



Вопросы русской
литературы

Выпуск

1990

2(56)

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ УССР**

**ЧЕРНОВИЦКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**РЕСПУБЛИКАНСКИЙ
МЕЖВЕДОМСТВЕННЫЙ
НАУЧНЫЙ СБОРНИК**

Издается с 1966 г.

ВЫПУСК 2 (56)

Л Ъ В О В

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СВИТ»

1990

В сборнике помещен традиционный раздел «Сравнительное литературоведение». Наибольшее внимание уделяется теоретическим и историко-литературным аспектам освоения античных традиций русской литературой XIX—XX ст. (от Грибоедова до современной драматургии). В основу раздела положены научные доклады всесоюзной научной конференции «Проблемы античной культуры» (Симферополь, 1988 г.).

Освещаются также переводоведческие вопросы.

В статьях из раздела «Поэтика» рассматривается художественное своеобразие малоизученных произведений Ф. Тютчева, Н. Некрасова, Г. Данилевского, А. Чехова, Б. Лавренева, И. Сельвинского, А. Вампилова.

История литературоведения представлена работой о крупнейшем советском филологе А. В. Чичерине.

В цикле статей, посвященных вопросу «Пушкин и Украина», вводятся в научный обиход новые, в том числе архивные, материалы.

Для преподавателей, аспирантов, научных работников, студентов.

Библиогр. в конце статей.

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

Ответственный за выпуск
проф., д-р филол. наук *А. Р. Волков*

Адрес редколлегии: 274012 Черновцы—12, ул. Коцюбинского, 2. Госуниверситет, кафедра теории литературы и зарубежной литературы. Тел. 9-84-87.

Редакция историко-филологической литературы
Редактор *З. И. Карпа*

А. С. Коган, преп.,
Донецкий университет

**Тютчев и Щербина:
мотивы античности**

Вопрос о связи творчества Тютчева и Щербины в советском литературоведении еще не разрабатывался. В статье намечены некоторые аспекты решения данной проблемы.

Тютчев часто обращался к наследию других поэтов. Он много и плодотворно переводил: в круг его поэтических интересов вошли Гете, Шиллер, Ленау, Гюго, Ламартин, Байрон, Мандзони, Цедлиц, Гердер, Уланд. В тютчевских переводах впервые на русском языке зазвучали стихи Гете. Однако исследователями установлено, что поэт всегда выбирал лишь те произведения, в которых находил отзвуки своих мыслей. Поэтому в большинстве случаев его переводы являлись вольными и отражали специфику лирического мира самого переводчика. Обращался Тютчев и к творчеству своих соотечественников. Он посвящал произведения тем, кто был для него непревзойденным авторитетом («Памяти В. А. Жуковского», «На юбилей князя Петра Андреевича Вяземского»):

Кому ж они не близки, не присущи —
Жуковский, Пушкин, Карамзин!... [5, т. 1, с. 185].

Поэт сочинял стихотворные послания к друзьям, творчество которых не оставляло его равнодушным. Так, А. Фету, считавшему, кстати, Тютчева «одним из величайших лириков, существовавших на земле» [5, т. 1, с. 418], адресовано стихотворение «Иным достался от природы...».

4 февраля 1857 г. Тютчев создает посвящение «Н. Ф. Щербине», в том же году оно было напечатано в «Русском вестнике». Что же явилось поводом для написания глубоко сочувственного стихотворения? Что могло привлечь Тютчева в творчестве современника, личные отношения с которым не всегда складывались безоблачно?

В это время Щербина был уже известным поэтом. Некрасовский «Современник» весьма положительно оценил первый сборник его антологических произведений. Критик А. В. Дружинин писал: «Мы смело причисляем Щербину к числу замечательных русских поэтов и даем ему одно из первых мест между теми из них, которые еще пишут в наше время» [2, с. 26].

Прежде всего, как нам кажется, обоих поэтов роднит трагическое восприятие и неприятие современности, по-разному выразившееся в их творчестве. Щербина критически оценивает свой век через призму античности. Античность для него — олицетворение вечной, нетленной красоты, гармонии: «Едва дыша, взираю на черты // Возвышенной античной красоты...» [7, с. 90]. В ней поэт нашел свой романтический идеал.

Творческой установке Щербины способствовало и привлечение формы антологического жанра. Однако ее использование не означало уход от действительности. Поэт писал А. Н. Майкову: «...мотив каждой моей пьесы всегда современно-исторический, навеянный современною действительностью» [7, с. 534]. Еще ранее в «Отечественных записках» сам Майков в статье «Греческие стихотворения Н. Щербины» отмечал: «Прочтя это и другие стихотворения г. Щербины, всякий скажет, что они рисуют древний мир, веют атмосферой древней безоблачной Греции. Это, конечно, справедливо: но просим, вслед за тем, сличить эти стихотворения с самими цветами древней поэзии в этом роде — и вы увидите, что, кроме формы и обстановки, общего ничего нет» [7, с. 529].

Мы не можем согласиться с исследователем И. Гликманом, утверждающим, что «лирический герой антологических стихотворений Щербины, как правило, лишен «раздвоенности» людей сороковых годов... Ему свойственны цельность, непосредственность, избыток сил» [7, с. 14—15]. Цельность для героя лирики Щербины не характерна вовсе. Это пронизательно подмечает Тютчев. Определяя в нескольких стихотворных строках доминанту творчества Щербины, поэт использует лексику, далеко не нейтральную. Для того, кто хорошо знаком с лирикой Тютчева, не останутся вне внимания такие словосочетания, как «болезненная мечта» (ср. «Твой день — болезненный и страстный...» [5, т. 1, с. 163]; «Души болящей исцеленье...» [5, т. 1, с. 98]), «тревожное служенье» (ср. «Гляжу тревожными глазами...» [5, т. 1, с. 157]; «О, как их блеск меня тревожит!» [5, т. 1, с. 193]). «Боль», «тревога», «борьба», «страсть» — эти слова обладают наиболее высокой частотностью в поэтическом мире Тютчева и определяют необычный трагизм отношений, складывающихся как между человеком и природой, так и между самими людьми.

Тютчев обнаруживает главный узел противоречий, лежащих в основе поэтического мировидения Щербины: трагический конфликт между жестокой, убивающей в человеке все живое действительностью («вьюгой») и стремлением к воплощению в реальности «болезненной мечты» о возрождении гармонии. Это постоянно проявляющееся в лирике Щербины противопоставление идеала и реальности и явилось истоком тютчевского сравнения мечты поэта с несбыточным видением узника, который

Забывшись сном среди степей,
Под скифской вьюгой снеговую,

Свободой бредил золотую
И небом Греции своей [5, т. 1, с. 168].

Греческий мир Щербины пронизывают современные мотивы. Почти в каждой пьесе — внутренняя борьба, утрата прекрасных мгновений юности, невоплотившиеся стремления. Боренья вторгаются и в область идиллической любви («Сапфо»):

А теперь я песнь иную
Одинокая, пою,
Песню грустную такую,
Что я плачу и тоскую
В ночь бессонную мою [7, с. 68].

Но даже тогда, когда в самом произведении отсутствуют трагические раздвоения XIX века, противопоставление подразумевается, оно «запрограммировано» автором и осознается читателем, живущим в мире, лишенном романтических иллюзий, мире-антипode, изнутри разрываемом кричащими антиномиями. Показательно в этом смысле стихотворение «Ирония в искусстве» [7, с. 115]. Поэт вводит читателя в мастерскую ваятеля, посвящая его в тайны творчества. И оказывается, что создавая «спокойное творенье», сам художник «недовольствия мукой томим».

И такой полнотою блаженства,
И отрадной такой тишиной,
Углубляясь в его совершенства,
Проникается смертный порой...

Троеточие отделяет первую строфу от второй. Мысль словно закончена в мажорном тоне. Однако во второй строфе мир тишины, блаженства разрушается. Восьмистишие начинается с противительного союза. И оказывается, что спокойствие, воплощенное в произведении искусства, лишь мнимое, «покров златотканый» (Тютчев), так как в «часы просветленья» зрителю дано узнать, что

...в спокойном твореньи певца
Затаились все оскорбленья
И все боли и вопли отца,
И сказался в нем, будто ошибкой,
Безобразию жизни упрек,
И с таинственно-горькой улыбкой
В нем художник сокрыться не мог.

Теперь то, что раньше вызывало лишь покорное преклонение («Стою, как раб, пред дивным изваяньем...» [7, с. 91], воспринимается в сопоставлении с действительностью:

Мне казалось, с насмешкой упрека
Изваянья следили за мной,
И над нашей долей жестоко
Издавались они меж собой.

Мир гармонии, красоты «радужных снов» разрушен. Изменяется оценочная позиция. Если сначала красота оценивается лирическим героем, то в конце стихотворения лирический герой и мир, в котором он живет, критически оцениваются с позиции античности. Сознание автора настолько пронизано современными антиномиями, что он видит противоречия и в

мире идеальном. Поэтому столь многопланова «ирония в искусстве»: «радостные сны» прерваны «грустью впечатленья» о том, что и совершенство несовершенно, не лишено язв и боли. В то же время мир мнимого совершенства жестоко издевается над «нашею долей», для которой характерны большие противоречия.

Таким образом, даже тогда, когда художник создает античные грации, в них не могут не отразиться антагонизмы современной эпохи. Его искусство обязательно запечатлит болезненную мечту автора о лучшей жизни:

И художник, в печали своей,
Когда сердцем болящим страдал
Над нестройною жизнью людей,
Твой чарующий лик изваял,
И он верил: придут времена —
Все, что в духе бесплотно живет,
Будто грезы роскошного сна,
В повседневную жизнь перейдет...
Да над этою мыслью его
Замолчит и прервется мой стих:
Это свет бытия моего,
Это перлы желаний моих! [7, с. 125].

Эти строки могут служить эпиграфом ко всему творчеству Щербины.

Внутренняя противоречивость Щербины не могла не привлечь внимания такого чуткого поэта, как Тютчев, всегда болезненно и остро воспринимавшего жизнь «среди бурь гражданских и тревоги» [5, т. 1, с. 36]. К. В. Пигарев отмечал: «Действительность, окружавшая поэта, воспринималась им в непрестанном противоборстве враждующих сил, и это представление о ней переносилось на весь существующий миропорядок. Полный гармонии и света, внешний мир — это, в глазах Тютчева, лишь «покров золототканый», накиннутый над «безымянной бездной». На дне ее таится «древний хаос», который не уничтожен, не усмирен, а только скован «высокой волею богов». Это он стремится вырваться наружу — в бурях гражданских, в безумных сетованиях ночного ветра и мятежном жаре человеческих страстей» [5, т. 1, с. 283—284].

Если противоречия в лирическом мире Щербины могут быть гармонически разрешимы (во всяком случае, он нацеливает свой стих на достижение тех времен, когда «Все, что в духе бесплотно живет... // В повседневную жизнь перейдет!»), то для Тютчева жизненные катаклизмы вечны и неизбежны. Трагический нерв его лирики — противоречие между тленностью человеческой жизни и вечностью бытия мирового. Но даже тютчевский пантеизм не способен разрешить эту коренную антиномию. С одной стороны, поэт провозглашает необходимость для человека слияния с природой, отказа от своей неповторимости («призрачной свободы»), которая и есть причина мирового разлада:

Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай! [5, т. 1, с. 75].

С другой же, — боязнь этого обезличивания, растворения в природном беспамятстве, ведь «Природа знать не знает о былом» [5, т. 1, с. 225], и, «...может статься, никакой от века // Загадки нет и не было у ней» [5, т. 1, с. 220].

Тютчевский мир находится в постоянном развитии. «Вечный прибой и отбой» мысли поэта направлены на коренные вопросы бытия. Все в этом мире проблематично, все подвержено сомнению. «Безверием палим и иссушен», герой тютчевской лирики «жаждет веры», но обрести ее не может. Изменчивость окружающего бытия, утраты, постоянно сопровождающие жизнь поэта, крушение надежд и идеалов рассеивают всяческие иллюзии на какое-либо постоянство и возможность достижения человеком того «невозмутимого строя», «созвучья полного», которые есть в природе.

То, что еще недавно было аксиоматично, на поверку оказывается миражем, бредом безумия. От утверждения ценности воспоминания, стремления оживить, восстановить в памяти унесенную временем «частичку бытия» («Я помню время золотое...») поэт приходит к полному отрицанию реальности прошлого. Но иллюзорным оказывается и будущее:

Былое — было ли когда?

Что ныне — будет ли всегда?...

Оно пройдет —

Пройдет оно, как все прошло,

И канет в темное жерло

За годом год [5, т. 1, с. 70].

Рушатся временные рамки. Год, день, век человеческой жизни приравнены мгновению: «хоть день один, хоть век». Сомнению подвергаются не только пантеистические верования, но даже христианские догматы о загробной жизни человеческой души: «Ангел мой, где б души ни витали, // Ангел мой, ты видишь ли меня?» [5, т. 1, с. 203].

В своей лирике Тютчев тоже обращается к античности, древности. Но «по количеству античных мотивов Тютчев далеко уступает своим старшим и младшим современникам: ему одинаково чужды и мир условной античности Батюшкова, и насыщенность античными реминисценциями, свойственная некоторым стихотворениям Пушкина, и обилие антологических мотивов, характерное для Майкова и Щербины», — отмечает Л. А. Фрейберг [6, с. 445]. Чем дальше, по Тютчеву, человек от современной цивилизации, тем он ближе к природе:

Где вы, о древние народы!

Ваш мир был храмом всех богов,

Вы книгу Матери-природы

Читали ясно без очков!...

Нет, мы не древние народы!

Наш век, о други, не таков [5, т. 2, с. 30].

Близким природе является мир античности («Кончен пир, умолкли хоры...»), древний мир, где царила утраченная ныне гармония:

Там-то, бают, в стары годы,

По лазуревым ночам,

Фей вилися хороводы
Под водой и по водам;
Месяц слушал, волны пели... [5, т. 1, с. 68].

Близка природе и юность, которую еще не отрезвил человеческий опыт, над ней «еще безоблачна лазурь» и не известны ей ни «взрыв страстей», ни «страсти слезы» («Играй, покуда над тобою...»).

Анализируя двучастность композиции стихотворения «Кончен пир, умолкли хоры...», исследователь Л. М. Биншток приходит к верному, на наш взгляд, выводу о том, что мир античности, запечатленный в первой строфе — «мир нормы, идеала, осуществленного на земле... Человек — центр этого мира... Это прекрасный, идеальный, но ушедший мир» [1, с. 89—90]. И противопоставлен он миру разорванному, глубоко антитетичному — миру современности.

Щербине, как и Тютчеву, остро присуще чувство времени. Его герои трагически ощущают «Незримо летящее время // И каждый считаемый миг» [7, с. 89]. Наступающий день несет им новые прозрения и разочарования, заставляет задуматься над неумолимым движением к закату:

О, мой друг! Так любовь угасает,
Мимолетная юности дочь,
Как пред нами теперь отлетает
Эта ночь, невозвратная ночь! [7, с. 69].

В лирической системе обоих поэтов открыта трагическая истина — человеческая жизнь на фоне внеисторического времени природы мгновенна:

Тютчев: Бесследно все — и так легко не быть!... [5, т. 1, с. 224];

Щербина: Меня мыслью смущает ужасной
Преходимость всего под луной, —
Что природа скелет безобразный
Облекает на миг красотой... [7, с. 111].

Именно поэтому они всячески стараются удержать миг блаженства, остановить неумолимый ход времени. Тютчев: «Помедли, помедли, вечерний день, // Продлись, продлись, очарованье» [5, т. 1, с. 156]. Мольбой о продлении счастливых мгновений лета пронизаны строки «Осенней элегии» Щербины.

И Тютчеву, и Щербине, несмотря на «холод китайских волнений» [7, с. 21], «страдальческий застой» [5, т. 1, с. 197], присуще ощущение чудесных мгновений, в которых воплощена «самозабвенная земного благодать» [5, т. 1, с. 160]. Тогда в душе утихают страсти роковые, наступает умиротворение. Возникает стремление разрушить рамки мгновения, воплотиться в нем навечно, растянуть его до бесконечности. Отсюда и глубоко личное, чисто человеческое восклицание: «О время, погоди!» [5, т. 1, с. 160].

Минуты, исполненные до краев жизни наслаждения, вдохновения («В них бытия моего и конец и начало!» [7, с. 113], присущи и лирическому герою Щербины. Эти мгновения возникают при созерцании красоты и ощущении гармонии, упоении счастьем созерцания возлюбленной [«Стыдливость», «Же-

данье», «Венки»], торжеством весны. Это может быть и миг воплощения щербинского пантеизма, когда человеческая душа становится сопричастной природе, когда

Небо с землей и с душой человека дышало одною
Сладкой гармонией, будто бы звучною грудью одною... [7, с. 94].

Однако невозможность ухода от жестокой действительности ясно осознана героем лирики Щербины. Остается лишь мольба о невозможном, лишь беспомощный жест: «Не прерывай его: я так блаженна!...» [7, с. 102].

Боль, вечная жажда по пережитым и необратимым мгновениям былого — постоянные мотивы лирики Тютчева. Поэт понимал обреченность «минутного торжества», мнимость «радужных видений», к которым рвется душа, отталкивая «все удушливо земное». «Душа моя — Элизиум, // Что общего меж жизнью и тобою!» — восклицает Тютчев [5, т. 1, с. 66]. «Меж людьми и душою моею // Будто общего нет ничего...» — вторит ему Щербина [7, с. 111].

Как видим, поэтические мировоззрения Тютчева и Щербины роднят сходные черты. Однако не вызывает сомнения, что это таланты разной величины. Для поэтической системы Тютчева характерна большая цельность и сконцентрированность. Лирический мир Щербины — более калейдоскопичен. Чрезмерное увлечение поэта античными мотивами и культивирование красоты в отнюдь не гармонический век не могло не раздражать современников. Это дало повод для появления едких эпиграмм Козьмы Пруткова. Кроме того, многие произведения Щербины носят чисто декларативный характер. Существенные различия охватывают ряд разрабатываемых обоими поэтами тем. Рассмотрим лишь один пример.

В основе поэтического мира Щербины — гармония, красота, ассоциируемая им с понятием «стройность». Приметен здесь даже подбор эпитафий (напр., из платоновского «Протагора»: «Вся жизнь человеческая имеет нужду в ритме и гармонии» [7, с. 147]). Хаос — один из краеугольных образов древнегреческой мифологии — в своем исходном значении Щербине вообще не свойствен. В его поэзии «хаос» встречается лишь как синоним житейских неурядиц. Причем, он не извечен и преодолим:

Хаос жизни нашей
В стройность разовьется... [7, с. 202].

Тютчевский хаос лежит в основе всех жизненных явлений. Точно, на наш взгляд, подметил В. Ф. Саводник, что не аполоновская, а именно дионисийская струя, «бьющая темной и кипучей волной из самых недр души поэта, полная мистических прозрений и холодного ужаса» [4, с. 68], составляет одну из самых существенных черт тютчевской неповторимости. Диалектичнее из поэтов, Тютчев выводит хаос за рамки неустроенной дневной жизни человечества, внедряя его в сердцевину ночной жизни, тех роковых минут, когда человеку суждено услышать «страшные» песни «про древний хаос, про

родимый» («О чем ты воешь, ветер ночной?...»), ощутить родство своей души хаосу мировому.

В поэтическом решении темы хаоса Щербина остается в рамках сложившейся уже в 20—30-е годы русской романтической традиции. «Задумчивая ночь» сменяет «мятежный день» в стихотворении П. А. Плетнева («Ночь»). Душа поэта погружается в блаженство, приобщается к мировой гармонии:

С какую жаждою, насытив ими очи,
Вливаю в душу я покой священной ночи!
Весь мир души моей, создание мечты,
Исполнен в этот миг небесной красоты...
[3, т. 1, с. 345—346].

Ночь — целительна для души лирического героя стихотворения В. Н. Григорьева («К ночи»). В нем звучит призыв «тоски забвеньем» излечить душу от дневной тревоги [3, т. 1, с. 381].

Наступление ночи в стихотворении М. Д. Деларю («Ночь») влечет за собой открытие плавной гармонии, в которой внемлют друг другу в «лоне темноты» горящие, как «очи божества», звезды, «мгла ночная», «сонм ночных духов», «злаки томные», «нива золотая»: «И я гляжу — и сладко мне» [3, т. 1, с. 510].

Лишена «стихийных споров» и ночь С. П. Шевырева:

Как ночь прекрасна и чиста,
Как чувства тихи, светлы, ясны!
Их не коснется суета,
Ни пламень неги сладострастный! [3, т. 2, с. 165].

Ночь у Щербины открывает царящую в природе гармонию:

Неувядающий лик красоты —
Мир и его совершенства... [7, с. 197].

Человек проникается глубоким, еще не до конца ему понятным мирным единением с природой:

Что ж родного, скажи мне, сокрыто
В этой ночи и в звуках с тобою,
И какая струна у них слита
С моим сердцем. с моею судьбою?... [7, с. 140].

Но есть у Щербины ночь, когда человек чувствует себя окруженным «тайными наваждениями» и «незримыми врагами». И если Тютчев призывает лечить «дневные раны сном» [5, т. 1, с. 126], то Щербина раны, нанесенные душе ночными кошмарами, исцеляет солнечными лучами «благодатного утра»:

И, облитые лучами,
Позабывши мрак и тень
С их боязнью и мечтами,
Мы прозревшими очами
Воделенный встретим день... [7, с. 166].

Тютчевский хаос пронизывает и ночь, и день. Пульсирующая мысль поэта ни на минуту не находит себе успокоения. «Отраднo спать, отрадней камнем быть» [5, т. 1, с. 164]. Но ведь и ночь «нам страшна» [5, т. 1, с. 98]. И лирический герой стихотворения «Как птичка, раннею зарей...», очнувшись ото сна, не ощущает столь необходимого внутреннего покоя и облегчения:

Хоть свежесть утрення веет
В моих всклокоченных власах,
На мне, я чую, тяготеет
Вчерашний зной, вчерашний прах!... [5, т. 1, с. 65].

Различие творческих почерков прослеживается и в пантеистическом мировоззрении поэтов. Лишь тютчевская лирика провозгласила необходимость полного слияния с природой, когда «все во мне, и я во всем» [5, т. 1, с. 75]. Пантеизм Щербины тоже предполагает растворение, но его лирический герой и природа остаются существовать несколько обособленно, любуясь красотой и чувствами друг друга.

В заключение нам хотелось бы возразить исследователю Л. А. Фрейбергу, который в работе «Тютчев и античность» следующим образом трактует причины обращения Тютчева к творчеству Щербины: «Обладая живым чувством античности, Тютчев не мог примириться с иным ее восприятием у некоторых своих современников. В 1867 г. была написана в этом плане поэтическая отповедь Н. Ф. Щербине, чья слащавая античность в представлении Тютчева была лишь «болезненной мечтой», понятной только в оторгнутом от свободы и родины человеку» [6, с. 456].

Несмотря на всю разницу творческих установок, едва ли мы вправе называть глубоко сочувственное тютчевское послание «отповедью». Не случайно же поэт говорит о «болезненной мечте», значение которой ему не чуждо, а «вполне понятно». На наш взгляд, здесь нет обвинения. Не таков был Тютчев, чтобы холодный мрамор античности скрыл от него «страсти роковые», которые волнуют еще одну «страдальческую грудь», еще одну «душу живую».

1. *Биншток Л. М.* Субъектная структура стихотворения Тютчева «Кончен пир, умолкли хоры...» // Лирическое стихотворение. Анализ и разборы. Л., 1974. 2. *Дружинин А. В.* Собрание сочинений. СПб., 1985. Т. 7. 3. Поэты 1820—1830-х годов: В 2 т. М., 1972. 4. *Саводник В. Ф.* Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева // Тютчев: Сб. статей. СПб., 1922. 5. *Тютчев Ф. И.* Лирика: В 2 т. М., 1966. 6. *Фрейберг Л. А.* Тютчев и античность // Античность и современность. М., 1972. 7. *Щербина Н. Ф.* Избр. произведения. Л., 1970.

Статья поступила в редколлегию 24.01.88.

Л. М. Борисова, доц.,
Симферопольский университет

Дионисийское и аполлоническое в драматургии И. Анненского («Фамира-кифарэд»)

Рубеж XIX—XX вв. — особый период в развитии драматургии, время напряженных художественных исканий и не менее напряженных теоретических дискуссий. Серьезные изменения, получившие статус «новой драмы», происходят в эту пору и в

самой структуре драматического произведения. «Новая драма» во многом является отрицанием старого, аристотелевского театра. Основу ее составляет идея художественного синтеза, слияние искусств и литературных родов. Символисты, приверженцы этой идеи, вдохновлялись творчеством и эстетической теорией Р. Вагнера, трактатом Ф. Ницше «Происхождение трагедии из духа музыки», обрядностью давно минувших эпох.

В работах «Искусство и революция», «Произведение искусства будущего», «Опера и драма» Вагнер развивал мысль о едином искусстве, которое придет на смену отдельным его видам. В этом будущем союзе ни одно из искусств не заменит собой другого, не возьмет на себя не свойственных ему функций, но до предела проявятся возможности каждого. Под синтезом у Вагнера подразумевалось теснейшее взаимодействие поэзии, музыки, танца (под эгидой поэзии). В своей музыкальной драме композитор стремился преодолеть ту их раздробленность, которую наблюдал в опере.

Всячески прославляя новое искусство, Вагнер, однако, не изобретал чего-то несуществующего. Композитор развивал и укреплял синтез там, где он существовал всегда, где никогда не умирал древний синкретизм — в театре. В самых своих смелых мечтах и планах создатель Байрейтского театра оставался на «территории» эстетики. Но как раз это и не устраивало в Вагнере его русских учеников. С драмой они связывали надежды на обновление духа, всех сфер жизни, и художественное обновление было только частью этого дела. Для символистов слияние искусств — путь, ведущий за пределы эстетики, к искусству — культу, в область житнетворчества: «...Искусство сценическое не умещается целиком в эстетике, переходит за ее края, коренится в иных сферах духа и вырастает из пределов красоты в иные сферы» [10, с. 272, 276]. Театр в теории символистов переставал быть театром, приближался к обряду, участие в котором (деление на актеров и зрителей отменялось) должно было полностью преобразить личность.

Прообраз искусства будущего и наиболее полное осуществление художественного синтеза символисты находили в богослужении. «В богослужении вдохновенно и дружно сплелись Музы в согласный хор... Все искусства представлены в нем, и больше, чем все искусства, — все чувственно приятное...» [10, с. 346]. Сделав такой вывод, сторонники синтеза, тем не менее, в своих поисках шли дальше. Трудно только сказать, вперед или назад, поскольку будущее у символистов напоминает давно прошедшее, когда эстетическая деятельность человека еще не обособилась от практической и не было как таковых ни искусств, ни родов, ни жанров. Им, как известно, предшествует художественный «синкретизм...», нечто, до сих пор живущее в поэзии народного обряда, как в старогреческих народных празднествах в честь Диониса: поэзия поется и пляшется, сопровождается известным мимическим действием,

выражающим телодвижениями эпическую канву песни» [11, с. 2]. Но между старым, предшествовавшим отдельным литературным родам и искусствам, и новым, искомым, синтезом существовало серьезное отличие. Ранний синкретизм — это «не мешение, а отсутствие различия между определенными поэтическими родами, поэзией и другими искусствами» [11, с. 2], тогда как новое «слияние искусств» — именно смешение. В основе теории, создававшейся В. Ивановым и А. Белым, лежало допущение, что искусства могут до известной степени поглощаться одно другим, менее совершенное — более совершенным, с точки зрения символистской иерархии. Искусство у символистов последовательно восходит от своих низших, пространственных форм (первая ступень — зодчество) к временным, высшим (поэзия — это промежуточное звено, по выражению А. Белого, «отдушина», пропускающая в пространственные искусства «дух музыки»), и, наконец, достигает вершины. Вершина — сама музыка.

Значение музыки у символистов далеко выходит за рамки одного конкретного искусства, это скрытая суть явлений, идея красоты, ближайшая к категории «дух». Временной, музыкальный принцип символисты считали основополагающим в искусстве. «В каждом произведении искусства, хотя бы пластического, есть скрытая музыка» [9, с. 200]. «Всякая форма искусства определяется степенью проявления в ней духа музыки» [4, с. 166]. «Духом музыки» поверялось совершенство любой формы. Предполагалось, что именно он в будущем сплотит искусства.

Сверхзначение музыки для символистов, может быть, даже более непреложная истина, чем сверхискусство. Идею обращения театра в культ даже в символистской среде разделяли не все. Особая миссия музыки ни у кого не вызывала сомнений. И, например, И. Анненский, почитая музыку как чистую красоту, склоняясь перед музыкальным гением Вагнера, только по необходимости, как неизбежную эстетическую реальность принимал Байрейт*. Культ музыки сохранялся у символистов и после разочарования в идеях современной мистерии.

Мысль о всеобъемлющем «духе музыки» и само это выражение символисты заимствовали из трактата Ф. Ницше. Трагедия возникает по Ницше из «музыкальной» стихии, динамики оргиастического действия. Живая экстатическая сила, не признающая оков формы, ломающая любой готовый затвердеть облик, «музыка» ассоциировалась у Ницше с Дионисом. В противоположность другому, уравнивающему, гармонизирующему началу, обретающемуся в пластических искусствах и идущему от Аполлона. Дух строя и соразмерности, Аполлон тоже вносит лепту в оформление трагедии. Так что в конечном счете она оказывается результатом действия и дионисийских

* См. письмо И. Анненского А. В. Бородиной от 6 августа 1908 г. [2, с. 480].

и аполлонических сил. «...В братском союзе Аполлона и Диониса достигается высшая цель как искусства Аполлона, так и искусства Диониса» [13, с. 275], — писал Ницше. И символисты с ним соглашались. Но предпочтение и преимущественное внимание на первых порах отдавали Дионису. Аполлон же, хотя и стоял высоко в сознании символистов (это отразилось и в их обиходе — издательство «Мусагет», журнал «Аполлон»), был для них все же вторым. Аполлон — сила, придающая форму, в то время, как Дионис «наполняет собой все формы» (В. Иванов). Само великолепие Аполлона служило только доказательством Дионисовой мощи. «...О блаженный народ эллинов! Как велик должен быть ваш Дионис, если такие чары нужны дельфийскому богу, чтобы исцелить ваше дифирамбическое безумие!» [7, с. 67] — выписывает В. Иванов у Ницше. Проникновение дионисовского начала, «духа музыки» в другие искусства в то же время рассматривалось символистами как знамение художественного прогресса. Но что, собственно, понималось в этом случае под музыкой? Как явствует из объяснений А. Белого, «ослабление образов действительности» [5, с. 165], а проще — все, что только можно в искусстве снабдить ярлычком «настроение». В драматургии «музыкальность» была связана со стремлением авторов проникнуть в глубины духа, засвидетельствовать происходящее «там, внутри» и выражалась в изгнании сюжета, ослаблении действия, характера*.

В. Иванов представлял ход развития театра как неуклонное вытеснение в нем музыки пластикой, как уплотнение маски актера, так что в итоге «через нее уже и не сквозит лик бога оргий, ипостасью которого был некогда трагический герой: «маска» сгущается в «характер» [9, с. 203]. Усиленно возвращавший театр к его дионисийским истокам, Иванов предлагал вновь «опрозрачить» маску [8]. Позже, в пору подведения итогов, А. Белый писал, что в своей трагедии «Тантал» Иванов «развоплощает диалог ... в вихрь восклицаний, в морок метафор» [14, с. 135]. Белый был совершенно прав: герои Иванова, будь то Тантал, Прометей или Пандора — это всегда лава труднопостижимых мыслей и чувств.

Но то же, что об Иванове, можно сказать и о самом Белом. В его «Пришедшем» («отрывок из ненаписанной мистерии») и «Пасти ночи» («отрывок из задуманной мистерии») на поверхность драмы также выходит то, что прежде составляло лирическую подоснову действия. Сюжет в «Пришедшем» разворачивается крайне медленно (только в финале), в «Пасти ночи» и вовсе стоит на месте. И в том, и в другом случае в драме господствует настроение.

Если в «Альме» Н. Минского, в пьесе «Святая кровь» З. Гиппиус еще сохраняются внешние контуры характера —

* Говоря о «музыкальности» символистской драмы, исследователи также обращают внимание на особую ритмическую организацию произведения [12].

причудливого, декадентски-изломанного, то в «Тантале» и «Прометее» В. Иванова, «Пришедшем» и «Пасти ночи» А. Белого, «Трех расцветах» К. Бальмонта, экспериментальной «Литургии Мне» Ф. Соллогуба дионисийское торжествует окончательно, действие здесь вытесняется лирической медитацией.

Только А. Блок и И. Анненский шли в драматургии в направлении, обратном указанному В. Ивановым, а вернее, в традиционном направлении — по пути все большей объективации характера. Правда, у Блока характеры появляются только в последней драме, а у Анненского они заявлены уже в трагедии «Меланиппа-философ». И если эволюция Блока-драматурга с этой точки зрения весьма значительна, то у Анненского она почти не заметна и тем особенно примечательна. «Этой драме Блока (имеется в виду «Роза и крест». — Л. Б.), возникшей в пору его (Блока. — Л. Б.) полной драматургической зрелости, близок театр Анненского, более ранних по времени». Все герои Анненского «наделены не только человеческими свойствами, но и характерами, в каждом из которых есть своя доминанта» [17, с. 240]. По части характеров исследователь отдает приоритет Анненскому.

Бесспорно, в драматургии Анненского есть характеры (одним из первых засвидетельствовал это В. Брюсов в рецензии на драму «Фамира-кифарэд» [15]). И воплощены они достаточно полно. Так полно, как только это возможно в лирической драме, где герой раскрывается больше в рефлексии, чем в поступках. И это понятно: лирика, которая играет столь важную роль в драматургии символизма (ни Блок, ни Анненский в этом отношении не исключение), отражает не характеры, а «характерность сознания» (Г. Н. Пospelов). Точно в соответствии с этим у Анненского основу характеристики составляет пульсация чувства. От сомнений к надежде, от надежды к страданию и отчаянию — на таких колебаниях строится характер Меланиппы. В «Фамире-кифарэде» серия внутренних превращений определяет блик нимфы Аргиопэ: нежная мать, обретшая сына — женщина, охваченная ревностью, — и опять мать, скорбящая, готовая искупить свою вину. При этом стихия чувств в «вакхической драме» Анненского пребывает под властью Диониса. В вакхическом наваждении Аргиопэ просит небеса ниспослать поражение сыну в состязании с музами:

Замолчи,
Проклятое безумье! Эти тирсы,
И запахи небрид, и мускус...
Мать,
Опомнись! Что ты делаешь? Толкаешь
Дитя в преступный бой и сумасшедший,
Как ты сама?... [1, с. 75—76].

В конце концов чары Диониса берут верх над рассудком:

Нету силы
Произнести заклятье — молоко
Кормилицы мутится от соседства
С отравою лозы...

(С пробужденною энергией.)

Я их солью.. [1, с. 76—77].

Но вакхическая сила не кажется Анненскому чем-то высшим по сравнению с даром Аполлона. То счастье, которым утешает Фамиру Силен, отличается как раз доступностью:

Ах, милый мой царевич.. Будто счастье
Все в музыке?... Когда так гибок стан,
И солнце-то над головой кудрявой
Полнеба не прошло [1, с. 100].

И разговор сатиров о Фамире (не без зависти и издевки) — это все-таки взгляд снизу вверх:

— Скрипач-то холостой?
— А как красноречив.. Ума палата.
— Послушаем еще — постой!
— Палата-то палата,
Войдешь — так сразу озарит.
— Великолепно говорит..
— Да, хорошо, хоть больше для луны:
Все будто ей рассказывает сны
Витиевато, темновато, —
Вообще — цветок без аромата [1, с. 94].

Дионисийское, оргиастическое и аполлоническое, творческое, у Анненского не просто противоположны, но в каком-то смысле даже не совместимы. Именно так и объясняет это Силен, когда кифарэд отклоняет протянутую им чашу:

...ваш отказ понятен:

Вы отвечали: «Я не пью»,

Как я сказал бы — «Не пою» [1, с. 83].

И Анненский тем особенно подчеркивает утрату Фамирой творческого дара, что даже не способный к игре на кифаре Силен извлекает из нее какие-то звуки, а Фамире не удается и это.

Вот почему трудно согласиться с И. Дукором, который писал, что «вся лирическая энергия «Фамиры-кифарэда» отдана прославлению вакхического безумия, вся драматическая линия посвящена раскрытию мечты и жизни» [6, с. 149]. Вакхическое и аполлоническое действительно контрастируют в драме Анненского. Контраст этот подчеркнут в ремарке к третьей сцене: «Странный контраст на цветущем лугу экстаза, летающих тирсов, низко открытых шей, разметанных кос, бега, свиста, смеха и музыки с неподвижной, точно уснувшей Нимфой на белом камне» [1, с. 26]. Но для конфликта пьесы эта антитеза не имеет решающего значения, так же, как не имеет ничего общего с «вакхическим безумием» мечта Фамиры. Анненский запечатлел драму художника, осознавшего недостижимость идеала. Состояние Фамиры после того, как он слушал Евтерну, сродни тому, которое испытывал сам Анненский, собираясь писать о Гамлете: «Гамлет? ... страшно говорить о нем после Гете, Гервинуса, Куна, Фишера, Брандеса, Белинского. Страшно, а в то же время влечет...» [2, с. 471].

Нуждается в корректировке и мысль исследователя о том, что в драматургии символизма редко встречается такое, как

у Анненского «противопоставление лирического драматическому». Драматическое в пьесах Анненского, действительно, выражено гораздо сильнее, чем в других произведениях символистской драматургии. Но никакого противопоставления его лирическому в «Фамире-кифарэде» нет. Лирическое занимает здесь свое, и немалое, место, и тоже не противостоит драматическому, даже там, где проявляется в чистом виде — как, например, в сцене стансов Фамиры:

Темные розы осыпали куст,
Осыпали куст...
О, бред!
Появись, кифарэд!
Улыбнись, златоуст!
О, бред!
И в сердце желанье вложи ей,
Твоей белой... [1, с. 75].

Лирическое и драматическое тесно взаимодействуют и дополняют друг друга. Всплески чувств у героев Анненского мотивированы действием (а стансы Фамиры родом его занятий) и сами, в свою очередь, толкают действие вперед. В этом, разумеется, еще нет ничего специфического, свойственного исключительно Анненскому. Такова вообще особенность драмы. Всякой. Но только не символистской, ибо в символистском театре, по существу, нет драматических обстоятельств, коллизии, все заменяет игра настроения.

«Ты каждую минуту ускользаешь от меня» [4, с. 10], — жаловался герой драмы К. Бальмонта «Три расцвета». Но героиня ускользала не только от него. Такова была важнейшая функция характера, эстетикой символизма ему вменялось в обязанность ускользать. Ход событий у Бальмонта подчеркнуто подчинен капризу настроения:

«Елена. ...Я буду ждать тебя. Если я почувствую, что в душе моей цветут те яркие цветы, в которых ты видишь цвет жизни, ты будешь счастлив — как бог, которому принадлежит Вселенная. Но если ... Если под красными красками потухающего неба не раскроются в душе моей красные цветы, ты упадешь навсегда в безмерную пустоту. Я не знаю, нравится ли мне красный цвет» [4, с. 11].

Елену К. Бальмонта только с большой долей условности можно назвать героиней. Это аллегорическая фигура, олицетворение красоты. Самодовлеющая, гипертрофированная изменчивость вконец разрушала характер в лирической драме.

Однако у Анненского лирика не лишала определенности характер: «Меланиппа — прежде всего мать, защитница своих детей... Лаодамия — любящая и преданная жена... Фамира — весь во власти своей страсти к музыке» [16, с. 41]. Притом, что герои Анненского полнее всего раскрываются в смене настроений. В последней драме Блока, к примеру, они более непосредственно проявляются в поступках. Но характеры у Анненского могут показаться недоволенными только рядом с драмой Блока. И только потому, что, одной стороной сросшись

с лирикой, лирической драмой, «Роза и крест» другой уже принадлежит театру — не лирической драме, а драме как таковой. (Исследователи (В. Орлов) иногда говорят о близости этого произведения к реализму: Но, думается, речь идет не о реализме, поскольку Блок и здесь остается верен принципу поэтической идеализации, а о подлинно драматургической объективированности действия, характеров).

В отличие от Блока, Анненский не преступал границ избранного им жанра. Но в рамках лирической драмы — редкий в практике символистов случай! — добился гармонии дионисийского и аполлонического. Если, конечно, под этим понимать выразительное и изобразительное, поскольку в другом смысле, когда Дионис и Аполлон выступали знаками определенного миропонимания, Анненский решительно отдавал предпочтение второму. О позиции Анненского можно судить по эстетической программе журнала «Аполлон» (в самом названии вызов), в выработке которой он принимал самое активное участие. Позиция Анненского — это в значительной мере позиция профессора [6, с. 222—241] из «скучного разговора» о литературе, для него «Аполлон — символ культуры. Бог строя, меры, ясности, которого так недостает в наши дни смятенного хаоса» [3, с. 81]. К Аполлону склоняется Анненский и в своей «вакхической драме» «Фамира-кифарэд», где его, по собственным словам, волновали пограничные вопросы «из области музыкальной психологии и эстетики» [2, с. 468].

