что Карамзин знал статью Гете «О немецком зодчестве» (1772 г.), посвященную Страсбургскому собору. В восприятии им средневековья можно усмотреть некоторое воздействие Гердера, с работой которого о немецком искусстве (1773 г.) Карамзин был, видимо, знаком.

³ Там же, стр. 179.

⁴ Там же.

⁵ Там же, т. II, стр. 187, 207.

⁶ Там же, стр. 37.

⁷ Само представление о скульптуре в XIX в. упорно связывалось исключительно с античным миром. «Напрасно хотели изобразить ею (скульптурой. — К. М.) высокие явления христианства: она так же отделялась от него, как самая языческая вера», — писал Н. В. Гоголь (Н. В. Гоголь. Собр. соч., т. 5. М., 1889, стр. 114).

⁸ Н. М. Карамзин. Цит. соч., т. I, стр. 175. Эта же мысль сквозит в описаниях Карамзиным гробниц аббатства Сен-Дени: «Я не буду говорить вам о странных барельефах Дагобертовой гробницы, на которой изображены дьяволы в драке, св. Давид в лодке и ангелы с подсвечниками: мысль и работа достойны варварских веков» (там же, т. II, стр. 237). Впоследствии, к середине XIX в., будут по достоинству оценены средневековые «диаблеры», хотя общая оценка готической скульптуры не изменится до конца этого века.

Романтический интерес к средневековью и, прежде всего, к готике, воспринимаемой в духе времени в чисто эмоциональном ключе, сказался и в художественной прозе Н. М. Карамзина. Ему нравилось окружать свои персонажи таинственной «готической» атмосферой, волнующей душу смутными предчувствиями трагической развязки — в «Острове Борнгольм» герой попадает в «залу, окруженную готической колоннадой», а действие «Бедной Лизы» разворачивается под сенью «готических башен Симонова монастыря»⁹.

Увлечением западным средневековьем окрашено романтическое творчество В. А. Жуковского. В его поэзии наравне с образами древнегреческой истории и мифологии предстают и средневековые образы, варьируются темы старинных средневековых сказаний.

Первое глубокое философское осмысление западноевропейской средневековой культуры в России было осуществлено в замечательном сочинении П. Я. Чаадаева — «Философских письмах», относящихся к периоду 1829—1832 годов. Данное в них толкование средневекового искусства неотрывно от общей мировоззренческой позиции мыслителя и его религиозно-философских взглядов.

Мысль о преемственности в истории народов и нравственных закономерностях исторического развития пронизывает это своеобразное произведение русской философской мысли.

Четвертое из чаадаевских «Писем» посвящено размышлениям об архитектуре. История искусства, по мнению Чаадаева, есть «не что иное как символическая история человечества»¹⁰. Поэтому и в ней он ищет определенную закономерность, находя пример в сравнении готической архитектуры с древнеегипетской. И в той, и в другой архитектуре, как писал Чаадаев, выражается «монументальность, мысль, порыв к небу и его блаженству», в то время как в древнегреческой проявляется «привязанность к земле и ее утехам»¹¹. В этом противопоставлении Чаадаев видел воплощение истории человеческой мысли, как бы вращающейся от священного к человеческому, от небесного к земному, то, что он называл «дивным кругом, объемлющим все протекшие, а может быть, и все грядущие времена»¹².

Личные впечатления питали те долгие размышления о судьбах и сущности европейской культуры, которые привели Чаадаева к решительному предпочтению готического стиля всем остальным: «Лично я испытал, признаюсь, в тысячу раз больше счастья у подножья Страсбургского собора, нежели перед Пантеоном или даже внутри Колизея»¹³; «Среди разнообразных форм, в которые попеременно облекалось искусство, есть одна, заслуживающая с нашей точки зрения особенного внимания, именно готическая башня, высокое создание строгого и вдумчивого северного христианства...»; «Вокруг нее — только лачуги да облака, ничего больше...»¹⁴. Готика волновала Чаадаева своей «могучей поэзией»¹⁵.

Чаадаев рассматривал творческую деятельность человека и ее результаты, исходя из своей религиозно-нравственной концепции, основанной на гармонии божественного разума и волеизъявления со свободой человеческого разума и человеческой воли. Традиционное в первой половине XIX в. представление о готике как выражении духа христианства, разделяемое Чаадаевым, приобрело в его интерпретации ясно звучащий интеллектуально-гуманистический оттенок. Он трактовал готику

⁹ Н. М. Карамзин. Избранные соч., т. I. М., 1964, стр. 667.

¹⁰ П. Я. Чаадаев. Философские письма, под ред. М. Гершензона, т. 2. М. 1914, стр. 176.

¹¹ Там же, стр. 173.

¹² Там же.

¹³ Там же, стр. 175, 173.

¹⁴ Там же, стр. 174.

¹⁵ Там же, стр. 175.

как воплощение «основной мысли христианства», по его мнению, это «сильная и прекрасная мысль, одиноко рвущаяся к небесам»¹⁶. В готической архитектуре Чаадаев видел проявление мощи человеческого разума, которому в возведении готических зданий было дано «возвыситься до величия самой природы»¹⁷.

Самое широкое освещение образного строя средневекового искусства в русской литературе принадлежит перу Н. В. Гоголя. Как известно, в 1834—1836 гг. Гоголь был профессором истории западноевропейского средневековья в Петербургском университете. Две его лекции «О средних веках» и «О движении народов в конце V века» были обработаны им для печати и вошли в сборник его статей и этюдов «Арабески», опубликованный в начале 1835 года. В этот же сборник вошла статья «Об архитектуре нынешнего времени», значительная часть которой посвящена готике.

Интерес к западной средневековой культуре возник у Гоголя в 1829 г., когда двадцатитрехлетним молодым человеком он впервые попал за границу, в Германию. Его письма домой полны восхищенных описаний готических церквей, сводов, шпилей, их внутреннего убранства¹⁸. Эти первые впечатления от глубоко взволновавшей молодого писателя готической архитектуры легли в основу суждений о готике, высказанных в лекциях «О средних веках» и в эссе «Об архитектуре нынешнего времени».

Руководствуясь историческим подходом к средневековью в той же мере, что и своей поэтической интуицией, Гоголь рассматривал средние века как «узел, связывающий мир древний с новым», как «фундамент всего нового»¹⁹. Данная им характеристика эпохи средневековья пронизана глубоким романтическим чувством. Писатель окружил средние века ореолом величия и неповторимой поэзии. В пылу спора с воображаемыми противниками этой эпохи, которые считали «время ее действия... слишком варварским, слишком невежественным», Гоголь утверждал, что «никогда история мира не принимает такой важности... как в средние века»²⁰. Эта эпоха, которой свойственна «страшная, необыкновенная сложность»; «нигде нет такой пестроты, такого живого действия, таких резких противоположностей, такой странной яркости, как в ней», когда «чудесное прорывается при каждом шаге и властвует везде»²¹.

Сравнение всей эпохи с готическим храмом завершает эту страстную речь в защиту средневековья: «Средние века, величественные, как колоссальный готический храм, темные, мрачные, как его пересекаемые один за другим своды, пестрые, как разноцветные его окна и куча разузоровывающих его украшений, возвышенные, исполненные порывов, как его летящие к небу столпы и стены, оканчивающиеся мелькающим в облаках шпирем»²².

Эссе «Об архитектуре нынешнего времени»²³ является своеобразным панегириком готике. В пылу романтического увлечения готическим ис-

¹⁶ П. Я. Чаадаев. Философические письма..., стр. 173, 174.

¹⁷ Там же, стр. 174.

¹⁸ «Это здание решительно превосходит все, что я до сих пор видел, своим древним готическим великолепием», — писал, например, Гоголь о церкви Марии в Любеке в письме к матери от 25 августа 1829 года (Н. В. Гоголь. Собр. соч., т. 10. М., 1940, стр. 156).

¹⁹ Н. В. Гоголь. О средних веках. — В кн.: Н. В. Гоголь. Собр. соч., т. V. М., 1889, стр. 118.

²⁰ Там же.

²¹ Там же, стр. 120, 128.

²² Там же, стр. 129.

²³ На основании записных книжек Гоголя датой написания этой работы можно считать 1833 год. Автор, однако, датировал ее 1831 годом. Нельзя ли видеть причину более ранней датировки статьи в появлении (1831 г.) романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери», который, без сомнения, стал скоро известен Гоголю и в котором готический храм, будучи фоном к описываемым событиям, является в то же время главным героем произведения?

кусством Гоголь ставит его в совершенно исключительное положение в истории человеческой культуры: «Готическая архитектура... есть явление такое, какого еще никогда не производил вкус и воображение человека»²⁴. «Если бы, однако ж, потребовалось отдать решительное преимущество какой-нибудь из этих архитектур, — писал Гоголь, разбирая перед этим достоинства средневековой западной, византийской и классической архитектуры, — то я всегда отдам его готической. Она чисто европейская, создание европейского духа и потому более всего прилична нам»²⁵. Высказанная писателем мысль о ценности средневековой архитектуры как общеевропейского, а не узко национального прошлого особенно важна потому, что на протяжении всей истории ее изучения готика неоднократно служила объектом националистических теорий культуры и спекуляций. Гоголь высоко поднимает историческую значимость архитектуры прошлого: «Архитектура — тоже летопись мира: она говорит тогда, когда уже молчат и песни, и предания, и когда уже ничто не говорит о погибшем народе»²⁶.

Романтическая концепция готики как воплощения христианства получила в интерпретации Гоголя чрезвычайно яркий, образный и поэтический смысл. «Готическая архитектура... обширна и возвышенна как христианство», — писал он, подробно раскрывая далее два выделенных им качества: обширность — богатство эстетических впечатлений и возвышенность — спиритуалистическую устремленность готики. — В ней все соединено вместе: этот стройно и высоко возносящийся над головой лес сводов, окна огромные, узкие, с бесчисленными изменениями и переплетами, присоединенные к этой ужасной колоссальности массы самых мелких, пестрых украшений; эта легкая паутина резьбы, опутывающая его своей сетью, обвивающая его от подножия до конца шпица и улетающая вместе с ним на небо; величие и вместе красота, роскошь и простота, тяжесть и легкость — это такие достоинства, которых никогда, кроме этого времени, не вмещала в себе архитектура. Вступая в священный мрак этого храма, сквозь который фантастически глядит разноцветный цвет окон, поднявши глаза кверху, где теряются, пересекаясь, стрельчатые своды один над другим, и им конца нет, — весьма естественно ощутить в душе невольный ужас присутствия святыни, которой не смеет коснуться и дерзновенный ум человека»²⁷.

Гоголь отмечал грандиозные размеры готических сооружений. Ему импонировало, что «величественный храм так бывал велик перед обыкновенными жилищами людей, как велики требования души нашей перед требованиями тела»²⁸.

«Нет величественнее, возвышеннее и приличнее архитектуры для здания христианскому богу, как готическая», — писал Гоголь, акцентируя спиритуалистическое начало готической архитектуры и устремление всех форм готического храма ввысь, — «чтобы выше, сколько можно выше, поднимались его стены, чтобы гуще, как стрелы, как тополи, как сосны, окружали их бесчисленные угольные столбы! Огромнее окна, разнообразнее их в высоту! Воздушнее, легче шпиц! Чтобы все, чем более подымалось кверху, тем более бы летело и сквозило... Здесь одна законодательная идея — высота»²⁹.

Среди других романтических описаний готической архитектуры гоголевское изображение готики выделяет особенная яркость зрительного впечатления. Созданный им образ готической архитектуры проникнут острым и своеобразным художественным чувством.

²⁴ Н. В. Гоголь. О средних веках, стр. 214.

²⁵ Там же, стр. 222.

²⁶ Там же, стр. 231.

²⁷ Там же, стр. 214.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же, стр. 222—223.

Облик средневековья, воссозданный в литературно-философских произведениях XVIII—XIX вв., оказал непосредственное влияние на методы искусствоведческого анализа памятников средневекового искусства. Эссе Гоголя об архитектуре в известной степени отражает возникновение определенных методов описания и анализа художественных памятников. Замечательно, что среди основных качеств готической архитектуры Гоголь одним из первых называет красоту. В эпоху, когда в готическом сооружении охотно видели величие, мрачность, романтическую возвышенность, живописность, само слово «красота», ассоциировавшееся с классическим идеалом, употреблялось по отношению к готике крайне осторожно, еще не исчезло окончательно представление о готике как о чем-то бесформенном и безобразном. Поэтому наделение ее этим качеством свидетельствовало о широте, своеобразии вкусов писателя, не подчиненных общепринятым стандартам. Понимание готической архитектуры Гоголем перекликается с ее восприятием Гете, писавшего о гармонии и живом единстве готического собора и видевшего в нем «глубокое соотношение правды и красоты»³⁰.

Взгляды Гоголя на искусство и историю средневековья сформировались помимо личных впечатлений, на основании обширного чтения и серьезного знакомства с господствовавшими в его время точками зрения на развитие и происхождение готики³¹. Он отклонил так называемую «арабскую» теорию происхождения готики: «Ее напрасно производят от арабской: идеи этих двух родов совершенно расходятся»³².

Но «лесная» теория, образная и поэтическая, не могла не тронуть воображения писателя, и он сравнивал готические своды с лесом, пучки колонн с тополями и соснами. «В готической архитектуре, — писал Гоголь, — более всего заметен отпечаток, хотя неясный, тесно сплетенного леса, мрачного, величественного, где топор не звучал от века. Эти стремящиеся нескончаемыми линиями украшения и сети сквозной резьбы не что другое, как темное воспоминание о стволе, ветвях, листьях древесных»³³.

Как и многие европейские писатели и мыслители XVIII—XIX вв., писавшие о готике и средневековье, Гоголь не избегал романтической идеализации средневекового творчества. «Я предпочитаю потому еще готическую архитектуру, что она более дает разгула художнику», — писал он, подразумевая под этим «разгулом» игру воображения («воображение живее и пламеннее стремится в высоту, нежели в ширину»), свободу творческой фантазии, неограниченность вымысла, простор вдохновения³⁴. В приравнивании одухотворенного взлета готических башен к свободе полета творческой фантазии художника Гоголь видел глубокий и значительный смысл, воспринятый им почти как откровение.

Идеализация средневекового творчества была вполне естественной для интеллигенции XIX в., была обусловлена состоянием творческой мысли этого времени, условиями творческого труда в жестоком и безжалостном буржуазном мире. Она была также следствием очевидного упадка монументального искусства в XIX веке. «Невольнo втесняется мысль: неужели прошел невозвратно век архитектуры?» — с грустью восклицал Гоголь³⁵.

³⁰ Гете. Собр. соч., т. X. М., 1937, стр. 393.

³¹ В библиографическом списке к программе курсов лекций по истории средних веков Гоголь указывает знакомые ему сочинения Гизо, Тьерри, Сисмонди, Гюльмана, Баранта, Мишле и др. (Н. В. Гоголь. Собр. соч., т. 6. М.—СПб., 1896, стр. 275. 689—690). В библиотеке писателя были посвященные средневековью книги Мишле, Гердера, Гиббона, Тьерри и др.

³² Н. В. Гоголь. О средних веках, стр. 214.

³³ Там же, стр. 221.

³⁴ Там же, стр. 222.

³⁵ Там же, стр. 213.

С горькой иронией говорит писатель в своей статье о всеобщем увлечении в XIX в. готикой, страстно выступая против опошления старины: «Вкус к готическому распространился быстро везде и проникнул во все. Еще не сделавшись великим, он уже сделался мелким: сельские домики, шкафы, ширмы, столы, стулья — все обратилось в готическое... Век наш так мелок, желанья так разбросаны по всему, знания наши так энциклопедически, что мы никак не можем усредоточить на одном каком-нибудь предмете наших помыслов и оттого поневоле раздробляем все наши произведения на мелочи... Мы имеем чудный дар делать все ничтожным»³⁶. Нужно, однако, отметить, что, начав с пессимистических нот в изображении современного состояния архитектуры, Гоголь завершает статью ликующим крещендо, полным надежды и уверенности в новом возрождении зодчества.

Статья Гоголя об архитектуре продиктована глубокой внутренней склонностью писателя к западноевропейской готической архитектуре, лучше которой, по его мнению, «не производили ни древние, ни новые веки»³⁷. На человека с таким фантастическим «устройством головы» (по его собственному выражению) эмоциональное богатство готической архитектуры не могло не произвести сильного и незабываемого впечатления.

В дальнейшем, во время путешествия по Европе, интерес Гоголя к готике несколько ослабел, уступив место восхищению величием и гармонией итальянской архитектуры. Однако по-прежнему в письмах к друзьям и близким он упоминал виденные им готические памятники, иногда сопровождая свои описания небольшими набросками готических окон, фасада, шпиля³⁸.

Впервые в русской литературе и истории Гоголь в своих сочинениях создал яркий, живой, романтический, волнующий образ средневековой архитектуры и ее эпохи. Эссе Гоголя об архитектуре представляет собой одно из самых замечательных литературных творений изобразительного искусства и архитектуры.

Появившиеся в 40-х годах XIX в. философские работы А. И. Герцена — «Дилетантизм в науке» (1842—1843 гг.) и «Письма об изучении природы» (1843—1846 гг.) по-новому поставили вопрос о средневековой культуре. Вместо прежней идеализации готики и безоговорочного восхищения ею Герцен выдвинул четкий исторический взгляд как на сам готический стиль, так и на превознесший его романтизм XIX века³⁹, дал широкую, многогранную картину жизни и мировоззрения средних веков, не потерявшую и по сей день своего научного значения⁴⁰. Заостряя внимание на противоречиях средневекового мира, определенных им как «самые страшные, примиренные формально и свирепо раздирающие друг друга на деле»⁴¹, Герцен стремился видеть за внешней стройностью средневекового мировоззрения истинную жизнь средних веков с ее реальными потребностями⁴².

Раньше многих исследователей, изучавших средневековую культуру еще до появления крупных обобщающих сочинений о средневековом искусстве, Герцен высказал мысль о том, что готика была не выражением

³⁶ Н. В. Гоголь. О средних веках, стр. 224.

³⁷ Там же, стр. 222.

³⁸ Гоголь писал о церквях Швейцарии (Письмо к В. О. Балабиной из Бадена-Бадена от 16 июля 1837 г.), о Миланском соборе (Письмо к матери от 24 ноября 1837 г.), о соборе в Аахене (Письмо к сестрам от 17 июля 1836 г.). — В кн.: Н. В. Гоголь, Полное собр. соч., т. 2. М., 1952, стр. 105, 118, 52—54.

³⁹ Дилетантизм в науке, статья вторая — Дилетанты-романтики. — В сб.: Герцен об искусстве. М. 1954, стр. 76, 86, 89, 90, (см. также «Капризы и раздумья»).

⁴⁰ Письма об изучении природы, письмо пятое — Схоластика. Дилетантизм в науке. — В сб.: Герцен об искусстве, стр. 125—128; стр. 82—83.

⁴¹ Дилетантизм в науке. — Там же, стр. 82.

⁴² Письма об изучении природы. — Там же, стр. 124.

христианства вообще, но явилась воплощением средневекового мира и его мировоззрения в определенный исторический период. Он писал: «Каждая самобытная эпоха разрабатывает свою субстанцию в художественных произведениях, органически связанных с нею, ею одушевленных, ею признанных. Пора оставить несчастное заблуждение, что искусство зависит от личного вкуса художника или от случая»; «Готическое искусство имело свою истину, которую уничтожить нельзя»⁴³.

Поразительно глубоко и тонко Герцен понимал архитектуру. Он характеризовал зодчество как искусство «отвлеченное, геометрическое, немомузыкальное, бесстрастное, оно живет символически, образом, намеком. Простые линии, их гармоническое сочетание, ритм, числовые отношения представляют нечто таинственное и с тем вместе неполное. Здание, храм не заключают сами в себе своей цели, как статуя или картина, поэма или симфония; здание имеет обитателя, это очерченное, расчищенное место, это обстановка, броня черепахи, раковина моллюска, именно, в том-то и дело, чтоб содержание так соответствовало духу, цели, жильцу, как панцирь черепахе...»⁴⁴. Архитектура в представлении писателя неотрывна от создавшего ее человека и его мировоззрения. Так и готическое искусство и архитектура воспринимались им как живое выражение эпохи исторически необходимой, но канувшей в прошлое и поэтому безвозвратно устаревшей⁴⁵.

Глубокое осознание искусства как внутреннего органического единства художественных средств и выраженного ими смысла позволило Герцену дать тонкое и цельное определение готического искусства: «Готизм развился до высшего предела своего в мире католицизма. Он удовлетворял всем условиям, всем требованиям учения и ритуала католического. Характерно его стремление вверх, здание рвется всеми частями в небо и, суживаясь, пропадает в воздухе; в массе ищется не красота, а одухотворение; готическое здание не имеет оконченности в себе, замкнутости греческого храма, оно полувывисказывает основную мысль свою, потому что ничто земное не в состоянии высказаться вполне, здание только намекает на теодицею, бесконечную, невыразимую»⁴⁶.

Герцен высоко ценил готическое искусство, одухотворенность и величие готических храмов, восхищался мастерством их строителей: «Какая голова смела создать чертеж этого каменного леса, называемого Миланским собором? Какая голова имела дерзость привести в исполнение сон безумного зодчего?»⁴⁷ Как и романтики, Герцен видел в готике проявление иррационального начала. Рационалистическая теория готической архитектуры, развитая Э. Виолле ле Дюком во Франции, осталось ему неизвестной, как и столь распространенная в Европе XIX в. концепция светского, городского происхождения готики. «В средние века профанская рука не касалась ни до одного камня»⁴⁸, — утверждал он.

И хотя Герцен не избежал романтического увлечения средневековым, его восхищение этой эпохой всегда носило строго исторический характер — это восхищение памятниками прошлого, времена которого миновали и ничто не в силах его возродить. Он с грустью сознавал, что сравнение монументального искусства прошлого с архитектурой XIX в. далеко не в пользу последней: «Что воздвигать после соборов в Реймсе, Париже, Кельне, Милане?»⁴⁹; «Неужели памятниками наше-

⁴³ Из статьи об архитектуре. — В сб.: Герцен об искусстве, стр. 44; Письма об изучении природы. — Там же, стр. 138.

⁴⁴ Былое и думы, ч. 2. — В сб.: Герцен об искусстве, стр. 332.

⁴⁵ Дилетантизм в науке. — Там же, стр. 82. Концы и начала. — В сб.: Герцен об искусстве, стр. 249, 282.

⁴⁶ Из статьи об архитектуре. — Там же, стр. 46.

⁴⁷ Былое и думы, ч. 8, гл. 2. — Там же, стр. 347.

⁴⁸ Из статьи об архитектуре. — Там же, стр. 46.

⁴⁹ Письмо к А. Л. Витбергу от 8 декабря 1838 г. — Там же, стр. 52.

му веку будут казармы, магазейны, экзерциргаузы?»⁵⁰. Но трезвый взгляд на состояние современного искусства не мешал ему понимать, что искусство прошлого невосвратимо: «Мне еще ни разу не довелось видеть такую каменную глупость, как этот огромный мраморный собор, такой безумно прекрасный, бесцельно возвышенный, сталактито сумасшедший...»; «Да и вряд в художестве ли выражается теперь человечество. Я смотрю на эту мраморную беловежскую чашу здешнего собора. Такого великого, изящного вздора больше не построят люди» — писал Герцен о Миланском соборе⁵¹.

Последовательный исторический взгляд на явления и события прошлого и настоящего позволил Герцену первому среди русских писателей определить место средневековой культуры и ее значение в развитии духовной культуры человечества.

Таким образом, готическая архитектура, как яркое явление средневековой художественной культуры, была своеобразно осмыслена в русской литературе конца XVIII—первой половины XIX века.

Взгляды выдающихся деятелей русской культуры на историю человечества, средневековую культуру представляют большую ценность для истории литературы, вносят яркий штрих и в историографию средневекового искусства.

⁵⁰ Из статьи об архитектуре. — Там же, стр. 47.

⁵¹ Письмо к М. Мейзенбург от 18 декабря 1867 г. — Там же, стр. 326; Письмо к И. С. Тургеневу от 20 декабря 1867 г. — Там же, стр. 327.

*Кафедра истории зарубежного искусства
Московского университета*

Н. Т. Нефедов



Приемы изобразительного искусства в ранних романах А. М. Горького

Неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия... Вместе они образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры.

Александр Блок

Первые рецензенты М. Горького еще в конце прошлого века отметили своеобразие его стиля — умение видеть и изображать жизнь в живописных картинах, с пластической выразительностью, ощущением пространства, характерности движения, цвета и света.

Изобилие диалогов в романах «Фома Гордеев», «Трое», «Мать» не подавляет читателя. Он наглядно осязает говорящих, ту обстановку, которая их окружает, видит портреты, бытовые картины, пейзажи и интерьеры, выразительные предметы, умело введенные в поле зрения талантливым художником. Е. Б. Тагер назвал эти словесные картины у Горького «детализированными ремарками», воспроизводящими все зримое на сценической площадке.

Сам писатель в беседе с художником Ф. С. Богородским скажет об этом: «Собственно говоря, я свои позиции в литературе занял оттого, что с художниками да с артистами близко знался»¹. Ему же Горький посоветует: «Имейте в виду, ежели вы литературой займетесь, не рассказывайте, а изображайте картинами. Понятно? Сцепляйте эти картины в цепь. Картинами, батенька мой, картинами пишете»².

С живописью будущий писатель начал знакомство в раннем детстве. В нижегородской иконной лавке палешанина Салабанова, где перепродавались ценные художественные древности, он приобрел первые художественно-археологические сведения, а общение с талантливыми мастерами-иконописцами расширило его первоначальные познания в старинной русской живописи. В 1896 г. молодой Горький оказался в центре газетной полемики о картинах Врубеля, финского художника Галлена, представленных на Нижегородской промышленной и художественной выставке. В годы создания ранних романов писатель сближается с И. Е. Репиным, В. А. Серовым, М. В. Нестеровым, рядом художников из группы «Мир искусства». В последующем знакомства писателя с художниками расширялись. Он проявлял большой интерес к технике живописи. Есть многие свидетельства о том, что Горький прекрасно разбирался и в вопросах композиции изобразительного искусства, и очень верно оценивал картины различных стилевых направлений.

Связи М. Горького с художниками и его высказывания о явлениях живописи, графики и скульптуры — не предмет этой статьи. Гораздо меньше изучены точки соприкосновения стилистики писателя с приемами изобразительного искусства. В советской и зарубежной литерату-

¹ Горький и художники. Воспоминания. Переписка. Статьи. М., «Искусство», 1964, стр. 104.

² Там же, стр. 103.

роведческой науке, на наш взгляд, недостаточно разработаны приемы такого сравнительного анализа, хотя в свое время и были смелые попытки создания синтетической истории искусств.

В данной работе предпринимается попытка по-новому рассмотреть некоторые родственные изобразительному искусству приемы, встречающийся в романах «Фома Гордеев», «Трое», «Мать» и развивающиеся в последующих произведениях писателя.

В изображении многофигурных сцен и некоторых пейзажей Горький стремится следовать законам большого реалистического искусства, столь ценным мастерами русской живописи конца XIX века. В них вырисовываются глубоко продуманная фигурная композиция, различные пространственные планы, композиционный центр, цветовой колорит и эмоционально-экспрессивная оценка. Если все это перенести на полотно в красках или на лист бумаги способами эстампа, то горьковские картины не утратили бы у хорошего живописца или графика своего содержания.

Разберем одну из таких картин трагического жанра в романе «Трое»:

«Около кузницы люди собрались большой, плотной кучей. Ребятишки пролезли в центр толпы и попятились назад. У ног их, на снегу лежала вниз лицом женщина; затылок у нее был в крови и каком-то тесте, снег вокруг головы был густо красен. Около нее валялся смятый белый платок и большие кузнечные клещи. В дверях кузни, скорчившись, сидел Савел и смотрел на руки женщины. Они были вытянуты вперед, кисти их глубоко вцепились в снег. Брови кузнеца сурово нахмурены, лицо осунулось; видно, что он сжал зубы: скулы торчали двумя большими шишками. Правой рукой он упирался в косяк двери; черные пальцы его шевелились и, кроме пальцев, все в нем было неподвижно.

Люди смотрели на него молча, лица у всех были строгие и, хотя на дворе было шумно и суетно, здесь, около кузницы, — тихо. Вот из толпы вылез дедушка Еремей, растрепанный, потный; он дрожащей рукой потянул кузнецу ковш воды:

— На-ка, испей-ка...

— Не воды ему, разбойнику, а петлю на шею, — сказал кто-то вполголоса»³.

Картина, как видно, разворачивается от общего к частному, от крупных пластических объемов к характернейшим деталям. Горький как бы охватывает сначала все целиком на некотором расстоянии, затем, приближаясь, сосредоточивает взор на центральных фигурах и наиболее выразительных фрагментах, раскрывающих смысл изображаемого. Здесь его внимание задерживается, автор выбирает выразительные части целого.

Эстетически подготовленный зритель обычно в такой последовательности «читает» картину художника. В Русском музее в огромном зале всех привлекает «Последний день Помпеи» К. Брюллова. Когда рассматриваешь ее с большого расстояния, не вдаваясь в подробности, то видишь, как мрак охватывает и разрывает на части светлое пятно. Уже это выражает художественный образ и идею в обобщении. Приближаясь, вы видите в центре светлого пятна погибающую прекрасную помпеянку с еще живым младенцем. Это символ гибнущего светлого античного мира, смысловой и композиционный центр картины.

Посмотрите, с какой пластической выразительностью представлены у Горького центральные персонажи трагедии. Как убедительно проти-

³ М. Горький. Собрание сочинений в 30-ти томах, т. V. М., ГИХЛ, 1950, стр. 29. При последующих ссылках на это издание в скобках указывается номер тома и страницы.

вопоставление фигур лежащей женщины и скорчившегося кузнеца, смятого белого платка и железных клещей, кистей рук убитой и черных шевелящихся пальцев убийцы. Внимание художника и читателя вновь обращается к толпе, к отдельным персонажам, к жесту дедушки Еремея, к реплике одного из присутствующих. Отлично чувствуется суровый цветовой строй картины: темные фигуры на фоне снега и густо-красное пятно в центре.

По такому же принципу построена пейзажная картина в романе «Фома Гордеев»:

«Быстро несется вниз по течению красивый и сильный «Ермак», буксирный пароход купца Гордеева, и по оба бока его медленно движутся навстречу ему берега Волги, — левый, весь облитый солнцем, стелется вплоть до края небес, как пышный зеленый ковер, а правый взмахнул к небу кручи свои, поросшие лесом, и замер в суровом покое.

Между ними величаво простерлась широкогрудая река; бесшумно, торжественно и неторопливо текут ее воды; горный берег отражается в них черной тенью, а с левой стороны ее украшают золотом и зеленым бархатом песчаные каймы отмелей, широкие луга» (IV, 29).

Это обобщенная пейзажная панорама. Затем автор высматривает в ней выразительные детали: «То тут, то там, по горе и в лугах являются селенья, солнце сверкает на стеклах окон изб и на парче соломенных крыш, сияют в зелени деревьев кресты церквей, лениво кружатся в воздухе серые крылья мельниц, дым из трубы завода вьется в небо. Толпы ребятишек в синих, красных и белых рубашках, стоя на берегу, провожают громкими криками пароход...» (IV, 29).

И далее выбирается из ряда деталей одна: «Вот куча ребят усе-лась в лодку, они спешно гребут на середину реки, чтоб покачаться на волнах» (IV, 28—29).

В этом пейзаже хорошо ощущаются пластика рельефа, изображение пространства большими плоскостями и объемами, цвет.

В горьковских картинах выражалась одна из ведущих тенденций изобразительного искусства на рубеже столетий: усиление эмоционально-экспрессивной оценки изображаемого художником.

Словесные картины, как правило, уже в самом начале окрашиваются определенными настроениями автора или героя с помощью экспрессивного пейзажа или интерьера, освещения, выразительных деталей.

Несчастные роды Натальи Гордеевой начинаются хмурым утром осеннего дня. Обращают на себя внимание такие детали интерьера, как «смутные лики икон, безучастные и темные»; своеобразный «звуковой аккомпанимент»: «Там, наверху, над его головой, топали и шаркали ногами, что-то тяжелое передвигали по полу...» (IV, 17). Встреча с «гостем» (утопленником) происходит в душную июльскую ночь, под лязг якорных цепей и жалобное пение. Игнат Гордеев умирает в раннее августовское утро под поющие волны церковного благовеста. В день суда над Верой и самоубийства Ильи Лунева пейзаж и люди хмуры и изменчивы: «Лик солнца бледный и усталый, то появлялся, то исчезал за облаками. Почти каждую минуту вдали на площадь ложилась тень, ползла по камням, лезла по деревьям, и такая она была тяжелая, что ветви деревьев качались под нею... Люди были какие-то серые, с голодными лицами; они смотрели друг на друга усталыми глазами и говорили медленно...» (V, 268).

В романе «Мать» в знаменательный день Первомайской демонстрации «по небу, бледно-голубому, быстро плыла белая и розовая стая легких облаков, точно большие птицы летели, испуганные гулким ревом пара... В окно, несмело играя, заглядывал юный солнечный луч...» (VII, 324).

М. Горького рано стало интересовать искусство скульптуры, средства пластического выражения характера, язык выразительных жестов. «Показывая мне Неаполитанский музей, — вспоминает скульптор И. Я. Гинцбург о своей встрече с писателем в Италии (1909—1911 гг.), — Горький обнаружил большие знания скульптуры: очевидно, в несколько лет он проделал большую работу в этой области»⁴.

Писателя особенно привлекали портреты, раскрывавшие человека в движениях и жестах. Так, по воспоминаниям художницы В. М. Ходасевич, Горького восхищал групповой портрет папы Павла III с Александром и Оттавио Фарнезе кисти великого Тициана⁵. И это, несомненно, потому, что великий венецианец в движениях фигур немощного и дряхлого Павла и хищного честолюбца Оттавиано не только изобразил драматическое столкновение характеров, но и предугадал историческое событие — падение власти папы от интриг своего внука.

Е. Б. Тагер верно подметил особенности портретного мастерства Горького, его стремление раскрыть характер не только с помощью индивидуальной речи, но и путем выразительных жестов, определяющих существо данного человека⁶. Здесь нельзя не заметить прямого воздействия на писателя скульптурного и живописного портретов.

У Горького введение персонажа в произведение превращается нередко в пластически выразительную портретную композицию. Первые жесты, положение фигуры, реплики и психологическая настроенность нового человека в романе у писателя не случайны, они раскрывают существенную черту характера.

Рабочий Краснощек в «Фоме Гордееве» обрисован в положении фигуры, напоминающей чем-то роденовского «Мыслителя»: «Сидел он на диване с ногами, обняв их большими ручищами и положив на колени подбородок» (IV, 250). Респектабельный буржуа европейской формации Африкан Смолин в этом же романе возникает изогнувшимся в почтительном поклоне, облаченным в модный сюртук.

Выразительна в своем появлении непримиримая ко всякой пошлости, близкая к социал-демократическому движению Софья Медведева в романе «Трое»: «Несколько секунд она стояла неподвижно, прямая, высоко закинув голову и оглядывая всех прищуренными глазами» (V, 232). «Сначала в комнату всунулась голова в большой, мохнатой шапке, потом, согнувшись, медленно пролезло длинное тело, выпрямилось, не торопясь...» (VII, 208). Так впервые приходит в дом Павла Власова опытный революционер, конспиратор Андрей Находка.

Иногда Горький изображает характерные портретные черты человека не сразу. Вначале персонаж рисуется немногими штрихами, предварительным наброском. Автор как бы ожидает подходящего момента, какой-нибудь острой жизненной коллизии, встречи, чтобы нарисовать запоминающийся облик, выпукло представляющий характер и судьбу изображаемого человека.

Так показана Медынская в «Фоме Гордееве». Наиболее выразительно ее портрет нарисован в момент последнего диалога с героем романа, именно тогда, как сущность ее становится ясной для Фомы. Она выглядит противоречивой, изломанной, неудовлетворенной жизнью, напоминая некоторых портретных героинь К. А. Сомова: «Вот женщина опустила мандолину на колени себе и, продолжая тихонько трогать струны, стала пристально всматриваться во что-то впереди себя (...) Она не была такой красивой, как при людях, — ее лицо серьезней и старей, в глазах нет выражения ласки и кротости, смотрят они скучно

⁴ Горький и художники, стр. 24—25.

⁵ Там же, стр. 71—72.

⁶ Е. Б. Тагер. Творчество Горького советской эпохи. М., «Наука», 1964, стр. 362.

И поза ее была усталой, как будто женщина хотела подняться и — не могла» (IV, 118).

Подруга детства Ильи Лунева Маша показана в самый трагический момент своей безрадостной жизни, после избиения мужем — деспотом и садистом. Здесь Горький близок к творческой практике В. А. Серова. Этот наиболее талантливый живописец-портретист современной писателю эпохи давал своей модели возможность занять естественную, наиболее характерную позу, выражающую сущность человека. Несмотря на то, что художник быстро схватывал сходство, он часто рисовал более тридцати—сорока сеансов и, по словам И. Э. Грабаря, «долго обхаживал свою модель, наблюдая ее в жизни в различных условиях»⁷.



По мнению искусствоведов, пейзаж в русской живописи XIX века отставал от пейзажа в художественной литературе. Лицо родной природы было угадано Пушкиным, но на полотнах его современников оно еще не выражалось. Гоголь, Тургенев, Лев Толстой, Чехов, каждый по-своему, совершенствовались словесное изображение природы, понимая ее не только как великую арену деятельности человека, но и мир его душевных переживаний. Однако современное раннему творчеству Горького развитие пейзажной живописи в России несомненно оказало влияние на пейзажи его ранних романов.

90-е годы прошлого века были периодом небывалого расцвета пейзажной живописи. К этому десятилетию относится время высшего подъема творчества Левитана. Пейзаж развивался не только в «чистом» виде, он входил органической частью в портрет, бытовой жанр, историческую картину. А. Эфрос хорошо выразил важнейшее свойство пейзажной эволюции: «Из трех разновидностей передвижнического пейзажизма — естествоиспытательного, или «шишкинского», лирического, или «саврасовского», и декоративного, или «куинджиевского», — 90-е годы взяли и продолжили одну линию — «саврасовскую». Новизна состояла в том, что равновесие, которое было у Саврасова между видимой природой и отношением к ней художника, отныне стало решительно нарушаться ради последнего; личное, эмоциональное, лирическое начало сделалось определяющим»⁸.

