



Вопросы русской
литературы

Выпуск

1989

1(53)

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ УССР**

**ЧЕРНОВИЦКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**РЕСПУБЛИКАНСКИЙ
МЕЖВЕДОМСТВЕННЫЙ
НАУЧНЫЙ СБОРНИК**

Издается с 1966 г.

ВЫПУСК 1 (53)

Л Ь В О В

**ИЗДАТЕЛЬСТВО ПРИ ЛЬВОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ
ИЗДАТЕЛЬСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «ВЫЩА ШКОЛА»**

1989

В сборнике освещаются актуальные проблемы советской литературы XIX в., межнациональные связи, теория поэтики и жанрологии. Большое внимание уделено новейшей советской литературе. Исследование А. В. Кулинича о поэмах «Теркин на том свете» и «По праву памяти» А. Т. Твардовского, поднимающее важные общественные вопросы, будет интересно не только специалистам, но и широкому читательскому кругу. Развитию ленинской темы в драматургии М. Шатрова, новые пьесы которого стали предметом полемики среди литературоведов и критиков, посвящена статья А. А. Тихонова. Анализируется также творчество Р. Рождественского, структура романов Ю. Бондарева, изобразительно-выразительные средства романов Ч. Айтматова. Обогатит представление об окружении А. С. Пушкина научная разведка В. А. Фрелиха, предпринятая на основе архивных документов и розысков рукописей великого русского поэта на Буковине. Публикуются материалы об авторах, имена которых редко встречаются на страницах научной печати, — А. А. Жандре, Н. П. Огареве, М. Волошине и др.

Для преподавателей, аспирантов, научных работников, студентов.

Библиогр. в конце статей.

Редакционная коллегия: проф., д-р филол. наук А. Р. Волков (отв. ред.), проф., д-р филол. наук И. П. Вишневский (зам. отв. ред.), доц., канд. филол. наук Д. М. Степанюк (отв. секр.), проф., д-р филол. наук А. Т. Васильковский, доц., канд. филол. наук М. Л. Гомон, проф., д-р филол. наук И. Я. Заславский, 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, доц., канд. филол. наук Н. В. Николаев, доц., канд. филол. наук В. Д. Павличенко, доц., канд. филол. наук Г. И. Пономарев, доц., канд. филол. наук В. П. Попов, проф., д-р филол. наук И. А. Сливак.

Ответственный за выпуск
доц., канд. филол. наук Д. М. Степанюк

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

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

В 4603020101—020
М225(04)—89 536—89

© Издательское объединение
«Выща школа», 1989

А. В. Кулинич, проф.,
Киевский университет

У истоков перестройки («Теркин на том свете» и «По праву памяти» А. Твардовского)

В «Ответе читателям» «Книги про бойца» Твардовский доказывал неправомерность продолжения «Теркина» в мирное время и... написал поэму «Теркин на том свете» (1954—1963), которая воспринималась как продолжение повествования о войне. Эта новая встреча с поэтом оказалась для читателя неожиданной. Трудно было предположить, что вслед за лирической книгой «За далью — даль» поэт может обратиться к неизведанной для него сатирической теме.

В речи на XXII съезде КПСС Твардовский ратовал за сатиру: «В нашей действительности есть еще проявления того, что противодействует нашему движению вперед и что наша литература должна обличать... В этой борьбе не следует нам пренебрегать таким сильным оружием, каким является оружие смеха... Не нужно думать, что с устранением социальных контрастов тотчас устраняются сами собой и человеческая глупость, и эгоизм, и мелкодушье, и чванство, и прямое наследие темного прошлого — бюрократизм... Дорогу смеху!» [2, т. 5, с. 363]. Именно в это время поэт успешно осваивал в общем новую для себя область стихотворной сатиры. Любовно и ревниво оберегал он чистоту социалистических идеалов, горячо верил в силу советского общества, а поэтому был непримирим к порокам, ко всему тому, что препятствовало развитию социалистической демократии. Его сатира не склонна мельчить тему, избирать своим объектом частное, местное — она отличается значительностью замыслов, важностью и масштабом затронутых проблем.

Высшее достижение Твардовского в этой области — гротескно-фантастическая поэма-сказка «Теркин на том свете». Поэт верил в очистительную силу смеха: это сатирическое произведение он адресовал прежде всего массовому читателю, опубликовав его сначала в газете «Известия» (1963, 17 августа), а затем уже в журнале «Новый мир» (1963, № 8).

После XX съезда КПСС (февраль 1956 г.), осудившего культ личности Сталина, общественная обстановка в стране была благоприятной для создания и выхода в свет произведений сати-

рической направленности. Поэма появилась в массовой центральной газете, на ее основе (был создан интересный спектакль в Московском театре сатиры (режиссер В. Плучек), нового «Теркина» приветствовала критика. Однако вскоре, после октябрьского (1964 г.) Пленума ЦК КПСС, ситуация изменилась, спектакль стал подвергаться нападкам, а поэму или превратно толковали, или откровенно недооценивали. Твардовский попытался защитить поэму и спектакль (о нем он был высокого мнения). Когда известный артист Б. Чирков в статье «Самоцветы» («Правда», 1965, 20 июля) неправильно трактовал содержание поэмы, Твардовский выступил со статьей «По поводу «Теркина на том свете». Содержание мнимое и действительное». Поэма не является продолжением «Теркина» военных лет, отмечал он, она лишь обращается к известному образу «для решения особых задач сатирико-публицистического жанра», подвергает осмеянию «тот свет» — «те черты нашей действительности — косность, бюрократизм, формализм, — которые мешают нашему продвижению вперед и борьба с которыми — одна из задач нашей литературы» [2, т. 5, с. 143—144].

В письме «Литературной газете» «Реплика автора» (1966 г., 30 июля) поэт пытался защитить спектакль, еще раз объяснив содержание поэмы. Объяснения не помогли, поэму стали толковать тенденциозно, увидели в ней испуг перед злом «того света», упрекали автора в том, что он демобилизовал Теркина, увел его в загробный мир. Началось самое убийственное — замалчивание. В собрание сочинений поэму включили. Однако в такое солидное издание, как «Избранные сочинения» Твардовского из серии «Библиотека классики» (М., 1981) она не вошла. В обширной вступительной статье, открывающей это издание, поэма не упомянута. Не включена она и в ряд других изданий произведений поэта. В монографиях, критико-биографических очерках о Твардовском литературоведы не считали нужным писать о поэме. В большой монографии А. Македонова «Творческий путь Твардовского» (М., 1981) ей посвящено полторы страницы.