1. Анненский И. Фамира-кифарэд. М., 1913. 2. Анненский И. Книги отражений. М., 1979. 3. Аполлон. 1909. № 1. 4. Бальмонт К. Три расцвета. // Северные цветы ассирийские. Альм. 4. М., 1905. 5. Белый А. Символизм. М., 1910. 6. Дукор И. Проблемы драматургии символизма // Литературное наследство. М., 1937. Т. 27—28. 6. Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. 7. Иванов В. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 2. 8. Иванов В. Новые маски // Весы. 1904. № 7. 9. Иванов В. По звездам. СПб., 1909. 10. Иванов В. Борозды и межи: Опыт эстетические и критические. М., 1916. 11. Из истории романа и повести: Материалы и исследования А. Н. Веселовского: Греко-византийский период. СПб., 1886. Вып. 1. 12. Карпова Г. И. Значение категории «музыкальности» в поэтике лирической драмы («Незнакомка» А. Блока) // Художественное творчество и литературный процесс. Томск. 1985. Вып. 7. 13. Ницше Ф. Происхождение трагедии. Об антихристе. М., 1910. 14. Русская литература XX века: (1890—1910). М., 1916. Ч. 2. Т. 3. Кн. 8. 15. Русская мысль. 1913. № 7. 16. Федоров А. Поэтическое творчество Иннокентия Анненского // Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1959. 17. Федоров А. Иннокентий Анненский. Личность и творчество. Л., 1984.

Статья поступила в редколлегию 10.05.89

Античность и Крым в поэзии Всеволода Рождественского

Творчество Всеволода Александровича Рождественского (1895—1977) ориентировано на культурные традиции прошлого. «Пушкин и античность — две дороги моей юности, — писал он в одном из писем в конце 20-х годов*. Действительно, В. А. Рождественский был связан с пушкинской линией русской поэзии уже с первых стихотворных опытов (ориентация на классические образцы), а также по литературным пристрастиям, обозначившимся очень рано, и по своему «царскосельскому» происхождению. «Античные» впечатления молодой поэт получал в опосредованном петербургской культурной традицией виде. Это — русский классицизм царскосельских дворцов, парков и статуй; «Эллада» Ч. Камерона; Николаевская классическая гимназия в Царском Селе, директором которой был И. Ф. Анненский, знаток античной поэзии и блистательный переводчик Эврипида. Это курс античной литературы, читанный в Петербургском университете в середине 10-х годов профессором Ф. Ф. Зелинским. И, наконец, отчасти это традиции акмеистической школы, к которой примыкал Рождественский в начале своего творческого пути. Таковы внешние формы «античного знания» молодого еще поэта, обычные для русской интеллигенции прошлого — первой половины нынешнего века, и почти полностью утраченные в наши дни.

Говоря об античных мотивах в творчестве Рождественского, не следует их рассматривать как проблему «чужого слова» или как определяющие свойства его поэтики, что было важным, например, для символистов (Вячеслав Иванов) или некоторых постсимволистов (О. Э. Мандельштам). Однако античность как часть общечеловеческой культуры внесла определенный тон в звучание классической ноты русской поэзии, которую наследовал Рождественский.

Возникающие в стихах Рождественского имена античных героев и персонажей античных мифов служат читателю напоминанием о «вечных спутниках» мировой и, в частности, русской поэтической культуры. Однако знаки античности выполняют разные функции в его поэтической системе. Индивидуальность художника проявляется не только в создании окказиональных символов (в символическом прочтении несимволического), но и в актуализации порой весьма «архаических образов символического характера» [2, с. 131].

Рождественский отдал дань подражанию поэзии древних, точнее традиции ее русских переводов. В сборнике 1926 г.

* Д. С. Усову. Хранится в личном архиве поэта. В дальнейшем при цитировании писем, в тех случаях, где это специально не оговаривается, ссылка дается на личный архив.

«Большая Медведица» он напечатал «Элегический дистих», написанный гекзаметром, и повторил его почти двадцать лет спустя в стихотворной надписи на издании «Одиссеи» Гомера, оставив лишь четверостишие из восьмистрочного стихотворения:

Море на камнях кипит. Горько кричит альциона.

Плещет холодным крылом неутомимая скорбь и т. д. [3, с. 92].

Стихов, связанных с античными сюжетами, у Рождественского не так уж много. К ним следует отнести, помимо «Дистиха», «Навзикаю» (1923), «Вянут дни» (1923), два стихотворения, одинаково названные «Психея» (1950 и 1977), «Персей» (1963), «Кастальский ключ» (1977) и некоторые другие; кроме того, множество античных реминисценций рассыпано по его поэтическим сборникам. Но дело не в том, что читатель находит в стихах Рождественского тот или иной античный образ.

Как писал В. Б. Шкловский, «для того, чтобы изобразить или описать, недостаточно увидеть, нужно еще выработать способ видения» [6, с. 174]. Важны функция и роль античных реминисценций в творчестве поэта другой эпохи. В этой связи можно выделить главную тему, с которой связано появление античных образов и мотивов в поэзии Рождественского — это тема творчества, тема Поэта, тема Искусства.

В письме Г. В. Глекину от 2 ноября 1967 г. Рождественский писал: «Эллинская мудрость потому и живет своей юностью, что ее боги — это в сущности те же люди во всей полноте их земных чувств. Мне кажется, я понял это еще в те давние, юношеские времена, когда на гимназической скамье читал Овидиевы «Метаморфозы» и сам пытался перевести захватившую меня легенду о Фаэтоне. Кстати, это был мой первый переводческий опыт. Потом в Университете мне посчастливилось слушать лекции Фад. Фад. Зелинского, и с тех пор античность, на равных правах с Пушкиным, стала одним из основных увлечений молодости. И выходит так, что я нет-нет вновь возвращаюсь к ней, как к чему-то вечно для нас живому. Я часто думаю сейчас о судьбах поэзии в бесконечном будущем. Что станет с нею в конце концов? Как примирить ее с все возрастающим главенством гатю? И нет ли между ними пока еще тайного для нас средства?» [5, с. 541].

Античный образ Прекрасного, связанный у Рождественского с темой поэта и поэзии, реализуется при помощи двух мифов: мифа об Орфее и Эвридике и мифа о Психее. Четвертый, последний раздел сборника «Большая Медведица» (1926) назван именем героини мифа — «Эвридика». Этому разделу предпослан авторский эпиграф: «И служил, как мог, Науке Счастья — самой трудной из земных наук!». Он взят из стихотворения «К Лире», которым раздел заканчивается. Таким образом, смысл эпиграфа осмысливался автором как важнейший в разделе. Построенный на литературно-мифологических мотивах, он содержит 11 стихотворений, из которых только четыре можно связать непосредственно с античными обра-

зами: «Вянут дни...», «Широко раскинув руки», «Навзикая», «Элегический дистих».

В стихотворении «Вянут дни...» древнегреческая мифология перенесена поэтом в мир русской природы, мир лугов, озер, душистых лесных трав. «Эвридика! Ты пришла на Север // Я благословляю эти дни. // Белый клевер, вся ты белый клевер! // Дай мне петь, дай на одно мгновенье // Угадать в песке напечатленье // золотой девической ступни» [3, с. 80].

Античный колорит понадобился для поэтизации окружающего поэта обыкновенного русского пейзажа. В стихах молодого Рождественского образ античной Музы — неуловимой девушки, оставляющей легкие следы на песке, встречается довольно часто. В стихотворении 1965 г. он воспевает рождение Афродиты: «Травы дышали в сверкающих росах, // Таял, синея, туман вдалеке, // И прикоснулся пастушеский посох К узкому следу на влажном песке» [5, с. 266].

«На стынущем песке» сидит и другая героиня античной легенды — Навзикая, чьим именем названо стихотворение 1923 г. [3, с. 82]. А в еще более раннем, завершающем сборник «Золотое веретено» (1921) стихотворении та же Муза (Муза—Поэзия—Слово) оставляет на песке свой след: «Наклонись — и увидишь в тяжелой, как вечность, воде, // На песке золотистом холодное, чистое слово» [5, с. 63].

Возвращаясь к стихотворению «Вянут дни...», отметим, что миф об Орфее и Эвридике сопутствовал поэту на протяжении всей его поэтической жизни. В 1967 г., когда создавалась вторая редакция стихотворения «Вянут дни», изменилось и восприятие автором античной легенды. Он уже не просит Музу: «Дай мне петь» — эта строка изъята из окончательного текста.

Появилась совсем другая интонация: «Не Орфей я, нет со мной кифары, // Я рыбак в убогом челноке, // Я живу в своей избушке старой...» и т. д. [5, с. 285]. В том же 1967 г. Рождественский создает еще одно стихотворение, связанное с мифом об Орфее, которому никогда не суждено встретиться с Эвридикой, и потому поэту жаль «...бедного Орфея // На опустевшем берегу» [5, с. 287]. Он уже не отождествляет себя с древним певцом, как раньше. Через девять лет имена Орфея и Эвридики возникают снова в стихотворении «В нависаньи узорных ветвей...» [5, с. 350], созданному уже умудренным жизнью, многое переосмыслившим в ней поэтом, на которого надвигается иногда «Тяжкий сумрак летейских полян, // Где душе не хватает дыханья» [5, с. 350]. Нет возврата душе в мир живых: «Там, в обители скорбных теней, // Не доступной ни стону, ни крику, // Не услышит она, как Орфей // Стоном лиры зовет Эвридику». Вечными остаются для поэта лишь «тоскующей лиры призывы». Лира, тесно связанная с образной цепочкой «Муза—Песня—Поэт—Слово», занимает не менее значимое место в творчестве Рождественского, но это уже особая тема.

Другой, не менее важный мотив поэзии Рождественского в системе его античных реминисценций — это Психея. Нет возможности останавливаться в данной статье на том, какую роль играл этот образ в поэзии современников Рождественского, особенно М. Цветаевой. Конечно, во многом поэт отталкивается от общей культурной традиции. Для Рождественского лирика, по своей поэтической сути, не просто имя, это символ веры. Так же, как Орфей и Эвридика. Психея наделена у Рождественского своими, «одомашненными» чертами. «Не в отвлеченном мире рая, // А на земле земным дыша, // Миф древней Греции — Психея — // Мы переводим как Душа» [5, с. 355]. «Мир отрицал твое существованье, // Мир — но не я. // Я шел к тебе на тайное свиданье, душа моя» [5, с. 203]. Неосвязаема и неуловима, она вместе с тем — единственное, что реально существует в этом мире: «Нет, лишь душа недоступна тленью, // Плачет, смеется, тревогой жжет, // Неуловима, как дуновенье, // И тяжела, как созревший плод» [5, с. 318]; «И словно старый сад, растет у нас душа» [5, с. 312]; «...в полноте земных щедрот и соли душа моя прошла» [5, с. 203]. Душа-птица (известное сравнение, перешедшее в христианскую топику), ее крылатость используется Рождественским в традиционном виде, но максимально приближена к действительности, окружающей поэта: «И вот душа, как ласточка, готова лететь поверх пушистых крыш и труб» [5, с. 331]. Сравнение души с ласточкой и поэтических слов, которые, «как ласточки, купаются в полете» [5, с. 347], ставит в один ряд понятия Психея—Душа—Поэзия. Конкретные земные приметы Души—Психеи связываются Рождественским, как и Орфей, с миром близкой ему русской природы: «Есть у души, как у природы русской, // Свои закаты и своя заря. Она бывает и туманно-тусклой, // И яркой, словно солнце января» [5, с. 334], «Цветка касалась бабочка-Психея, Душа моя» [5, с. 204].

В другом стихотворении душа поэта «...беспечная, босая, // Она сбегает, как в былые дни, // В простор и зной, о камни обжигая // Свои нетерпеливые ступни» [4, с. 193]. Душа — это та же Муза, оставляющая на песке свой легкий след.

Два разных стихотворения Рождественского (1950, 1977) названы, как уже упоминалось, одним именем — «Психея». Такое название и у его последнего поэтического сборника, вышедшего посмертно (1980). Психея, таким образом — еще одна грань темы творчества в поэзии Рождественского, воспринятой им через миф об Амуре и Психее, соединенный с русской природой и русским поэтическим словом.

С конца 20-х годов в жизнь и стихи Всеволода Рождественского вошел Крым. Именно здесь античная культура, наполняя поэтическими мотивами его творчество, приобретала реальность, становилась живым художественным впечатлением. Это Крым, увиденный романтическими глазами в свете гомеровского мифа о странствиях Одиссея, глазами поэта. Крымская земля была для него древней Киммерией, воспринятой под

непосредственным влиянием прежде всего Максимилиана Волошина, у которого он гостил в Коктебеле, начиная с 1927 г., почти каждую осень. А. В. Десницкая так пишет о Волошинском Восточном Крыме: «Образ древней Киммерии был создан им как сплав исторических и романтических представлений о далеком Крымской земли; лирическим переживанием, порожденным необычайно острым эстетическим восприятием природы этой земли...» [1, с. 41]. То же с полным основанием можно сказать и о Рождественском. Недаром он писал в 1932 г. о Волошине: «Встречу и общение с ним, Поэтом и Другом, считаю я лучшим даром судьбы».

20-е и начало 30-х годов были сложным временем для Рождественского, как и для многих писателей, связанных с традициями старой культуры. Он мучительно искал свой голос в общем звучании меняющейся эпохи. Временами ему казалось, что нет места лирике, что она отходит на второй план. И тогда мысль поэта вновь обращалась к вечным образам мировой культуры и, конечно, к античности: «Но до сих пор «Одиссея» не сходит с моего стола, я нет-нет да и читаю оттуда несколько строчек, которые часто дают мне ритмическое колебание на весь день. А нести в себе этот ритм необходимо — ибо жизнь у нас суетлива и все впечатления смешивает в какой-то пестрый шум, очень утомительный» [6, с. 192].

Как видно из переписки Рождественского этих лет, сохранившейся в его личном архиве, мысль о разрыве культур постепенно сменяется мыслью об их преемственности. Вот почему Крым, в особенности Восточный, где ощущение древности было ярче выражено, эта «*Terra antiqua*» (так названо одно из «крымских» стихотворений), сыграл столь важную роль в развитии лирики Рождественского. Возвращение в Крым после зимней разлуки — это возвращение к древней культуре, нити которой поэт хотел протянуть в настоящее. В 1930 г. он писал из Коктебеля: «Сейчас полнолуние. Воздух соткан из стеклянного звона цикад. С Южного берега идет теплый бриз. Лодка со свернутым парусом равномерно и настойчиво подергивает веревку причала. Чертят небо падающие искры. Коктебель становится Киммерией, и в бухту скользит Одиссеева ладья». Восточный Крым стал особой мифологемой в поэзии Рождественского, позволяющей ему реально ощутить дух древности. Ключевым в этой теме (а она обширна) было стихотворение «Феодосия» в его первой редакции 1928 г., посвященное художнику, певцу Киммерии К. Ф. Богаевскому. В нем проявилась главная черта восприятия Рождественским античной темы: смешение границ времени. В Феодосии, которую поэт назвал «внучкой синей Эллады, соперницей Рима», сохранился «запах аттических лоз», «день сегодняшний» в этом городе «так похож на вчерашний». Рассказывая в приведенном выше письме о ночлеге в мастерской у К. Ф. Богаевского, Рождественский заметил: «И сны мне снились какие-

то пра-исторические — должно быть потому, что всю последнюю неделю я живу призраками веков и хожу по священной земле, усыпанной воспоминаниями».

Переключка «тогда» и «сейчас» слышна и в других стихотворениях поэта. О юной Навзикае он говорит устами Одиссея: «Та же страстная судьба моя» [3, с. 83]. Случайная встреча Одиссея и Навзикаи — одновременно встреча поэта с миром античности: «Но, как встарь, неумолимы боги, // Долго мне скитаться суждено. // Отчего сейчас, на полдороге, // Сердцу стало дивно и темно?» [3, с. 83].

Напоминание о присутствии вечного в настоящем (в сфере искусства) характерно и для еще одного аспекта поэтического восприятия Рождественским мира античной культуры, а именно — петербургского. Рождественский по праву считается одним из самых «ленинградских» поэтов. Он создал небольшой, но важный для его творческого пути цикл стихотворений о русских зодчих, строивших Петербург, — Стасове, Вороникине; Растрелли, Захарове. Хотя почти весь цикл написан в 1946 г., в печати он появился лишь в 1955 г., так как готовящийся к изданию поэтический сборник Рождественского был рассыпан после известного постановления ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград».

В строениях великих зодчих поэт стремится увидеть воплощение их столь же великих замыслов. Он говорит о Стасове: «В тяжелой глыбе русского собора // Он сочетал с Элладой купола» [5, с. 200]; о Горном институте, построенном А. Вороникиным: «новорожденная Эллада над простором северной реки» [5, с. 199]. В один ряд с великими мастерами, создававшими архитектурный облик Петербурга, Рождественский помещает безымянных «Девушек Ленинграда» (так названо стихотворение), которые восстанавливают город после разрушений только что закончившейся войны: «И новая возникнет Илиада — // Высоких песен нерушимый строй — // О светлой молодости Ленинграда, // От смерти отстоявшей город свой» [5, с. 201]. Так тема античности уже в ином плане вновь раскрывается Рождественским как тема Красоты, воплощенной в образе родного города. Обращаясь к античной культуре, к этому «вечному спутнику», поэт и здесь оставался верен русской классической традиции.

1. Десницкая А. В. Киммерийская тема в поэтическом творчестве М. А. Волошина // Волошинские чтения: Сб. науч. тр. М., 1981. 2. Лотман Ю. М. Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. 3. *Рождественский Всеволод*. Большая Медведица. Книга лирики (1922—1926). Л., 1926. 4. *Рождественский В. А.* Психея. Книга лирики. Л., 1980. 5. *Рождественский Всеволод*. Стихотворения (Библиотека Поэта. Большая серия). Л., 1985. 6. Шкловский В. Б. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961. 7. Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 1458.

Статья поступила в редколлегию 27.01.89.

Трансформация «Лисистраты» Аристофана в комедии Михаила Рощина «Аристофан, или Постановка комедии «Лисистраты» в городе Афины 2400 лет тому назад»

Античность на протяжении веков была поставщиком традиционных сюжетов для европейских литератур. Однако значительная группа античных сюжетов и образов, не использовавшихся или почти не использовавшихся в качестве традиционного материала для заимствования, переработки, трансформации, вызывали значительный интерес в XX ст. Такие античные сюжеты оказываются моделью, которую можно использовать на новом витке исторического развития. Проблематика произведений, сложившихся и зафиксированных в эпоху античности, наложилась на социально-философскую проблематику новейшего времени.

К числу таких сюжетов относится сюжет антивоенной комедии Аристофана «Лисистрата». Именно военные потрясения и усиление борьбы за мир подтолкнули многих прогрессивных писателей к созданию многочисленных переработок «Лисистраты». В Англии это пьеса Мак-Кола «Операция оливковая ветвь»; в Западной Германии — «Лисистрата» Ф. Кортнера и «Лисистрата и НАТО» Р. Хоххута; во Франции — пьеса «Ассамблея женщин» Робера Мерля и роман «Святая Лисистрата» Р. Эскорпи; в Дании — «Бунт женщин» К. Скандербю и одноименный русский вариант Назыма Хикмета и Виктора Комиссаржевского. В Советском Союзе появились и бытовые переделки «Лисистраты»: «Фараоны» О. Ф. Коломийца, «Женский монастырь» В. А. Дыховичного и М. Р. Слободского [2, с. 19]. В этот неполный ряд может быть поставлена комедия Михаила Рощина «Аристофан, или Постановка комедии «Лисистрата» в городе Афины 2400 лет тому назад»*.

Пьесы Аристофана, как известно, носили общественный характер. Они отражали проблемы своего времени, сатирически высмеивали действия олигархов, ведших наступление на демократию [1, с. 490]. Политическая злободневность, разоблачительный характер аристофановских представлений, в частности «Лисистраты», облегчают осовременивание ее сюжета, подсказывают пути идейной, композиционной и стилистической трансформации.

У М. Рощина аристофановская проблематика сохраняет свое многовековое звучание и одновременно оказывается чрезвычайно актуальной. Комедия М. Рощина — многопроблем-

* Эта пьеса, доньше не напечатанная, была поставлена Московским драматическим театром им. Гоголя. Сценический текст предоставлен драматургом автору этой статьи.

на. Кроме основной традиционной маркированной ситуации «бунта женщин» против войн, поставлена проблема положения художника в любое историческое время и в условиях любой политической власти. Аристофан, ставший в пьесе М. Рощина действующим лицом, борется за постановку своей комедии в условиях социального давления, в условиях «безгласности». Не только Лисистрата, но и непосредственно сам Аристофан надеется повлиять на ход войны, прервать ее. Для этого и нужна постановка комедии, показ ее войнам перед походом. Так сплетены две проблемы: борьба за мир и борьба за свободу художника.

Поднята и третья проблема — неприятие обществом нового, созданного талантом. Аристофан — герой произведения М. Рощина — ставит свою «Лисистрату», отказываясь от традиции, от исполнения женских ролей мужчинами. Это нововведение вызывает яростное сопротивление режиссера Филострата и актеров, возмущенных намерением допустить на сцену «баб».

Введение женщин как исполнительниц ролей оказывает влияние и на основную сюжетную линию, вдвойне способствует миролюбивым замыслам Аристофана. Поэтому Алкивиад, великий стратег, чувствуя, что миролюбивые идеи Аристофана могут отвлечь воинов от войны, призывает их помнить о чести Афин и обвиняет Аристофана в безнравственности. Он требует изгнать драматурга из города. М. Рощину удается показать, что искусство способно противостоять действиям политиков и расшатывать уже сложившиеся устои, традиции и мнения. Именно этого воздействия искусства и боится Алкивиад. Он восклицает: «Ни безнравственность автора комедии, ни безответственность руководителя театра, ни беспечность актерского состава не удивляет меня — что с них взять? **НО СПОСОБНОСТЬ ПУБЛИКИ** (подчеркнуто автором. — Л. В.) — ты ли это — мудрый свободорожденный афинский демос? Способность публики смеяться сегодня, в дни войны и над проблемами войны, аплодисментами поддерживать идею, которую хотят внушить здесь аплодисментами. Вот что меня повергает в отчаяние и заставляет вмешиваться в ход этой сатиры, как тут говорилось, этой комедии, ничего общего не имеющей с теми представлениями с танцами и песнями, именуемыми комедиями» [4, с. 41].

У Аристофана возникают столкновения и с режиссером, который боится ставить пьесу: она миротворческая, а власти хотят войны. Премьера же должна быть показана перед солдатами, идущими на войну. Поэтому постановщик прямо заявляет Аристофану: «Сегодня это играть нельзя! Они на рассвете выступают в поход! Им нужен военный марш, а у тебя антивоенная пьеса!» [4, с. 6]. В пьесе Рощина постоянно сталкиваются два мнения — полководца и Аристофана. Одна и та же ситуация толкуется диаметрально противоположно. Аристофан отстаивает мир, потому что страна разорена, поля не об-

рабываются, народ нищает. Но именно потому, что в стране разруха, ее — по мнению военачальника — надо поднять на новые сражения, которые поправят дела. Он убеждает не только Аристофана, но и Лисистрату в необходимости войны. Столкновения Алкивиада с автором комедии превращают театр в народное собрание. Воины, привыкшие к столкновениям в военных действиях, в театре устраивают потасовку. Эти сцены метафорически подчеркивают неумение воинов жить без боя. Алкивиад кричит, прерывая спектакль: «Все страсти из спектакля! А мы завтра выступаем в поход! И в честном бою мы разобьем надменную Спарту!... И мы заставим их подписать мир на любых условиях! Ты видишь, Лисистрата: мы ведь тоже за мир! Да здравствуют непоколебимые Афины!» [4, с. 74].

Видя нелепость поведения Алкивиада и его воинов, Аристофан пытается апеллировать к разуму. Однако его останавливает циничный Филострат: «Ну ты тоже, знаешь, не очень-то! В конце-концов — не наше это дело. ТАМ — виднее, понял? Будет война — и нас не спросят!».

Ответ Аристофана звучит поразительно актуально: «Дурак! Вот из-за таких дураков все и происходит! Нас не спросят!» [4, с. 74—75]. В комедии М. Рошина два плана: переработанный традиционный сюжет «Лисистраты» и история постановки аристофановской пьесы на сцене, что собственно составляет содержание роциновской комедии. В этом, втором, роциновском плане действует треугольник сценических персонажей: Аристофан, актер Филострат и стратег Алкивиад. Образ Лисистраты скрепляет первый и второй планы. Введенный треугольник — три точки зрения на жизнь, искусство, творчество. И как бы не боролся Аристофан словом, самой пьесой, обращением к разуму и чувству, более практичным оказывается житейски плоский взгляд Актера. Он, в конечном итоге, прав: побеждает жизнь и ее жестокая мудрость. Недаром Актер предупреждает Аристофана, который ставит свою комедию перед солдатами: «...мы будем метать в них шутики, а они в нас — дротики!» [4, с. 7]. И хотя спектакль завершился — после того, как его действие было прервано военачальником, хотя он был сыгран до конца, но ни Аристофану, ни Лисистрате не удастся «распустить войско». Напомню, что смысл имени Лисистрата — «распускающая войско», «прекращающая походы» [1, с. 480].

Однако нововведения Аристофана — в частности, приглашение женщин участвовать в спектакле — спасают комедию. Алкивиад вначале поражен тем, как хорошо кто-то играет Лисистрату. Он думает, что роль исполняет «парень». Но потом догадывается, что это женщина, и влюбляется в нее. Очарованный Лисистратой, великий стратег хочет досмотреть комедию до конца и разрешает играть ее перед воинами.

Творческая находка драматурга заключается в том, что в один узел связаны несколько идейно-смысловых линий. Во-

первых, сценически утверждается сила воздействия театрального искусства, во-вторых, воздействие осуществляется благодаря новаторству, благодаря тому, что женские роли исполняют именно женщины: в-третьих, то, что роль Лисистраты исполняет очаровательная женщина, вызывает любовь к ней стратега; в-четвертых, стратег влюбляется в свою идейную противницу, которая условием женской любви ставит прекращение войн — по его мнению — единственного истинно мужского занятия. В результате стратег способствует, говоря современным языком, проведению антивоенной пропаганды средствами сценического действия.

Увлекаясь Лисистратой все больше, Алкивиад начинает ревновать ее к Аристофану, требуя, чтобы Лисистрата побольше оставалась на сцене и не слушала драматурга. Но это лишь способствует тому, что идеи спектакля высказываются до конца.

Как и в столкновении с Аристофаном, Алкивиад говорит с Лисистратой на разных языках. Если Лисистрата полна решимости отстоять мир любой ценой и уговаривает Алкивиادا не ходить на войну, то он клянется разбить спартанцев и заключить победный мир в честь своей возлюбленной, которую называет богиней.

ЛИСИСТРАТА: Аристофан говорит: вы захватчики, вы думаете только о золоте и пленных рабах.

АЛКИВИАД: Глупая. Что он понимает? Мы защищаем демократию... Я вернусь и принесу тебе самый большой бриллиант, какой есть в Спарте...

ЛИСИСТРАТА: Захватчик... Отпусти меня... [4, с. 78-а].

Трансформируя образ Лисистраты, М. Рошин углубляет ее характеристику, подметив в поведении героини своеобразные элементы будущей эмансипации. Сцена дается в комическом ключе, сливаясь с характером пререканий и взаимных оскорблений персонажей аристофановской «Лисистраты». По мере того как женщины захватывают власть над мужчинами, они начинают вести себя смелее, и наиболее активна здесь Лисистрата. Она объявляет, что война — это женское дело. Она предлагает мужчинам повязать голову — «пустой горшок» — женским платком. Отныне дела войны и мира будут «ткать» женщины.

М. Рошин применил прием театра в театре. История постановки новаторской комедии то выводит на передний театральный план показ препятствий, которые встают на пути осуществления замыслов Аристофана, то переводит действие в русло традиционного сюжета комедии «Лисистрата». Иногда театральная иллюзия нарушается самими действующими лицами, которые прямо подчеркивают двуплановость представления. Так появляются восклицания: «Ведь это же спектакль!»; «Ты что, не понимаешь, мы в театре!» и др. Иногда оба плана комически обыгрываются, как, например, в сцене Алкивиада и Лисистраты. Призыв героини не ходить на войну, обращенный

к Алкивиаду, он воспринимает как реплику из роли и переспрашивает: «А это не из спектакля?» [4, с. 78].

Такие восклицания проводят своеобразную границу между текстом «Лисистраты» Аристофана и комедии М. Рощина «Аристофан».

Переход одного плана действия в другой — это, собственно, поиски современной сатирической комедией новых форм смеха, обличения. М. Рощин в этом поиске изобретателен. Разоблачая в образе Алкивиада самоуверенного и ограниченного солдафона, автор как будто нарочно спутывает план реальный с показом пьесы в пьесе. И вот уже Алкивиад не может понять, где он и что ему надо делать, как себя вести:

АЛКИВИАД: Да это измена. настоящая ловко замаскированная измена. В сегодняшнее напряженнейшее время, когда почти все города Эллады трусливо заключают перемирие, принимая условия, выдвинутые, будем прямо говорить, женщинами, лишь два непокоренных города противостоят этой политике позиционного перемирия — Афины и Спарта!

СОЛДАТ: Да здравствует политика позиционного перемирия!...

АЛКИВИАД: Идиот! И вот мы — Афиняне — публично предлагаем мир Спарте!? Да это позорная капитуляция. ...

ФИЛОСТРАТ: Алкивиад! Ну, это же по пьесе все заключают мир, по пьесе.

АЛКИВИАД: Тем более.

ФИЛОСТРАТ: Но это же все вымысел. На самом-то деле все нормальные войны продолжаются. А это — вымысел, пьеса, комедия.

АЛКИВИАД: То есть как это вымысел, вы отдаете отчет?

ЛИСИСТРАТА: Это же театр.

АЛКИВИАД: Постойте, постойте!

СОЛДАТ: Смерть Спарте!

АЛКИВИАД: Ну, в общем, да, действительно, это по пьесе заключается мир ... Черт ... [4, с. 64].

Михаил Рощин в своей комедии не только сохраняет основной идейный смысл аристофановской «Лисистраты», актуальный и для нашего времени, но и отдельные эпизоды, диалоги действующих лиц, наиболее острые комические ситуации борьбы женщин с их противниками — мужьями-воинами. Таковы отрывки из эпизодия первого «Лисистраты» [I, с. 125—126]. Почти целиком перенесен отрывок из эпизодия второго [II, с. 142—144], где кое-кто из женщин, не выдерживая разлуки с домом, придумывает предлоги, чтобы покинуть Акрополь. При трансформации материала М. Рощина, однако, приближает его к современному быту. Таким образом, трансформированный материал ложится в основу, получая изменения и переработки. Особенно наглядна в этом смысле сцена Миррины

и Кинессия из эпизода третьего. В тексте комедии «Аристофан» сохранены имена и образы основных действующих лиц из «Лисистраты». Вместе с тем введены такие персонажи, как Аристофан — основной герой пьесы — Алкивиад, Актер, Стримодор, Советник, число женщин превосходит их численность в пьесе Аристофана.

«Лисистрата», как считают исследователи, наиболее стройное по композиции произведение Аристофана, где «хор почти до самого конца пьесы является активным действующим лицом» [8, с. 480]. М. Рошин оставляет хор, но его функции выполняют сами действующие лица. Хор активно вмешивается в действие, передает настроение массы, которое то совпадает с поступками Алкивиада, то с задачами, решаемыми Аристофаном и Лисистратой. Хор обращается к зрительному залу, к зрителю как участнику действия или как к воображаемым зрителям греческого театра. При этом М. Рошин устами Аристофана провозглашает, что отказывается от парабасы. Здесь современный драматург идет по пути обращения к реальным фактам творчества Аристофана, который в пьесе «Женщины в народном собрании» нарушил традиционную хоровую структуру, вывел из представления парабасу [1, с. 496]. В представляемой рошинской комедии, когда планы действия постоянно смещаются, уступая место друг другу, парабаса действительно не нужна. Зритель вполне справляется с идейной задачей, рассчитанной на его интеллект. Та условность, которая уже с заглавия проникает в пьесу «Аристофан, или Постановка комедии «Лисистрата» в городе Афины 2400 лет тому назад», естественно воспринимается современным зрителем и читателем. В то же время присутствие хора позволяет с большей достоверностью создать иллюзию представления в греческом театре.

Достоинством трансформации, осуществленной М. Рошиным, является проникновение в самую суть аттической комедии. Пьеса наполнена хорошей шуткой, доходящей до абсурда, гротескностью, переходящей из комедии «Лисистрата». Чисто по-женски реагируют подружки Лисистраты, когда атакующие Акрополь мужчины называют их старухами. В ответ женщины объединяются и насмеваются над мужчинами, оскорбляя их воинские и мужские достоинства. Действие стремительно перебрасывается из лагеря мужчин в лагерь женщин. В ход идут перебранки, бесполовые переспрашивания и доказательства. Это не ослабляет действия самой пьесы, но придает ему характер площадного зрелища. Органичны здесь намеки на современность, например, упоминание о современных театрах, злоупотребляющих дымовым эффектом. Делаются выпады в адрес театральной публики, не понимающей театральную условность.

Трансформируя смелую и наивную фривольность греческого театра, М. Рошин вплетает в действие рассказы — домашние анекдоты древней Эллады, доводя их до анекдотов наших дней. типа: «Один муж уехал, а тут к жене пришел любовник» [4.

с. 30]. Сцену любовного свидания, заимствованную из «Лисистраты», автор дополняет комическим диалогом, когда лукавая Миррина вдруг спрашивает мужа: «Постой, я главного-то не спросила: а ты о МИРЕ ДУМАЕШЬ?».

КИНЕССИЙ: О мире?! О каком?

МИРРИНА: Кинессий!

КИНЕССИЙ: Ах, да! Ну, да! Конечно! Я только о мире и думаю! Ты что? Конечно, иди сюда! Иди ко мне ... [4, с. 56].

Переносится в текст пьесы греческая лексика и фразеология. Так, часто повторяется различными персонажами фразеологическое сравнение «налетели (набросились), как леопард на зайца». С другой стороны, как способ трансформации употребляется анахроническая, подчеркнута современная лексика и фразеология.

Греческая комедия традиционно оканчивалась весело — танцами, смехом, грубо и зримо указывавшим на общественный порок [3, с. 6]. Хотя в тексте «Аристофана» М. Рощин сам подчеркивает, что по традиции комедия должна и в конце актов, и в конце всего действия дать заряд веселья, он сохраняет подобное окончание только в первом акте. Финал же всей комедии показывает: драматург идет по пути освоения новых форм в комедии, даже если она трансформирует устоявшийся хорошо известный материал.

По ходу представления Аристофан, пьеса которого была рассмотрена до конца, начинает понимать, что она не имела ожидаемого воздействия на зрителей. Воины рвутся в бой, вопреки разуму хотят войны. Аристофана охватывает отчаяние. В финале природа комедии меняется, прорывается драматизм, даже нотки трагизма. Он психологически оправдан. Здесь М. Рощин близок к пониманию смеха великим Гоголем, усматривавшим в смехе его исцеляющее начало и выдвинувшим знаменитую формулу «смех сквозь слезы». Как слезы в трагедии содрогают зрителя, так смех в комедии должен воздействовать на зрительный зал, приводить к исправительному началу.

Наряду с проблемой войны и мира автор ставит общечеловеческую проблему отношения искусства к действительности и средствами комедии решает ее. Аристофан отчаивается, не дождавшись полной победы. Воины не прониклись состраданием к чужому горю, не произошло очищение душ и совести. Аристофан горестно говорит: «Если в театре вы думаете о золоте или замышляете убийство — зачем вы ходите в театр?! Не надо!» [4, с. 64—65]. В этом обращении к зрителю звучит мысль о воспитательном значении театра. Театральное зрелище помогает преодолеть дефицит жизненной правды и вскрыть надуманность социальных ценностей. В то же время проводится мысль, что правда театра — это правда жизни. И это равно справедливо в разговоре об искусстве древних и о современном искусстве. Вот почему Аристофан проповедует: в жизни все

сложнее, чем представляется, и искусство должно объяснить эту сложность. Роль драматурга, писателя поднимается до роли философа, политика, наставника масс. Дальше текст пьесы, ее окончание подскажет сама жизнь: «Жизнь подскажет-нам-исход сюжета, на-самый-боевой-вопрос-порою-нет-ответа... и-сам-я-пребываю-в-тоске-по-совершенству...» [4, с. 45-а].

Аристофан хотел бы видеть результат воздействия своей пьесы сразу, мгновенно. Его гражданское чувство не удовлетворено, хотя пьеса прошла успешно. Он не замечает, что часть воинов бросает оружие и возвращается к своим женам, как, например, Кинессий, который вместе со своей юной женой дает клятву не расставаться вовек и стоять за мир.

Отчаявшегося Аристофана справедливо урезонивает Филострат, который тоже многое понял к концу работы над пьесой: искусство готовит мнение не вдруг, но постепенно. Желаемая цель может быть достигнута со временем. И хотя в режиссуре не до конца изжито желание не вмешиваться в дела политиков, он созрел до того, чтобы оценить подвиг Аристофана: «В конце концов — это не наше дело! На дворе весна! Если война и будет — нас не спросят! Ты сделал свое дело! Ты гений, Аристофан. Ты принадлежишь векам! Ты один! Ты заслужил любовь и благодарность соотечественников при жизни. Имя твое станет бессмертным и сохранится потомству. Эй, актеры, граждане Афин! Венчаем гения нашей сцены Лавровым Венком в честь постановки «Лисистраты» в Афинах, в году 411 до нашей эры! Слава Аристофану!» [4, с. 80]. Это финальная реплика комедии М. Рощина. Она поет гимн Аристофану, а в его лице — созидательным началом искусства, литературы, театра.

В небольшом предисловии к своей пьесе «Перламутровая Зинаида» М. Рощин пишет: «Пьесу запретить можно, осознание — нельзя. И для осознания даже не нужно прав. Вот и все» [6, с. 31]. Этими словами как бы определяется смысл комедии «Аристофан». Социальный драматург разбудил «осознание», и в этом — значение его творчества в прошлом, настоящем и будущем.

Сам М. Рощин будит осознание в «Аристофана» еще и тем, что осовременивает ряд идей, связанных с ролью в обществе искусства и его творцов. Аристофан яростно сопротивляется попыткам вставлять в его текст реплики, которых там нет. От возгласов: «Я это не писал! У меня этого нет!» Аристофан переходит к требованию восстановить текст его комедии. Писательская судьба горька: стратег приводит на сцену солдат, угрожая силой заставить замолчать звучащее слово правды. Наряду с показом нелегкой судьбы творческой личности М. Рощин поднимает проблему значения для театра сатиры. Ее не любят, как не любили и во времена Аристофана. Но зритель не может не смеяться, если произведение действительно смешно: такое произведение нравится. Тем не менее, отсмеявшись, автору говорят, что он многое себе позволяет, и не

просто говорят, но и угрожают, и поучают быть осмотрительнее, умнее. В комедии это многочисленные сцены с Алкивиадом, Актером и другими действующими лицами. Такие сцены заставляют думать о нынешней борьбе советской литературы за свои права на свободу мысли и слова.

Особое место в комедии отводит М. Рошин актерам, высоко оценивая их талант, любовь к Родине и гражданам ее, смелость, с которой они говорят миру правду: «Эх, вы актеры! Я-то их люблю, я-то в них верю! Кто из самых высоких среди ровно остриженных голов? Актер! Кто самый быстрый в неповоротливой толпе? Актер! Когда мир прикусил язык, кто покажет язык трусам? Кто?» [4, с. 7].

Таким образом, комедия М. Рошина — произведение, решающее на традиционном сюжетно-образном материале широкие общечеловеческие проблемы. В названии пьесы отражен как будто частный случай постановки комедии в глубокой древности. Но внутренний смысл произведения — в экстраполяции проблем древнегреческого общества и искусства на современность. Судьба Аристофана трактуется как судьба писателя вообще в условиях безгласности и политического давления.

В пьесе использован текст аристофановской комедии и приемы аттического театра. Они создают дух эпохи и в определенной степени сохраняют стиль зрелищного представления. Вместе с тем такие приемы наполняются современным содержанием. Исключена часть аристофановских персонажей и введены новые действующие лица. Функции парабасы, обращения в зрительный зал распределены между отдельными исполнителями. Соединяясь, эти же исполнители заменяют греческий хор. Комедия М. Рошина удачно соединяет два плана: демонстрацию постановки самой «Лисистраты» и показ обстоятельств ее сценического осуществления. На основе традиционного сюжетно-образного материала, успешно трансформированного и осовремененного, создано высокохудожественное произведение.