В шедеврах Левитана выразилось стремление к синтетическому обобщению пейзажного образа, к показу в пространстве картины места человека в мире, его мечтаний, надежд и стремлений. Такое соединение синтетического, обобщающего и эмоционального, лирического пейзажа мы находим в романах «Фома Гордеев», «Трое», «Мать».

В них можно выделить две основные разновидности горьковского пейзажа. В качестве пейзажного лейтмотива, постоянного фона действия героя произведения, представлен пейзаж эпически обобщенный, синтезированный, в котором почти всегда имеются реалистические символы, связанные с надеждами и стремлениями человека. Рядом с такими пейзажами читатель видит зарисовки иного рода: лирическое, субъективное восприятие природы, перекликающееся с настроениями и переживаниями героя.

Эпически обобщенным пейзажем в «Фоме Гордееве» является широкая панорама Волги. Могучая русская река изображена здесь как символическая картина России эпохи буржуазного развития. На ее просторах растет дело Игната Гордеева, в ней, как в зеркале, отражается судьба народа и стихийного протеста героя. Нетрудно расшифровать значение таких символических деталей, как «широкогрудая река», «не-

⁷ Игорь Грабарь. Валентин Александрович Серов. М., «Искусство», 1965. стр. 278.

⁸ А. Эфрос. Два века русского искусства. М., «Искусство», 1969, стр. 252.

торопливо текут ее воды», «горный берег отражается в них черной тенью», «за ленью притаилась огромная сила». Одинокая баржа Фомы, разбитая встречным караваном судов, — аллегория стихийного протеста героя. В финале романа связанный бунтарь лежит на палубе белоснежного парохода, на котором происходит банкет именитых толстосумов. Горьковская картина Волги поднимается до уровня исторического пейзажа современности. Нечто подобное мы видим в знаменитых пейзажах Левитана «Владимирка», «На Волге», «Озеро. Русь». Характерно, что Горький использует здесь традиционный для русского пейзажа образ уходящего вдаль речного простора.

В романе «Трое» автор не раскрывает историческое движение столь широко. Здесь преобладает замкнутый городской пейзаж, не содержащий широких панорам и дальних горизонтов. В качестве лейтмотивной детали выдвигается купеческий дом. У мрачной постройке на городской окраине проходят многие годы жизни Лунева и его сверстников, разрастается «дело» хапуги и жулика Петрухи Филимонова. Дом становится мрачным символом буржуазного накопительства, он обрывается со временем разными пристройками, внешне обновляется, но за всем этим скрывается его гнилое нутро. Для многих персонажей романа дом является свидетельством жизненного успеха, восхождения к богатству. Наставник Ильи, тряпичник Еремей, внушая мальчику мысль о богатстве, как о главной цели жизни, обращает его внимание на дома именитых буржуа: «...А это дом Пчелина купца, Саввы Петровича. Богатый купец Пчелин... А вот этот вот — Сабанеев дом Митрия Павлыча... Он еще Пчелина богаче. Уж он настоящий злодей...» (V, 19—20).

Изобразительное искусство к провинциальному городскому пейзажу с подобной социальной окраской придет позже. Горьковский словесный почерк в таком пейзаже получит живописное выражение в картинах Б. М. Кустодиева о купеческом быте Астрахани.

Обобщенный, в полном смысле слова исторический пейзаж представлен в романе «Мать» в изображении рабочей слободки. Ее картины изменяются параллельно с духовным ростом Пелагеи Ниловны, развитием рабочего движения. Пейзажный образ здесь ярко выражает надежды и стремления автора.

Угрюмый облик слободки читатель видит в начале первой главы. В ее описании запоминаются выразительные тропы: «дрожал и ревел фабричный гудок», «выбежали на улицу, точно испуганные тараканы, угрюмые люди», «фабрика выкидывала людей из своих недр, словно отработанный шлак».

Во второй картине слободки «сонные голоса, грубая ругань, зло рвавшая воздух» начинают заглушаться разговорами о социалистах.

Накануне Первомайской демонстрации слободка все чаще освещается солнцем и меняется ее разноголосица, она обретает единый тон: «Это надо устроить», «Пора! Будет в прятки играть!», «Всюду собирались кучки людей, горячо обсуждая волнующий призыв». И уже совершенно непохожа на первоначальную картину слободка в Первомайское утро. Даже «гудок закричал тише, не так уверенно, с дрожью в звуке».

Обобщенный эпический пейзаж в ранних романах Горького является выражением авторского видения действительности. Рядом с такими картинами, наделенными большой символикой, выступают как бы пейзажные этюды более субъективного, лирического характера. Они чаще всего выражают настроение душевного смятения героя.

В хмурый день, на грязной, узкой улочке Фома Гордеев видит одинокую пролетку: «Извозчик и седок качались и подпрыгивали в ней, оба они зачем-то нагнулись вперед и вместе с лошадьё составляли одну большую черную массу. Улица была испещрена пятнами света и

теней, но вдали мрак был так густ, точно стена загораживала улицу, возвышаясь от земли до неба. Фоме почему-то подумалось, что эти люди не знают, куда едут... И сам он тоже не знает, куда идет...» (IV, 125).

В тесноте городских построек и оград Илья Лунев особенно восприимчив к вольному полету причудливых облаков, просторам полей и уводящим в даль проселкам. Каждый раз он ощущает их по-новому:

«Долго в эту ночь он ходил по улицам города, нося с собой неотвязную и несложную, тяжелую думу свою... Он шел во власти этих дум по-лем около каменной ограды загородного монастыря и смотрел вперед себя. Навстречу ему из темной дали тяжело и медленно двигались тучи. Кое-где во тьме над его головой, среди туч, проблескивали голубые пятна небес, на них тихо сверкали маленькие звезды...» (V, 96—97);

«Он шел по направлению к трактиру Филимонова, а в душе его одна за другой возникали мечты о будущем... Он вышел за город: широко развернулось поле, огражденное вдали темной стеной леса. Заходило солнце, на молодой зелени дерна лежал розоватый отблеск. Илья шел, подняв голову кверху, и смотрел в небо, в даль, где красноватые облака, неподвижно стоя над землей, пылали в солнечных лучах. Ему было приятно идти: каждый шаг вперед, каждый глоток воздуха родил в душе его новую мечту» (V, 191).



Здесь следует также сказать о другом аспекте связи горьковской манеры письма с приемами изобразительного искусства. В ранних романах писателя возникает глубоко продуманное использование определенных форм и стилей, даже отдельных произведений живописи и графики (без прямого их упоминания) для придания большей зрительной выразительности литературным образам. Это качество получит широкое развитие и усовершенствование в последующих произведениях.

Ограничивается ли горьковский сатирический портрет традициями русской и зарубежной литературной сатиры? Утверждать подобное — значит забыть о раннем и устойчивом интересе писателя к графической и живописной сатире, о той роли, которую сыграл М. Горький в небывалом подъеме русской политической сатиры в период революции 1905—1906 годов. Писатель был неутомимым организатором и руководителем известных сатирических журналов этой эпохи «Жупел», «Адская почта», созданных по примеру немецкого «Симплициссимуса», так ценимого Горьким. В них помещались острые политические, высокие по художественным достоинствам карикатуры В. А. Серова, М. В. Добужинского, И. Я. Билибина, Е. Е. Лансере, Б. М. Кустодиева и других талантливых графиков. Есть интересное свидетельство Кукрыниксов о том, что Горький хорошо знал историю западноевропейской карикатуры, ценил работы Гойи, Домье, Стейнлена⁹.

В изображении судебного синклита в романе «Мать» угадывается стиль шаржированных портретов Б. М. Кустодиева из серии «Олимп», помещенных в журнале «Адская почта» (1906, № 3). В них изобличались тупость, ханжество и зверина злоба носителей власти. Карикатурный портрет Победоносцева весьма сходен с изображением председателя суда в романе: «В левом углу зала отворилась высокая дверь, из нее, качаясь, вышел старичок в очках. На его сером личике тряслись белые редкие баки, верхняя бритая губа завалилась в рот, острые скулы и подбородок опирались на высокий воротник мундира, казалось, что под воротником нет шеи» (VII, 474).

Нужно при этом отметить, что Горький ни в ранних, ни в последующих произведениях в портретных характеристиках не отсылает читателя к известному, популярному образу изобразительного искусства, в какой-то мере уже знакомому читателю. Лишь книжник Кли́м Самгин

⁹ Горький и художники..., стр. 111, 113.

будет позже воспринимать людей посредством литературных и живописных ассоциаций¹⁰.

Литературная стилизация, связанная с определенной формой живописной, графической и скульптурной изобразительности, у Горького выполняет функцию, сходную с ролью несобственно-прямой речи. Она помогает понять характерную особенность изображаемого человека.

В портретных характеристиках романов «Фома Гордеев», «Трое», «Мать» нередко наблюдаются черты иконописного стиля. Чаще всего они заметны в изображении облика людей болезненных и богобоязненных, с трагической судьбой. Одухотворенные и грустные их лики чем-то напоминают образы дореволюционного Нестерова или Петрова-Водкина, художников, на творчество которых оказали влияние приемы древнерусской живописи.

Таков, например, портрет уральской старообрядки Натальи Гордеевой: «Улыбка редко являлась на овальном, строго правильном лице его жены, — всегда она думала о чем-то, и в голубых ее глазах, холодно спокойных, порой сверкало что-то темное, нелюдимое... Лицо ее обращено на улицу, но взгляд был так безучастен ко всему, что жило и двигалось за окном, и в то же время был так сосредоточенно глубок, как будто она смотрела внутрь себя» (IV, 14).

Иконописная стилизация ощущается в портрете Якова Филимонова: «Читая, он поднимал левую руку кверху, как бы приглашая больных в палате слушать зловещие пророчества Исаии. Большие мечтательные глаза придавали желтому лицу его что-то страшное» (V, 181).

Некоторые черты такой иконности представлены в первоначальном портрете Пелагеи Ниловны. Но с духовным и политическим развитием героини романа «Мать» они совершенно исчезают.

Чертами скрытой пародии наделен почти декадентский портрет Софьи Медынской. В нем угадываются прихотливые узоры и изысканные линии рисунков английского графика Обри Бердслея, признанного мэтра декаданса: «Дверь была занавешена длинными нитями разноцветного бисера, нанизанного так, что он образовал причудливый узор каких-то растений; нити тихо колебались, и казалось, что в воздухе летают бледные тени цветов... Медынская, сидя на кушетке в своем любимом уголке, играла на мандолине. Большой японский зонтик, прикрепленный к стене, осенял пестротой своих красок маленькую женщину в темном платье...» (IV, 118).



Рассматривая вопрос о связи изобразительного искусства с литературным творчеством, нельзя не согласиться с утверждением Валентина Катаева о том, что у каждого настоящего мастера слова был свой любимый художник, а часто и направление живописи¹¹. У Горького в период создания ранних романов явно ощущается пристрастие к лучшим достижениям русского реалистического искусства конца XIX—начала XX в., к творчеству Репина, Серова, Левитана, Нестерова, Кустодиева. Однако писатель стремился воспринимать у художников не столько мотивы, сколько принципы художественной выразительности. Конечно, в литературе и живописи они во многом различны, но у художника слова с пластическим видением мира, каким был Горький, в них есть и нечто общее, которое мы и стремились здесь показать.

¹⁰ Это хорошо показано в работе И. И. Вайнберга «Литературные мотивы в «Жизни Климата Самгина». — В кн.: Горьковские чтения (1958—1959). М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 341—342.

¹¹ Валентин Катаев. Обновление прозы. — «Вопросы литературы», 1971, № 2, стр. 123.

М. И. Киевский



Остранение как одно из средств художественного отражения жизни

На протяжении многих лет в советском литературоведении отношение к понятию «остранение» отмечается некоторой двойственностью. С одной стороны, этот термин широко используется и, кажется, без него уже затруднительно понимание определенных видов художественных средств литературы. С другой стороны, на понятии «остранение» все еще лежит печать «формальной» школы. А между тем правильная, марксистско-ленинская методология нашего литературоведения, в корне отличная от формалистических принципов ОПОЯЗ'а, обуславливает и совершенно иное толкование этого термина. Поэтому представляется достаточно актуальным разобраться в специфических особенностях такого явления, как остранение, определив его место и в нашем литературоведении, и в современном литературном процессе.

Появление понятия «остранение» в какой-то мере было подготовлено и немецкой идеалистической философией и эстетикой, и литературными теориями романтизма. Термин «остранение» впервые встречается в ранних работах В. Шкловского¹. Критик в своей работе «Искусство как прием» определял остранение так: «Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз произошедший... Таким приемом описывал Толстой все сражения в «Войне и мире». Все они даны как, прежде всего странные»². Понятие «остранение» занимало центральное место в теории формалистов, суть которой состояла в том, что «относимость к поэзии данной вещи есть результат способа нашего восприятия, .. воспринимательный процесс в искусстве самоцелен»³. Поэтому литературный процесс понимался ими лишь как смена одних форм другими, вне зависимости от идеологических, классовых и других социальных факторов; одни формы ветшали, «автоматизировались», на смену им приходили другие, обновленные путем остранения. Остранение трактовалось как способ создания художественности в восприятии. В толковании выведения речи из автоматизма восприятия и проблем художественности литературы В. Шкловский в значительной степени оставался на позициях лингвистической поэтики и трактовал художественную речь как «особый» язык, а не как содержательную форму искусства. С позиций формализма В. Шкловский превратил остранение из частного художественного средства не только в явление, общее для всего искусства, но и в цель литературного про-

¹ В. Шкловский. Искусство как прием. — В сб.: «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка», I—II. Петроград, 1919.

² Там же, стр. 106, 108.

³ Там же, стр. 102, 105.

цесса. Сходную трактовку остранения находим в 20-е годы в работах Б. В. Томашевского, Б. А. Ларина⁴ и др. Ошибочные методологические принципы формализма исказили понимание остранения как реально существующей особенности литературной практики и надолго затормозили изучение остраненных форм.

Дальнейшую более правильную и глубокую трактовку понятие «остранение» получило в теории эпического театра Б. Брехта в виде «эффекта очуждения», разработанного в таких статьях, как «Краткое описание новой техники актерской игры...», «Диалектика и очуждение», «Об экспериментальном театре» и др.⁵ «Эффект очуждения, — писал Брехт, — состоит в том, что вещь, которую нужно довести до сознания, на которую требуется обратить внимание, из привычной, известной, лежащей перед нашими глазами, превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную»⁶. Исследователь творчества Б. Брехта И. М. Фрадкин замечает об «эффекте очуждения»: «Даже у художников, по своей творческой манере очень далеких от Брехта, встречаются удивительно яркие примеры «очуждения». Шкловский вполне справедливо ссылаясь на Л. Толстого — достаточно вспомнить описание оперы в «Воине и мире» или богослужение в «Воскресении»⁷. Фрадкин выступает против отождествления «эффекта очуждения» и «остранения». Но из определений «эффекта очуждения» Б. Брехтом и из приведенного выше высказывания Фрадкина явствует, что речь идет об одном и том же явлении⁸. И. М. Фрадкин прав в том смысле, что Б. Брехт действительно далек от формалистического понимания остранения. Его «остранение—очуждение» — способ воплощения нового революционного содержания, активное средство художественного познания. Отмечая это новое понимание «остранения—очуждения» у Б. Брехта, В. Шкловский пишет: «Мы многого не дописали, многое написали неверно, от многого неверно отказались. Сейчас я думаю, прочитав мнение Шоу о Толстом и статьи Брехта о драматургии, что мысли мои об остранении, в частности в приложении к Толстому, были правильны, но неправильно обобщены»⁹.

В настоящее время В. Г. Щербина, И. М. Фрадкин и ряд других советских исследователей выступают против употребления термина «остранение» на том основании, что этим понятием пользуются многие буржуазные исследователи литературы, такие, как Р. Уэллек, В. Эрлих и другие, употребляющие данный термин целиком в духе «формальной» школы. Однако большинство советских литературоведов считают остранение реально существующей категорией литературы, достаточно часто употребляют термин «остранение» в своих работах, выступая против формалистического понимания и верно определяя его место в системе художественных средств. Так, академик В. В. Виноградов замечает: «То, что в теории поэтического языка, развивавшейся у нас в конце 10-х — в 20-х годах этого столетия, называлось «остранением», — это всего лишь одна из многочисленных разновидностей словесной образности поэтической речи»¹⁰. Критик А. В. Македонов утверждает: «Ост-

⁴ Б. В. Томашевский. Теория литературы. Поэтика, Л., Госиздат, 1925; Б. А. Ларин. О лирике как разновидности художественной речи. — В сб.: «Русская речь». Новая серия. Л., «Academia», 1927.

⁵ Б. Брехт. Театр. т. V, ч. II. М., «Искусство», 1965.

⁶ Там же, стр. 113.

⁷ И. М. Фрадкин. Б. Брехт. Путь и метод. М., «Наука», 1965, стр. 137—138.

⁸ Сходную мысль высказал И. И. Ревзин: «В основе действия пародии на ее потребителя лежит брехтовский «эффект очуждения» или, что то же самое, «остранение» Шкловского (И. И. Ревзин. Схема языка с конечным числом состояний. — В сб.: «Poetics. Поэтика. Поэтика». W., 1966, стр. 122).

⁹ В. Шкловский. Жили-были. М., «Советский писатель», 1966, стр. 135.

¹⁰ В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 157.

ранение является действительно одним из широко распространенных приемов искусства, в том числе и искусства реалистического»¹¹. Широко пользуется термином «остранение» в своей работе и Ю. Манн¹². Некоторые советские филологи-языковеды используют это понятие в чисто лингвистическом смысле как особую форму речи, выведенной из автоматизма восприятия¹³. Сходное лингвистическое понимание остранения, близкое к его толкованию В. Шкловским, проявилось в работах ученых, использующих структурные методы изучения литературы¹⁴. Такое специфическое употребление термина сводит остранение к одному из его видов.

Для более широкого литературоведческого понимания термина было бы полезным рассмотреть его как один из способов раскрытия реальной действительности путем художественного преувеличения и заострения, связанного с условными формами. Художественное преувеличение — общая закономерность искусства. Художественное преувеличение отражаемой в произведении реальной действительности является средством ее идейно-эстетической оценки, эмоционального воздействия на читателя, способом познания сущности явлений. Достаточно подробно эта особенность художественной литературы исследована в книгах А. К. Дремова, А. И. Ревякина и др.¹⁵

Ведущие способы реалистической типизации опираются на художественное преувеличение, отражающее действительность в формах самой жизни. Но в литературе полнокровно утверждают себя и виды художественного преувеличения, воссоздающие мир при намеренном нарушении жизнеподобия изображаемого. Остранение — способ художественной типизации, проявляющийся как художественно преувеличенное, необычное (странное) изображение тех или иных явлений жизни.

Остранение достигается путем усиления какого-либо определенного признака вещи или явления, а также путем постановки вещей или явлений в необычные (странные) ассоциативные ряды. Возможен и такой тип остранения, когда вещи или явления ставятся в противоречие друг с другом, когда эти противоречия заостряются до существенного различия, до противоположности, до «странности».

К остранению вполне может быть отнесено широко известное высказывание В. И. Ленина об эксцентризме как особой форме искусства. «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!»¹⁶.

Будучи способом изображения реальной действительности, нарушающим жизнеподобие изображаемого, изменяющим и деформирующим его, остранение проявляется через различные виды условной образности.

В работах советских литературоведов последних лет достаточно четко определилось понимание условности как «первичной», свойственной искусству вообще, и «вторичной», или «производной», противостоящей

¹¹ А. В. Македонов. Очерки советской поэзии. Смоленск, 1960, стр. 21.

¹² Ю. Манн. О гротеске в литературе. М., «Советский писатель», 1966.

¹³ Сб.: «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем». М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 33—36.

¹⁴ См.: А. Жолковский, Ю. Щеглов. О возможности построения структурной поэтики. — В сб.: «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем», стр. 138—141; Краткая литературная энциклопедия, т. V. М., «Советская энциклопедия», 1968, стлб. 488.

¹⁵ А. К. Дремов. Специфика художественной литературы. М., 1964; А. И. Ревякин. Проблема типического в художественной литературе. М., 1959.

¹⁶ Сб.: «В. И. Ленин о литературе и искусстве», изд. 4-е. М., «Художественная литература», 1969, стр. 644.

безусловной образности, творчеству в формах самой жизни¹⁷. Некоторые из них трактуют «остранение—очуждение» чрезмерно широко, отождествляя его с «первичной» условностью. Так, И. М. Фрадкин утверждает: «Идя дальше, следует признать, что «очуждение» объективно, в большей или меньшей степени, вообще присуще природе всякого произведения искусства, поскольку оно не является самой действительностью, а лишь ее изображением, которое, как бы оно ни было близко к жизни, все же не может быть тождественно ей и, следовательно, заключает в себе ту или иную меру условности, то есть отделенности, «очужденности» по отношению к предмету изображения. «Очуждение» — необходимое условие всякого тропа, всякой метафоры, всякого сравнения»¹⁸. Думается, что нет необходимости подменять понятие условности искусства термином «остранение—очуждение». Но остранение не совпадает полностью и с понятием «вторичной» условности. Оно — способ типизации, проявляющийся в создании лишь определенных видов условных форм. Изучение структуры и характера условности в литературе как советскими, так и зарубежными исследователями показало бесконечное многообразие проявления ее. Создание образов, глубоко раскрывающих существенные стороны действительности, связанных с тончайшей ассоциативностью всеобщих связей и глубокой интуицией художника, приводит к неповторимости условных художественных средств. Однако типологически выделив общие черты внутренней структуры условной образности, литературоведение давно уже пришло к признанию двух основных ее видов: иносказательных и фантастических. Остранение как способ деформированного, странного, необычного изображения привычных вещей и явлений естественно дополняет эти формы. Такое выделение трех основных типов условных образов, как и любая теоретическая классификация, неизбежно страдает схематизмом, но анализ именно иносказательных, фантастических и остранных форм в их взаимосвязи позволяет понять природу условности и ее художественные функции в тех или иных произведениях.

Условная образность и ее остранные виды, зарождаясь в народном творчестве, проходят долгий путь развития в произведениях Рабле, Свифта, Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого, Б. Брехта. Анализируя процесс расширения художественных средств реализма, постепенную «деканонизацию» формы, проявляющуюся и в сюжетосложении, и в образности и ритмике, академик Д. С. Лихачев в одной из своих работ пишет: «Отмечу, что явление «остранения» (то есть изображения странным, необычным того или иного явления) присуще не литературе как таковой во все времена и у всех народов, а характерно по преимуществу для реализма»¹⁹. Но остранение не является специфически реалистическим, романтическим или модернистским приемом. Характер остранения, как и любых компонентов поэтики, обусловлен его местом в целостной идейно-художественной системе писателя. Субъективный произвол и идейная пустота, лежащие в основе творческого метода модернизма, приводят к тому, что современные буржуазные литераторы пользуются приемами остранения, полностью разрушая структуру образа, приходя к бессмыслице и алогизму.

Обращаясь к средствам и способам художественного остранения, писатели — представители литературы социалистического реализма — стремятся к познанию действительности, к выявлению своих моральных и эстетических оценок.

¹⁷ См.: В. А. Дмитриев. О реалистической условности. — В сб.: «Обогащение метода социалистического реализма и проблема многообразия советского искусства». М., «Мысль», 1967, стр. 176—224; Ю. Манн. Цит. работа; А. Михайлова. О художественной условности. М., «Мысль», 1966.

¹⁸ И. М. Фрадкин. Цит. работа, стр. 138.

¹⁹ Д. Лихачев. Будущее литературы как предмет изучения. — «Новый мир», 1969, № 9, стр. 174.

Для многих советских писателей, использующих условные формы отражения действительности, остранение становится характерной особенностью их индивидуального стиля.

Весьма существенна роль остранения в драматургии В. В. Маяковского. В пьесах «Баня» и «Клоп» поэтом создан ряд положительных и отрицательных остраненных персонажей: это и Победоносиков, и Чудаков, и Олег Баян, и Зоя Березкина. Но центральными, стержневыми, группирующими вокруг себя остальную материал, являются образы Фосфорической женщины и Присыпкина. Образ Фосфорической женщины в пьесе «Баня», «светящейся женщины со свитком в светящихся буквах», остранен потому, что она представительница будущего в настоящем, то есть необычного в обычном. Но будущее в пьесе противопоставлено только отживающему (странно-уродливому) в настоящем, в существенном же будущее и настоящее связаны многими нитями. Коммунистическое будущее в зародыше существует в настоящем, настоящее, развиваясь, естественно входит в будущее. Фосфорическая женщина говорит: «Я с удивлением оглядывала квартирки, исчезнувшие у нас и тщательно реставрируемые музеями, и я смотрела гиганты стали и земли, благодарная память о которых, опыт которых и сейчас высятся у нас образцом коммунистической стройки и жизни»²⁰. «Летящее время сметет и срежет балласт, отягченный хламом» (изображенный автором странно-уродливым и осужденный им); будущее (чей странно-прекрасный представитель — Фосфорическая женщина) «примет всех, у кого найдется хотя одна черта, роднящая с коллективом коммуны»²¹. В этих словах Фосфорической женщины выражена одна из важнейших сторон содержания пьесы. Ход остранения в «Клопе» является как бы обратным по отношению к способу остранения в пьесе «Баня». «Обычный» представитель мещан Присыпкин — «обывателиус вульгарис», часто воспринимаемый нами без осознания его противоположности самому понятию «человек», — на фоне коммунистического будущего оказывается необычайно уродливым и странным. «Обывателиус вульгарис» в коммунистическом обществе, несмотря на «внешность почти человеческую», оказывается «страшным человекообразным симулянтом», телом, пригодным лишь для «постоянных обкусываний и для содержания и развития свежеприобретенного насекомого в привычных ему, нормальных условиях»²². Остранение в пьесах Маяковского «Баня» и «Клоп» — как способ художественной типизации — помогает утверждению коммунистических идеалов, разоблачению мещанства, вскрывает диалектику настоящего и будущего, их связи, противопоставленность и взаимопереход.

Часты остраненные характеры и в книгах Ю. Олеси. Таковы персонажи «Зависти», «Трех толстяков», отдельных рассказов писателя. Особенно интересен у Олеси способ художественного остранения, сущность которого состоит в усилении, преувеличении действительности до необычного и который проявляется как остраненная деталь повествования. Рассказ Олеси «Вишневая косточка» — сложная и тонкая структура. Герой рассказа размышляет о людях, о природе, о Воображении, о Жизни, об их взаимосвязи, путешествует по невидимой стране — стране внимания и воображения.

Остраненные детали повествования — не пустые красоты: именно на них основано развитие конфликта и его разрешение. В стране внимания и воображения трамвайные часы — пустая бочка времени, коричневая ткань разлагает свет на цвета спектра, камень разговари-

²⁰ В. В. Маяковский. Полное собр. соч., т. XI, М., 1958, стр. 325.

²¹ Там же, стр. 345.

²² Там же, стр. 271.

вает. Но на протяжении всего рассказа герой не знает, что же это за остранный мир. И действительно ли мир, созданный героем, есть лишь плод воображения? Герой рассказа решает вырастить вишневое дерево как воплощение своей любви. Он выбирает место и закапывает вишневую косточку в землю. Но на этом месте начинают строить завод. Герой думает: «Весной начнут класть фундамент — куда денется глупая моя косточка?»²³ Да, оказывается, странному, но прекрасному «вишневому» символу любви место лишь в воображении, лишь «там, в невидимой стране зацветет некогда дерево»²⁴. Но вдруг:

— Корпус этот будет расположен полукругом, — сказал Абель. — Вся внутренность полукруга будет заполнена садом. У вас есть воображение?

— Есть, — сказал я. — Я вижу, Абель. Я вижу ясно. Здесь будет сад. И на том месте, где стоите вы, будет расти вишневое дерево»²⁵.

Так встречаются «Воображение» и «Действительность». Оказываясь, что жившие в стране воображения и внимания странные вещи и явления — не только плод фантазии героя: необычайные, странно-прекрасные мечты отдельного человека превращаются в реальность, подвластные созидательному труду народа. И здесь, в рассказе Ю. Олеси, как и у В. Маяковского, остранение является формой раскрытия идейно-художественного содержания, способом показа того нового, что принесла в нашу страну Октябрьская революция.

Многообразны способы остранения в поэзии. Чрезвычайно характерны условно-ассоциативная образность и ее остранные виды для поэтики раннего творчества Н. Заболоцкого.

В сборнике «Столбцы» поэт раскрыл лживость мира мещан, показал нам мещанство под новым углом зрения. Н. Заболоцкий сделал это средствами остранения, ставшего специфической особенностью художественной структуры «Столбцов». По мнению поэта, понятие «мещанин» несовместимо с понятием «человек», и вот появляется в стихах фигура мещанина, остраненная до вещи. В стихотворении «Новый быт» читаем:

«Младенец наглядко обструган,
сидит в купели как султан,
прекрасный поп поет как бубен,
паникадиллом осиян...»²⁶

Свойственная миру мещан неодухотворенность, тупая безвольная механистичность людей-автоматов, притворяющихся живыми, передается рядом остранных метафор и сравнений («Футбол», «Лето», «Обводный канал»). В художественную ткань «Столбцов» органически входят прием гротеска, основанного на остранении, прием противопоставления и смешения разноплановой образности и лексики различных функциональных стилей («Ивановы», «Бродячие музыканты» и т. д.). Иногда Заболоцкий не остраивает обыденные вещи, а остранение у него накладывает на фантастические и иноказательные образы, тесно переплетаясь с ними («Офорт»). Все многообразие приемов остранения в «Столбцах» служит раскрытию идейно-тематического содержания, обнажая убожество и пошлость мещанского быта. Однако своеобразие идейно-эстетической позиции Н. Заболоцкого в 20-е годы, увлечение поэта приемами остранения приводили к излишней сложности ассоциативных связей, к чрезмерной роли остранения в структуре его стиха. Тем самым искажалась реальная картина действительности, снижалось идейно-художественное содержание.

²³ Ю. Олеша. Повести и рассказы. М., «Художественная литература», 1965, стр. 261.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

²⁶ Н. Заболоцкий. Столбцы. Л., 1929, стр. 29.

жественное звучание книги. Такая двойственность остранения в «Столбцах» была причиной того, что сборник вызвал противоречивые оценки и пробудил споры, не утихающие до сих пор.

Виды, особенности, черты остранения в той или иной степени вскрываются при анализе творчества В. Маяковского, Ю. Олеси, Н. Заболоцкого, так как остраненные формы — один из отличительных признаков их поэтики. Этот анализ можно было бы продолжить, упомянув имена М. Булгакова, Е. Шварца, Э. Бабеля и др. Будущие исследования в полной мере покажут роль и место условных форм и их различных видов в современной литературе. Однако уже сейчас ясно, что остранение — как способ художественной типизации — реально существующее явление литературы социалистического реализма, будучи своеобразным отражением действительности, вскрывает существенное в жизни, утверждает положительные идеалы нашего общества, разоблачает отрицательное, воплощаясь как в формах странно-прекрасного, так и в формах странно-уродливого. Остранение проявляется во всех родах литературы: и в драматическом, и в лирическом и эпическом, особенно часто встречаясь в сатирических жанрах.

*Кафедра теории литературы и литературы народов СССР
Киевского университета*

Н. А. Познякова



«Путеводная нить воображения»

(о роли ассоциативности в творчестве К. Г. Паустовского)

Сложен и во многом противоречив художественный мир К. Паустовского. Войти в него, понять его своеобразие — значит уяснить эстетическую концепцию жизни писателя, закономерность его творческого процесса, характер мышления.

Мышление каждого человека отличается индивидуальной ассоциативностью. А. Потебня писал: «То, что мы называем оригинальностью мысли, во многих случаях зависит от существования в человеке особенного рода ассоциации мысли. Эта оригинальность во многих случаях зависит от предшествовавшего рода занятий, работы мысли»¹.

Таким образом, важнейшее условие успешного творчества — богатство жизненного опыта писателя. К. Г. Паустовский открыл для себя эту истину очень рано: он всегда стремился быть писателем-собеседником, а для этого, по его же словам, «нужно было наполнить себя жизнью до самых краев»².

К произведениям-беседам К. Паустовский пришел не сразу. Читательский интерес в первых его рассказах поддерживается занимательностью повествования, а не личностью рассказчика. Создание произведений, в которых нет интригующей фабулы, исключительных обстоятельств, требовало особого мастерства, запаса знаний, которых не могло еще быть у молодого писателя. И только тогда, когда пришла уверенность в значительности своих размышлений, переживаний, Паустовский позволил «дать свободу своему внутреннему миру, открыть для него все шлюзы» (3, 316). Творческому дарованию писателя всегда была близка свободная манера повествования. По его признанию, «величайшее счастье писать, не думая ни о каких «железных» правилах и «золотых» законах, записанных в учебниках литературы» (7, 396).

Но несмотря на тягу к «свободной прозе», где нет каузального развития сюжетного действия, произведения Паустовского не напоминают хаотический, бессвязный «поток сознания». Почему?

Как бы отвечая на этот вопрос, Паустовский пишет: «Есть некий закон — закон ассоциаций, или, как называл его Ломоносов, «закон совоображения», который весь этот хаос воспоминаний распределяет по сходству или по близости во времени и пространстве — иначе говоря, обобщает — и вытягивает в непрерывную последовательную цепь. Эта цепь ассоциаций — путеводная нить воображения» (3, 424).

Нет ли некоторого противоречия в утверждении, что «цепь ассоциаций — путеводная нить воображения»? Ведь в художественной сис-

¹ А. Потебня. Из лекций по теории словесности. Харьков, ГИЗ Украины, 1930, стр. 96.

² К. Паустовский. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 3. М., «Художественная литература», 1967, стр. 316. (В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте, в скобках указываются том и страница).

теме романа «потока сознания» и «нового романа» (известных своей бессвязностью, алогичностью) ассоциативный принцип повествования является доминирующим. Однако ассоциации в таком произведении настолько произвольны и субъективны, логически не оправданы, что это приводит к «размыванию» сюжета: не только единства и связи в развитии событийного действия, но и всякого рода идейной цельности произведения. В современной литературе все чаще встречаются сюжеты-медитации, где сквозное сюжетное действие заменено общей идеей, мыслью, цементирующей в единое целое разрозненные эпизоды-ассоциации.

Вот этой общей идейно-художественной установкой, призванной дать направление ассоциативному ряду представлений, определяющей избирательность ассоциаций из общего запаса памяти, нет в произведениях так называемых писателей-модернистов. Плетение ассоциативных «узоров» является для них часто самоцелью, а не средством исследования характера героя, раскрытия темы.

Большое значение для определения принципа организации ассоциативности является выделение исходного первого звена ассоциаций, которое служит толчком воображению писателя, началом цепной ассоциативной реакции. Это первое звено представляет собой, как правило, слово или образ-раздражитель, создающий в произведении ассоциативное поле. Эмоциональный и смысловой заряд всех остальных звеньев ассоциаций определяется таким ключевым образом-раздражителем, ассоциацией-идеей. Выход за рамки ассоциативно-образного поля ведет к снижению художественности произведения.

Действенность, выразительность ассоциативного поля создается системой лейтмотивов.

Примером ассоциативной композиции, где большую роль играет образ-лейтмотив, может служить роман К. Паустовского «Дым отечества». В качестве эпиграфа роману предпосланы слова А. Герцена: «Людам хотелось бы все сохранить — и розы, и снег». В этом высказывании Паустовского привлекло столкновение двух полярных понятий — розы и снега, а также его глубокий философский смысл и форма выражения. «Дым отечества» построен на сопоставлении контрастных картин, характеров; контрастных, но в то же время одинаково прекрасных, противостоящих фашистскому варварству. К. Паустовский оказался даже несколько в плену поэтического заряда эпиграфа, превращая отдельные эпизоды своего произведения в иллюстрацию герценовских слов.

Поэтический заряд эпиграфа обусловил место и время действия романа (зимние пейзажи северной части нашей страны сменяются описанием поэтической крымской весны), выбор персонажей (страстные, склонные к аффектации испанцы и сдержанные, внешне невозмутимые жители северной России, но все они, подобно самым чутким сейсмографам, мгновенно реагируют на малейшие проявления прекрасного в окружающем мире). Способность ценить красоту для Паустовского — критерий, определяющий человеческую ценность.

У Герцена понятия розы и снега — абстрактны. Паустовский, писатель иного типа творческого мышления, как бы материализует утверждение Герцена, буквально истолковывая его: героиня романа в разгар зимы на несколько дней едет из Одессы, где она работает в театре, к себе на родину, в Новгород. С собой она везет «четыре темные розы» (2, 318). И дальше читаем: «Татьяна Андреевна подолгу смотрела, как розы, вздрагивая от стремительного хода поезда, пролетали через белые равнины, пронеслись по околицам увязших в снегу деревень, врывались в окутанный паром леса» (2, 318).

Происходит как бы «отчуждение» роз от окружающей обстановки: не поезд, а именно розы несутся над заснеженными полями.

Вновь и вновь возвращается К. Паустовский к образу зимней розы в этом произведении. Символически финал: герои романа вскоре после прорыва блокады идут по заснеженным улицам Ленинграда, который только-только «начинает жить для новых и радостных отныне волнений» (2, 559). Им кажется, что они различают в январском воздухе «запах пороха и роз — дыхание свежести и свободы» (2, 558).

Как видим, ассоциативная нить снега и роз, пронизывая сюжет, образует основу художественной структуры романа «Дым отечества».

К. Паустовский — писатель с тонким слухом, чутко улавливающий мелодию каждого отдельного слова, словосочетания, эмоциональную тональность явлений жизни, искусства. В творческом наследии его немало произведений, поэтический ряд ассоциаций которых определяется внутренней музыкой, ритмом какого-либо поэтического произведения или особо выразительного в ритмико-звуковом отношении словосочетания. Так, по собственному признанию Паустовского, написан «Дождливый рассвет», в котором он пытается сохранить музыку блоковских строк. Рассказ «Разливы рек» выдержан в тональности лермонтовской «Родины», а «Михайловские рощи» пронизаны светлой пушкинской грустью.