В статье «Об Александре Твардовском», открывающей шеститомное собрание сочинений поэта, К. Симонов единственной фразой упомянул эту поэму, но фразой очень точной, справедливой: «...Возвращение Теркина к жизни в поэме «Теркин на том свете» означало неизменность взгляда Твардовского на непобедимость народа, на его способность справиться не только с таким величайшим испытанием, как война, но и с такой трудноискоренимой бедой, как бюрократизм» [2, т. 1, с. 8]. Заметим, что в своих воспоминаниях о Твардовском Симонов признается с сожалением: «...Я сначала слушал в его чтении большую часть поэмы «Теркин на том свете» и хвалил ее, а потом... не только не поддержал его, а, напротив, высказался против публикации поэмы в журнале» [1, с. 378]. Можно также сослаться и на другие свидетельства нелегкой творческой и издательской судьбы поэмы. Но перечитывая «Теркина на том свете»

в наши дни, поражаешься прежде всего его значительности, свежести, неподдельной актуальности. Кажется, написана поэма вчера, трудно поверить, что ей двадцать пять лет. Это одна из тех книг непреходящего содержания, которые предваряли сегодняшнюю перестройку, были у ее истоков и продолжают бороться за ее внедрение.

Многочисленные столы проверок, анкеты «автобио» с нелепыми вопросами до третьего колена, Мертвая Канцелярия, с которой столкнулся Теркин в преисподней юдоли, — все это порождение административного аппарата времен культа; они — во многом и наш сегодняшний быт. Поэму необходимо издавать, вводить в репертуар чтецов, восстанавливать в театре. Ее не просто недооценили, — ей зажали рот представители той Канцелярии, против которой она была направлена сатирическими шипами и остротами; ее придержали, трусливо замолчали редакторы, критики-перестраховщики, конъюнктурщики, деятели комиздатов, комискусств и пр.

Поэт не был наивным, он предвидел препятствия на пути своего создания, возможные упреки дотошного читателя:

— Что за чертовщина!
— В век космических ракет,
Мировых открытий —
Странный, знаете, сюжет [2, т. 3, с. 325].

Были у него и недобрые предчувствия относительно плоских догадок критика-грамотея, привыкшего

Всюду слышать отголоски
Недозволенных идей [2, т. 3, с. 326].

Свое программное вступление автор решительно обращает к перестраховщику:

Не ищи везде подвоха,
Не пугай из-за куста.
Отвыкай. Не та эпоха —
Хочешь, нет ли, а не та! [2, т. 3, с. 326].

Поэт страстно верил, что атмосфера изменилась бесповоротно и смех «Теркина на том свете» поможет читателям отринуть застойное, отжившее. Остроумный фантастический сюжет, условная сказочная форма, напоминающая сатирическую фантастику Рабле и Щедрина, оказались современными, помогли интересно, с неподражаемым юмором и едким сарказмом раскрыть тему, поднять ее до значительных высот сатирического обобщения.

Сюжетно «второй» «Теркин» связан с «Теркиным» военных лет, с главой «Смерть и воин». Тяжелораненый Василий Теркин в кошмарном сне беспмятства попадает в преисподнюю и видит мертвый мир, где властвуют Канцелярия, бюрократы, формалисты и самодуры новейшей формации. У незадачливого жизнелюба Теркина здесь у каждого Стола требуют справки:

Не подумал, сгоряча
Протянувши ноги,
Что без подписи врача
В вечность нет дороги [2, т. 3, с. 334—335].

Мир, который наблюдает новоприбывший в преисподнюю, — карикатурная копия современной поэмы земной Канцелярии, сказочное, гротескно-фантастическое здесь очень остроумно, неожиданно сочетается с реальным, социально-бытовым. Вот откровенно гротескная картина-кариатура, типичное явление современности:

Что-то вслух бубнит мужчина,
Стоя в ящике по грудь.
В некий текст глаза упрятал,
Не поднимет от листа.
Надпись:
«Пламенный оратор» —
И мочалка изо рта [2, т. 3, с. 355].

А вот картина, которая как бы перенесена из наших городских парков в неизменной своей натуре:

Разобрались на четверки
И гоняют в домино [2, т. с. 352].

И на этот раз не прибегая к иносказаниям, напрямую автор обращается к читателю с добрым советом и веселой улыбкой:

...Дорогих часов не тратьте
Для загробной той игры.
Ради жизни скоротечной
Отложите тот «забой»:
Для него нам отпуск вечный
Обеспечен сам собой... [2, т. 3, с. 352].

Поэт поместил в загробное царство все консервативное, мешавшее развитию партии и общества, подверг его уничтожающему осмеянию, показал историческую обреченность. В глазах жизнелюба и острослова Теркина «тот свет» — все недостойное жизни в нашем земном быту — предстает нелепым и комичным. Подмечены наиболее типичные и досаждавшие явления нашей Бюрократии и Канцелярии. Со смехом прощаемся мы с нашими пороками и слабостями. На «том свете» заседает «преисподнее бюро», и оказывается, мы хорошо знаем его:

Вот с величием натуральным
Над бумагами склонясь,
Видно, делом персональным
Занялись — то-то сласть [2, т. 3, с. 353]

И вот отлично знакомая нам фигура:

Дальше — в жесткой обороне
Очертил запретный круг
Кандидат потусторонних
Или доктор прахнаук [2, т. 3, с. 354].

Узнаем мы наше земное и в таких явлениях «того света», как «орган того света — «гробгазета», номенклатура, паек загробный — «обозначено в меню, а в натуре нету» («вроде, значит, трудодня»), Стол проверки, Стол медсанобработки, Учетный стол, Глав и Лит и др. Уже основательно укоренившиеся значительные слабости наши узнаем по фразам, пришедшим из нашего быта на «тот свет»: «только — для загроб-актива, по особым пропускам»; «на том свете без знакомства тоже, значит, не того?»; «там отдел у нас Особый, так что — лучше стороной»; «наш тот свет в загробном мире — лучший и передовой»; «Комитет по делам Перестройки Вечной» и др. И уже пугающе-мрачное зрелище Особого отдела, который «за самим Верховным»:

...Там — рядами по годам
Шли в строю незримо
Колыма и Магадан,
Воркута с Нарымом.

За черту из-за черты,
С разницею малой,
Область вечной мерзлоты
В вечность их списала [2, т. 3, с. 360].