1. *Аристофан. Комедии: В 2 т. М., 1954. Т. 2. 2. Волков А. Р. До проблеми порівняльного дослідження слов'янських літератур соціалістичного реалізму // Слов'янське літературознавство і фольклористика. 1966. Вип. 2. 3. Волкова Л. П. Об отношении Н. В. Гоголя к Аристофану // Вопр. рус. лит. 1986. Вып. 2 (48). 4. Рошин М. Аристофан, или Постановка комедии «Лисистрата» в городе Афины 2400 лет тому назад. Пьеса. Сценический вариант Московского драматического театра им. Гоголя, сезон 1987 г. 5. Рошин М. Я лучше вспомню о другом // Совр. драматургия. 1987. № 3. 6. Соболевский С. И. Аристофан и его время. М., 1957. 7. Ярхо В. Н. Аристофан в русском литературоведении XIX—XX веков // Изв. АН СССР, отд. лит. и яз. 1954. Вып. 6.*

Статья поступила в редколлегию 18.04.89.

В. А. Лаврёнов, доц.,
Черновицкий университет

О методике анализа поэтического перевода (стихотворение Х. Ботева «На прощание» в восточнославянских переводах)

Внимание методистов в основном привлекает анализ отдельно взятого литературного произведения. Сложнее обстоит дело с разработкой методики сравнительного литературоведения, в частности принципов анализа переводов. Исключением являются работы В. В. Коптилова [2, 3]. Практика же свидетельствует, что студенты, пишущие курсовые и дипломные работы, часто не умеют сопоставлять тексты изучаемых произведений. В лучшем случае они рассматривают их порознь, а в выводах пытаются также обобщить свои разрозненные наблюдения. Поэтому цель статьи — изложить лишь некоторые особенности методики сравнительного анализа, поскольку дать готовые рецепты на все случаи невозможно. Многое, безусловно, зависит от индивидуальных способностей студентов, которые должны быть внимательными читателями научной и критической литературы, ибо это также формирует литературоведческие навыки. Нельзя отказываться и от литературы, посвященной анализу отдельных произведений. Она содержит много ценных рекомендаций по методике, необходимых при сравнительном анализе.

Анализ оригинала и его переводов, как и единичного текста художественного произведения, опирается на принцип историзма и исходит из положения о единстве содержания и формы. Для этого прежде всего необходимо раскрыть своего рода историю вопроса, которая предполагает характеристику оригинала: причины его появления, место и значение в творчестве автора и в национальной литературе на фоне общественной жизни страны. Затем следует представить переводчиков, обозначив, по возможности, их обращения к данному произведению или творчеству автора в целом. Здесь же целесообразно коснуться мировоззрения, а также метода писателя и его переводчиков.

Практически невозможно при анализе произведения сохранить в неприкосновенности его художественное единство. Последнее неизбежно приходится «вспарывать». Но при этом нельзя забывать о «внутренних — словесных, психологических, сюжетных и т. д. — связях» [4, с. 21], ибо вырванные из

контекста слова и выражения сами по себе ничего не говорят. Анализ отдельного поэтического текста обычно проводится на различных уровнях (фонетическом, лексическом и т. д.). Анализ же переводов, учитывая эти уровни, лучше проводить комплексно. Причем не обязательно каждый перевод рассматривать отдельно. Много ценного и интересного содержит сравнительный анализ нескольких переводов одного произведения. Он поможет проникнуть не только в творческую лабораторию автора оригинала, но и переводчиков. Рассмотрим это на конкретном примере.

Стихотворение выдающегося болгарского поэта Х. Ботева (1838—1876) «На прощание» открывает так называемый гайдуцкий цикл его лирики. С другими произведениями цикла оно сближается темой народных страданий, борьбы, поэтизацией смерти борца, мечтой о соратнице в лице любимой девушки (напр., «Моей первой любви»). Обращение к матери, проходящее через все стихотворение, его исповедальный характер напоминают нам послание «Моей матери». Анализируемое стихотворение известно по переводам С. Городецкого (1930), Н. Гилевича (1973), Л. Мартынова (1948), Д. Павлычко (1977), В. Сосюры (1934), А. Суркова (1976), Г. Тагамлицкой (1948), П. Тичины (1949). Данную историческую справку можно, естественно, расширить за счет более подробной характеристики затронутых в ней вопросов.

Важным является описание семантико-стилистической структуры (термин, принадлежащий В. В. Коптилову) оригинала и ее прямое сопоставление с аналогичными структурами переводов. Этот термин представляется очень удачным, поскольку организует исследователя, помогая ему за единичным увидеть целое. Он прямо указывает на неразрывность формы и содержания, постоянно напоминает об их единстве, о том, что каждый компонент произведения имеет определенную смысловую нагрузку. Значение такого компонента в структуре стихотворения и должен определить исследователь.

Первый советский переводчик лирики Х. Ботева С. Городецкий в значительной мере остается верен своей поэтике. В рассматриваемом стихотворении он изменяет характер лексики и синтаксис, что отражается на трактовке образов и действий. Герой оригинала, например, по своему желанию и убеждениям становится гайдуком («...не тѣжи, че станах ази хайдутин»), а в переводе составное сказуемое подводит к мысли о случайности избранного им пути борца («...не тужи, родная, что мне привелось стать гайдуком»). В. Сосюра, как свидетельствует сравнительный анализ, при переводе Ботева пользовался текстами Городецкого. Однако в данном случае он несколько отходит от него, создавая образ гайдука добровольца: «Не плач, не тужи, моя нене», // **Що став гайдуком я нарешті, // Що став я гайдуком, повстанцем...**. Это «нарешті» даже подчеркивает давнее стремление героя стать гайдуком. Анафора же и слово «повстанец» появляются не без влияния

Городецкого, которому Сосюра то изменяет, то вторит. Так, убрав неоправданную инверсию в одном месте, он переставляет слова Городецкого в другом. Сравн.:

Но ты прокляни, родная,
Изгнания черную долю,
Что турки нам смолоду дали,
Тяжелую долю скитанья
По той, по суровой чужбине,
Без дома, без крова, без ласки!

Але прокляни, моя нене,
Ти чорную долю вигнання,
Що турки дали нам ще змалку,
Цю долю прокляту блукання
По тій чужині непривітній,
Без хати, без стріхи, без ласки.

Инверсии Городецкого и Сосюры выглядят слишком искусственно, книжно на фоне болгарского текста. Поэт прост и настойчив: «Но кълни, майко, проклинай // таз турска черна прокуда // дато нас млади пропъди...». Он подразумевает не какую-то далекую страну, а определенную, близкую, что подчеркивает словами «по тази тежка чужбина» («по этой тяжелой чужбине»). Очевидно, это Россия или Румыния, где поэт жил известное время. А слова «Без хати, без стріхи, без ласки», конечно, перевод текста Городецкого, а не Ботева: «немили, клетки, недраги!».

У Городецкого встречаются и другие семантико-стилистические погрешности, которые либо перенимает, либо исправляет Сосюра: «Я знаю, что я тебе дорог, // Что, может быть юным погибну, // Когда уплывать завтра стану // По тихому белому Дунаю. // Но что же, подумай, мне делать? // Сама ведь меня родила ты // С юнацким бестрепетным сердцем». Герой здесь заметно изменился: он готов обвинить свою мать в происходящем («Сама ведь...»). Таким он предстает и у Сосюры: «Сама ж ти мене породила...». Частицы «ведь» и «ж» привносят оттенок укора, обвинения. У Ботева же другой оттенок — неизбежности: «Но кажи какво да правя, // как си ме, майко, родила // със сърце мъжко, юнашко...». Допускает Сосюра и свои ошибки. Например, первый стих из приведенного отрывка Городецкого он переводит так: «Я знаю, що я тобі рідний...». Отсюда следует, что у героя или у матери возникали сомнения в родстве. Сравн.: «Аз зная, майко, мили съм ти...». Однажды Сосюра даже забывает, что герой холост: «Тоді ти з моєю красою. — // З коханою стрінешся зором, // І серця два рідних для мене // Зітхнуть в ту ж хвилину так тяжко, // Два серця, твоє і дружини». Местами, заменяя лексику Городецкого, Сосюра вносит в перевод элементы своей поэтики:

Там черные очи любимой,
Моей красоты ненаглядной,
С улыбкою тихой впервые
Мне в скорбное сердце впивались.

Там чорні коханої очі,
Моєї краси золотої,
З усмішкою ніжною вперше
В сумне мое серце світили...

Сравн.: в лирике самого Сосюры: «Над тобою, ніжною тобою, // наче крила білих лебедів...» или «І душа — як ставок золотий, // тільки споминів хвилі по ній...». Как видим, подчинить себя переводимому поэту и приглушить свои творческие порывы оказывается порой не под силу и большим мастерам стиха.

Местами, например, значительно отстывает от оригинала Л. Мартынов, что было отмечено Д. Ф. Марковым: «Совсем неудобочитаемо в переводе Л. Мартынова звучат начальные слова стихотворения Ботева «Прощанье»:

Не плачься, мать, не кручинься,
Что сделался я гайдуком.

Не лучше ли перевести эти слова, как некогда их переводил Горький: «не плачь, «что стал» — вместо «не плачься» и «что сделался» [5, с. 326]. Действительно, горьковский перевод нескольких строк не оставляет читателя в неведении: «Не плачь, не кляни меня мама, // За то, что стал я гайдуком, // Кляни, мама, черную язву // На белом теле болгарском, // Кляни, мама, злого турчина». Наоборот, труден для восприятия перевод Мартынова: «...Но, мать, кляни проклинай ты // турецкую злую прокуду, // что юношей прогоняет // с родной стороны на чужбину...». Читателю необходимо заглянуть в словарь, чтобы понять, о какой «прокуде» идет речь. Сохранением болгарского слова переводчик хотел передать национальный колорит, но потерпел неудачу. Вслед за этим он допустил смысловую ошибку: «Я, мать, потому тебе дорог, // что молод, погибну, быть может...». Невольно напрашивается вывод, что живой сын матери не дорог. Рядом обнаруживается еще одна деталь: сердце мартыновского героя не может «стерпеться с турецчиной, если глумится она над отеческим кровом». Из этого следует: герой готов смириться с рабством (т. е. «турецчиной»), которое не глумится (?). Это существенно противоречит взглядам болгарского поэта.

Несколько изменяет Мартынов и эмоционально-стилистическую окраску произведения: «...где любя моя дорогая // **впервой** на меня поглядела // с застенчивой тихой улыбкой // и **взор** очей ее черных // **навек** вошел в мое сердце...». Народно-песенный характер ботевских строк здесь не передан.

Имеющиеся сдвиги временного плана хоть и незначительны, но все же привносят иные оттенки: герой Ботева постоянно готов к борьбе с врагами, а не собирается взяться за оружие: «Берусь я **сейчас** за **оружье**, // спешу я на зов народа // **сразиться** с врагом». Анализ перевода Мартынова свидетельствует о том, что он не всегда следит за мыслями поэта, а стремится зафиксировать ход своих. Правда, переводчик сохраняет идею оригинала, его содержание и отдельные структурные элементы. Например, повторяющиеся у Ботева обращения к матери выполняют не только смысловую и эмоциональную роль, но и композиционную: «Строкой, содержащей обращение к матери, обычно начинается у него самостоятельная композиционная единица стихотворения, каждый раз по-новому выражающая внутреннее состояние поэта» [8, с. 85]. Мартынов, за редким исключением, сохраняет эти обращения.

Перевод А. Суркова, как и переводы Г. Тагамлицкой и Н. Гилевича, выигрывает в сравнении с предыдущим. Его начало выдержано в духе М. Горького. Интонационное движение

стиха тоже ближе к разговорно-исповедальной интонации Ботева. Сохраняются позиции ботевских эпитетов: «Над белым, тихим Дунаем» (Мартынов: «Через Дунай белый, тихий»). Избегает Сурков и непонятных читателю болгаризмов («изгнание» вместо «прокуду»). Исправляются в новом переводе ошибки предшественника: «Я знаю, что, сын твой милый, — // Быть может, юным погибну // Я завтра у переправы...». Тут уже любовь не обуславливается возможной гибелью героя. Исчезает и оттенок условности, когда речь идет об его отношении к рабству: «Но что же, скажи мне, делать, // Коль ты меня породила // С мятежным юнацким сердцем, // И сердце мое не терпит // Того, что турок глумится // Над очагом отцовским, // Где я подрастал и вскормлен // Твоим молоком материнским, // Где любя-краса дарила // Сиянием глаз своих черных // И скорбное сердце согрела // Теплом своей милой улыбки, // Где из-за меня почернели // От горя отец мой и братья». Сохранен Сурковым ботевский повтор (где..., где..., где...). Однако заметен отход от народно-песенного языка оригинала из-за введения поэтических красот («Где любя-краса...»). Нечто гоголевское проскальзывает в слове «породила».

Невозможно перевести дословно ботевские строки: «...дето баща и братя // черни чернеят за мене!...». Поэтому Сурков находит им удачный эквивалент «почернели». Подобное решение находим у П. Тычины: «Там батько й брати мої милі // Із туги за мною зчорніли». Этот авторско-фольклорный образ можно только заменить соответствующим, что почувствовала даже болгарская переводчица Тагамлицкая. Хотя она вначале оставила, как и Мартынов, «турецкую злую прокуду», в последующем слова «черни чернеят» она заменяет эквивалентом: «...там, где отец мой и братья // в тоске по мне изнывают!...». Д. Павлычко тоже находит очень емкое, семантически соответствующее описываемому моменту и болгарскому словосочетанию украинское слово «стужилися», которое по своему образованию напоминает тычиновское «зчорніли». Здесь мы имеем дело со своим, оригинальным решением: «...де батько й братове милі // стужилися так за мною!». Потерю повтора переводчик компенсирует словом «так», стоящим в постпозиции к глаголу и усиливающим его значение.

К сожалению, одну из ошибок Мартынова повторяет и Сурков. Несмотря на то, что герой обращается к матери, он говорит о ней в 3-м лице: «За все, что мне дорого, свято, // За мать, за отца, за братьев // На битву пойду, а там уж...». Другие переводчики такой ошибки не допускают. Сравн.:

...за тебя, за отца, за братьев
тогда я с ним расплачуся...

(Тагамлицкая);

...за тебе, за братів і батька —
Живим захоплю його в руки..

(Тычина);

...Я у битве за усе адпомшчу —
за дом, за цябе, за бацьку...

(Гилевич).

Сурков находит возможности для сохранения ботевских эпитетов (скорбное сердце, скорбная любя, белое тело, кровь мою

черную...), но иногда вводит свои, слишком яркие; даже там, где Ботев обходится без них. Сравн.:

...плачѣт му спра с целувка,
сьлзи му с уста да глътна...

...Под жарким моим поцелуем
Горючие высохнут слезы...

Тычина в данном случае не пользуется эпитетами, но тем не менее отдалается от оригинала: его герой слишком страстен: «...I зайдеться слъозами, // А я її всю зацілюю...». Пожалуй, точнее тут выражают оригинал Гилевич и Павлычко. Сравн.:

...плач супыню пацалункам,
слезы сап'ю губами...
(Гилевич)

...я плач зупиню цілунком,
Із уст поспиваю слъози...
(Павлычко)

Ботев может одним глаголом охарактеризовать не только действие, но и человека, совершающего его: «...та сърце, майко, не трае // да гледа турчин че басней // над башино ми огнище: // там, дето аз съм пораснал // и първо мляко засукал; // там дето либе хубаво // черни си очи вдигнеше // и оназ тиха усмивка // в скърбно ги сърце впиеше...». В отрывке говорится, что турок «беснуется». Это эмоционально и семантически богатый глагол. Другой — «впиеше» — в значительной мере характеризует девушку, которая впилась глазами в сердце героя. Значение первого глагола Тычина передает несколько иначе: «Бо турчин нам чинить наругу. З мого він знущається краю...». Поскольку найти один, яркий, соответствующий глагол ему не удалось, он подкрепляет высказывание двумя. Значение второго передано удачнее: «Там чорні коханої очі // Проймали мене в саме сердце...». У Суркова первый глагол тоже характеризует действие, а не человека: «И сердце мое не терпит того, что турок глумится // Над очагом отцовским...». Конец же приведенного отрывка дается не по-ботевски, а по-сурковски: «Где любя-краса дарила // Сиянием глаз своих черных...». Очень хорошо передает этот отрывок оригинала Тагамлицкая: турок «свирепствует», девушка «черные очи вздымала // И с такой тихой улыбкой /// В скорбное сердце впивала». Чувствуется бережное отношение переводчика к стилю поэта. Так же относится к оригиналу Гилевич: «шалее турак...» и «мае каханне черные вочы уздымала із ціхай усмешкай сумнай у сердца мае глядзела». Придерживается стиля и структуры оригинала и Павлычко: «...дивитись воно не може, // як лютий турецький зайда // на тій землі сатаніє, // де я виростав з малого, // твоїми грудьми плекався, // де перше мое кохання // підводило чорні очі, // де усмішкою ясною // впивалося сердце скорбне...».

В целом заметно стремление переводчиков воспроизвести структуру оригинала. Так, Мартынов, Сурков, Тычина сохраняют многие повторы и подхваты, хотя количество слогов в стихе этих переводчиков неодинаково: Мартынов и Сурков чередуют по 8—9, а Тычина — по 8—9—10. Очень редко чередуется количество слогов у Гилевича (8—7) и постоянно по 8 в каждом стихе у Тагамлицкой и Павлычко. Следует отметить, что строго придерживаются стиля и структуры оригинала

Гилевич и Павлычко. Некоторые лексические шероховатости встречаются у Тагамлицкой.

Таким образом, первые советские переводчики стихотворения Х. Ботева «На прощание» стремились в основном к сохранению идейного содержания оригинала. Это приводило к отдельным отклонениям от поэтики переводимого автора. Переводы послевоенного времени характеризует тенденция к наиболее полному отражению семантико-стилистической структуры оригинала в целом, что свидетельствует о качественно новом этапе в развитии теории и практики перевода.

1. Волков А. Р. Художественный перевод как вид межнациональных культурных взаимоотношений. Черновцы, 1988. 2. Коптілов В. В. Першотвір і переклад. К., 1972. 3. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу. К., 1982. 4. Маймин Е. А., Слина Э. В. Теория и практика литературного анализа. М., 1984. 5. Марков Д. Ф. Из истории болгарской литературы. М., 1973. 6. Новилов Л. А. Художественный текст и его анализ. М., 1988. 7. Унджиев И., Унджиева Ц. Христо Ботев: Жизнь и творчество. М., 1976.

Статья поступила в редколлегию 30.01.89

Л. И. Шевченко, доц.,
Киевский университет

Эволюция изобразительно-выразительных средств в раннем творчестве Ч. Айтматова

Пожалуй, ни о ком из отечественных писателей сейчас столько не говорят, пишут и спорят, как о Чингизе Айтматове. Художественная мысль прозаика обращена к наиболее насущным проблемам современности и к вечным проблемам человеческого бытия, находит свое самобытное воплощение в злободневных очерках и статьях, отражается в крупных эпических полотнах. К голосу писателя, Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской премии (1963), Государственной премии СССР (1968, 1977, 1983) и многих международных премий, видного общественного деятеля прислушиваются на всех пяти континентах. О нем написано немало статей и монографий, между тем не все в его творчестве исследовано пристально и до конца.

Первые рассказы Ч. Айтматова «Ашим» (1953), «Сыпайчи» (1954), «Ночной полив» («Соперники», 1955), «Белый дождь» (1955), «Трудная переправа» (1956), «На богаре» (1957), «Мы идем дальше» (1957) и другие рассказывают о жизни людей труда, их повседневных заботах и радостях, так хорошо известных и близких сердцу прозаика. Сюжетной основой каждого из них служит драматическая ситуация, в которую попадает герой, имеющий уже сформированный характер. В первых двух рассказах повествование ведется в настоящем времени, предельно приближая изображаемое к читателю. Эти рассказы включают ретроспекции, высвечивающие прошлое, судьбу действующих лиц и мотивы их поступков. В последующих произведениях настоящее повествовательное время передается через глаголы прошедшего времени, указывающие на определенную дистанцию, осмысленность авторского видения.

Герой первого из этих рассказов — Ашим, проработавший 20 лет колхозным кузнецом, мастер своего дела, и на пенсии не покидающий любимое ремесло. Он не может жить бездельно, без общих для всех забот, и когда узнает, что односельчане собираются на току подписывать Воззвание Совета Мира, боль и горечь наполняют душу старого прихворнувшего человека: его забыли. Но сознание своего права голоса заставляет Ашима побороть обиду: он не ждет агитаторов дома, а

сам идет к людям. Автор прослеживает рождение новой жизни, формирование людей нового типа, изменения в их общении. Именно ломка старых представлений, рождение нового в сознании человека становятся основой драматической конфликтной ситуации. Чаще всего автора пока интересует один конкретный эпизод из жизни того или иного героя, одна внутренняя конфликтная драматическая ситуация. Их благополучное разрешение дается тут же в тексте и свидетельствует об изменениях характера и моральных установок персонажа. Герой, пребывая в плену старых представлений, стоит перед необходимостью выбора, диктуемого новыми условиями жизни, и совершает этот выбор, поступая тем или иным способом. Для автора очевидны мотивы его колебаний, смены настроений. Вместе с тем сложная душевная работа, происходящая в нем, диалектика движения его мыслей и чувств раскрываются в тексте еще схематично, однолинейно и не всегда убедительно. При всей образной манере письма первые рассказы Ч. Айтматова тяготеют к очерковости, рассчитаны не столько на то, чтобы читатель сопереживал герою, сколько на то, чтобы он просто воочию увидел и узнал, что с ним происходит. Автор как бы пробует себя в показе тех или иных ситуаций, характеров, не прибегая пока к их углубленному психологическому анализу, не поднимаясь до широких социально-философских обобщений.

Герой рассказа «Сыпайчи» — Бекназар, человек, устанавливающий запруды на горных реках. Сына Алымбека, воспитанного в строгости и послушании, он видит продолжателем своего дела. В основе их столкновения традиционные и новые, опирающиеся на данные науки и технические достижения, представления о методах выполнения конкретной работы. Так называемый «производственный» конфликт на время разъединяет отца и сына, мешает им понять друг друга. Вместе с тем первопричина столкновения — труд — для обоих героев одна. Благодаря этому и происходит разрешение конфликта и примирение героев, определяется победа нового над старым.

Поначалу не может принять то новое, что приносит социалистический строй в деревню, Сейнеп-апа — героиня рассказа «Белый дождь». Не женской кажется ей работа ее дочери Саадат — прицепщицы в тракторной бригаде, внутренне протестует она и против того, что та самовольно выходит замуж. Айтматов стремится передать динамику чувств и настроений героини. Уже не просто, как в рассказах «Ашим» или «Сыпайчи», он констатирует и называет психические состояния Сейнеп-апы и дает внешние, зачистую не всегда индивидуализированные детали их проявлений, а погружает читателя в поток ее мыслей, сливает свою речь с речью героини и строит значительные фрагменты повествования в соответствии именно с ее ракурсом видения мира. Так, от рассказа к рассказу оттачивается мастерство, стиль прозаика, умение передавать различные характеры и ситуации. За небольшой зарисовкой, своеоб-

разным рассказом-эпизодом, проясняющим мотивировки одного поступка заглавного героя («Ашим»), следует рассказ, в основе которого лежит внешнее столкновение двух различных персонажей, представителей различных поколений, выразителей старых и новых представлений («Сыпайчи»); за ним — рассказ, воссоздающий внутренние противоречия, борьбу старых и новых ценностных ориентаций внутри одной героини («Белый дождь»). Далее — серия рассказов, где движущей пружиной становятся столкновения между современниками, представителями, казалось бы, одного поколения, людьми, общность убеждений которых несомненна, но практически, в силу особенностей характеров каждого из них, реализуется по-разному.

В рассказе-эпизоде «На богаре» впервые в творчестве Ч. Айтматова делается попытка отойти от изображения характеров одноплановых, воссоздать героя, черты облика которого, а также, вероятно, формы психических проявлений не совпадают, контрастируют с его внутренней сутью. Внешность агронома Кожомкулова «ничем не примечательна», у него, на первый взгляд, «безвольное лицо». Здесь же дается указание на нравственную стойкость, принципиальность, проявленные Кожомкуловым и передаваемые читателю через экспрессивную реакцию на них его противника — человека, внешне более соответствующего традиционным представлениям о характере сильным, волевым.

В рассказе «Ашим» внешность героя еще лишена индивидуальных черт, и лишь в показе наивысшего напряжения Ашима автор акцентировал внимание читателя на психологических деталях его портрета, прибегая к традиционным романтическим штампам: «Ашим был неестественно бледен, челюсть его дрожала, рубашка распахнулась, обнажив широкую грудь. Трудно было разобрать — то ли пот, то ли слезы катятся по строгому лицу старика» [I, с. 140]. Лишена живописных индивидуальных черт и внешность героев рассказа «Сыпайчи». В рассказе «Белый дождь» показ внутреннего состояния героев через внешние проявления наиболее органичен и психологически убедителен. Так, узнав, что Саадат вышла замуж без ее благословения, «Сейнеп-апа стоит, прислонившись к косяку распахнутой двери и смотрит внутрь своего дома. В ее неподвижно-понуры позы, в удивленно приподнятых бровях, в скорбных складках сомкнутого рта есть какое-то безмолвное отчаяние. То ли она боялась перешагнуть порог, будто там ее ожидало что-то страшное, то ли ее поразила мрачная мысль и пригвоздила к месту? Или она прислушивалась к шуму с гор, приносимому порывами ветра. Молчит Сейнеп-апа. Широкое длинное платье бессильно обвисает на ее худых плечах. Под ногами валяется брошенное коромысло, валяются брошенные опрокинутые ведра» [I, с. 97]. Каждая деталь здесь уместна, мотивированна, работает на раскрытие душевного состояния героини. В рассказе «На богаре» герои и способы их художественного воссоздания иные. Айтматов пристально

всматривается в современника, как бы хочет сказать читателю, что не все в человеке просто, не всегда суть проявляется через внешнее. Порой он противоречив, неожидан, но понять его, увидеть, что стоит за каждым из его поступков, можно и нужно.

Еще более сложны по своей структуре исполненные внутренних противоречий образы героев рассказа «Ночной полив» («Соперники») и «Трудная переправа». Усложняются и формы и способы их подачи читателю. В рассказе «Ночной полив» мы снова встречаемся с героем, черты характера которого и детали портрета определены его трудовой деятельностью. Сабырбек — «среднего роста, большоголовый, крепкого сложения. Руки короткие, мускулистые: видать с малолетства привык к тяжелому труду» [1, с. 122]. Разворачивая далее портретную характеристику своего героя, автор подчеркивает противоречие между его родовыми чертами психики, отраженными во внешнем облике, и чертами видовыми, приобретенными в процессе нелегкой жизни и работы: «Его широкое, с мягкими чертами, безбородое лицо и особенно доверчивый прищур глаз — говорили о добродушии. А вот когда он говорил о деле, особенно о поливах, то впечатление о его доброте мгновенно исчезало. Сероватые глаза становились жгучими, лицо мрачнело» [1, с. 122]. Второй герой этого рассказа — Каратай — вначале подается через призму восприятия любящей жены, наблюдающей его в непривычной для героя ситуации душевного кризиса и невольно сравнивающей его с тем наигрывающим на комузе и заботливым Каратаем, которого она привыкла видеть.

В основе столкновения Каратая с Сабырбеком лежит производственный конфликт. В тексте его развитие показано через воссоздание целого ряда поступков обоих героев в традиционной манере повествования от автора. Вместе с тем оно становится импульсом для возникновения конфликта внутри самого героя. Предельно эмоциональный, привыкший действовать импульсивно, порой «на авось», Каратай не хочет признать своей вины, очевидность которой не требует доказательств. Поступки персонажа, фиксация внимания читателя на его эмоциональных состояниях раскрывают сложность и противоречивость характера человека, способного на добро и зло одновременно. Совершив нечестный по отношению к товарищам по работе поступок, герой хочет бежать от всех и от самого себя, «уйти куда-нибудь, позабыть все» [1, с. 132]. Но появляется Сабырбек и зовет его строить новый арык, веря во внутреннее перерождение своего соперника, не сомневаясь в будущем крахе его индивидуалистских настроений. И. Каратай, пересиливая себя окончательно, поднимается и идет за ним.

Рассказ «Ночной полив» во многом созвучен и следующему произведению автора — «Трудная переправа» («На реке Байдамтал»), затрагивающему проблему ломки индивидуализма в характере героя и рождению в его душе чувства ответствен-

ности перед людьми и сопричастности к общему делу. Во многом сходное с предыдущим рассказом и по типу главного героя, и по структуре сюжетообразующего конфликта произведение, несмотря на некоторую композиционную рыхлость, является новым этапом в поисках прозаиком изобразительно-выразительных средств раскрытия внутреннего мира человека, находящегося в противоречии с самим собой и окружающей действительностью. То, чем автор завершает рассказ «Ночной полив» — обострившаяся до предела конфликтная ситуация внутри героя и ее разрешение — в новом произведении становится главным объектом расширенного изображения. Перед читателем герой, который внешне руководствуется в своих действиях благими намерениями — борется против срыва темпов весенних полевых работ. Но, нарушив правила техники безопасности, погубив трактор и чуть не погибнув сам, он бежит с места событий, чтобы навсегда уехать из этих мест. Однако бегству препятствуют многие обстоятельства, в результате герой оказывается вынужденным преодолевать самого себя и вновь обретать себя уже в новом качестве.

Ч. Айтматов обращает внимание читателя как на внешние, так и на внутренние изменения, происходящие в Нурбеке. Вначале перед нами «красивый парень, который уверен в том, что, отправляясь одним из первых по путевке обкома в отдаленный высокогорный совхоз, организуемый на целинных землях, станет героем» [1, с. 56]. Встреча с первыми трудностями не изменяет Нурбека, он, как пишет автор, «оставался все таким же торопливым, горячим, напористым. К этому прибавились новые черты характера — Нурбек стал строже, раздражительнее и добивался во что бы то ни стало, чтобы все делалось так, как сказал он» [1, с. 55]. Высвечивая характер Нурбека, Айтматов здесь, как видим, несколько грешит обилием авторских комментариев психологических состояний героя. Характер его сформировался до начала повествовательного действия, и, не ставя перед собой цели выяснить причины того, почему Нурбек именно такой, какой он есть, автор берет его как данность, констатируя лишь формы и параметры его личностных самопроявлений. Столкновение героя с коллективом и сцена, где герой ночью отправляется распахивать косогор, чтобы доказать всем свою правоту, показаны предельно лаконично. Первая реакция Нурбека на гибель трактора — страх, стремление скрыться от наказания — подана через внешние проявления, ибо герой в этот момент не способен размышлять, он, как пишет автор, «заметался, не зная куда деться, и затем опрометью кинулся бежать. Нурбек боялся оглянуться. Он втянул голову в плечи, закрыл ее руками и, споткнувшись, грохнулся на землю, но тут же вскочил и снова помчался, как заяц» [1, с. 62].

Автор берет на вооружение как присущие реалистической манере письма средства и способы обрисовки героя, так и приемы воссоздания его внутреннего мира, ставшие традици-

онными в творчестве прозаиков-романтиков. Предельно драматизируя ситуацию, в которой оказывается герой, поднявшуюся в душе героя бурю, писатель подчеркивает картинами разбушевавшейся природы, грозы и обрушивающейся на Нурбека лавины камней, сталкивающих его вниз. Природа высвечивает внутреннее состояние героя и вместе с тем наказывает его за совершенное.

Ч. Айтматов стремится показать процесс перерождения человека в сложнейших переплетениях личной судьбы и производственных, социальных отношений, многомерность, поливариативность его контактов с окружающей действительностью. Отсюда наличие в небольшом по объему рассказе значительного количества массовых сцен и косвенных монологов героя, картин, изображающих борьбу Нурбека с самим собой и стихией, диалогов. Несмотря на то, что все это несколько расшатывает и без того недостаточно стройную композицию рассказа, а отраженный в нем разноплановый материал явно перерастает его жанровые параметры, мы можем говорить о новых находках автора в области изобразительно-выразительных средств для воплощения главной идеи произведения. Опыт, приобретенный Айтматовым в данном рассказе, отражается в следующем, принесшем прозаику известность, полотне — в повести «Лицом к лицу» (1957), которая и завершает первый этап его творческих поисков.

События, изображенные в первой повести Ч. Айтматова, происходят в дни Великой Отечественной войны в далеком предгорном аиле. На первый взгляд они носят частный характер и локализованы как в пространстве, так и во времени. Между тем уже в первых абзацах своего повествования автор указывает на связь с тем, о чем пойдет речь ниже, с широкомасштабными событиями и судьбами всего борющегося советского народа. Прозаик использует прием, который спустя два десятилетия с половиной будет применен и в его первом романе «И дольше века длится день» («Буранный полустанок»). Конкретизируя место действия и отмечая локальность и незначительность его на карте страны, автор образом-символом дорог, связывающих полустанок со всей страной, как бы раздвигает границы повести, вводит изображенное единичное в ранг всеобщего.

Ч. Айтматов в этом произведении, повествующем о сложных перипетиях человеческой судьбы, обильно вводит народно-поэтические образы, национальный фольклорный материал, который в предыдущих рассказах использовался эпизодически и предельно экономно. Так, уже в рассказе «Ашим» мы встречаем употребляемые в киргизском фольклоре и введенные в текст косвенно, через обращения главного героя, сравнения (сходство по резвости, возрасту, поведению, внешним особенностям) детей с козлятами, сына с верблюжонком. Аналогичные сравнения мы встречаем и во фрагментах текста, организованных точкой зрения героини, в рассказе «Белый дождь»,

в обращении к сыну «мой тюльпанчик» в рассказе «Ночной полив» и др. В рассказе «Сыпайчи» развитие основной сюжетной линии предваряет легенда о коварстве горных рек, а рассказу «Трудная переправа» предшествует эпиграф, текст которого взят из «Песни девушек Таласской долины». Во всех из названных рассказов мы встречаемся с олицетворением природы.

В повести «Лицом к лицу» Айтматов значительно расширяет диапазон и функциональные возможности применяемых им фольклоризмов. В первом же фрагменте читатель встречается с повторами, задающие тон эпическому повествованию и восходящие по своей природе к сказовой манере изложения. Дважды, в начале и конце небольшой главы читаем фразу: «Темна ночь в ущелье Черной горы» [1, с. 6]. В духе народно-поэтической традиции приводятся и сравнения действующих героев (Байдалы, Мырзакул и др.) с героями национального эпоса. Так, лучший в аиле певец, никогда не расстававшийся с комузом Мырзакул, вернувшись с войны без руки, сочиняет песни об увиденном на фронте, и когда он забывается в песне, «глаза его сверкают, как у сказочных батыров» [1, с. 22]. Песни Мырзакула знают все в аиле. Судя по приводимым в повести фрагментам одной из них, это скорее всего, вариант улена, т. е. авторской импровизации, исполняемой речитативом под аккомпанемент кобыза (комуза), который, сохраняя довольно традиционную форму, повествует о современности, вынужденном расставании с родными местами, с Ала-Тао, о прощании и поездке на фронт. Не случайно, слушая ее на проводах Джумбая, Сейде по ассоциации вспоминает тоскливый «Плач верблюдицы» — киргизскую народную песню. В повести даны фрагменты обряда поминок и траурного плача женщин. Их эпический и одновременно трагический пафос еще острее заставляет главную героиню чувствовать свою боль, свою вину за сбежавшего домой, ставшего дезертиром, прячущегося от всех мужа.

Перцептуальное время и пространство героини вначале ограничено интересами дома Сейде, ценностными ориентациями, обычаями адата. Но, замыкаясь в себе, чувствуя пока неосознанную вину перед односельчанами и отрываясь от них, от судьбы своего народа, Сейде вдруг физически начинает ощущать, как сужается мир вокруг нее, как сжимается, давит на нее окружающее пространство. Даже «небо, казалось, опустилось ниже, мир как бы сузился, уменьшился» [1, с. 19]. Показывая силу переживаний героини, перемены, произошедшие в ней со временем, автор отмечает детали ее портрета — поседевшие в ночь прозрения волосы, взгляд, уже не опущенный вниз, а устремленный за окно, т. е. за границы того маленького мирка, которым ограничила себя Сейде и который не выдержал в трудный час испытаний на прочность, взгляд, устремленный в будущий, только рождающийся день. «Чем светлее становилось за окном, тем пристальнее вглядывалась во двор моло-

дая седовласая женщина (...). Там, за этим маленьким окном, целый мир, аил, народ» [1, с. 44]. Перцептуальное время и пространство на уровне образа Сейде к концу повести расширяется до масштабов времени и пространства истории, народа, страны. Именно с ними теперь слита душа, судьба главной героини, именно по законам их жизни будет теперь жить и поступать эта женщина, осознавшая общенародные критерии справедливости и счастья.

Повесть «Лицом к лицу» заканчивается в романтически приподнятых тонах, выражающих авторский пафос преклонения перед женщиной, сумевшей стать выше родовых предписаний адата, поднявшейся до открытого протеста против человека, хотя и близкого ей по крови, но изменившего своему народу, своей стране.

Повесть «Лицом к лицу» завершает первый этап художественных поисков Чингиза Айтматова как прозаика. Его произведения этой поры в большинстве своем динамичны и драматичны по сюжетообразующим конфликтам, имеют законченный финал, в котором конфликтные ситуации доводятся до кульминации и, исчерпывая себя, практически исчерпывающе проясняют для читателя и героев повествования — простых людей из народа — и авторское отношение к ним. Они свидетельствуют об интенсивном освоении писателем материала актуальной действительности, эволюции используемых им изобразительно-выразительных средств. Накопленный автором в этот период опыт по художественному освоению действительности в дальнейшем найдет свое отражение при создании произведений, которые принесут ему поистине всенародную популярность и известность во всем мире.

1. *Айтматов Чингиз. Лицом к лицу: Сб. рассказов. Фрунзе, 1958.*

Статья поступила в редколлегия 05.11.86.

И. В. Козлик, асп.,
*Институт литературы
им. Т. Г. Шевченко*

К вопросу о своеобразии «панаевского» цикла Н. А. Некрасова

Изучение «панаевского» цикла Н. А. Некрасова представляет большой интерес, поскольку с ним непосредственно связано решение многих важных проблем современного литературоведения, в частности проблемы стихотворного цикла.

В изучении художественной природы цикла наблюдаются разные тенденции. Некоторые ученые отождествляют цикл с художественным произведением. С этим, по-видимому, связано возникновение концепции жанровой природы стихотворного цик-

да. Однако, рассматривая цикл как «особое жанровое образование» [12, с. 180], И. В. Фоменко фактически отождествляет его с книгой стихов на основании «неопределенности, зыбкости границ между этими двумя основными формами циклизации» [11, с. 34]. Н. Н. Старыгина вообще употребляет выражения «цикл-сборник», «произведение-цикл» [10, с. 147, 154, 155].

Концепции жанровой природы цикла противостоит иная точка зрения, в соответствии с которой цикл рассматривается как «явление большого лирического контекста, отмеченное повышенной прочностью контекстуальных связей между входящими в него произведениями» [7, с. 12] и определяется как особый «тип лирического контекста или его разновидность» [3, с. 34].

Действительную природу стихотворного цикла, как нам представляется, не исчерпывают ни жанровая, ни контекстуальная концепции. Вряд ли можно согласиться с категоричностью утверждения Т. В. Майоровой, что «стихотворный цикл лишён основных жанровых признаков» [7, с. 11]. С другой стороны, существует не только контекст цикла, но и контекст поэтического творчества, контекст сборника стихов и т. д. Каждый из этих контекстов представляет собой определенный тип лирического контекста. В то же время следует отличать стихотворный цикл от тех «идейно-тематических комплексов, которые в большей или меньшей степени характерны для любой поэтической системы» [5, с. 227], цикл от сборника или книги стихов. О. Г. Золотарева обратила внимание на наличие в историко-литературном процессе, с одной стороны, определенных идейно-тематических комплексов, а с другой — циклов как жанровых форм, считая, что это «две крайние точки, между которыми располагается множество «промежуточных» циклических образований» [5, с. 227].

В работах, рассматривающих проблемы поэтического цикла, понятия «стихотворный цикл» и «лирический цикл» часто употребляются как синонимы. Такое употребление, по нашему мнению, нецелесообразно, поскольку поэзия, хотя и включает в себя лирику, но не сводится к ней. Следовательно, любой лирический цикл является стихотворным циклом, т. е. циклом стихотворений, но не каждый стихотворный цикл является лирическим. Под лирическим циклом понимается «лишь такой стихотворный цикл, который состоит из лирических стихотворений, т. е. стихотворений, посвященных прежде всего раскрытию внутреннего мира поэта (лирического героя): его мыслей, чувств, переживания» [1, с. 39—40].