Интересна ассоциативная образность рассказа «Равнина под снегом». Отправной точкой его послужил один любопытный факт из биографии Эдгара По. В жизни американского писателя поистине символическим оказалось имя Вергиния (в транскрипции Паустовского — Вирджиния. — *Н. П.*). Его детские и юношеские годы прошли в городе Вергинии, единственную женщину, которую поэт любил, звали Вергиния, но чаще близкие называли ее «по имени нежного цветка, украшавшего поля вокруг Ричмонда — троицын цвет»³. На могиле Э. По в первую же весну буйно зацвел неизвестно откуда занесенный милый его сердцу троицын цвет, неотделимый от имени самого близкого человека — Вергинии.

Образ «весеннего легкого цветка» (7, 379) становится своеобразным рефреном в рассказе Паустовского, снимающим, вопреки жизненной логике, трагизм повествования и выражающим идейный пафос этого произведения. В данном случае можно говорить о комплексной ассоциативности, а именно:

1) экспрессивно-смысловой и фонетической (звуковой) — *весенний легкий цветок; веселый легкий человек;*

2) ритмической (мелодия, ритм образа-лейтмотива троицына цвета, проявляющиеся прежде всего в эпитетах *весенний, легкий*, постоянно сопровождающие повествование о поэте, становятся лирической темой его судьбы. Особенно проникновенно и вместе с тем трагически-выразительно звучит мелодия судьбы, искрящаяся, легкая, изящная (несмотря на безысходность ситуации, в которой оказался Аллан), в последней, предсмертной полуимпровизации-полубреде великого поэта: «Мне будет *легко* сговориться с ним», — сказал Аллан, закрыл глаза и положил голову на стол.

Стало темно и душно, но Аллан все же видел, как в этой темноте равнина расцвела фиалками от края до края. Цветы испускали тонкий звук, будто в каждом была заложена маленькая струна.

«Да это же сон! — подумал Аллан. — Какая сладкая отравка! Хочется жить, но нет сил ей сопротивляться. Вирджиния, уже зацвел твой троицын цвет! Дай руку! Вот так...» (7, 336) (выделено нами. — *Н. П.*);

3) символической (заключительная часть рассказа «организована» по принципу стремительных музыкальных финалов и состоит из ряда чередующихся эпизодов, созвучных основным конфликтам сюжета и

³ К. Паустовский. Наедине с осенью. Портреты, воспоминания, очерки. М., «Советский писатель», 1967, стр. 229.

заканчивающихся победной, все подчиняющей себе мелодией троицына цвета:

«Весной из трещин могильной плиты потянулись ростки троицына цвета, и вскоре вся плита покрылась тесной толпой этих *легких* цветов» (7, 387) (выделено нами. — Н. П.).

Рассказ «Равнина под снегом» раскрывает формообразующие возможности основной ассоциации-идеи.

Как отмечалось выше, подчас ассоциативная образность в творчестве К. Паустовского определяется поэтическим зарядом какого-либо произведения литературы, иногда, казалось бы, очень далекого от творческой манеры писателя.

Так, несколько неожиданно звучит его признание, что вдохновитель и добрый гений Паустовского — Стендаль. В «Золотой розе» читаем: «Любая страница из «Писем из Рима» Стендаля вызывает желание писать, хотя я пишу вещи, настолько далекие от прозы Стендаля, что это удивляет даже меня самого. Однажды осенью, читая Стендаля, я написал рассказ «Кордон-273» — о заповедных лесах на реке Пре. Ничего общего со Стендалем в этом рассказе найти совершенно нельзя» (3, 389).

Как видим, даже самого К. Паустовского удивляет этот факт. Но что-то все же вызывает творческий подъем советского писателя при чтении итальянских писем Стендаля?

Еще в начале нынешнего века были проведены эксперименты о влиянии чтения на ход ассоциаций, которые свидетельствовали о том, что тотчас после прочтения какого-либо отрывка в уме читающего возникают «комбинации различных его частей с находившимся ранее в уме запасом мыслей, понятий и представлений»⁴.

Интересно на примере рассказа «Кордон-273» проследить, какие же процессы происходили в творческом сознании Паустовского под влиянием чтения «Писем из Рима». Очевидно, что некоторые черты данного рассказа навеяны прозой Стендаля, которого Паустовский в своих «Итальянских записях» назвал «настойчивым искателем счастья» (8, 387). Было бы неверным утверждать, что только под влиянием французского писателя в рассказе «Кордон-273» звучит мысль о том, что «самое ощущение нашей жизни как чего-то единственного и удивительного растворяет в себе разочарования, потери и проблески неполного счастья. Может быть, задачей писателей, поэтов и художников и является прославление жизни как самого прекрасного и разумного, что существует под солнцем» (7, 358).

К этой мысли Паустовский пришел в результате долгих поисков своей темы в литературе, наблюдений, размышлений. Но с уверенностью можно сказать, что и чтение Стендаля в период написания «Кордона-273» способствовало укреплению в писателе этого убеждения. Приведенная выше фраза возникла по ассоциации с утверждениями Стендаля, которые глубоко волновали Паустовского.

Эстетическое кредо Паустовского выражено в словах: «быть проводником по прекрасному». Толчком к тому, что именно здесь, и именно в такой словесной формуле выразилась творческая позиция писателя, послужили итальянские заметки Стендаля, который одно время работал проводником по прекрасной Италии. Имя Стендаля ни разу не названо в этом рассказе, но образ страны, по которой французский писатель в качестве гида как бы вел Паустовского, властно врывается в обстановку типично и ярко русскую. В мезонине деревенского дома, сообщается в рассказе, случайно оказался гравированный портрет Гарибальди. Казалось, Паустовский обрадовался возможности дать выход своим итальянским впечатлениям, хотя Италию Гарибаль-

⁴ А. Ф. Лазурский. О влиянии различного чтения на ход ассоциаций. — В кн.: Л. С. Выготский. Психология искусства. М., «Искусство», 1968, стр. 108.

ди от Италии Стендаля отделяют несколько десятилетий: «Гарибальди! Небо Италии, поход на Рим, воздух, пропитанный запахом масляной коры, страна мечтаний, поэм и нищеты!» (7,357). Портрет Гарибальди стал символом далекой страны. Читая об Италии в одной из деревень средней России, К. Паустовский испытал странное ощущение раздвоенности. Так не похожа его Родина на ту страну, о которой писал Стендаль! Свое состояние он сумел донести до читателя сопоставлением различных художественных деталей: пустые комнаты деревенского дома, стук ходиков, гудок парохода на Оке и... портрет Гарибальди.

После признания писателя о том, что «Кордон-273» писался параллельно с чтением Стендаля, становится понятно, чем вызвано следующее восклицание: «Воспоминания — это не пожелтевшие письма, не старость, не засохшие цветы и реликвии, а живой трепещущий, полный поэзии мир» (7, 358). И восхищенный тем, какую власть могут иметь художественные воспоминания над воображением и душой читателя, Паустовский приходит к мысли о необходимости принять «эстафету» от Стендаля и написать свой «разговор-воспоминание... о реке Пре, вытекающей из Великих озер» (7, 359).

«...Ничего общего со Стендалем в этом рассказе найти совершенно нельзя», — утверждает Паустовский. Но так ли это? Нам представляется, что общее прежде всего в свободной форме повествования.

Знаменитые стендалевские «Рим, Неаполь и Флоренция», «Прсгулки по Риму», а именно их имеет в виду К. Паустовский, написаны в форме путевого дневника. Французский писатель намеренно стремился создать впечатление, что это заметки «для себя». Однако непринужденность тона, отсутствие последовательности в повествовании, масса отступлений, внешне никак не связанных с итальянскими впечатлениями, — все это своеобразная литературная форма, в которой нет ничего случайного, все до мелочей продумано. Стендаль, по справедливому замечанию одного из исследователей его творчества, «обогастил литературу новым жанром романтического путевого дневника, дающего простор свободному полету мысли»⁵.

Подобная форма повествования очень близка творческому дарованию К. Паустовского: «Свобода в трактовке материала и ясность, «выпуклость» языка — вот к чему должен стремиться писатель»⁶. Стоит ли удивляться, что любая страница «Писем из Рима» Стендаля вызывала у Паустовского желание писать. Поэтому лучшие произведения его также написаны в форме романтического путевого дневника, в том числе и «Кордон-273».

«Как будто пустыки» — так назвал К. Паустовский главу своей книги о писательском мастерстве, в которой поведал о маленькой тайне: благотворном и, как ему самому казалось, необъяснимом, загадочном влиянии прозы Стендаля на его произведения. Как будто пустыки, но именно они помогают глубже познать художественные законы высокопоэтической «страны Паустовского». В этом познании немалую роль играет также определение функций ассоциативности. А здесь не может быть пустыков: предшествующий жизненный опыт, эрудиция, темперамент, даже настроение и окружающая обстановка в период творческой работы влияют на ход ассоциативного процесса — «путеводной нити воображения».

⁵ Л. Фрид. Стендаль. Очерк жизни и творчества. М., «Художественная литература», 1967, стр. 71.

⁶ К. Паустовский. Избранная проза. М., «Художественная литература», 1965, стр. 4.

А. С. Бровка

■
Афоризмы, сделанные сегодня
(из творческого опыта Леонида Леонова)

Как-то в беседе с М. Горьким Лев Толстой утверждал, будто «афоризм русскому языку не сроден».

— А пословицы, поговорки? — возразил Горький.

— Это — другое. Это не сегодня сделано.

— Однако вы сами часто говорите афоризмами.

— Никогда!..¹

Такой отказ Толстого от афоризмов и в то же время его собственные афористические изречения, как, например, «все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему», свидетельствуют скорее о своеобразном понимании Толстым сущности афоризма, чем о полном отрицании способности русского языка передавать глубокие обобщающие мысли в виде афоризмов.

Впоследствии Горький не раз возвращался к затронутой великим писателем теме и, словно полемизируя с ним, подчеркивал, что «наша речь преимущественно афористична, отличается своей сжатостью, крепостью»², считал владение афоризмом «характерной особенностью подлинной русской речи»³, не скрывал, что сам он «очень много учился на пословицах, иначе — на мышлении афоризмами»⁴.

Горький дал не только высокую оценку афористических свойств русской речи, но и подтвердил ее многочисленными примерами собственных афоризмов, отразивших в значительной степени стилевую манеру его письма. Целый ряд горьковских афоризмов, как известно, получил широкое, поистине всенародное употребление, пополнив собой арсенал крылатых выражений русского языка.

Замечательную традицию создания афоризмов продолжает сегодня в русской советской литературе Леонид Леонов.

Литературное творчество Леонова, противника «пространных протокольных описаний»⁵, справедливо считающего, что «никакая тема не оправдывает слабой формы»⁶, характеризуется удивительным сочетанием подлинно художественного и философского начал. Писатель владеет редким умением облекать в художественно яркую («слова у Леонова светятся»⁷) и в то же время предельно четкую и лаконичную форму глубокие по своему общественному характеру мысли, возникшие как результат его долголетних жизненных наблюдений и выводов.

¹ М. Горький. О литературе. М., «Советский писатель», 1953, стр. 181.

² М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 25. М., ГИХЛ., 1953, стр. 143.

³ Там же, т. 17. М., 1952, стр. 94.

⁴ Там же, т. 24. М., 1953, стр. 493.

⁵ «Литературная газета», 24 сентября 1930 г.

⁶ Л. Леонов. Призыв к мужеству. — «Литературная газета», 16 апреля 1934 г.

⁷ М. Горький. О литературе, стр. 411.

Изобилует афоризмами авторская речь прозы Леонова. Густо насыщена ими и речь персонажей, причем, что весьма важно, последовательно соблюдена индивидуальная речевая особенность каждого. Напомним, что еще в 1931 г. Горький восхищался способностью Леонова «наградить каждого из своих героев прекрасно подчеркнутой индивидуальной речью», что «удаётся далеко не каждому даже талантливому писателю»⁸. Отметим же ярко выраженной индивидуальной речевой особенностью реплики-афоризмы действующих лиц тем более трудно, если принять во внимание природу афоризма как глубокомысленного, совершенного по форме изречения.

Все же, несмотря на жесткие рамки афоризма, Леонов в романе «Соть» (1929 г.), стремясь подчеркнуть социальную разнородность приобщенных к социалистическому строительству широких слоев населения в первые годы Советской власти, сумел отобрать разнообразные выразительные средства для характеристики своих героев. Вот, например, несколько реплик-афоризмов персонажей, отличающихся друг от друга своей классовой принадлежностью, положением в обществе и характером занятий:

Потемкин (*политический руководитель «Сотьстроая»*): «Познать класс можно из книг, но почувствовать — только тут, у машин, когда они в работе...»;

Сузанна (*инженер*): «Крушение старой техники для инженера есть и крушение психики...»;

Фаддей (*владимирский мужик*): «Солнце... ровно овца... утром выгони, к вечеру само прибежит»;

Кир (*игумен*): «...поискать, так и праведника в петлю вставишь. Без греховинки-то вон огонь един, да и тот жжется...»

Чуткий, внимательный к общественным процессам художник с помощью афоризмов разоблачает пустое лицемерное фразерство затаившегося врага революции Виссариона Булавина из того же произведения. Читатель хорошо понимает, что «левые», неискренние фразы Булавина наподобие «каменщик, бьющий камень, заражается его твердостью. Неспроста впереди революции шагают металлисты» — лишь средство маскировки. Их лицемерность легко обнажается перед читателем в непосредственной близости с такими туманными, сумбурными, а то и открыто враждебными тезисами Булавина, как «душа — функция протоплазмы», «все рассечено и познано», «человечество задущат сытость и неразлучное счастье».

Бурное развитие Советского государства, проникшая во все уголки России культурная революция благотворно отразились на общем духовном состоянии, а следовательно, и на состоянии речи миллионов рядовых граждан страны. Именно поэтому реплики действующих лиц написанной спустя пятнадцать лет после «Соти» повести «Взятие Великошумска», сохраняя особенности индивидуальной речи героев, лишены того разнообразия при отборе словесного материала, которое присуще роману «Соть». Афоризмы генерала и бойца, лейтенанта и собственно авторские близки не только идейным содержанием, но и способом словесной передачи, они отражают поведение советских людей в грозные годы Великой Отечественной войны. Это и раздумья о судьбах мира и прогресса, наконец, просто житейские обобщения, согревающие фронтовика теплом народного юмора. Приведем некоторые из них.

Генерал Литовченко (*командующий танковым корпусом*). «...народы надо изучать не на фестивалях пляски, а в часы военных испытаний, когда история вглядывается в лицо нации, вымеряя ее пригодность для своих высоких целей...»; «Преданность идее мерится готовностью на усилия и жертвы»;

⁸ Машинписная статья. Архив Горького. — В сб.: Вопросы советской литературы, т. II, М.—Л., АН СССР, 1953, стр. 208.

лейтенант Соболевков: «предосторожность — старшая сестра отваги»;

рядовой Обрядин: «Нежную душу и снежинка царапает»; «Большие реки не торопятся. В океан текут...»;

автор: «На войне нет ничего страшнее плачущего солдата, и надо его останавливать, пока не выгорит отчаянье до конца»; «Герой, выполняющий долг, не боится ничего на свете, кроме забвения. Но ему не страшно и оно, когда свершение его перерастает размеры долга».

Подлинным мастером афоризмов Леонов проявил себя в художественно-публицистическом творчестве 1941—1948 гг. и последующих лет. Публицистический материал, воздействующий на читателя непреклонной достоверностью фактов, логической последовательностью доводов, силой аргументации, уже сам по себе требует широких философских обобщений. К этой объективной особенности публицистики как таковой прибавилась еще и собственно леоновская — необыкновенная художественность и афористичность слога. В результате очерки, статьи, корреспонденции, публичные выступления писателя военных и послевоенных лет буквально пестрят афоризмами. Многообразно их идейно-тематическое содержание, свидетельствующее о большой, разносторонней эрудиции писателя. Автор смело затрагивает такие извечные проблемы человечества, как добро и зло, война и мир, природа и человек, человек и общество, жизнь и литература, искусство и жизнь, отцы и дети и многие другие, стремясь их осмыслить по-новому, с коммунистических позиций, дать им современную трактовку и оценку. Например:

«Всякое реальное зло весьма недолговечно в сравнении с вечным понятием добра и потому вынуждено постоянно менять форму атаки»; «Только беспощадностью к злодейству измеряется степень любви к людям»;

«Мир есть величайшая ключевая ценность нашего бытия, без которой утрачивают смысл и силу все прочие блага и радости жизни»; «Война есть обширный университет, где преподаются самые насущные и жестокие истины»;

«Все в природе подчинено животворящему закону смены, оттого и не угасает ни на миг блеск жизни в ее творениях»; «Думы о зелени — думы о будущем»; «Родная природа — тоже святыня, неприкосновенная социалистическая собственность, и каждая пичуга в ней — честный, работающий друг, который, будучи обижен, порою и не возвращается»;

«Большой патриотизм начинается с малого, — с любви к тому месту, где живешь»; «Чувство родины в каждом гражданине соразмерно его личному творческому вкладу в общенародное дело...»;

«Книгу надо считать опорным камнем фундамента цивилизации»; «Есть книги, которые читаются; есть книги которые изучаются терпеливыми людьми; есть книги, что хранятся в сердце нации»; «Любовь к писателю и есть совершенное знание его искусства»;

«Делать искусство — значит... производить ценности»; «Все победы в искусстве начинаются с побед над самим собой»; «В искусстве хорошие дети рождаются только от любимой жены»;

«Исправному родителю нет ничего отрадней счастливого смеха его ребяток»; «Детям свойственно понимать поведение старших в пределах собственного опыта»; «Честное, истинное счастье не достается по наследству, как сундук с родительским скарбом, — ежеминутно приходится брать его умом или силой, и всегда по дорогой цене».

Каждому такому афоризму предшествовал глубокий, научный анализ писателем конкретных фактов действительности. Например, к индизмателю выводу о том, что «при борьбе с болезнью не полагается ловить за хвост и истреблять каждого микроба в отдельности: надо стремиться понять самое существо болезни», художник-публицист при-

шел на судебном процессе над военными преступниками в Люнебурге, где «ни разу не было названо слово фашизм, не были прослежены причины заболеванья» (ср. горьковскую оценку появления фашизма на международной политической арене — «мир болен»⁹). Тогда же писатель выразил надежду, что «в Нюрнберге научно поставят диагноз и вслух назовут имя зла, хотя и поверженного, но... еще не обезвреженного целиком». Несколько позже эту идею борьбы с «причиной заболеванья» Леонов сформулировал категорически и недвусмысленно: «...порок умирает вместе с его обладателем, если их убить надлежащим образом!».

О фашистах-детоубийцах Леонов говорит, что «убивающий ребенка лишается высокого звания солдата». Этому афоризму противопоставлен в статьях следующий: «Русский солдат даже в помрачении справедливого гнева никогда не станет мстить ребенку за деяния его отца!..»

Суровым предостережением против новых агрессивных прощук империализма звучали в годы войны и в первые послевоенные годы слова Леонова:

«Старая эра умирает, не выпуская меча из рук»; «Навязчивые идеи об избранности отдельных наций никогда не доводили до добра»; «Фашизм всегда начинается с заносчивых бредней и кончается авантюрой»; «Страшно, когда человеческая культура становится рабыней подлости»; «Фашизм не убит, он уполз в другую нору, — и пусть свободолюбивые народы пошарят у себя за пазухой».

Страстный поборник мира, Леонов обращается к женщинам земли с такими словами: «Время имеет склонность течь, история — смеяться, дети — достигать призывных возрастов». Леонов просит не забывать, что «наша планета сейчас такой населенный дом, что все дети в нем начинают плакать одновременно», что «слезы всех народов сродни по своему химическому составу». Аналогичен этому афоризм «Все дети мира плачут на одном языке» («Неизвестному американскому другу. Письмо первое», 1942), напоминающий горьковское выражение «Они (американские дети. — А. Б.) смеются и кричат, как дети всего мира»¹⁰. В романе «Русский лес» (1953 г.) автор повторил эту свою формулировку, вложив ее в несобственно-прямой форме в уста пожилой крестьянки: «И тут из боли ее вырвалось то знаменитое словцо, через сотню уст докатившееся до газетных ротаций, что все дети мира плачут на одном языке».

Надеясь на осведомленность и память читателя, Леонов, как правило, не возвращается к своим прежним формулировкам и тем более не оценивает их, предоставляя это самому читателю. Исключения у него крайне редки и обусловлены чрезвычайной важностью поднятой темы, например: «Это я очень правильно написал где-то, что мир есть двигатель, работающий на молодости».

Леонов не гонится за внешне красивой формой своих афоризмов. Красота их достигается как-то сама собой, вполне естественно, как целесообразная, предельно «экономная, умная, расчетливая упаковка» (так Леонов сказал о семени, в котором содержится «весь будущий облик столетнего раскидистого дерева») заключенной в них мысли.

Весьма любопытно признание писателя в отношении литературной обработки его афоризмов: «Я сказал одному судебному чиновнику, которого заинтересовало мое мнение о процессе, — читаем в корреспонденции из Люнебурга, — что солдаты решали это дело проще и умней на поле боя; до него не дошло. Тогда я прибавил, что джентльмен, который слишком долго разговаривает с убийцей, может повредить себе репутацию. Он улыбнулся литературной гладкости афоризма».

⁹ М. Горький. О литературе, стр. 683.

¹⁰ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 7. М., 1950, стр. 12.

В частном письме к автору этих строк Леонов говорит о своих афоризмах лишь как об «отдельных острых или стилистически округленных фразах, зачастую не передающих самого смысла заключенной там идеи», когда они вырваны из контекста. Легко понять скромного и очень строгого к себе художника, но мы смогли бы привести сотни леоновских афоризмов, цельных по содержанию и законченных по своему словесному оформлению, вполне достойных самостоятельного цитирования в речи, подобно общепризнанным формулировкам из классической литературы.

Обилие афоризмов в романе «Русский лес» (в одной только лекции профессора Вихрова их более 40, всего же в произведении — свыше 200) свидетельствует о новых поисках писателя. В виде афоризмов Леонов оформляет выводы о необходимости воспроизводства природных богатств страны, они служат идейно-политическим отправным пунктом в оценке помыслов, характеров и действий героев, одним словом, охватывают весь круг выдвинутых в произведении проблем, кратчайшим образом раскрывая их сущность. Так, афоризм «Злодейство не ходит без маски в наши дни» характеризует Г р а ц и а н с к о г о, скрытого недруга Советской власти. Слова П о л и В и х р о в о й: «Коммунизм призван истребить боль, зло, неправду, то есть все некрасивое, бесформенное, низменное... и, значит, коммунизм, кроме всего прочего, есть совершенная красота во всем»; К р а й н о в а: «Солдат есть великое звание человека, способного умереть за идею»; О с ь м и н о в а: «Ничто на свете не смеет отказываться от участия в человеческом прогрессе и нести соответственные тяготы борьбы» — это тезисы, имеющие непосредственное отношение к жизни героев. А в афоризмах «Без изучения прошлого нельзя наметить стальной дороги и в наше завтра: человеческий опыт питается памятью о содеянных ошибках»; «Всякую пропажу надо считать вчетверо, если из нее не извлекается своевременного назидания»; «С веками все меньше становится даровых благ на земле, и чтобы не знать горя впереди, надо разумно тратить, а иногда и возмещать всякую копейку, без расписки взятую у природы»; «Сила патриотизма всегда пропорциональна количеству вложенного в нее личного труда» и многих им подобных легко узнаются мысли и дела бережливого хозяина родной земли, защитника леса, большого патриота и человеколюбца И в а н а В и х р о в а.

Немало в произведениях Леонова раздумий, выводов, иносказательных образов, заключенных в стилистически законченную форму, которые отражают процесс рождения новых афоризмов. Например, его доклад об Уставе Союза советских писателей на Втором съезде писателей СССР (1954 г.). Вот некоторые формулировки о роли и задачах советской литературы в период развернутого строительства коммунизма:

«Страна и народ наш стали гигантской лабораторией, где выверяются нормы будущих людских отношений и создаются эталоны новых добродетелей, на которые обопрется здание новой, коммунистической морали. Миллионы человеческих взглядов, доброжелательных и вражеских, устремлены потому в сердца народа нашего, где переплавляется старый мир. Многие десятки отличных советских книг, отразивших этот процесс, показывают, что советская литература стала также отличной лупой для изучения внутренних процессов народной жизни, и, надо полагать, станет в ближайшем будущем не меньшей силы телескопом, позволяющим рассмотреть великолепную духовную и материальную архитектуру коммунизма.

Народ хочет видеть будущее глазами нашей литературы. Для такой литературы слишком слабая нагрузка — быть только песенником народа нашего, она должна стать и разведкой его»¹¹.

¹¹ «Литературная газета», 25 декабря 1954 г.

В приведенном отрывке имеется весь необходимый лексический материал, по крайней мере, для трех афоризмов, и требуется лишь самая незначительная, чисто грамматическая корректура отдельных словоформ, главным образом сказуемого, чтобы эти формулировки предстали в виде афоризмов. Сравним, например:

«Страна и народ наш — гигантская лаборатория, где выверяются нормы будущих людских отношений и создаются эталоны новых добродетелей»;

«Советская литература — отличная лупа для изучения внутренних процессов народной жизни и в ближайшем будущем станет не меньшей силы телескопом, позволяющим рассмотреть великолепную духовную и материальную архитектуру коммунизма»;

«Наша литература — не только песенник народа; она должна стать и его разведкой в будущее».

Убежденный в том, что «литература — это идеология века в художественных образах»¹², Леонид Леонов добивается четкого и определенного изображения основных идейных линий, столкновений. Столь же определены по смыслу у него и афоризмы. «Формулы нашей эпохи, — писал он, — должны быть ясны и доступны, без тайников, где может спрятаться хотя бы зародыш социально вредной мысли»¹³.

Ратуя за непременные глубоко партийные, политически направленные обобщения изображаемого, Леонов еще на I Всесоюзном съезде писателей призвал к тому, что «поэт сегодня обязан быть философом, философ не может не быть солдатом, готовым ежесекундно защищать свою идею»¹⁴. Многочисленные афоризмы, сформулированные им самим, — наилучшее свидетельство его собственной философской устремленности. Одновременно это еще одно веское подтверждение правоты Горького, который всегда считал владение афоризмом «характерной особенностью подлинной русской речи».

¹² «Литературная газета», 16 апреля 1934 г.

¹³ Там же.

¹⁴ «Литературная газета», 22 августа 1934 г.

М. А. Пейсахович

■

Стих юношеских поэм М. Ю. Лермонтова (произведения вольной рифмовки)

Среди юношеских поэм Лермонтова большое место занимают астрофические произведения, в которых применена вольная рифмовка. В них основными стиховыми композиционными единицами являются астрофические катрены четырехстопного ямба, входящие в разнообразные синтаксические и ритмико-интонационные сочетания как друг с другом, так и с иными астрофическими рифменными объединениями — от двустипший до одиннадцатистипший.

В поэмах вольной рифмовки, естественно, не соблюдается последовательное чередование рифмующихся стихов, нет единообразной системы их метрико-фонетической группировки: перекрестная либо смежная, либо охватная рифма связывает то два, то три, то более стихов, объединяет или соседние строки, или лежащие через одну либо несколько строк, имеющих иное созвучие окончаний. Ни отдельные рифменные объединения, чаще всего синтаксически и интонационно не завершенные, ни их сочетания, образующие синтаксически и интонационно законченные стиховые группы, не составляют однотипных строф. Первые могут быть вычленены из текста по признакам их рифменной связанности, вторые — как некое смысловое единство. Однако графически они не выделяются. Только крупные астрофические стихосочетания, которые состоят обычно из нескольких стиховых групп и представляют собой законченные по содержанию абзацы или главки, отделяются друг от друга пробелами и порой даже нумеруются.

Как произведения вольной рифмовки выполнены уже самые первые, отроческие опыты Лермонтова в жанре поэмы: «Черкесы», «Кавказский пленник» и «Корсар» (1828). Астрофическая композиция позволяет юному автору включить в них целые куски из поэм Пушкина, оригинальных и переводных произведений Дмитриева, Батюшкова, Козлова, Бестужева, даже Ломоносова. Это свидетельствует не только об ученическом характере первых лермонтовских поэм, но и об определенных принципах их стиховой организации.

В поэмах 1828 года более половины стихов объединены в астрофические катрены перекрестной, охватной или смежной рифмовки: в «Черкесах» — 140 стихов из 267, в «Кавказском пленнике» — 336 из 606, в «Корсаре» — 236 из 400. Но сплошь и рядом четверостишия сочетаются здесь с астрофическими рифменными объединениями иных типов: двустипшиями (в «Черкесах» — 30 случаев, «Кавказском пленнике» — 40, «Корсаре» — 39), трехстишиями (в «Черкесах» — 3), пятистишиями (в «Черкесах» — 3, «Кавказском пленнике» — 12, «Корсаре» — 6), шестистишиями (в «Черкесах» — 1, «Кавказском пленнике» — 10, «Корсаре» — 2), семистипшиями (в «Черкесах» — 3, «Кавказском пленнике» — 4, «Корсаре» — 5), восьмистишиями (в «Черкесах» — 2, «Кавказском пленнике» — 3), девятистишием (в «Корсаре» — 1). Кроме того, в текст «Кавказского пленника» Лермонтов вводит «Песню», написанную двустопным амфибрахией, первая строфа которой представ-

ляет собой одиннадцатистишие с формулой рифмовки **АБАБАБАВВВБ**, а вторая — семистишие **АБАВВВБ**¹.

В следующей поэме юного Лермонтова «Преступник» (1829), написанной под влиянием пушкинских «Братьев-розбойников», но без текстуальных заимствований, значительное место также занимает четверостишие, охватывающее 108 стихов из 192. При этом по сравнению с поэмами 1828 года заметно повышается роль катренов охватной рифмовки: если их соотношение с катренами перекрестной рифмовки составляло в «Черкесах» 5 : 24, «Кавказском пленнике» — 27 : 49, «Корсаре» — 21 : 30, то в «Преступнике» оно становится по сути равным — 13 : 14. Отдельные стиховые группы поэмы целиком состоят из четверостиший этого типа, как, например:

Промчались дни. На дно речное
Один товарищ мой нырнул.
С тех пор, как этот утонул,
Пошло житье-бытье плохое:
Приему не было в корчмах,
Жить было негде. Отовсюду

Гоняли наглого Иуду.
В далеких делях и лесах
Мы укрывались. Без страха
Не мог я спать, мечтались мне:
Остроги, пытки в черном сне,
То петля гладкая, то плаха!..²

Строение катрена охватной рифмовки основано на строфическом «отступе» — на торможении рифмы: первая рифма, возвращение которой ожидается (по привычной схеме перекрестной рифмовки) в третьей строке, оттесняется сдваивающейся второй рифмой в четвертую, замыкающую строку. Такая задержка ожидаемой рифмы сообщает четверостишию особую ритмическую напряженность, подчеркивая сдвоенную рифму и выделяя «смещенную». Юный Лермонтов потому столь широко и применяет в «Преступнике» катрены охватной рифмовки, что их напряженный ритмический рисунок соответствует характеру сжатого экспрессивного повествования этой романтической поэмы.

Как и в первых поэмах Лермонтова, в образовании астрофических стиховых групп «Преступника» участвуют также некатренные рифменные объединения. Мы находим здесь единичные и сопрягающиеся двустишия (всего 21), 3 пятистишия, 2 шестистишия, семистишие и восьмистишие. Однако место их в этом произведении достаточно скромно.

Удельный вес и композиционная роль некатренных рифменных объединений заметно повышается в последующих юношеских поэмах Лермонтова: «Олег» (1829), «Два брата» (1829), «Две невольницы» (1830); «Каллы» (1830—1831).

В астрофических втором и третьем фрагментах «Олега» (первый фрагмент написан онегинской строфой³) четверостишия систематически сочетаются с иными, самыми разнообразными рифменными объединениями. Во втором фрагменте на 4 катрена приходится 3 двустишия, 3 пятистишия, шестистишие и девятистишие (схема строения стиховых групп: 4+5; 6+5+9; 4+5+2; 4+2+2+4). Разнообразие рифменных объединений отличает и третий фрагмент поэмы (стиховые группы: 4+2+2+2+8+4; 5+4+4+4+2).

Из 67 стихов самой короткой поэмы Лермонтова «Два брата» лишь 28 объединены в четверостишия (5 — перекрестной рифмовки, 2 — охватной), а 39 строк входят в 6 пятистиший, двустишие и семистишие. В «Двух невольницах», созданных под впечатлением от пушкинского «Бахчисарайского фонтана», катрены и вовсе уступают свое ведущее место: они объединяют только 20 стихов из 77, а 57 строк распределены по 2 пятистишиям, 3 шестистишиям, 3 семистишиям и восьмисти-

¹ В формулах рифмовки строчной буквой обозначается мужская рифма, прописной — женская.

² М. Ю. Лермонтов. Соч. в 6-ти томах, т. 3. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 55. (В дальнейшем цитируем по этому изданию, в скобках указываются страницы).

³ См.: М. А. Пейсахович. Онегинская строфа в поэмах Лермонтова. — «Филологические науки», 1969, № 1, стр. 25—38.

шую (схема строения стиховых групп: 4+5+4+7; 7+6; 8+5; 6+7+4; 4+6+4).

В «черкесской повести» «Каллы» также преобладают некатренные рифменные объединения: 16 четверостиший здесь входят в разнообразные сочетания с 5 двустишиями, 8 пятистишиями, 5 шестистишиями и семистишием, составляющими в целом 87 строк (на 64 «катренных»).

Структурные особенности лермонтовских юношеских поэм вольной рифмовки достаточно полно представлены в «Последнем сыне вольности» (1830—1831). В 43 выделенных абзацах этого произведения, содержащих от 5 стихов («И долго билися они...») до 63 («Прошу тебя, не уменьшай...»), использованы самые разнообразные по объему, способу рифмовки и интонационно-синтаксической структуре рифменные объединения. При этом из 863 строк поэмы только 248 объединяются в четверостишия (перекрестной рифмовки — 37, охватной — 25), в то время как 176 двустиший объединяют 352 стиха, а 263 строки распределяются по 30 пятистишиям (включая 9 пятистиший «Песни Ингелота»), 9 шестистишиям, 5 семистишиям и 3 восьмистишиям (в их числе 2 октавы посвящения).

То очень большое место, какое занимают в поэме двустишия, следует объяснить применением сплошной мужской каталектики, которая, безусловно, предрасполагает к образованию стиховых пар со смежной рифмовкой.

Двустишия «Последнего сына вольности» в 21 случае выступают как единичные, синтаксически автономные рифменные объединения, которые зачастую выполняют роль итоговой «коды» в стиховой группе, являются ее смысловым завершением, например:

Как моря вид, как вид степей,
Любовь дика в стране моей... (105)
И оба встали и пошли,
И скрылись в голубой дали.. (120)

Гораздо чаще, однако, двустишия служат для образования более крупных и сложных стихосочетаний: 17 четырехстрочных, 7 шестистрочных, 10 восьмистрочных, 4 десятистрочных, 2 двенадцатистрочных. 1 шестнадцатистрочного и, наконец, 2 двадцатистрочных. В этих пространственных стиховых периодах границы двустиший оказываются синтаксически и интонационно разрушенными, чему способствуют частые стиховые переносы, особенно тесно связывающие стиховые пары в непрерывную смысловую цепь, как-то:

На них одежды чуждых стран.	И битв давнишние следы
На младшем с стрелами колчан	Хранит его чело, но взгляд
И лук, и ржавчиной покрыт	И все движенья говорят,
Его шишак, и меч звенит	Что не погас огонь святой
На нем, тяжелых мук бразды	Под сей кольчугой боевой... (115—116)

В «Последнем сыне вольности» отчетливо проявляется незаурядная строфическая изобретательность юного поэта, который прибегает к самым разнообразным формам строения некатренных рифменных объединений. Так, в своих пятистишиях Лермонтов оперирует и перекрестной рифмовкой **абаба** («На небо дым валит столбом!..»), и конструкциями с «удвоенным» стихом: первым — **аабаб** («Он верен чувству одному...»), вторым — **аббаб** («И долго билися они...»), третьим — **абааб** («И поутру перед окном...»), четвертым — **абааб** («Надеждой не дышала грудь...»), и смежно-охватной рифмовкой **аабба** («У закоптелого окна...»), то есть использует шесть модификаций пятистишия. Не меньшим структурным разнообразием отличаются и шестистишия, и семистишия поэмы.

Особое место в произведении занимает «Песнь Ингелота», состоящая из 9 пятистиший, написанных «фольклорным» девятисложным хореем с нерифмующимися дактилическими и мужскими клаузулами, например:

Тридцать юношей собираются,
Месть в душе, в глазах отчаянье...
Ночи мгла спустилась на холмы,

Полный месяц встал, и юноши
В спящий стан врагов являются!
(102—103)

И по содержанию, и по стилю строфированная хореическая безрифменная «Песнь Ингелота» созвучна основному — астрофическому ямбическому рифмованному — тексту поэмы. И в этом конкретно проявляется художественная органичность использования Лермонтовым различных стиховых форм в астрофических произведениях вольной рифмовки.

Разнообразие стиховых вариаций характеризует и обширные монологические тирады Азраила (его диалоги с Девой написаны прозой) в драматической поэме «(Азраил)» (1831).

В первом монологе героя сочетание разнотипных рифменных объединений четырехстопных ямбических стихов с чередующимися мужскими и женскими клаузулами (по схеме: 4+7+4+4+6+4+4+4) сменяется периодом из 15 двустуший пятистопного ямба со сплошной смежной рифмовкой мужских окончаний. А в «Рассказе Азраила» применены все три способа рифмовки четырехстопных ямбических мужских стихов, объединенных в 5 катренов, 3 пятистишия, 5 шестистиший, девятистишие и 21 двустушие. Такое изменение стиховой композиции соотносится с меняющимся эмоционально-тематическим содержанием монологов Азраила, звучащих то трагически, то лирически нежно, то как исповедь, то как заклятие.