Строфы о трагических последствиях культа личности поэт сопроводил стихами, которые воспринимаются как афоризмы и свидетельствуют о глубоком понимании автором печального урока:

Память, как ты ни горька,
Будь зарубкой на века! [2, т. 3, с. 361].

Слишком памятны черты
Власти той безмерной... [2, т. 3, с. 362].

Поэма-сказка о приключениях солдата в юдоли преисподней ни одной своей страницей не производит пессимистического впечатления, все мрачное, уродливое, античеловеческое здесь отрицается взглядом на явления «того света» жизнелюба Теркина, жизнеутверждающим смехом, самим образным строем. О мире ином Василий говорит с бывшим своим фронтовым приятелем, поэтому в поэме доминируют армейские выражения, в применении к «тому свету» обретающие юмористический контекст: «Того света комендант — // Генерал-покойник»; «Вот такие бы везде // Зимние квартиры. // Поглядим — какие где // Тут ориентиры»; «Где тут линия позиций, — // Жаль, что карты нет со мной, — // Ну, хотя б — в каких границах // Расположен мир иной?». «Как и вообще, словарь поэмы-сказки во многом общий со словарем «Книги про бойца». Здесь много специфически солдатских выражений, вызывающих улыбку: «приготовься на предмет общей обработки», «ты явился по частям, то есть некомплектно», «аттестат в каптерку сдашь», «отдал концы», «протянул ноги» и др. И несколько раз повторяется остроумное выражение из «Книги про бойца», имеющее здесь важное зна-

чение: «пушки к бою едут задом». Есть в «Теркине на том свете» комическая изюминка, сатирически изображающая человеческую изнанку: фронтовой приятель Теркина оказался на том свете в загроб-активе-номенклатуре, заважничал и даже решил донести на друга по инстанции, когда убедился, что тот еще не вполне мертвый:

Но о том, что хочешь жить,
Дружба, знаешь, дружбой,
Я обязан доложить...
— Ясно...
— ...куда нужно [2, т. 3, с. 368].

Теркинская разговорная интонация хорея щедро вмещает самые разнообразные стилистические слои. Здесь традиционное народное языковое богатство, пословицы в авторской поэтической обработке: «Мол, не сразу и Москва, // Что же вы хотите?»; «Снявши голову, кудрей // Не жалеть, известно»; «Без труда, как говорится, // Даже рыбку из пруда...».

Исключительно щедро представлены юмористически перелицованные канцелярские формулы, и это понятно, ведь своим существом поэма направлена прежде всего против бюрократизма, канцелярщины, формализма. Теркин в «автобио» о деде своем дает такие сведения: «не ездил за границу», «связей также не имел», «не работал над собой», «уклонялся», «не рос уже несколько, укорачивался дед». В комических ипостасях выступают административным усердием порожденные и прочно вошедшие в наш быт штампы: «потому-от коллектива оторвался», «неизжиток пережитка», «с дураками планомерно мы работу здесь ведем», «от ущерб и упадка прямо к мельнице врага», «Не пойдет. Разрез не тот. В мелком плане взято», «там у них устои шатки, здесь фундамент нерушим» и др.

Кошмар бюрократизма, мертвящей канцелярии перечеркивается в поэме и смехом, и тем, что Василий Теркин удирает из того света, возвращается в мир живых. Поставив вечную проблему жизни и смерти, устами героя-жизнелюба поэт мудро замечает:

Не о смертном думай часе —
В нем ли главный интерес:
Смерть —
Она всегда в запасе,
Жизнь —
Она всегда в обрез [2, т. 3, с. 348].

Поединок Теркина со смертью в финальной части поэмы-сказки — это и реального содержания картина (тяжелораненый солдат выходит из бредового состояния), и картина символического значения: единоборство сил Жизни и Смерти:

Но вела, вела солдата
Сила жизни — наш ходатай
И заступник всех верней, —
Жизни брэнной, небогатой
Золотым запасом дней [2, т. 3, с. 373—374].

Автор поэмы с иронической улыбкой высказал предположение: недальновидная критика может упрекнуть его в том, что, мол, увел любимого народом героя в загробный мир. Трудно теперь поверить: произошло именно так, и поэту было уже не до улыбок. Оптимистическое и активное гражданское содержание поэмы-сказки современники недооценили. Сыграла свою роль атмосфера общественного застоя. Поэт возвратил солдата из преисподней мертвящей канцелярии и бюрократии к жизни, там он «не пришелся ко двору». Теркин-жизнелюб отвергает мертвечину «того света», взывает к живым вытравить в себе чиновничество, преклонение перед канцелярией, неправдой, двоедушием. Он остается гражданином восьмидесятых, участвует и сегодня в битвах со злом администрирования, косности, бездуховности.

Там, где жизнь,
Ему привольно,
Там, где радость,
Он и рад,
Там, где боль,
Ему и больно,
Там, где битва,
Он солдат [2, т. 3, с. 377—378].

Благославляя в свет поэму-сказку, поэт с грустью и надеждой писал: «Автор — пусть его стареет, // Пусть не старится герой!». Василий Теркин не старится.

Более того, поэма «Теркин на том свете» ныне звучит с новой силой, является нашим сильным союзником по перестройке, борьбе с бюрократизмом, канцелярщиной, психологией застоя.

К числу произведений — провозвестников перестройки относится и одна из сильнейших лирических поэм А. Твардовского «По праву памяти». Она пролежала в архиве писателя около двух десятилетий и опубликована была в 1987 г. в журнале «Знамя» № 2, а затем в «Новом мире» № 3. В предисловии к публикации Мария Илларионовна Твардовская кратко изложила творческую историю произведения. Работал над ним поэт в 1963—1969 гг., включил в него опубликованный в «Новом мире» (1969, № 1) фрагмент «На сеновале». Одно время готовил написанное в качестве новых глав поэмы «За далью — даль», но отказался от такого намерения, утвердился в мысли оставить самостоятельным произведением. Почему поэма не была опубликована — не сказано. Очевидно, подразумевается, что просто не могла быть опубликована. В «Литературной газете» (4 марта 1987) в статье «Освобождение» Е. Сидоров рассказывает, как весной 1969 г. в редакции «Юности» Твардовский читал поэму с новомировской верстки, т. е. поэма была подготовлена к печати еще в то время. «Помню, — пишет Сидоров, — как меня поразила его (не могу подобрать другого слова) наивность: он, видимо, еще надеялся напечатать этот текст... А скорее всего, он просто хотел, чтобы больше людей, близких к литературе, знали не понаслышке об этом самом выстраданном

его произведении». При этом, по словам Сидорова, Твардовский пояснил, что «его журнал переживает не лучшие времена и поэма там появиться не может». [Литературная газета, 4 марта 1987 г., с. 4].