В русской поэзии XIX в. существуют два типа стихотворных лирических циклов, классифицируемых по наличию (отсутствию) осознанной авторской воли в их выделении и организации. Это авторские (собранные) и несобранные стихотворные циклы (или читательские, «свободные», как их еще называют учёные). Под авторскими понимают циклы, выделенные и орга-

низованные самими поэтами, под несобранными — циклы, возникающие стихийно, объективно, на основе соответствующих внутренних признаков стихотворений, воспринимающиеся как единство в практике читательского восприятия и в исследованиях ученых-литературоведов. Отличительной особенностью таких циклов является, как известно, их «несообразность», открытость, незамкнутость [5, с. 227—229]. Именно к разряду несобранных стихотворных циклов принадлежит «панаевский» цикл Некрасова, одно из самых малоисследованных явлений некрасовского творчества, что во многом связано с неизученностью проблемы несобранного стихотворного цикла. Изучение его ограничивалось либо анализом отдельно взятых стихотворений-компонентов, либо рассмотрением тех или иных особенностей и черт. Но специальных работ о «панаевском» цикле нет [2, с. 31]. В связи с этим спорной остается обоснованность выделения «панаевского» цикла как объекта самостоятельного изучения, не ясен хотя бы примерный состав цикла, не выяснено в должной степени своеобразие его художественной структуры, композиции и т. п. Решение данных вопросов позволит раскрыть глубже идейно-художественное своеобразие лирики Н. А. Некрасова и в то же время прояснить природу несобранного стихотворного цикла.

Как несобранный стихотворный цикл «панаевский» цикл Некрасова характеризуется следующим комплексом идейно-художественных признаков: концептуальностью (или единством концепции); сюжетно-тематическим единством (значение термина см. [13, с. 6—7]); внутренней логикой в построении цикла, определяемой логикой развития лирического переживания, художественной концепцией цикла; внутренними контекстуальными, циклическими связями, рождающими добавочные смыслы, которые не выражены по отдельности в стихотворениях-компонентах цикла; единым характером героев, отношений между ними; единством конфликта; стилистически-языковым своеобразием; хронологико-биографическим единством биографической основы, адресата, реальной романной истории взаимоотношений двух людей, протяженной во времени и имеющей выход в биографию поэта.

Исходя из этого, в «панаевский» цикл Некрасова можно включить такие стихотворения: «Если, мучимый страстью мятежной...», «Ты всегда хороша несравненно...» (1847); «Когда горит в твоей крови...», «Поражена потерей невозвратной...» (1848); «Так это шутка? Милая моя...» «Так, наша жизнь текла мятежно...», «Я не люблю иронии твоей...» (1850); «Мы с тобой бестолковые люди...» (1851); «О письма женщины, нам милой!...» (1852); «Давно — отвергнутый тобою...», «Зачем насмешливо ревнуешь...», «Тяжелый крест достался ей на долю...», «Ты меня отослала далеко...», «Где твое личико смуглое...» (1855); «Тяжелый год — сломил меня недуг...», «Ты гордись, что в цветущие лета...» (1855—1856); «Прощание», «Прости» (1856); «Горящие письма» (1856—1877); «Я посетил

твое кладбище...» (1956); «Три элегии» (1874). Разумеется, ни о каком окончательном составе некрасовского цикла не может быть и речи, поскольку это несобранный цикл. Но выделение примерного состава необходимо для изучения его как жанрового образования, определенного художественного целого.

Процесс циклизации, захвативший также и любовную лирику Некрасова, обусловил возрастание роли диалогических отношений как жанрообразующего начала. Диалогичность стала важнейшим принципом построения и всего «панаевского» цикла, и отдельных его стихотворений. Конкретные формы построения диалога, специфика его содержания обусловлены своеобразием постановки Некрасовым темы любви, динамикой ее разворачивания, формированием художественной концепции в «панаевском» цикле.

Любовь воспринимается Некрасовым прежде всего как сложно, иногда противоречиво развивающиеся отношения между двумя людьми. Это привело к усилению драматического начала, выдвигению на первый план драматической сцены, где герои раскрываются также в поступках и действиях.

В некрасовском цикле перед нами предстают три ведущих образа: автор, герой и героиня. Причем диалектика развития цикла такова, что в его заключительной части образы автора и героя сливаются в один. Но в начале цикла они полностью дифференцированы.

«Панаевский» цикл открывается стихотворением «Если, мучимый страстью мятежной...» (1847), которое содержит в себе многие общие особенности цикла. Уже здесь поэт «берет любовную тему в ее ежедневной текучести, дробности, мелочности» [9, с. 36]. Уже в этом начальном стихотворении изображен диалог двух людей — сцена, лежащая в основе большинства стихотворений некрасовского цикла.

«...В стихотворении «Если, мучимый страстью мятежной...», — пишет В. И. Коровин, — изображена обычная семейная сцена... Герои стихотворения — пылкие, горячие и умеющие любить люди. Герой стихотворения уже раскаялся в нечаянно брошенном слове, но он признает за своей подругой право гневного и даже беспощадного ответа и только ждет прощения» [6, с. 115]. Подобную точку зрения поддерживает и Н. А. Портнова, отмечая, что перед нами — герой и героиня и именно «герой подсказывает все нюансы ее <героини, женщины> поведения» [9, с. 36].

Нам представляются подобные суждения ошибочными. В стихотворении «Если, мучимый страстью мятежной...» перед нами так или иначе предстают все три действующих лица некрасовского цикла: автор, героиня и герой. Но диалог ведут лишь автор и героиня. Образ героя, характеристика его чувства и поведения возникают только через диалог, в частности в речи автора. Здесь перед нами не «я»+«ты» — и возвращение за судом к «ты» [9, с. 36], как считает Н. А. Портнова, а только «ты», «твой», по отношению к героине и «рев-

нивый твой друг», «ему», «его», «безумный, но любящий друг» по отношению к герою. А носитель речи («я») — автор. То обстоятельство, что разговор ведет автор, а не герой, подтверждается назидательным тоном стихотворения. Само начало стихотворения союзом «если» и употребление глаголов прошедшего времени «позабылся», «проснулося» свидетельствует: речь автора — это ответ на только что произнесенную речь героини (союз «если», включающий в себя всю предыдущую реплику), а далее изображается не реально происходящая «обычная семейная сцена», как считает В. И. Корвин, а уже происшедшая сцена между героем и героиней, вызванная его ревностью. Ведь не может герой одновременно и создавать сцены ревности своей любимой, и учить ее тому, как она должна себя вести и как на эти сцены реагировать?!

Уже в этом стихотворении утверждаются новые отношения между мужчиной и женщиной, основанные на их полном равенстве, и любовь осмысливается как отношения свободных людей. Стихотворение условно можно разделить на две части: первая—третья строфы — назидание героине в том, как она должна защищать свое женское достоинство; четвертая—шестая строфы — объяснение героине того, как она должна поступить, когда несправедливость ревнивых упреков будет признана героем и «дождется минуты прощенья // Твой безумный, но любящий друг» [8, т. 1, с. 61]. Требуя от героини активно защищать свое человеческое достоинство, беспощадно отвечать на неоправданную ревность героя, автор в то же время подчеркивает, что главным остается сохранение любви, умение прощать. Именно в женщине видит поэт постоянную опору любви, считая, что любовь ее великодушнее, самоотверженнее любви героя. В стихотворении «Если, мучимый страстью мятежной...» нет никаких предопределений об исходе отношений между героями. Автор, предстает перед нами как искренний, доброжелательный, видевший и знающий жизнь человек. Он дает героине лишь правильный совет, но ничего не предсказывает. Любовь у Некрасова драматична, она сопровождается борьбой в душах любящих, но в ней нет изначальной трагичности, безысходности. Трагичной, безысходной любовь у Некрасова становится только на определенной стадии своего развития и в определенных условиях.

Стихотворение «Если, мучимый страстью мятежной...» связано диалогическими отношениями со стихотворением «Ты всегда хороша несравненно...» (1847), которое продолжает «панавский» цикл. Стихотворение представляет собой диалогизированный, драматизированный монолог. В первом стихе речь идет о героине, выражается ее оценка героем; во втором стихе объектом становится состояние самого героя; в третьем-четвертом стихах изображается реакция героини на данное состояние героя; в пятом—двенадцатом стихах на первый план выдвигается «ты» героини, и только в последней строфе герой опять предстает в роли объекта изображения, подытоживая все ска-

занное. Герой является субъектом речи (употребление местоимения «я»), но он также вместе с героиней включен в объект изображения («Но когда я уныл и угрюм» [8, т. 1, с. 64]). Момент речи героя дан в настоящем времени, изображаемая сцена происходила в прошлом. Обобщенный характер строки «Но когда я уныл и угрюм» говорит о том, что дальнейшая сцена и поведение в ней героини происходили неоднократно.

В стихотворении «Ты всегда хороша несравненно...» героиня как бы практически реализует советы автора, высказанные им в предыдущем стихотворении цикла. Не случайно здесь избирается ситуация, когда герой «уныл и угрюм». Именно в этот момент «скушая на ласки», имеющая веселый, но «насмешливый ум» героиня совершенно преобразается, чтобы поддержать любимого человека в трудную для него минуту, стремится рассеять его печаль и уныние.

Характерно построение стихотворения: первая—третья строфы представляют эмпирическую его часть, в которой собственно изображается сцена между героями, четвертая строфа — вывод героя, обобщающая часть стихотворения. Оценка героини героем дается не только в непосредственном изображении (вторая—третья строфы), но и через изображение результата ее усилий:

...С тобой настоящее горе
Я разумно и кротко сношу
И вперед — в это темное море —
Без обычного страха гляжу... [8, т. 1, с. 64]

Две заключительные строки показывают отношение героя к будущему, его страх перед ним. Свидетельством наличия постоянной тревоги за внешне мажорным, светлым, радостным настроением (тоном) является и тот факт, что звуковая форма стихотворения «Ты всегда хороша несравненно...» не соответствует содержанию» [4, с. 123]. Это несоответствие «само по себе способно породить художественный эффект, создав за «кадром» тревожный, напряженный эмоциональный фон» [4, с. 124]. В этом, видимо, отражен внутренний кризис, который явился следствием необычности, кризисности положения героев, чья любовь была «незаконна», что прямо отразилось в тексте следующего стихотворения цикла «Когда горит в твоей крови...» (1848).

В стихотворении диалог ведут снова автор и героиня. И это не случайно. «Незаконность» любви героев, двойственность положения, в котором оказалась героиня, связанная законным браком с нелюбимым мужем и полюбившая героя, поставили ее перед необходимостью страшного для того времени выбора. Теперь становится ясным, почему именно к героине в начале цикла обращено прежде всего внимание поэта — ведь именно ей предстоит выбирать. Автор осмысливает две возможные ситуации: 1) «Когда горит в твоей крови // Огонь действительной любви...» и 2) «если страсть твоя слаба // И убежденье не глубоко...». Противоположность ситуаций обуславливает и противоположность решений: в первом случае —

Постыдных, ненавистных уз
Отринь насильственное бремя
И заключи — пока есть время —
Свободный, по сердцу союз [8, т. 1, с. 65];

во втором —

Будь мужу вечная раба,
Не то — расквасишься жестоко!... [8, т. 1, с. 65]

Автору по душе заключение свободного, по сердцу, союза (этому посвящены 10 из всех 14 стихов стихотворения). Но в то же время он требует выбора от героини полной сознательности. Характерно, что и в конце любовной истории некрасовских героев именно героиня ставит последнюю точку в их отношениях. Это символически отразилось в стихотворении «Горящие письма»:

Свободно ты решила выбор свой,
И не как раб упал я на колени;
Но ты идешь по лестнице крутой
И дерзко жжешь пройденные ступени!.. [8, т. 3, с. 200]

Выражение героя «не как раб» указывает на свободный характер его отношений с героиней.

В своем цикле Некрасов изображает историю зарождения, развития и распада «свободного, по сердцу союза» своих героев. Почему же этот «союз» распался? Своеобразие изображаемой Некрасовым любви заключается в том, что это любовь юности, молодости, т. е. той поры, когда перед человеком впереди еще вся жизнь. Люди соединяют свои судьбы для того, чтобы, будучи поддержкой и опорой друг другу, вместе пройти всю жизнь. Наличие искреннего чувства у некрасовских героев является только необходимой основой (условием) для создания их «союза», не гарантируя еще постоянной прочности. Для того, чтобы этот «союз» был крепок, необходимы постоянные усилия двоих. «Фактическое равенство героев» заключается не только в допустимости взаимных упреков, но объективно делает необходимым равенство вклада героев в постоянное укрепление своего «союза». Именно такого равенства у некрасовских героев и нет («Поражена потерей невозвратной...», 1848). Уже в его первом стихе указывается на то, что в жизни героев произошло страшное событие. Хотя носителем речи является здесь герой, в стихотворении перед нами возникает сцена: меняется объект изображения — вначале герой, потом героиня. Причем изменение объекта происходит таким образом, что в поле зрения читателя попадают и герой, и героиня. В горькие минуты герой опять ждет спасительного участия со стороны любимой им женщины, не проявляя такого же участия по отношению к ней:

Я жду... но ночь не близится к рассвету,
И мертвый мрак кругом... и та,
Которая воззвать могла бы к свету, —
Как будто смерть сковала ей уста! [8, т. 1, с. 68].

Это и стало одной из главных причин разрыва отношений между ними. У Некрасова гибнет не героиня, а распадается «союз» героев, гибнет любовь героини, не нашедшая себе долж-

ной поддержки в любви героя. Трагедия некрасовских героев заключается в том, что, избрав и заключив «свободный, по сердцу союз», они не смогли сберечь его, развить и пронести через всю свою жизнь.

Как показал анализ, в «панаевском» цикле Некрасова нет четко определенной и сформулированной общей исходной концепции, с которой поэт подходил бы к изображению событий, чувств и отношений героев. Он раскрывает главную тему цикла — тему любви как отношений между людьми — индуктивно, идя не от идеи к факту, а от факта к идее. Это обусловило особенность развития лирической темы и диалогических отношений между стихотворениями цикла, при которой каждое последующее стихотворение является «кирпичиком» в постоянно надстраиваемом общем концептуальном «здании». Стихотворения как бы следуют за течением жизни и развитием чувств героев и отражают все то новое, что в этой жизни появляется. С этим связаны очевидная сюжетность и преобладание описательного начала в цикле. Те или иные обобщения делаются лишь на основе эмпирической, конкретно изображенной или происшедшей «за кадром», но описанной или охарактеризованной одним из героев сцены, хотя ни одно из них не является окончательным. Таким образом, идейно-художественная концепция некрасовского цикла формируется по всему ходу его сюжетного развития и определяется, в конечном счете, только обобщением всей совокупности происходящего в нем. Причем, большая доля обобщения лежит на читателе, его активности, стремлении понять и разобраться в происшедшем.

Создавая цикл в период становления реалистического метода, вбирая и творчески осваивая все лучшее, что было создано в русской поэзии в области психологического анализа, Некрасов по-своему подошел к изображению диалектики души, реалистически исследовав и показав объективные закономерности развития чувства, интимных отношений между людьми в социально-конкретных условиях жизни.

1. Гаркави А. М. Композиция стихотворных циклов Н. А. Некрасова // Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1980. Вып. 5.
2. Гаркави А. М. Тютчев в восприятии Некрасова // «В Россию можно только верить...». Ф. И. Тютчев и его время: Сб. ст. Тула, 1981.
3. Дарвин М. Н. К проблеме цикла в типологическом изучении лирики // Типологический анализ литературного произведения. Кемерово, 1982.
4. Журавлев А. П., Филиппова Т. С. Содержательность звуковой формы лирических стихотворений Н. А. Некрасова // Некрасовский сборник. Калининград, 1972.
5. Золотарева О. Г. К вопросу о «несобранных стихотворных циклах» 40—60-х гг. XIX в. («Утинский цикл» К. К. Павловой) // Проблемы метода и жанра. Томск, 1983. Вып. 9.
6. Коровин В. И. Русская поэзия XIX века. М., 1983.
7. Майорова Т. В. Своеобразие циклических структур в поэтической системе Некрасова («На улице» и «Песни») // Н. А. Некрасов и его время. Калининград, 1983. Вып. 7.
8. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Л., 1981. Т. 1—10.
9. Портнова Н. А. Из наблюдений над некрасовской «поэзией сердца» // Вопросы развития русской поэзии XIX века: Науч. тр. Куйбышев, 1975. Т. 155.
10. Старыгина Н. Н. Проблема цикла в прозе Н. С. Лескова (постановка вопроса) // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1984.
11. Фомен-

ко И. В. О жанровом своеобразии лирического цикла // Проблемы эстетики и творчества романтиков. Калинин, 1982. 12. Фоменко И. В. «Последняя любовь» Н. Заболоцкого как лирический цикл // Эстетика и творчество русских и зарубежных романтиков. Калинин, 1983. 13. Цилевич Л. М. О проблеме сюжетно-композиционного единства // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980.

Статья поступила в редколлегию 03.11.88

Б. П. Иванюк, ассист.,
Черновицкий университет

Значение «контекста целого» для аналитического восприятия художественного произведения (на материале стихотворений-сравнений Ф. И. Тютчева «Лето 1845» и «Н. Ф. Щербине»)

Основная проблема аналитического восприятия стихотворения связана с «контекстом целого», под которым мы понимаем воссоздаваемое рецептирующим сознанием структурно-смысловое единство произведения.

Во-первых, контекст целого способствует различению элементов содержательной формы, в роли которых выступают композиционно-речевые повторы. Во-вторых, он не только обнажает факт «двойного бытия» элемента содержательной формы — языкового, закрепляющего его словарное, так сказать, значение, и речевого, структурного, обусловленного его конкретно-индивидуальным значением, но и мобилизует воспринимающее сознание на соотнесение этих значений. В результате определяется стилевая характерность каждого отдельно взятого элемента формы. В-третьих, контекст целого, с одной стороны, обособляет каждый из элементов структуры на основании выполняемой им конкретно-индивидуальной функции. С другой стороны, восстанавливая синтагматические связи между элементами, контекст способствует осознанию того, что все многообразие функционального проявления последних обладает закономерностью, обусловленной в конечном счете авторским замыслом. Другими словами, контекст целого делает ощутимой стилевую организацию произведения.

Таким образом, контекст целого, обуславливая постепенное узнавание произведения превращает его из *вещи в себе* в *вещь для нас*, в факт читательского сознания.

Методологической основой использования контекста целого в качестве инструмента анализа произведения является диалектическая связь части и целого. Поскольку каждый элемент формы содержанием своей конкретно-индивидуальной функции участвует в осуществлении структурно-смыслового единства (в той или иной степени опосредованности), сам элемент оказывается частичным носителем контекста целого. Иначе говоря,

отношения между макро- и микроконтекстом — это отношения между общим и особенным. Однако это не значит, что «накопление» элементов в ходе композиционно-речевого развертывания произведения приводит к «наращению» контекста. С увеличением числа элементов происходит постепенная структурализация контекста, становится очевидной его внутренняя логика. Соответственно повышается степень предсказуемости контекста. В итоге его значение для дальнейшего анализа произведения возрастает. Такова общая тенденция «созревания» контекста целого.

В качестве примера проанализируем стихотворение-сравнение Тютчева «Лето 1854». В нем троповая структура, охватывая все произведение, обуславливает все внутренние взаимосвязи элементов целого, т. е. является стилевым законом последнего:

- 1 Какое лето, что за лето!
- 2 Да это просто колдовство —
- 3 И как, прошу, далось нам это
- 4 Так ни с того и ни с сего?...
- 5 Гляжу тревожными глазами
- 6 На этот блеск, на этот свет...
- 7 Не издеваются ль над нами?
- 8 Откуда нам такой привет?...
- 9 Увы, не так ли молодая
- 10 Улыбка женских уст и глаз,
- 11 Не восхищая, не прельщая,
- 12 Под старость лишь смущает нас [2, с. 157].

Начальная строфа стихотворения делится на два периода. Первый охватывает 1—2 стихи, второй — 3—4. 1 стих состоит из двух симметричных полустуший, уместающихся в пределах одного предложения. Оба они в плане содержания представляют собой градационный (по восходящей) повтор определенного по тональности, но пока еще не определимого (только через восклицание), не названного чувства поэта. Называние происходит во 2 стихе. В нем также, хотя и труднее, различаются два полустушия. Первое, включающее фразеологизм *да это просто*, и второе — относительно выделенное слово *колдовство*. Последнее находится в рифменной позиции и, кроме того, его обособляет цезура, отчего оно приобретает свою естественную для произнесения ритмическую цельность. Это слово именуется с оттенком легкой метафоричности (после «пустой» восклицательности 1 стиха) собирательное содержание чувства лирического персонажа, вызванного «материальным», так сказать, объектом поэтической рефлексии (*лето*). Кроме того, слово *колдовство*, завершая восходящую градацию чувства, одновременно называет сквозную тему всего стихотворения.

Сама тема раскрывается дискретно, и в целом стихотворение представляет собой градацию, начальным звеном которой являются 3—4 стихи первой строфы. Они объединены интонационной фигурой вопроса, функции которого заключа-

ются в следующем. С одной стороны, инерция чувства делает его своим носителем. И поскольку этот вопрос не имеет того слова, которое требует прямого информативного ответа, мы вправе считать его риторическим. С другой стороны, это рефлектирующий вопрос, выражающий сомнение в устойчивости летнего колдовства, а значит, и в правомерности восклицательной интонации. Он содержит в себе установку на освобождение лирического персонажа от «колдовства», на выработку к нему отстраненного (созерцательного) отношения, которое реализуется уже в полной мере во второй строфе. Отсюда и удвоение «гляжу... глазами», и повествовательная успокоенность в 1—2 стихах второй строфы, особенно ощутимая на фоне восклицательного и вопросительного предложений предыдущей строфы, и вопросы («Не издеваются ль..?», «Откуда..?»), которые являются интонационным выражением все большего «отрезвления» от «колдовства». И, наконец, мотив благодатного «колдовства», лишаясь во второй строфе своей всепроникающей выразительности, остывает в двух остаточных существительных — *блеск* и *свет*.

Таким образом, композиционное развитие двух строф приводит к амплитудной смене мотива «колдовства» мотивом «отрезвления». Своего градационного завершения последний достигает в третьей строфе. Уже сама процедура определения того же, но не через то же (сравнение летнего колдовства с молодой улыбкой) требует охвата первого, единым актом понимания, что, в свою очередь, оказывается невозможным без предварительного отстраненного отношения к «колдовству» как объекту интерпретации.

Функциональная необходимость третьей строфы заключается и в том, что она, будучи своеобразной интерпретационной призмой, преломляющей все содержание происходящего с лирическим персонажем (от «колдовства» до «отрезвления»), тем самым преобразует это происходящее в ценностно-завершенное событие.

Наконец, третья строфа аргументирует сближение двух явлений. Основанием для их соотнесения служит сходство по значению. Так, противопоставление «молодости» — «старости» придает отношению между «колдовством» и «отрезвлением» характер антитезы, в результате чего образуется семантическое тождество, выражаемое уравнением:

$$\frac{\text{«колдовство»}}{\text{«отрезвление»}} = \frac{\text{«молодость»}}{\text{«старость»}}$$

Как видно из анализа стихотворения, становление контекста целого происходит в нем в неравномерном темпе, что обусловлено использованием противоположных по своим тактическим возможностям способов осуществления этого контекста: **сюжетного** (первая-вторая строфы) и **ассоциативного** (третья строфа). Первый обеспечивает постепенную, а второй — форсированную структурализацию контекста, приводящую к его окончательному завершению. Причем, ассоциация воспринимается как закономерное, хотя и эллиптированное, продолжение

«сюжета», как его наиболее вероятная «развязка», со всей достаточностью проясняющая итоговый смысл стихотворения.

Однако ассоциация является у Тютчева не только более экономным, нежели «сюжет», но и подчас преимущественным способом осуществления художественного целого. Так, в стихотворении «Н. Ф. Щербине» контекст целого возникает исключительно с помощью одномоментного соотнесения двух составляющих сравнения, ассоциативно скрепленных между собой.

- 1 Вполне понятно мне значенье
- 2 Твоей болезненной мечты,
- 3 Твоя борьба, твое стремленье
- 4 Твое тревожное служенье
- 5 Пред идеалом красоты...
- 6 Так узник эллинский, порою
- 7 Забывшись сном среди степей,
- 8 Под скифской вьюгой снеговую,
- 9 Свободой бредил золотою
- 10 И небом Греции своей [2, с. 168].

Первая строфа этого стихотворения исполнена в жанре дружелюбного обращения к конкретному лицу. Но поскольку обращение воспринимает и читательская аудитория, оно становится важным определением соотношения высказанного и умолчанного в нем. Как пишет Ю. Лотман, «существует принципиальное различие между текстом, обращенным к любому адресату, и тем, который имеет в виду некоторое конкретное и лично известное говорящему лицо... Текст будет цениться не только мерой понятности для данного адресата, но и степенью непонятности для других» [1, с. 57].

В данном обращении доминирует умолчание, что выражено всей композиционно-речевой организацией строфы. Последняя складывается из слов (мечта, борьба и т. д.), объединенных анафорой, перечислительная интонация которой не позволяет никому из них развиться в тематический мотив, — несмотря на то, что варьируемое в разных падежах местоимение *твой* акцентирует эту возможность. Фактически они воспринимаются как абстрактные с лексической точки зрения, лишь номинально обозначающие те реалии духовной жизни адресата, содержание которых остается не востребуемым. Короче говоря, эти словосочетания становятся авторизованными знаками содержания духовной жизни адресата. Причем, в намерение автора не входит экспонирование этих реалий, хотя он и демонстрирует способность осуществления подобной процедуры. Об этом свидетельствуют как прямое утверждение — «вполне понятно мне...», так и оценочные эпитеты «болезненная» и «тревожное», косвенно намекающие на вероятную перспективу развертывания соответствующих понятий. В результате такой тактики образуется фигура умолчания, назначение которой заключается в том, чтобы, не прибегая к развернутым доказательствам, убедить читателя в понимании адресата автором. Интересно в этом плане сопоставить данное стихотворение с другим — «Не то, что мните вы, природа...». Poleмический

характер последнего обусловил довольно обстоятельное введение в оборот аргументов оппонента, отчего все стихотворение приобрело характер спровоцированного Тютчевым диалога-спора. Однако о его заведомом неразрешении свидетельствует уже первое категоричное «не».

В рассматриваемом же стихотворении с его установкой на дружелюбное обращение автора к адресату оказывается вполне достаточной фигура умолчания, вовлекающая их обоих в спор взаимопонимания, хотя об этом и заявлено, так сказать, в одностороннем порядке.

Своего предела умолчание достигает финальным обрывом, являющимся знаком речевой исчерпанности обращения. Причем, этот обрыв намеренно демонстративен, так как словосочетание «твоя борьба» и другие, следующие за ним, не имеют предиката (слово *значение* относится только к слову *мечта*). Легко допустить, что на месте «обрыва» могла стоять фраза «вполне понятны мне», которая образовала бы с первоначальным «вполне понятно мне» условное композиционное кольцо. Это подтверждает, что исток и исход речевого течения строфы, замкнувшись, образовали цикл.

Таким образом, вся тактика композиционно-речевой организации строфы направлена на образование фигуры умолчания, которая, с одной стороны, имитирует понимание автором адресата, а с другой, — оставляет содержание этого понимания эллиптированным. Относясь к разряду **иносказаний**, фигура умолчания представляет собой оптимальную, даже можно сказать, сверхвозможную форму выражения прямого утверждения автора о понимании им адресата. Однако она не способна удовлетворить стратегическую установку стихотворения. Ее функциональный потенциал оказывается ограниченным, что становится ясным уже из самого факта существования второй строфы, цель которой и заключается как раз в воспроизведении того, что осталось скрытым в предыдущей строфе.

Вторая строфа начинается утвердительным «так», выступающим в роли первотолчка естественной мерности речевого движения. Оно возглавляет длинный интонационно-синтаксический период, который уместается в архитектурных границах строфы и придает ей характер композиционной завершенности*. Нарушением этого инерционного движения являются лишь возникшая после начального словосочетания «так узник эллинский» цезура, делящая стих на два неравных отрезка, и следующий за ним перенос («порою // Забывшись»). Перебой в ритмико-синтаксическом дыхании предложения необходим для того, чтобы произошло рецептивное осознание композиционно неожиданной образной связи словосочетания «так узник эллинский» с содержанием предыдущей строфы.

* «Выделение... планов при помощи обычных «как»—«так» должно также считаться все же предупреждающим синтаксически, а поэтому и не таким резким, как выделение при помощи одного постпозитивного «так» [3, с. 47].

Основой ассоциативного хода и в целом структурного соотношения двух строф является аллюзия на античность, занимающая исключительное место в творчестве Н. Ф. Щербины. Фактически она выполняет роль контекста умолчанного содержания духовной жизни адресата. С помощью аллюзии-контекста содержание, если и не экстериоризируется, то, во всяком случае, приобретает для читателя некую определенность.

Однако основная функция аллюзии заключается в другом. Она оказывается образным носителем иносказательного смысла. Так, семантическим ядром экзистенциальной ситуации «узника эллинского» является антитеза реальности и мечты, частные модификации которой представлены противопоставлениями, во-первых, двух равновеликих в своей необозримости горизонтов — степи и неба, или романтическим противопоставлением «низа» и «верха»; и, во-вторых, противопоставлением холода чужой страны и золотого тепла родины.

Выражая трагическую невозможность примирения действительности с мечтой, эта антитеза становится знаком авторского отношения к адресату, к его духовным запросам. Тем самым подтверждается правота заявления автора в начале первой строфы о понимании им адресата, да и само содержание этого понимания перестает быть умолчанным. Иными словами, нейтрализуя умолчание, антитеза компенсирует смысловую неопределенность первой строфы, в чем и заключается ее композиционное значение.

Однако в структуре целого обе стилистические фигуры, будучи подчиненными одной цели, дополняют друг друга, несмотря на явное противопоставление их по своим функциональным возможностям. Последнее обусловлено тем, что обе в данном стихотворении оказываются производными совершенно несходных подходов к реализации авторского намерения. Так, если умолчание, являясь иносказанием, выполняет, как мы установили, сверхвозможную функцию прямого заявления автора о понимании им адресата, то антитеза с ее жесткой структурой представляет собой предельно упрощенную, «остаточную» логику иносказательного доказательства этого понимания.

Эти подходы — прямой и иносказательный — явно противопоставлены по своим тактическим потенциалам. Легко убедиться, что, несмотря на «обогащение» прямого подхода умолчанием и на «выпрямление» иносказательного антитезой, все-таки решающим оказывается второй подход. Именно он в отличие от первого, возможности которого ограничены формальной заявкой на понимание адресата, способен передать содержание этого понимания и, следовательно, реализовать целевую установку произведения.

Таким образом, аналитическое прочтение обоих тютчевских стихотворений помогает убедиться в том, что контекст целого имеет приоритетное значение для рецептивного осуществления структурно-смыслового единства художественного произведения. Одновременно оно обнажает проблему обуславливающих кон-

текст целого факторов, например, такого, как тип субъектно-объектных отношений, получающих либо жанровую, либо (как в данном случае) внежанровую репрезентацию, что также имеет немаловажное значение для восприятия лирического произведения. Кроме того, становится очевидной проблема изучения взаимосвязи контекста целого и контекстов всего произведения (авторский миробраз, лирическая система автора и т. д.) в процессе осуществления структурно-смыслового единства стихотворения. Решение этих проблем требует отдельного разговора.

1. Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории // Тр. по знак. системам. Уч. зап. Тартус. ун-та. 1977. Т. 9. Вып. 42. 2. Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. М., 1966. Т. 1. 3. Шимкевич К. Роль уподобления в строении лирической темы // Поэтика: Сб. ст. Л. 1927. Вып. 2.

Статья поступила в редколлегию 17.02.89

Н. А. Кобзев, доц.,
Симферопольский университет

Поэтическая структура эпоса И. Сельвинского «Улялаевщина»

Известно, что эпос «Улялаевщина» была задумана И. Сельвинским еще на студенческой скамье. Поэт урывками работал над нею в 1922—1923 гг., завершил в 1924 г., а отдельным изданием поэма вышла в издательстве «Круг» в 1927 г. Она тот час же была замечена литературной критикой, появилось немало отзывов, вокруг поэмы разгорелись острые споры [1; 2; 3]. Это и не удивительно, ибо поэма была написана соответственно программным установкам конструктивистов, в группу которых и входил тогда молодой поэт.

Впоследствии, в 1956 г., исходя из новых творческих позиций, Илья Сельвинский переработал «Улялаевщину», устранил из нее самоценность художественной формы, усилил отдельные сюжетные мотивы. О причинах переработки поэмы И. Сельвинский убедительно рассказал в письме к Э. Н. Носковой от 12 апреля 1964 г. Об этом же обстоятельно пишет и О. Резник в монографии «Жизнь в поэзии» (1972, с. 95—120). В ряду причин, нам представляется, следует упомянуть еще две. Это, во-первых, настойчивое усиление в поэме 50-х годов эпического, в частности исторического начала и, во-вторых, стремление автора во времена «первой оттепели» в советской литературе сказать свое слово о настоящем коммунисте. Переработанный вариант поэмы автор считал каноническим. Поэтика новой редакции «Улялаевщины» пока не привлекла должного внимания исследователей и до сих пор остается малоизученной.

Поэма И. Сельвинского стоит у колыбели советского поэтического эпоса. Эпичность проникает через все грани произведе-

дения, обуславливает выбор и характер огромного арсенала поэтических средств.

Поэма «Улялаевщина» — прежде всего поэма человеческих характеров. Здесь, что ни образ, то человеческий тип, психологически представляющий свою эпоху. Это касается как крупных, так и менее развернутых характеров. Среди трех основных фигур: коммуниста Гая, Улялаева и Таты, Гай обрисован наиболее обстоятельно.

Воссоздавая облик Гая, поэт обращается к многообразным средствам художественного изображения. Здесь и авторское описание, и речь героя (монологическая, диалогическая, несобственно-прямая, внутренняя и т. д.), его поступки в самых разных обстоятельствах (от бытовых до утонченно психологических: последние фиксирует сцена огромного внутреннего напряжения: Гай видит мчащегося в страхе навстречу автоколонне улялаевского коня, у которого «за копытами, путаясь в косах, женская голова на хвосте», т. е. голова Таты). Образ Гая раскрывается и по принципу отражения. Таковы, к примеру, его беседы с крестьянами, от которых он узнает о «держимордовских мерах» отдельных партработников в ходе продразверстки. Рассказ мальчонки Тишки вызывает в нем досаду и злость на тех, кто искажал идею народной власти и ломал человеческие судьбы. Чувства и раздумья героя эпичны, ибо окрашены заботой о людях, их новом бытии. Гай заблуждается, считая снятой с повестки дня проблему кулака. Еще предстоит немалая борьба за крестьянина. Эпическими средствами стремится И. Сельвинский передавать даже наиболее интимные состояния своего героя. В поэме чувства Гая нередко объективируются, обретают внешние закрепления. Улялаев казнил Тату с тем, чтобы приостановить движение автоколонны. Но Гай не останавливается. А состояние его (убита любимая женщина), обозначенное лишь одной фразой: «Гай зарычал, как во сне, глухонемым и придушенным стоном», фиксируется затем лишь во внешних реалиях, обладающих повышенной экспрессией. По законам эпоса они зримо отражают состояние души героя: «он сгорбился, точно урод», «красный след перед ним, как шлях» (след тела Таты); «Где-то в бурьянах (мелькнуло) знакомое платье»; «над ним крылатые...»; машины плывут «по красным пятнам ковыльной пыли»:

Но Гай подбородок прижал к груди,
Чтобы линию горизонта обрушить
И не увидеть, не обнаружить
Неизбежного впереди [4, с. 141].

И затем авторская строка, своего рода объективированный комментарий: «Степь... Ковыль... Орлиная сыть...». Дать более исчерпывающую информацию о состоянии героя, пожалуй, невозможно. Иносказания, недосказанность, используемые с предельной эффективностью, характерны для И. Сельвинского.

Вместе с тем поэт считает своим долгом прокомментировать изображенное более подробно, подвести некие итоги в

мироощущении героя. С этой целью он обращается к лирическому отступлению. Своеобразна структура этого отступления. Оно исходит как бы от двух лиц одновременно: автора и героя. Начало его явно авторское, затем речевые стихии сливаются, а финал, за исключением последних двух строк, полностью передается герою. Отступление содержит в себе огромный заряд гуманизма: гибель Таты рассматривается как самое жестокое преступление улялаевской «вандеи». Осуждение поэта поднимается до уровня того гуманистического пафоса, который формировала новая революционная эпоха, т. е. гуманизма активного, действенного, разумного.

Антипод Гая, его враг Кирияк Улялаев изображается в поэме более сдержанно. Поэт ограничивается портретом, диалогом и авторским описанием. Портрет «батьки» весьма показателен. Он дается дважды: первый раз — одной строфой, второй — двумя. В остальных случаях поэт ограничивается штрихами. Всего этого достаточно, чтобы облик его возникал в нашем изображении стереоскопически:

Улялаев був такий: вйверчено вико,
Плечи кучугурами, кавуном кулак.
Зроду не бачено такого чоловика,
Як той батько Улялаев Кирияк.
Зараз узнаешь ты, степь, Кирияка:
Хлопцы — вважай! Дивчата — голубь!
Рудый, сивый, старый, як собака,
В ухе сережка — с дыркою рубь [4, с. 61].

Наружность Улялаева пугает даже отпетых бандитов. Его внешнее уродство не что иное, как продолжение уродства внутреннего. Оценочные элементы портрета Улялаева используются не столько с целью романтизации персонажа, сколько с целью деэстетизации образа, его развенчания [3, с. 24—26]. Перед нами античеловек, особь социально-опасная, враждебная всему человеческому. Такова природа портретной эпики Сельвинского. Эпичность ощущается и в речевой стихии Улялаева. Отбор слов, их акцентация, искажение, наплыв украинизмов, характерная интонация, предельная краткость реплик, двусмысленность фразы — отличительные приметы его речевого стиля. Речь «батьки» ярко характеризует убожество его мировосприятия, своего рода «бандитизм» духа. Поэт клеймит разгул анархии, видит ее эфемерность, нелепость и ничтожность пред лицом Великой Истории Человечества. Улялаев погибнет от руки своих же приспешников. Улялаевщина истает, как ночная химера.

Среди композиционных средств изображений особое место занимает в поэме диалог. Сельвинский использует многообразную диалогическую палитру. Наряду с классическим типом диалога здесь функционируют различные его ипостаси: монологизированный диалог, персонифицированный и неперсонифицированный массовый диалог, односторонняя реплика, психологизированная реплика, внутренний монолог, несобственно-прямая речь, сдвоенное говорение (автор и герой как бы сов-

местно ведут мысленный разговор), реплики-ретардации, монологизированные (в то же время внутренне диалогизированные) авторские отступления, монологи-телеграммы, речи-выступления, балаганный диалог и др. Все эти типы, виды и подвиды диалога превращаются в сюжете в самое эффективное средство воссоздания действительности. Если принять во внимание тот факт, что поэма густо насыщена диалогом, отличается остронапряженным характером действия, а основной композиционной единицей является сцена, то сама собою напрашивается параллель между этой поэмой и драмой.

Эффективным художественным средством у Сельвинского является и массовая сцена. Слова Д. Фурманова о «Железном потоке» А. Серафимовича [6, с. 256] вполне применимы к Сельвинскому: массовые сцены — родная стихия поэта. В этих сценах нашли свое отражение все классы и социальные прослойки молодой революционной державы: рабочие, крестьяне, солдаты, мелкобуржуазная стихия (анархисты-улялаевцы), мещанско-обывательская среда. Ярче других представлены улялаевцы. Здесь массовая сцена не только эффективное визуальное средство изображения, но и эффективнейшее средство характеристики. С ее помощью автор подчеркивает и то, что можно назвать внутренней эволюцией анархистующей толпы: от едва намеченной трещины в монолите стихии (выступление гимназистов) до раскола на две части при отступлении из Буранска, до очевидного распада (при бегстве от автоколонны) и, наконец, до самоуничтожения в сцене расправы анархистов над Улялаевым.

В изображении массовой сцены Сельвинский предстает и как мастер массового портрета. Здесь, как правило, общее передается через частное, т. е. через множество конкретных представителей массы. Характерно, что эти представители, зафиксированные беглым штрихом, претендуют на «лица необщего выражения» и сохраняют его вопреки естественному стремлению толпы растворить все в себе, ассимилировать, окрасить под общий фон.

И. Сельвинский не только мастер показа людской стихии. В те времена жизнь не мыслилась без лошади. Ни с чем не сравнима в поэме своего рода «массовая сцена» — картина угона лошадиного табуна с территории завода и изображение мчащейся по степи массы коней. Справедливость восторжествовала: крестьяне получили от государства лошадей, а потому гордо повторяют:

— Да-а... Вот это, брат, наша власть! [4, с. 46].