Очень оригинальна как образная, так и стиховая структура песни Девы, построенной на контрастном развитии фольклорных параллелизмов. Эта песня отличается самобытной ритмической организацией, основанной на широком использовании хориямба, и не менее оригинальной звуковой композицией, которая характеризуется тем, что первое четверостишие имеет смежную рифмовку, а контрастирующее с ним по смыслу второе — безрифменное:

Ветер гудет,	Ни дева, ни ветер
Месяц плывет,	Не замолкнут:
Девушка плачет,	Месяц погаснет,
Милый в чужбину скачет.	Милый изменит. (126)

Стремление Лермонтова избегать структурного и интонационного однообразия рифменных объединений и стиховых групп не имеет самоцельного, формального характера. Стиховой строй его юношеских поэм примечателен своей экспрессивно-смысловой обусловленностью.

Не случайно в «Ангеле смерти» (1831), в соответствии с его лирико-повествовательным характером, отсутствием той драматической вершинности, которая присуща «(Азраилу)», юный поэт отказывается от резкой смены стихотворных размеров, каталектики, способов рифмовки, прибегая к более «уравновешенной» стиховой композиции. Эту уравновешенность в значительной мере создает чередование мужских и женских стихов одного размера — четырехстопного ямба, объединенных в 80 катренов, 9 пятистиший, 12 шестистиший, 9 семистиший и восьмистишие, в то время как «ударные», смежные рифмующиеся двустушия объединяют только 42 стиха из общего количества — 550.

Широкое развитие получают лермонтовские композиционно-стиховые приемы в самой большой его поэме «Измаил-Бей» (1832), содержащей 2289 стихов. В этом произведении, вслед за «(Азраилом)», поэт пользуется как четырехстопным, так и пятистопным ямбом и в зависимости от примененного размера прибегает к разным типам рифмовки и стиховой композиции в целом; пятистопные стихи имеют в большинстве случаев смежную рифмовку чередующихся мужских и женских двустуший, четырехстопные же — преимущественно перекрестную или охватную рифмовку четверостиший и более крупных рифменных объединений.

В применении поэтом пятистопного и четырехстопного размеров наблюдается определенная закономерность. Пятистопный ямб характеризует прежде всего начальные и конечные главки каждой из трех частей поэмы, то есть служащие композиционным обрамлением. Но смена ямбических размеров обусловлена не только этой композиционной функцией главок, а и меняющимся эмоционально-тематическим содержанием их. Так, переход от авторских лирических излияний в 1—5-ой главках первой части к непосредственному сюжетному повествованию в последующих главках получает выражение и в изменении фактуры стиха: пятистопный ямб уступает место четырехстопному.

В «Измаил-Бее» Лермонтов широко и умело использует возможности вольной рифмовки, придавая большое разнообразие астрофическим стихосочетаниям. В главках, выполненных пятистопным ямбом, поэт не довольствуется употреблением одних чередующихся стиховых пар и оперирует также иными рифменными объединениями: кроме 139 двустиший мы обнаруживаем здесь трехстишие (II, 19)⁴, 27 катренов перекрестной и 6 — охватной рифмовки, 9 пятистиший, 3 шестистишия (I, 2; I, 5; II, 19), семистишие (II, 4), 3 восьмистишия (II, 1; III, 23; III, 33). Еще более разнообразны стихосочетания четырехстопного ямба. Например, 24-я главка первой части содержит шесть не повторяющих друг друга рифменных объединений: за начальным шестистишием («Он сам лезгинец; уж давно...») следуют катрен смежной рифмовки («Когда горят ночные звезды...»), катрен перекрестной рифмовки («Они повсюду страх приносят...»), катрен охватной рифмовки («Из табуна ли, из станицы...»), двустишие («Сегодня дома лишь один...»), а замыкает главку семистишие («Но слов хозяина не слышит...»). Всего же в поэме на 748 стихов четырехстопного ямба, объединенных в катрены (110 — перекрестной рифмовки, 53 — охватной, 24 — смежной), приходится 983 стиха, распределенных между другими рифменными объединениями: 164 двустишиями, 2 трехстишиями (I, 6; III, 8), 55 пятистишиями, 31 шестистишием, 15 семистишиями, 2 восьмистишиями (I, 12; I, 18), 4 девятистишиями (II, 7; II 13; III, 15; III, 27), 2 десятистишиями (I, 20; III, 15) и одиннадцатистишием (I, 22).

Использование Лермонтовым в «Измаил-Бее» множества крупных рифменных объединений, в том числе таких, как девяти-, десяти- и одиннадцатистишия, следует объяснить тем, что их усложненный интонационно-синтаксический рисунок способствует выражению как нарастающей внешней динамики событий, так и сложных переживаний персонажей поэмы.

Автор «Измаил-Бея» систематически меняет не только объем рифменных объединений, но и строение каждого из них. Он избегает структурной повторяемости даже однотипных, казалось бы, стихосочетаний. Например, в 27-й главке первой части идущие подряд 3 пятистишия строятся по-разному: первое — «И что-то ум его тревожит...» — построено на «удвоении» четвертого мужского стиха (**АБАБб**); во втором — «Смеется, шутит он, — но хладный...» — использована перекрестная рифмовка (**ВгВгВ**); третье — «Движенье глаз ее живых...» — характеризует охватная рифмовка при тройном созвучии окончаний средних стихов (**дЕЕЕд**).

Тем более разнообразит Лермонтов как рифменную, так и синтаксическую конструкцию крупных рифменных объединений, добиваясь в каждом отдельном случае их структурной индивидуализации. Так, десятистишие «И в час урочный молчаливо...» (1, 20) имеет четырехрифменную форму перекрестного типа — **АБАБВбВгВг** и делится синтаксически и по смыслу на равные части: зарисовка змей в 1—5-м стихах получает образное осмысление с присоединением развернутого сравнения 6—10-го

⁴ Здесь и в дальнейшем римской цифрой обозначается часть поэмы, арабской — главка.

стихов («Так сталь кольчуги иль копыа...»). А десятистишие «До половины освещенный...» (III, 15) строится как трехрифменное с применением смежной, перекрестной и охватной рифмовки — **ААббАбВббВ**; стихи здесь особенно тесно связываются — и фонетически, и ритмически — в соответствии с целостным изображением потрясенного Измаила.

Как и во многих предыдущих поэмах, в «Измаил-Бее» есть вставные песни, отличающиеся и ритмически, и структурно от основного текста: строфированная «Черкесская песня» (II, 9), состоящая из 3 восьмистиший четырех- и трехстопного хорея, и разнострофная «Песня Селима» (III, 15), характеризующаяся схемой: **аББавв, гДдДг, еЖЖеЗЗ, ИКикЛл, аББа**, которая выполнена свободно чередующимся дву- и трехстопным амфибрахией (строка «Месяц плывет» в данном метрическом контексте воспринимается как двустопный амфибрахий без анакрузы).

Последняя из лермонтовских юношеских поэм вольной рифмовки — «Хаджи Абрек» (1833), в отличие от «Измаил-Бея», отмечена сжатостью изложения и сконденсированным изображением. Это определяет иной характер ее стиховой композиции, бóльшую простоту и бóльшее единообразие стиховых форм. В восемнадцати выделенных автором абзацах «Хаджи Абрека», содержащих от 4 строк («Молчанье мрачное храня...») до 82 («По небу знойный день катился...»), главенствующая структурная роль принадлежит катренам: они объединяют 320 стихов из общего количества — 443. Отдельные абзацы написаны исключительно четверостишиями: «Я! — молвил витязь черноокий...»; «Заря бледнеет; поздно, поздно...»; «Уж всадник близок: под горою...»; «Молчанье мрачное храня...». Некатренные рифменные объединения Лермонтов использует весьма ограниченно: кроме 28 двустийших (в 19 случаях — единичных, а в 3 случаях — строенных, образующих шестистишные сочетания), он вводит в поэму только 3 пятистишия, 6 шестистиший и 2 восьмистишия. Поэт полностью отказывается здесь не только от таких рифменных объединений, как девяти-, десяти- и одиннадцатистишия, но и от семистиший, охотно употреблявшихся им ранее.

Своеобразием стиховой структуры «Хаджи Абрека» является также драматизация центральных абзацев, где диалоги героев оформлены в виде партий и реплик персонажей пьесы. При этом происходит расчленение рифменных объединений — катренов, двустийших, восьмистиший — и даже расчленение отдельных строк на разновеликие «диалогические отрезки», как, например:

Лейла	Лейла
Скажи: он весел, он счастлив?	Я счастлива...
Скорей ответствуй мне...	Хаджи Абрек (тихо)
Хаджи Абрек	Тем хуже!
Он жив.	Лейла
Хотя порой дождям и служе	А? что ты молвил?..
Открыта голова его...	Хаджи Абрек
Но ты?	Ничего! (273)

К такого рода драматизированной стиховой композиции Лермонтов прибегнет и в «Демоне»⁵. И это весьма показательно: определяющие особенности стиха юношеских поэм вольной рифмовки — свидетельство все растущего мастерства Лермонтова, который неуклонно шел от подражательных ученических опытов к созданию зрелых поэтических произведений.

⁵ См.: М. А. Пейсахович. Строфическое строение поэмы Лермонтова «Демон». — «Вопросы русской литературы», 1968, вып. 2(8), стр. 91—103.

Д. И. Апетри



Юрий Кожевников — переводчик лирики
Михаила Эминеску

Поэзия Михаила Эминеску стала известной за пределами его родины еще при жизни поэта. В 1881 г. в Лейпциге появились немецкие переводы его произведений в антологии „*Rumänische Dichtungen*”¹.

В России стихи Эминеску были напечатаны впервые в 1891 г. в журнале «Русская мысль». Это «Посмертный сонет» в переводе академика Ф. Е. Корша — известного русского филолога и переводчика, занимавшегося, в частности, теорией стихосложения.

С тех пор русские поэты и переводчики много раз переводили поэзию М. Эминеску². Высокой оценки заслуживают вдохновенные переводы В. Лашкова, А. Ахматовой, Л. Мартынова, С. Шервинского, М. Зенкевича, И. Миримского. О первом из них напомним, что это был один из ведущих бессарабских поэтов конца XIX—начала XX ст., писавший на русском языке, философ, автор «Стихотворений и афоризмов», нескольких пьес и первой русской антологии молдавской и румынской поэзии. В свое время Лашков сотрудничал в лучших русских журналах, в частности в «Вестнике Европы».

Одним из самых популярных переводчиков лирики М. Эминеску на русский язык является Ю. А. Кожевников — известный современный литературовед, занимающийся румынской литературой, автор монографии «М. Эминеску и проблема романтизма»³. Его перу принадлежит перевод 16 стихотворений Эминеску и поэмы «Лучафэрул» (в соавторстве с И. Миримским), а также переводы отрывков из произведений молдавского поэта, включенные в упомянутую монографию.

Прежде чем перейти к анализу переводов Ю. Кожевникова, отметим, что, хотя русский и молдавский языки принадлежат к разным языковым семьям, система стихосложения в этих языках в основном одинакова. В каждом из них — те же стихотворные размеры, разноместное ударение, лексический состав богат и гибок. Все это способствует более успешному переводу молдавской поэзии на русский язык, чем, например, переводу с родственного французского на молдавский или, допустим, с польского на русский и наоборот⁴.

Перевод стихотворения «Озеро» свидетельствует о том, что Ю. Кожевников тщательно изучил творческий почерк Эминеску, своеобразие

¹ Е. Пир у. Эминеску на иностранных языках. — «Румынская литература», 1964, № 3.

² Обширные сведения об этом см. у И. Осадченко. Эминеску ши чититорул рус. — «Нистру», 1964, № 6.

³ Ю. А. Кожевников. М. Эминеску и проблема романтизма. М., «Наука», 1968.

⁴ Для анализа будут привлечены и украинские переводы, которые в отдельных случаях послужат доказательством, что лирику Эминеску можно переводить ближе к оригиналу.

его лирики: умение в нескольких словах создавать великолепные пейзажи, в центре которых стоит человек с его мыслями и чувствами. Природа у Эминеску — не только фон, на котором разворачиваются события, и не только место пребывания лирического героя; она одушевлена, сочувствует ему, радуется вместе с ним. Для героя «Озера» характерно стремление слиться с природой; он пленен сладкими видениями и обретает душевное спокойствие после житейских бурь только на берегу «дремлющего озера лесного». Эквиваленты, найденные Кожевниковым в русском языке (*дремлет, нежно убаюкивает, чуть заметная волна, ласка лунного сиянья*), верно воссоздают идейно-смысловое содержание и образную канву подлинника.

К сожалению, и Ю. Кожевников, и украинский переводчик К. Басенко (в меньшей мере,) переводя вторую строку, отошли от оригинала при передаче мысли, заключенной во второй строке: природа как нечто живое поддерживает душевное равновесие героя. Ср.:

О р и г и н а л: Ынгынаць де глас де апе.

Буквальный перевод: Нам вторил голос волн.

Перевод Ю. Кожевникова: Поплывем, обнявшись дружно⁵.

Перевод К. Басенко: Нас по волі хвиль понесло б⁶.

В четвертой строке звуковые образы — шум ветра и волн — переданы, но зрительный образ — сияние луны — потерян.

Как один из наиболее удачных переводов Кожевникова нужно отметить стихотворение Эминеску «Снова мачты покидают...», в котором достигнута наивысшая адекватность в передаче звуковой организации стиха. Идея его такова: гонишься ли ты за легким счастьем или ты одержим высокими идеалами — тебе всюду будут сопутствовать «ветры, волны вечные». Строка «ветры, волны вечные» варьируется в этом стихотворении по-разному, соответственно звуковому настрою строф. Первая строфа заканчивается словами «ветры, волны вечные!», вторая — «волны, ветры вольные!» Эти два варианта чередуются до конца как заключительный аккорд каждой строфы. Такого рода инструментовка рассчитана на определенную звуковую выразительность, на звукоподражание.

В оригинале гласные *а, ы, у* и характерный для молдавского языка восходящий дифтонг *оа* чаще всего оказывается под ритмическим и грамматическим ударениями. Их частое повторение в звуковом рисунке создает впечатление шума волн и ветра. В русском языке отсутствует дифтонг *оа*, который является доминантным аккордом подлинника, усиливающим эмоциональное воздействие на читателя, зато переводчику удалось создать такую инструментовку, где гласные *о, е, у* оказывались в ударном положении чаще, чем в оригинале:

Динтре суте де катарже...

Снова мачты покидают...

Динтре суте де катарже
Каре ласэ малуриле,
Кыте оаре ле вор спарже
Вынтуриле, валуриле?

Снова мачты покидают
Берега беспечные.
Сколько их переломают
Ветры, волны вечные!

Динтре пэсэрь кэлятоаре
Че стрэбат пэмынтуриле,
Кыте-о сэ ле'нече оаре
Валуриле, вынтуриле?

Птиц зима на юг торопит,
Генит над раздольями.
Сколько в море их утопят
Волны, ветры вольные!

Де-й гони фие порокул,
Фие идеалуриле,
Те урмяэ ын тот локул
Вынтуриле, валуриле.

Счастье легкое забуду,
Чувства быстротечные:
Подгоняют в спину всюду
Ветры, волны вечные.

⁵ Текст большинства русских переводов дается по сб.: М. Эминеску. Стихи. Перевод с румынского. М., ГИХЛ, 1958.

⁶ Украинские переводы даются по сб.: М. Еминеску. Поезії. Переклад з румунської. К., ДВХЛ, 1952.

Не'нцелес рэмыне гындул Че-ць стрэбате кынтуриле, Збоарэ вешник, ынгынынду-л Валуриле, вынтуриле.	Будут только непонятны Мысли своевольные... Вечно шепчутся невнятно Волны, ветры вольные.
--	--

Главное для Эминеску в этом стихотворении — создать определенное впечатление, эмоциональное воздействие на читателя. Переводчик тонко уловил и прекрасно воссоздал эту характерную особенность оригинала. Размер, ритм, интонация подлинника не нарушены. Четырехстопный хорей чередуется с трехстопным. В первой строке есть пиррихий, а вторая и четвертая наращены на один слог, что также соответствует оригиналу.

Замечательные советские переводчики К. Чуковский и С. Маршак утверждали, что «слова говорят не только своим значением, но и всеми гласными и согласными»⁷, и что «звуккопись позволяет поэту сказать больше, нежели вообще могут говорить слова»⁸. Следовательно, музыка стиха — важный компонент поэтической партитуры, который не должен выпадать из поля зрения переводчика. В связи с этим возникает вопрос: воспроизводит ли Кожевников музыкальную сторону иноязычной поэзии сознательно или это результат переводческой интуиции? Ответить на него помогает монография Кожевникова, на страницах которой автор, раскрывая богатство «звуковой пластики» «Послания третьего» М. Эминеску, показал единство идейного содержания этого произведения и его «музыкального оформления». По мысли Кожевникова, подобные аранжировки великими лирическими поэтами делались и делаются сознательно, «тернистым путем черников»⁹.

Сочетая в себе достоинства вдумчивого исследователя творчества Эминеску и талантливого переводчика, Кожевников постоянно проявляет заботу и о качестве перевода. С каждым новым изданием его переводы становятся все точнее и лучше.

Варианты стихотворений «Из окна глядит царевна...», «Тоскую лишь о том...», помещенные в сборнике 1958 г.¹⁰, существенно отличаются от вариантов предыдущего издания¹¹. Так, в стихотворении «Из окна глядит царевна...» начало третьей строфы — «Никогда не поднимал я глаз на замок, на вершины...» — гораздо более удачно, чем ее первый вариант: «Не могу поднять я глаза на печальные руины (?)», который дезориентирует читателя.

Исправлен в переводе и конец стихотворения «Тоскую лишь о том...»:

О р и г и н а л:	Переводы Ю. Кожевникова:	
Ва жеме де патемь	И бурей далекой	От боли жестокой
Ал мэрий аспру кынт...	Баюкает прибой,	Поплачет ветр морской,
Чи еу вой фи пэмынт	А я сольюсь с землей	А я сольюсь с землей
Ын сингурэтата-мь	Совсем одинокий.	Совсем одинокий.
	(Перевод 1950 г.)	(Перевод 1958 г.)

Первые две строки последнего варианта более созвучны меланхолическому строю подлинника, соответствующие же строки первого варианта, хоть и красивы, но в смысловом отношении «анемичны».

Глубокое понимание оригинала позволяет Ю. Кожевникову в каждом конкретном случае безошибочно выбирать художественные средства для точного воспроизведения поэтического творения. Кожевников-исследователь находит, что стихотворения раннего периода творчества Эминеску «Буковина», «С чужбины», «Что тебе желаю я, страна родная» написаны в романтическом плане, поэтому Кожевников-переводчик пред-

⁷ К. Чуковский. Высокое искусство. М., «Искусство», 1964, стр. 164.

⁸ Цит. по Е. Эткинду. Поэзия и перевод. М.—Л., «Советский писатель», стр. 380.

⁹ См.: Ю. Кожевников. Цит. соч., стр. 266—270.

¹⁰ М. Эминеску. Стихи. Перевод с румынского. М., ГИХЛ, 1958.

¹¹ М. Эминеску. Стихи. М., ГИХЛ, 1950.

ставляет русскому читателю последнее стихотворение в таком же абстрактно-романтическом образе: страна доблести у него — *древняя*, дух возмездия — *мрачный*, гидра — *черная, стоглавая*, тьма — *густая*, радость — *беспечная*, меч — *тяжелый, кровавый*, а родина предстает в образе то *юной невесты*, то *любящей матери*; мир, спокойствие воплощены в образе *ангела* и т. д. Таким образом, впечатление от чтения перевода близко к тому, которое получает читатель при знакомстве с оригиналом.

Кожевников совершенно справедливо отмечает, что примерно с середины 80-х годов XIX ст. Эминеску отказывается от ложно-романтических аксессуаров, стих его становится проще, лаконичнее. Так, о вдохновляющей силе любви поэт «говорит... без пышных эпитетов»¹². Кожевников-переводчик тоже избегает внешнего украшения, доказательством чего может служить перевод любовного сонета «Де че мэ' ндрепт ш-акум?»¹³ («Так почему к тебе стремлюсь я снова?»), такой же прозрачный и ясный, как подлинник. Этого нельзя сказать о переводе Н. Вержейской, помещенном в наиболее полном сборнике русских переводов Эминеску¹⁴, где встречаются выражения, тяготеющие к высокопарному стилю, чуждому подлиннику: *немая душа, злая молва, ведут ликуя, чувствовать влечение, посвятить силу вдохновения*. Именно такие стилистические несоответствия, на наш взгляд, и послужили причиной того, что Кожевников не воспользовался ее переводом в своей монографии.

Взыскательный, добросовестный переводчик, он не мог согласиться и с переводом «Глоссы» С. Шервинским. Существовало мнение, что «Глосса» представляет собой ни что иное, как «поэтическую гимнастику». Вероятно, эта версия и привела некоторых переводчиков к тому, что при переводе главный упор они делали на воспроизведении внешней формы стихотворения, оставляя в тени его глубокое содержание¹⁵.

В первой строфе «Глоссы» Эминеску заключено примерно следующее содержание: человек должен активно познавать жизнь, а когда его постигнет неудача — встретить ее хладнокровно. В переводе Ю. Кожевникова эти мысли сохранены. Перевод С. Шервинского призывает к противоположному — пассивному созерцанию жизни. Ср.:

О р и г и н а л :

Време трече, време вине
Тоате-с векь ши ноуэ тоате;
Че е рэу ши че е бине
Ту те'нтрабэ ши сокоате;
Ну спера ши ну ай тямэ,
Че е вал ка валул трече;
Де те'ндямэ, де те кямэ,
Ту рэмый ла тоате рече.

Б у к в а л ь н ы й п е р е в о д :

Время проходит, время приходит,
Все старо и ново все;
Что плохо и что хорошо —
Ты себя спроси, размышляй.
Не надейся и не бойся,
Волна волной пройдет.
Если подбадривают, если позовут,
Ты ко всему останься холодным.

П е р е в о д К о ж е в н и к о в а :

Время мчится, время длится,
Все старо и вечно ново,
В чем добро, в чем зло таится,
Вопрошает, мучит снова.
Ни надежд, ни опасенья, —
Быть волне всегда волною!
Перемены, потрясенья
Встреть холодной душою.

П е р е в о д Ш е р в и н с к о г о :

День примчится, день умчится.
Все старо и вечно ново.
Зло, добро узнать случится,
Размышляй, ища благого.
Не надейся и не бойся.
Ты не верь волне текучей!
Пусть зовут — не беспокойся,
Сам себя ничем не мучай.

Мысль поэта о том, что каждый интерпретирует события и явления по-своему, а для того чтобы понять суть происходящего, не-

¹² Ю. Кожевников. Эминеску и проблема романтизма, стр. 206—207.

¹³ См.: Eminescu. Poezii. ESPLA, 1958, стр. 388—389.

¹⁴ В сборнике 1958 г. сонет озаглавлен «Зачем вот и сейчас к тебе иду я?» (М. Эминеску. Стихи. Перевод с румынского).

¹⁵ Детальнее о единстве формы и содержания «Глоссы» см.: Ю. Кожевников. Цит. соч., стр. 308—318.

обходимо оставаться самим собой, стремиться к самопознанию, — заключена во второй строке подлинника. Ю. Кожевниковым переведена она довольно точно, а С. Шервинский передает ее расплывчато, нечетко:

Оригинал:

Мулте трек пе динаните,
Ын ауз не сунэ мулте,
Чине цине тоате минте
Ши ар ста сэ ле аскулте?..

Ту ашазэ-те де-о парте
Регэсину-те пе тине,
Кынд ку згомоте дешарте
Време трече, време yine.

Буквальный перевод:

Многое проходит перед глазами (нашими),
Слышим мы многое.
Кто все это запомнит
И кто будет все это слушать?

Ты отойди в сторону,
Оставшись самим собой,
Когда пустозвучно
Время приходит, время уходит.

Перевод Кожевникова: Перевод Шервинского:

Вереницею деанья
Ослепляют, оглушают.
Кто все слышать в состояньи?
Кто их все запоминает?

Но тебе необходимо
Познавать себя стремиться.
Пусть под шум бесплодный мимо
Время мчится, время длится.

Много видим мы событий,
Много звуков ловим ухом, —
Только помним ли, скажите,
Все уловленное слухом?

О себе предавшись думе,
Кто умнее, отстранится..
И пускай в житейском шуме
День примчится, день умчится.

То же можно сказать и о переводе С. Шервинским третьей строфы «Глоссы». Воспроизведение последующих семи строф ему удалось.

По мнению Ю. Кожевникова, «задача «Глоссы» — самоутверждение на определенной позиции», ее тема, идея — «необходимость отстранения поэта от общества»¹⁶, необходимость внутренней свободы для творчества»¹⁷. В таком духе и выдержан его перевод.

Сопоставление двух переводов «Глоссы» позволяет понять, почему Ю. Кожевников не использовал в своем исследовании о М. Эминеску перевод С. Шервинского.

Таким образом, проанализировав переводы Ю. Кожевникова многих стихотворений М. Эминеску, можно сказать, что это удачные примеры умелого воссоздания оригинала. Талантливый переводчик вник в специфику молдавской поэзии, понял ее национальный характер, достоверно передал единство идеи и образа, ритма и интонации, композиции и звукописи. Его переводы способны, насколько это возможно в переводе, заменить подлинник тем, кто не знает молдавского и румынского языков.

Максимально близко к тексту Эминеску переведены, на наш взгляд, и «Болтовне ответ — молчанье», «Моим критикам», «Из тьмы забвения».

В чем же секрет успеха переводчика лирики Эминеску? Несомненно — в таланте Ю. Кожевникова, в постижении им глубин творчества виднейшего поэта. Тонкая поэтическая интуиция и глубоко развитая научная проникновенность в сложную лабораторию писателя помогли одному из талантливейших современных переводчиков Эминеску в каждом конкретном случае найти единственно верное слово для передачи русскому читателю прекрасной поэзии гениального певца. Высокохудожественными переводами и весомым научным исследованием Ю. Кожевников доказал, что ему дорого мнение многомиллионного русского читателя о классике молдавской и румынской литератур.

¹⁶ Разумеется, речь идет о буржуазном обществе, в котором меркантильный дух часто подчиняет себе искусство.

¹⁷ Ю. Кожевников. Цит. соч., стр. 317—318.

История фольклористики

Г. И. Хромов

■

Поиски форм собирательской работы братьями Соколовыми

Фольклорно-собирательский опыт выдающихся советских фольклористов-этнографов братьев Соколовых до настоящего времени остается малоизученным¹. Между тем по результатам поставленных и решенных проблем он весьма плодотворен и нуждается в объективной оценке.

Свою первую экспедицию по сбору народного творчества братья Соколовы осуществили в 1908 году. К этому времени они окончили второй курс Московского университета и как члены «Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии» изъявили желание поехать в период летних каникул в Белозерский уезд Новгородской губернии, чтобы «пожить с крестьянским миром, прислушаться к его думам и чаяниям»², зарегистрировать там, по поручению академика В. Ф. Миллера, хотя бы «признаки некогда бывшей былинной традиции»³.

Летом 1909 г. они направились по командировке Московского археологического общества в восточную часть Новгородской губернии, в Кирилловский уезд, чтобы «собрать сведения о былинном творчестве в местностях, более близких к Новгороду»⁴. Зафиксировав в Новгородской губернии «вымирание былинной традиции»⁵, собиратели стали записывать другие жанры, отдавая предпочтение сказкам, которые, по их выражению, еще жили «полной жизнью». Продолжая традиции Н. Е. Ончукова, братья Соколовы собрали подробные сведения о 47 встреченных ими сказочниках, изучили их характеры, индивидуальную манеру изложения и проследили в сказках отражение личности сказочника. Взятый в экспедицию фонограф позволил им записать не только тексты, но и напевы многих народных песен. Всего ими за две поездки было записано свыше тысячи номеров устной народной поэзии.

В 1911 г. братья Соколовы успешно закончили Московский университет и по решению Ученого совета были оставлены на кафедре русского языка и словесности для подготовки к профессорскому званию. Годовые отчеты Ю. Соколова (225, 31—46) свидетельствуют, что програм-

¹ Наиболее значительным источником, по которому можно познакомиться с собирательской деятельностью Соколовых, является «Краткое описание собраний фольклорного отдела Государственного Литературного музея» (см. «Спутник фольклориста», М., 1939, стр. 117—119). Но авторы этого справочника — В. Крупянская и В. Сидельников — указали далеко не все экспедиции, проведенные Соколовыми, и ничего не сообщили об их методике и технике собирания устного поэтического творчества.

² ЦГАЛИ, ф. 483, оп. 1, ед. хр. 15, л. 31. Далее ссылки на материалы архива даются в тексте, в скобках — единица хранения, лист.

³ Ю. и Б. Соколовы. Живая старина в Белозерском крае. (Отчет о командировке 1909 г.). М., 1911, стр. 1.

⁴ Там же.

⁵ Там же, стр. 12.

ма учебной, практической и научной работы будущих профессоров была чрезвычайно обширной. Подготовка к печати «Сказок и песен Белозерского края»⁶ проводилась ими в 1911—1914 гг. в порядке перевыполнения кафедральных заданий. В дни отдыха и в отпускное время молодые ученые с любовью разбирали и обобщали собранные ими в Белозерском крае материалы. Благодаря их самоотверженному труду сборник был снабжен кропотливо и тщательно составленным аппаратом: изложением сказочных сюжетов с указанием вариантов, именным и предметным указателем к сказкам, алфавитным перечнем песен и исполнителей с указанием их репертуара, списком селений, в которых были проведены записи, словарем местных и малопонятных слов, географическими картами, многочисленными фотографиями и объяснительными примечаниями к карте Белозерского края Новгородской губернии. В сборнике были представлены все жанры устной поэзии.

После Октябрьской революции собиране и изучение народного творчества в нашей стране перестает быть частным делом научных обществ и влюбленных в народное искусство отдельных энтузиастов, а включается в программу научных государственных учреждений и осмыслиется «как работа большого научного и культурно-общественного значения»⁷.

В 1920 г. в качестве центрального ученого органа Наркомпроса по вопросам искусства была создана Государственная Академия Художественных наук (ГАХН). Ю. М. Соколов, возглавив в литературной секции ГАХН фольклорную подсекцию, привлекает к активной работе выходящих ученых и собирателей фольклора⁸. На одном из первых заседаний фольклорной подсекции ГАХН Ю. Соколов выступил с докладом «Современное состояние народной поэзии», в котором заявил, что в годы революции и гражданской войны, в связи с закрытием журналов «Живая старина» и «Этнографическое обозрение», резко сократились сбор и публикация фольклорных материалов. Рассказав о том, какие решительные меры были предприняты Наркомпросом, чтобы спасти от разрушения и расхищения памятники искусства и книжные богатства страны, председатель фольклорной подсекции ГАХН выразил глубокое сожаление, что пока еще не проявлена забота о «живой старине». Ю. Соколов предложил обратиться к рабоче-крестьянскому государству с просьбой оказать молодой советской фольклористической науке действенную помощь в организации сбора произведений устной народной поэзии, в сохранении того, что достойно народной памяти.

По указанию В. И. Ленина, в декабре 1921 г. в Москве была проведена Всероссийская конференция научных обществ по изучению местного края. В ней принял участие и профессор Ю. М. Соколов. Касаясь вопросов сбора народного творчества, он сказал, что преподавание народной словесности в советских вузах⁹ натолкнуло его и его брата Б. Соколова на мысль изменить форму собирательской работы. Вместо ориентации на усилия «энтузиастов-одиночек» они предложили создать целевые фольклорно-этнографические студенческие экспедиции в 20—30 человек. Преимущество экскурсионно-экспедиционного метода братья

⁶ «Сказки и песни Белозерского края». Записали Борис и Юрий Соколовы. М., Изд. Отделения Русского языка и словесности Академии наук, 1915.

⁷ Б. Н. Путилов. Фольклористика. — В кн.: Советское литературоведение за 50 лет. М., «Наука», 1968, стр. 265.

⁸ В работе фольклорной подсекции, а позже — фольклорного кабинета ГАХН, кроме братьев Соколовых, принимали участие С. К. Шамбинаго, С. Ф. Ольденбург, С. Ф. Елеонский, Е. Н. Елеонская, А. М. Смирнов, А. Д. Седельников, В. В. Вересаев, Р. О. Шор, Н. К. Гудзий, О. Э. Озаровская, И. Д. Поливанов, Б. И. Ярхо, Г. Н. Пospelов, А. К. Шнейдер, И. Н. Захаров-Менский, К. П. Герд, В. Ф. Ржига, В. А. Дынин, М. И. Кострова и др. (ед. хр. 268).

⁹ В 1919 г. Ю. М. Соколов был избран профессором Тверского педагогического института, а Б. М. Соколов — профессором Саратовского университета.

Соколовы видели в том, что, во-первых, он позволял фольклористам в короткий срок собрать громадный материал, провести широкие наблюдения и сделать коллективные выводы о тех процессах, которые произошли в народном искусстве после Октябрьской революции; во-вторых, новый способ сбора давал возможность записывать устную поэзию с высокой гарантией точности, которую можно достичь взаимной проверкой записанного текста. «Только коллективными усилиями, — утверждал Ю. М. Соколов, — возможно в короткое время более точно и всесторонне собрать интересующий сложный материал» (261, 45).

Агитация за сбор фольклора силами большого коллектива специально подготовленных студентов, разумеется, не означала, что братья Соколовы отказались от услуг «энтузиастов-одиночек». Наоборот, на них они возлагали задачу «длительного наблюдения» за теми процессами, которые происходили в народном творчестве. «Бурные события нашей исторической эпохи, — говорил Ю. Соколов, — сопровождаются быстро сменой художественных форм и сюжетов, оживлением или видоизменением старых, нарождением совсем новых. В силу этого особенно важно производить на местах длительные наблюдения (изо дня в день) над жизнью фольклора. Только при участии местных деятелей и обществ, особенно уездных и волостных, возможно сделать ценные для науки наблюдения над процессом указанных изменений» (261, 45). Чтобы такое наблюдение осуществить на практике, докладчик рекомендовал краеведческим организациям создать на местах из сельской интеллигенции особые «фольклорные станции».

В связи с тем, что фольклористам и этнографам очень трудно работать без взаимной информации и консультации, и для того, чтобы собранные фольклорные материалы могли быть своевременно опубликованы, Ю. Соколов предложил делегатам конференции принять решение о целесообразности возобновления таких журналов, как «Живая старина» и «Этнографическое обозрение».

После Всероссийской конференции научных обществ по изучению местного края в нашей стране по призыву партии началось так называемое «краеведческое движение», в результате которого оживились этнография и фольклористика, появились сборники по вопросам краеведения. В этих сборниках помещались всевозможные материалы не только по этнографии, но и по фольклору. Так, например, в сборнике «Вопросы краеведения» мы находим статью Ю. М. Соколова «Материалы по народной словесности в общем масштабе краеведческих работ»¹⁰.

В начале 1924 г. по решению Советского правительства создается Центральный музей народоведения, который возглавляет профессор Б. М. Соколов.

В это же время братья Соколовы принимают активное участие в работе Второй Всесоюзной конференции по краеведению (1924 г.). Б. М. Соколов в своем докладе на конференции «Очередные задачи фольклорного изучения СССР» выдвигает проблему собирания, публикации и изучения фольклора народов Советского Союза¹¹. Ю. М. Соколов выступил с докладом «Основные приемы и методы собирания фольклорного материала», в котором снова поднял вопрос о формах собирательской работы. Наиболее желательным и плодотворным для краеведа-собирающего, по мнению докладчика, является стационарный метод, дающий возможность осуществить длительное наблюдение над

¹⁰ «Вопросы краеведения». Изд. Центрального Бюро Краеведения, 1923, стр. 109—113.

¹¹ В ближайшие два года (1925—1926) он, как директор Центрального музея народоведения, организует 33 поездки для изучения народностей СССР: мари, вотяков, мордвы, осетин, чеченцев, абхазцев, кабардинцев, узбеков, таджиков, казахов и др.

изменениями в местном фольклоре. Местный собиратель должен изо дня в день фиксировать все, даже мельчайшие изменения в репертуаре народных певцов и сказителей. А краеведческие организации, вербуя клубных работников, кооператоров, работников изб-читален и других представителей сельской интеллигенции, обязаны обучить их основным приемам собирания фольклорного материала.

По мнению Ю. Соколова, краеведческим организациям наряду со стационарным методом следует практиковать коллективно-комплексный метод собирания силами студентов институтов, техникумов и учащихся старших классов школы второй ступени. Правда, этот метод не позволяет осуществлять длительные наблюдения над динамикой фольклорной жизни, но дает возможность в определенный момент и за очень короткий срок зафиксировать довольно полно и широко в том или ином избранном пункте статистическое состояние фольклора. Коллективная запись также позволяет собрать наиболее точно (научно) записанные тексты, так как при этом методе работа одного корректируется записью другого, а иногда и нескольких собирателей.

Чтобы преодолеть односторонне-филологический подход к собирательской работе, Ю. М. Соколов советовал краеведам привлекать к сбору народного творчества (наряду со специалистами-словесниками) этнографов-музыкантов, а также художников и артистов, способных перенять и описать мимику, жесты и интонацию народных исполнителей. «представить народную поэзию во всей ее полноте» (266, 45).

Экспедиционная работа фольклористов-собираателей, по мнению докладчика, должна сочетаться также «с культурно-просветительной деятельностью: путем устройства популярных лекций, литературно-художественных вечеров, музыкальных и вокальных концертов и др.» (266, 45).

Для проверки сделанных записей и для уяснения процессов, изменяющих народное поэтическое творчество, ученый рекомендовал краеведам устраивать повторные экспедиции (через определенные промежутки времени) в те же места, в которых была проведена первоначальная работа.

Вся многогранная деятельность фольклористов по собиранию и изучению народного творчества должна координироваться центральными фольклористическими научными обществами и особенно, как настоятельно подчеркивал Ю. Соколов, специальным научным печатным органом фольклористов. Поэтому, заканчивая свое выступление на Всесоюзной краеведческой конференции, он снова обосновывает необходимость издания в Советском Союзе специального журнала, который бы осуществлял руководство сбором и научным исследованием фольклора¹².