«По праву памяти» написана как лирическая исповедь. То, о чем пишет поэт, — очень личное, кровно касается собственной судьбы поэта. Ни одно из прежних произведений Твардовского не было так непосредственно связано с его биографией. «По праву памяти» в значительно большей степени личное произведение, чем даже лирическая поэма «За далью — даль». Здесь нет сюжетных повествовательных глав, эпических картин, здесь — «возраста уроки»; итоги многолетней думы, душевных терзаний. Поэт, очевидно, чувствует: силы идут на убыль, а еще не сказано многое сокровенное; поэтому пишет поэму исповедального характера, строит её в форме лирического монологического диалога.

В то же время, как у каждого большого поэта, лирическое в этой поэме выходит за рамки сугубо личного, касается проблем общенародного характера. Уже первые наброски к поэме, в которых вчерне записан замысел произведения, Твардовский сопроводил записью многозначительной: «...Почувствовал приближение поэтической темы, того, что не сказано и что мне, а значит, и не только мне, нужно обязательно высказать. Это живая, необходимая мысль моей жизни (и куда как не только моей!» [3, с. 202].

Да, на лично пережитом возникающая «По праву памяти» мощно вбирает народные чувства и думы, приобретает широкое обобщающее значение. В программном вступлении автор заявляет, что поэма обращена «ко всем, с кем было по дороге, живым и павшим», присягает им на правду:

...Где, может быть, смолчат живые,
Так те прервут меня:
— Позволь!
Перед лицом ушедших былей
Не вправе ты кривить душой, —
Ведь эти были оплатили
Мы платой самую большой... [3, с. 190].

Поэтической темой поэмы стала впервые в нашей литературе осознанная Твардовским трагедия перегибов периода коллективизации, ставшая источником страданий миллионов людей. Поэт протестует против установившегося с тех времен табу на эту тему, против забвения, а тем более сознательного замалчивания исторической правды, пишет: «неправда нам в убыток».

Забыть, забыть велят безмолвно,
Хотя в забвенье утопить
Живую быль. И чтобы волны
Над ней сомкнулись. Быль — забыть!
Забыть родных и близких лица
И стольких судеб крестный путь... [3, с. 198]

Поэт берет слово по праву памяти: в молодые годы он был свидетелем этой трагедии, она болезненно коснулась его отца, братьев, стала и его личной болью душевной.

Нет, все были недомолвки
Домолвить ныне долг велит.
Пытливой дочке-комсомолке
Поди сошлись на свой главлит;
Втолкуй, зачем и чья опека
К статье закрытой отнесла
Неназываемого века
Недоброй памяти дела... [3, с. 198—199].

Поэт вызывает в памяти самые волнующие эпизоды своей жизни и драматическую историю судьбы отца, которая была типичной для значительной части крестьянства конца 20-х — начала 30-х годов. Рядом поставлены самые дорогие воспоминания прощания с юностью («Перед отлетом») и самые горькие и мучительные встречи с жестокой несправедливостью (глава «Сын за отца не отвечает»). Первая глава исполнена безмятежного счастья: перед тем, как отправиться из юности во взрослый мир больших надежд, друзья проводят бессонную ночь на сеновале, стремятся сформулировать жизненные принципы, определить цели.

Готовы были мы к походу.
Что проще может быть:
Не лгать.
Не трусить.
Верным быть народу.
Любить родную землю-мать.
Чтоб за нее в огонь и в воду.
А если —
То и жизнь отдать [3, с. 191].

Сформулированы нравственные принципы юности; на рассвете деревенские петушки оповестили об уходящем лете: «Они как будто отпевали // Конец ребячьих наших дней». Обрывается лирическая, несколько даже сентиментальная исповедь юности и взрывается жесткий, исполненный горечи и скорби монолог о судьбе труженика-отца, переживаниях сына, которого стали именовать «кулацким сыном». В этой сильнейшей главе Твардовский достигает вершин своего дарования, ему удаётся «немую боль в слова облечь», написана она кровью сердца, вся она — потрясение. Строки беспощадной правды о культе Сталина — гневный протест против негласного восстановления осужденных XX съездом партии порядков, забвения злоупотреблений и преступлений периода культа личности.

«По праву памяти» извлекает из забвения все то, что деятели молчаливой реставрации «забыть велют» — изломанные судьбы сельских тружеников, сосланных с клеймом «кулака», тех, кто угодил «из плена в плен — под гром победы», массовые репрессии, гонения против целых народностей... Высокого пафоса гражданского строфы — инвективы производят огромное впечатле-

ние. Давно такого не было в нашей поэзии. Покоряет активная общественная позиция поэта, его смелость, последовательность в стремлении восстановить правду и справедливость, верность ленинским идеалам. Автор поэмы находился на том уровне демократии и гласности, который будет завоеван литературой два десятилетия спустя, осознавал высокую ответственность перед народом. С большой силой раскрыта трагедия крестьянина, патриота, злой волей «судеб вершителя земным» отнесенного к разряду «кулаков», «врагов народа». Поэт вспоминает руки отца:

...Те руки, что своєю волей —
Ни разогнуть, ни сжать в кулак:
Отдельных не было мозолей —
Сплошная.

Подлинно — кулак! [3, с. 195].

Фальшивой оказалась сталинская формула «сын за отца не отвечает»:

И за одной чертой закона
Уже равняла всех судьба
Сын кулака иль сын наркома,
Сын командарма иль попа...
Клеймо с рожденья отмечало
Младенца врежеских кровей.
И все, казалось, не хватало
Стране клейменных сыновей [3, с. 196].

Многие факты биографии Твардовского свидетельствуют, что писал он об этом «не понаслышке, не из книжки», а именно «по праву памяти» — это и его личная боль. Его придирчиво прорабатывали в смоленской писательской организации, а затем и в Москве, когда он уже был автором знаменитых произведений. Его обвиняли даже в двурушничестве (см. письмо М. Исаковскому 18 февраля 1935 г.), в попытке хлопотать за сосланных родителей.

А сколько проработок, унижительных хождений по разным инстанциям познал он в годы, когда возглавлял «Новый мир»!