Эпизации замысла содействует осязаемая, почти осязаемая предметность поэтической строки И. Сельвинского. Локально-бытовые, исторические, психологические и другие детали буквально переполняют поэму и крепко привязывают ее ко времени первых лет Октября. Она как бы вырастает благодаря этим реалиям в свою эпоху, более того, и сама превращается в неотъемлемую реалию своего времени.

Что касается пейзажа как художественного средства, то он вводится в поэтическую ткань произведения крайне осторожно. Собственно, в поэме можно обнаружить все три крупные пейзажные зарисовки, которые выполняют типично эпические сюжетные функции: отражают состояние души эпического героя — крестьянина. Вот первый пейзаж. Наступает ранняя весна, крестьянин в тревоге. Надо пахать заблаговременно, а на одной кляче много не вспашешь. Да и не у всех она имеется... В весеннем пейзаже трудно сдержать лирическое начало, которое то и дело вырывается наружу. И все же автор как бы удерживает его в повиновении, обозначая лишь минимально (намекает на пробуждение природы: «И запах весны волновал, как весть»). Второй пейзаж открывает шестую главу поэмы. Он состоит из пяти строк и носит исключительно информативный характер, т. е. обозначает время действия: холодный март в Буранске, начало весны, на улице зябко, неуютно, неприятно. И, наконец, третий пейзаж, самый обширный из восьми строф (уже после разгрома Улялаевщины) — тоже носит характер объективной информации, а именно: сообщает об осени, умиротворенном состоянии природы, собранном урожае. Люди едут на осеннюю ярмарку в Буранск. Одновременно пейзаж отражает и успокоенное общественно-социальное бытие крестьянской массы. Лиризма здесь и вовсе нет. Картина целиком и полностью объективирована.

Такую функцию выполняет у Сельвинского одно из наиболее лирических средств изображения в литературе — пейзаж. Намеренное лишение пейзажа лирического начала преследовало одну цель — и пейзаж поставить на службу эпосу, заставить говорить его о судьбах множеств, массы.

Эту же роль, но с большей эффективностью, исполняет в поэме и авторское отступление. Оно сопровождает многие сцены, появляется и в самых ударных местах сюжета. Отступление является особой структурной клеткой композиции поэмы. В его задачи входит акцентация идеологического смысла. В нем, как бы отстраняя героев и события, берет слово сам автор, высказывая свое отношение к изображаемому, давая прямые оценки событиям.

Авторские отступления, как правило, разные по характеру: развернутые, лаконичные, штриховые. Их вид диктуется динамикой событий. В быстро текущих обстоятельствах такое отступление минимально по объему, в плавных — развернутое.

Нередко оно сливается с внутренним монологом главного героя Гая и тогда получает заметную экспрессивную окраску. Для Сельвинского это наиболее мобильное и управляемое художественное средство. В нем поэт не скрывает своего «я», наоборот, он всячески, так сказать, размаскировывается перед читателем. Нередко автор вступает и в прямое общение с ним. Таковы, скажем, отступления-обращения к читателю в 1-й и 3-й главах. В первой главе оно вводится как бы походя, в

обстановке острого спора героев, а потому в лаконичном варианте:

В русской литературе типаж
Выписывается всегда кропотливо
Со всеми деталями, четко на диво —
Во все эпохи методика та ж;
Но в русской народной драме, однако... [4, с. 33]

Далее поэт подчеркивает, как именно..., и что этот способ в данном случае ему как повествователю подходит всего больше. И продолжает:

Мне с типажем канителиться некогда:
Дел предо мною — кипа из кип.
Так вот я сразу: в бушлате некто
У меня положительный тип,
Тогда как сосед его — тип отрицательный.
Договорились, читатели?

Естественно, что эти герои будут представлены в сюжете и без такого предупреждения. Главное в ином — в эффекте авторского присутствия, что, с одной стороны, дает ему возможность для комментирования изображаемого, а с другой — устраняет из-под ног критиков основу для искаженного толкования авторских пристрастий, симпатий и антипатий.

Второе из отмеченных ранее отступлений открывает третью главу поэмы. Оно, таким образом, не ситуативное, а потому развернутое и состоит из 17 строф. Это опять-таки обращение к читателю, но уже не торопливое, а раздумчивое. Здесь И. Сельвинский размышляет о той поэтической форме, которой отдает предпочтение теперь, ибо

Идут такие разговоры и гулы,
Каким в увядшем ямбе не пройти [4, с. 47].

Он доказывает необходимость изображать все это по-новому: синкопами, паузами, затактами, конрапунктами и т. д. Век диктует поэту стиль, — заявляет убежденно автор. И мы вместе с читателем, к которому обращается поэт, понимаем, что

Илья умеет ямбами писать,
А раз не хочет, пусть иначе пишет...

а потому вполне разделяем не только его новаторство, но само понимание этого новаторства:

Поэзия — это слова, но такие,
Где время дымится из самых пор.
Так дай же в стихи ворваться стихии
Все эстетам наперекор [4, с. 48].

И. Сельвинский действительно создает (не случайно он произносит «Да осенит меня Мусоргский!») *свою музыку стиха*, где все: от микроклетки стиховой ткани, т. е. ритма, через оригинальность стилистического тропа, через звуковое оформление и до рифмы — звучит своеобразно, новаторски, формируя неповторимый стиль в нашей поэзии — стиль Ильи Сельвинского.

Автор не менее эффективно использует в своей поэме и много других композиционных средств. Среди них можно обозначить мини-характеристики эпизодических персонажей,

авторские реплики и ремарки, внутренний монолог, несобственно-прямую речь, жест как средство характеристики, ретроспекцию, песенные формы изложения, говорящую ономастику, авторские вводы — зачины, элементы документализации сюжета (лозунги, телеграммы), обилие необычных стилистических тропов как микроэлементов архитектоники вещи и т. д. Весь этот мощный художественный инструментарий совершенно естественно вводится в организм сюжета и составляет его живые клетки, его душу, дыхание.... Здесь нет ничего лишнего, все отлаженно функционирует, все подчинено одному: сюжетному воплощению грандиозного идейного замысла.

Канонический вариант, как показывает анализ, исключает двойственное истолкование идейной направленности произведения. Если уже в 20-е годы критик А. Селивановский отмечал: «Сельвинскому нужно верить. Он наш. Он искренне пришел к пролетариату» [5, с. 97], то ныне в этом сомневаться не приходится.

И. Сельвинский создал действительно исключительное по своей силе и выразительности поэтическое полотно о борьбе революционного народа за власть Советов, за утверждение подлинной человечности, активного, настоящего гуманизма. Его вклад в художественное воссоздание первого этапа борьбы за новую жизнь неоценим и, к сожалению, до сих пор недостаточно оценен аналитической мыслью.

1. Зелинский К. И. Поэзия как смысл (Философия «Улялаевщины»). М., 1929. 2. Коган П. С. О возрождении эпоса и о Сельвинском // Вечерняя Москва. 1927. Сент. 3. Перцов В. Писатель и новая действительность: Сб. ст. Изд. 2-е, доп. М., 1961. 4. Сельвинский И. Улялаевщина // Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 2. 5. Селивановский А. Стихи и план // Молодая гвардия. 1927. № 3. 6. Фурманов Д. Сочинения: В 3 т. М., 1952. Т. 3.

Статья поступила в редколлегию 05.05.88

И. М. Салтанова, ассист.,
Каменец-Подольский пединститут

Поэтический мир романа Г. П. Данилевского «Сожженная Москва» (человек, пейзаж, вещь)

Художественный реализм XIX—XX вв. углубляет представление о мире и человеке, открывая социальную детерминированность характера, создавая образ среды, окружающей личность. Образная система произведения при этом не сводится к одному лишь человеку как предмету изображения. И пейзаж, и вещный мир как объекты изображения не лишены определенной самоценности и автономности.

Писатели XIX в. справедливо считали, что нельзя узнать человека, не изучив его дом, одежду, страну. Более того, они

полагали, что совсем не обязательно, чтобы именно человек был тем «фокусом», в котором сходится все изображаемое. По словам Л. Н. Толстого, «дело искусства отыскивать фокусы и выставлять их в очевидность. Фокусы эти, по старому разделению, — характеры людей, но фокусы эти могут быть характеры сцен народов, природы» [6, с. 42].

В этом смысле немалый интерес представляет и характер образных решений в романе Г. П. Данилевского «Сожженная Москва», о чем писалось до сих пор явно недостаточно. В существующих исследованиях основное внимание уделяется прототипам, проблематике и сюжетосложению «Сожженной Москвы», отчасти — приемам создания характера и стилистике (Н. Ильинская, В. Мещеряков и др.). А между тем известный в свое время исторический романист Г. П. Данилевский обладал особым даром видеть и живописать словом людей, природу, предметы. Преображенные его фантазией, они живут и в этом романе; причем в центре повествования находится «сверхобраз» Москвы — панорамный, составленный из множества мелких, но уверенно положенных штрихов, основанных преимущественно на зрительных ассоциациях, и, в то же время, — достаточно емкий, насыщенный глубоким человеческим содержанием. Уже в 80-е годы прошлого века журнал «Исторический вестник» отмечал, что «главный герой нового романа Г. Данилевского, с особенным искусством обрисованный автором и всего более привлекающий читателя, — это Москва, покинутая и сожженная...» [1, с. 207]. Подобного мнения придерживается и один из современных толкователей творчества писателя З. Виленская, которая прежде всего усматривает в романе «описание плененной Москвы» [3, с. 7].

Истоки творческих исканий Г. П. Данилевского — в тех глубоких сдвигах общественного сознания, которые произошли во второй половине XIX в. При этом необходимо учитывать, что историческая концепция писателя отнюдь не совпадает с нашим сегодняшним представлением о событиях Отечественной войны 1812 г. Мироззрение художника было достаточно ограничено буржуазно-либеральным взглядом на историю, что не позволило ему проникнуть вглубь происходящего. Реалистический прием сужен у него неумением подняться до широкой социальной типизации. Не зачеркивая роли личности и народных масс в истории, он утверждает предопределенность исторических событий, решающую роль в них отводя случаю. Кажется, что «на все он смотрит сквозь некие литературно-романтические очки» [5, с. 6]. Например, скорую войну с Наполеоном предвещает у него «недавняя комета» [2, с. 4].

И все же художническое сознание писателя обгоняет его понятийное мышление. Г. П. Данилевский создает художественные образы, которые объективно более точно отражают мир, чем его социально-философские взгляды. Каждый художественный образ играет свою роль в развитии сюжета, в воссоздании вполне определенной исторической эпохи. Все они,

не будучи равноценны, выполняют единую идейно-стилистическую задачу, подчинены главной, патриотической идее.

Художественное воплощение замысла обнаруживается в многочисленных и разнообразных изобразительно-выразительных приемах, в первую очередь — композиционных (композиция образов и композиция образа). Эта сторона романа «Сожженная Москва» и составляет предмет данной статьи.

Изображая людей в их внешнем и внутреннем облике, картины природы, мир вещей, оперируя при этом логическим и «конкретно-чувственным» материалом, Г. П. Данилевский делает нас как бы очевидцами происходящего, старается подвести к выводам логикой развития образов, которая, как и мировоззренческие постулаты писателя, и конкретная идея, и жанровые задачи, обуславливает характер композиционных средств.

Художника привлекали переломные моменты истории, исключительные ситуации, незаурядные личности. Но, обратившись к событиям, о которых к тому времени было написано уже немало (в частности, необходимо было учесть гигантские масштабы решений Л. Н. Толстого), он исходил из своих, оригинальных творческих принципов. Отсутствие широкого охвата событий, некоторый консерватизм политической концепции не позволили автору достаточно полно развернуть характеры, показать их формирование. Он идет по пути раскрытия главным образом тех черт, которые характерны для его героев в данном жизненном контексте — в кульминационном моменте их жизни, когда от человека требуется максимальное выявление сил и возможностей.

Решающим ракурсом в оценке изображаемой эпохи является тут, как и у Л. Н. Толстого, нравственный угол зрения. Характеры персонажей, поставленных лицом к лицу с историей, обрисовываются прежде всего со стороны этических качеств. Одним из главных критериев характеристики героев служит мера человечности, причастности людей к добру и злу. Исходя из этого, в компоновке характеров Г. П. Данилевский последовательно осуществляет прием контраста, повествовательного сопоставления: Кутузов — Наполеон, русские пленные — французские солдаты и т. д. Но, поляризуя — несколько тенденциозно — русских и французов, писатель показывает, что в армии Наполеона были люди, не разделявшие захватнических замыслов императора. Например, он выделяет страдающего, заброшенного волей Бонапарта в чужую страну, рядового француза, озабоченного известиями о жизненных трудностях семьи.

Сумев найти верное соотношение между накопленным документальным материалом и художественным вымыслом, автор решает драму войны в общественном и личном плане. Судьба всей страны претворяется во множестве частных судеб. Взаимопроникновение внешнего и внутреннего — постоянное начало повествования Г. П. Данилевского. Характер развивается

по логике своих внутренних качеств в зависимости от внешних обстоятельств.

Через вполне определенную, предельно конкретную индивидуальность проступают в романе типичные черты той или иной социальной группы человеческих характеров, относительно односторонних, «однокрасочных», однако представляющих собой в известной мере сложное решение. Они раскрываются многообразно: внешними поступками, — выявляя себя в той или иной реакции на действительность, в общении с другими людьми, во взаимоотношении с природой, миром вещей, — самовысказываниями, переживаниями.

Художник стремится к постижению внутреннего мира человека, идет вглубь, сосредоточиваясь на психологическом анализе чувств и мыслей изображаемых лиц. На протяжении всего романа прослеживается эволюция отношения к Наполеону представителей разных слоев русского общества. Показательным в этом плане является внутренний рост Василия Перовского; от восхищения фальшивым кумиром — к желанию поскорее найти средства, чтоб «с ним рассчитаться и ему оплатить» [4, с. 101]. В данном случае писатель дает эволюцию характера как переход в новое качество, правда, скорее информационно, подробно рисуя лишь наиболее значительные эпизоды из жизни героя. Эволюция характера, уже сложившегося, устойчивого в своей сущности, заключается во все большем углублении его доминантных свойств, которые даются в разнообразных выражениях — в психологическом состоянии, в привычках, в социальном поведении, — создавая постепенно полное представление о нем. Так строится, например, образ Ильи Тропинина. Фигура Авроры выписана несколько неровно, местами схематично. Наряду с реалистически-конкретными чертами характера, проявившимися в активной сопричастности героини происходящему, в ее образе присутствуют романтические штампы, отдельные сентиментальные ноты.

Одним из основных средств раскрытия психологии героя, наряду с диалогом, довольно сжатым, заменяющим порой пространные описания, служит внутренний монолог. Он передает течение размышлений персонажа о событиях, о людях, о себе самом, позволяя судить о мироощущении человека, о его настроении. Так, попав в плен, Перовский спрашивает себя, за что гибнут его молодые силы, вспоминает о своем сватовстве, надеждах на счастье. Перед нами — пассивная, благородная жертва событий.

Характеры персонажей обрисовываются также фактами их биографий, повествовательно. Вот пример. Аврора с детства росла «бедовой». В девятилетнем возрасте лишилась матери. Отец отвез их с сестрой к своему двоюродному брату — страстному охотнику. Старик-дядя брал с собой на охоту и племянниц и однажды дал им поездить верхом. Аврора смело прокатилась, с тех пор только и думая о верховой езде. Позже она оставляла это занятие лишь ради музыки и книг. Научив-

шись стрелять, она сопровождала дядю в качестве подручного стрелка во время охоты. «Ее восторгу не было границ» [4, с. 25].

Помимо авторской характеристики персонажей художник часто пользуется приемом косвенной характеристики, непрямого изображения. В первую очередь это относится к образу Наполеона. На протяжении почти всей первой части мы лишь готовимся к встрече с французским императором. Слышим споры о нем представителей светского общества, толки новоселовских крестьян, видим глазами Авроры на картине знаменитого живописца. И вот в Кремлевском дворце происходит короткая встреча с ним Перовского. Сквозь призму восприятия Базиля мы зримо представляем внешнюю заурядность Наполеона, его напыщенность, смешные черты: «Верхняя часть туловища этого человека, как показалось Перовскому, была длиннее его ног... Редкие, каштановые, припомаженные и тщательно причесанные волосы короткими космами спускались на его серо-голубые глаза и недовольное, бледное, с желтым оттенком, полное лицо. Короткий подбородок этого толстяка переходил в круглый кадык, плотно охваченный белым шейным платком...» [4, с. 99].

В арсенале изобразительных средств Г. П. Данилевского «внешнему» портрету принадлежит особая роль. Являясь одной из самых выразительных клеточек в структуре художественного образа, портрет непосредственно отражает характер, время, среду. Приемы его обрисовки различны. Как правило, в ярких внешних деталях писатель отчетливо передает преобладающие черты внутреннего облика персонажа, не оставаясь при этом равнодушным к тем, кого описывает. Не разлюбуется он строгой красотой Авроры, восхищается военной выправкой Базиля. Черты портрета возникают естественно, в развитии событий. Чаще они рассыпаны на протяжении всего повествования. Так постепенно, посредством неоднократного к нему обращения, складывается внешний облик Перовского, Авроры, Тропинина, данный в авторской характеристике и в восприятии другими персонажами. Трижды появляется перед нами Наполеон, но запоминается надолго, так как художник дает целостное, довольно обстоятельное описание его внешности. Всего один раз мы видим неаполитанского короля Мюрата, но это тоже подробно выписанный портрет. Буквально несколькими штрихами рисуется облик маршала Даву. Во всем этом неспешном «рассматривании» есть нечто от созерцания старинных изображений, «вживания» в их мир.

Приемы внешнего портрета находят продолжение в манере психологического раскрытия персонажа. Она заключается в предельной материализации внутренних переживаний. Душевное состояние героя передается детальной обрисовкой его физического состояния. Например, вскоре после возвращения Тропинина Аврора наблюдала, «как раскрасневшаяся, счастливая сестра мылила и терла мочалкой розовую спинку и

смеющееся личико Коли. Обнаженная, нежная шея сестры, с золотистыми завитками волос у подобранной на гребень густой косы, точно дымилась от пара, поднимавшегося с корытца, где весело плескался ее ребенок» [4, с. 165].

Временами Г. П. Данилевский выходит за границы образа-персонажа, обращаясь к коллективному герою — совокупности лиц, объединенных сходным положением в жизни, общим настроением или характером своих действий. Такого рода единство выступает, например, в описании группы крестьян, увиденных Авророй в церкви. Они привлекают ее внимание равнодушием, пассивностью, каким-то терпеливым принятием своей судьбы. Понурившиеся и молча вздыхавшие крестьяне, как ей даже казалось, «так мало принимали к сердцу общее всем горе войны...» [4, с. 156].

Органично, как материальное воплощение мышления персонажа, входит в повествование мир вещей, которые помогают проявиться чувствам человека, говорят о его привычках, дают представление о его наружности, полнее открывают его характер. Через внешнюю неповторимую деталь, значение которой многообразно для художественной индивидуализации, писатель не только раскрывает внутренний мир своего героя, но и представляет достоверную картину быта тех лет. Но он отнюдь не впадает в любование деталями, а лишь тщательно отбирает их, чтобы лучше выявить существо характеров и явлений.

В воплощении своих персонажей Г. П. Данилевский широко применяет детали окружающей обстановки, костюма, сумев придать их описаниям живописную силу. Возьмем, к примеру, одежду Мюрата: «Он был в зеленой, шелковой, короткой тунике, коричневого цвета рейтузах, синих чулках и в желтых польских полусапожках со шпорами. На его груди была толстая цепь из золотых одноглавых орлов, ...в ушах — дамские сережки, у пояса — кривая турецкая сабля, на шляпе — алый, с зеленым, плюмаж...» [4, с. 89]. Вкусы и привязанности этого человека налицо.

Вещь может играть очень активную — счастливую или роковую — роль в движении сюжета. Так, перед расставанием Базиль подарил Авроре медальон с крошечным своим акварельным портретом работы Ильи Тропинина. Именно этот медальон помог впоследствии Квашнину узнать в убитом ординарце Фигнера невесту Перовского и сообщить ему о судьбе Авроры. Вещь окутана эмоциями — отчасти от сентименталистской традиции, отчасти — от нравов эпохи.

В решении общих художественных задач, стоящих перед писателем, активно участвовал и пейзаж, тесно связанный с мироощущением автора и его героев. У Г. П. Данилевского — отчетливо зрительное восприятие природы. Творческой манере художника и тут свойственны сдержанность, лаконизм. Поэтому у него немного пространных, обстоятельных описаний. Преобладают скорее отдельные детали пейзажа, переплетенные

нитью рассказа: «Близился вечер» [4, с. 60]. «Выпал снег» [4, с. 149]. Но и этого порой достаточно, чтобы дать толчок фантазии, чувству развернуться в зрительный образ.

Присутствие человека одухотворяет природу, в которой он всегда находит отзвук своим душевным переживаниям. В основном на слиянии природы с миром души человека, а не на контрасте с ним, строит образы писатель. Воздействуя на психологическое состояние персонажа, пейзаж, в свою очередь, является нередко отражением этого состояния: сомнений, тревог, радостей. Так, накануне Бородинского боя Перовский видит «край хмурого, беззвездного неба» [2, с. 68]. А вот измученный тяжелым переходом Базиль получает в дар от Сеньки Кудиныча теплые валенки, переобувается, и сразу исчезает хмурый вечер, редут с мертвыми телами, перед ним «снова было летнее небо, а на небе ни тучки» [4, с. 147].

Пейзажу отведена в романе самая разнообразная роль. Он придает повествованию жизненность, конкретность, неповторимость, так как это пейзаж определенной местности: «Вечер красиво рдел над Москвой и окрестными пологими холмами» [4, с. 19]. Он может обозначать время действия, создавать его «атмосферу»: «Ярко светил месяц. Влажный воздух сада был напоен запахом листвы и цветов... В саду было тихо. Каждая дорожка, каждое дерево и куст веяли таинственным сумраком и благоуханием» [4, с. 29]. Здесь, в этом саду, происходит объяснение Перовского с Авророй, которого оба ждали с понятным волнением.

В романе немало сцен, обладающих тем внутренним единством, которое придает им значение самостоятельных художественных образов. Таковы сцены пожара Москвы. Емкими, достаточно убедительными эпизодами автор создает единый образ день и ночь горевшей Москвы. Пылает Покровка, Лубянка, Тверская, Арбат, Замоскворечье: «То было море сплошного огня и дыма, над которым лишь кое-где виднелись нетронутые пожаром кровли церквей» [4, с. 97—98].

Прием «стереоскопического» изображения позволяет писателю освещать одно и то же явление одновременно со своих позиций и с точки зрения разных героев романа, раскрывает многомерность окружающего мира. Неодинаково воспринимают происходящее люди разного социального положения и душевного склада: офицер Перовский и партизан Фигнер, художник Тропинин и Наполеон. Персонажи все время сменяют друг друга, окрашивая сцены пожара и разграбления Москвы в тона того эмоционального состояния, которое свойственно им в данный момент. Характерным в этом плане является восприятие пожара Перовским, отбывающим временное заточение в церкви, когда его охватывает чувство отчаяния, бессилия что-либо изменить в своей судьбе: «Зловещее зарево пожара светило в окна старинной церкви. Лики святых, лишенные окладов, казалось, с безмолвным состраданием смотрели на заключенного... Сквозные тени оконных решеток падали на

пол и на... стены, обращая церковь в подобие огромной железной клетки, под которою как бы пылал костер» [4, с. 103].

Итак, талант Г. П. Данилевского обнаруживается в искусной живописи словом, в мастерстве художественных описаний, в умении подчинить отдельные картины и детали единому идейному замыслу. В своем предпоследнем романе — «Сожженная Москва» — писатель создает систему художественных образов, обладающих в известной степени наглядной убедительностью и исторической емкостью. Ему удалось показать взаимосвязи человека с окружающим миром, наполнить понятия пейзажа и вещи именно человеческим содержанием, подвести читателя к нужным выводам логикой развития художественных образов. Можно также утверждать, что автор «Сожженной Москвы», продолжая линию реалистической классики, вместе с тем в чем-то предваряет сочностью и пластичностью образных решений художественные искания позднейшей, пред- и послеоктябрьской поры, заостряя романтизирующие моменты в разработке исторической темы. Роман, отразивший глубокую заинтересованность Г. П. Данилевского в судьбах Отечества, не утрачивает своего значения и в наши дни, оставаясь интересным как для широкого читателя, так и для историка литературы, стремящегося представить панораму художественного поиска в области исторического романа XIX в.

1. А. М. (Милюков А. П.). Сожженная Москва. Исторический роман Г. П. Данилевского // Ист. вестн. 1887. № 1. 2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 3. Виленская З. Г. П. Данилевский // Данилевский Г. П. Сожженная Москва. М., 1957. 4. Данилевский Г. П. Полное собрание сочинений: В 24 т. СПб., 1901. Т. 13. 5. Латынина А. Поприще литератора выше всякого другого... // Лит. газ. 1979. 23 мая. 6. Толстой Л. Н. О литературе. М., 1955.

Статья поступила в редколлегию 12.02.83

Е. И. Романова, преп.,
Днепропетровский университет

Принципы создания образов в рассказах А. П. Чехова середины 80-х годов

Художественный мир А. П. Чехова — особенный мир. Он создан по законам человеческой жизни и в то же время подчинен законам художественного творчества. Многообразие и неоднозначность явлений жизни отразились в творчестве Чехова разнообразием художественных приемов создания образов.

Новаторский характер чеховского реализма не раз отмечали исследователи, писатели и литературоведы [5, т. 29, с. 113]. Чеховские рассказы внешне очень просты. Автор избегает вмешиваться в естественный ход изображаемой жизни, именно поэтому так мало в его рассказах авторских оценок, коммен-

тариев [6, с. 191]. Чеховские герои раскрываются в самом действии, в поступках, мыслях, чувствах, непосредственно связанных с действием. Причем, как правило, «процесс духовной эволюции героев дается не весь, а лишь главные этапы, переломные моменты, «обнаружения». Процесс совершается внутри повествования, обнаруживаясь перед читателем в своих результатах, «прорываясь» вовне в минуты высшего напряжения» [4, с. 103].

Чехов рисует художественный образ пунктирной линией деталей. Принцип «блестящего горлышка разбитой бутылки» [8, т. 5, с. 41; т. 13, с. 55], концентрированного отражения целого в частной детали становится одним из основных принципов создания образов в рассказах А. П. Чехова.

Анализ художественно-изобразительных приемов повествования позволит приблизиться к пониманию принципов чеховского реализма. С этой целью проследим создание образов в рассказе А. П. Чехова середины 80-х годов. Этот период характеризуется поисками новых художественно-изобразительных средств, форм организации повествования.

В начале рассказа «Беда» (1887) кратко, беспристрастно, информативно сообщается, что «директора городского банка Петра Семеныча, бухгалтера, его помощника и двух членов отправили ночью в тюрьму» [8, т. 6, с. 400]. Это событие явилось первым камешком той лавины событий, которая увлекла за собой и смяла главного героя повествования — купца Авдеева. Узнав о случившемся в банке, купец несколько не обеспокоился, несмотря на то, что сам был впутан в мошенничество. Закусывая с приятелями и «жмуря пьяные глазки», он с удовольствием говорит о мошенниках, несколько не отождествляя себя с последними. Нарушение же законности самим Авдеевым — это ни в коей мере не нарушение им своих моральных принципов. Его чувство собственного достоинства и незапятнанной добродетели выражается в том, что он ведет обычный образ жизни — много и с удовольствием ест, сплетничает и т. д. Ввод персонажа в повествование заканчивается фразой: «По-видимому, все обстояло благополучно» [8, т. 6, с. 401].

События начинают стремительно развиваться. Их ход вызывает у главного героя ощущение логической ошибки, абсурда. Первый удар купец Авдеев получает, придя домой и узнав об обыске — «Минуту Авдеев простоял неподвижно, как в столбняке, ничего не понимая, потом все внутренности у него задрожали и отяжелели, левая нога онемела, и он, не вынося дрожи, лег ничком на диван; ему слышно было, как переворачивались его внутренности и как непослушная левая нога стучала по спинке дивана» [8, т. 6, с. 400]. Не сам купец понимает свою беду, первым «понимает» беду желудок, к которому легко сводится человеческая сущность героя. Несколько человек пытаются объяснить купцу трудность его положения, но для него внутренне очевидна собственная невинность.

Чехов вводит в повествование тоекратно повторяемое слово «баран». Секретарь управы, объясняя герою его положение, говорит: «Не нужно быть бараном» [8, т. 6, с. 402], «Так могут рассуждать только дети и бараны» [8, т. 6, с. 402], «Вы сами виноваты. Не нужно быть бараном» [8, т. 6, с. 403]. Это несколько раз повторенное слово становится ключевым в характеристике героя, смысловым фокусом образа. Интересно, что первоначальное название рассказа (он был опубликован в «Петербургской газете» под названием «Баран») не удовлетворило писателя. Для него было очевидным, что не только баран-купец виновен в общей и своей личной беде. Авдеев мошенничал в такой же степени, как и многие другие, но именно он попался, поэтому и виновен. Новое название рассказа «Беда» несколько смещает акценты повествования. Купец Авдеев — баран, обреченный на заклание, до последней минуты не может понять, почему он должен быть принесен в жертву правосудию.

Удары судьбы сыплются на Авдеева один за другим: он исключен из числа гласных, как находящийся под судом и следствием; должен сдать должность церковного старосты; у него опечатали лавку и описали мебель в доме и т. д., но «подозревая в этом интригу и по-прежнему не чувствуя за собой никакой вины, оскорбленный Авдеев стал бегать по присутственным местам и жаловаться» [8, т. 6, с. 403]. Он глубоко оскорблен и возмущен произволом, но пока не страдает его душа, страдает его тело, желудок, нога.

Чехов вдруг вводит в повествование слово «старик». В данном контексте автор переходит от социально-сословной характеристики персонажа к возрастной. «Старик хлопотал, а нога немела по-прежнему, и желудок варил все хуже» [8, т. 6, с. 403].

Даже на суде Авдеев не понимает всего ужаса своего положения, и его больше всего раздражает, что «нигде нельзя достать постной еды» [8, т. 6, с. 404]. Чехов опять и опять рассказывает, как и что ест купец Авдеев, об его ощущениях от еды. «Проголодавшись, он попросил лакея дать ему чего-нибудь дешевого и постного» [8, т. 6, с. 404], съев какую-то холодную рыбу с морковью, «он тотчас почувствовал, как рыба тяжелым комом заходила у него в животе; началась отрыжка, изжога, боль...» [8, т. 6, с. 404]. Даже слушая старшину, читавшего вопросные пункты, он ничего не понимал и только чувствовал, как «внутренности его переворачивались, тело обливалось холодным потом, левая нога немела» [8, т. 6, с. 404].

В конце повествования Чехов — негодующий писатель — уступает место Чехову — страдающему врачу. В жмуращем пьяные глазки купце-баране вдруг обнаруживается человеческий страдающий желудок, человеческая нога и, может быть, что-то похожее на человеческую душу. Стержнем создания образа главного героя становится состояние его желудка.

Тот же принцип — сведение сущности героя к одному какому-нибудь повторяющемуся и обыгрываемому в одной детали состоянию, свойству — Чехов использует во многих рассказах 80-х годов. Например, «Спать хочется» (1888), «Устрицы» (1884) и т. д.

Для Чехова характерны пересмотры прежних литературных образов и сюжетов, своеобразная их «перелицовка» [2, с. 67]. Писатель часто обращается к узнаваемым литературным мотивам, образам, вводит в повествование скрытые цитаты. В рассказе «Егерь» (1885) многие исследователи увидели переключку образов с «Записками охотника» И. С. Тургенева. В рассказе «Дом с мезонином» (1896) и повести «Три года» (1896) Э. Полоцкая выделяет параллель, скрытое цитирование «Сна» М. Ю. Лермонтова [7, с. 72—73] и т. д.

В основе рассказа «Мечты» (1886), которым А. П. Чехов вступает в разговор о человеческой свободе, четко прослеживается несколько раз подчеркнутая литературно-образная ассоциация.

Главный герой рассказа — бродяга, не помнящий родства, человек, скрывающий свое имя, обезличивший себя. Образ героя вызывает у читателя давние, ведущие еще от Державина вопросы — кто есть человек, червь или бог.

В повествование введена подробная портретная характеристика героя. Он «маленький, тщедушный человек, слабосильный и болезненный, с мелкими, бесцветными и крайне неопределенными чертами лица. Брови у него жиденькие, взгляд покорный и кроткий, усы еле пробиваются, хотя бродяга перевалил уже за 30... Говорит он заискивающим тенорком, то и дело покашливает» [8, т. 5, с. 395]. Портретная характеристика бродяги, не помнящего родства, неопределенна; так же неопределенна и размыта его социальная характеристика. Так, сотский Андрей Птаха, конвоирующий бродягу в уездный город, говорит о нем: «Бог тебя знает, как об тебе понимать надо. Мужик — не мужик, барин — не барин, а так, словно середка какая... Намеднись в пруде я решетка мыл и поймал такую вот, гадючку с зебрами и хвостом. Спервоначалу думал, что оно рыба, потом гляжу — чтоб ты риздохла! — лапки есть. Не то она рыбина, не то гадюка, не то черт его разберет, что оно такое... Так вот и ты...» [8, т. 5, с. 397]. Этими словами, вложенными в уста сотского, автор дает исчерпывающую характеристику героя, его аморфности. Бродяга — человек без лица, без имени, без социальной справедливости, он — проявление некой субстанции, одинаково рождающей «рыб, гадючек», бессловесно и покорно существующих в мире тумана, слякоти, грязи.

У бродяги есть своя маленькая, неприятная мечта. Он рассказывает о ней своим конвойным: «Стану я как люди, пахать, сеять, скот заведу и всякое хозяйство, пчелок, овец, собак... Кота сибирского, чтоб мыши и крысы добра моего не ели... Поставлю сруб, братцы, образов накуплю... Бог даст

оженюсь, деточки у меня будут» [8, т. 5, с. 400]. Ему нужна защищенность, и свои надежды он связывает с лучшей жизнью в Сибири. Сотские слушают его, они, его тюремщики, так же не свободны, как и он сам. «В осеннюю тишину, когда холодный, суровый туман с земли ложится на душу, когда он тюремной стеной стоит перед глазами и свидетельствует человеку об ограниченности его воли, сладко бывает думать о широких, быстрых реках с привольными, крутыми берегами, о непроходимых лесах, безграничных степях» [8, т. 5, с. 401]. Но свобода дается лишь тому, кто «силен плотью и бодр духом». Для бродяги и сотских иллюзия достижимой свободы и надежды на счастье легко разрушается. «Мечты о вольной жизни не вяжутся с серым туманом и черно-бурой грязью» [8, т. 5, с. 402]. Ни сотским, ни бродяге не достигнуть обетованной земли. «Все трое думают. Сотские напрягают ум, чтобы обнять воображением то, что может вообразить себе разве один бог, а именно то страшное пространство, которое отделяет их от вольного края» [8, т. 5, с. 402], а перед глазами внезапно очнувшегося бродяги встают все мытарства пути, который ему пройти не под силу,

Человек, бродяга, не помнящий родства, начинает ощущать себя червем. «Он весь дрожит, трясет головой, и всего его начинает корчить, как гусеницу, на которую наступили...» [8, т. 5, с. 403].

Художественный образ человека-гусеницы, рожденный в столкновении с привычной литературной ассоциацией, получает свое логическое завершение.

Исследователи творчества А. П. Чехова выделяют в его рассказах принцип «нереальности реального». «Недоразумение», «ошибка», «логическая несообразность», доходящие до фантастики — вот что раскрывается писателю в обыденной жизни, если к ней подходить как к путанице всех мелочей, из которых сотканы человеческие отношения» [3, с. 8]. Такой «логической несообразностью» становится «поэтизирование» [1, с. 33] существующих отношений портным Меркуловым в рассказе «Капитанский мундир» (1885). «Логическая несообразность» отношений между человеком и обществом у Чехова выражена «логической несообразностью» отношений между формой и содержанием рассказа. Принцип раскрытия образа в «Капитанском мундире» своеобразен и тесно связан со структурой повествования. Оно построено по сложившейся, традиционной и поэтому банальной схеме: некий художник, мучимый творческими замыслами — творческий акт — успех — признание. Своеобразие же чеховского рассказа в том, что некий художник — портной Меркулов — страдает от того, что в маленьком захудалом городишке нет простора для его таланта, нет людей «благородного звания», в прислуживании которым истинное призвание героя.

И вдруг неожиданный подарок судьбы — к Меркулову приходит шить мундир капитан Урчаев, делопроизводитель

местного воинского начальника, по мнению Меркулова, вполне соответствующий категории людей «благородного звания». Все силы и средства портного направлены на шитье. Мундир был сшит в срок и с отменным качеством. Для Меркулова начинается счастливое время. Как и положено «благородным людям», капитан не торопится расплатиться с портным, а тот находится на вершине блаженства. Чехов с серьезно-комическими интонациями приводит сравнение: «Два дня Меркулов лежал на печи, не пил, не ел и предавался чувству самоудовлетворения, точь-в-точь как Геркулес по совершении всех своих подвигов» [8, т. 3, с. 166]. Меркулов переживает свой звездный час, который наступает в конце концов для всякого художника. «Целый месяц ходил он к капитану, высиживал долгие часы в передней, и вместо денег получал приглашение убираться к черту и прийти в субботу. Но он не унывал, не роптал, а напротив... Он даже пополнил. Ему нравилось долгое ожидание в передней, «гони в шею» звучало в его ушах сладкой мелодией» [8, т. 3, с. 166]. И вот апогей торжества художника. Аксинья, жена портного, заставляет подойти его к Урчаеву на улице и потребовать деньги за мундир, но, как и положено «настоящим господам», капитан дает Меркулову оплеуху. Меркулов счастлив, на его лице плавают блаженная улыбка, на глазах блестят слезы.

«— Сейчас видать настоящих господ! — бормотал он. — Люди деликатные, образованные... Точь-в-точь бывало... по самому этому месту, когда носил шубу к барону Шпуцелю, Эдуарду Карлычу. Размахнулись — и трах! И господин подпоручик Зембулатов тоже... Пришел к ним, а они вскочили и изо всей мочи...» [8, т. 3, с. 168].

Меркулов счастлив, как может быть счастлив только художник, получивший признание, ибо он настоящий талант... чиновничества, маленький гений лакейства.

Комизм положения и сатирическая направленность рассказа «Капитанский мундир» достигается полярной противоположностью формы, выбранной для рассказа, и содержанием, эту форму наполнившим.

Проанализировав три рассказа 80-х годов, мы выделили несколько художественных приемов. В рассказе «Беда» образ построен на выделении одной детали, постоянно повторяющейся и обыгрывающейся в контексте. Назовем ее «образообразующей» деталью, стержнем создания образа. Деталь не выносится на поверхность, она дана во внутренней структуре повествования и не играет роли в сюжетном построении. Ее задача — постоянная поддержка образа в выбранном эмоциональном и логическом ключе.

На этом же принципе внутренней поддержки, но уже известной литературной ассоциацией, построен рассказ «Мечты». Сочувственное отношение автора к своим героям не декларируется, оно скрыто в повествовании. Автор ироничен и гуманен по отношению к своим героям. Даже одержимый своей лакей-

ской страстью художник Меркулов столь же смешон и жалок, сколь трагичен и нелеп. Несообразность его характера, неестественность его страсти даны в противоречии внутренней логики повествования и внешнего сюжета, несоответствии формы и содержания.

Чехов-реалист показывает жизнь объективно, в ее естественном течении. Он редко вмешивается в ход изображаемых событий, редко дает им оценки, редко комментирует их. Именно потому так важно понимание богатства и разнообразия художественных средств раскрытия образов, непрямых авторских оценок в творчестве А. П. Чехова.

1. Бердников Г. А. П. Чехов. Идеиные и творческие искания. 3-е изд. дораб. М., 1984. 2. Берковский Н. Я. Литература и театр. Статьи разных лет. М., 1969. 3. Бялый Г. Чехов и русский реализм. Очерки. Л., 1981. 4. Герсон З. И. Композиция и стиль повествовательных произведений А. П. Чехова // Творчество А. П. Чехова. Сб. ст. М., 1956. 5. Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1953. 6. Палиевский П. Русские классики // Опыт общей характеристики. М., 1987. 7. Полоцкая Э. А. П. Чехов // Движение художественной мысли. М., 1979. 8. Чехов А. П. Полное собрание сочинений: В 30 т. М., 1976.

Статья поступила в редколлегию 22.05.89

С. Д. Абрамович, доц.,
Черновицкий университет

«Черный монах» А. П. Чехова:
гимн или реквием?