В 20-е годы братья Соколовы организовали и провели свыше десяти экскурсионных экспедиций в районы Тверской, Московской, Владимирской и Саратовской губерний¹³.

В своем отчете об экспедиции студентов Тверского пединститута в Верхне-Моложский край (во время летних каникул 1925 г.) Ю. Соколов указал, что благодаря коллективно-комплексному методу им удалось в короткий срок зафиксировать и изучить чрезвычайно резкие контрасты в быте, культуре и творчестве жителей этого края (мотыга, первобытная соха — и трактор в совхозе, курные избы — и изба-читальня, старообрядчество — и комсомол и многое др.). В народном творчестве

¹² Журнал «Художественный фольклор» под редакцией Ю. М. Соколова начал выходить с 1926 года.

¹³ На заседании фольклорной подсекции ГАХН 6 марта 1926 г. Ю. М. Соколов сказал: «За последние годы собрано громадное количество материала, например, у меня и Бориса Матвеевича Соколова на руках находится больше десяти тысяч текстов, намеченных к печати, но, по независящим от собирателей обстоятельствам, до сих пор в печать не попавших» (269, 144).

этого края экспедиция зафиксировала сосуществование глубоко архаических явлений и новообразований военного и революционного времени. Архаические формы закликательной и обрядовой поэзии они установили в практикуемых еще календарных и свадебных обрядах. В современных частушках, романсах и стихотворениях обнаружили «яркое отражение настроений военной и революционной эпохи» (269, 74).

Экскурсионно-экспедиционная форма (коллективно-комплексный метод) собирания народного творчества дает эффективные результаты только в том случае, неоднократно подчеркивали братья Соколовы, если участники экспедиции получают необходимую теоретическую и организационную подготовку. О том, какую предварительную работу с молодыми собирателями проводили сами ученые, мы узнаем из «Дневника» студента Первого МГУ В. Дмитрова¹⁴. Студент этнографического факультета В. Дмитров сообщает, что в 1925/26 учебном году профессор Ю. М. Соколов организовал у них на первом курсе научный кружок «для более глубокого изучения русской народной словесности». Желающих записалось 48 человек. Участники кружка углубляли свои знания по фольклористике, фольклорным жанрам и знакомились со способами и правилами собирания, классификацией и приемами изучения фольклорного материала. Затем Ю. М. Соколов предложил кружковцам закрепить полученные знания в экспедиции по собиранию народного творчества во время летних каникул. Было создано 14 групп (по роду собираемого материала). Старшему в группе поручалось ведение дневника, поиски певца или сказителя, а также зарисовки быта деревни, одежды, построек и т. п. Запись за исполнителем фольклорного произведения (чтобы не прерывать исполнения) должны были одновременно вести два студента. Сразу же после записи они обязывались составить сводный текст, выверить его и переписать начисто.

Для более широкого ознакомления с местностью, где должна производиться запись, братья Соколовы обычно прибегали к помощи краеведов. Автор «Дневника» сообщает, что их группа выехала из Москвы 12 июня 1926 г. в г. Дмитров. Руководитель местного краеведческого музея К. А. Соловьев в часовой лекции раскрыл им «поучительную картину социальной и экономической жизни и этнографии Дмитровского уезда». По его рекомендации экспедиция направилась в деревню Постниково и близлежащее село Вороново. Хотя работа длилась только два дня (13 июня вечером студенты уже вернулись в Москву), но был собран сравнительно большой материал¹⁵.

Подводя итоги экспедиции и обозревая собранный ею материал в статье «Что поет и рассказывает деревня?», Ю. Соколов не только не идеализировал отраженную в нем «новую действительность» и «новое мировоззрение», а наоборот, стремился обратить внимание общественности на проникновение в подмосковные села псевдонародных произведений. Он подчеркивал, что деревня пока еще усваивает из города, наряду с ценным поэтическим и идеологическим материалом, «далеко не лучший с художественной и идейной стороны фольклор городского мещанства», что в репертуаре молодежи очень много «озорных, неприличных частушек», что «клубам, избам-читальням, школам, драмкружкам и другим просветительным организациям придется очень много работать над поднятием художественной культуры в подмосковной деревне» (281, 5).

О преимуществе крупных экспедиционных групп при сборе фольклора братья Соколовы наиболее подробно рассказали в своей книге

¹⁴ ЦГАЛИ, ф. 483, оп. 1, ед. хр. 255, л. 26—31.

¹⁵ Экспедиции удалось записать 6 свадеб, 25 номеров свадебных песен, троицкий обряд завивания березки, 72 лирических песни, 432 частушки, 4 сказки, 23 произведения детского фольклора, 26 загадок, 15 пословиц и 9 народных примет.

«Поэзия деревни»¹⁶. В предисловии они отмечали, что семнадцатилетний опыт собирания и изучения фольклора дал им некоторое право предложить это «пособие» студентам и «вообще всем любителям народной поэзии» и культурным работникам деревни в качестве руководства по собиранию произведений устной поэзии. Касаясь фольклорных материалов, присылаемых в центр собирателями-любителями, ученые указывали, что в большинстве случаев эти материалы обесценены, так как запись их была произведена неточно, сведения о том, когда, где, от кого (от лица какого возраста, социального положения и т. д.) они записаны, отсутствовали или же были сделаны небрежно. На таком материале невозможно было решить, к какому времени относится произведение, в какой среде оно бытовало, насколько было популярным и т. д., в результате чего нельзя было определить его социальной и художественной функции и исторического значения.

В своем «Руководстве...» братья Соколовы в форме связанных очерков живо и популярно изложили основные задачи и приемы собирания фольклора, наметили главные вехи в работе начинающих фольклористов, познакомили их с главными жанрами устной народной поэзии и особенностями русских говоров. Внимание собирателей и исследователей фольклора было нацелено авторами на главные вопросы советской фольклористики, к которым они в то время отнесли определение роли творческой личности певца и рассказчика, значение в устной поэзии местных условий быта и природы, выяснение классовой психологии творцов и исполнителей. Эти проблемы, по мнению Ю. и Б. Соколовых, «оставались в тени в научных работах прежнего времени»¹⁷.

Желая поставить дело собирания фольклора на должную высоту и придать этому собиранию предельную организованность и научность, ученые-фольклористы заботились о том, чтобы собираемый материал имел значение надежного историко-бытового или историко-художественного документа. Они подчеркивали, что собиратель может считать свой труд «правильным, целесообразным и научно ценным» только в том случае, если при записи фольклора он будет соблюдать следующие три условия: «полноту», «точность» и «объективность». Требование «полноты» собиратель осуществит только тогда, когда поставит перед собой задачу «зафиксировать все то, что поет и рассказывает народ»¹⁸. Это требование Соколовы тесно связывают с требованиями «точности» и «объективности» в выборе материала для записи и в самом способе записывать. По их мнению, современный фольклорист-собиратель, если он ставит перед собой строго научную задачу, не должен «давать перекос своим личным вкусам, пристрастиям и привычкам»¹⁹.

Точность и научность записи требует передачи не только содержания и стилистической формы во всех деталях, но и более или менее точного соблюдения живого народного говора. Обязательными для каждой научной записи, подчеркивали ученые, должны быть также указания, где, когда, от кого, в какой обстановке и кем была сделана данная запись.

В 1926 г. в редакционной статье только что созданного журнала «Художественный фольклор» перед советскими учеными была поставлена задача изучения социальной, классовой среды, в которой бытовала и бытует устная народная поэзия²⁰. Ю. М. и Б. М. Соколовы пришли к выводу, что эту проблему можно решить только тогда, когда советская

¹⁶ Борис и Юрий Соколовы. Поэзия деревни. Руководство для собирания произведений устной словесности. «Новая Москва», 1926.

¹⁷ Там же, стр. 50.

¹⁸ Там же, стр. 46.

¹⁹ Там же, стр. 50.

²⁰ См.: Основные задачи изучения русского фольклора. — «Художественный фольклор», 1926, № 1, стр. 5—29.

наука будет располагать материалом, собранным в разные периоды, но «непременно в одном и том же районе (разрядка Ю. Соколова. — Г. Х.) и в одной и той же социальной среде»²¹. Они задумали провести повторную запись в тех же самых районах, где в 60-х годах прошлого столетия собирал былины П. Н. Рыбников, а через десять лет, в 70-х годах, — А. Ф. Гильфердинг, который производил запись из уст почти тех же самых лиц.

Свой замысел ученые, как известно, осуществили. В летние месяцы 1926—1928 гг. они совершили в Заонежье три выезда. Правда, в процессе работы собиратели изменили целевое назначение экспедиции и решили «проследить, как в условиях советской действительности развивается исконное русское искусство»²², под которым имелся в виду все тот же былевой эпос.

Следовательно, по своей целевой направленности характер изысканий, вошедших в историю советской фольклористики под названием «По следам Рыбникова и Гильфердинга», был совершенно иным, чем коллективно-комплексных синтетических экспедиций, проводимых силами студенческих групп. Вот почему эта знаменитая экспедиция была осуществлена специалистами.

Касаясь техники записи, Ю. Соколов сообщал, что экспедиция стремилась как можно точнее записать тексты. В первую поездку (1926 г.) двое ее участников писали первую половину строки, немного переходя за цезуру, двое других — вторую половину, начиная запись немного раньше цезуры. Объясняя такой порядок записи, Ю. Соколов говорил, что если бы всю строку записывал один человек, тогда пришлось бы «останавливать сказителя или заставлять его петь значительно медленнее, чем обычно, а опыт нас научил, что точный и хороший текст можно получить от сказителя только тогда, когда сохранены условия привычного естественного исполнения»²³.

Во второй (1927 г.) и третьей (1928 г.) поездках записывали за певцом строку с достаточной точностью три человека сразу (один — начало стиха, второй — середину и третий — конец). Затем в самое ближайшее время, «по свежей памяти», проводилась «сводка» текста, после чего сверенный окончательный текст переписывался начисто. В тех случаях, когда сказитель сам называл былину, собиратели точно фиксировали это название. «Если сказитель не давал названия былины, мы принимали обычное название ее и ставили его в скобки»²⁴.

В результате трехлетней работы экспедиции удалось записать 370 текстов и точно установить, от кого тот или другой певец усвоил, «перепел» свои былины. Собиратели опросили 139 сказителей, помнящих «хотя бы по одной былине» (261, 40). Среди них, к сожалению, уже не было ни одного, от кого записывал Гильфердинг. Экспедиции удалось встретиться лишь с прямыми потомками их — сыновьями, внуками и даже правнуками. Хотя собирателям удалось еще встретиться с такими талантами, как семидесятилетняя Настасья Степановна Богданова и восьмидесятилетняя Авдотья Тимофеевна Артемьева (от первой записали 10 былин, а от второй — 20 былин и 4 духовных стиха), экспедиция пришла к выводу, что «годы эпоса в этом крае сочтены... Вот почему нам нужно было так поторопиться: записать последние остатки» (261, 43). К такому итогу фольклористы пришли потому, что былины, как они сообщают, знают только старики, причем большинство из них прочно помнит только один-два текста. «Среднее поколение, — записы-

²¹ Юрий Соколов. По следам Рыбникова и Гильфердинга. — «Художественный фольклор», 1927, № 2—3, стр. 4.

²² Ю. М. Соколов. Заметки о фольклорной экспедиции 1926—1928 гг. «Летописи», кн. 3-я. М., 1948, стр. 4.

²³ Там же, стр. 6.

²⁴ Там же, стр. 8.

вает в дневнике Ю. Соколов, — были почти не знает, о молодежи нечего и говорить. Многие лишь впервые услышали их, благодаря нам, растормошившим стариков, которым неожиданно выпало большое внимание и которым вдруг пришлось выступать перед всей деревней, петь «в трубу», фотографироваться и узнать, что о них будет написана целая книга» (261, 41).

Ввиду того, что собранные в 20-е годы силами студенческой молодежи фольклорные материалы остались почти не опубликованными и мало исследованными²⁵, среди фольклористов существует мнение, что коллективно-комплексный метод не оправдал себя, и поэтому Ю. М. и Б. М. Соколовы провели свою экспедицию в «былинные края» силами ученых.

Изученные нами материалы не подтверждают такой точки зрения. Наоборот, они показывают, что и в последующие годы этому методу ученые-фольклористы придавали большое значение и каждое лето планировали студенческие фольклорно-этнографические экспедиции²⁶.

Жизненность экскурсионно-экспедиционного метода собирания народного творчества подтверждается также и современной практикой студентов-филологов, в частности студентов Московского университета.

Подводя итог вышеизложенному, можно сказать, что в результате длительного и активного участия в собирательской работе Ю. М. и Б. М. Соколовы уже в 20-е годы приходят к выводу, что 1) в экспедициях, целевая установка которых определяется специальными задачами (например, решение таких проблем, как выяснение эволюции былинного эпоса, роли сказителей в русской эпической традиции, определение творческой роли сказочника, и подобных) должны участвовать специалисты, причем не только фольклористы, но и этнографы, литераторы, музыковеды и художники; 2) если требуется в короткий срок собрать большой материал, чтобы определить, например, что поется и рассказывается населением той или иной местности, необходимо посылать туда под руководством специалиста предварительно подготовленные коллективно-комплексные группы собирателей «в 20—40 и даже больше человек»²⁷; 3) длительное («изо дня в день») наблюдение над «жизнью фольклора» они возлагали на сельскую интеллигенцию, которую стремились обеспечить всевозможными руководствами, инструкциями, программами, памятками и другими методическими материалами.

²⁵ В настоящее время фольклорные материалы 14 экспедиций находятся в ЦГАЛИ (6107 ед. хр.).

²⁶ 20 декабря 1926 г. Ю. Соколов получил из Орехово-Зуевского пединститута следующее извещение: «Коллегия института обсуждала представленный Вами план фольклорных экспедиций на предстоящее лето. В связи с недостатком средств утверждена только экспедиция на Урал, на которую отпущена тысяча рублей» (1815, 2).

²⁷ Ю. Соколов. По следам Рыбникова и Гильфердинга, стр. 7.

*Кафедра русской и зарубежной литературы
Ровенского пединститута*

Н. М. Чернышевская

Встречи с Николаем Кирьяковичем Пиксановым

С Николаем Кирьяковичем Пиксановым я познакомилась в конце 1916 г. и была у него весной 1917-го, когда состояла слушательницей Бестужевских курсов. Но познакомилась не как курсистка, а как составитель именного указателя к книге А. Н. Пыпина «Очерки литературы и общественной при Александре I», которую Николай Кирьякович редактировал по просьбе моей тетушки Веры Александровны Пыпиной. Составление именного указателя она поручила мне, научила пользоваться при этом карточной системой, и я, выполнив эту первую свою «научную работу для печати», отправилась с начисто переписанной рукописью на квартиру Пиксанова. Он жил на Петроградской стороне. Шла к нему не без страха, потому что перед этим присутствовала при разговоре по телефону с ним В. А. Пыпиной, которая просила, чтобы на титульном листе книги была выставлена моя фамилия как автора указателя.

— Этого никогда не делают, — отвечал Николай Кирьякович со свойственной ему твердостью тона и духа. Как ни упрашивала его моя тетушка, он остался немолчим.

Все же я была вознаграждена за свою работу: когда Пиксанов взял в руки мою рукопись, то рассыпался в похвалах почерку. Указатель был напечатан. И еще одной наградой были для меня строчки в поздравительной телеграмме, полученной от Николая Кирьяковича через 50 лет: «Помню вас молоденькой девушкой, когда в Петербурге вы помогали мне при составлении сборников статей академика Пыпина...» (18 декабря 1966 г.).

Я была тогда на первом курсе, но, как и все бестужевки, с чувством внутренней свободы, порожденной во вчерашней гимназистке, которая не чувствовала над собой стука классной дамы карандашом по ее столику, с наслаждением бегала на все лекции, какие только хотелось. Кроме своих профессоров И. А. Бодуэна де Куртенэ, Л. В. Щербы, А. И. Введенского, В. В. Петуховой и других, слушала Д. В. Айналова, Ф. Ф. Зелинского, С. Ф. Платонова, В. В. Сиповского и, наконец, незаконно посетила аудиторию, где читал лекцию о древней русской литературе Н. К. Пиксанов. После в Саратове я слушала этот же его курс и поражалась, до чего пасмурна была та петербургская комната, в окна которой стучал монотонный осенний дождь, в сравнении с залитой солнцем аудиторией Саратова, где даже голос лектора звучал свободнее и выразительнее, когда он упоминал такие диковинные имена, как, например, Францель Венциан.

Многие бестужевки очень интересно рассказывают о преподавании литературы Николаем Кирьяковичем Пиксановым, приват-доцентом Петербургского университета, который в 1909 г. был приглашен на кафедру русской литературы Бестужевских курсов. «Выдающийся литературовед, историограф, талантливый организатор Н. К. Пиксанов ставил работу своих семинариев на строго научную основу. Продуманная во всех деталях организация занятий — характерная черта его семинариев», — пишут его ученицы¹.

¹ М. М. Ивлева и М. С. Цветова. Преподавание литературы на историко-филологическом факультете. — В сб.: Санкт-Петербургские высшие женские (Бестужевские) курсы (1878—1918 гг.). Изд-во Ленинградского ун-та, 1965, стр. 95.

Эту школу Пиксанова удалось пройти и мне, когда я училась в Саратовском университете (1918—1920 гг.) на педагогическом факультете (тогда историко-филологического факультета не существовало). Николаем Кирьяковичем были организованы семинары о жизни и творчестве И. С. Тургенева, И. А. Гончарова и по истории русского театра XVIII века. Занимались мы в медицинском корпусе университета, пропитанном запахом мертвецкой, помешавшейся наверху у профессора Стадницкого, но мы не обращали на это внимания.

Пиксанов щедро дарил слушателям недавно вышедшие свои работы: «Три эпохи», «Два века русской литературы», «Хронология русской литературы», Тургеневский и Некрасовский сборники (1915—1918 гг.), составленные из работ его лучших учениц. Некрасовский сборник был подготовлен совместно с В. Е. Евгеньевым-Максимовым.

Обширную и глубоко содержательную лекцию (прочитанную при переполненной аудитории) Н. К. Пиксанов посвятил А. Н. Пыпину в его юбилей.

Вообще аудитории на лекциях Пиксанова были переполнены до отказа. В большинстве своем студенты состояли из молодежи, только что окончившей средние учебные заведения Саратова, но были и совсем взрослые люди, как например, учитель мужской гимназии будущий профессор А. П. Скафтымов, бывший член Ученой архивной комиссии историк саратовского края С. И. Быстров, журналист С. А. Белевитский (будущий сотрудник Гослитиздата) и многие другие.

Особенно взволновала нас первая организационная речь Николая Кирьяковича, в которой он заявил, что допустит к участию в своих семинарах только тех студентов, которые сдадут коллоквиум. Первый семинар был посвящен И. С. Тургеневу. По заданию руководителя мы должны были прочесть все романы Тургенева и помнить не только содержание и проблематику, но и имена действующих лиц. Если «Дворянское гнездо» и «Накануне» были известны мне еще по программе в гимназии, то «Новь» и особенно «Дым» странно и непривычно было читать впервые в обстановке Октябрьской революции, гражданской войны и строительства музея Н. Г. Чернышевского, в холодном и голодном его родном городе, когда рядом в семье рубили капусту и жаловались всем на «нашу интеллигенцию Нину, уткнувшуюся в книгу».

На коллоквиум собрались мы в полном составе. В аудитории яблоку негде было упасть, а наши сердца буквально выпрыгивали из груди от страха. Первый вопрос был задан одной заикающейся девушке, которая едва могла ответить, как была фамилия Елены — героини романа «Накануне». Продолжался коллоквиум с утра до самого вечера, когда уже зажгли свет, и мы из аудитории перешли в один из кабинетов другого корпуса. Я все ждала до самого конца, но меня Николай Кирьякович почему-то не спросил. Так же он поступил и с С. И. Быстрым.

Итак, мы начали с тургеневского семинария (тогда говорили «семинарий», а не «семинар», как сейчас). Список тем был чрезвычайно разнообразен и интересен. Чудесно прошел вечер, на котором читала реферат на тему «Тургенев и театр» будущая артистка МХАТа Вера Бендина, в белом платье, с распущенными черными волосами. Творческая история романов Тургенева изучалась еще в те далекие годы, и в нашем воображении сплетались образы Рудина и молодого Бакунина, Базарова и провинциального врача. Под рукой была обширная литература из библиотеки профессора И. Н. Шляпкина, только что переданной в Саратовский университет по его завещанию вместе с огромным рабочим креслом.

Свой реферат «Черты характера Тургенева» я читала в мае, когда у памятника Чернышевскому продавались ландыши и незабудки. В этот доклад был введен не только литературный материал, но и выдержки из неизданной переписки Тургенева с графиней Ламберт, с которой я ознакомилась в Петербургской Академии наук по поручению В. А. Пыпиной. Писать эту работу было для меня наслаждением. До сих пор хранится у меня тетрадка в обложке из тонкой желтой оберточной бумаги (в 1919 г. настоящих тетрадок не было). Было так смело и ново указать ответы на анкету о любимом изречении Тургенева и Маркса... Потрясающее сравнение!

Вместе с товарищами по Бестужевским курсам я могла бы повторить: «Особенно много мне дали семинары Н. К. Пиксанова. Сколько раз потом я с глубокой признательностью вспоминала этого талантливого руководителя, который так интересно и умно учил нас искать нужный материал, собирать, систематизировать и

анализировать его, выделить основное, существенное, обобщить и, наконец, сделать выводы»².

Летом 1919 г. Николай Кириякович пригласил нас, своих учениц, на собрание, посвященное организации нового учебного года. На этот раз он остановился на творчестве И. А. Гончарова, ознакомил нас со списком тем, указал литературу и предложил записываться. Но прежде чем студенты записались, Пиксанов сказал: «А есть у меня еще одна тема, совсем особая. Она требует большого терпения, точности, усидчивости, библиотечных поисков, она может показаться скучной, но значение ее для литературы будет велико. Это — библиография писем Гончарова. Подумайте хорошенько, прежде чем взять на себя эту работу».

Тут во мне точно огонек зажегся. Я в тот же день подошла к Николаю Кирияковичу и попросила: «Разрешите мне взять эту тему».

И он с большой радостью разрешил, сказал, чтобы я приходила к нему для консультации, затем направляя ход моих поисков, снабжая списками журналов, учил условным сокращенным их обозначениям, указывал библиотеки, где можно отыскать литературу. Я приходила к нему раз в неделю, докладывая о сделанном. Кроме университетской библиотеки, Пиксанов посоветовал мне обратиться в Институт Народного образования на Приютской (теперь Комсомольской) улице, директором которого он был. В первый же день, когда я пришла туда проработывать старые издания «Вестника Европы», мне оказал помощь замещавший библиотекаря А. П. Скафтымов.

Библиография писем Гончарова была закончена в том же 1919 г., и на первой же лекции нового учебного года Пиксанов рассказал о ней в аудитории, что было для меня высшей наградой. Работу эту он хотел напечатать, для чего ездил в Москву, но опубликовать ее тогда было невозможно. Лишь через 40—50 лет кто-то другой работал над библиографией Гончарова, когда я уже настолько отошла от этой темы, что даже не упоминала в переписке с Н. К. Пиксановым о своей «младенческой» работе. От нее осталось только светлое воспоминание и тот научный навык, который позже я применила в библиографических работах о Н. Г. Чернышевском, начиная с его «Летописи жизни», когда стала работать в Доме-музее Н. Г. Чернышевского.

Н. К. Пиксанова уже в те годы считали очень крупным библиографом (проф. А. Г. Фомин), а известный библиограф Книжной палаты Е. Шамурин в статье «Организация библиографического дела в РСФСР (1917—1927)» писал: «Музей им. Чернышевского в Саратове ведет серьезные работы по библиографии произведений Н. Г. Чернышевского и литературы о нем»³. Речь идет о работах, начатых под руководством Н. К. Пиксанова. Поэтому нас всех очень опечалил переезд Николая Кирияковича в Москву, куда он был переведен на кафедру русской литературы в университет. Состоялся наш прощальный вечер в здании Этнографического музея у профессора Бориса Матвеевича Соколова. Бывшие слушатели Пиксанова обращались к нему с теплыми душевными речами. А он сделал нам неожиданный подарок: выступил со своей автобиографией, облеченной в форму интереснейших мемуаров.

После отъезда Пиксанова из Саратова осиротели не только его студенты, но и университет, осиротел Дом-музей Н. Г. Чернышевского и вся наша семья: ведь мы с мужем были учениками Н. К. Пиксанова, кроме того, муж был его сотрудником в кабинете русской литературы. На нашей свадьбе Николай Кириякович произнес два тоста, в которых призывал любить литературу и служить памяти Чернышевского. Один из его тостов был посвящен моему отцу, с большими трудностями создававшему тогда музей Н. Г. Чернышевского. Н. К. Пиксанов с неослабевающим интересом относился к этому делу, бывал у нас в доме, знакомился с неизданным тогда архивом Н. Г. Чернышевского и оставил на докладной записке М. Н. Чернышевского на имя А. В. Луначарского строки, подтверждающие ценность музейных материалов (1921 г.). В дневнике М. Н. Чернышевского сохранились выражения горького сожаления об отъезде из Саратова крупной научной силы в лице Н. К. Пиксанова, морально поддерживавшего музей и его основателя.

² А. А. Семашко. Педагог и депутат. — В сб.: Бестужевки в рядах строителей социализма. М., «Мысль», 1969, стр. 113.

³ См. в сб.: Библиография в СССР и Книжные палаты. М., 1928, стр. 50.

После смерти М. Н. Чернышевского связь музея с Николаем Кирьяковичем не прерывалась. У нас завязалась переписка, продолжавшаяся с некоторыми перерывами до самых последних дней жизни ученого, когда 70-летние бывшие ученицы-бестужевки окружили его вниманием. Мы собирались в Саратове в библиотеке Дома-музея Н. Г. Чернышевского для составления приветствий Пиксанову. Нас было уже мало: из десяти саратовских бестужевков, взятых на учет Ленинградским комитетом, собралось всего пять: М. Н. Попова, О. А. Гиттерман, В. Е. Ломтева, А. А. Экстрем и Н. М. Чернышевская.

Большую роль в моей жизни Н. К. Пиксанов сыграл как зачинатель и вдохновитель краеведческого литературоведения. Еще в Саратове, в 1919—1921 гг., бывая у нас в доме как в будущем музее, Николай Кирьякович живо интересовался неизданными рукописями Н. Г. Чернышевского, хранившимися у нас, и подолгу беседовал с основателем музея — Михаилом Николаевичем Чернышевским — о биографии его отца, о семейной переписке и дневниках. Большое внимание Н. К. Пиксанов уделял также записанным воспоминаниям моей бабушки Екатерины Николаевны Пыпиной о семейной старине и высказывался о необходимости устроить вечер чтения этих записей для студентов.

И, хотя книга Н. К. Пиксанова «Областные культурные гнезда»⁴ вышла после отъезда Николая Кирьяковича из Саратова и стала библиографической редкостью, но уже в то время в Доме-музее Н. Г. Чернышевского была подготовлена почва для освоения литературно-краеведческой тематики, что сказалось и на библиографических работах, и на «Летописи жизни...» в ее первоначальной рукописи, и на трех изданиях книги «Н. Г. Чернышевский в Саратове» (1948—1952 гг.), и на книге для детей «Саратовский мальчик», выдержавшей пять изданий (1958—1971 гг.). Это сказалось и на исследовании памятных мест Н. Г. Чернышевского в родном городе и родном крае. Это отразилось, в частности, на двух изданиях путеводителя (1952—1953 гг.).

Влияние Н. К. Пиксанова на проблематику музейных изданий по литературоведческому краеведению зримо ощущается в предисловии к книге автора этих строк «Н. Г. Чернышевский в Саратове», где показывается, что «саратовские впечатления и наблюдения имели огромное значение для формирования характера и мировоззрения революционного демократа. Возникая на родной почве, они обобщались им и связывались с широкой картиной жизни всей страны. Во всех крупных беллетристических произведениях Н. Г. Чернышевского, а также в его мелких рассказах, «Автобиографии» и переписке встречается этот саратовский материал. Он просвечивает в его публицистических работах и особенно в статьях по крестьянскому вопросу»⁵.

Н. К. Пиксанов справедливо восставал против областничества как литературно-политического явления. Он указывал, что оно потеряло свой смысл, но это не означает, что не следует изучать литературный вклад в историю города, края. Книга «Н. Г. Чернышевский в Саратове» построена по этому принципу. Будучи ученицей и последовательницей Н. К. Пиксанова, я продолжала его научно-методологические традиции.

После отъезда Николая Кирьяковича из Саратова наша переписка вливалась в меня новые силы к продолжению научной работы в том направлении, какое было получено на его семинарах и в беседах с моим отцом в стенах нашего дома.

Прежде всего Николай Кирьякович позаботился о выполнении предсмертной просьбы моего отца: помочь опубликованию неизданных произведений Н. Г. Чернышевского. 5 мая 1925 г. Пиксанов с радостью извещает меня, что ему удалось найти издателя — («Московский рабочий») — для опубликования писем Николая Гавриловича к Некрасову, Добролюбову и Зеленому, и торопит: «Необходимо получить рукопись немедленно».

С июня по сентябрь 1925 г. мы обменивались с Николаем Кирьяковичем, с одной стороны, материалами, с другой — сообщениями об их подготовке. Я сличала тексты с оригиналами, он — запрашивал сведения для комментариев и присылал корректуры. В музее одновременно готовились снимки для иллюстраций.

⁴ Областные культурные гнезда. Историко-краеведческий семинар. М.—Л., Госиздат, 1928.

⁵ Н. М. Чернышевская. Н. Г. Чернышевский в Саратове. Саратов, Обл. изд-во, 1952, стр. 3—4.

Наконец, книга вышла. Ее появление было для того времени событием в литературном мире, так как она представляла собой первое пореволюционное, научно проверенное документальное издание.

В дальнейшем Николай Кирьякович снова предлагал мне помощь в деле устройства в печать найденных в музейном архиве рукописей Н. Г. Чернышевского.

Большое место в нашей переписке занимали вопросы научной библиографии. Еще в 1927 г. Н. К. Пиксанов запрашивал меня о состоянии работы по составлению «Летописи жизни Чернышевского». «Этот замысел Ваш я особенно ценю», — писал он мне 3 декабря 1927 года.

Было у него большое желание приступить и к созданию общей библиографии о Н. Г. Чернышевском. Но тормозом в этой работе послужило то обстоятельство, что оказалась утерянной рукопись М. Н. Чернышевского, которую он отдал, будучи в Москве, одному ответственному лицу, обещавшему устроить ее в печать третьим изданием. Мы с Н. К. Пиксановым принялись за розыски рукописи. Вскоре к этим поискам присоединилась М. В. Нечкина, которой хотелось закончить издание юбилейного пятитомника избранных сочинений Н. Г. Чернышевского библиографическим томом вместе с «Летописью». Наши многолетние поиски оказались безрезультатными, так как ушел из жизни обладатель рукописи моего отца.

Наконец, наступил момент, когда нами было решено заново создать библиографию. И здесь сказалась географическая разобщенность наша с Николаем Кирьяковичем: она препятствовала постоянному и непрерывному общению. Переписываться с Пиксановым при страшной его занятости по всевозможным мелким вопросам, требовавшим немедленного совместного обсуждения, было просто невымыслимо.

Пришлось отказаться от составления библиографии литературы о Н. Г. Чернышевском. Обойм нам это было очень тяжело. «Очень я огорчен исчезновением рукописи М. Н. Чернышевского, — писал мне Николай Кирьякович 19 декабря 1927 года, — не хочется верить ее гибели».

Она нашлась через 30 лет.

Вместе с тем, Николай Кирьякович одобрил составление библиографии сочинений и писем Чернышевского, сообщил некоторые свои соображения, дал советы, предложил просмотреть эти работы.

Первое издание «Летописи жизни и деятельности Н. Г. Чернышевского» (подготовленное в Саратове) вышло в Москве в 1933 г. под редакцией Валериана Полянского (Павла Ивановича Лебедева-Полянского). По поводу выхода этой книги Н. К. Пиксанов писал мне 29 августа 1933 г.: «Поздравляю Вас и литературоведение с полезной работой».

Наша литературная переписка с Николаем Кирьяковичем возобновилась в начале 50-х годов, когда я, будучи членом редколлегии Гослитиздата, принимала участие в подготовке полного собрания сочинений Н. Г. Чернышевского. К этому времени литературным секретарем Николая Кирьяковича В. Э. Боградом была выполнена интересная работа «Забитые тексты Чернышевского». Н. К. Пиксанов прислал мне ее при письме от 4 апреля 1951 г. с просьбой напечатать. Как редактор последнего, 16-го тома собрания сочинений Николая Гавриловича, по удивительному стечению обстоятельств проработавшая одновременно те же тексты в «Отечественных записках» 1853—1854 гг., я с большим удовлетворением дала ход присланной рукописи, опубликовав ее в 16-ом томе и используя в «Летописи жизни и деятельности Н. Г. Чернышевского» (М., Гослитиздат, 1953).

В том же письме Н. К. Пиксанов спрашивал у меня, нет ли в Доме-музее сведений об отношениях Добролюбова и Чернышевского с Гончаровым, творчеством которого он в то время занимался.

В 1958 г. было торжественно отмечено 80-летие Николая Кирьяковича Пиксанова. Я присутствовала в числе гостей на этом торжестве, выступала в Пушкинском Доме с чтением адреса. Затем состоялось наше свидание с Николаем Кирьяковичем у него дома; но оно было недолгим, потому что в соседней комнате лежала тяжело больная его жена Валентина Антоновна. Николай Кирьякович с удовольствием принял привезенную ему в подарок рукопись о двюродной сестре Н. Г. Чернышевского Екатерине Николаевне Пыпиной и, достав папку с материалами о Пыпине из своей знаменитой картотеки, предложил мне с ней ознакомиться. Очень интересно

было держать — в руках эту драгоценную частицу огромной библиотеки Николая Кирьяковича.

Потом я предложила своему учителю на выбор несколько своих фотографий, и он выбрал ту, где я сижу с полуулыбкой за шахматами. Я напомнила ему о моей далекой свадьбе, на которой он присутствовал, о его выступлении тогда за столом.

— Если вы еще будете мне об этом рассказывать, — сказал Николай Кирьякович, — то я заплачу.

Я тоже была взволнована и потому замолчала.

На прощанье Пиксанов подарил мне список своих печатных работ, опубликованный в Ленинграде к его 80-летию, с дарственной надписью: «Дорогой Нине Михайловне Чернышевской на добрую память о наших давних совместных литературных работах от Н. Пиксанова. 18. IV 1958».

После смерти Валентины Антоновны (2 июня 1962 г.) моя переписка с Николаем Кирьяковичем проходила при участии его второй замечательной спутницы жизни Марии Ивановны Колесниковой, принявшей на себя горячую заботу о здоровье Пиксанова, почти утратившего зрение.

В 1963 г. я узнала от профессора Е. И. Покусаева, возвратившегося из Ленинграда, что Николай Кирьякович выразил желание иметь рукопись моих воспоминаний, посвященных его 80-летию. Я послала рукопись и не могла не присоединить к ней следующих строк: «Перечитав ее перед отправлением, я снова перенеслась в те чудесные минувшие годы, которые были озарены Вашим присутствием в Саратове. Хотелось бы, чтобы эти страницы донесли до Вас из прошлого всю любовь и все уважение, которое Вы навсегда внушили Вашим ученикам».

«Получил Ваше письмо и «Воспоминания», — отвечал Николай Кирьякович в письме от 6 июля 1963 г. — Тронут и признателен за теплый тон воспоминаний. Вы сообщаете немало таких подробностей, которые я уже позабыл. Сберегу эти воспоминания в моем архиве; они ценны не только мне лично, но и как странички из культурной истории Саратова».

В 1964 г. выпал случай опять обратиться к Николаю Кирьяковичу после того, как меня навестила в Переделкине бывшая бестужевка из Москвы Лариса Павловна Богословская. Узнав, что она написала работу о деятельности двух представительниц семьи Стасовых, которых можно рассматривать как прототипов образа Веры Павловны из романа «Что делать?», я посоветовала ей обязательно побывать у Николая Кирьяковича и попросить его ознакомиться с такой интересной работой. Встреча наша с Богословской состоялась летом, а в ноябре М. И. Пиксанова-Колесникова извещала меня, что Лариса Павловна побывала у Пиксановых.

Этот случай (обращение к Николаю Кирьяковичу) очень сблизил нас с Л. П. Богословской. Поработав по совету Николая Кирьяковича в Пушкинском Доме над архивом Стасовых, она прислала мне вскоре значительно дополненную свою рукопись. Эта работа принята к печати группой историков академика М. В. Нечкиной. Крестным отцом ее, конечно, был Николай Кирьякович. А наша переписка с Ларисой Павловной, вдохновленная встречей с Пиксановым, длится многие годы. Мы опять чувствуем себя молодыми бестужевками, крепко спаянными литературным благословением нашего учителя.

Несмотря на тяжелую болезнь (катаракту глаз), Николай Кирьякович живо реагировал на присланную ему мою книгу «Повесть о Чернышевском». Под его диктовку М. И. Колесникова написала, что и письмо, и книга тотчас же были прочитаны Николаю Кирьяковичу. Она сообщила в своем письме 29 ноября 1964 г. его мнение о книжке: «Написана живо, легким и доступным языком. Рассказ ведется просто и фактично. Для молодежи она служит полным ознакомлением, хотя книжка написана сжато, экономно. Он вынес впечатление, что Вам следует продолжать литературную работу». Пиксанов одобрил также мое желание опубликовать воспоминания бабушки Е. Н. Пыпиной и просил написать, что в случае приезда в Ленинград его картотека и другие материалы — к моим услугам.

В 1965 г. Н. К. Пиксанов написал для Московского сборника о бестужевках справку о научных работах бестужевок-литературоведов за советское время. К этой справке он присоединил сведения и о моих работах, пользуясь библиографическим словарем К. Д. Муратовой и моими дополнениями в переписке.