И как поэт, и как редактор авторитетнейшего прогрессивного журнала А. Твардовский был активным инициатором общественного и литературного обновления, помог войти в литературу талантливым и смелым писателям, выступавшим против скванности, перестраховки, сглаживания противоречий, обличавшим бюрократизм, всесилие Канцелярии (В. Овечкину, Г. Троепольскому, А. Ящину, Ф. Абрамову, С. Залыгину, Ю. Трифонову, Г. Бакланову, В. Быкову и др.). Это было целое течение, воодушевленное стремлением к оздоровлению и обновлению общественной жизни. Поэмы «Теркин на том свете» и «По праву памяти» стали высшим проявлением писательских устремлений; они предвещали все то, что связано с нынешней перестройкой, демократизацией, гласностью.

И вот поэмы Твардовского заговорили. Повествующие о драматических страницах нашей истории, они не только «отзыв

давной боли», — их пафос оптимистичен, они взывают к гражданскому чувству, укрепляют духовные силы, клеймят пережитки страха, который обучил «хранить безмолвье перед разгулом недобра».

1. Воспоминания об А. Твардовском. М., 1982. 2. *Твардовский А. Т. Собрание сочинений*: В 6 т., М., 1980, 3. Новый мир. 1987. № 3.

Статья поступила в редколлегию 19.04.87

А. А. Тихонов, асп.,
Львовский университет

Ленинская тема в драматургии М. Шатрова 80-х годов

Драматургическая Лениниана М. Шатрова началась 30 лет назад. За эти годы писателем опубликовано семь пьес, главным героем которых стал В. И. Ленин. Драматург создал собственную концепцию воплощения ленинского образа. Его пьесы стали значительным вкладом в разработку историко-революционной темы.

Творчество М. Шатрова неизменно привлекает к себе интерес критики. При этом рецензии [3, с. 253—270, 4; 8; 10] на театральные постановки пьес драматурга появляются в печати значительно чаще, чем собственно литературоведческие исследования его произведений. Литературная критика в основном представлена статьями, содержащими сопоставительный анализ пьес М. Шатрова и ряда работ других драматургов [2; 6; 7]. В монографиях Н. Зайцева и Н. Потапова также содержатся размышления над некоторыми проблемами творчества автора документальной драматургической Ленинианы [5; 9]. Эти работы можно отнести к числу наиболее значительных исследований творчества М. Шатрова. Н. Потапов, например, рассматривает проблемы взаимосвязи исторической и художественной правды в драматическом произведении о В. И. Ленине, особенности передачи в пьесах единства вождя революции и народных масс, стиль произведений драматургической Ленинианы. Н. Зайцев больше внимания уделяет исследованию проблем сценического воплощения образа Ленина, созданного в пьесах М. Шатрова. Однако целостного представления об эволюции ленинской темы в творчестве драматурга до сих пор нет.

За годы, прошедшие после издания двух вышеупомянутых книг (1981—1987), драматургом были созданы новые пьесы «Так победим!» и «Брестский мир», главным действующим лицом которых является Владимир Ильич. Эти произведения углубили разработку как образа В. И. Ленина, так и историко-революционной темы в целом. Учитывая значимость пьес для развития советской драматургической Ленинианы, актуальность поднятых

проблем, а также их сравнительно малую изученность, особенно последней пьесы, представляется целесообразным проследить основные направления новаторского поиска М. Шатрова при создании образа вождя революции, установить различия в характере документализма этих пьес и предшествующих произведений.

В пьесе «Так победим!» (1981 г.) М. Шатров обращается к одному из самых трагических моментов — последней тяжелой болезни Ленина — и через его воспоминания воспроизводит наиболее сложные периоды становления Советской власти. Специфическое действие, таким образом, является как бы материализацией памяти Ленина. Используя этот условный прием, М. Шатров добивается значительного художественного эффекта: читатель, зрители не просто приобщаются к мысли Ленина, но следят за самим процессом внутренней жизни вождя, богатство содержания которой раскрывается у нас на глазах.

Действие пьесы разворачивается в ленинском кабинете в Кремле. Ленин после длительного пребывания в Горках, где находился из-за резкого ухудшения здоровья и был лишен возможности работать, наконец получил разрешение врачей ненадолго приехать в Москву. Вынужденное бездействие угнетало Владимира Ильича, этим вызваны его горькие слова: «Работа меня — жизнь, молчание — смерть».

За те несколько минут, что Ленин провел в кабинете, перед его мысленным взором прошли наиболее острые и важные моменты жизни и борьбы молодой Советской страны. Зрителю и читателю становится ясно, что Ленин как бы подводит итог собственной жизни и деятельности, понимая близость своего конца. Это придает произведению трагедийный характер. Однако в пьесе М. Шатрова нет безысходности. Оптимизм заключается в том, что автор концентрирует внимание на кипучей деятельности вождя во время болезни. Композиция пьесы прочно сцементирована единой идеей бессмертия ленинской мысли и его заветов. Драматург открывает новую грань неиссякаемой темы: подчеркивается мужество Ленина, действенность его забот о будущем страны, о дальнейшем ходе революционной истории. Ведущую роль в пьесе играет тема политического завещания вождя. Здесь важны не только те оценки, которые он дает деятелям партии, но и практические советы по дальнейшему управлению экономикой страны, развитию политической системы. Шатров переносит нас в самые напряженные моменты послереволюционной истории России. Как и в других пьесах Шатрова, образ вождя революции является центром всех событий.

В пьесе убедительно раскрыты такие черты характера Владимира Ильича, как преданность революции, делу и долгу, целеустремленность, принципиальность. Ленин в кругу своих друзей и близких, в повседневной жизни остается верным себе — он питает безграничную любовь и преданность к товарищам и жесткую неприязнь к разного рода отступникам и предателям дела революции, а также к таким отрицательным явлениям, как

комчанство, бюрократизм, разрыв между словом и делом. Эти качества характера Владимира Ильича ярко проявляются в сценах прощания с умирающим Свердловым и споре с Варварой Михайловной — лидером так называемой «рабочей оппозиции».

Воссоздание правды истории для Шатрова состоит не в украшателстве и идеализации образа главного героя, а в передаче многогранности человеческого характера. М. Шатров решительно отказался от изображения Владимира Ильича всезнающим, дающим готовые ответы на все случаи жизни. В беседах с представителями народа возникают вопросы, на которые Ленин затрудняется ответить. Однако важно то, что и народные массы, и их вождь ищут ответы, истину вместе, помогая друг другу. М. Шатров в таком решении ленинского образа стал пионером.