Чеховская повесть «Черный монах», по всей вероятности, становится в ряд произведений, которым суждено будить воображение поколений исследователей. Воистину, каждая эпоха имеет своего Монаха. Но примечательно, что оценки повести часто взаимно противоречат друг другу. Ограничимся здесь только теми, которые сделаны были с прицелом на некоторую «итоговость».

Дооктябрьская критика видела в чеховском Монахе (речь в данном случае идет пока не только о «Черном монахе», но и о таких произведениях, как, скажем, «Святою ночью» и др.) чуть ли не тоску писателя по христианским идеалам. Напротив, советские исследователи стали поначалу придавать Чехову, так сказать, некую «атеистическую боевитость». В 1954 г. Харьковский исследователь М. Гушин трактовал повесть как свидетельство борьбы Чехова за материалистическую эстетику [6]. В 1957 г. Б. Александров выдвигает сходную точку зрения, укрепившуюся по сей день в учебной литературе: Чехов обличает в повести «декадентскую манию величия» [2]. Остается лишь уяснить, почему скромный преподаватель философии вдруг оказывается тут декадентом и почему «декадентская маниа величия» облеклась в повесть Чехова в черты христиан-

ского аскетического идеала. По мере угасания вульгарно-социологических страстей оценки трезвеют. Впрочем, подчас слышим: в 1979 г. В. В. Катаев интерпретирует образ Монаха в повести уже как «клинически точное» описание галлюцинации психически больного человека [11]; думается, не только эта задача стимулировала поэтическое вдохновение Чехова. В 1983 г. объявляет разгаданной загадку повести И. Сухих: по его мнению, для Чехова правда жизни — в том «ржаном хлебе с солью», который едят примирившиеся после очередной ссоры отец и дочь Песочки; ковринские же «полеты во сне и наяву» вызывают у автора некоторую опасливость [19]. Но вот в 1985 г. появляется статья В. Линкова, совершенно иначе понимающего чеховский замысел: для него как раз экстаз Коврина — «королевское» состояние духа, а Монах — символ вдохновения, гениальности [14]. Наконец, в 1988 г. опубликована работа В. Максименко [15], в которой верно отмечалось, что до сих пор «интерпретации сводились к оправданию одного героя и обвинению другого»; автор статьи стремится уяснить позицию Чехова, определяя влияние Черного монаха на судьбы всех персонажей повести и его роль как композиционного центра. Но автор приходит к выводу, что фигура Монаха — «это писательское обобщение ориентационно-оценочных критериев, не имеющих корней в реальной действительности или гипертрофированных в сознании людей и лежащих в основе их мировоззрения, деятельности и взаимоотношений» [15, с. 88]. Кроме того, по мнению В. Максименко, «у каждого героя есть свой Черный монах» [15, с. 87]. Все это звучит весьма схоластически, хотя обычная у Чехова ситуация «всеобщего заблуждения» здесь уловлена точно.

Встречались, правда, и оценки, авторы которых стремились прежде всего проникнуть в замысел писателя, а не оправдывать полюбившийся персонаж. Надо сказать, что чеховская «объективная манера» и известная неопределенность его идеологических постулатов (хорошо, к слову, обрисованная в книге В. Линкова [13] очень затрудняли анализ авторской позиции. В свое время между В. Катаевым и В. Линковым состоялась содержательная полемика по вопросу о том, можно ли принимать у Чехова декларации персонажей за выражение авторского мнения. Однако «туманность» чеховских оценок создавала и почву для интерпретации произведений писателя в сугубо «модернистском» ключе. Обычно с таким явлением мы встречаемся в зарубежной науке. Так, итальянский исследователь Э. ло Гатто полагал, будто автор относится к идеям, которыми живут персонажи, с той же иронией, что и ко всем прочим разговорам на отвлеченные темы (скажем, о «светлом будущем»), и что в «Черном монахе» прочитывается тотальное разочарование Чехова в жизни [23]. К подобному взгляду склонялись и другие западные исследователи, например, Т. Виннер, выведивший «Черного монаха» из такого ряда, как «Скучная история», «Гусев», «Дуэль», «Палата № 6» [24].

Можно сказать, что наши исследователи ощущают в повести Чехова гимн жизни — пусть она мыслится то ли как «королевское» горение духа, то ли как «ржаной хлеб с солью». Напротив, зарубежная наука слышит в «Черном монахе» реке-и-ем по тщете человеческих надежд.

По сути, каждый исследователь энергично моделирует «своего Чехова», не замечая, что превращает образ Монаха в символ чего угодно, но только не того круга традиционных ценностей, которыми долго жила и продолжает жить культура. Дело ведь в том, что Монах у Чехова как бы из иного измерения, и существует воистину как бы в «астральном» плане, художественно обозначая тот порыв «от жизни лживой и известной» к «далеким мирам», которым жили и христианские аскеты, и романтики, и, отчасти, действительно, «декаденты». Речь идет не о том, «верил» ли Чехов в подобные вещи, а о том, что он эту устремленность «от ржаного хлеба» в людях видел и она его глубоко интересовала. Любопытно, к слову, — он, не бывший, как известно, религиозным, едва ли не единственный из русских реалистов, дерзнувший изобразить монаха за пределами, и это изображение сопоставимо разве что с явлением Черта Ивану Карамазову.

Читатель вправе спросить: а ведь Коврин не религиозной же манией страдает, и Чехов отнюдь не затрагивает здесь тех же проблем, что автор «Братьев Карамазовых»? Однако Чехов трактует видение Коврина как эпизод из ряда многих родствен-ных явлений, характерных для эпохи, в которой рядом сосуществовали кликушество и спиритизм, символистские порывы к «озарению» и утонченное визионерство В. Соловьева. «Маленький человек», Коврин заполучил лишь осколок подобных представлений, подобно тому, как андерсеновскому Каю попали в сердце и глаз лишь осколки зеркала Тrolля. Однако примечательно, что символом всего этого комплекса порывов в «метафизику» становится именно образ Монаха, с древнерусских времен выступавший в отечественной литературе как обозначение «особенного человека», ставящего целью достижение «ангельского чина». С фигурой монаха, с аскетическим самоотречением связывались у русских писателей вопросы о смысле веры, о разумности (абсурдности) бытия — назовем хотя бы «Отца Сергия», «Жизнь Василия Фивейского» и т. п. В рамках тогдашней культуры именно «монах» мог стать легко прочитанным читателями символом, суммирующим вековой страх человека перед смертью и его отчаянный порыв принять вызов Неизвестного, шагнуть ему навстречу.

Чехов, с детства хорошо знавший вероучение и монашескую братию, веру свою «растерял», как сам признавался. Тем не менее к образу монаха он обратился уже в первом своем «серьезном» произведении — рассказе «Святою ночью». Здесь в центре внимания вопрос о смысле жизни монаха-поэта, избравшего для изложения своих душевных порывов уже чуждый для окружающих церковно-славянский язык и риторические

приемы. С тех пор в творчестве Чехова монах становится «сквозным образом», и с дореволюционной поры критики отмечали это. Однако в наши дни подчеркивается уже не столько традиционалистский характер, «реминисцентность» образа Монаха (о ней чаще просто забывают), сколько непосредственные жизненные впечатления Чехова, видевшего монахов в тех или иных обстоятельствах (напр., в упомянутой статье И. Сухих). Тем не менее пишущие о Чехове обычно хорошо ощущают особую значительность этого черного силуэта, скажем, в «Степи» [17, с. 30]. Конечно, и фигура монаха с кружкой, увиденная молодым писателем из окна веселого московского трактира на фоне бледного рассвета, могла стать зерном будущего «сквозного образа». Однако жизнь и культура в чеховском творчестве сопрягаются очень свободно, и «из сора» житейских впечатлений могло вырасти грандиозное обобщение. Широко известно и то, что, по свидетельству самого писателя, его как-то разбудил кошмар — видение Черного монаха. Это было в счастливую пору устройства «сада земного», мелиховского имения, вскоре после впервые пережитой волны литературного успеха. Видение явилось молодому счастливцу накануне его роковой болезни, как Черный человек Моцарту. Но сигналы надломленного организма стали для Чехова лишь очередным импульсом к творческому переосмыслению факта. Многое, очевидно, отложилось в этом образе. В то лето автором после ряда унижений был пережит, видимо, некий «искус величия», и уж, несомненно, чувство собственной значимости. Рядом трудился старик-отец, чьи дни клонились к закату, и старая сыновья неприязнь угасала [18, с. 408], уступая место размышлению (с отцом же связан был у Чехова «комплекс веры»: заставляя Антошу петь в церкви и зубрить Писание, отец убивал в нем веру своим «формализмом»). Можно было задуматься, достаточно ли человеку «имения с крыжовником»? три ли аршина земли ему надо? или, все же, весь земной шар?.. Могли вспомниться писателю и суровые образы, внушаемые в детстве, и феномен визионерства В. Соловьева [20, с. 251], и многое, виденное и прочитанное... Верно сказано: «Разве не остается загадкой жизнь и личность Чехова, несмотря на то, что его книги перечитаны всеми не один раз? И, может быть, мы именно потому все еще спорим о «Чайке» и «Черном монахе», что не разгадали тайны жизни и личности их автора?» [8, с. 5].

Во всяком случае, несомненно, что не настроения Чимши-Гималайского владели Чеховым, и не упоение лишь одно переполняло его душу. Его, видимо, терзало сомнение, то высокое философское сомнение, которое не менее ценно, нежели житейский оптимизм. Вот почему образ жизни-сада в «Черном монахе», по тонкому замечанию З. Паперного, «неспокойный, неблагоприятный, но по-чеховски тревожный образ. В нем и радость, жажда жизни, в нем и трагедия» [16, с. 74].

К слову, и «сад жизни» — образ, имеющий глубинные

фольклорно-литературные корни: сюда стоит включить и Библию, и древнерусский «вертоград многоцветный», и многое от Толстого, — становится у Чехова, как и образ Монаха, «сквозным образом» [1]. При этом очевидно, что Сад и Монах составляют явственную художественную оппозицию. И крайне интересно, что абсолютно идентичная оппозиция возникает и в рамках совершенно иных культур, когда они переживают кризис средневековых спиритуальных ценностей. Вот стихи японца XVIII в. Сидо: «Плащ нараспашку, Смотрит старый монах На вишневый цвет» (любопытно, что в науке отмечена близость Чехова к японской поэтике, напр. [7]). Именно мелиховский период стал, видимо, отправной точкой в возникновении названной оппозиции Сад-Монах, и последующая работа духа укрепляла эту дихотомию. Цветение жизни все чаще воспринималось писателем в сопровождении трагического чувства обреченности, недолговечности этого цветения. Вот почему нельзя перетолковывать глубокую трагедийность «Черного монаха» в духе утверждения простых земных ценностей вроде «ржаного хлеба с солью». Нет, не хлебом единым жив человек, и его порывы к тому, что, говоря словами Аристотеля, «за физикой», вряд ли были в глазах Чехова чистым «клиническим случаем». В Коврине, переутомившемся, надломленном борьбой за этот самый кусок ржаного хлеба, угадываются автопортретные черты. И вставший перед чеховским персонажем вопрос о границах «сада жизни» был, конечно, не гипертрофированием в сознании людей ложных ориентационно-оценочных критериев, а обычным, «нормальным» экзистенциальным вопросом. Иное дело, что для персонажа тут все оборачивается безнадежно. А у автора «Черного монаха» тема смерти безотрадно звучит лишь тогда, когда сопрягается с мыслями о жизни, утратившей самые элементарные понятия о высоком смысле человеческого бытия [5, с. 142]. Коврина, не сумевшего жить, поглощает смерть, и ее господство именно потому ужасает, что жизнь персонажа оказалась бесполезной. Верно, что именно с Чехова начинается в русской литературе вопрос «Как жить?», что в эпоху Чехова «в разноречивых высказываниях о смысле человеческого бытия как никогда обнаружилась тяга к обобщающим формулам, к афоризмам, а спор о человеческой личности, о гуманизме, о содержании и направленности человеческой жизни занял в литературе одно из ведущих мест» [12, с. 216—217]. Коврин тоже пытался решить именно эти, «фаустовские» вопросы, и слишком большим, слишком бесстрашным художником был Чехов, чтобы протянуть своему персонажу в ответ ломоть ржаного хлеба.

Как философа, Коврина мучит именно «малость» его дел — борьба за диссертацию, кафедру и пр. Ему хочется знать о главном, о том, чего не знает и не хочет знать жизнерадостное большинство. И не случайно ему является именно Монах, а не, скажем, девушка с распущенными волосами и в золотом кушаке, как теще Ипполита Матвеевича Воробьянинова. Монах

символизирует философский горизонт повести, и неправ Т. Виннер, полагавший, что «литературные и мифологические репродукции в произведениях Чехова служат средством для достижения полифонического звучания, для выражения иронии и сатиры...» (цит. по: Козлов А. С. Мифологическое направление в литературоведении США. М., 1984, с. 92). Воистину, «не поймет и не заметит Гордый взгляд иноплеменный...»: ведь тут сказалась именно общая для русского реализма конца века закономерность, подмеченная В. Каминским, — «именно в реалистической литературе конца XIX в., стремившейся, преодолевая кризис идей, погрузиться «внутри» народного сознания, «условные» формы нередко заимствовали образный и стилистический строй фольклорных и библейских жанров, как бы апробированный веками исторического опыта масс, причем формы эти меньше всего, разумеется, имели отношение к агиографии и религиозно-культовому содержанию» [10, с. 82].

В то время, пронизанное предчувствиями грядущих социальных и духовных катаклизмов, думать о смерти вовсе не означало превращаться в декадента. Сам Лев Толстой, считал, что научиться думать означает думать о смерти. Философичность пронизывает творчество русских символистов, и трагедийность человеческого бытия остро переживалась ими (хотя и подмеченный М. Горьким тип «Смертяшкина» тоже, несомненно, тут существовал).

Чехов явно не только думал о смерти, но и о возможности понять и оправдать ее, равно как и о традиционных путях утешения. Любивший в молодости подчеркивать «я не монах», писатель вскоре после смерти брата, Н. П. Чехова, изображает в живых картинах фигуру монаха, молящегося в гроте [3, с. 235—236]. Накануне смерти, по свидетельству И. Бунина, Чехов, случается, говорит, что бессмертие есть, что неплохо бы пожить монахом... Не будем приписывать Чехову усугубление религиозных настроений, однако несомненно, что он, обреченный туберкулезом, напряженно думал о смысле и жизни, и смерти.

Чеховский Коврин, надломленный в схватке с жизнью, и в самом деле мог показаться нашим ученым «декадентом» в ту пору, когда о смерти думать как бы не полагалось, а вопрос о смысле жизни, о гении и посредственности казался решенным раз и навсегда. Но, даже впадая в манию величия, в «декадента» он, конечно, не превращается. Правы, конечно, те, кого И. Сухих остроумно назвал «ковринистами», трактующие наваждение Коврина как «высокую болезнь», экстаз. Ведь автора не привлек ни тот Коврин, который существовал до болезни с его хлопотами о диссертации, ни тот пошлый, самоуспокоенный субъект, сознающий свою посредственность, каким он стал по выздоровлении. Уж не безумен ли он теперь, отсекая в угоду мнению медиков лучшую, высшую часть своего «я»? Верно и замечание Э. ло Гатто: «нормальный» Коврин столь несчастен, что заболевает чахоткой и умирает [23, с. 353].

Однако уход Коврина из жизни — все же деформация сознания, возникшая на почве человеческой придавленности, причем мания величия есть как бы мания преследования навыворот. Об этом свидетельствуют поступки любого тирана. Уже ранний Чехов это понимал. Точно подметил М. Гушин, что, изображая манию величия, писатель уже тогда, в ранний период творчества, видел за ней скрытую «пришибевщину» [6, с. 40]. Увы, наш интеллигентный Коврин повел себя с семейством Песоцких и, в частности, с Таней, мягко говоря, пренебрежительно. И то чувство духовного «королевства», которое восхищает В. Линкова, отнюдь не опоэтизировано Чеховым. Да и кто у Чехова чувствует себя «королем»? Разве что пошляк Панауров из повести «Три года» да старый профессор из «Скучной истории», горько раскаивающийся перед смертью, что жизнь положил на служение «фирме и ярлыку»... Тут Коврин выступает как прямой преемник и пушкинского Евгения из «Медного всадника», и гоголевского Поприщина из «Записок сумасшедшего» [21, 8 с., с. 494]. И беседы его с «ласковым и лукавым призраком» вовсе не полет в «далекие миры», ибо нет тут настоящего простора духа. Однажды утверждалось, что «в изображении высокого, запредельного» в чеховской художественной системе слово или вообще не допускается, или только слово поэтическое, постижение этих сфер духа предано высокой поэзии» [22, с. 274]. Однако, за исключением «Черного монаха», — где оно у Чехова, запредельное? Но если даже принять такой критерий, то окажется, что Монах, эта, казалось бы, м о н а д а з а п р е д е л ь н о г о, говорит скверно, как заурядный проповедник: «А почему ты знаешь, что гениальные люди, которым верит весь свет, тоже не видели призраков? Говорят же теперь ученые, что гений сродни умопомешательству. Друг мой, здоровы и нормальны только заурядно-стадные люди...» [21, с. 242]. Привкус пошлости в этих фразах, просторечное «а почему ты знаешь», внеположность позиции говорящего науке, вплетение в лексикон расхожего выражения «заурядно-стадные люди», модного в эпоху увлечения Ницше, — все это говорит само за себя. Тут ни грана высокой поэзии, ни намек на исихастическое молчание.

Сама стилистика речей Монаха есть стилистика ковринская, точно так же, как Монах есть порождение его сознания. Но что же объективно и властно вызывает в помраченном сознании этот черный призрак?

Символ Смерти, небытия — вот что такое Черный монах у Чехова. Категория трагического присуща подлинно великому искусству, истинный художник отражает не только «пиршество жизни», но и присутствующее на горизонте пугающее Ничто. И, как в мире Пушкина есть место Чуме, так в мире Чехова есть образ Смерти.

Спрятаться от этой проблемы нельзя. Вот, по сути, прячется в «сад», словно в «футляр», Песоцкий, для которого не существует «метафизики»; у них, Песоцких, «только сад...», как с

неожиданной, казалось бы, горечью, признается Таня. Во имя процветания сада старик Песоцкий находится как бы в состоянии войны с человечеством; даже с дочерью у него то «война», то «перемирие». Но на дне сией чаши горечь. Когда мы вместе с Ковриным входим в сад Песоцкого, то сад этот, производивший на Коврина-ребенка сказочное впечатление, выглядит уже скорее как зловещее «заколдованное место», и недаром введен здесь, в экспозиции, черный дым, «заменяющий облака, когда их нет...» [21, 8 С, с. 228]; из этого-то дыма и сгустится позже Черный Призрак. Сам же сад таков: «Каких только тут не было причуд, изысканных уродств и издевательств над природой! Тут были шпалеры из фруктовых деревьев, груша, имеющая форму пирамидального тополя, шаровидные дубы и липы, зонт из яблони, арки, вензеля, канделябры и даже 1862 из слив — цифра (sic! С. А.), означавшая год, когда Песоцкий впервые занялся садоводством» [21, 8 С, с. 227].

Первый год освобождения страны от крепостничества... Энергия Песоцкого — сугубо «буржуазная» энергия, направленная на создание того «сада радостей земных», от которого склонен был отвращаться средневековый человек, посвящая себя созерцанию Лица Смерти. Однако сад Песоцкого не более чем расширенный вариант «имения с крыжовником», пересоздание первоизданного Эдема по личной прихоти, выдающее, как и постоянная агрессивность старика ко всему, что вне сада находится, страх и неуверенность. И все это не менее ущербно, нежели духовидчество Коврина — именно в саду Песоцкого Коврин, приехавший сюда отдохнуть, созревает вместо того до безумия, ибо гонка за жизненными благами за воротами с каменными львами не кончается, а как бы удесятряется (характерно, что, как в сказке, тут Коврину предлагается невеста, имение, состояние, приданое и пр., но никто не видит, не догадывается, что с ним происходит). Вот почему вряд ли прав Ф. Искандер, уверявший недавно на страницах «Литературной газеты», что у Чехова, в противовес распространившемуся в то время «культу бездомности», — «уют отгороженности, одомашненности, окультуренности восплаемого пространства жизни» (04.03.87). Нет мира под яблоней, подстриженной в виде зонтика! И недаром «теоретика» Коврина и «практика» Песоцкого тянет породниться, и Коврину кажется заманчивым стать наследником тестя. В делах Песоцкого — то же безумие, что и в мечтаниях Коврина, а в Коврине та же меркантильность, что и в «мечте» Песоцкого. Кончается это крахом семьи, надежд и самой жизни...

Вряд ли прав Т. Виннер, видящий здесь гибель «экстраординарных талантов», которые потому терпят крах, что они лучше других [24, с. 177]. Точнее судит В. Камянов, отметивший, что оба «возбужденных себялюбца» внутренне сходны [9, с. 187]. И очень близко подходит к проблеме В. Максимиенко, отмечавший, как мы помним, что у каждого персонажа

«свой Черный монах», но ограничившийся сведением образа Монаха к аллегории.

Подобно тому, как в «Вишневом саду» будут суетиться у корней «воздушной громады» цветущих деревьев разнообразных «недотепы», так и в «Черном монахе» уродуют и наполняют черным дымом свой сад, Сад Жизни, «возбужденные себялюбцы».

До последних дней возделывавший свой собственный сад, Чехов не утратил веру в гармонию человека с окружающим миром, веру в жизнь и ее смысл. И когда Горький познакомил его со своей обработкой сюжета о Василии Буслаеве, который — будь его воля! — все бы «сады сажал» и «землю раскрасил бы, как девушку», Чехов, по воспоминаниям Горького, пришел в возбуждение, менее всего похожее на пессимизм. Отзыв Чехова, записанный Горьким, правда, несет отпечаток горьковской стилистики, но все же тут запечатлено прямое суждение автора «Черного монаха» о проблемах, обозначенных в повести имплицитно: «Это хорошо... Очень настоящее, человеческое! Именно в этом «смысле философии всей». Человек сделал землю обитаемой, он сделает ее и уютной для себя. — Кивнул упрямо головой, повторил: — Сделает» [4, с. 452].

И несовершенство окружающих его людей не препятствовало Чехову видеть перспективу грядущего обновления жизни, как не препятствовало сознание трагической обреченности Сада любоваться его красотой и способствовать его процветанию.

1. *Абрамович С. Д.* Символика пейзажа у А. П. Чехова и Л. М. Леонова // *Вопр. рус. лит.* Вып. 2. 1986. 2. *Александров Б. И.* Семинарий по Чехову. М., 1957. 3. *Гитович Н. М.* Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М., 1955. 4. *Горький М. А. П.* Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. 5. *Гречнев В. Я.* Русский рассказ конца XIX—XX века. Л., 1979. 6. *Гущин М.* Творчество Чехова. Харьков, 1954. 7. *Заворыкина Т. Д.* К вопросу о близости человеческой драматургии и японской поэтики // *Теоретические проблемы изучения литератур Древнего Востока.* М., 1982. Ч. 1. 8. *Заворыкина Т. Д.* К вопросу о близости чеховской драматургии и японской поэтики // *Теоретические проблемы изучения литератур Древнего Востока.* М., 1982. Ч. 1. 9. *Есенков В. В.* Только достоверность? // *Лит. газ.* 1986. 1 окт. 10. *Камянов В. Б.* Дар проникновения // Октябрь. 1985. № 1. 11. *Каминский В. И.* Пути развития реализма в русской литературе конца XIX века, Л., 1979. 12. *Кагаев В. Б.* Проза Чехова. Проблемы интерпретации. М., 1979. 13. *Крутикова Л. В.* Реалистическая проза 1910-х годов. Рассказ и повесть // *Судьбы русского реализма начала XX в.* Л., 1972. 14. *Линков В. Я.* Проблемы смысла жизни в «Черном монахе»: Чехова // *Изв. АН СССР.* 1985. Т. 44. № 4. 15. *Максименко В. Ф.* Проблема личности в повести А. П. Чехова «Черный монах» // *Вопр. рус. лит.* 1988. Вып. 2 (52). 16. *Паперный З. С.* А. П. Чехов. М., 1954. 17. *Полоцкая Э. А.* П. Чехов. Движение художественной мысли. М., 1979. 18. *Роскина Н. А.* Письма к Чехову его отца П. Е. Чехова // *Литературный музей А. П. Чехова.* Таганрог: Сб. ст. и материалов. Ростов н/Д., 1967. 19. *Сухих И.* Загадочный «Черный монах» // *Вопр. лит.* 1983. № 6. 20. *Турков А.* Чехов и его время. М., 1980. 21. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974—1982. 23. *Lo Gatto E.* Jedność artystyczna i duchowa // *Chechov w oczach krytyki światowej.* Warszawa, 1971. 24. *Winner T.* Chekhov and his prose. New York; Chikago; San Francisco. 1966.

Статья поступила в редколлегию 03.05.88.

Ритмообразующие элементы романа Ю. Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара»

Романы Тынянова настолько оригинальны и неповторимы, что продолжают вызывать пристальный интерес исследователей и требуют дальнейшего, более детального изучения.

Исследователи не раз отмечали в романах Тынянова синтез документальности с творческим, подлинно художественным изображением Пушкина и его современников. Новаторство Тынянова ученые видят и в том, что он отказывается от недостатков, присущих многим авторам историко-биографических романов, монтажа цитат, погони за экзотичностью. Все, кто писал о романе Ю. Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» (Т. Хмельницкая, В. Д. Оскоцкий, А. В. Гулыга, С. М. Петров, Ю. А. Андреев* и др.), затрагивали проблему ритма этого произведения, хотя детально этот вопрос не освещался. Попытки начать разговор о стиле романа Ю. Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» приводили к проблеме ритма, точнее — к выявлению некоторых ритмообразующих элементов в прозе Тынянова.

«...Ритм литературного произведения, — отмечает Ю. Ф. Кочерган, — создает определенный интонационный настрой, он во многом определяет общую атмосферу произведения, выражая своеобразие художественного мышления писателя, стремление к сконденсированности текста, его высокой смысловой и эстетической выразительности, объемности содержания» [4, с. 35].

На появление определенного ритма в прозаическом произведении влияют разные факторы: историческое время, поэтическая эпоха, мода на те или иные слова и выражения, обороты речи, речевые штампы, неологизмы. Ритм укрепляет композицию и, наоборот, расстановка частей, своеобразие поэтического синтаксиса, т. е. повторы определенных синтаксических фигур (анафор, риторических вопросов, восклицаний, обращений) влияют на характер ритма. Ритм зависит и от интонации, хотя она в целом подчинена ему, от вкрапления родственных тропов, доминирующих образов, объединенных проблематикой произведения, его идейным пафосом и формой создания.

Ритм прозы — явление целостного стиля произведения, составная всей художественной системы, поэтому ритм связан и со сферой идей [3, с. 126]. Ритм — это и строй, и лад, и мелодия, и интонация отдельных кусков произведения, повто-

* Оскоцкий В. Д. Роман и история (Традиции и новаторство советского исторического романа). М., 1980; Гулыга А. В. Искусство истории. М., 1980; Петров С. М. Русский советский исторический роман. М., 1980; Андреев Ю. А. Русский советский исторический роман. 20—30-е годы. М., 1962.

ряющееся в нем обращение к одной и той же теме. «Художественная функция ритма всегда одинакова — она создает ощущение предсказуемости, «ритмического ожидания» каждого очередного элемента текста, и подтверждение или неподтверждение этого ожидания ощущается как особый художественный эффект» [6, с. 326].

Все три романа Ю. Н. Тынянова («Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара», «Пушкин») объединены одной темой, темой трагической судьбы декабристов. Поэтому через весь роман «Смерть Вазир-Мухтара» проходит обращение к событиям 14 декабря 1825 года. Это и прямые ассоциации, и иносказательные, зашифрованные намеки, и целая система подготовленных метафор и перифразов.

Есть в романе и другие сквозные темы, определяющие четкость ритма, его связь с идеей произведения, — тема Отечественной войны 1812 года, тема «кавказской девочки» Нины Чавчавадзе, пушкинская тема и — тема обреченности главного героя, привносящая в роман с самого начала тревожную интонацию. Эта тема формируется многочисленными средствами, в том числе и символикой цвета. На это в свое время обратил внимание Н. Маслин: «Резко сниженный тонус жизни Тынянов передает и во внешнем облике Грибоедова через такую его деталь, как «желтая рука», и в тяготении к постоянным рефлексиям, и в иронических интонациях его речи» [10, с. 183].

Это не только желтая рука, то и дело возникающая, — желтый цвет окружает героя, это его цвет, символика которого прозрачна; это цвет угасания, приближающегося конца: желтые листки рукописей, «Грибоедов встал, желтый, как воск», «Грибоедов был желт, как лимон», «Человек небольшого роста, желтый и покорный, занимает мое воображение». Даже страна, где происходят события, желтого цвета: «Поют копыя в желтой стране, называемой Персия».

Ритм — явление глобальное, всеохватывающее по отношению к произведению в целом, интонация же более локальна, подчинена ритму и укрепляет его. Связи ритма с интонацией очень важны. Ведь именно ритмическое строение художественной речи является одним из важнейших материальных средств закрепления интонации; прояснения той интонационной основы, которая как бы вкладывается в художественный текст. И только в художественной целостности интонация причастна не к отдельному «плану выражения», а к внутреннему содержанию литературного произведения, к создаемому в нем художественному миру как взаимопроникающему единству отражаемой действительности и личности художника. «Именно в точке взаимопроникновения, слияния этих двух натур: художника и изображаемой жизни — и следует искать исходную основу возникновения ритма и интонации как специфически художе-

* Здесь и далее примеры приводятся по [8] без указания страниц.

ственных явлений. Двудеиная обусловленность ритма художественной прозы: действительностью, эпохой, предметом отражения — и личностью, индивидуальностью писателя» [7, с. 131].

В романе «Смерть Вазир-Мухтара» можно выделить две основные интонации: ироническую и медитативную. Обе они — своего рода каркас, который тоже определяет характер ритма. Авторская ирония слита в романе с голосом главного героя. Такая растворенность, слитность становится активным средством выражения авторской позиции, так как ирония направлена против карьеристов, выскочек, невежд, тупиц, предателей, шпионивших за «людьми декабря»: «Он был из тех людей, которые появляются на свет раньше своих предков. Он был выскочка, и знатность его была нова» (о генерале Паскевиче); «Это как-то сказалоь уже утром, в Третьем отделении, куда он отнес большую и хорошо сработанную статью «О направлении современной литературы и литераторов» (о Фадее Булгарине); «От Нессельроде, от мышьяго государства, от раскоряки грека, от совершенных ляжек тмутараканского болвана на софе — встала обида» (тут же досталось всем: министру иностранных дел, всему николаевскому государству, директору департамента Родофиникину и самому императору). Ирония Тынянова зла, прицельна, беспощадна, и это сказывается на ритме.

В. Д. Левин полагает, что «современные вставки в романе укрепляют стиль, ритм, например, «Генералов в двадцатом веке назвали бы пораженцами», «позднейшие карикатуристы» [5, с. 10].

В романе можно обнаружить широко разветвленную систему различных повторов: однозначных мыслей, анафорических зачинов фраз, одних и тех же предложений, синтагм, отдельных образов. Анафорический параллелизм и другие формы внутренней симметрии в организации фраз закрепляют в романе растущую эмоциональную напряженность. Повторы возникают со значительными интервалами, но встречаются и в одном смысловом ряду как своеобразное эхо. В таких случаях и возникает эхообразный или затухающий ритм: «А вы крестьян российских сюда бы нагнали, как скот, как негров... Тысячами — в яму! С детьми...

...Негры ... В яму... с детьми».

«— Выписываются из чужих краев рабочие и мастеровые...

— Ни минуты...

— А по окончании привелегии многолетней...

— ... по окончании что же?»

Ритмообразующим элементом можно считать и вкрапление разнообразных варваризмов (английских, немецких, польских, турецких), архаистической лексики, стихов. Варваристическая лексика оттеняет язык оригинала и создает микроритм отдельных частей повествования — отрывистый, причудливый. Отрывистая фраза очень характерна для всего стиля романа, это

отмечалось уже некоторыми исследователями. В. Д. Левин, например, считает, что это свойство обусловлено «пушкинскими кусками», творческим воспроизведением общего строя, ритма пушкинской прозы, «энергичного и точного лаконизма» [5, с. 212]. В. Шкловский эту грань пушкинского стиля связывает с «непрерывностью мысли» [11, с. 290], чего, однако, нельзя сказать о манере Тынянова, ибо художественная мысль его прозы прерывиста, клочковата, не всегда восстановима в изначальной целостности.

Роман изобилует эпитафиями, их 20. И в этой повторяемости элемента стиля, ибо эпитафия тоже вовлекается в общий стиль, есть своя упорядоченность, свой ритм и связь с идейно-эстетической ценностью произведения в целом. Между главами часто возникают скрепы — явные или приторможенные, зашифрованные. Так, введение завершается многозначительной фразой «Еще ничего не было решено», эта же фраза открывает первую главу. В конце первой и начале второй глав речь идет о Туркмечайском мире, выгодном для России. Вторая глава завершается сообщением об отъезде на Кавказ, третья начинается описанием укладки дорожного чемодана.

Композиция романа последовательна, но каждая из глав разбита на небольшие части с номерными обозначениями. Количество их разное — от 40 до трех в последней, роковой тринадцатой. Эта композиционная фрагментарность, отрывистость перекликается с такой же фразой — отрывистой, напряженной, с недомолвками, намеками. Все это нагнетает действие, ускоряет его, неумолимо приближая к концу, создает определенный, неповторимый ритм — ритм тревожного ожидания. Говоря словами А. Блока, ритм передает «трагические прозрения» Грибоедова, его волнения, переходящие в «безумную тревогу» [1, с. 290]. В незавершенности тыняновских фраз — глубокий подтекст, сложная ассоциативная связь со всем повествованием, тревожный ритм пульсирует в каждой из них: «Синие листы его проекта, где клубящиеся росчерки над ними были похожи на дым несуществующих заводов, — были ли они расчетом или любовью?

Волоокая девочка, высокая, нерусская — была ли она любовью или расчетом?

А Кавказская земля?» [8, с. 215].

В этих трех вопросительных предложениях спрессован, в сущности, почти весь сюжет романа.

В ритм вовлечена лексика, прежде всего семантические архаизмы, синтаксические фигуры, синтагмы, тропы. Эта особенность особо важных в развитии сюжета и художественной идеи лексем, синтагм — тоже существенный элемент общего ритма. Такие повторы вбирают в себя и синонимическую нагнетаемость смысла. («Все было неудавшаяся Азия, разорение и обман», «Война была для него сумбур, неожиданность, бгочаһа», «Постный и рябой вид его напоминал серые интендантские склады, провинциальный плац, ученье»). Наряду

с этим в трехкратной конструкции видим антитезу, несовместимость смыслов, их полярность («...в России все слишком неустойчиво, слишком молодо и уже успело между тем собраться», «Сашка был враль непостижимый, роскошный и фантастический», «Водворяют безнравственность, берут взятки, а между тем, преуспевают»).

Короткие трехчленные фразы или синтагмы вносят в общую тональность как бы временное успокоение, перемирие в схватках жестоких противоборствующих сил («Нужен разбор, досуг и спокойствие», «Просто, свободно и без затей», «...тот был седой, почтенный, учтивый»).

Ритмообразующую функцию выполняют анафорические зачины, афоризмы, скрытые цитаты. Дополнительным средством ритма, элементом его в анафорах являются аллитерации, звуковая и фонетическая заданность: «Все идет прекрасно, не так ли? Вот стоит апрель на дворе, вот предстоит большая удача. Вот человек почти забыл, что самой природой предназначено ему не верить людям, вот он простил любовницу, которая ему изменила, вот он думает о другой, еще девочке. Все принадлежит ему» [8, с. 140—141]. В анафорических кусках текста ироническая интонация предстает в сгущенном, концентрированном виде, она зримо нагнетается и достигает своего предела — в надрывной ноте. Интонация углубляет накал страстей, участвует в сфере чувств.

Авторские афоризмы, — сгустки мыслей, квинтэссенции раздумий героя о родине, политике, нравах, любви, назначении художника, это своего рода островки, вехи на пути развития сюжета, венчающие то, о чем говорилось намеками, ассоциативно: «Гром оружия не дает благоденствия стране», «Война в наш век — игрушка дураков», «Помните, что может назваться счастливым тот, которому нечего бояться», «...уединение совершенствует гения...».

Скрытые цитаты у Тынянова — предмет специального исследования, на что уже указывала Т. Хмельницкая [9]. В качестве источников Тынянов привлекает, как правило, хорошо известные читателю, ставшие классикой произведения: стихи А. С. Пушкина, Е. А. Баратынского, изречения древних восточных поэтов и др. Но наиболее часто он обращается к комедии «Горе от ума» А. С. Грибоедова, цитаты из которой органически вплетены в художественную ткань романа:

«...Да и эти мерзавцы — как вы их назвали? Французишки из Бордо», «...полковник Иван Григорьевич Бурцов, из «стали славной», «Многих уже нет, а те странствуют далече».

Ритм «Вазир-Мухтара» связан с описываемой эпохой, с реалиями времени, конкретными его приметам. Включенные в повествование реалии николаевской эпохи — дворцовые и околослуживые интриги, произвол самодержца, светский уклад, мода, исторически достоверные имена, названия газет, журналов, спектаклей и другие — вовлекают тем самым в общий ритм и фразы, и главки, и произведение в целом.

Ритм участвует и в установке автора на взаимопонимание с читателем, диктует и определяет нужную интонацию, тональность. «...Ритм, единственно соответствующий теме, материалу, сюжету, находишь только на путях поисков наиболее краткого и образно-убедительного взаимопонимания с читателем» [7, с. 30]. Два голоса, обращенные к читателю, обрываются умолчанием — голос автора и голос героя, но, переплетаясь, они тоже вовлекаются в общий ритм, влияют на него, создают волну читателя недосказанность.

Нельзя не согласиться с раздумьями В. Шкловского о природе ритма прозы: «Ритмом вообще мы называем систему последовательно смешивающихся во времени, сравниваемых между собой явлений. При этом следует понимать некоторое суждение введенных в определение понятий. «Последовательность во времени» следует понимать в том смысле, что явления сменяют одно другое через достаточно краткие промежутки времени, чтобы вся последовательность психологически воспринималась как единый, неразрывный ряд, и достаточно большие, чтобы отдельные явления не смешивались в один неразличимый процесс» [12, с. 257].

Действительно, ритм прозы — это целостная эстетическая система, вбирающая в себя и поэтику, и стиль, и приметы времени, и неповторимость авторского видения мира и отношения к нему.

В романе Ю. Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» ощутим целостный ритм повествования, ритм нарастающей тревоги. Он созвучен замыслу автора, созвучен жизни и судьбе главного героя — А. С. Грибоедова, гениального художника, дипломата, тонко существующего и глубоко ранимого человека с его «трагическими прозрениями, переходящими в «безумную тревогу» (А. Блок)» [9, с. 290].

1. Блок А. Размышления о скудности нашего репертуара // Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1961—1963.
2. Гиришман М. М. Ритм художественной прозы. М., 1982.
3. Каверин В. А. «Я убежден...» // Вопр. рус. лит. 1973. № 7.
4. Кочерган Ю. Ф. Ритм и интонация в прозе Ю. Янковского и А. Довженко // Филол. науки. 1987. № 5.
5. Левин В. Средства языковой исторической стилизации в романах Ю. Тынянова // Исследования по языку советских писателей. М., 1959.
6. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987.
7. Средства языковой исторической стилизации в романах Ю. Тынянова // Исследования по языку советских писателей. М., 1959.
8. Тынянов Ю. Н. Смерть Вазир-Мухтара. Роман. Сюжет «Горе от ума» / Послесловие и прим. Б. О. Костелянца; М., 1981.
9. Хмельницкая Т. Ю. Историческая проза Тынянова // Хмельницкая Т. Ю. Голоса времени. Статьи о современной советской и зарубежной литературе. М., 1963.
10. Черты новаторства советской литературы. Литературно-критические статьи. М.; Л., 1960.
11. Шкловский В. Ритм прозы («Пиковая дама») // Шкловский В. О стихе. Л., 1929.
12. Шкловский В. Заметки о прозе Пушкина. М., 1937.

Статья поступила в редколлегию 22.01.83.

Особенности выражения авторской позиции в пьесе А. Вампилова «Утиная охота» (интонационное своеобразие диалога и ремарки)

Пьесы А. Вампилова завладели всеобщим вниманием в начале 70-х годов, когда в драматургии нашел яркое выражение притягательный для литературы последних десятилетий интерес к духовной жизни личности, к мотивам нравственного выбора, отказ от облегченных решений, привычного деления героев на положительные и отрицательных.

Все это характерно и для пьесы «Утиная охота». Объектом глубокого психологического анализа стал здесь герой отнюдь не положительный. Инженер Виктор Зилов — человек опустошенный, потерявший нравственную опору, преждевременно состарившийся.