Из письма Пиксанова от 27 декабря 1965 г. видно, что большое письмо и пакет с перечнем моих работ были получены Николаем Кирьяковичем. Там же он выражает готовность содействовать чем только может 3-му изданию «Летописи» Чернышевского (уже подготовленной и находившейся в рукописи), сообщает о получении 4-го сборника о Чернышевском, изданного Саратовским университетом, и благодарит за добрые упоминания о нем в моей статье «У истоков (к истории создания Дома-музея Н. Г. Чернышевского)».

Были присланы мне и фотопортреты Николая Кирьяковича и Марии Ивановны Пиксановых.

Накануне 90-летия со дня рождения Николай Кирьякович прислал мне драгоценный подарок — свою книгу «Роман Гончарова «Обрыв» в свете социальной истории» с дарственной надписью: «Дорогая Нина Михайловна! Прочтите эту книгу, где много сказано о Чернышевском, и сообщите Ваше мнение. Ваш Н. Пиксанов».

Прочитав книгу, я послала автору письмо с отзывом, высказав впечатление от особенно поразившего меня анализа творческого портрета Веры, полностью раскрывшего для меня ее внутренний облик. Только у Н. К. Пиксанова можно найти такие сильные, поистине скульптурные характеристики литературных героев. Много, много духовного наслаждения дала мне эта книга, воссоздавшая с такой четкостью социальные и идейные борения 60-х годов XIX века. Еще многим она поможет понять, как важно изучать творческую историю классических произведений. В моем письме к Николаю Кирьяковичу отразилась лишь сотая доля того, что было пробуждено во мне как в читателе, исследователе и писателе его прекрасной книгой.

Юбилейные даты жизни Николая Кирьяковича я несколько раз отмечала в Доме-музее Н. Г. Чернышевского чтением докладов о нем и своих воспоминаний о саратовском периоде его жизни и деятельности.

90-летие Н. К. Пиксанова прошло торжественно в Пушкинском Доме. Мы, бестужевки, приняли большое участие в этом торжестве, переживали праздник нашего учителя и друга как большое событие в нашей собственной жизни, озаренной отрядным сознанием самого существования на нашей планете большого и нужного советской науке Человека.

Неожиданный уход его из жизни был для нас неутешным горем. Хочется оставить будущим поколениям память о нем как о светильнике советской науки, потому что его деятельность отразила и обогатила нашу великую эпоху, создавшую таких выдающихся деятелей социалистического просвещения.

Г. К. Бостан



Исследование молдавско-русских литературных и фольклорных связей в МССР

Многообразные аспекты и формы молдавско-русских литературных и фольклорных связей нашли отражение в многочисленных работах молдавских литературоведов. Появившиеся за последнее время в Молдавской ССР конкретные исследования в этой области можно было бы условно поделить на два основных типа. В литературоведении утвердился такой тип исследований, когда на материале молдавской и русской литератур прослеживаются их типологические сходства и параллели с большим или меньшим учетом фактов контактного общения. Исследования данного рода строятся также на рассмотрении внутренней диалектики национальных и интернациональных элементов в рамках творчества того или иного молдавского писателя. Второй тип исследований строится преимущественно на богатом фактическом материале контактных связей.

Первые опыты применения историко-типологических принципов в изучении молдавско-восточнославянских литературных и фольклорных связей мы встречаем в статьях И. К. Вартичана и К. Ф. Поповича, опубликованных в сборнике «Страницы дружбы»¹. На конкретных примерах исследователи поднимают вопрос об исторической обусловленности молдавско-русско-украинской фольклорной и литературной общности. Эта концепция стала основополагающей в последующих очерках о молдавско-русско-украинских литературных и фольклорных связях, а также в целом ряде монографических работ, посвященных различным аспектам взаимосвязей братских литератур².

К наиболее значительным работам, рассматривающим контакты этих литератур на фоне глубоких типологических сходств и общностей, следует отнести монографическое исследование К. Ф. Поповича «Ион Крянгэ и восточнославянская сказка»³. Отдельные восточнославянские фольклорные прототипы сказок выдающегося молдавского писателя Иона Крянгэ (1837—1889) изучались также в работах многих румынских и молдавских исследователей (Б. Лэзэрян, В. Чобану, Ал. Димы, Р. Портного). В своей книге К. Попович значительно расширяет масштабы исследования, привлекает к сравнительному анализу новые, иногда малоизвестные русские, украинские, белорусские и другие фольклорные материалы. В результате кропотливых изысканий он приходит к выводу, что популярные сказки И. Крянгэ «Иван Турбинкэ» и «Дэнилэ Препеляк» не имеют близких прототипов в национальном фольклорном репертуаре. Их

¹ И. Вартичан. Б. П. Хашдеу и русская культура. — В сб.: Страницы дружбы. Молдаво-русские литературные связи. Кишинев, Госиздат Молдавии, 1958, стр. 197—204; К. Попович. Михаил Эминеску и русская литература. Там же, стр. 141—176 и др.

² Дружба народов, отраженная в фольклоре. Кишинев, «Штиинца», 1961; Реляций литераре молдо-русо-украинене. Кишинэу, «Штиинца», 1962; Молдавско-русско-украинские литературные и фольклорные связи. Кишинев, «Картя Молдовеняскэ», 1967; И. Д. Грекул. Лумина вине де ла Москова. Кишинэу, «Картя Молдовеняскэ», 1960 и др.

³ К. Попович. Ион Крянгэ ши басмул ест-слав. Кишинэу, «Картя Молдовеняскэ», 1967.

сюжеты — восточнославянского происхождения. Для сказки о храбром солдате Иване Турбинке источниками послужили, в частности, сюжеты таких русских сказок, как «Солдат и Смерть», «Как солдат угодил в рай», «Как шел солдат с николаевской службы...». В этих и других сказках исследователь находит ситуации и детали, которые, взятые вместе, почти полностью восстанавливают фабулу произведения И. Крянгэ.

Что касается сказки «Дэнилэ Препеляк», то многочисленные сходные или даже идентичные ситуации и детали К. Попович выявляет не только в указанных Б. Лэзэрянэ и А. Димой русских сказках «Мена» и «Иванко Медведко», но и в других весьма распространенных у восточных славян сюжетах («Батрак», «Шабарша», «Поп и работник», «Крепостной и черт»). Большой интерес представляет сопоставительный анализ «Дэнилэ Препеляка» и пушкинской «Сказки о попе и о его работнике Балде». Многочисленные детальные типологические аналогии этих двух произведений, по мнению исследователя, свидетельствуют об общности их фольклорного источника.

К. Попович не ограничивается теми произведениями И. Крянгэ, сюжеты которых заимствованы непосредственно из фольклора восточных славян. На примере «Сказки о Белом Арапе» он показывает, что сюжеты молдавских народных сказок, которыми воспользовался писатель, в свое время были целиком или эпизодично заимствованы восточными романцами из русского или украинского народнопоэтического творчества. Детально рассматривая восточнославянские источники сказок И. Крянгэ, К. Попович вместе с тем пытается выявить их национальный фольклорно-этнографический субстрат, а также те «встречные течения», которые способствовали восприятию того или иного заимствованного сюжета. И если ученый иногда был вынужден ограничиваться гипотезами, то это объясняется отсутствием фундаментальных структурно-типологических исследований в области устной прозы восточных славян и молдаван.

Интересные наблюдения над взаимосвязями отдельных произведений русских и молдавских писателей находим в некоторых исследованиях, посвященных теоретическим проблемам развития литературных методов и стилей. Так, в недавно опубликованной работе «Историческая драма и некоторые проблемы молдавского романтизма» Х. Корбу проводит параллель между романтико-реалистической драмой Богдана П. Хашдеу (1838—1907) «Рэзван и Видра» и трагедией А. С. Пушкина «Борис Годунов». Им выявляются совпадения не только в общей концепции произведений, но и в частных деталях, например в характеристике персонажей: Шуйский—Моцок, Марина—Видра и др. Исследователь высказывает предположение о влиянии творчества А. С. Пушкина на историческую драматургию молдавского писателя, оставляя при этом открытым вопрос для дальнейших исследований историко-типологического характера⁴.

Второй тип исследований представлен многообразнее, чем первый. Работы данной категории охватывают несколько важных аспектов, первый из которых — изучение кардинальных проблем восприятия русской литературы XIX—XX вв. и фольклора в Молдавии, выявление различных форм и путей их воздействия на молдавских писателей, на национальную культуру.

К 100-летию со дня рождения М. Горького в Молдавской ССР был издан сборник статей и материалов «М. Горький и молдавская культура»⁵. Книга содержит ценные малоизвестные материалы, свидетельствующие о популярности творчества великого пролетарского писателя в Молдавии, о роли произведений Горького в формировании революционного мировоззрения трудящихся масс Бессарабии в период боярско-румынского ига. Сборник состоит из четырех разделов. Первый из них включает статьи и очерки ведущих молдавских писателей и литературных критиков А. Лупана, Ем. Букова, Ф. Менюка, Н. Костенко, И. К. Чобану, С. Чиботару, В. Памфил, раскрывающие значение литературного наследия Горького для творчества молдавских писателей, для возникновения и развития молдавской литературы социалистического реализма. Второй раздел состоит из ряда конкретных исследований. Новые данные о

⁴ Х. Корбу. Драма историкэ ши унеле проблеме але романтизмулуй молдовенеск. — В кн.: Студий деспре романтизм ул ши реализм ул молдовенеск дин секолул XIX. Кишинэу, СРЕ АШ дин РССМ, 1970, стр. 46—104.

⁵ М. Горький ши култура молдовеняскэ. Составители Г. Богач и С. Чиботару. Кишинэу, «Лумина», 1968.

распространении произведений М. Горького в Молдавии приводит С. Пынзару в статьях «Творчество Горького и периодическая пресса Молдавии (1900—1917)», «Переводы и молдавские издания художественного творчества М. Горького». Весьма интересна работа Г. Богача «М. Горький и молдавская народная музыка», синтезирующая поэтические описания молдавского народного мелоса из ранних произведений Горького («Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «На Чангале»).

В специальном разделе изложены наиболее яркие воспоминания и легенды молдаван о пребывании Горького в этом крае (С. Паско — «В селе Марко», Г. Богач — «Возле Аккермана», Л. Чобану «В Леове на берегу Прута»). В конце книги дана обширная библиография по теме «Горький в Молдавии» (221 наименование), составленная С. Пынзару. Книга «Горький и молдавская культура» — это первая попытка систематизировать обширный материал, связанный с процессом восприятия творчества М. Горького в Молдавии.

Более широко и полно освещает вопрос о влиянии творчества писателя на развитие молдавской литературы и театра С. Пынзару в своей книге «Горький в Молдавии», которую недавно выпустило в свет издательство «Картя Молдовеняскэ»⁶.

О большом значении творчества В. В. Маяковского в становлении боевой, партийной молдавской поэзии убедительно рассказывает книга В. А. Швачкина «Маяковский и молдавская литература»⁷. Исследователь различает два главных этапа в процессе восприятия поэтических традиций Маяковского в Молдавии. Если в первые десятилетия развития молдавской советской поэзии (30—40-е годы) влияние великого певца Октября было выражено более наглядно (в поэзии Ем. Букова, Л. Корняну), то в последние два-три десятилетия наследование традиций Маяковского становится делом более сложным: следы их как бы растворяются в произведениях молдавских поэтов (Гр. Виеру, А. Кодру, Л. Дамиан и др.). Это свидетельствует о творческом восприятии традиций русского поэта, о росте мастерства поэтов Молдавии, о взаимовоздействии русской и молдавской литератур.

Существенное влияние на молдавскую лирику оказало и творчество Сергея Есенина. В недавно опубликованной работе «С. Есенин и молдавская лирика» В. Бадиу цитирует многочисленные отрывки стихотворений молдавских авторов (Н. Костенко, А. Бусуйока, В. Телеукэ, Гр. Виеру, Г. Водэ, А. Кодру и др.), в которых наиболее ощутимо влияние творчества замечательного русского поэта⁸.

Некоторые эпизоды из истории молдавско-русских литературных связей отражены в монографических исследованиях, касающихся творчества отдельных писателей или целых периодов в развитии молдавской литературы. В содержательной монографии Ф. Левита «Георге Асаки»⁹ большое место уделено просветительской деятельности в первой половине XIX в. этого выдающегося молдавского писателя, много сделавшего для укрепления вековых дружественных связей Молдавии с Россией. Асаки одним из первых указал на то, что «связь нашей (молдавской. — Г. Б.) истории с историей этой нации (русской. — Г. Б.) выявляет безусловную необходимость изучать их вместе»¹⁰. В 1833—1834 гг. он осуществляет перевод двухтомной «Истории Российской империи» И. Кайданова. Путешествуя в Петербург с дипломатической миссией, Г. Асаки заносит свои впечатления в «Дневник молдавского путешественника в России». Писатель был хорошо знаком с современной ему русской литературой, особенно с творчеством Карамзина и Жуковского. Его знаменитая «Элегия на сельском кладбище», как убедительно доказывает Ф. Левит, написана в подражание «Сельскому кладбищу» В. Жуковского.

Книга Г. Богача и И. Грекула «Александру Дониц»¹¹ на богатом художественном материале раскрывает ту большую роль, которую сыграло творчество И. А. Кры-

⁶ С. Пынзару. Горький в Молдавии. Кишинев, «КМ», 1971.

⁷ В. А. Швачкин. Маяковский ши литература молдовеняскэ. Кишинэу, «Картя Молдовеняскэ», 1964.

⁸ В. Бадиу. С. Есенин ши лирика молдовеняскэ. — «Нистру», 1970, № 10.

⁹ Ф. Левит. Георге Асаки. Редактор Х. Корбу. Кишинэу, «Картя Молдовеняскэ», 1966.

¹⁰ Там же, стр. 63.

¹¹ Г. Богач, П. Грекул. Александр Дониц. Кишинэу, «Картя Молдовеняскэ», 1966.

лова в развитии молдавской басни. Учениками великого русского баснописца были многие молдавские поэты, среди которых видное место принадлежит А. Доницу (1806—1866). Воспитанный в духе прогрессивной русской культуры, А. Дониц унаследовал лучшие традиции И. А. Крылова, А. С. Пушкина, А. Д. Кантемира. Он был первым переводчиком на молдавский язык «Цыган» Пушкина (1837), а также сатир, басен, од и эпиграмм Кантемира (совместно с К. Негруци)¹².

Значительный вклад в изучение молдавско-русских литературных связей советского времени вносят хроники литературной жизни отдельных периодов, составленные С. С. Чиботару. В 1966 г. им была издана книга «Братья по оружию»¹³, которая впервые объединила художественные и публицистические произведения, написанные молдавскими литераторами в годы Великой Отечественной войны. Кроме оригинальных материалов, в сборник были также включены и молдавские переводы стихов В. Маяковского, К. Симонова, С. Михалкова, С. Шипачева и других русских советских поэтов. В хронике имеется подробная информация о русских изданиях, в которых сотрудничали молдавские писатели и публицисты («Правда», «Литература и искусство», «Смена», «Дружба народов» и т. д.).

В другом сборнике исследователя — «Годы сражений (Голос одного поколения)», изданном в 1969 г.¹⁴, большое место занимают сведения о популяризации русской классической и советской литературы в Бессарабии 30-х годов XX века. Здесь собраны статьи и очерки о А. Пушкине, М. Лермонтове, В. Маяковском, М. Горьком, Н. Островском. В те годы, подчеркивает Чиботару в предисловии к сборнику, произведения этих писателей были идейным оружием в руках борцов за освобождение Молдавии от чужеземного румынско-боярского гнета и воссоединение с братской семьей советских народов.

Следует надеяться, что ценные архивные материалы, столь тщательно собранные и систематизированные С. Чиботару, будут использованы в специальных исследованиях о молдавско-русских литературных связях.

В плане восприятия передового художественного опыта изучаются и фольклорные контакты. О бытовании русской народной песни в Молдавской ССР несколько содержательных работ опубликовала Р. Богомольная¹⁵. В целом ряде статей Б. П. Киروشка исследует сложный и весьма интересный вопрос о посреднической роли русского языка при распространении в Молдавии интернациональных рабоче-революционных песен. Особенно красноречивые факты приводит автор в последней работе, основанной на материалах сборника рабочего фольклора, обнаруженного в архивах Черновицкого университета¹⁶.

Среди общеизвестных пролетарских песен, переведенных с русского языка, в этой книге впервые была опубликована песня «Волга», воспроизведенная в Молдавии на мотив одного из вариантов старинной русской песни о Степане Разине «Из-за острова на стрежень». Песня «Волга» стала популярной в Бессарабии в 1918—1919 гг., ее переводы появились также в Чехословакии, Болгарии, Венгрии и в других странах.

Широкое представление о бытовании в Молдавии русских текстов пролетарских песен («Интернационал», «Красное знамя», «Смело, товарищи, в ногу», «Призывная песня» и др.) дает хорошо документированный сборник «Песни борьбы и побед»¹⁷, составленный известными фольклористами В. М. Гацаком, И. Д. Чобану и Гр. Г. Ботезату (они же авторы вступительной статьи).

В ходе экспедиционных работ в Молдавской ССР были записаны молдавские версии известных партизанских песен «Священная война», «Красный партизан» и т. п.

¹² См. также: И. Осадченко. Константин Негруци. Кишинэу, «Карта Молдовеняскэ», 1969, стр. 26—44.

¹³ Фрэцие де арме. Алкэтуиря, артикол ынтродуктив ши кроника веций литературе де С. Чиботару, Кишинэу, «Карта Молдовеняскэ», 1966.

¹⁴ Ань де луптэ (Месаже ле уней женераций). Едицие ынгрижитэ ши префацатэ де С. Чиботару, 2 волуме. Кишинэу, «Карта Молдовеняскэ», 1969.

¹⁵ См.: Русская народная песня в Молдавии. Составитель и автор предисловия — Р. Богомольная. Кишинев, «Карта Молдовеняскэ», 1968.

¹⁶ Б. Киروشка. О колекцие рарэ де фолклор мунчитореск. — «Нистру», 1970, № 6.

¹⁷ Кынтече де луптэ ши бируинцэ. Кишинэу. «Карта Молдовеняскэ», 1963.

(научным сотрудником Е. Жунгиету)¹⁸, варианты русской народной драмы «Царь Максимилиан» (научным сотрудником Г. Спэтару)¹⁹ и другие тексты русского фольклора.

Второй аспект изучения коммуникативной связи между молдавской и русской литературами — это фиксация и анализ фактов использования молдавских источников в творчестве русских писателей. Исследования данного характера во многих случаях требуют комплексного подхода к материалу, использования данных других, смежных наук (истории, этнографии, психологии, диалектологии, истории языка, музыки и т. д.). Примером таких работ являются широко известные монографии Г. Богача «Пушкин и молдавский фольклор», «Горький и молдавский фольклор»²⁰.

Недавно на молдавском языке была издана новая книга Г. Богача «Страницы из истории литературы»²¹, в которой помещена статья о молдавских фольклорных источниках «Песни о гоце» И. Бунина. Как известно, ее действие разворачивается в Молдавии, в основу сюжета положены различные легенды о гайдуках Тубултоке, Бекире, Бэрэгане, записанные известным филологом-славистом А. И. Яцимирским (см. его «Разбойники Бессарабии в рассказах о них». — Этнографическое обозрение», год. VIII, 1896, кн. XXVIII, № 1). В книге Богача, в главе «Друзья из других земель», представлены и другие русские писатели и культурные деятели, которые были тесно связаны с прогрессивными кругами Молдавии (В. Раевский, В. Малиновский). Среди архивных материалов Г. Богач обнаружил новое литературное имя — Павел Жадовский (1821—1891). Приводя несколько биографических сведений об этом демократически настроенном русском офицере, ученый останавливается главным образом на его книге «Молдавия и Валахия в современности» (1856), где детально описаны условия быта молдавских крестьян в середине XIX века. Приходится только сожалеть о том, что в сборник не был включен интересный очерк «А. Чехов и культура молдавского народа», опубликованный Г. Богачем в газете «Молдова Социалистэ» от 16 июня 1959 года.

В последнее время внимание ученых привлекает и другая форма братских связей — оценка лучших произведений молдавской литературы и фольклора русской критикой. Целый ряд глубоких исследований, в которых были использованы малоизвестные высказывания русской прогрессивной прессы XIX в. о молдавских писателях-классиках (В. Александри, К. Негруци, Б. П. Хашдеу, Болеславе Хашдеу, А. Дониче), опубликовал И. Е. Осадченко в журнале «Молдавский язык и литература» и в научных ежегодниках Кишиневского госуниверситета им. В. И. Ленина²².

Заслуживает внимания и материал, собранный А. Матковской в работах «А. И. Яцимирский — исследователь и пропагандист молдавского фольклора», «П. Сырку (био-библиографический очерк)»²³ и П. Х. Савкой в брошюре «Молдавская советская литература на языках народов СССР» (Кишинев, 1963).



Как видим, проблема молдавско-русских литературных и фольклорных связей постоянно находится в центре внимания большой группы молдавских ученых. Собранный богатый фактологический материал; освещены многочисленные существенные стороны

¹⁸ «Лимба ши литература молдовеняскэ», 1969, № 1.

¹⁹ См.: Г. Спэтару. Мотиве социале ши атеисте ын театрул популар. — «Нистру», 1967, № 3.

²⁰ Г. Ф. Богач. Пушкин и молдавский фольклор. Изд. II, Кишинев, «Картя Молдовеняскэ», 1967; Его же. Горький и молдавский фольклор. Кишинев, «Картя Молдовеняскэ», 1966.

²¹ Г. Богач. Пажинь де историографие литерарэ. Кишинэу, «Картя Молдовеняскэ», 1970.

²² «Лимба ши литература молдовеняскэ», 1958, № 1; 1962, № 4; 1966, № 2; 1964, № 1; 1967, № 1; И. Осадченко. Некоторые высказывания русской прессы XIX века о молдавской классической литературе. — Университатя де стат дин Кишинэу, анале штиинцифиче, волумул 81, 1967, стр. 188—202.

²³ См.: «Лимба ши литература молдовеняскэ», 1969, № 1; Александрина Матковски. Полихроние Сырку (Скицэ био-библиографикэ). Кишинэу, СРЕ АН дин РССМ, 1967.

контактных связей братских литератур. Конечно, литературоведам Молдавии предстоит еще немало потрудиться, чтобы восстановить во всей сложности картину литературных и фольклорных связей не только на уровне взаимообмена художественными ценностями и индивидуальных творческих контактов, но и глубже, в области взаимодействия литературных направлений и стилей, где национальное тесно переплетается с интернациональным, используя при этом комплексный структурно-типологический анализ образных систем.

Определенный вклад в разработку этих проблем, безусловно, внесут подготовленный к печати сборник материалов Всесоюзного симпозиума «Национальное и интернациональное в литературе и языке», состоявшегося в 1969 г. в Кишиневе, а также новые очерки «Молдавско-русско-украинские литературные и фольклорные связи», над которыми работает сектор взаимосвязей национальных литератур АН Молдавской ССР.

*Кафедра зарубежной литературы
Черновицкого университета*



Ценный вклад в литературоведческую Лениниану

В. Ф. Воробьев. В. И. Ленин о литературе. Семинарий. К., «Вища школа», 1970.

В последнее время, особенно в юбилейный 1970 год, значительно пополнилась литературоведческая Лениниана. В ее ряду заслуживает внимания семинарий В. Ф. Воробьева «В. И. Ленин о литературе». Он предлагает широкий круг тем для самостоятельного изучения ленинского эстетического наследия, включает рассмотрение теоретико-литературных, историко-литературных и литературно-критических работ и заметок В. И. Ленина, его статьи и высказывания о художественном мастерстве, языке и стиле писателей.

Каждая тема содержит перечень узловых вопросов, указания на статьи и высказывания В. И. Ленина, работы наших филологов. Не приходится говорить о том, насколько существенна помощь семинария студентам, аспирантам и преподавателям в овладении ленинским эстетическим учением.

Понятна сложность, трудность и ответственность создания такого пособия. Ему предшествовало многолетнее изучение В. Ф. Воробьевым ленинской эстетики, о чем свидетельствуют работы исследователя, включенные в семинарий. Он легко ориентируется в обширном ленинском литературоведческом наследии; вводит читателя в школу принципиальных и мудрых эстетических оценок вождя, раздвигает горизонты известного, увлекает постановкой многих тем; знакомит с малоизвестными высказываниями В. И. Ленина о литературе, с новыми работами литературоведческой Ленинианы. Семинарий несет на себе печать бережного, увлеченного отношения исследователя к сокровищнице ленинской эстетической мысли. Рекомендуемые темы проверены в вузовской студенческой аудитории.

Книга открывается обзором работ о ленинском литературоведческом наследии, выполненным с должным историзмом, научной добросовестностью и объективностью. Рассматривая статьи и монографии в хронологической последовательности, автор подробно останавливается на лучших из них, касается ошибочных положений, в частности вопроса недооценки ленинского эстетического наследия в 20—30-е годы. Таковы, например, замечания В. Полянского (о том, что Ленин «не имел близкого, непосредственного отношения ни к литературной критике, ни к истории литературы»); А. В. Луначарского («У Ленина было очень мало времени в течение его жизни сколько-нибудь пристально заняться искусством, и он всегда сознавал себя в этом отношении профаном...»). Подобные мысли автор семинария находит в работах

Д. А. Болдырева-Казарнинова, который утверждал, что «в огромном литературном наследстве Ленина вопросам искусства уделено всего две-три страницы...», М. Названова, писавшего в 1931 году, что «художественная литература, искусство и даже музыкальная сторона песни вряд ли были сферой, близкой Владимиру Ильичу. Интересовала его только революционная песня, а в самой этой песне не музыкальная, а революционная основа ее».

В. Ф. Воробьев обращается к воспоминаниям, статьям Н. К. Крупской, А. И. Ульяновой-Елизаровой, М. И. Ульяновой, Д. И. Ульянова, которые свидетельствовали об обратном. И надо сказать, что содержание этой и следующих глав пособия раскрывает огромный круг ленинских эстетических интересов, знаний.

Обзор советской литературоведческой Ленинианы помогает ориентироваться в работах разных периодов, увидеть непреходящую ценность лучших исследований, понять историческую обусловленность ошибочных суждений.

При всей краткости обзор дает представление о неуклонном совершенствовании метода изучения ленинского эстетического наследия, его постоянном пополнении, о все углубляющемся раскрытии значения ленинских работ и высказываний в развитии литературоведения и художественной литературы.

Очерк знакомит с наиболее значительными последними литературоведческими работами. Их краткая характеристика с учетом сильных и слабых сторон дает представление о весьма обширной филологической Лениниане нашего времени, позволяет отдать должное высокому уровню современного изучения ленинского эстетического наследия. Но, на наш взгляд, в обзоре большее место могло занять выяснение достижений, которыми отмечены каждый из рассматриваемых этапов в разработке литературоведческих статей и высказываний В. И. Ленина. Анализ отдельных работ нередко заслоняет общую картину усилий многих исследователей. Хотелось бы, чтобы более четко определялся круг проблем, освещение которых диктовалось идейными, эстетическими запросами, объективными условиями рассматриваемых периодов, чтобы заметнее было отражено в обзоре постепенное углубление решения этих проблем и расширение их круга в каждый из последующих этапов изучения ленинской литературоведческой мысли.

Не может не радовать и обзор работ украинских авторов, посвященный ленинскому эстетическому наследию. В. Ф. Воробьевым рассмотрены лучшие, наиболее значительные статьи и монографии. Но пожелание, высказанное выше, можно отнести и к этому разделу пособия.

В первом разделе — «Ленин и вопросы теории литературы» наряду с темами, раскрываемыми методологическое, литературоведческое значение таких работ, как «Материализм и эмпириокритицизм», «Партийная организация и партийная литература», темами, посвященными теории отражения, партийности, народности, свободе творчества в ленинском понимании и другим вопросам, которые получили достаточно широкое освещение, автор обращается к темам, ставшим предметом пристального внимания наших филологов в 50—60-е годы. Это такие, как «Ленин и вопросы сатиры», «Ленин и проблемы романтизма», «Ленин о национальном и интернациональном в художественном творчестве», «Ленин о таланте писателя» и другие.

Однако при многих неоспоримых достоинствах этого раздела отдельным темам недостает проблемной постановки, некоторые нуждаются в большей конкретизации. Так, рассмотрение темы «Творческое развитие Лениным эстетических идей К. Маркса и Ф. Энгельса» предлагается в плане развития В. И. Лениным учения о классовости литературы, деградации буржуазного искусства, значения классического наследия прошлого для развития новой социалистической культуры и ряда других вопросов. Их, конечно, много. В данном случае следовало бы рекомендовать работы, высказывания, письма К. Маркса и Ф. Энгельса и исследования о них. Рассмотрение этой темы не может проходить без сравнительного изучения первоисточников.

Широка для одного исполнителя и тема «Эстетические взгляды Ленина». В ряду предлагаемых автором вопросов должна найти место и ленинская концепция положительного героя в художественной литературе.

В отдельных темах возможна, на наш взгляд, рекомендация специальных теоретических исследований с целью более глубокого и широкого понимания рассматриваемых проблем.

Всего автор предлагает 26 тем, что дает возможность выбора.

Во втором разделе — «Ленин и вопросы истории литературы» — 22 темы. Среди них — «Ленин и вопросы периодизации русской литературы XIX века», темы, посвященные высказываниям В. И. Ленина о творчестве Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Тургенева, Чехова, Маяковского и других писателей.

Интересна, например, постановка таких тем, как «Методологическое значение ленинских статей о Льве Толстом», «Роль Ленина в формировании мировоззрения и идейном развитии Горького», «Статьи Ленина о Льве Толстом (история создания и проблематика)».

Думается, что темы «Ленин и писатель», «Ленин о писателе» и другие нуждаются в конкретизации, выделении проблемно-теоретического аспекта, который бы позволил при изучении многих ленинских положений сосредоточить внимание на решении конкретной проблемы, включенной в название. Это поможет добиться большей исследовательской глубины, позволит органично связать рассмотрение ленинских высказываний с творчеством того или иного писателя, с литературным процессом либо принципами типизации мастеров слова, с классовостью, партийностью художественного творчества и другими проблемами. Без выделения в самой теме ведущего аспекта исследования, естественно, можно оказаться во власти иллюстративного рассмотрения многих вопросов. Постановка проблемы (одной или двух) придаст выполняемой работе большую глубину и целенаправленность.

Так, в теме «Гоголевские образы в работах Ленина» внимание исполнителя может быть сосредоточено на типичности образов, позволявшей В. И. Ленину видеть маниловых среди либеральной буржуазии, народников, меньшевиков и других любителей прожектерских планов в классовой борьбе, а собакевичей — среди черносотенцев.

Высказывания В. И. Ленина о дореволюционном и послереволюционном периодах творчества Д. Бедного могут быть содержанием двух тем; совет вождя революции поэту создавать новые песни о службе в Красной Армии заслуживает пристального внимания, тем более что сам Д. Бедный связывает с беседой с В. И. Лениным рождение своей песни «Проводы».

Необходимо конкретизировать и такие темы, как «Ленин и вопросы украинской культуры и литературы», «Ленин о зарубежной литературе».

Некоторые темы, даже при их недостаточной разработанности в литературоведении, желательны в семинарии. Так, воспоминания Н. К. Крупской, строки из стихотворений М. Ю. Лермонтова в трудах В. И. Ленина позволяют, на наш взгляд, раскрыть отношение вождя революции к поэту. Отсутствие темы «Ленин и Лермонтов» заметно в ряду таких, как «Ленин и Пушкин», «Ленин и Гоголь».

Выделить ведущие проблемы следовало бы и в постановке тем **третьего раздела** пособия — «Ленин и вопросы литературной критики», в целом оставляющем хорошее впечатление глубоким раскрытием ленинского литературно-критического наследия.

Появление в последнее время многих работ, посвященных высказываниям В. И. Ленина о языке и стиле, изучению языка и стиля ленинских произведений, позволяет, на наш взгляд, расширить и конкретизировать круг тем, вошедших в **четвертый раздел** — «Ленин и вопросы художественного мастерства, языка и стиля».

Нельзя не отметить ценности справочного аппарата семинария. В нем приводятся статьи и высказывания В. И. Ленина об искусстве по их первым публикациям с указанием даты и по полному собранию сочинений. Пособие знакомит нас с библиографией изданий сочинений В. И. Ленина, сборников его работ, высказываний о литературе и искусстве на русском и украинском языках. В книге имеется перечень газет и журналов, в которых впервые были опубликованы литературно-критические и критико-публицистические статьи и заметки вождя; указатели работ, посвященных изучению взглядов В. И. Ленина на литературу и искусство; перечень авторефератов диссертаций, в которых исследуется ленинское литературоведческое наследие. Пособие снабжено указателем имен. Все это облегчает нахождение нужного источника, дает широкую информацию о ленинском эстетическом наследии и литературоведческой Лениниане.

Семинарий «Ленин о литературе» — необходимое пособие в вузовской практике, в глубоком усвоении важнейших ленинских литературоведческих понятий. Сравнительно небольшой его тираж (10 800 экземпляров) практически затрудняет пользование семинарием. Его повторное издание необходимо, а отмеченные выше упущения легко устранимы.

М. Н. Сорокина

*Кафедра теории и методики литературы
Одесского университета*

Ближе к жизни

М. І. Пригодій. Ближче до життя. В. І. Ленін і питання становлення радянської літератури. К., «Дніпро», 1970.

Начальный период становления и развития советской литературы в последнее время привлекает внимание многих литературоведов. И это совершенно закономерно — никогда не иссякнет интерес к вопросу о том, каким было начало новой эры в развитии искусства и литературы, рожденной первой в мире победоносной социалистической революцией.

Новое рождалось в суровой борьбе, в сложнейших противоречиях, в преодолении неизбежных ошибок. Современные буржуазные идеологи — наши идейные противники — прилагают много усилий к тому, чтобы исказить истинный характер этого процесса: обелить отходящее, умирающее, очернить новое, подлинно революционное. И важнейшей обязанностью нашей критики является «давать своевременный, решительный и эффективный отпор этим идеологическим наскокам», — как сказал Л. И. Брежнев на XXIV съезде КПСС¹.

Кроме того, и в советском литературоведении при анализе литературы первого послеоктябрьского десятилетия возникали различные ошибки — то вульгарно-социологического порядка, то в результате некоторых рецидивов формализма. Так назрела необходимость внимательно изучить первоисточники, освежить, пересмотреть многое и таким путем достигнуть подлинно научной объективности в освещении столь важного периода развития советской литературы.

Большим достоинством книги известного украинского ученого М. И. Пригодия «Ближе к жизни» является то, что к решению поднятых в ней вопросов исследователь подошел со всей партийной добросовестностью, впервые использовав огромное количество ставших раритетами периодических изданий тех лет, рукописные фонды, материалы партийных и государственных архивов. Читатель, интересующийся этим периодом нашей литературы, найдет в рецензируемой книге немало впервые вводимых в обиход литературоведа документов, что свидетельствует о большой, кропотливой работе, проделанной ученым.

Книга М. И. Пригодия посвящена 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. В огромной литературе, появившейся в связи с великим юбилеем и намного обогатившей нашу науку, рецензируемая книга не затеряется. В ней исследуется ленинская концепция использования культурного наследия прошлого и борьба против нигилистических взглядов пролеткультовцев и футуристов в данном вопросе. Эта проблема поставлена широко, во всей ее сложности и с привлечением новых материалов. В книге справедливо критикуются некоторые упрощения, допускаемые подчас в на-

¹ Л. И. Брежнев. Отчетный доклад Центрального Комитета КПСС XXIV Съезду Коммунистической партии Советского Союза. — Материалы XXIV съезда КПСС. М., Политиздат, 1971, стр. 91.

шей критике, когда речь идет о пролеткультовских организациях. Дело не просто в заблуждениях, грубых ошибках теоретиков «чистой пролетарской культуры», хотя эти извращения и сыграли немаловажную роль и были предметом резкой критики В. И. Ленина и партии. М. И. Пригодий глубоко анализирует те исторические причины, которые вызвали «левацкие» заблуждения у многих подлинно пролетарских поэтов. Борьба длилась долго и вызывала самые различные концепции и мнения. Автор не отрицает того положительного, что было в деятельности пролеткультовцев, и в то же время заостряет внимание на огромной опасности, которую скрывал в себе этот нигилизм — и не только для судеб культуры, но и для судеб самой революции.

Совершенно справедливо М. Пригодий устанавливает границы между деструкцией искусства со стороны декадентских течений, со стороны модернистов, которые отбрасывали не все в прошлом, а отвергали реалистическое, прогрессивное искусство, и пролеткультовским нигилизмом, одобренным «архиреволюционной, левой» фразой.

Автор книги говорит о том важном значении, которое имеет правильное решение вопроса о культурном наследии, о преемственности в развитии литературы в наши дни. К сожалению, он отказался от разговора о современных буржуазных ревизионистах и экстремистах, крикливо отвергающих все прежние ценности. Порою и в нашей критике раздаются голоса скептического отношения к классическому реализму. Кроме того, появились неожиданные попытки идеализации славянофильства в литературе.

Нам представляется, что диалектика традиций и новаторства, как и проблема отношения к культурному наследию, рассмотрена в труде М. И. Пригодия несколько односторонне. Он настойчиво и много раз подчеркивает необходимость изучения всех богатств культуры прошлого, созданных всем развитием человечества, но как-то оставляет в тени задачу критического освоения наследия прошлого и совсем оставляет без внимания известное высказывание В. И. Ленина о том, что хранить наследство — не значит ограничиваться им.

Крупнейшим достоинством рецензируемой работы является стремление проанализировать суждения В. И. Ленина о литературе в тесной связи с его взглядами на развитие общества в целом, с его философскими, историческими и политическими высказываниями. Больше того, М. И. Пригодий стремится охватить и революционную практику, всю многообразную государственную деятельность В. И. Ленина, его декреты, его действия, всю практику борьбы за социализм. Это очень важная и плодотворная тенденция, и она впервые (в отношении к литературной жизни) поставлена автором с такой широтой.