В период борьбы за подписание мира с Германией в наибольшей мере проявился талант Ленина — крупнейшего революционного теоретика и практика, стратега и тактика. Политическое безрассудство, авантюризм Троцкого и недальновидность позиций Бухарина, борьба Владимира Ильича с их «революционным» фразерством чрезвычайно обострили отношений внутри партии. Она находилась на грани раскола. Ленинское предупреждение о том, что он выйдет из состава ЦК и Совнаркома, если мир с Германией не будет подписан, отрезвило многих членов ЦК и заставило пересмотреть свое отношение к Брестскому миру. Разногласия среди членов ЦК явились отражением процессов, происходивших в массах. В необходимости мирной передышки убеждалось все больше и больше людей.

Стремление к миру молодой Республики Советов звучит во многих сценах пьесы «Так победим!» — на пресс-конференции советской делегации в Генуе, в разговоре Ленина с американским бизнесменом Армандом Хаммером. В ходе этой беседы Владимир Ильич высказал чрезвычайной важности суждение, что у двух социальных систем — капиталистической и социалистической — иной альтернативы, кроме сосуществования, нет. Это усиливает современность звучания пьесы.

Апофеозом пьесы стал ее финал — сцена поименного голошения за резолюцию Ленина о единстве партии на X съезде. Один из художественных эффектов пьесы, усиливающих ее воздействие, заключается в том, что зрительный зал как бы превращается в зал съезда, становится участником событий, происходящих на сцене. Углубленной разработке ленинской темы способствовало использование драматургом условностей — приема воспоминаний, смещения времен, совмещения разных планов повествования.

В 1962 г. М. Шатров начал работу над пьесой «Брестский мир». В 60-е годы были опубликованы отрывки из этого произведения и лишь в 1987 г. пьеса вышла полностью [11].

Факты, послужившие основой драматического конфликта, относятся к началу 1918 г. — периода острейшей борьбы в ЦК партии большевиков по вопросу о мире. По существу решалась судьба Советской власти в стране. Поэтому эпиграфом пьесы

стали строки из обращения ЦК РКП(б) «К партии. Ко всем трудящимся» 22 января 1924 года: «Никогда Ленин не был так велик, как в минуты опасности» [11, с. 3].

Как уже отмечалось, тема Брестского мира привлекала внимание драматурга и раньше — ей посвящены несколько сцен в пьесе «Так победим!», упоминается об этом и в пьесе «Синие кони на красной траве». Однако здесь совершенно новый поворот темы и новые конкретные проблемы, с ней связанные, особенно проблема ленинского метода и стиля руководства. Ранее М. Шатров, обращая внимание на остроту борьбы за установление Брестского мира, ограничивался воспроизведением ее кульминации, когда Ленин был вынужден прибегнуть к ультиматуму. Теперь в пьесе детально воспроизведены все перипетии этого процесса. При этом драматург перемещает акцент с ультимативных действий Владимира Ильича на разъяснение Лениным своей позиции, политической точки зрения. Это не случайно. В период, который мы теперь называем застойным, когда нарушались ленинские принципы партийного руководства, писателю представлялось важным напомнить о них. Очевидно, по этой причине пьеса и не была опубликована в свое время.

Необходимо отметить еще одну особенность: если в предыдущих произведениях фигуры таких политических деятелей, как Троцкий или Бухарин, очерчивались весьма бегло, то в «Брестском мире» драматург создал запоминающиеся образы этих людей. Пьеса представляет яркие характеры многих персонажей, составляющих окружение Ленина, — как его сторонников, так и противников. Это усиливает и жизненность образа самого Ленина.

Создавая каждую новую пьесу о Ленине, М. Шатров подходит все ближе к самому существу характера главного героя. В «Брестском мире» мы видим неизмеримо сложный путь поисков Лениным единственно верного решения, перед нами открываются истоки его убежденности в правильности проводимой политической линии: «Ленин (*долго молчит, собирает с мыслями*). Да, конечно, это величайший кризис нашей революции... Но зато у нас теперь есть новый способ учиться, который поможет нам эту трещину изжить. Жизнь, ежедневный опыт масс. Если бы трещина между нами прошла в самый низ, в массы — раскол был бы неминуем. Но единство масс восстанавливается сейчас очень быстро. Именно под влиянием фактов массы поймут правильность политики передышки и своим давлением снизу заставят сомкнуться обе половинки партии, трещина будет уничтожена. Уничтожена» [11, с. 49—50]. Ленину-политику присущи беспристрастный реализм в оценке ситуации, блестящее умение прогнозировать развитие событий, глубокое знание людей, доверие к ним. Эти качества, дополненные убежденностью в своей правоте, выросшей на основе объективного анализа фактов реальности, умение убедить массы и обрести в них поддержку составляют суть ленинских принципов политического руководства.

В пьесе ленинская позиция сталкивается с иным подходом — принимать ту или иную политическую линию, основываясь лишь на доверии к авторитету вождя. Такой подход характерен для И. В. Сталина. Своеобразие конфликта пьесы во многом определяется не только столкновением позиций Ленина, Троцкого и Бухарина, но и противопоставлением двух типов политических лидеров, двух подходов к руководству партией и страной, противостоянием Ленина и Сталина. В этом и состоит одно из отличий «Брестского мира» от соответствующих сцен пьесы «Так победим!». Важно подчеркнуть, что внешне Сталин не ведет борьбы с Лениным. Более того, он с самого начала был среди немногих, кто поддерживал ленинскую позицию. Однако внутренне они расходятся в самом главном — в вопросе о том, на чем должно основываться партийное руководство страной и партией — на слепой вере и личном авторитете вождя или же на понимании его позиции и сознательном доверии ему. Характерен такой диалог: «Сталин (возвращая письмо). Я согласен с вами, Владимир Ильич. Мне еще не все ясно, но, даже не вдаваясь в существо дела, я просто верю в вас, Владимир Ильич.

Ленин. Я не хочу, чтобы вы верили в меня. Я хочу, чтобы вы понимали меня» [11, с. 16].

Конфликт между Лениным и Сталиным очень глубокий. По существу — это столкновение двух жизненных позиций. Для Ленина главное, чтобы окружающие поняли его мысль, чтобы встали на его сторону, до конца осознав его идею. Сталин придерживается иных взглядов. Может быть, эта его убежденность в неограниченном праве исторической личности принимать решения за всех и привела позднее Сталина к тем ошибкам, которые охарактеризованы в докладе М. С. Горбачева «Октябрь и перестройка: революция продолжается» как «культ личности, нарушение законности, произвол и репрессии 30-х годов... преступления на почве злоупотребления властью» [1, с. 3].