Именно образ Зилова стал причиной того, что вокруг вампиловской пьесы разгорелись острые споры, не утихающие и по сей день. Критики писали о ее «неуловимости» и «странности». Наиболее полярные позиции в дискуссии о герое «Утиной охоты» заняли критики М. Туровская и К. Рудницкий. М. Туровская, хотя и указала на черты «духовного паралича» и нравственную деградацию героя, «затронувшую» не только сферу общественного бытия Зилова, но и глубочайшие слои его личности, подчеркивала его обаяние и незаурядность, называла «талантливой, легко воспламеняющейся натурой» [12, с. 112—113]. К. Рудницкий же по поводу героя пьесы заявил: «По сцене мыкается мертвец» и определил Зилова как антигероя: «На сцену вызван прямой антагонист вампиловского героя, его злейший враг» [9, с. 365].

М. Туровская писала о «восторженном непонимании» драматургии Вампилова критиками [12, с. 102]. Но существует и другая точка зрения. Признавая жизненное богатство характера Зилова, ряд исследователей подвергает сомнению не только нравственные принципы героя (а вернее сказать — отсутствие таковых), но и определенность авторской позиции по отношению к нему [1, с. 24; 6, с. 139; 10, с. 8].

На наш взгляд, последнее мнение можно объяснить тем, что идейные установки автора не лежат в «Утиной охоте» на поверхности, а как бы растворяются в изображаемых обстоятельствах. А. Вампилов тем самым следует традициям русского реализма, где «мысль писателя настолько растворялась в образе, что всякое нарочитое выделение ее казалось грубым, безвкусным и неубедительным. На правдивость и силу этой мысли должна была указывать сама жизнь, а не автор, специально перекроивший ее для этого» [5, с. 228].

К тому же, в драме точка зрения писателя реализуется, как известно, сложнее, чем в других жанрах. Герои драмы бо-

лее самостоятельны, чем герои эпических произведений, всякое внешнее проявление авторского «я» сводится в драме к минимуму. Авторская точка зрения проявляется в поворотах сюжета, в особенностях композиции, угадывается в отдельных репликах героев. Именно поэтому А. М. Горький и считал драму «самой трудной формой литературы»: «...пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом, и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора... Действующие лица пьесы создаются исключительно и только их речами...» [5, с. 411].

На «речи действующих лиц» как способ выражения позиции драматурга указывает Б. О. Корман [7, с. 205]. Сюда же следует отнести и авторские ремарки.

Как выражается в пьесе А. Вампилова авторская позиция «через речи действующих лиц» и ремарки? По отношению к «Утиной охоте» представляется более верным говорить не о размытости позиции писателя и не о тотальном «восторженном непонимании» пьесы критикой, а о недостаточном внимании некоторых исследователей к тексту, к авторским ремаркам, к интонационным особенностям диалога.

Рассмотрим, например, одну из наиболее ярких сцен в пьесе. Зилов, вернувшись домой под утро якобы из командировки, говорит упрекающей его Галине, что «жена должна верить мужу», что «в семейной жизни главное — доверие» [2, с. 189]. В устах изолгавшегося Зилова эти слова звучат чистейшей демагогией. Затем Виктор пытается вместе с женой вспомнить их прошлое. Исследователи (в частности, М. Туровская, В. Толстых) приводят эту сцену в подтверждение талантливости героя, критикам кажется, что он в этот момент лжет самозабвенно, увлеченно. «...Пронзительная и поразительная по лирической наполненности сцена, в которой Виктор пытается искренне, чтобы не сказать вдохновенно, вернуть счастливое прошлое, ассоциирующееся в его памяти с тем «вечером-праздником»; Зилов «искренне заражается игрой воображения», — пишет В. Толстых [11, с. 294—295]. А между тем у А. Вампилова реплики героя сопровождаются ремарками: «играет» (употребляется три раза), «изображает» (четыре раза), «затрудняется», «неуверенно», «фальшиво», «роковым голосом», «крутится», и, наконец, сцена обрывается, так как Зилов наконец забыл самые главные слова, сказанные им в памятный вечер. Рефреном всей сцены звучат слова Галины: «Ни одному твоему слову не верю» [2, с. 190], а ремарки к ее первым репликам гласят: «иронически», «насмешливо», «вспоминает с легкой насмешкой» [2, с. 192].

На примере этого эпизода видно, как ремарки вступают в сложные отношения с репликами, участвуют в изображении поведения героя, определенным образом характеризуют его. Зилов лжет без энтузиазма, без вдохновения, как бы по обязанности. Но было бы еще хуже, если бы он делал это самозабвенно, как того хотелось бы некоторым критикам.

Уже один этот пример свидетельствует, что сама «партитура» пьесы должна быть прочитана иначе, более тщательно, а для этого полезно сделать предметом анализа драматургическую ремарку.

Ремарка традиционно рассматривалась как элемент драмы, имеющий отношение больше к театру, чем к литературной жизни пьесы.

Такого взгляда на ремарку придерживался В. М. Волькенштейн. Подобно реплике, ремарка является органическим моментом драматического произведения, если она «динамична», иными словами, если она указывает, к кому обращена реплика, говорит об обстановке, в которой проходит драматическая борьба, о физическом действии, сопровождающем реплику и т. п. [4, с. 89]. Все же остальные ремарки, дающие подробные описания быта, психологического состояния действующих лиц, их внешности, одежды, В. М. Волькенштейн называет «ненужной беллетристикой, которая только мешает актеру, ищущему свою, оригинальную трактовку роли... Скупость в ремарках в общем всегда хороший признак», — делает вывод литературовед [4, с. 90—92].

«Повествовательная речь и здесь (в драме. — И. А.) выступает как бы в редуцированной форме. В драме она не призвана выполнять организующей миссии», — отмечает и В. Е. Хализев [13, с. 7].

Но на ремарку можно (и должно, как показывает опыт многих исследователей) посмотреть по-иному. «Лишь в соотношении с ремарками реплики открываются в своем действительном содержании. Ремарка и реплика неразрывны. Только вместе они обретают драматическую силу... Самая лаконичная ремарка в едином развитии действия может создавать очень сложную систему отношений и ничем не уступает диалогу» [3, с. 139—140].

В «Утиной охоте» Вампилов умело использует ремарки, не злоупотребляя ими, не перенасыщая художественную ткань пьесы. Характер героя сложен, противоречив, не поддается однозначной оценке, и зачастую одних реплик персонажа, самохарактеристик и характеристик, данных другими, оказывается недостаточно, чтобы понять его истинное лицо. Тут-то и приходит на помощь автору ремарка.

Рассмотрим еще один эпизод: Зилов распекает жену за то, что она без него решила судьбу будущего ребенка [2, с. 190]. На первый взгляд, может показаться, что человек и вправду взволнован и возмущен, но автор незаметно корректирует наше отношение: слова Зилова сопровождаются ремарками «грозно», «расходится», что дает нам право отнести к тираде, произнесенной Зиловым, скептически. Да и в ответ он слышит полное горечи: «Перестань паясничать» [2, с. 190].

Но и тогда, когда А. Вампилов не прибегает к ремаркам, нетрудно догадаться о внутреннем состоянии его героя. Несколькими сценами позже Зилов «расходится» уже по другому

поводу: он узнал, что Галина получает письма от друга детства, который любит ее. Ремарок здесь уже нет, но общий тон, которым Зиллов произносит свои реплики, ясен. У нас еще свежи в памяти предыдущие объяснения героя с женой, и мы вправе, вслед за Галиной, не верить ни одному его слову, не верить изображаемым им чувствам. Их просто нет у Зилова.

Зиллов нередко имитирует обиду, возмущение, ревность, влюбленность и всякий раз произносит подходящие случаю фразы. Но интонация выдает героя: сохраняя полное безразличие ко всему, что его окружает, он словно пытается убедить себя в том, что еще способен испытывать сильные чувства. И слово, не обеспеченное чувством, естественно, остается без ответа. «Я не могу понять, — удивляется Саяпкин, — ты влюбился или ты... издеваешься?» [2, с. 197]. «Хватит тебе прикидываться... Тебя давно уже ничего не волнует, — говорит Галина. — Тебе все безразлично. Все на свете. У тебя нет сердца, вот в чем дело» [2, с. 214].

Герой А. Вампилова — человек духовно опустошенный, эмоционально выхолощенный. Однако Зиллов еще способен трезво оценить свое положение. «Я сам виноват, я знаю, — говорит он «искренно и страстно» (ремарка). — ...Мне самому опротивела такая жизнь... Мне все безразлично, все на свете... Неужели у меня нет сердца?..» [2, с. 215]. Зиллову, производящему пересмотр своих ценностей, вдруг становится безразлично, как воспринимают его окружающие. «Старина, — спрашивает он по телефону Диму, — ты прости за глупый разговор, но скажи, старик, как ты ко мне относишься?» [2, с. 195]. Примечательно, что Зиллов произносит эти слова, согласно ремарке «с волнением»: значит, для него это не праздный вопрос.

Наконец, автор наделяет героя еще одной чертой, которая позволяет думать, что в душе Зилова сохраняется здоровое и светлое начало. И убедиться в этом вновь помогает ремарка. Вспомним монолог Зилова об утиной охоте, о пробуждающейся на заре природе [2, с. 216]. Вот когда в голосе Зилова слышится истинное вдохновение. И мы верим герою: перед его словами стоит все та же ремарка: «искренно и страстно».

Как можно заметить, ремарки в «Утиной охоте» имеют не меньшее значение, чем диалоги. Они не только направляют действие, но и выступают в роли авторского комментария, поясняют существо изображаемого характера. Уже в первой ремарке, посвященной Зиллову, А. Вампилов обращает наше внимание на противоречивость его натуры: «уверенность в своей физической полноценности» — и «некие небрежность и скука, происхождение которых невозможно определить с первого взгляда» [2, с. 149—150]. Это своего рода экспозиция к тем противоречиям в характере героя, которые в полной мере раскрываются в ходе драматического действия.

Большое значение имеют ремарки и в обрисовке других

персонажей. Так, драматург подчеркивает самоуглубленность, задумчивость, чувство собственного достоинства Кузакова [2, с. 170], непосредственность и искренность Ирины [2, с. 181]. Сочувствие автора звучит в словах о Галине: «В ее облике важна хрупкость, а в ее поведении — изящество», которое «в настоящее время сильно заглушено работой, жизнью с легкомысленным мужем, бременем несбывшихся надежд» [2, с. 163]. Эта ремарка включает в себя, так сказать, «неремарочное» содержание, представляющее собой, по сути, авторское отступление. Побочные ремарки, вплетаясь в литературную ткань пьесы, выражают отношение автора к людям и событиям, которые он изображает.

Суть характера того или иного персонажа у Вампилова раскрывают и жестовые ремарки. Так, говоря о Саяпине, драматург фиксирует самые существенные детали его поведения: постоянно — к месту ли, не к месту — над чем-то посмеивается, потирает руки, в сцене неудавшегося самоубийства Зилова пробует на прочность стены в его комнате. Этот жест определенно говорит о его намерениях в отношении зиловской квартиры. С помощью жестовой ремарки А. Вампилов окончательно развенчивает Официанта, обнажает его бесчеловечность и подлость. Дима, услышав от Зилова в свой адрес: «Лакей!», ждет, пока разойдутся все свидетели скандала. Последней уходит Ирина. «Официант оглядывается, потом бьет Зилова в лицо. Зилов падает между стульев. Официант без всякого перерыва (выделено нами. — И. А.) начинает убирать со стола» [2, с. 229].

Многие эпизоды в пьесе окрашены авторской иронией. Ирония появляется в основном тогда, когда А. Вампилов характеризует членов зиловской компании. Драматург иронизирует над речью Кушака, в которой сквозит ханжество и лицемерие, над тем, как он подбегает к окну посмотреть на машину — не угнал бы кто (это повторяется несколько раз). Ироническую улыбку автора вызывает неженская предприимчивость Валерии, меркантильные устремления Саяпиных. Явившись на новоселье к Зиловым, они прежде всего спешат оценить квартиру. За сценой раздаются восклицания Валерии: «Холодная? Горячая? Красота!.. Газ? Красота!..». А дальше ироническое замечание автора: «Из туалета слышится звук спускаемой воды, голос Валерии: «Красота!» [2, с. 167—168]. Образ заметно снижается.

Авторское вторжение в «Утиной охоте» — неявное, оно уходит в стилистическую оркестровку, в подтекст. Вспомним, например, разговор Зилова с Димой в кафе. Обсуждается предстоящая охота:

Официант (*слегка посмеиваясь*). Уже собрался?.. Молодец.

Зилов (*с отчаянием*). Еще целых полтора месяца! Подумать только...

Официант (*усмехнулся*). Доживешь?

Зилов. Не знаю, Дима. Как дожить — не представляю.
Официант. А ты жди спокойно. Если хочешь, чтобы вышел из тебя охотник, — не волнуйся. Главное — не волноваться [2, с. 157].

Беседа на самую обычную тему, но она ярко высвечивает суть характеров. Дима, в совершенстве овладевший искусством «не волноваться» — не только на охоте, но и в жизни, — говорит с Зиловым, которого еще хоть что-то беспокоит, с изрядной долей высокомерия, снисходительно подсмеиваясь над его волнением. В голосе же Зилова звучит отчаяние: он не знает, как ему жить, чем заполнить образовавшийся в душе вакуум. Это разговор не только об охоте, но и о жизни, вернее о разном отношении к ней. Так возникает второй план. Нетрудно понять, что симпатии автора явно не на стороне бездуховного официанта.

Подтекст помогает уяснить мотивы тех или иных поступков главного героя. Рассмотрим это на одном примере. Зилов, получив известие о смерти отца, думает о своей вине перед ним, испытывает раскаяние. Однако он не отменяет свидания с Ириной, назначенного на шесть часов вечера в «Незабудке». Придя в кафе, Зилов с нетерпением несколько раз спрашивается о времени. Наконец Ирина появляется. Некоторое время в разговоре с нею Зилов еще помнит, что его ждут на похоронах. Но привычка подчиняться своим сиюминутным желаниям, не отказывать себе ни в чем берет свое: сначала Виктор «нерешительно» (*ремарка*) просит вина, затем уже уверенно: «Бифштекс. Что-нибудь холодное, вина бутылку и коньяку — двести». «Я еду завтра», — объясняет он Ирине [2, с. 210].

Для Зилова, человека безвольного, не способного отказать себе ни в чем, сыновний долг отступает на задний план перед перспективой удовольствия от близкого свидания. А. Вампилов передает противоречивость натуры Зилова через динамику всех его чувств и поступков.

С мастерством психолога исследует А. Вампилов все нюансы поведения Зилова в разные моменты действия. Обращает на себя внимание развернутая ремарка, характеризующая действия героя в сцене готовящегося самоубийства [2, с. 233—234]. Драматург, обычно использующий ремарки очень экономно, на этот раз детально описывает все действия Зилова, давая тем самым понять: сейчас все серьезно, задуманное героем самоубийство — не поза, не тщательно готовящийся самый большой скандал.

Фоновые ремарки в «Утиной охоте» также содержат глубокий психологический подтекст. Таково музыкальное оформление, специально предусмотренное Вампиловым [2, с. 144], таково и замечание драматурга о раздающемся в темноте звоне монет о поднос на воображаемых похоронах Зилова [2, с. 155]. По мере развития действия этот звон монет все больше приобретает значение символа разменянной по мелочам жизни главного героя.

Паузные ремарки у Вампилова нечасты. Появляются они в основном в эпизодах объяснений Зилова с женой, подчеркивают разобщенность этих людей. Так, в уже анализированной сцене возвращения Виктора домой рано утром паузы обнажают эмоции героев: Галина не хочет разговаривать с мужем, не верит ему, паузы здесь — как укор, Зилов же пытается понять, что произошло, ищет слова в свое оправдание, обдумывает, как ему вести себя в разговоре дальше. Так подчеркивается психологическая напряженность действия.

Творчество А. Вампилова оказало заметное влияние на последующее развитие советской драматургии и кинодраматургии. Становящийся, «амбивалентный», герой появился в произведениях драматургов так называемого «поствампиловского направления» (А. Дударева, В. Арро, А. Галина, В. Славкина, Л. Петрушевской и других) и вызвал острые споры в критике*. «Поствампиловская» драматургия пошла по пути натуралистического отражения жизни и дает основание критикам говорить о неясности авторской позиции.

Но к А. Вампилову подобные упреки не должны иметь отношения. Зилов только внешне похож на амбивалентного героя, поскольку драматург подчеркивает в этом образе не столько пестроту и сложность, сколько постепенное превращение «обыкновенного человека» (в чеховском понимании), не лишённого добрых задатков и талантов, а потребителя. Вампилов менее всего склонен выдавать изворотливость и ложь Зилова за его талантливость, потребительство — за исключительность натуры. Писатель не уклоняется от оценки такого сложного социального явления, как зиловщина. Он рисует именно драму личности в условиях всеобщего попустительства и всепрощения, исследует необратимые нравственные потери, сопутствовавшие застойным явлениям в общественной жизни.

Окончательно убедиться в наличии у Вампилова четкой авторской позиции позволяет анализ интонационных особенностей диалога и ремарок. Эти компоненты служат воплощению основной идеи автора. Интонационно точные реплики героев пьесы вступают в сложные отношения с ремарками, насыщаются глубоким психологическим подтекстом. Герои «Утиной охоты» характеризуются именно «самосильно», «словом и делом», по выражению А. М. Горького, но за каждым из них стоит автор, позиция которого проявляется четко и недвусмысленно. Эта позиция вполне различима, стоит лишь внимательно отнестись к каждому слову в пьесе, будь-то реплика героя или авторская ремарка.

* См.: *Велехова Н.* Пейзаж с пьесами // Лит. газ. 1983. 9 февр.; *Мишарин А.* Как связать серебряный шнур? // Лит. газ. 1983. 16 февр.; *Кондратович А.* И все же, кто пришел? // Лит. газ. 1983. 20 апр.; *Коломиец А.* Если без суеты... // Лит. газ. 1983. 16 марта; *Шербаков К.* В тревоге за героя // Лит. обозрение. 1983. № 4; *Троицкий А.* В ожидании героя // Москва. 1984. № 5. и др.

1. Анкилов Н. Раздумья о судьбе и таланте // Театр. жизнь. 1975. № 1. 2. Вампилов А. Избранное. 2-е изд., доп. М., 1984. 3. Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972. 4. Волькенштейн В. М. Драматургия. 5-е изд., доп. М., 1969. 5. Горький А. М. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1949—1955. Т. 26. 6. Громова М. И. Пьесы А. Вампилова «Провинциальные анекдоты» и «Утиная охота» (к проблеме конфликта) // Проблемы советской литературы. М., 1978. Вып. 1. 7. Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. М., 1971. 8. Михайлова А. К. Обыкновенная реальность и позиция автора // Методологические вопросы науки о литературе. Л., 1984. 9. Рудницкий К. По ту сторону вымысла: Заметки о драматургии. А. Вампилова // Дорогой правды, дорогой гуманизма. М., 1978. 10. Смелянский А. После «Утиной охоты» // Лит. газ. 1979. 21 февр. 11. Толстых В. Загадка Зилова // Сократ и мы. 2-е изд. доп. М., 1986. 12. Туrowsкая М. Вампилов и его критики // Сибирь. 1976. № 1. 13. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М. 1978.

Статья поступила в редколлегию 19.11.88.

М. Я. Гольберг, проф.,
Дрогобычский пединститут

Текст и его интерпретатор

(о литературоведческой концепции А. В. Чичерина)

«Радость видеть и понимать есть самый прекрасный дар природы» [11, с. 68], — говорил Альберт Эйнштейн. Именно этим афоризмом хочется начать обзор трудов А. В. Чичерина, ученого, педагога, мастера слова, который тонко, проникновенно понимал великий гуманистический смысл литературы, чувствовал неповторимое звучание каждого произведения.

Художественное произведение — сложный, богатый, многогранный и многозначный мир. Как постичь законы этого мира? Как познать его отношения с реальностью? Существовало два ответа на этот вопрос. Один из них, наиболее полно выраженный в свое время немецким философом В. Дильтеем, сводится к тому, что ученый должен «вчувствоваться» в изучаемый им художественный мир, войти в него, отождествиться с ним, отрешившись от самого себя [см.: 8, с. 97—100]. Другой ответ сформулирован М. М. Бахтиным: «В области культуры внеаходимость — самый могучий рычаг понимания» [1, с. 334].

В действительности всякий акт гуманитарного познания по существу является двуединым актом, предполагающим наряду с максимальным вчувствованием в объект столь же максимальное отстранение от него, дистанцирование [6, с. 17—18].

А. В. Чичерин на практике разрешил антиномию такого познания. Проникая в «секреты» поэтического творчества, постигая глубинный смысл изучаемых произведений, он шел к глубокому пониманию закономерностей историко-литературного и историко-культурного процесса.

Уже в первых своих работах А. В. Чичерин проявил большой интерес к проблемам художественной формы. Характерными были сами их заглавия: «Культура слова в школе» (1924), «Что такое художественное воспитание?» (1927), «Литература как искусство слова» (1928). Позднее, обогащенный большим опытом педагогической работы, А. В. Чичерин вернулся к тем же проблемам, но внес в их решение много новых моментов.

Две темы являются сквозным и для научного творчества А. В. Чичерина: судьба романа в мировой литературе XVII—XX ст. и свойства художественного слова, т. е. сущность ху-

дожественного стиля как содержательной формы. Этим проблемам посвящены его кандидатская (1945) и докторская (1957) диссертации. Первая из них имела название: «Формирование романа в России и на Западе в XVIII—XIX вв.»; вторая — «Роман-эпопея в литературе критического реализма».

Исследования А. В. Чичерина о романе сразу же привлекли внимание и специалистов, и широких кругов читателей.

В 1954 г. ученый опубликовал книгу «О языке и стиле романа «Война и мир» — работу принципиально важную, поскольку она была как бы эскизным наброском тех положений, которые получают свое развитие в последующих исследованиях. Речь, в частности, шла о связи между языком произведения и его жанровой природой.

Анализируя стиль произведения Льва Толстого, А. В. Чичерин сделал вывод о том, что «Война и мир» является образцом новой жанровой формы — романа-эпопеи. Как программа дальнейших исследований прозвучали слова: «Роман-эпопея — на столбовой дороге литературы» [16, с. 73].

Важной была и мысль о том, что «изучение языка в эстетическом и литературоведческом плане ценно только тогда, когда оно имеет практическое значение — углубляет понимание текста и вводит читателя в лабораторию мастера» [16, с. 3]. Впоследствии в предисловии ко второму изданию книги «Идеи и стиль» ученый напишет о таком изучении литературного произведения, которой «последовательно служит цели более глубокого, тонкого, научного понимания текста и не чурается задачи воспитывать восприимчивого и взыскательного читателя» [14, с. 5]. Воспитание читателя — проблема, которой Алексей Владимирович постоянно уделял большое внимание.

О сложнейших филологических проблемах А. В. Чичерин умел говорить просто, образно, взволнованно. Об этом свидетельствует монография «Возникновение романа-эпопеи» (1958; второе издание — 1975) — результат многолетних разысканий. Книга отличалась от других работ о жанрах и жанровых формах тем, что, как определял сам автор, изучение жанровой структуры было подчинено другой, более широкой задаче — выработке методики литературоведческого, смыслового изучения стиля.

Вопрос об определении жанра и его природы на сегодня является одним из наиболее сложных и дискуссионных. Многие исследователи утверждают мысль о системном характере жанра: «Жанр — система, и каждая сторона в нем получает смысл только в совокупности с другими. Взаимосвязь между жанром и его элементами диалектична: изменение объема, характера, сюжета, композиции не проходит бесследно для жанра. Жанр в свою очередь держит их в сфере своего влияния, воздействуя на способы решения характера, сюжета и т. п.» [10, с. 38]. Жанр, как определяет другой исследователь, организует «все компоненты произведения в систему, порождаю-

щую целостный образ мира, который единственно может быть носителем определенной эстетической концепции» [7, с. 11]. В утверждении системного характера жанра значительную роль сыграла и книга А. В. Чичерина «Возникновение романа-эпопеи». Ученый так писал об исходных положениях своего труда: «...все элементы стиля, начиная с лексики, начиная с эпитета, включая синтаксическую структуру, рассматриваются исторически, в развитии от Пушкина до Толстого и с точки зрения строгого единства содержания и формы, как та или иная СИСТЕМА ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ» [13, с. 7]. Развивая эту мысль, А. В. Чичерин замечает: «...своеобразие романа-эпопеи обнаруживается не только в композиции, но — с не меньшей ясностью — и в языке, и в строении образа, во всем составе произведения» [13, с. 145].

Книга о возникновении романа-эпопеи была интересной в том отношении, что в ней А. В. Чичерин объединил изучение историко-литературного процесса с рассмотрением отдельных произведений во всей их неповторимости. Хотелось бы, например, указать на главы, посвященные «Жан-Кристофу» Р. Роллана и форсайтовскому циклу Д. Голсуорси.

В главе о произведении Р. Роллана ученый ставит и решает важные теоретические проблемы: о соотношении традиции и новаторства в историко-литературном процессе, о роли литературных контактов в творческом развитии писателя. Но и здесь более всего его интересует жанровое и стилистическое своеобразие «Жан-Кристофа». Он показывает, как каждая клеточка художественного произведения, каждая, говоря его словами, «стилистическая молекула» отражает характерное для писателя мировоззрение, а вместе с тем связана со сложным, богатым, динамичным миром культуры, с общественной жизнью и политической борьбой.

Остро полемичная глава о форсайтовском цикле возникла как отклик на дискуссию о произведении Голсуорси, организованную журналом «Вопросы литературы» в 1958 г. Включившись в эту дискуссию, А. В. Чичерин высказал ряд принципиальных положений, которые внесли много нового в понимание творчества Голсуорси и вместе с тем в освещение важных проблем теории реализма. Речь шла, в частности, о сущности реалистического образа, об особенностях типизации в искусстве.

А. В. Чичерин показал, как в форсайтовском цикле отразилось движение истории, а также выявил особенности реализма Голсуорси.

Важная веха в творческой биографии ученого — книга «Идеи и стиль» (1965; второе издание — 1968). Сам А. В. Чичерин отмечал: «То понимание стиля, которое было сердцевинной «Возникновения романа-эпопеи» получает здесь дальнейшее обоснование и развитие» [14, с. 3]. В литературоведческом исследовании, подчеркивал А. В. Чичерин, проблему стиля необходимо увязывать с другими проблемами: «...первый при-

цип литературоведческого изучения языка художественных произведений — в глубоком понимании связи языка и мысли, в понимании того, что в строе речи, в частности в применении тех или других частей речи, в эпитетах, метафорах, сравнениях, в устойчивых особенностях синтаксиса, — во всем этом сказывается характерное для автора восприятие жизни, понимание человека и общества» [14, с. 21].

Положения А. В. Чичерина созвучны мыслям В. М. Жирмунского, который писал: «Художественный стиль писателя представляет выражение его мировоззрения, воплощенное в образах языковыми средствами. Поэтому художественный стиль невозможно изучать в отрыве от идейно-образного содержания произведения» [5, с. 410]. Искания А. В. Чичерина неотделимы от истории советского литературоведения. Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что ученый часто выступает как создатель новых оригинальных научных концепций, новой методики в изучении стиля. Не случайно авторы четырехтомной «Типологии литературных стилей» неоднократно обращаются к работам А. В. Чичерина, отмечая их новаторское значение [см., напр.: 12, с. 301, 377—400].

В 1959—1960 гг. А. В. Чичерин, который всегда проявлял интерес к деятельности А. А. Потебни, вновь обратился к его трудам в связи с подготовкой к 125-летию со дня рождения выдающегося филолога. Результатом этого был блестящий доклад «Учение А. А. Потебни о языке и стилистических средствах произведения», прочитанный на III Республиканской славистической конференции в Харькове в январе 1960 г. Этот доклад был положен в основу одного из разделов книги «Идеи и стиль». А. В. Чичерин углубил и расширил учение А. А. Потебни о внутренней форме слова. Он рассматривает ее как смысловую категорию, которая «сказывается и в особо характерном для произведения слове, и в строе его речи, и в образах, и в идеях, и в главном, все образующем строе произведения в целом. Внутренняя форма «разъясняет композицию, предотвращает формалистическое ее понимание» [14, с. 52].

Взгляды Чичерина на любой компонент поэтики, имеющий в своих истоках «познание», проникновение в «глубины вещей», оказались очень перспективными для выявления сложнейших взаимозависимостей во всех звеньях композиционной структуры произведения. Они позволили объяснить пути стилистического выражения идейного содержания, живого течения мысли в таких громадных и сложных поэтических творениях, как романы Л. Толстого и Достоевского [9, с. 204].

В книге «Идеи и стиль», кроме теоретических разделов, есть и историко-литературные. А. В. Чичерин обращается к произведениям Гете, Бальзака, Чехова, Яна Неруды. Он продолжает также изучение стиля тех писателей, о которых шла речь в предыдущей монографии, — Пушкина, Толстого, Голсуорси. Как-то известный историк А. Я. Гуревич заметил:

«Источник начинает «говорить» по-новому, если историк подходит к нему с новыми вопросами и новой, нетрадиционной методикой» [4, с. 83]. Это положение является верным и по отношению к А. В. Чичерину. В одном из разделов монографии «Возникновение романа-эпопеи» был раздел о форсайтовском цикле Голсуорси. В книге «Идеи и стиль» ученый вновь обращается к этому произведению и посвящает ему главу «Цельность форсайтовского цикла». Используя результаты своего предыдущего исследования, но не повторяя их, А. В. Чичерин ставит новые вопросы, выдвигает новые проблемы, фиксирует новые наблюдения. При этом он значительно углубляет то понимание художественной целостности, которое было им дано в прежних работах. Исследователь очень тонко истолковывает образы-лейтмотивы (особенно Робин-Хилла), глубоко анализирует реминисценции из Шекспира. Особый интерес вызывает освещение им вопроса о художественном времени в произведении Голсуорси. А. В. Чичерин показывает, как английский романист наполняет свои образы временем.

Из многих проблем книги «Идеи и стиль» хотелось бы остановиться еще на одной. Во введении автор писал: «Ученый может, должен иметь свой стиль... Стиль есть у того ученого, который вместе с тем, что он ученый, есть еще и настоящий писатель, художник» [14, с. 7]. А. В. Чичерин владел самобытным стилем, отражающим своеобразие видения мира, оригинальный подход к явлениям литературы и искусства. В его трудах звучат интонации живой, сочной, образной речи, обращенной к широкой аудитории. Стиль Чичерина имеет еще одну особенность. Это стиль ученого, который одновременно был педагогом, талантливым лектором. Из лекций, из живого общения со студентами и аспирантами вырастают и некоторые его работы. Это относится, в частности, к книге «Ритм образа» (1973; второе издание — 1980).

Если в предшествующих трудах речь шла о жанрово-стилистических особенностях преимущественно повествовательной прозы, то в книге «Ритм образа» два раздела посвящены стилю лирической поэзии: «Образ времени в лирике Пушкина» и «Образ времени в лирике Тютчева». Повышенный интерес к проблеме художественного пространства и времени, который наблюдается, объясним, в частности, тем, что «временные и пространственные координаты... оказываются не только каркасом произведения, но и одним из действенных способов организации его содержания» [2, с. 228]. Вопрос о понимании времени, о его восприятии является одним из показателей, характеризующих ту или иную культуру, с ним связано мировосприятие эпохи, поведение людей, их сознание, ритм жизни, отношение к миру природы и окружающим их вещам [3, с. 84]. А. В. Чичерин прослеживает, как концепция времени проявляет себя в каждой «молекуле» произведения. С этой точки зрения рассмотрены тютчевские эпитеты, несущие

щие на себе большую смысловую нагрузку. На примере поэзии Тютчева ученый показывает особенности лирики как жанра, в котором каждое слово является носителем глубокого смысла.

В «Ритме образа» большое внимание автор уделяет сравнительному изучению стиля как в плане типологическом, так и в плане генетическом и контактном. Речь идет об отображении в истории стиля важных сторон развития художественной культуры.

Весьма перспективным было выдвинутое А. В. Чичериным понятие продуктивности стиля: «Думаю, что понятие исторической продуктивности стиля — такой этап в изучении стиля, который по-новому открывает характер содержательности и действенности стиля» [19, с. 24]. Так обосновывается историко-функциональный подход к стилю. Происходит объединение сравнительно-исторического подхода с углубленным анализом своеобразия «стилистических молекул»; в поле зрения исследователя историко-литературных контактов и типологических схождений входят особенности стилистики и поэтики сравниваемых произведений.

А. В. Чичерин впервые в отечественном литературоведении обозначил и охарактеризовал одно из фундаментальных явлений в истории литературы и на конкретных примерах показал, что продуктивность стиля — это проявление общих закономерностей развития культуры.

Развивая свои положения о смысловой значимости стиля и его компонентов, А. В. Чичерин обращается к ритму как к одному из органических элементов целостного отображения действительности, к ритмической структуре образа. Он отмечает: «...ритм в основе образа и системы оказывается одним из наиболее тонких и точных двигателей смысловой энергии, смыкаясь с идеей особенно прочно» [19, с. 5].

Во второе издание «Ритма образа» автор включил восемь новых разделов. Некоторые из них посвящены истории изучения поэтического слова: «Для чего изучать литературный стиль?» и «Размышления о Бахтине». Первый подводил итог многолетним разысканиям А. В. Чичерина: «Изучение стиля ведет к пониманию глубинных процессов в истории литературы и активно обогащает литературу завтрашнего дня» [19, с. 237]. Ученый снова формулирует важнейшую мысль: «Стилистическое исследование становится **НАИВЫСШЕЙ ШКОЛОЙ, ФОРМИРУЮЩЕЙ НАСТОЯЩЕГО ЧИТАТЕЛЯ**» [19, с. 235]. В связи с этим рассмотрены некоторые подходы к изучению стиля, названы исследователи, которые близки А. В. Чичерину, и те, с кем он решительно не соглашался. Особенно неприемлемы для него русские формалисты. Ученый обвиняет их в том, что «само искусство слова считали они бесцельным, выражением ради выражения... вводили бутафорскую фразеологию, мнимую научную, засорившую нашу науку» [19, с. 229]. Здесь вряд ли можно полностью согласиться с А. В. Чичериным. Сегодня уже ясно, что то направление,

которое столь неудачно было названо русским формализмом, внесло немало ценного и в русское, и в мировое литературоведение. Именно так называемые формалисты, выступая и против крайностей культурно-исторической школы и против интуитивизма, много сделали в плане исследования искусства слова, его специфики, внутренних законов построения произведения. Другое дело, что ни одна исследовательская методика не может претендовать на универсальное значение. Для А. В. Чичерина также характерно пристальное внимание к тексту, но сам текст он рассматривает как часть чего-то более значительного, как отражение работы духа, творческого сознания, мира идей. И если представители формальной школы отклонялись от антропологических моментов текста, то для А. В. Чичерина именно они имеют решающее значение. При всех существенных различиях оба направления не столько исключают, сколько дополняют друг друга.

Весьма показательны «Размышления о Бахтине». Значение трудов М. М. Бахтина бесспорно. Его идеи оказали влияние не только на литературоведение, но и на гуманитарную сферу в целом. А. В. Чичерин оценивал М. М. Бахтина как выдающегося, глубоко мыслящего литературоведа, внесшего много нового в решение кардинальных теоретических проблем. В то же время ученый указал и на свои расхождения с Бахтиным. Если отбросить частности, то основу их составляет опять-таки различный подход к поэтическому слову. Подчиняя понимание поэтического стиля своей теории диалога, М. М. Бахтин почти не обращался к микроанализу отдельных произведений. Он создавал философски-семиотическое литературоведение, оперирующее только крупномасштабными категориями и не рассматривающее те «стилистические молекулы», которые постоянно находились в поле зрения А. В. Чичерина. Но невозможно понять природу целого, не проникнув в тайны этих его первоэлементов. И поэтому в какой-то мере А. В. Чичерин прав, говоря о «чрезмерной гегельянской дальнзоркости Бахтина», «благодаря которой видимыми становятся эпохи, литературные жанры, тогда как авторы становятся неприметными» [19, с. 320],

Разумеется, вопрос о двух подходах к проблемам стилистики требует специального рассмотрения. Но уже сейчас можно со всей определенностью сказать, что и эти подходы не исключают, а взаимно дополняют, вернее, могут дополнить друг друга.

Предисловие к первому изданию «Ритма образа», датированное 22 мая 1972 г., ученый заканчивал словами: «...пора уже браться за раскрытие более строгих исторических связей. за первый опыт по истории литературного стиля» [18, с. 7]. И действительно, в 1977 г. увидела свет его книга «Очерки русского литературного стиля». В ней ученый исследует наиболее значительные индивидуальные повествовательные и поэтические стили, их взаимосвязи. Автор исходит из того, что

стиль индивидуален и в такой же мере историчен, поскольку сама индивидуальность — социальна [15, с. 4]. В «Очерках» перед нами снова предстает то, что сейчас называют антропологией текста.

Стилистическая система рассматривается в работе А. В. Чичерина как открытая, динамичная, находящаяся во взаимодействии с другими системами. Во всех разделах «Очерков» присутствует широкий европейский контекст, осуществляется сопоставительный анализ различных стилистических систем. Например, глава о прозе Пушкина, в которой дается сопоставление его стиля со стилем Мериме и Стендаля, помогает понять глубокое своеобразие каждого из этих писателей. Историко-литературный процесс предстает перед нами во всем своем богатстве и разнообразии, как сложное взаимодействие различных стилистических систем.

Понятие системы неотделимо от понятия функции, от рассмотрения взаимоотношений между стилистической системой и ее компонентами. Как отметил в свое время Р. А. Будагов, А. В. Чичерин демонстрирует историческую подвижность функций одних и тех же грамматических средств не только в разные эпохи, но и у писателей одного и того же времени. Примером может быть сопоставление функции «безглагольности» у Тютчева и Фета.

Сейчас многих ученых занимает вопрос о точности гуманитарных наук. У А. В. Чичерина было свое понимание этой проблемы: «Высшая точность в философии, в истории, в филологии — это точность самой мысли, зоркость восприятия, опирающаяся на достоверность изучаемого текста и связанных с ним обстоятельств и фактов. Высшая точность — в очищенном и строгом языке самого исследования» [15, с. 8]. Отметим, что труды самого А. В. Чичерина были реализацией этих требований.

После выхода в свет «Очерков по истории русского литературного стиля» А. В. Чичерин продолжил работу над поднятыми в них проблемами и в 1985 г. появилось новое, дополненное издание этого труда. В него вошла глава о Чехове, к созданию которой ученый шел сложным, нелегким путем.

Будучи филологом высочайшего класса, А. В. Чичерин с одинаковым мастерством анализировал произведения русской и западноевропейских литератур. Так, во второе издание «Ритма образа» ученый включил статью «У истоков французского романа», посвященную произведению Мари де Лафайет «Княгиня де Клэв». Полузабытый роман XVII ст., прочитанный по-новому, прозвучал неожиданно свежо, стал близким и понятным для нас, людей иной эпохи, иного склада мышления. И хотя А. В. Чичерин, как мы видели, далеко не все приемлет в положениях Бахтина, анализ приводит его к мысли о своеобразной диалогической природе «Мадам де Клэв». Роман Мари де Лафайет — это спор с ее постоянным собеседником и другом, спор, идущий на большой глубине и

способный противника одолеть» [19, с. 27]. При этом необходимо обратить внимание на то, с каким мастерством А. В. Чичерин дает обобщающую характеристику шедевра французской прозы, написанного триста лет тому назад.

Особое место в научном исследовании А. В. Чичерина занимает учебное пособие «Произведения О. Бальзака «Гобсек» и «Утраченные иллюзии». Это, по словам самого автора, комментарий к изучаемым в вузе произведениям писателя. Но и здесь ставятся уже известные нам задачи: «совершенствовать самый характер чтения выдающихся произведений прошлого», «усилить восприятие художественного текста» [17, с. 3].

Своеобразным итогом творческого пути ученого была его книга «Сила поэтического слова», в которую вошли статьи, написанные в разные годы [22].

Полная и всесторонняя характеристика вклада А. В. Чичерина в развитие советского литературоведения — дело будущего. Но уже сейчас неоспоримым является вывод: его работы подтверждают положение, что, постигая гуманистическое звучание текста, литературовед или критик тем самым утверждает и себя, свою способность вести диалог с произведением.