Много сделано в книге по освещению национального вопроса в культурном строительстве, по разоблачению националистических тенденций в литературе и искусстве 20-х годов. Во многом автору помогли хорошее знание русской и украинской литератур, а также обращение к творчеству белорусских и кавказских писателей. Постоянные параллели, сопоставления, определение общих и специфических особенностей развития литератур, их взаимосвязей и взаимовлияний, проводимые с позиций глубокого понимания принципов ленинской национальной политики, дают очень плодотворные и убедительные научные результаты. Несомненно, и другие работы М. Пригодия на эту тему представляют значительный вклад в изучение советской литературы как литературы многонациональной, социалистической.

К числу спорных положений в книге М. Пригодия нужно отнести те места, где речь идет о пролетарской литературе 20-х годов. И в самой терминологии, и в оценке деятельности пролетарских писателей у автора нет необходимой для научной работы четкости. Уже на 4-й странице автор, говоря о литературной жизни в годы гражданской войны, указывает на трудности создания «пролетарской, как тогда называли, литературы». Откуда это ироническое «как тогда называли?» Разве так не говорили уже до Октябрьской революции? Разве не говорил Ф. Энгельс в работе «Положение рабочего класса в Англии» о том, что «пролетариат создал свою собственную литературу», и разве не называл он Г. Веерта «первым и самым значительным поэтом немецкого пролетариата»? (См.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. II. М., «Искусство», 1967, стр. 324). Ну, а после гражданской войны, вплоть до

1932 г., разве вопрос о пролетарском искусстве и литературе не стоял в центре внимания партии и всей советской общественности?

На странице 12-й утверждается, что уже в начале 20-х годов термины «советская литература» и «пролетарская литература» стали равнозначными и что в этом духе решается вопрос и в резолюции ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы», с чем нельзя согласиться. И не случайно поэтому в книге, которая посвящена вопросам становления советской литературы, умалчивается о том, что связано с пролетарской литературой в этом историческом постановлении. Создается впечатление, что М. Пригодий готов поставить знак равенства между пролеткультами, их путанными разговорами о «чистой пролетарской литературе» и подлинным развитием пролетарской литературы. Кажется, что автор, справедливо разоблачая ошибки Родова, Авербаха и им подобных, готов умалить самое мощное и важное литературное движение.

Советская литература того периода представляла собой содружество пролетарской, крестьянской и «попутнической» литературы на принципиальной основе социалистической идеологии. И резолюция ЦК говорит прежде всего о «росте новой литературы — пролетарской и крестьянской в первую очередь». Партия обеспокоена тем, указывается в ней, что на восьмом году существования государства пролетарской диктатуры «гегемонии пролетарских писателей еще нет», и ЦК ставит своей важнейшей задачей «помочь этим писателям заработать себе историческое право на эту гегемонию». Партия прозорливо предупреждает пролетарских писателей от всякого проявления комчванства, но тем не менее безоговорочно обещает им всяческую помощь и поддержку, видит в них «идейных руководителей советской литературы», но «не может представить монополии какой-либо из групп». В заключительных строках постановления курсивом выделяются слова: *«Советская литература и ее будущий пролетарский авангард»*, а в постановлении ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» 1932 г. указывалось, что «партия всемерно помогала созданию и укреплению особых пролетарских организаций в области литературы и искусства в целях укрепления позиций пролетарских писателей и работников искусства».

И только в результате грандиозных побед социализма в нашей стране и достижения морально-политического единства советского народа стало возможным говорить о единой советской литературе. А Пригодий уже в условиях 1919—1925 гг. готов отказаться от пролетарской литературы и ликвидировать само ее название.

Нельзя отнести к числу удачных и то место в книге, где говорится, что журналы «Октябрь» и «Молодая гвардия» увлекались борьбой против «буржуазной литературы» (стр. 117). Это было неплохое «увлечение», если учесть резко обозначившееся усиление буржуазных тенденций в литературе первых лет нэпа. В борьбе за идейную чистоту молодой советской литературы, как и во всяком большом деле, бывали и ошибки, и отдельные проявления групповщины и комчванства, но чаще они являлись следствием молодости советской критики и литературоведения. Легко осуждать их с высоты достижений современной науки, гораздо труднее объективно разобраться в историческом прошлом, сохраняя неизменно партийные позиции в этом сложном деле. В конце концов, РАПП — это не Авербах и Вардин, не напостовцы, как бы громко они не кричали о себе. Пролетарская литература — это творчество Горького и Маяковского, Серафимовича и Фурманова, Гладкова и Островского, Фадеева и Шолохова, Тычины и Микитенко и многих, многих других, составляющих гордость советской литературы. И не надо думать, что только «Красная Новь» представляла читателю истинные художественные ценности, были и на ее страницах серьезные просчеты. Симптоматично, что этого журнала уже нет, а «Октябрь» и «Молодая гвардия» продолжают честно служить развитию нашей культуры.

При общем спокойно-академическом тоне изложения М. Пригодий иногда изменяет этой манере. Вот, например, на странице 217 читаем: «Не следует обесценивать многочисленные «Гидроцентрали» и «Великие конвейеры»...». Здесь ощущается несколько пренебрежительное отношение к М. С. Шагинян, автору «Гидроцентрали» — одного из классических произведений советской литературы.

В работе М. И. Пригодия есть и чисто стилевые недостатки: некоторая растянута и тяжеловесность изложения, обилие повторений, нестройность композиции.

И все же, несмотря на недостатки, на некоторые противоречия в оценке автором роли и значения пролетарской литературы 20-х годов, — книга М. И. Пригодия представляет большой интерес и вносит весомый вклад в развитие современного украинского литературоведения.

А. С. Пулинец

*Кафедра русской литературы
Черновицкого университета*



Полезно всем, кто неравнодушен к драматургии и театру

В. Сахновский-Панкеев. Драма. Л., «Искусство», 1969.

Проблемы теории драматургии — одни из сложнейших в современном литературоведении. Поэтому каждая из весьма немногих выходящих в этой области работ всегда встречается специалистами и любителями театрального искусства с особым интересом. К числу таких относится и книга В. Сахновского-Панкеева «Драма».

Исследование состоит из введения, трех основных разделов, посвященных теории драматического конфликта, композиции пьесы, ее сценической жизни и заключения.

Введение представляет собой не просто вступительный аккорд к дальнейшему рассмотрению поставленных автором вопросов, а имеет в определенной степени самостоятельную ценность. Здесь В. Сахновский-Панкеев устанавливает определение драматического рода литературы как такового и его основного эстетического предмета, из которых он будет исходить в дальнейшем, исследуя ряд проблем теории драмы. Вступая при этом в полемику с «Краткой литературной энциклопедией», автор, по нашему мнению, убедительно аргументирует свое понимание драмы, собственно, не являющееся чем-то новаторским, но вытекающим из определения, данного в трудах классиков мировой эстетической мысли, которые он привлекает.

В главе «Драматический конфликт» исследователь кратко останавливается на такой важнейшей проблеме теории драмы, как драматическая концепция действительности, — проблеме, к которой уже в течение многих лет непосредственно не обращались советские теоретики драматургии, а также кратко прослеживает эволюцию драматической концепции действительности на различных этапах истории искусства. Правда, как это уже отмечалось в печати¹, особенности драматической концепции действительности, свойственные критическому реализму, «новой драме» начала XX века и советской драматургии, охарактеризованы, пожалуй, слишком бегло. Здесь же автор останавливается на отличии драматического конфликта от драматической коллизии; на соотношении таких понятий, как конфликт жизненный и драматический, как объективное содержание драматического конфликта и субъективное представление автора о жизненной «модели», положенной в его основу, на связях конфликта в драме с мировоззрением драматурга и т. д.

Особенный интерес в этой главе вызывает раздел «О социальном и асоциальном драматическом конфликте». Как известно, при том, что этому вопросу в общем уделяется в современном литературоведении и театроведении мало внимания, все же можно действительно признать весьма распространенным мнение, что драматический конфликт всегда социален. Об этом свидетельствуют примеры, приведенные в книге Сахновским-Панкеевым, это подтверждают и статьи, появившиеся в последнее время.

Автор теоретически обосновывает существование асоциального конфликта в драме и доказывает это, анализируя самый разнообразный драматургический материал. Но не всегда примеры, приведенные им в связи с этим, выглядят достаточно убедительными. Так, по нашему мнению, пьеса «Трамвай «Желание» Т. Уильямса никак не может быть отнесена к числу «асоциальных» драм. Об этом факте уже говорилось в

¹ См.: Е. Холодов. Все это по-разному... — «Театр», 1970, № 8, стр. 106.

статье Вл. Блока², полемизирующего с автором книги «Драма». Кстати, Вл. Блок протестует не только против конкретного примера, но и в принципе: он отрицает самую возможность существования «асоциальной» драмы, хотя его доводы представляются в высшей степени поверхностными.

Очевидно, мысли В. Сахновского-Панкеева по этому вопросу обрели бы еще большую силу и убедительность, если бы он привлек для анализа материал современной советской драматургии. А среди репертуарных пьес советских театров, как нам кажется, увы, можно назвать не одну такую, где любовная коллизия оказывается «замкнутой в себе». «104 страницы про любовь» Э. Радзинского — яркий тому пример.

Большой глубиной в книге Сахновского-Панкеева отличается глава, посвященная композиции драмы. Композиция истинно художественного драматического произведения обязательно обусловлена его содержанием, «содержательна» в полном смысле этого слова — таков основной тезис этой главы. Рассматривая различные элементы и приемы композиции драмы, В. Сахновский-Панкеев прослеживает изменение, развитие их эстетических возможностей и функций в драматургии разных эпох и направлений. При этом мысль исследователя направлена на выявление закономерностей, определяющих диалектику драматического действия, на выяснение взаимосвязи между идейно-художественными задачами, которые ставят перед собой драматурги, и их отношением к отдельным компонентам драмы, к средствам драматической поэтики.

Значительное внимание автор уделяет вопросу о взаимосвязи и зависимости композиции и фабулы в пьесе и приходит к выводу, что «сегодня можно говорить об ослаблении роли фабулы и относительном усилении композиционных связей как об одной из тенденций развития драматургии».

Большой интерес представляют страницы, посвященные таким вопросам, как зависимость содержания драматического конфликта от его разрешения в финале пьесы, соотношение случайного и закономерного в развязке, роль лирических и эпических напластований в драме, а также история пьесы «эпизодного» построения в русской драматургии.

Все эти вопросы автор рассматривает, привлекая обширнейший материал по теории драмы — от Аристотеля, Буало, Гегеля до современных исследователей, опираясь на их работы или, наоборот, вступая с ними в полемику. Так, неоднократно автор вступает в спор с адептами «нормативных» теорий драмы (в основном имеется в виду Фрейтаг и его ученики), пытавшихся регламентировать принципы построения пьесы, догматизировать опыт отдельных драматургов.

Третья глава книги — «Драма и театр» — посвящена различным аспектам связи драматического произведения с театральным спектаклем. Говоря о попытках некоторых представителей русской и зарубежной эстетской критики противопоставить литературную сторону в драме театральной, автор доказывает их несостоятельность, отстаивает мысль о единстве этих двух аспектов драматического произведения.

Одним из интереснейших в этой главе является вопрос об отношении к мнению, высказываемому драматургом по поводу собственных произведений. Опираясь на очень поучительный пример из истории русского театра (толкование Гоголем «Ревизора»), Сахновский-Панкеев приходит к выводу: «Драматург властен в своем детище, пока он создает его. Но, созданное, оно перестает принадлежать только ему. Теперь он смотрит со стороны — и его оценки, его объяснения не могут иметь решающей силы».

Несколько категорично, как нам кажется, исследователь пишет о взаимоотношениях Московского Художественного академического театра и А. П. Чехова. Действительно, спектакли чеховских пьес во МХАТе в свое время стали выдающимися достижениями русской театральной культуры. И тем не менее Чехова не все устраивало, не все удовлетворяло в трактовке его пьес мхатовцами. Иногда это было настолько очевидно, что Немирович-Данченко по этому поводу с недоумением говорил в своих мемуарах: «Мы так и не поняли, почему он называет пьесу водевилем, когда «Три сестры» и в рукописи назывались драмой»³. Как известно, в последние годы в теат-

² «Литературная газета», 1971, № 3.

³ Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., 1936, стр. 217.

рах страны осуществлены постановки пьес Чехова иными, не традиционно мхатовскими приемами. В этих постановках много спорного, но, несомненно, и много удачно найденного. И как знать, эти постановки, быть может, со временем тоже будут признаны определенными шагами на пути к действительному овладению чеховской драматургией. Поэтому вряд ли нужна такая категорическая фраза: «Театр понял «глубоко лежащие черты мастерства» Чехова лучше, чем сам автор».

Очень жаль, что и в этой главе работы исследователь почти не привлекает для анализа советскую драматургию. Ведь примеров того, как автор неправильно определяет смысл своего творения, много и в наши дни. Нечто подобное, скажем, несколько лет назад проделал В. Розов, написавший послесловие к своей пьесе «В день свадьбы», где он всерьез определял ее как произведение, построенное на конфликте «долга и чувства».

Несомненный интерес вызывает раздел главы, посвященный ремарке в драматическом произведении. Здесь содержится краткая история функции ремарки на разных этапах развития драмы, приводятся мнения различных теоретиков и деятелей театра, занимавшихся этой проблемой. В некоторых современных советских пьесах, отмечает автор книги, «эстетическая грань между... ремаркой и репликой стирается, два текстовых слоя пьесы сливаются в единое образное целое». Эта тенденция, по мнению исследователя, свидетельствует о постепенном завоевании читателя современной драмой. К сожалению, автор совершенно при этом не задается вопросом, в какой степени такая ремарка в современных пьесах (например, В. Лаврентьева и других драматургов) отвечает театральной природе драмы, насколько она в этом смысле художественно оправдана и необходима.

Очень содержательно «Заключение» книги, где автор говорит о некоторых новых тенденциях в развитии современной драматургии: о так называемой пьесе-дискуссии, о развитии в наши дни таких форм, как пьеса-анализ, пьеса-синтез, о роли в современных пьесах персонажа-автора.

Рецензируемая монография посвящена довольно широкому кругу вопросов теории драмы. Не все из этих проблем освещены в равной степени всесторонне и полно: иногда автор, говоря об одной тенденции развития драмы в определенный период, не учитывает другие, проходит мимо многих важных фактов, обусловивших развитие современной драмы и т. д. Но отдельные недостатки, тем не менее, не могут ослабить несомненную ценность этой работы.

Книга В. Сахновского-Панкеева, как сказано в аннотации к ней, окажется полезной всем, кто неравнодушен к драматургии и театральному искусству. По нашему мнению, это очень верно.

Ю. И. Корзов

*Кафедра истории русской литературы
Киевского университета*



Актуальные проблемы науки

М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., «Советский писатель», 1970.

Проблемы методологии и теории литературы все больше привлекают внимание представителей различных областей литературоведческой науки. И одной из проблем, волнующих исследователей, является вопрос о закономерностях развития искусства слова. Собственно говоря, вопрос этот не нов, но в наши дни он приобретает особую остроту и актуальность. Практически речь идет о конкретно-историческом и типологическом изучении искусства слова, о соотношении общего и индивидуального в литературном процессе, о роли творческой индивидуальности в развитии литературы. Так определяются главные темы книги М. Б. Храпченко, о которой пойдет речь в нашей рецензии. В кратком отклике невозможно охватить все ее основные положения. Мы хотели бы обратить внимание лишь на то, что нам представляется наиболее важным и особенно перспективным.

Перед нами, по существу, — не просто сборник статей, а цельная книга, все части которой органически связаны друг с другом. И это говорит об особенностях работы исследователя, о его целеустремленности и умении сосредотачивать внимание на основных проблемах науки. Отдельные разделы сборника создавались и публиковались на протяжении пятнадцати лет. Но все они объединены общим подходом к явлениям литературы, последовательно отстаивают определенную концепцию, характеризуются ясным и четким пониманием изучаемых явлений. Разумеется, это не исключает того, что в процессе работы некоторые положения развивались, уточнялись, а отдельные разделы были существенно дополнены.

Но книга М. Б. Храпченко — не только результат, обобщение работы ее автора. В определенном смысле она является и обобщением, итогом того, что сделано нашей наукой за довольно большой период. И вместе с тем эта книга намечает перспективы дальнейших исследований, ставит вопросы, над которыми будет работать наше литературоведение.

Открывается книга разделом «Мировоззрение, идейность, искусство слова». М. Б. Храпченко говорит об огромном значении передовых идей для творчества писателя. Исследователь вместе с тем показывает, что сложные связи мировоззрения и реальной действительности, идейных, творческих замыслов и художественных обобщений нельзя свести к простой и «удобной» схеме. Опыт истории мировой литературы свидетельствует о многообразии взаимоотношений мировоззрения, художественного метода и творчества. Речь идет о двух сторонах проблемы. Автор обстоятельно выясняет роль мировоззрения в художественном освоении действительности. Вместе с тем он говорит и о влиянии жизни на развитие мировоззрения писателя, на весь творческий процесс, его результаты. Много внимания уделено изучению творческого процесса, сложного пути от первоначального замысла к его реализации. Основные положения статьи выдвинуты и на основе исследования большого и разнообразного историко-литературного материала, и в связи с глубоким рассмотрением того, как освещалась поставленная проблема в советском и зарубежном литературоведении. Многие страницы раздела (как, впрочем, и всей книги) откровенно полемичны. Автор страстно, убежденно отстаивает свои взгляды.

Интересен раздел «Творческая индивидуальность писателя». Пафос его в том, что он направлен против принижения роли художника в историко-литературном процессе и тем самым против игнорирования искусства как творческой деятельности. Личность, художественная индивидуальность оказывает огромное влияние на различные стороны развития искусства. В каждом произведении отражается неповторимое видение мира художником. Именно из этого исходил, скажем, Я. О. Зунделович, выдвинувший понятие «мирообраза поэта». Об отражении творческой индивидуальности в самом строе поэтических произведений говорит книга А. В. Чичерина «Идеи и стиль», отстаивающая положение об идейности, содержательности каждого компонента художественной формы. Но, к сожалению, не изжит еще и формальный подход к художественной структуре. Представляются весьма справедливыми замечания М. Б. Храпченко о формально-структурном подходе к литературе: этот подход «заключается в раскрытии принципов построения литературных произведений — вне зависимости от личности их создателя, времени и обстоятельств их возникновения, содержания, выраженного в них. Специфика творческих созданий, их эстетические качества при этом рассматриваются как выражение структурных отношений, изменяющихся в процессе имманентного движения литературы. Роль писателя сводится к тому или иному отбору приемов конструирования сочинений, трансформации этих приемов, их варьированию» (стр. 61). Между тем писатель — «самостоятельная творческая личность и в литературный процесс он входит в этом своем определяющем качестве» (стр. 62).

С вопросом о роли творческой индивидуальности в историко-литературном процессе автор связывает другой — о коммуникативности искусства. Он говорит о коммуникативности как нестъемемой черте всякого подлинного таланта. Так возникает в книге проблема читателя, проблема восприятия и функциональной роли искусства. Этому М. Б. Храпченко уделяет много внимания. В разделе «Время и жизнь литературного произведения» он, в частности, подчеркивает, что «исследование действительной роли литературы, ее общественно-эстетической функции составляет особую

задачу литературоведения...» (стр. 230). И далее: «Без выяснения жизни художественных произведений, их действительной роли наши знания литературного процесса оказываются неполными, односторонними» (стр. 231). Следует учитывать различные виды и формы восприятия произведений искусства слова. Исследователь обосновывает положение об историко-функциональном изучении художественных произведений. В самом деле, литература — не только творчество, но и функция. Произведение лишь тогда становится фактором исторического и историко-литературного процесса, когда обретает своих читателей. Но понятие читательской среды динамично, исторически изменчиво, и взаимодействие между читателем и писателем, между читателем и литературой каждый раз приобретает новые формы. Историко-функциональный подход к литературе «предполагает изучение... художественных произведений в их воздействии на общественное сознание, в их связях с духовной жизнью людей в различные периоды времени, в их внутреннем развитии» (стр. 234).

К сожалению, социально-генетическое и историко-функциональное изучение произведений словесного искусства у нас еще мало связаны между собой. В историко-литературных работах вопрос о жизни образа, о динамике его восприятия не ставится, а ведь это вопрос о месте искусства в общественной жизни. И все рассуждения об общественно-преобразующей роли искусства будут выглядеть как декларации, если они не подкреплены фактами, конкретным анализом.

Многозначность художественного образа неразрывно связана с его обобщающей силой. Иначе говоря, в самом произведении заключены те объективные предпосылки, которые влияют в дальнейшем на его жизнь, его судьбу. Характер художественного восприятия определяется как свойствами воспринимаемого объекта, так и особенностями воспринимающего субъекта, их сложным взаимодействием. Творчество рассматривается как динамическая система «замысел—произведение—восприятие».

М. Б. Храпченко говорит о значении историко-функционального подхода для изучения восприятия произведений иностранных писателей. Он называет в этой связи монографию В. М. Жирмунского «Гете в русской литературе» (1937) и коллективный труд «Шекспир и русская культура» (1965), выполненный под руководством М. П. Алексеева. Именно эти работы показывают, какие широкие перспективы открывает перед исследователем историко-функциональный подход. Разумеется, раскрытие социально-эстетической функции значительных литературных явлений в рамках определенной национальной культуры имеет свои особенности.

Можно назвать ряд интересных проблем, связанных с изучением литературы как функции. Скажем, вопрос о так называемых «вечных образах». До сих пор в многочисленных работах на эту тему он решался вне учета особенностей художественного восприятия, вне связи с проблемой читателя, а это ограничивало возможности исследователей. Историко-функциональный подход дает широчайшие возможности для исследования сложных взаимосвязей и взаимодействий в наполненной огромной энергией цепи «жизнь—литература—жизнь»¹. Возникая в гуще жизни и на основе ее, художественное произведение возвращается в жизнь как создание творческого труда и новый фактор действительности, как фактор, который обладает исключительной силой воздействия на участников исторического процесса и тем самым на этот процесс. Здесь мы подходим к такому интересному аспекту изучения жизни литературного образа, как его функция в историческом процессе. Вспомним хотя бы о работах М. В. Нечкиной², в них намечена программа исследований, которые могут быть осуществлены лишь в результате комплексного подхода к проблеме. С другой стороны, появляются работы, содержащие в себе конкретный фактический материал о том, как литературный образ включается в исторический процесс и становится активной, действенной силой общественной борьбы. Назовем лишь одно исследование такого типа — статью А. З. Дуна об использовании стихотворений Т. Г. Шевченко в большевистских прокламациях³. Благодаря работе М. Б. Храпченко исследования

¹ Ср. Б. С. Мейлах. Художественное восприятие как научная проблема. — В сб.: «Художественное восприятие», 1. Л., «Наука», 1971, стр. 12.

² См., например: М. В. Нечкина. Функция художественного образа в историческом процессе. — В сб.: Содружество наук и тайны творчества. М., «Искусство», 1968, стр. 61—98.

³ О. З. Дун. Використання поезії Шевченка в більшовицьких прокламаціях. — Збірник праць Шостої наукової шевченківської конференції. К., Вид-во АН УРСР, 1958.

подобного типа получают прочное теоретическое обоснование. Большая его заслуга состоит именно в том, что он обосновал важность историко-функционального подхода к литературе и показал конкретные пути его осуществления.

В общей концепции М. Б. Храпченко большое место занимает вопрос о читателе. Это и понятно: «С учетом всей сложности взаимосвязей, существующих между писателем и читателем, первостепенное значение с позиций функционального изучения литературы имеет выяснение ее воздействия на процессы формирования человека нашего времени, на общественное сознание» (стр. 248). И далее: «...если для социологов это лишь одна из сторон в исследовании проблемы личности, то для литературоведа здесь заключено одно из главных звеньев в раскрытии социально-эстетической функции литературы» (там же). Эти положения нам представляются важными и глубокими. Уместно было бы, однако, вспомнить о том, что начало такому подходу к изучению читателя положили работы А. И. Белецкого, в частности его работа «Об одной из очередных задач историко-литературной науки» (1922). Кстати сказать, А. И. Белецкий поставил вопрос о типах читателей. Очень своеобразным читателем является писатель: у него процесс чтения неразрывно связан с процессом собственного творчества. По нашему мнению, исследование этой связи существенно и в плане историко-функционального изучения литературы.

М. Б. Храпченко говорит о читателе и в большой главе «Проблемы стиля», что опять-таки знаменательно. В начале раздела дан краткий обзор основных работ по этой теме. Переходя к собственному определению стиля, автор ставит вопрос об источниках и характере того единства литературных явлений, которые называют стилем. Он показывает, что в формировании стиля важную роль играют мироощущение художника, характер самого объекта творчества, ориентация на читателя. М. Б. Храпченко подчеркивает, что следует говорить о взаимодействии и единстве всех этих моментов. Исследователь предлагает такую формулу: «...стиль следует определить как способ выражения образного освоения жизни, способ убеждать и увлекать читателей» (стр. 109). Разумеется, это краткое определение не охватывает всей сложности исследуемого явления. Но тем не менее оно очень перспективно и связано с тем пониманием литературы как функции, о котором говорилось выше. М. Б. Храпченко подчеркивает, что «духовные контакты с читательской аудиторией составляют не только общую цель поэтического творчества, но и тот побудительный стимул, который оказывает огромное влияние на структуру литературных произведений, на их стиль» (стр. 108). Эти положения содержат в себе программу дальнейших исследований, призванных всесторонне осветить роль ориентации на читателя как стилеобразующего фактора. Иногда автор вступает в непосредственные творческие контакты с читателем, и это проявляется в самом тексте, в самой структуре произведений. Некоторые из таких случаев рассмотрены в книге. Это приводит к мысли о динамичности творческих контактов между писателем и читателем, об их исторической изменчивости, об их постоянном взаимодействии с художественным *specto* писателя.

М. Б. Храпченко ставит вопрос о наличии различных стилевых начал в творчестве одного и того же писателя. Нам думается, что здесь нужно говорить не только о разнообразии, но и о единстве. Конечно, в процессе эволюции меняется стиль писателя, но меняется так, что мы все равно видим общность между его, казалось бы, самыми различными произведениями. Об этом в свое время превосходно писал Г. А. Гуковский, раскрывший значение такой историко-литературной категории, как творчество писателя⁴.

Вопрос о стиле неразрывно связан с вопросом о методе. Художественный метод автор книги определяет как путь образного обобщения действительности, как основные творческие принципы, свойственные тому или иному писателю, творческому направлению. Храпченко говорит о различии метода и стиля и в то же время об их взаимопроникновении, диалектическом единстве. На конкретных примерах он показывает, что неправомерно «подчинять» метод стилю, так же как и признавать стиль зеркальным отражением метода. Единство стиля и метода не мешает тому, что каждый из них выполняет свою особую функцию, так же как и отдельные звенья стиля обладают своими специфическими функциональными особенностями. Это поло-

⁴ См.: Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М.—Л., Гослитиздат, 1959, стр. 21—23.

жение затем раскрывается, расшифровывается. В частности, автор замечает: «Исходные принципы художественного обобщения жизни составляют важнейшую сторону творческого метода писателя. Конкретное же их осуществление — приемы, способы обрисовки характеров и событий — относится к области стиля» (стр. 124).

Стиль, говорит М. Б. Храпченко, является передатчиком художественной энергии и одновременно выполняет важную функцию в формировании внутренней структуры самих произведений. Эта мысль ведет к постановке вопроса о структурно-типологическом изучении литературы.

В рецензируемой работе четко сформулирована мысль о том, что стиль не может быть отождествлен с формой произведения; «В стилевой организации художественных созданий проявляется не только своеобразие формы, но и своеобразие определенных сторон содержания» (стр. 119).

Подробно рассмотрен вопрос об основных компонентах стиля, причем показано, что и стиль характеризуют не те или иные отдельные элементы формы и содержания сами по себе, а особый характер их «сплава». М. Б. Храпченко отстаивает понимание стиля как системы, а произведения — как системы систем. Он выступает как сторонник функционального подхода и к проблемам литературоведческой стилистики. Функция отдельных элементов стиля, подчеркивается в книге, раскрывается в их слитности, взаимодействии, в единстве с идейно-образным содержанием. Но такой подход позволяет видеть произведение как целостность, как органичное структурное единство. Анализ является этапом на пути к синтезу, к более глубокому осмыслению произведения и в плане историко-генетическом, и в социально-функциональном. Следует отметить превосходные страницы об эмоциональном коэффициенте произведения, об основном тоне, который свойствен ему как целостному единству.

М. Б. Храпченко polemизирует с В. В. Виноградовым, который утверждает, что «образ автора является центральной проблемой стилистики и поэтики». Здесь мы позволим себе не согласиться с некоторыми положениями рецензируемой книги. Во-первых, есть точки соприкосновения между положениями Храпченко об «основном тоне» и виноградовской концепцией образа автора. Во-вторых, следует заметить, что В. В. Виноградов тщательно аргументировал свою точку зрения, подкрепив ее анализом ряда произведений⁵. Может быть, ему следовало расчлнить вопрос, говоря, с одной стороны, об образе повествователя, а с другой — о выражении позиции автора. Как бы там ни было, и тот и другой момент играет структурообразующую роль. Речь идет совсем не об авторе как о персонаже, а именно об авторской позиции, о способах ее выражения, что, повторяем, сближает точки зрения двух ученых⁶. Что же касается вопроса о «повествователе», то он, безусловно, играет стилеобразующую роль. Это достаточно убедительно показано в работах, рассматривающих вопрос о типологии повествователей⁷.

М. Б. Храпченко интересно решает вопрос о том, как стиль произведения соприкасается с функционированием жанровых образований, с развитием литературных направлений. Отсюда следует переход к рассмотрению стилевой общности и стиливых потоков. Стиливая общность понимается не как статистическая данность, а как развивающийся процесс. Пристальное внимание к динамике литературного процесса, стремление исследовать этот процесс во всей его сложности и противоречивости — вот характерные черты работы М. Б. Храпченко.

Понятие литературного направления рассматривается не только в главе о стиле, но и в других разделах работы. Хотелось бы специально выделить такое место рецензируемой книги: «Литературное направление складывается не вследствие малой самобытности писателей, принадлежащих к нему, а как раз благодаря творческой оригинальности каждого из них, развивающего и обогащающего определенные художественные принципы. В произведениях отдельных крупных писателей раскрываются

⁵ См.: В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., Гослитиздат, 1959, стр. 130—156, а также его посмертную публикацию: В. В. Виноградов. О теории художественной речи. М., «Высшая школа», 1971, стр. 105—212.

⁶ Любопытные соображения по этому поводу высказывает М. П. Брандес. (М. П. Брандес. Стилистический анализ (на материале немецкого языка). М., «Высшая школа», 1971, стр. 81—85).

⁷ См.: М. П. Брандес. Указ. работа, стр. 64—72; H. Markiewicz. Główne problemy wiedzy o literaturze. Kraków, 1965, стр. 167—169.

ведущие тенденции направления, которые не обособлены от индивидуальных свойств, присущих их творчеству. Да и эти ведущие тенденции предстают не в обезличенном виде, а в своем индивидуальном выражении. Творческие открытия крупного художника слова являются одновременно и сферой эстетических притяжений и возбудителем новой художественной энергии» (стр. 272).

Одна из важнейших частей книги М. Б. Храпченко посвящена типологическому изучению литературы. Эта проблема имеет первостепенное значение как для исследования отдельных национальных литератур, так и для изучения международных взаимосвязей и взаимодействий. Нужно сказать, что типологический принцип встречал поначалу скептическое отношение. Да и сейчас он принимается далеко не всеми. Между тем идея типологического изучения вытекает из внутренних потребностей литературоведческой науки и подготовлена всем ходом ее развития.

Одним из противников типологического принципа является немецкий ученый В. Кайзер. М. Б. Храпченко приводит его слова: «Отдельное произведение является истинным предметом науки о поэзии». Это признание означает, в сущности, отказ от научного познания литературы как общественного и эстетического явления. Бесспорно, анализ отдельного произведения — одна из важнейших задач нашей науки, и решение ее требует солидных знаний, умения и вкуса. Но ведь при таком анализе мы не можем обойтись без понятия контекста или контекстов, что уже предполагает включение исследуемого произведения в широкую цепь исторических и историко-литературных связей. Анализ произведения возвращает нас к проблеме общего и частного, общего и индивидуального. А ей, как мы уже говорили, в книге Храпченко уделено много внимания. Метод интерпретации, который Кайзер противопоставляет типологическому изучению, порой заходит в тупик, наталкивается на непреодолимые препятствия именно потому, что игнорирует некоторые важнейшие свойства и отдельного произведения, и историко-литературного процесса в целом. Литература — не сумма, не механическое сцепление произведений. Это, как очень хорошо сказано у М. Б. Храпченко, система сложных связей и взаимосвязей, которую невозможно охарактеризовать, игнорируя роль художника. И вместе с тем литература — это процесс, сложный и динамичный. Понимание искусства слова как процесса последовательно проводится в книге.

Отрицание типологического подхода к литературе содержится и в ряде работ советского исследователя Б. Г. Рейзова, автора многих глубоких конкретно-исторических исследований. Рейзов, например, полагает, что литературные направления (классицизм, романтизм) не имеют типологического смысла. Эта точка зрения также подвергнута критике в книге Храпченко.

Существует мнение, согласно которому типологическое исследование литературы представляет лишь разновидность ее сравнительно-исторического изучения. Близость этих двух подходов к литературе очевидна, но они отнюдь не идентичны: «...не всякое сравнительное исследование литературных фактов представляет исследование типологическое» (стр. 255). По мнению М. Б. Храпченко, типологическое изучение предполагает раскрытие тех принципов и начал, которые позволяют говорить о принадлежности к данному типу, роду. Речь идет не о простой повторяемости и не о внешнем сходстве. Рассматриваются явления, которые могут быть названы родственными не только вследствие генетических связей и прямых контактов, но и в силу близости, сходства существующих особенностей. Такая трактовка типологии исходит из понимания единства мирового исторического процесса, из стремления понять его смысл и закономерности. Речь идет о раскрытии общих или сходных тенденций развития как в литературах народов, близких по языку и своим историческим судьбам, так и в литературах, которым не присущи эти черты. Типологические обобщения учитывают также глубокие внутренние связи общего и индивидуального, сходного и различного.

Весьма перспективным представляется положение автора о различных уровнях типологического исследования. Названы, в частности, типология жанров, типология стилей, типология литературных направлений.

М. Б. Храпченко обосновывает социально-структурный принцип, метод литературно-типологических изучений. Это одно из главных положений его книги. Обратим внимание на такие весьма существенные стороны концепции автора.

Для того чтобы в основу типологических сопоставлений легли специфически литературные и в то же время не локальные признаки, нужно обратиться к особенностям структурного характера. В литературном произведении структурные отношения затрагивают не только форму, но и содержание. Вследствие этого его структура носит не замкнутый, обособленный от реального мира и мира искусства характер, а находится в живом соприкосновении с материалом действительности и с другими явлениями литературы и искусства. Исследователь исходит из того, что «художественное произведение, литература в целом социальны во всех своих составных элементах» (стр. 267). Такое понимание структуры в корне противоположно формалистическому, рассматривающему литературное произведение как замкнутое и обособленное явление.

Социально-структурный принцип рассмотрен в работе с привлечением большого фактического материала, применительно к различным уровням литературоведческого анализа. Читатель найдет здесь интересные мысли, конкретные образцы анализа, в которых методологическая ясность и четкость сочетается с исторической конкретностью и охватом большого круга историко-литературных явлений. Заслуживают внимания оригинальные обоснования понятий структура литературного направления, структура национальной литературы.

Положения, выдвинутые в главе о типологическом изучении литературы, получают свое дальнейшее развитие в интереснейшем очерке «О прогрессе в литературе и искусстве».

В рецензируемой книге есть и главы, посвященные применению выдвинутых положений к конкретному историко-литературному материалу («Октябрьская революция и творческие принципы социалистической литературы», «Тургенев и связи эпох», «Горький и современность»). Написанные ярко и темпераментно, они являются реализацией того социально-структурного принципа, который отстаивает автор. Вместе с тем в них последовательно осуществлено органическое сочетание социально-генетического и функционального подхода к произведениям искусства слова.

К сожалению, мы не смогли в этой рецензии коснуться всех вопросов, которые подняты в книге М. Б. Храпченко. Но и сказанного, думается, достаточно для того, чтобы стало ясным принципиальное значение этой работы, обобщающей достижения литературоведческой науки и открывающей перед ней новые перспективы.

М. Я. Гольберг

*Кафедра русской и зарубежной литературы
Дрогобычского пединститута*



Иллюстрированная лирика Блока

Александр Блок. Лирика. Иллюстрации художника М. Рудакова. М., «Художественная литература», 1971.

В те времена, когда книги стихов Бальмонта выходили с такими полями, что на них можно было бы танцевать мазурку, когда «Скорпион», «Гриф» или «Мусaget» соперничали в эффектной роскоши поэтических изданий, в те далекие времена стихи Блока издавались хорошо и скромно, компактными томичками в серых обложках; только букочки по серому давались то темно-красные, то светло-зеленые, то синие.

Все же невозможно не порадоваться, когда видишь теперь новое превосходное издание избранной лирики Блока, на отличной бумаге, с красивым шрифтом, с просторной светлой страницей. Это иллюстрированное издание. Иллюстратор — талантливый художник, хорошо знающий эпоху, породившую поэзию Блока, — М. Рудаков.

Лирику иллюстрировать не легко. Следует ли это делать? Сущность и надобность такой иллюстрации может быть в том, чтобы дать воображению, мысли и чувству читателя верное направление для их полета. По блоковскому ли пути ведет за собой читателя М. Рудаков?

Вот один из наиболее талантливых его рисунков к особенно известному стихотворению, в котором есть зримое средоточие: «...луч сиял на белом плече... белое платье пело в луче...». На рисунке — сплошной мрак, черное одеяние сливается с этим мра-

ком. Закинутая в экстатическом самозабвении головка с закрытыми глазами. Чуть-чуть чего-то желтого, пушистого на шее. Лаконично, сильно. Но — тянет того, кто читает эти стихи, совсем в другую сторону. Ни капли света, ясной любви, сердечной заботы об усталых людях. Безысходный мрак, отчужденность ото всего на свете.