Владимира Ильича уже в те дни беспокоили некоторые черты характера Сталина, такие, как отсутствие обоснованного собственного мнения, убежденности в правильности выбранной позиции, снисходительность к собственным ошибкам и нетерпимость к заблуждениям других, как в эпизоде с М. Горьким. Ленин понимал, насколько опасны такие качества у человека, наделенного высокой властью. Однако времени, отпущенного вождю историей, было слишком мало, чтобы до конца разобраться в такой сложной и противоречивой натуре, как И. В. Сталин. Очень актуальны размышления Ленина о бремени власти, его напоминания людям, стоящим у руля партийной и государственной жизни, о необходимости быть политическим реалистом, об осознании ответственности за судьбы народа.

Пьеса стала новым свидетельством плодотворного слияния в творчестве М. Шатрова двух начал — художественного и документального. Идеи Ленина, строки из его статей и выступлений оживают в пьесе, становятся художественным материалом.

Особую актуальность пьеса «Брестский мир» приобретает в настоящее время. Мир, напряженно ищущий пути к разведке международной обстановки, способы сдерживания гонки вооружений, получил еще одно свидетельство изначальности миролюбивого характера социалистического строя. Сегодня по-особому звучат слова Ленина: «Нам нужно созидать, поэтому жажда мира для нас — это не тактический прием в минуты бессилия, это смысл всей нашей политики, всей нашей жизни...» [11, с. 51].

Цель историко-революционной драмы М. Шатрова заключается не в иллюстрировании истории, не только в стремлении точно воспроизвести внешнюю картину эпохи, а прежде всего в том, чтобы постичь ее дух, ведущие тенденции исторического развития, ощутить связь времен, заставить современников задуматься о настоящем и будущем. В публицистической и документальной драме Шатрова исследуются социальные, философские, этические проблемы: вопросы войны и мира, истинного и ложного гуманизма, становления коммунистической морали, культуры и др. Стремление к аналитичности, философской глубине обусловило сложнейшую жанровую природу шатровских пьес, где документальные данные соединены с вымыслом и драматизированы.

Обращение сегодня к исторической теме, к образу Ленина — насущная потребность времени, так как оно диктует необходимость перемен, по своей глубине и масштабу продолжающих те революционные преобразования, начало которым положено в октябре 1917 г.

1. Горбачев М. С. Октябрь и перестройка: революция продолжается: Докл. Генерального секретаря ЦК КПСС М. С. Горбачева на совмест. торжеств. заседании ЦК КПСС, Верховного Совета СССР и Верховного Совета РСФСР, посвящен. 70-летию Великой Октябрьской соц. революции // Правда. 1987. 3 нояб.
2. Бутаков А. Страницы театральной Ленинианы // Неман. 1969. № 12. С. 145—153.
3. Варнаховский Л. Наблюдения. Анализ. Опыт. М., 1978.
4. Зайцев Н. Нет тишины в буре (Пьеса М. Шатрова «День тишины») // Театр. 1965. № 12. С. 37—39.
5. Зайцев Н. Правда и поэзия ленинского образа. Л., 1980.
6. Корниенко Н. К неясному роднику // Молодой коммунист. 1981. С. 43—48.
7. Ливенцева Л. Драматургическая Лениниана // Кубань, 1985. № 4. С. 85—94.
8. О спектакле «Шестое июля» // Сов. экран. 1968. № 21. С. 3.
9. Потапов Н. Живее всех живых. М., 1980.
10. Соболевский А. В. Образ Ленина на белорусской сцене. Мн., 1980.
11. Шатров М. Брестский мир // Новый мир. 1987. № 4.

Статья поступила в редколлегию 5.11.87

Песенное творчество Роберта Рождественского

Р. Рождественский так определяет свое отношение к песне: «Настоящая песня — это очень серьезно» [7, с. 52]. Песня — своеобразная память человечества, его история. Она всегда передавала из поколения в поколение нравственный и эмоциональный опыт народа, объединяла искусство как в плане эстетическом, так и социальном. Ее можно назвать жанром-конденсатором, обобщающим и концентрирующим мысль и эмоцию, социальный опыт народа. Не случайно В. Маяковский отмечал, что «и песня, и стих — это бомба и знамя» [4, с. 470].

В наше время песня стала одним из самых популярных поэтических жанров. В этом жанре работают многие талантливые поэты: В. Боков, К. Ваншенкин, А. Вознесенский, Р. Гамзатов, Н. Добронравов, Е. Долматовский, А. Дементьев, Е. Евтушенко, М. Матусовский, Б. Окуджава, С. Островой, Л. Ошанин, Г. Пожеян, М. Пляцковский, В. Харитонов и многие др.

В развитие советской песни заметный вклад вносит творчество Роберта Рождественского. Его песни отличаются глубиной содержания, гражданским пафосом, публицистической страстностью, проникновенным лиризмом. И хотя поэтом создано более 220 песен, эта область его творчества остается практически неисследованной. Можно назвать лишь небольшие статьи Н. Добронравова, М. Короткова и отдельные замечания критиков в рецензиях на сборники стихов поэта [2, 3].

Первая песня была им написана в 1955 г. во время дипломной практики на целине. «Песня — часть нашей жизни, — считает поэт, — первое, что мы слышим, когда приходим на землю. И она, песня, — последнее, что провожает нас в конце жизни, когда мы уже ничего не слышим» [6, с. 2]. Поэт видит в создании песен «дело трудное, ответственное, государственное». У некоторых поэтов и читателей, по мнению Р. Рождественского, существует взгляд на песню как на легкий вид поэзии, хотя в действительности этот вид творчества имеет важное социальное значение. Как справедливо замечает А. Бочаров, «овладеть песней — значит овладеть одним из важнейших участков воспитания в массах определенной идеологии» [1, с. 63].

Поэт посвятил песне ряд специальных статей и очерков «А дискуссия продолжается», «Личный опыт», «Дружбу рождает общность взглядов», «Песня — новая жизнь поэзии» и др. [7; 8; 5]. Главным в песне Р. Рождественский считает не развлекательность, а гражданский пафос. Из 220 с лишним песен Рождественского более 80 — гражданского звучания, в том числе такие известные, как «За того парня», «Огромное небо», «Мгновения», «Такая нам судьба дана», «Ребята, которых нет», «Встреча друзей», «Мои года», «Притяженье Земли», «Родина моя», «Товарищ Песня» и многие др.