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
2. Гей Н. К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст-1974. М., 1975.
3. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.
4. Гуревич А. Я. Что такое исторический факт? // Источниковедение. Теоретические и методологические проблемы. М., 1969.
5. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. М., 1979.
6. Косиков Г. К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе. Зарубежная эстетика и теория литературы. М., 1987.
7. Лейдерман Н. Л. Жанр и проблема художественной целостности // Проблемы литературных жанров. Томск, 1975.
8. Одуев С. Ф. Герменевтика и описательная психология в «Философии жизни» Вильгельма Дильтея // Герменевтика: история и современность. М., 1985.
9. Пресняков О. П. А. А. Потебня и русское литературоведение конца XIX — начала XX вв. Саратов, 1978.
10. Синенко В. С. Русская советская повесть 40—50-х годов. Вопросы типологии жанра // Проблемы жанра и стиля. Уфа, 1970.
11. Слово о науке. Сост. Е. Лихтенштейн. М., 1976.
12. Типология литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982.
13. Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. 2-е изд. М., 1975.
14. Чичерин А. В. Идеи и стиль. 2-е изд., доп. М., 1968.
15. Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. Повествовательная проза и лирика. 2-е изд., доп. М., 1985.
16. Чичерин А. В. О языке и стиле романа-эпопеи «Война и мир». Львов, 1954.
17. Чичерин А. В. Произведения О. Бальзака «Гобсек» и «Утраченные иллюзии». М., 1982.
18. Чичерин А. В. Ритм образа. М., 1973.
19. Чичерин А. В. Ритм образа. 2-е изд., расширенное. М., 1980.
20. Чичерин А. В. Сила поэтического слова. М., 1985.

Статья поступила в редколлегию 11.02.89

В. И. Мацапура, ассист.,
Полтавский пединститут

Подражания «Евгению Онегину» на Украине (20—40-е годы XIX в.)

Подражания пушкинским произведениям — явление, получившее широкое распространение как при жизни поэта, так и после его смерти.

Характерно, что в 20—30-е годы XIX в. отношение к подражаниям не было однозначным. На страницах «Украинского журнала» не только публиковались подражательные произведения, но и отстаивалась их необходимость в период раннего ученичества. «Самое так называемое рабское подражание сначала бывает нужно, по крайней мере, для молодых, неопытных писателей. Дитя, прежде нежели станет ходить, имеет нужду в помощи других... Таков точно бывает и молодой писатель, только что начинающий учиться <...> великие мужи во всех родах наук и искусств сначала подражали одни другим», — писал автор статьи «О подражании» в 1824 г. [10, с. 281].

Известно утверждение А. С. Пушкина о том, что подражание молодого таланта «не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по стезям гения» [14, с. 82].

Однако по мере появления на страницах журналов и альманахов все большего количества подражаний, отношение к ним становится все более отрицательным. Открытая борьба объявляется не только эпигонству, как нетворческому следованию традиционным образцам, но и подражательству. Его осуждает О. Сомов в обзорах российской словесности за 1827 и 1828 гг., отметивший, в частности, что страсть к подражанию получила в литературе постоянное направление. «Наши стихотворцы-подражатели ошпыливали прелестные цветки Пушкина и украшали мертворожденных своих детей», — заметил критик [17, с. 7]. Для Н. Маркевича подражать — дело смешное, вечно неудачное; подражания уподобляются заплесневелым озерцам, которые, оставаясь по лугам после разлива рек, известны своими зловредными испарениями» [9, с. 3—4].

Бесперспективность подражаний была очевидной для многих, ибо магистральный путь развития литературы немислим без новаторства. Однако подражательные произведения представляют значительный литературоведческий интерес, так как являются показателем поэтического резонанса, свидетельством ученичества начинающих авторов у признанных корифеев. Изучение подражаний способствует выявлению особенностей восприятия произведений ведущих литераторов «читателями, взявшимися за перо» или «читателями-авторами» (термины А. И. Белецкого).

И. Н. Розанов, занимавшийся анализом ранних подражаний «Евгению Онегину», отметил, что в отрыве от того поэтического резонанса, который роман имел в современном ему обществе, изучать его «так же неправильно, как и рассматривать в отрыве от среды», породившей данное произведение [15, с. 213].

Подражания пушкинскому роману в стихах, появившиеся на Украине в 20—40-е годы XIX в., исследованы недостаточно. В работах ученых содержатся лишь отдельные упоминания о них. Данная статья является одной из первых попыток обобщения накопленного материала. Наше внимание будет сосредоточено на том, что заимствовали у создателя «Евгения Онегина» неизвестные сегодня массовому читателю И. Вдовиченко, Н. Колотенко, И. Бороздна, а также известные украинские писатели Л. Глибов и П. Кулиш.

Одним из наиболее ранних подражаний «Евгению Онегину» является поэма И. С. Вдовиченко «Киев», извлеченная из архивов и опубликованная спустя более ста лет после написания. Характерно, что написана она была в тот период, когда в печати появились только первые главы романа и строфы об Одессе; вошедшие позже в «Отрывки из путешествий Онегина».

Создатель поэмы, не будучи профессиональным литератором, но обладая талантом, принадлежал к категории «читателей, взявшихся за перо». Существует множество доказательств того, что именно «Евгений Онегин» послужил для него творческим импульсом к созданию собственного сочинения. Автор поэмы заимствует у Пушкина онегинскую строфу, особенности лиро-эпического повествования, отдельные сюжетные элементы (описание распорядка дня молодого человека, улицы, ресторана), периоды с иногда неожиданным окончанием, манеру оживлять повествование знакомыми подробностями из местной жизни [4, с. 114—115]. Публикатор архивного материала привел примеры текстуальных параллелей, свидетельствующих о непосредственном влиянии А. С. Пушкина на И. С. Вдовиченко. Однако вопрос этот нуждается, на наш взгляд, в уточнении. Например, нельзя ограничиться указанием на примеры параллелей между описанием одесского дня у Пушкина и киевского — у Вдовиченко, которые приводятся в работе А. Кисиль.

У Пушкина:

Там все Европой дышит, веет,
Все блещет югом и пестреет
Разнообразностью живой.
Язык Италии златой
Звучит на улице веселой,
Где ходит гордый славянин,
Француз, испанец, армянин,
И грек, и молдаван тяжелый,
И сын египетской земли
Корсар, в отставке, Морали.

У Вдовиченко:

Тут все пешком:
и жид с товаром, —
С коробкой булок маркитант
И с аксельбантом адъютант,
И генеральски эполеты,
Надменный свитский, инженер,
Пехотный тощий офицер,
Драгун, гусаром раздьютаный,
И в старом фраке адвокат
И всех чиновники палат

[4, с. 115].

Начало второй строфы поэмы Вдовиченко, представляющие описание не дня, а утра:

В часы всеобщей суматохи,
Как настает прекрасный день,
Когда проснутся смехи, вздохи,
Постелю оставляет лень.. [4, с. 133] —

ассоциируется с пушкинским изображением пробуждающегося Петербурга и утренней Одессы [13, с. 20, 203].

Приведенные в работе А. Кисиль сопоставления отрывков из романа в стихах и поэмы «Киев» не всегда представляются убедительными, так как у И. С. Вдовиченко мы наблюдаем стремление следовать общему стилю пушкинской поэзии, а не копирование отдельных ее моментов. Это — литературное подражание, обусловленное ранним ученичеством. И. Вдовиченко сознательно ориентировался на пушкинский роман в стихах и создавал стилизацию, что сказалось не только в заимствовании онегинской строфы, элементов сюжета, общей стилевой манеры, основной темы появившихся в печати глав (пустота светской жизни), но и в формах выражения авторского сознания. Они у начинающего поэта из провинции аналогичны тем, которые наблюдаем в «Евгении Онегине»: автор — повествователь и читатель — участник описываемых событий.

Однако И. С. Вдовиченко не слепо следует творческой манере А. С. Пушкина. Сквозь строки поэмы проглядывает лицо ее создателя — молодого человека 20-х годов XIX в., хорошо знающего быт и нравы киевских жителей, ощутившего на себе влияние социальной несправедливости (об этом свидетельствуют как переписка автора, так и текст поэмы).

Изображая жизнь Киева 20-х годов XIX в., он прибегает к иронии и сатире:

Теперь привыкли все быть с тоном,
Все корчат знатных, богачей!
Вист всюду, и давно бостоном
Не в моде потчевать гостей.
Болтают по-французски дамы,
Умеют лихо жить долгами.
Затей, приличий тьма; и в дом
Не по уму, друзья! прием... [4, с. 133].

В «Евгении Онегине» тонкая пушкинская ирония, а иногда и сатира присутствуют в изображении высшего света, его привычек, системы воспитания. В рукописной поэме И. Вдови-

ченко объектом сатиры предстали нравы киевских жителей. «Святой наш Киев православный // Стал пропастью всех грешных душ», — замечает автор в одной из строф. Однако ее дальнейшее содержание заменено точками. Здесь также ска- зывается ориентация на А. С. Пушкина. Его произведения в печати часто пестрели точками, которые в одних случаях были своеобразным композиционным приемом, в других — заменой текста, изъятого по цензурным соображениям. Очевидно, опи- сать «грешные души», равно как и тех, «от коих без ума // Девиц и юных женщин тьма», И. Вдовиченко помешали опа- сения неприятностей по службе. Это предположение подтверж- дается письмом армейского подпоручика к приятелю: «...места, означенные точками, выпущены по некоторым причинам — хоть от тебя и не должны быть скрыты, но... но..., что напи- шешь пером, не вырубишь топором» [4, с. 131].

Сам автор не причисляет себя к высшей знати, которую описывает с оттенком легкой иронии: «Тузам наружное поч- тенье преакуратно отдаем // По шапкам нам они знакомы...» [4, с. 133].

Обращает на себя внимание стремление создателя руко- писной поэмы реалистически изобразить окружающую дейст- вительность. Такая установка просматривается в одном из замечаний по поводу поэмы, высказанном в письме к другу: «Вот тебе Киев — как он есть. Ты его знаешь, а потому луч- ше всех можешь судить, как верно мое описание» [4, с. 131].

Факт появления в провинции подражания «Евгению Оне- гину» — произведению незаконченному — еще одно свиде- тельство того, какое огромное воздействие оказывал роман на умы и сердца современников поэта. В поэме «Киев» нашли отражение те особенности романа А. С. Пушкина, которые поразили И. С. Вдовиченко в наибольшей степени; изящество формы, предметность описаний, ирония и сатира в изображе- нии действительности, стройность онегинской строфы и др.

Подражательная поэма И. С. Вдовиченко важна и инте- ресна еще и тем, что в пору господства романтического ми- ровоззрения в ней выразилась одна из первых попыток освое- ния пушкинского реалистического повествования.

Особенно частым объектом подражания становятся одес- ские строфы пушкинского романа, служащие своего рода эта- лоном для начинающих авторов. Их воздействие ощутимо и в поэме И. Вдовиченко «Киев», и в «Поэтических очерках Ук- раины, Одессы и Крыма» И. Бороздны (1837), и в «Графе Томском» Н. Колотенко (1840). Было справедливо отмечено, что описания Одессы, принадлежащие Н. Колотенко и И. Бо- роздне, являются прямым подражанием пушкинским [1, с. 122]. Не скрывая ориентации на пушкинский текст, эти авторы стремятся все же по-своему изобразить «южную столицу, Вла- дычицу Эвксинских вод». Так, в одном из примечаний к «По- этическим очеркам...» И. Бороздна указывает: «Вообще это место (неумышленно со стороны автора) имеет некоторое

сходство с неподражаемым, превосходнейшим описанием Пушкина. Неоспоримо, что идти с ним одною дорогою — большая дерзость; но в Одессе, как и во всяком другом месте, есть много такого, что не может уйти мимо внимания, <...> невольно ложится под перо автора, взявшего на себя труд изобразить по-своему описанное прежде кем бы то ни было» [12, с. 86].

Для «Поэтических очерков...» И. Бороздны, «Графа Томского» Н. Колотенко, как и других подражаний «Евгению Онегину», характерно обилие предметных описаний. Однако быт в них — не просто фон, на котором происходит действие. Сравнивая функцию бытовых описаний у Пушкина и его подражателей, Н. В. Смирнова обратила внимание на то, что «отражение действительности в ее бытовой конкретности было лишь одной из целей пушкинского романа. Последователи Пушкина выдвинули ее в качестве первостепенной: в большинстве произведений картины быта и нравов становятся для авторов самоцелью, приобретают самодовлеющее значение» [16, с. 111].

Описания улиц, ресторанов, магазинов, памятников, дворцов и т. д., данные в авторском восприятии, составляют содержание «Поэтических очерков...» И. Бороздны.

Массой бытовых деталей и подробностей насыщен роман в стихах Н. Колотенко «Граф Томский». В этом произведении особенно ощутима попытка овладеть формой романа в стихах. Его автор заимствует у Пушкина внешнюю форму данной романной разновидности, в частности деление на части (главы) и отдельные строфы, лиро-эпическую манеру повествования. Н. Колотенко неукоснительно соблюдает внешние признаки онегинской строфы: четырехстопный ямб, систему рифмовки, четырнадцатистрочное строение. Автор в «Графе Томском», как и в пушкинском романе, полифункционален — это автор-повествователь и автор-персонаж. Однако в сравниваемых произведениях сходна только функция этого образа. Поэтически возвышенному образу, раскрываемому Пушкиным в многочисленных авторских отступлениях — философских, этических рассуждениях, лирических раздумьях, у Н. Колотенко противостоит сниженный, карикатурный образ автора, который о себе замечает: «Оригинал я преотличный // И для картин и эпиграмм»; «(Sic) Ерго смирный господин» и т. д. По характеру противоположен пушкинскому Онегину и главный герой романа граф Томский — «танцор, рубака и гусар». В нем нет тайны, его не заставляют страдать сложные вопросы бытия, скука для него — в прошлом:

Раздолье бадов и пиров
Мне стало тягостней оков.
Душней убийственной темницы.
Теперь не то: прошел угар
Затем, что я теперь гусар [6, с. 30].

Рисую картину бала, Н. Колотенко следует Пушкину в сатирическом изображении представителей высшей знати: «Здесь

был Эи-Эи. Он моды сколок, // Парижская картинка мод»; «Вот возле нас и Эф ученый, // На козых ножках и в очках...»; «Но вот еще вам шут нарядный // ... Карикатурный Аполлон // С пустой башкой и кошельком»; «Майор — военная букашка, // В отставке тощий патриот». Характеристики, данные провинциальным автором, ассоциируются с пушкинским изображением бала, где «был однако цвет столицы, // И знать, и моды образцы...».

В исследованиях украинских литературоведов неоднократно подчеркивалось, что ранние произведения Л. И. Глибова имеют подражательный характер [2, с. 228—229; 5, с. 20 и др.]. Отпечаток ученичества несет на себе первый его сборник «Стихотворения Леонида Глибова 1845 и 1846», созданный в период обучения в Полтавской гимназии. Читатели не могли не заметить сходства небольшой поэмы «Надя», открывающей сборник, с пушкинским романом в стихах. Как и другие подражания, она написана онегинской строфой с соответствующей системой рифмовки: «AbAbCCddEffEgg. В образе Нади «выразительно проступают черты Татьяны Лариной», — заметил П. И. Колесник [5, с. 20]. Она умела «en français болтать»; в период влюбленности ей, как и пушкинской героине, «начал нравиться лесок, // Уединенный для гулянья, // И ночью при луне мечтанья»; «Любила почитать она // Роман, чувствительный и сладкий». Однако в основе своей глибовская Надя и пушкинская Татьяна — два противоположных характера. Сентиментальная героиня поэмы Глибова, которая «Сначала плакала тайком // За милым другом, а потом // Со временем и позабыла...» имеет больше различного, чем сходного с пушкинской Татьяной — «милым идеалом», отличающимся целостностью характера, глубиной и чистотой чувств, высоким душевным благородством.

Характер героя — бедного учителя — раскрывается в его письме к Наде, также свидетельствующем об ориентированности автора на пушкинский роман. Л. И. Глибов использует традиционный мотив разочарованности, ставший в те годы своеобразным литературным штампом, но разочарованность его сентиментального героя не объясняется причинами социального характера: «Забытый счастьем и друзьями, // Покинул я холодный свет. // Я думал с горькими слезами, // Что для меня уж счастья нет» [3, с. 356].

Из поэтики романа заимствуется также лироэпическая манера повествования. В целом же, в поэме «Надя» отразилось восприятие Л. Глибовым формальных компонентов пушкинского романа в стихах.

Ярким примером подражания «Евгению Онегину» А. С. Пушкина является «Евгений Онегин» нашего времени» П. А. Кулиша. Созданный в конце 40-х годов XIX в., роман не оставил заметного следа в истории литературы — и не только потому, что был опубликован в 1927 г., спустя многие годы после написания. Это в немалой степени обусловил его

подражательный характер, который автор не пытался скрыть, а в некоторых случаях и подчеркивал: «Простите краденый мне стих: Равно у нас довольно их...» [7, с. 186]. Название романа, эпиграфы, встречающиеся в нем, строфическое строение, ямбический размер, авторские отступления от текста, примечания, отдельные реминисценции, сюжетные мотивы тесно связаны с «Евгением Онегиным» А. С. Пушкина. Тем не менее, роман П. А. Кулиша — важный документ, в котором запечатлены приметы пушкинского влияния. Ориентируясь на роман в стихах А. С. Пушкина, П. А. Кулиш пытается разгадать тайну героя нового времени — 40-х годов XIX в. Его роман близок к пушкинскому не только формальными элементами. Подобно «Евгению Онегину», он не лишен обличительного пафоса. Главный герой дает сатирическую оценку жизни украинских панков, таких как «Товкач, Батог и Гречкосей...». Онегин П. Кулиша не приемлет образа жизни, который они ведут, и потому, что не разделяет их отношения к трудовому народу:

Блаженствуя, как древни боги,
Людьми зовут они крестьян;
Но я козак, певец убогий,
В самих их вижу обезьян [7, с. 182].

В «Евгении Онегине» нашего времени» П. А. Кулиша, как и в пушкинском романе, резко подчеркнут конфликт героя с окружающей его социальной средой;

Им танцы — мне народ печальный,
Им музыка — мне горький плач,
Им кавалер, а мне палач... [7, с. 182].

Здесь намечается тенденция дальнейшего развития пушкинских образов в соответствии с духом времени и особенностями мировоззрения П. А. Кулиша конца 40-х годов XIX в. Как и Онегин Пушкина, герой романа Кулиша скучает в кругу соседей, не разделяя их мелких интересов, однако лишен глубины и трагичности онегинского типа. Его образ чаще ассоциируется с Ленским, чем с Онегиным; он чувствителен и сентиментален, увлекается поэзией. Замечание И. Н. Розанова о том, что авторам поэм в духе «Онегина» ближе оказался образ Ленского, нежели Онегина [15, с. 239], распространяется и на подражание П. А. Кулиша. В нем не трансформировались глубина и сложность характера заглавного героя А. С. Пушкина, хотя Кулиш и декларирует «образ мыслей вольных» своего Онегина [7, с. 182, 184].

Важное место в рассматриваемом произведении занимает образ А. С. Пушкина. В авторских отступлениях от текста, имеющих характер лирических раздумий, нашли отражение противоречия, характерные для восприятия известным в то время представителем украинской интеллигенции личности русского поэта. С одной стороны, П. А. Кулиш периода 40-х годов — страстный поклонник Пушкина. Он для него «великий», «гений прозорливый», «душа вовек живая» [7, с. 184, 185]. Даже Петербург ассоциируется у П. А. Кулиша с име-

нем создателя «Медного всадника»: это место, «Где муз возвышенный слуга // Как яркий метеор струился...». Пушкин и Мицкевич в его восприятии — поэты-братья:

Один — мечтательный, высокий,
Другой — и нежный, и глубокий;
Один — на Западе чужом,
Другой — на Севере глухом [7, с. 186].

Вместе с тем «суждения о Пушкине в романе «Евгений Онегин» нашего времени» не выходят за пределы взглядов П. Плетнева и других поклонников великого поэта из лагеря либеральных литераторов» [11, с. 8]. Не случайно в перечне заслуг поэта, которые перечислил П. Кулиш, на первом месте стоит формула: «И был державным ты любезен...».

Пушкин — певец свободы не нашел отражения в восприятии украинского писателя. Следуя распространенному в то время мнению, в идиллическом плане трактует он отношение поэта к властям:

О Пушкин, светлый русский гений!
Царя ты понял своего:
Ты на одре своих мучений
Сказал: «Я был бы весь Его» [7, с. 195].

Все рассмотренные подражания «Евгению Онегину» относятся к разряду подражаний-усвоений, созданных почитателями таланта поэта. Они в значительной степени отличаются друг от друга, хотя и восходят к одному и тому же источнику. Это объясняется тем, что «...подражатели осваивают свой образец в той форме, которая доступна им, соответствует мере их понимания образца и степени талантливости...» [16, с. 116].

Несмотря на явные отличия в подражаниях, можно определить те основные стороны, тенденции, особенности пушкинского романа, к которым начинающие писатели, «читатели-авторы» проявили наибольший интерес и которые в большей или меньшей мере отразились в их творческой практике: реалистичность и предметность описаний, изображение быта, внешние структурные особенности онегинской строфы, лиро-эпическая манера повествования, полуфункциональность образа Автора, сатирическая направленность романа.

Особое значение для развития литературного процесса на Украине имело освоение достижений поэта в области стиха. Овладение четырнадцатисложной строфой со строгой системой рифмовки было сопряжено с большими трудностями. То, что Л. И. Глибов и П. А. Кулиш освоили в конце 40-х годов XIX в. это оригинальное достижение пушкинской строфики, не могло не сказаться положительно на дальнейшем их творчестве. Онегинскими строфами написана, например, поэма П. А. Кулиша «Грицько Сковорода».

1. Алексеев-Попов В. Пушкин и литературная жизнь Одессы // О. С. Пушкин в Одессі. Одеса, 1949. 2. Білецький О. І. Пушкин і Україна: Збір. праць: В 5 т. К., 1966. Т. 4. 3. Глибов Л. Надя // Твори: В 2 т. К., 1974. Т. 1. 4. Кисіль О. Листи і вірші підпоручика Вдовиченка // Де-

кабристи на Україні. Зб. праць... К., 1930. 5. *Колесник П. І.* Творчість Леоніда Глібова // Глібов Леонід. Твори: В 2 т. К., 1974. Т. 1. 6. *Колотенко Н. Граф Томський.* Роман в стихах. Одесса, 1840. 7. *Куліш П. А.* «Евгеній Слегин» нашого времени. Роман в стихах. Ч. 1. (Публ. Д. Дорошкевича) // Збірник праць комісії для видання пам'яток новітнього письменства. К., 1927. 8. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. 9. *Маркевич Н.* Украинские мелодии. М., 1831. 10. О подражании // Укр. журн. 1824. Ч. 1. № 6. 11. *Пільгук Г.* Пантелеймон Куліш // Куліш Пантелеймон. Вибрані твори. К., 1969. 12. Поэтические очерки Украины, Одессы и Крыма, письма в стихах И. Бороздны. М., 1837. 13. *Пушкин А. С.* Евгений Онегин // Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937. Т. 6. 14. *Пушкин А. С.* Фракийские элегии. Стихотворения Виктора Теплякова // Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. 12. 15. *Розанов И. Н.* Ранние подражания «Евгению Онегину» // Пушкин. Временник пушкинской комиссии 2. М.; Л., 1936. 16. *Смирнова Н. В.* К вопросу о жанровой природе подражаний «Евгению Онегину» // А. С. Пушкин. Проблемы творчества. Межвуз. темат. сб. науч. тр. Калинин, 1987. 17. *Сомов О.* Обзор российской словесности за 1828 г. // Северные цветы на 1829 г. 1828.

Статья поступила в редколлегию 24.10.88

М. М. Полуднева, преп.,
Каме́нец-Подольский пединститут

Из истории переводов Пушкинского наследия на Украине

Судьба творческого наследия Пушкина и история восприятия художественного мира поэта на Украине — тема большая и важная. Немало интересных работ советских исследователей посвящено изучению украинских переводов Пушкина и их влиянию на украинскую культуру. Благодаря трудам А. И. Белецкого, Е. П. Кирилюка, Н. Е. Крутиковой, Ф. Я. Приймы и других ученых, в современном советском литературоведении получили обоснование подлинно научные принципы изучения творческих связей украинских писателей с предшествующей и современной им русской литературой, в частности с Пушкиным. Исследования этих ученых показали, что опыт Пушкина активно способствовал становлению и углублению реализма в украинской литературе, формированию важнейших поэтических жанров.

В работах А. Л. Жовтиса, Г. К. Сидоренко, Е. П. Кирилюка и других ученых высказан ряд интересных соображений об освоении украинскими литераторами пушкинского опыта в области ритмической организации стиховой речи.

Принципы художественного перевода пушкинской поэзии такими художниками слова, как Шевченко, Старицкий, Франко, Грабовский, освещены в трудах А. И. Белецкого, М. К. Зерова.

Общественное мнение привлекли в свое время выступления М. Рьльского о Пушкине. Его статья «Пушкин на украинском языке» содержит важнейшие сведения из истории переводческих интерпретаций пушкинской поэзии на Украине. Переводы Боровиковского, Руданского, Гребенки и Старицкого Рьльский

рассматривает как определенные этапы в процессе становления и развития переводческого искусства в украинской литературе. В статье Рыльский также обращается к творчеству своих современников и подчеркивает принципиально новые начала, свойственные советскому художественному переводу, стремление к максимально приближенному поэтическому воссозданию оригинала.

Продолжая лучшие научные традиции в осмыслении принципов художественного перевода, Ф. Неборячок в монографии «О. С. Пушкин українською мовою» [5] анализирует различные переводы пушкинской поэзии и необычайно интересно сопоставляет переводческие версии одного и того же пушкинского текста. Что касается переводов пушкинской прозы на Украине, то они еще ждут своих исследователей.

В XIX в. проза Пушкина почти не переводилась. В советский период прозаические произведения великого русского поэта воссоздавали на украинском языке С. Скляренко, А. Головки, А. Кундзич, М. Стельмах, О. Вишня, О. Гончар, А. Хуторян, А. Ильченко и многие другие литераторы. Поэтому очень интересен факт перевода «Капитанской дочки» на западноукраинских землях. Первая такая попытка осуществлена на Буковине в 1880 г. журналом «Родимый листок», издававшимся на так называемом «язычии» (переводчик неизвестен).

Среди украинской интеллигенции на Западной Украине существовали разные взгляды на литературный язык. Представители ее реакционного крыла отстаивали «язычие», а после революции 1848 г. объединились вокруг «москвофильства».

На реакционную роль «язычия» указывал еще Н. Г. Чернышевский в 1861 г. Выступая против «москвофильской» газеты «Слово» со статьей «Национальная бестактность», Н. Г. Чернышевский бичевал искусственное «язычие», на котором «москвофилы» печатали «Слово», и советовал им пользоваться украинским литературным языком. «Наши малороссы, — писал он, — уже выработали себе литературный язык несравненно лучший: зачем отделяться от них? разве он так далек от языка русинов, что им нужно писать другим наречием?» [11, с. 775]. Он высмеивает попытки «москвофилов» создавать «свое особенное литературное наречие на смеси народного говора с литературным языком других племен» [11, с. 777].

Все же перевод «Капитанской дочки» на «язычие» представляет определенный интерес и нуждается в критическом осмыслении. С этой точки зрения любопытно проанализировать перевод повести, оценить те решения, которые находит переводчик на пути воссоздания средствами «язычия» выдающегося произведения Пушкина.

При сопоставительном анализе перевода «Капитанской дочки» видно, что система литературных образов не претерпела никаких изменений, но в нем много произвольных наращиваний и сокращений авторского текста.

Вот, например, характеристика Ивана Кузьмича: «Иван Кузьмич, настоящая солдатская дитина, был человек необразованный и простой, но очень честный и добрый. Жена ним управляла» [8, № 18, с. 266]*. («Иван Кузьмич, вышедший в офицеры из солдатских детей, был человек необразованный, но самый честный и добрый. Жена его им управляла, что согласовалось с его беспечностью» [9, с. 441]**).

Можно также привести примеры существенного смыслового обеднения первоисточника. В пушкинском тексте о Василисе Егоровне в час приближения пугачевцев к крепости она, «присмирившая под пулями, выглянула в степь, на который заметно было движение» [с. 462]. В переводе утрачены важнейшие подробности: «Василиса Егоровна поглянула на степь» [№ 20, с. 300]. Еще более разителен другой пример. У Пушкина: «Вышев на площадь, я остановился на минуту, взглянул на виселицу, поклонился ей, вышел из крепости и пошел по Оренбургской дороге, сопровождаемый Савельичем, который от меня не отставал» [с. 483], а у переводчика: «...вышел из крепости и враз с Савельичем пустился Оренбургскою дорогою» [№ 20, с. 318].

Многие неудачи перевода объясняются недостаточным знанием русской речи и общественно-бытовых условий России XVIII в. Так, стремянный Савельич превращается в камердинера Савельича, хотя стремянный — это конюх, слуга, ухаживающий за верховой лошастью, а камердинер — домашний слуга. Бумажный змей, которого сделал Гринев из географической карты, преобразуется в «орла». В этом случае исчезает иронический аспект пушкинской прозы. «Батюшка вошел в то самое время, как я прилаживал мочальный хвост к Мысу Доброй Надежды» [с. 395] — «Отец вошел в то самое время, як я прилаживал хвост к «орлу» [№ 15, с. 226]. «Племянница придворного истопника», у которой на почтовом дворе остановилась Марья Ивановна, преобразилась в «своячку», а сам «придворный истопник» стал «придворным лакеем».

Вообще вся система языковых средств оригинала: национальная идиоматика, специфические сравнения, метафоры; эпитеты совершенно не ясны автору перевода. Например, прощание Гринева с Марьей Ивановной в переводе звучит так: «Прощай, моя милая, моя единая!» [№ 19, с. 299] (вместо пушкинского «прощай, моя милая, моя желанная» [с. 458]). Грубоватая русская лексика переводится нейтральной. Обращаясь к пленному башкирцу, Иван Кузьмич говорит: «Что же ты молчишь?... али бельмес по-русски не разумеешь?» [с. 455]. В переводе: «Що ж ты молчишь? Ты по-русски совсем ничего не понимаешь?» [№ 20, с. 296].

* В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием номеров и страниц.

** В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц.

Все фразеологизмы, блестяще использованные Пушкиным в романе, переданы либо искаженной лексикой, уродливыми словосочетаниями, либо вообще не воспроизведены. Исчезла красочная палитра речи всех персонажей, обезличились образы главных героев. Вот примеры выхолащенной речи Ивана Кузьмича и Василисы Егоровны, изобилующей у Пушкина пословицами и поговорками. У Пушкина Василиса Егоровна так говорит о судьбе своей дочери: «Одна беда: Маша, девка на выданье, а какое у ней приданое? частый гребень, да веник, да алтын денег (прости бог!), с чем в баню сходить» [с. 422], а в переводе: «Одна беда: Маня девчина на выданьи, а вино даст Бог!» [№ 20, с. 266]. Или вот как характеризует Иван Кузмич свою жену: «...баба-то не робкого десятка» [с. 423], в переводе эта характеристика блекнет и приобретает совсем другой оттенок: «...баба-то раз, не абы яка!» [№ 16, с. 266].

Нередко живая речь героев романа вообще не переводится. Например, отсутствует перевод диалога между Гриневым и Иваном Игнатьичем, который уговаривает юного героя не участвовать в дуэли. Некоторые высказывания персонажей переданы искаженной лексикой. Так, в оригинале читаем: «Авось дадим отпор Пугачеву. Господь не выдаст, свинья не съест!» [с. 450—451], а в переводе: «Такой отпор дамо Пугачеву, що аж огу!» [№ 19, с. 286].

Все отмеченные недостатки в тексте перевода свойственны также речи доброго и преданного Савельича. Вот как интерпретирует переводчик слова Савельича: «Не изволишь ли покушать?» — спросил Савельич, неизменный в своих привычках. — Дома ничего нет; пойду, пошарю, да что-нибудь тебе изготовлю» [с. 471] — «Савельич пошел приладити мне що нибудь ести» [№ 21, с. 315].

Перевод изобилует нелепыми оборотами речи, уродливой лексикой. Ограничимся двумя примерами. Не желая тревожить свою жену, Василису Егоровну, вестями о приближении Пугачева, Иван Кузьмич решил усыпить ее бдительность рассказом о совещании: «А слышь ты, матушка, бабы наши вздумали печи топить соломою; а также от того может произойти несчастье, то я и отдал строгий приказ впредь соломою бабам печей не топить, а топить хворостом и валежником» [с. 449]. Эти слова в переводе: «...я выдал строгий приказ, чтобы не топити соломою, а хворостом и обломками» [№ 19, с. 285]. Далее Иван Кузмич обращается к пойманному башкирцу: «Ты, знать, не впервой уже бунтуешь, коли у тебя так гладко выстрогана башка» [с. 455]. Переводчик фразу передает так: «Ты знать не в первый раз бунтуешь, коли у тебе так гладко выстругана палка» [№ 20, с. 295].

Часто в переводе не учитывается очень важный штрих. Так, в письме к своему сыну Петру Андреевичу Гриневу отец пишет: «Молю бога, чтобы ты исправился» [с. 440]. После перевода эти слова приобретают совсем иной смысл: «Молю бога, чтобы ты поправился» [№ 19, с. 282].

Интересно также отношение переводчика к стихам, которые вводятся Пушкиным в ткань произведения. Стихи, написанные Гриневым в стиле Сумарокова, которого он считал своим учителем, были посвящены Маше Мироновой: «После маленького предисловия вынул я из кармана свою тетрадку и прочел ему следующие стишки:

Мысль любовну истребляя,
Тщусь прекрасную забыть,
И ах, Машу избегаю,
Мыслью вольность получить [с. 426].

В переводе стихи отсутствуют и поданы прозой: «После маленького предисловия вынул я из кармана свою тетрадку и прочитал стишки, в которых высказывал свою любовь к Мане» [№ 18, с. 267]. Вероятно, переводчик считал излишним воспроизводить стихотворные опыты героя в тексте перевода, не учитывая, что они несут определенную смысловую нагрузку. Понятие «рима» переводчик подменяет понятием «ритм». Сравн.: «На другой день, когда сидел я за элегией и грыз перо в ожидании рифмы, Швабрин постучался под моим окошком» [с. 435]. «На другой день, когда сидел я за элегиею и грыз перо в ожидании ритма, Швабрин застукал под моим оконцем» [№ 18, с. 270].

Величайшим достижением Пушкина является образ Пугачева, нарисованный живо, выразительно, исторически конкретно. О художественном воздействии пушкинского героя на читателей писал Вяземский: «Сам Пугачев обрисован метко и впечатлительно. Его видишь, его слышишь» [2, с. 23]*.

В интерпретации переводчика этот образ блекнет, теряет яркость, выразительность, исчезают те черты (живость ума, человечность, высокая народная нравственность), которые привлекали дворянина Гринева в Пугачева. Народные обороты речи, идиоматика, сочные сравнения, характерные для Пугачева, опущены. Например, пословицы, которыми насыщена речь Пугачева: «Кто не поп, тот батька», «Казнить так казнить, жаловать так жаловать», «Утро вечера мудренее», отсутствуют в тексте перевода, а некоторые идиомы переведены искаженной лексикой: «Долг платежом красен», — сказал Пугачев, мигая и прищуриваясь...» [с. 503]. — «Долг уплаченный», — сказал он, моргая и прижмурючись» [№ 21, с. 334].

Большое значение для понимания образа Пугачева имеет любимая песня крестьянского вождя «Не шуми, мати, зеленая дубравушка». Песня рассказывает об удалом, смелом и отважном «разбойнике», «крестьянском сыне». Пойманный, он должен был «держат ответ» перед «православным царем». «Добрый молодец» знает, что спрашивать будет «грозный судия» и что станет он ему отвечать. Не выдаст он своих

* Вяземский П. А. Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина (цит. по: Макогоненко Г. П. «Капитанская дочка» А. С. Пушкина. Л., 1977).

товарищей, не покается в совершенном и без страха примет приговор. А «пожалует» его царь «среди поля хоромами высокими, что двумя ли столбами с перекладиной». Песню эту любил Пугачев не случайно — она не только выражала бестрашие перед лицом смерти, но и открывала его понимание жизни. В романе именно сцена исполнения песни поэтически обнажала трагизм Пугачева. Тем не менее в тексте перевода песня отсутствует полностью. Это же касается и отрывка, который характеризует Пугачева как смелую, удалую, отважную личность, как русского человека, готового жизнью пожертвовать за свободу. «Ну, добро. А разве нет удачи удалому? Разве в старину Гришка Отрепьев не царствовал? Думай про меня что хочешь, а от меня не отставай» [с. 476].

Из текста перевода также изъята калмыцкая сказка, которая является кульминацией в понимании центрального образа романа. Переводчик не увидел идейной значимости даже этого, первостепенной важности эпизода в раскрытии образа Пугачева.

Таким образом, рассмотренный перевод лишен эстетических и художественных достоинств. Но обращение буковинского переводчика к прозе поэта явление само по себе интересное, потому что дает возможность проследить, как в переводческой интерпретации романа Пушкина преломлялись общественные и эстетические принципы переводчика, степень его проникновения в оригинал и идейного понимания самого произведения. Кроме того, и перевод на «язычие» является одним из звеньев в истории освоения пушкинской прозы в украинском художественном переводе.

1. Білецький О. Збір праць: В 5 т. К., 1966. Т. 4. 2. Зеров М. Вибранс. К., 1966. 3. Крутикова Н. Вибрані статті. К., 1976. 4. Макогоненко Г. П. «Капитанская дочка» А. С. Пушкина. Л., 1977. 5. Неборячок Ф. О. С. Пушкин українською мовою. Львів, 1958. 6. Прийма Ф. Я. Пушкин и украинское народно-поэтическое творчество // «И назовет меня всяк сущий в ней язык...». Наследие Пушкина и литературы народов СССР. Ереван, 1976. 8. Пушкин А. С. Капитанская дочка // Родимый листок. Черновцы, 1880. 9. Пушкин А. С. Капитанская дочка // Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т. 6. 10. Томашевский Б. Пушкин. Кн. 2: Материалы к монографии (1824—1937). М.; Л., 1961. 11. Чернышевский Н. Г. Национальная бестактность // Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1950. Т. 7.

Статья поступила в редколлегию 13.05.89.

Содержание

Сравнительное литературоведение

Русская литература и античность

- Коган А. С.* Тютчев и Щербина: мотивы античности 3
Борисова Л. М. Дионисийское и аполлоническое в драматургии
И. Анненского («Фамира — кифарэд») 11
Рождественская М. В. Античность и Крым в поэзии Всеволода
Рождественского 19
Волкова Л. П. Трансформация «Лисистраты» Аристофана в ко-
медии Михаила Рошина «Аристофан, или Постановка комедии
«Лисистраты» в городе Афины 2400 лет тому назад» 25

Переводоведение

- Лавренев В. А.* О методике анализа поэтического перевода
(стихотворение Х. Ботева «На прощание» в восточнославянских
переводах) 34

Поэтика

- Шевченко Л. И.* Эволюция изобразительно-выразительных средств
в раннем творчестве Ч. Айтматова 41
Козлик И. В. К вопросу о своеобразии «панаяевского» цикла
Н. А. Некрасова 48
Иванюк Б. П. Значение «контекста целого» для аналитического
восприятия художественного произведения (на материале стихо-
творений-сравнений Ф. И. Тютчева «Лето 1845» и «Н. Ф. Щербине») 56
Кобзев Н. А. Поэтическая структура эпопеи И. Сельвинского
«Ульялаевщина» 62
Салтанова И. М. Поэтический мир романа Г. П. Данилевского
«Сожженная Москва» (человек, пейзаж, вещь) 68
Романова Е. И. Принципы создания образов в рассказах
А. П. Чехова середины 80-х годов 75
Абрамович С. Д. «Черный монах» А. П. Чехова: гимн или реквием?
Фирсова И. С. Ритмообразующие элементы романа Ю. Н. Тыня-
нова «Смерть «Вазир-Мухтара» 90
Александрова И. В. Особенности выражения авторской позиции
в пьесе А. Вампилова «Утиная охота» (интонационное своеобразие
диалога и ремарки) 96

История литературоведения

- Гольберг М. Я.* Текст и его интерпретатор (о литературовед-
ческой концепции А. В. Чичерина) 104

Пушкин на Украине

- Мацапура В. И.* Подражания «Евгению Онегину» на Украине
(20—40-е годы XIX в.) 113
Полуднева М. М. Из истории переводов Пушкинского наследия
на Украине 121

Сборник научных трудов

ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Республиканский межведомственный
научный сборник

Издается с 1966 г.

В ы п у с к 2 (56)

Художественный редактор **О. М. Козак**

Технический редактор **С. Д. Довба**

Корректоры **О. А. Тростянчин,**
Р. Р. Гамада

ИБ № 13170

Сдано в набор 16.03.90. Подп. в печать 29.08.90.
Формат 60×90¹/₁₆. Бум. тип. № 1. Лит. гарн.
Выс. печать. Усл.-печ. л. 8. Усл. кр.-отт. 8,37.
Уч.-изд. л. 8,97. Тираж 500. Изд. № 1970. Заказ
2356. Цена 1 р. 80 к.

Издательство «Свит»
при Львовском госуниверситете
290000, Львов, ул. Университетская, 1.

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

1 р. 80 к.