Вы скажете, что каждый чувствует по-своему. Но это не совсем так. В лирике есть и нечто объективное, в каждом произведении — свое ядро, свой ясно обозначенный колорит. И если в стихотворении «Голоса скрипок» все целеустремленно («Учись внимательно длинных трав...»), все полно музыки, тонкой и острой, то увидеть аляповатого фавна с его дудкой и мутный месяц на грязноватом небе — значит заблудиться и попасть куда-то совсем не туда, куда ведут стихи Блока.

«Поздней осенью из гавани...» — какое мощное начало, сильно движущий ритм! И какое печально-нежное завершение этих стихов: «В самом чистом, самом нежном саване...». Сначала не веришь, что закрученный на листе бумаги мрак и циничная физиономия с перекошенными губами — иллюстрация к этим столь знакомым стихам. Но из-за распахнутого бурого одеяния проглядывает полосатая матросская тельняшка: «И матрос, на борт не принятый... Все потеряно, все выпито!...». Одно это выхвачено из середины. Стихотворение изуродовано иллюстрацией. А сам по себе рисунок очень хорош.

Удивительно, что художник совершенно не хочет передавать ритм стиха, ритмическое строение образа: «Эй, берегись! Я вся — змея!» («Песня Фаины»), а на рисунке — вялая фигура весьма неповоротливой женщины с тяжелыми бляхами на шее, с неуклюже занавешенным глазом.

Блок начал писать стихи в годы, когда активно выступали декаденты, и влияние этого времени сказывалось в разные периоды его творчества, но в его письмах, статьях, особенно в стихах — постоянное и все более решительное освобождение от прихотей и язв декадентства.

Художник М. Рудаков окружает стихи Блока той атмосферой, которая поэта действительно окружала, но которой он был враждебен, которую постоянно преодолевал.

Иллюстрации декадентируют стихи Блока и ведут читателя в направлении, совершенно для этой поэзии ложном.

А. В. Чичерин

*Кафедра зарубежной литературы
Львовского университета*



Из поэтической Некрасовианы

А. Н. Некрасов — один из самых близких и дорогих нам русских поэтов-классиков. Мужественного революционера глубоко волновала судьба своего народа, поэт звал его к борьбе за счастье и свободу, верил в прекрасное будущее России.

В суровую пору борьбы русского народа с гнетом и бесправием В. И. Ленин, большевистская партия не раз обращалась к мятежной некрасовской музе как к грозному духовному оружию, неоднократно указывая на непреходящее значение творческого наследия поэта-патриота. Сегодня Некрасова читают миллионы, исследованием его творчества занимаются многие критики и литературоведы. Художниками слова создана большая поэтическая Некрасовиана. Ее научное, познавательное, идейно художественное и воспитательное значение совершенно очевидно.

Не случайно уже в год смерти Н. А. Некрасова исследователями предпринимаются попытки собрать воедино написанное поэтами о нем (см.: А. Голубев. Печерчатка 18 стихотворений о поэте, опубликованных в газетах и журналах)¹.

¹ А. Голубев. Николай Алексеевич Некрасов. СПб., 1878, стр. 115—138.

Однако только в советское время определился подлинно научный подход к собиранию поэтических произведений о Н. А. Некрасове. В 1949 г. С. Рейсером, а в 1967 г. Е. Кожевниковым опубликована библиография художественных произведений о Некрасове, охватывающая в общей сложности более четырехсот наименований, — солидная, обстоятельная работа².

Но и в ней отсутствуют многие стихи о поэте, к тому же их учет здесь доведен только до 60-х годов.

Предлагаемая библиография — скромное продолжение сделанного в области собирания поэтических произведений о Н. А. Некрасове³.

1. Абашели А. Памяти Некрасова. Перевел С. Шервинский. — В кн.: Александр Абашели. Избранное. Перевод с грузинского. Тбилиси, 1968, стр. 202—203.

2. Андреев А. Железные книги (упомянут Некрасов). — В сб.: Молодой Ленинград. М., «Молодая гвардия», 1960, № 9, стр. 113.

3. Байтемиров Н. Памятник поэту Алыку Осмонову. Поэма (упомянут Некрасов). Перевела И. Волобуева. — В кн.: Насирдин Байтемиров. Гнездо. Стихи и поэма. Перевод с киргизского. М., «Советский писатель», 1969, стр. 557.

4. Белинский Я. «Мы в мир пришли не гостями» (упомянут Некрасов). — В кн.: Яков Белинский. Потому что люблю. Книга стихов. М., «Советская Россия», 1968, стр. 22.

5. Боровиковский А. На смерть Некрасова. — В сб.: Поэты-демократы 1870—1880-х годов. Библиока поэта, б/серия, второе изд. Л., «Советский писатель», 1968, стр. 412.

6. Бедный Д. Семена. (Из моего детства). — В кн.: Демьян Бедный. Собр. соч. в пяти томах, т. 3. М., ГИХЛ, стр. 39—41.

7. Богданов А. К портрету Н. А. Некрасова. — В кн.: Поэзия в большевистских изданиях 1901—1917 гг. Библиока поэта, б/серия, второе изд. Л., «Советский писатель», 1967, стр. 247.

8. Бортияк А. Немирівське шосе (упомянут Некрасов). — «Комсомольське плем'я» (Луцк), 25. III 1965 г.

9. Браун Н. Их голоса (упомянут Некрасов). — «Звезда», 1968, № 6, стр. 6.

10. Браун Н. Моей матери. — В кн.: Николай Браун. Стихотворения. М.—Л., ГИХЛ, 1962, стр. 11—13.

11. Васильев С. Украинскому брату (упомянут Некрасов). — В кн.: Сергей Васильев. Четверть века. Стихи. Поэмы. Песни. Сатира. М., «Молодая гвардия», 1957, стр. 111—112.

12. Васильев Н. Доля (упомянут Некрасов). — В кн.: Николай Васильев. Стихи. М., «Советский писатель», 1957, стр. 36—39.

13. Герасимов В. Некрасову. — В кн.: Владимир Герасимов. Я с тобою, Россия. Стихи. М., 1970, стр. 27.

14. Гмырев А. «Коробушка». — В кн.: Алексей Гмырев. Грома гордые раскаты. Стихи. Письма. Воспоминания. Одесса, «Маяк», 1970, стр. 87.

15. Голосов П. Ружье Некрасова. — В кн.: Павел Голосов. Добрая красота. Стихи. Ярославль, Верхне-волжское книжное изд-во, 1969, стр. 28—29.

16. Гринченко Б. Некрасову й Шевченкові. — В кн.: Борис Гринченко. Твори в двох томах, т. I. К., АН УРСР. 1969, стр. 127.

17. Домрин В. О песне (упомянут Некрасов). — «За більшовицькі кадри», (Одесса), 17, X. 1959 г.

18. Дрожжин С. Похороны. (На смерть Н. А. Некрасова). — В сб.: Русские поэты XIX века. Хрестоматия. Составил Н. М. Гайденков. М., Учпедгиз, 1958, стр. 753—754.

19. Дрожжин С. Н. А. Некрасову. Памяти Н. А. Некрасова. — В кн.: Л. Н. Трефолев, И. З. Суриков, С. Д. Дрожжин. Стихотворения. Библиока поэта, м/серия, третье изд. М.—Л., «Советский писатель», 1963, стр. 399, 421.

20. Закусина Н. Портрет Некрасова. — «Сибирские огни», 1970, № 8, стр. 111.

21. Золотаревский И. Письмо любимой (упомянут Некрасов). — В кн.: Исаак Золотаревский. По движущимся целям. Сатирические стихи. К., «Радянський письменник», 1970, стр. 55.

22. Звягинцева В. Памятки (упомянут Некрасовская Карабах). — В кн.: Вера Звягинцева. Вечерний день. Стихи. М., «Советский писатель», 1963, стр. 39.

23. Кежун Б. Некрасовские места. — В кн.: Бронислав Кежун. Знаки на бересте. Стихи. Л., «Советский писатель», 1970, стр. 21—22.

² С. Рейсер. Некрасов в стихах русских поэтов. Библиография стихотворений, посвященных Некрасову. — «Литературное наследство», т. 53—54. Н. А. Некрасов, М., АН СССР, 1949, стр. 560—568; Е. Кожевников. Некрасов в стихах русских поэтов. (Библиографический указатель). Некрасовский сборник, IV. Некрасов и русская поэзия. Л., АН СССР (Пушкинский Дом), 1967, стр. 272—287.

³ Нами учтены стихи о Н. А. Некрасове до 1970 г. включительно.

24. Комиссарова М. Некрасов. — В кн.: Мария Комиссарова. Самое дорогое. Стихи. М.—Л., «Советский писатель», 1962, стр. 53—54.
25. Маяковский В. Юбилейное (упомянут Некрасов). — В кн.: Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 6. М., ГИХЛ, 1957, стр. 52.
26. Нечаев Е. Родина. Памяти Некрасова. — В кн.: Е. Нечаев. Избранное. М., ГИХЛ, 1955, стр. 144—145, 230.
27. Ошанин Л. «Мелькают имена, уходят строки...» (упомянут Некрасов). — «Литературная газета», 1968, № 3, стр. 3.
28. Ошанин Л. Волжане. Некрасов. — «Правда», 7. XII 1970.
29. Пальмин Л. 1) Подражателям Некрасова; 2) Памяти Некрасова.—В сб.: Поэты-демократы 1870—1880 годов. Биб-ка поэта, б/серия, второе изд. Л., «Советский писатель», 1968, стр. 412, 430.
30. Полонский Я. О Н. А. Некрасове. — В кн.: Я. Полонский. Стихотворения. Биб-ка поэта, б/серия, второе изд. Л., «Советский писатель», 1954, стр. 302; Его же. Стихотворения. Биб-ка поэта, м/серия. Л., «Советский писатель», 1957, стр. 256—257; Стихотворения. Л., «Художественная литература», 1969, стр. 172.
31. Пришелец А. Поэт моего детства. — «Огонек», 1953, № 1, стр. 21.
32. Рождественский Вс. Некрасов. — В кн.: Всеволод Рождественский. Избранное. М.—Л., 1965, стр. 73; Его же. Стихотворения. Л., «Художественная литература», 1970, стр. 116.
33. Савинов Е. Некрасовские родники. — В кн.: Евгений Савинов. Сердолик. (Стихи). Ярославль, 1966, стр. 65—66; Его же. Станция Любовь. (Стихи). М., «Советская Россия», 1967, стр. 41; «Северный рабочий», 18. IX 1967 г.
34. Саянов В. Некрасов: 1) «Некрасов... и вот начинается детство», 2) «Огни над Невой». «Нежданная ростель». — В кн.: Виссарион Саянов. Стихотворения и поэмы. Биб-ка поэта, б/серия, второе изд. М.—Л., 1966, стр. 206—207.
35. Семеновский В. Зустрічі (упомянут Некрасов). — «Молодь України», 27. VIII 1956 г.
36. Сердюк Ю. Степовики (упомянут Некрасов). — В кн.: Юрий Сердюк. Сурми сердца. Поезії. К., «Молодь», 1965, стр. 28—29.
37. Синегуб С. Памяти Некрасова. — В кн.: Русские поэты XIX века. Хрестоматия. Составил Н. М. Гайденков. М., Учпедгиз, 1958, стр. 780; Поэты революционного народничества. Л., «Художественная литература», 1967, стр. 107; в сб.: Поэты-демократы 1870—1880-х годов. Биб-ка поэта, б/серия, второе изд. Л., «Советский писатель», 1968, стр. 151.
38. Ситковский А. Памяти Некрасова. — В кн.: Аркадий Ситковский. Навсегда вместе. Стихи. М., «Советский писатель», 1958, стр. 7—8.
39. Скребов Н. Год его рождения (упомянут Некрасов). — В кн.: Николай Скребов. Корень добра. Стихи. М., «Советский писатель», 1970, стр. 19.
40. Смирнов И. Ружье Некрасова. — В кн.: И. Смирнов. Свет в окне. Стихи. Ярославль, 1964, стр. 53—54.
41. Соколов В. Вдали от всех парнасов (упомянут Некрасов). — В кн.: Владимир Соколов. Снег в сентябре. (Стихи). М., «Советская Россия», 1968, стр. 73.
42. Солнцев Р. Памяти поэта Н. А. Некрасова. — В кн.: Роман Солнцев. Та осень. Книга стихов. М., «Советский писатель», 1970, стр. 103—104.
43. Степанюк Б. Пісня Янки Купали (упомянут Некрасов). — В кн.: Борислав Степанюк. З відкритим чолом. Поезії. К., «Радянський письменник», 1952, стр. 24—27. Его же. «Батьківське вогнище». Поезії. К., «Радянський письменник», 1955, стр. 43—45.
44. Ушаков Н. Стихи о Некрасове. — В кн.: Николай Ушаков. Избранное. К., ДВХЛ, 1949, стр. 13.
45. Хаустов Л. В квартире Некрасова. — В кн.: Леонид Хаустов. Дорогой мира. Стихи. Л., «Советский писатель», 1952, стр. 82—83.
46. Часовников А. По некрасовским местам. — «Советская Россия», 6. V 1967 г.
47. Чернявский М. Баллада о слепом резнике (упомянут Некрасов). Авторизов. перевод с укр. Н. Старшинова. — В кн.: Мих. Чернявский. Чтоб небо не падало. Лирика. М., «Советский писатель», 1966, стр. 69.
48. Щербина М. Некрасов и Краевский. — В кн.: М. Ф. Щербина. Избранные произведения. Биб-ка поэта, б/серия. Л., «Советский писатель», 1970, стр. 312.

И. А. Спивак

*Кафедра русской литературы
Черновицкого университета*

Восьмая славистическая

21—24 октября 1971 г. в Виннице состоялась Восьмая украинская славистическая конференция «Украинская культура в ее интернациональных связях», организованная Министерством просвещения УССР, Академией наук УССР, Украинским комитетом славистов и Винницким педагогическим институтом им. Н. Островского.

На конференции работали секции истории, языкознания, литературоведения и фольклористики. Большое внимание в работе секций было уделено проблеме украинско-славянских культурных связей. Кроме того, был затронут ряд вопросов взаимоотношения языков и литератур славянских стран с неславянскими.

Пленарное заседание открылось выступлением вице-президента АН УССР академика И. К. Белододеда о социалистической интеграции и взаимодействии национальных культур, об успехах в развитии славистической науки на Украине.

П. М. Калениченко (Киев) всесторонне проанализировал братское сотрудничество УССР с европейскими социалистическими странами за послевоенный период. «Сотрудничество социалистических стран, — подчеркнул он, — формы и методы которого чрезвычайно разнообразны, играет важную роль в объединении народов социалистического содружества».

Современным проблемам сравнительного изучения славянских литератур посвятил свой доклад профессор Г. Д. Вервес (Киев). Говоря о путях изучения литературных взаимоотношений и характеризуя теоретические споры вокруг этих проблем в отечественном и зарубежном литературоведении, он остановился на уточнении методологических позиций при сравнительно-историческом подходе к литературным явлениям.

С интересом было выслушано выступление профессора Н. И. Кравцова (Москва), наметившего ряд актуальных проблем фольклористики и остановившегося на методических и методологических недостатках при изучении народного творчества. Докладчик заявил о назревшей потребности изучения славянского фольклора как искусства слова.

В. Т. Коломиец (Киев) выступила с докладом «Роль межязыкового взаимодействия в процессе развития лексики славянских языков (послевоенный период)».

Работа секции литературоведения велась по трем подсекциям: «Украинская литература XIX века и славянский мир», «Украинская литература XX века в ее интернациональных связях», «Проблемы переводческого искусства». В докладах и сообщениях на секции были выдвинуты важные проблемы.

Д. С. Наливайко (Киев) говорил о проблеме народности украинской литературы в западноевропейской критике XIX—XX вв., об эпизодичности и фрагментарности сведений об украинской литературе на Западе до последней четверти XIX в., о расширении и углублении знакомства с ней в конце XIX—начале XX века.

Пути борьбы против современных зарубежных буржуазно-националистических фальсификаций интернациональных связей украинской советской литературы подробно осветил В. Л. Микитась (Киев).

Вопрос об изучении проблемы «Иван Франко и русская литература» поднимался в докладе А. В. Чичерина (Львов) «Ф. М. Достоевский в статьях и рассказах И. Франко». Верно и тонко понимавший творческий метод Достоевского, Франко воплощал в своих произведениях некоторые особенности его романов.

Отображению освободительной борьбы южных славян в творчестве Юрия Федьковича посвятил свое выступление М. Я. Гольберг (Дрогобыч). Польско-украинским литературным взаимосвязям были посвящены сообщения Ю. Л. Булаховской (Киев)

«Из наблюдений над типологией стиля» (Э. Ожешко и украинская проза 30—90-х годов XIX в.) и Г. П. Соколянской (Одесса) «Польский исторический роман на Украине».

О становлении марксистской литературной критики на Украине на материале славянских литератур говорила И. Ю. Журавская (Киев). Путем сравнительного анализа критических работ Франко, Леси Украинки, Плеханова, Меринга, Лафарга, Воробского, Ольминского докладчик установила значение деятельности выдающихся украинских писателей для развития марксистской критики того времени. Современные украинско-болгарские литературные связи проследил Ф. М. Неборячок (Львов), систематизировавший огромный фактический материал. О В. Броневском и украинско-польских литературных взаимосвязях послеоктябрьского периода сообщил И. М. Лозинский (Львов). Н. А. Томашук (Днепропетровск) в докладе «Ольга Кобылянская и немецкий романтизм» говорил о значении немецкой романтической литературы и эстетики в формировании взглядов писательницы на искусство. Тема «А. С. Пушкин в поэтической интерпретации П. Тычины» была предметом исследования З. М. Грузмана (Винница). Сходными по объекту изучения были некоторые вопросы, поднятые в докладах В. И. Шевчука (Киев) «Художественное решение темы «вечной жизни» и «искусственного человека» в украинской и других литературах» и А. Р. Волкова и О. И. Гайничеру (Черновцы) «Литературные потомки Чапековых роботов».

Проблемным и содержательным было выступление В. В. Коптилова (Киев). Его доклад «Соотношение объективного и субъективного в художественном переводе» направлен против нигилистического отрицания возможностей художественного перевода. О Л. Первомайском как талантливом переводчике славянской баллады говорил Е. Н. Присовский (Одесса). Переводам произведений русской литературы уделили внимание Л. В. Краснова (Дрогобыч) в сообщении «Поэма А. Блока «Двенадцать» в польском переводе Винавера» и Н. Н. Бажан в сообщении «М. Коцюбинский — переводчик Ф. Достоевского». Переводы баллады Христо Ботева «Хаджи Димитр» на русский и украинский языки рассмотрел студент Черновицкого университета В. А. Лавренев. О русском переводе одного из лучших романов Р. Олдингтона «Смерть героя» говорила М. В. Борщевская (Винница). Анализируя достоинства и недостатки русского текста, докладчица пришла к выводу, что неоправданные отклонения от оригинала во многом объясняются отсутствием сопоставительной стилистики английского и русского языков.

К сожалению, часть докладов и сообщений, связанных с проблемами художественного перевода, попала на секцию языкознания. Это такие доклады, как «Сохранение семантической организации текста оригинала в переводах с одного славянского языка на другой» Л. М. Лосевой (Одесса), «О языке и стиле переводов Леси Украинки из «Книги песен» Генриха Гейне» С. Д. Ермаковой (Винница), «Поэмы Некрасова в украинских переводах» О. С. Юрченко (Харьков) и др.

Интересно проходила работа секции фольклористики.

«Методологические основы изучения межславянских фольклорных связей» — тема доклада В. А. Юзвенко (Киев). Докладчица четко размежевала буржуазную компаративистику и марксистскую фольклористику. Л. Г. Барак (Уфа), анализируя взаимосвязи украинских, русских и белорусских волшебных сказок, внес уточнения в систематизацию их сюжетных типов по сравнению с указателями Аарне, Андреева, Кшижановского и Томсона. В. А. Смирнов (Ровно) коснулся малоразработанной темы «О влиянии славянского фольклора на ранние произведения А. К. Толстого». Подробно исследовала тему «Сюжет «сажание на лубок» в украинской фольклорной традиции в соотношении с фольклорной традицией других народов и исторической действительностью» старшая научная сотрудница Института этнографии АН СССР Н. Н. Велецкая (Москва). О вопросах восточнославянского народного творчества говорили аспирантки кафедры фольклора Московского университета Л. А. Астафьева в сообщении «Символика восточнославянских народных любовных песен» и А. В. Кулагина в сообщении «Сюжетно-тематическая общность восточнославянских баллад». Следует отметить особую активность представителей Института искусствоведения, фольклора и этнографии АН УССР. С интересными докладами и сообщениями выступили В. М. Скрипка («Проблемы изучения стиля в славянской фольклористике»), М. М. Гайдай («Украинская народная баллада в ее взаимосвязях с другими жанрами фольклора восточных и западных славян»), Н. С. Шумада («Идейно-эстетическая родствен-

ность украинской и болгарской эпической песенности»), Ю. З. Круть («Украинская жатвенная песня в межславянских связях»), Ю. М. Цветкова («Из истории украинско-русских фольклористических связей»), М. В. Гуць («Украинские переводы сербохорватских народных песен»), В. А. Лирниченко («Роль образа в идейно-художественной системе фольклора»).

На заключительном пленарном заседании И. К. Белодед подытожил работу всех секций и выразил уверенность, что Восьмая украинская славистическая конференция явилась хорошей проверкой сил перед Международным конгрессом славистов, который состоится в 1973 г. в Варшаве.

**О. И. Гайничеру,
В. А. Лавренов**

*Черновицкий институт усовершенствования учителей.
Кафедра русской литературы Черновицкого университета*



Юбилейная научная бунинская конференция в Орле

В октябре 1970 г. общественность нашей страны широко отметила 100-летие со дня рождения выдающегося русского писателя Ивана Алексеевича Бунина. Этой дате была посвящена Всесоюзная научная юбилейная конференция, состоявшаяся 19—22 октября 1970 г. в Орле, организованная Орловским педагогическим институтом совместно с Государственным музеем И. С. Тургенева.

Пленарное заседание конференции открыл проректор Орловского пединститута А. И. Гаврилов. В своем вступительном слове он говорил о связях творчества И. А. Бунина с дореволюционной Орловщиной.

В докладе «Бунин — художник слова» А. К. Бобореко (Москва) привел интересные высказывания писателя, которые свидетельствуют о взглядах Бунина на природу художественного творчества и признание художника. Докладчик говорил о высокой оценке произведений Бунина Роменом Ролланом, Франсуа Мориаком и другими известными зарубежными писателями и критиками.

Роману «Жизнь Арсеньева» как итоговому произведению писателя посвятила свой содержательный доклад Л. В. Крутикова (Ленинград). Она отметила, что в этом романе нашли глубокое художественное воплощение философские раздумья автора о смысле бытия, любви и смерти, о многообразии связей человека с миром. «Жизнь Арсеньева», вобравшая в себя жизненный и художественный опыт писателя, отличается необыкновенной самобытностью как по своему содержанию, проблематике, так и по жанру и форме повествования. Главное в романе — изображение процесса духовного развития личности героя, раскрытие ее эмоционального богатства.

«Авторская позиция в романе «Жизнь Арсеньева» — тема доклада Г. Б. Курляндской (Орел). Указав, что автор-повествователь в романе занимает самостоятельную позицию, хотя его взгляды часто совпадают со взглядами героя произведения, докладчик полемизирует с исследователями творчества Бунина, односторонне рассматривающими проблему авторской позиции в произведении.

О содержании и структуре 84-го, бунинского тома «Литературного наследства» рассказал в своем докладе один из его редакторов А. Н. Дубовиков. В двух книгах, из которых состоит том (общий объем его — 100 печатных листов), будут напечатаны неопубликованные или неизвестные советскому читателю произведения писателя, рассказы и стихи, статьи и рецензии, газетные интервью, автобиографические заметки, фольклорные записи. Большой раздел составят письма и мемуары, в том числе и воспоминания жены писателя В. Н. Буниной-Муромцевой. Богатый и разнообразный материал содержится в разделе «Сообщения и обзоры». Кроме документальных публикаций, будут также напечатаны историко-литературные статьи и исследования, в которых освещается сложный и противоречивый путь Бунина-художника, его творческие связи с современниками.

В докладе «Бунин о факте и вымысле в художественном творчестве» И. Д. Бажинов (Киев) охарактеризовал взгляды писателя на роль и значение художественной фантазии и фактов реальной действительности в творческом процессе. Бунин как на-

стоящий художник, отметил докладчик, никогда не переносит в свои произведения действительные факты и события в готовом виде: фактическое, «быль» для писателя является лишь материалом, из которого он силой своего таланта, творческого воображения создает, синтезирует новую реальность. Художественный вымысел, выдумка для Бунина не антипод правды, но синоним оторванности фантазии от реальности, а необходимое средство творческого преобразования жизненного материала. Именно благодаря взаимодействию жизненного опыта писателя и художественной фантазии возникает тот синтез правды и красоты, истины и художественности, который присущ подлинным произведениям искусства.

В докладе Т. Г. Динесман (Москва) «Традиции русской классической поэзии в ранней лирике Бунина» была раскрыта связь творчества молодого поэта с русской поэзией XIX века, прежде всего с лирикой Пушкина и Лермонтова, а также с творчеством поэтов Боратынского, Тютчева и Фета, с одной стороны, и Кольцова, Некрасова и Надсона — с другой.

В своем интересном, насыщенном новыми фактами и наблюдениями докладе «Роль фольклора в творчестве Бунина» Э. В. Померанцева (Москва) подчеркнула постоянный и глубокий интерес писателя к фольклору. Собираение и изучение Буниным произведений народной поэзии было для него не только средством познания народа, но и школой мастерства. Глубоким знанием народной жизни, быта, фольклора обусловлена и та почти этнографическая точность, которую мы находим в произведениях писателя.

Буниным использованы почти все фольклорные жанры. И всегда произведения фольклора у него выполняют какую-то очень важную художественную функцию, способствуя психологическому раскрытию ситуации, углубленной характеристике действующих лиц, их настроений, чувств и переживаний.

Очень большую идейную и эстетическую роль выполняет фольклор в произведениях Бунина периода эмиграции. На чужбине писатель с особой остротой чувствовал национальное своеобразие и поэтичность русского фольклора. Отсюда его любованье русской народной песней и другими фольклорными жанрами. Эта любовь к устной народной поэзии помогала Бунину переносить горечь разлуки с родиной и одновременно была выражением тоски по ней. В заключение Э. В. Померанцева подчеркнула, что Бунин всегда воспринимал фольклор как составную часть народной жизни.

Доклады В. В. Шмидт (Тарту) и Г. Н. Назаровой (Ленинград) были перенесены с пленарного заседания на торжественный вечер, посвященный юбилею писателя, состоявшийся 19 октября в помещении Областного драматического театра им. И. С. Тургенева.

В. В. Шмидт поделилась воспоминаниями о своих встречах с И. А. Буниным во время его приезда в Эстонию в 1938 году. Она сумела воссоздать черты живого облика писателя, рассказала о манере чтения Буниным своих произведений.

«В парижской квартире Буниных» — такова тема интересного выступления Л. Н. Назаровой, поделившейся своими впечатлениями о встрече с женой писателя В. Н. Буниной-Муромцевой во время пребывания во Франции в 1960 году.

На конференции работало три секции: «Идейно-художественное своеобразие творчества Бунина», «Бунин и русская литература XIX—XX вв.» и «Язык произведений Бунина».

Широкий круг вопросов был освещен в докладах, заслушанных на секции «Идейно-художественное своеобразие творчества Бунина». В докладе Л. Н. Иссовой (Калининград) «Некоторые вопросы проблематики и поэтики книги «Темные аллеи» были охарактеризованы особенности содержания и формы новелл этого цикла. Говоря о связи темы любви и смерти в книге, докладчик заметила, что нельзя сводить смысл произведений этого сборника к трагизму и обреченности, как это случается еще в литературе о Бунине. Л. Н. Иссова обратила внимание на социальное звучание отдельных рассказов, рассмотрела их жанровое и композиционное своеобразие.

«Роман Бунина «Жизнь Арсеньева» (к решению темы творческих задатков в личности автора—героя)» — тема доклада К. И. Бурмистренко (Курск).

Интересные наблюдения над эволюцией идейного замысла и особенностями художественной структуры произведения содержались в докладе «Из творческой истории романа «Жизнь Арсеньева» Б. В. Аверима (Ленинград).

В. А. Зарецкий (Стерлитамак) в докладе «Система образов в рассказе «Князь во князьях» и формирование новой художественной программы Бунина» основное внимание уделил своеобразию художественной структуры рассказа, характеристике авторской позиции в произведении и соотношению ее с позицией героев. Интересны наблюдения докладчика над авторской правкой текста рассказа, однако его мысль о том, что редактируя произведение в эмиграции, Бунин стремился к идеализации героев-дворян, не обоснована. Нельзя согласиться и с трактовкой рассказа как переломного момента в творческом развитии Бунина-прозаика: структурно-стилистические особенности бунинского письма, обнаружившиеся в «Князе во князьях», проявились уже в повести «Деревня».

Несколько докладов было посвящено анализу поэзии Бунина. Л. М. Шаталова (Тирасполь) в своем докладе коснулась вопроса о морально-философском значении природы в лирике Бунина. Что касается общих положений доклада, соображений о народности бунинской поэзии, то они страдают известной схематичностью. Упрощенный подход к сложным вопросам бунинской поэзии сказался и в докладе «Стихи Бунина 1918—1953 годов» В. В. Нефедова (Минск).

П. А. Голотина (Мурманск) в докладе «Лирика Бунина 1900—1902 гг.» подчеркнула, что лейтмотивом бунинской поэзии этого периода является утверждение радости бытия. К сожалению, поэтическое творчество Бунина этих лет рассматривалось в докладе несколько оторванно от его поэзии предыдущего периода и от лирической прозы конца XIX—начала XX века.

Л. М. Гальперина (Орел) проанализировала ранние переводы Бунина из немецкой поэзии («Лесной царь» Гете, «Альпийский охотник» и «Начало века» Ф. Шиллера). Интересные наблюдения содержались в докладе «Подтекст в лирике Бунина» Д. С. Чернявской (Одесса).

Э. В. Полоцкая (Москва) говорила о взаимовлиянии в творчестве Бунина поэзии и прозы. Рассматривая творчество писателя 1898—1902 гг., она отметила, что в бунинских стихах этого периода встречаются элементы прозаической поэтики, а в рассказах — элементы поэтической композиции. Роли художественной детали в рассказе «Антоновские яблоки» было посвящено выступление И. В. Дроздецкой (Алма-Ата). В докладе А. А. Кравченко (Чебоксары) на основании анализа рукописных редакций и вариантов была сделана попытка показать становление авторской концепции жизни и человека в рассказе «Чаша жизни».

Живой интерес участников конференции вызвал содержательный доклад Л. А. Афонина (Орел) на тему «Рассказ Бунина «Пеглистые уши» (Замысел и его воплощение)». Докладчик подчеркнул, что сам писатель считал это произведение программным, указал на связь рассказа с историческими обстоятельствами периода первой мировой войны, на отражение в нем антивоенных настроений автора. Говоря о полемике Бунина с Достоевским, докладчик предостерегает от упрощенного подхода к этой проблеме, от отождествления взглядов героя и самого писателя, как это нередко еще случается в критической литературе.

В. А. Лазарев (Москва) говорил о переписке Бунина с переводчиком произведений русских писателей на немецкий язык Элиасбергом и о поисках письма Бунина к Томасу Манну. В своем сообщении С. В. Краснова (Елец) рассказала о литературно-краеведческой работе по собиранию и изучению материалов, связанных с жизнью и творческой деятельностью Бунина, которую проводят сотрудники Елецкого педагогического института.

Проблематика докладов и сообщений, заслушанных на секции «Бунин и русская литература XIX—XX вв.», свидетельствует о том, что его творчество теперь изучается в широком потоке литературы как современного ему, так и предшествующего и последующего периодов. Значительное внимание было уделено проблеме связей Бунина с русской литературой XIX века, было сделано пять докладов и одно сообщение: «А. Ф. Вельтман и И. А. Бунин (к вопросу об истоках исторических «реконструкций» в прозе Бунина)» И. П. Щерблякина (Пенза), «Две деревни (Бунин и Григорович)» Л. А. Иезуитовой (Ленинград), «Бунин и традиции демократической беллетристики 60—70-х годов XIX века» В. В. Шахова (Пенза), «Моральный идеал» в прозе Бунина и Чехова» В. А. Гейдеко (Москва), «Средства психологического анализа у

Бунина и Толстого» А. С. Логвинова и «Темные аллеи» Бунина и «Как хороши, как свежи были розы» Тургенева» А. Протасова (Орел).

Теме «Бунин и его современники» посвящены доклады «Бунин и Иван Вольнов» В. В. Пономарева (Орел) и «О поэтике Бунина и Блока» Л. В. Красновой (Дрогобыч).

Вопрос «Бунин и русская советская литература» рассматривался в докладах: «Тема бунтарства в творчестве Бунина и Л. С. Сейфуллиной» Л. К. Оляндера (Луцк), «Бунин и Паустовский» Т. М. Бонами (Владимир) и сообщении «К. Паустовский о Буине» А. Г. Шуканова (Джамбул). А. Мелкова (Москва) выступила с сообщением «Бунин — действительный член Толстовского общества». Теме «Бунин и Украина» было посвящено сообщение О. М. Борта (Ровно).

На секции «Язык произведений Бунина» были заслушаны доклады «Семантика и функция модальных частиц в повести Бунина «Деревня» Ю. Г. Скибы (Черновцы), «Модернизация словесных связей в прозе Бунина» Г. С. Бояринцевой (Орел), «Имена: собственные в рассказах Бунина». З. В. Фатовой-Николаевой (Черновцы), «Структурно-семантические соответствия фразеологических оборотов в переводах произведений Бунина на украинский язык» Э. Н. Покровской (Черновцы), «Творческое использование средств публицистического стиля в повести Бунина «Лица» В. В. Несмачного (Орел) и «Стилистические функции безличных предложений в прозаических произведениях Бунина» Н. Н. Арват (Черновцы).

В целом доклады и сообщения, заслушанные на конференции, внесли свой вклад в научное осмысление художественного наследия писателя.

Следует отметить хорошую организацию работы конференции. Участники конференции осмотрели юбилейную выставку, посвященную жизни и творчеству Бунина, организованную Музеем И. С. Тургенева, присутствовали на митинге по случаю открытия мемориальной доски на доме, в котором жил Бунин в 1891 г., совершили экскурсии по памятным литературным местам Орла и Орловщины.

И. Д. Бажинов.

*Институт литературы АН УССР
им. Т. Г. Шевченко*

Содержание



Литература XIX века

- В. П. Малинковский. Эстетический идеал Л. Н. Толстого в «Войне и мире» 13
- О. Е. Быкова. О путях транспортировки лондонских изданий А. И. Герцена через Буковину в Россию (50—60-е годы XIX века) 9

Советская литература

- Е. П. Ситникова. О романе А. Н. Толстого «Аэлита» (идеологический резонанс в критике после выхода книги) 16
- М. А. Назарок. Функции пейзажа в эпопеях «Севастопольская страда» и «Преображение России» С. Н. Сергеева-Ценского 23

Международные взаимосвязи русской литературы

- А. А. Рощаль. К вопросу о типологическом изучении литературы 34
- П. П. Охрименко. Украина в жизни и творчестве А. К. Толстого 39

Литература и искусство

- К. М. Муратова. Русские писатели конца XVIII — первой половины XIX века о западноевропейской готике 45
- Н. Т. Нефедов. Приемы изобразительного искусства в ранних романах А. М. Горького 54

Поэтика

- М. И. Киевский. Остранение как одно из средств художественного отражения жизни 62
- Н. А. Познякова. «Путеводная нить воображения» (о роли ассоциативности в творчестве К. Г. Паустовского) 69
- А. С. Бровко. Афоризмы, сделанные сегодня (из творческого опыта Л. Леонова) 74

Стихovedение

- М. А. Пейсахович. Стих юношеских поэм М. Ю. Лермонтова (произведения вольной рифмовки) 80
- Д. И. Апетри. Юрий Кожевников — переводчик лирики Михаила Эминеску 86

История фольклористики

- Г. И. Хромов. Поиски форм собирательской работы братьями Соколовыми 91

Воспоминания

- Н. М. Чернышевская. Встречи с Николаем Кирьковичем Пиксановым 99

Обзоры, рецензии, библиография

- Г. К. Бостан. Исследование молдавско-русских литературных и фольклорных связей в МССР 106
- М. Н. Сорокина. Ценный вклад в литературоведческую Лениниану 111
- А. С. Пулинец. Ближе к жизни 114
- Ю. И. Корзов. Полезно всем, кто неравнодушен к драматургии и театру 117
- М. Я. Гольберг. Актуальные проблемы науки 119
- А. В. Чичерин. Иллюстрированная лирика Блока 125
- И. А. Спивак. Из поэтической Некрасовианы 126

Хроника

- О. И. Гайничеру, В. А. Лавренов. Восьмая славистическая 129
- И. Д. Бажинов. Юбилейная научная бунинская конференция в Орле 131

Республиканский межведомственный научный сборник

ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Выпуск 1(19)

Редактор Ю. К. Омельченко
Технический редактор Т. В. Саранюк
Корректор А. Б. Павлова

БГ 09369. Сдано в набор 28. IX 1971 г. Подписано к печати 13. III 1972 г. Формат 70×108¹/₁₆. Бум. л. 4,25. Прив. печ. л. 11,9. Уч.-изд л. 11,8. Тираж 2600.
Цена 1 руб. 18 коп. Зак. 2561.

Издательство Львовского университета
Львов, Университетская, 1.
Областная книжная типография
Львовского областного управления по печати.
Львов, Стефаника, 11.

Замеченные опечатки

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
24	32-я сверху	увидете	увидите
29	24-я сверху	Бликие	Близка
29	15-я снизу	на этом	при этом
52	20-я снизу	осталось	осталась

1 р. 18 коп.



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЬВОВСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА
1972