Особенность песен Р. Рождественского состоит в том, что в них отражается история Родины, есть «память пройденных дорог и промчавшихся лет. Наша с вами память» [5, с. 4]. Поэт и в песнях продолжает оставаться верным себе, своему поэтическому кредо. Как и стихотворения, его песни отличаются чутким вслушиванием в жизнь, неравнодушием к окружающему. Нельзя не согласиться с мнением Н. Добронравова о том, что «откровенная публицистичность его поэзии оказалась как нельзя более необходимой сегодняшней песне» [2, с. 6].

Тематика песен Р. Рождественского широка: это песни о Родине и революции, о боевом и трудовом героизме советских людей, воспоминания о Великой Отечественной войне. В них отражен и сегодняшний день страны с его проблемами и радостями: борьба за мир и освоение космоса, грандиозные стройки, будни и праздники, надежда на лучшее будущее, радость бытия, любовь и дружба.

К числу лучших песен о Родине и революции относятся «Плакат» и «Что же такое «мы»?» (муз. А. Флярковского), «Песня о далекой Родине» (муз. М. Таривердиева), «Родимая земля» (муз. Г. Мовсисяна), «Ты земля моя» (муз. О. Иванова), «Торжественная песня» (муз. М. Магомаева). Их отличает чувство гордости за свою Родину, за ее людей. В то же время эти песни глубоко лиричны, близки и дороги каждому.

Особое место в песенном творчестве Р. Рождественского занимает Великая Отечественная война: «Свет Вечного огня» (муз. Г. Мовсисяна), «Ребята, которых нет» (муз. А. Бабаджаняна), «Как рождаются звезды» (муз. М. Фрадкина), «За того парня» (муз. М. Фрадкина), воспоминания о военном детстве: «Воспоминания о полковом оркестре» (муз. Ю. Гуляева), «Марш-воспоминание» (муз. Е. Мартынова). Продолжая тему «Реквиема», они каждый раз по-новому заставляют вспомнить войну. Эти песни играют большую роль в жизни нашего общества.

Песенное творчество поэта включает в себя цикл песен-баллад. Их герой — человек, жертвующий собой ради счастья других: «Баллада о красках», «Баллада о бессмертии», «Баллада о знамени», «Огромное небо» (муз. О. Фельцмана), «Байкальская баллада» (муз. Г. Мовсисяна). Пафос этих баллад — в прославлении силы духа советского человека, его высоких нравственных качеств.

Важной темой песенного творчества Р. Рождественского является борьба за сохранение мира. К этой теме поэт обращается уже в начале своего поэтического творчества, в 1959 г. в песне «Что тебе нужно для счастья?» (муз. А. Флярковского):

Мир,
Мне нужен мир!
Мир, чтоб смеяться,
Мир, чтоб трудиться,
Мир, чтоб любить и дружить [2, с. 10].

Этой теме, которая звучит актуально и сегодня, посвящена песня «Такая нам судьба дана» (муз. А. Бабаджаняна) и др.

простота синтаксических конструкций, краткость предложений. В ней много выразительных деталей, сравнений и образов бытового плана: «дотянуться рукой до звезд», «беда подступила, как слезы к глазам», «подальше от города смерть унесем», «лежат посреди тишины». В песне просматривается соответствие интонации стихотворной строки и музыкальной фразы, интонационного рисунка текста и мелодии, для нее характерен эпический зачин большой эмоциональной силы:

Об этом,
товарищ,
не вспомнить нельзя.
В одной эскадрилье
служили друзья.
И было на службе
и в сердце у них
огромное небо —
одно на двоих [11, с. 396].

Риторическое обращение создает своеобразный психологический фон.

Вместе с композитором И. Шамо Р. Рождественский написал несколько песен к телевизионному фильму «Как закалялась сталь».

Наиболее удачной оказалась «Товарищ Песня», посвященная борцам за революцию. Высокогражданственная песня звучит лирично, доверительно. Именно о таких песнях М. Светлов писал: «Для меня словосочетание «человек и песня» звучит как «человек и воздух». Если воздуха не хватает, человек задыхается» [12, с. 5]. Написанная как бы на едином дыхании, она и воспринимается удивительно органично. Неторопливое развитие действия лишь подчеркивает глубину чувств: «своим дыханьем землю обогрею», «снова поднимаюсь по тревоге», «хочу избавиться от дыма наши дни» и т. п. Каждый куплет представляет собой как бы политический призыв, своего рода конденсат мысли. Бытовые подробности, сравнения, эпитеты удивительно просты и достигают большой степени обобщения. Интонация спокойная — это раздумье, и оно повторяется в музыке. Мелодия подчеркивает отдельные слова распевом, усиливая их смысловое звучание. Рефрен в каждом куплете заставляет вернуться мысленно к самым значительным словам:

Ты только будь, пожалуйста, со мною,
товарищ Правда...
Ты только прикажи —
и я не струшу,
товарищ Время...
Ты только не взорвись на полдороге,
товарищ Сердце...
Ты только все, пожалуйста, запомни,
товарищ Память... [11, с. 395].

К числу лучших песен можно с уверенностью отнести также песню «Мгновения» из телевизионного сериала «Семнадцать мгновений весны», написанную вместе с композитором М. Таривердиевым [11, с. 408]. Поэт нашел очень емкий образ времени,

долга, определил отношение человека к себе и времени. Образы песни отличаются большой силой эмоционального воздействия: мгновения «свистят, как пули у виска», «дождь соткан» из «крохотных мгновений», мгновение «большое, как глоток... во время зной летнего». Повторы слов способствуют сильнейшему эмоциональному и смысловому воздействию. В мелодии, как и в тексте, выделены три целостные картины, сохранены естественные интонации речи, музыка лишь подчеркивает мелодику речи. Давая характеристику мгновениям, автор качественно определяет их: «у каждого мгновенья свой резон... своя отметина», «мгновения спрессованы в столетия», бесконечны, но каждое — неповторимо, мгновением будет и высшее проявление сил человека, «твое мгновение, большое, как глоток...»

Конечно, в творчестве поэта есть песни, написанные торопливо, по «срочному заказу». Не стали популярными, например, такие песни, как «Пора, пора», «Сверстники», «Подражание бардам» (муз. В. Дмитриева), «Облако-письмо» (муз. А. Зацепина) и др. Большинство же песен Р. Рождественского получило широкую известность. Отношение к песне как к части поэтической судьбы, внутренняя убежденность автора придает особую силу выраженному в них чувству.

Песни, по словам Р. Рождественского, «безусловно — поэзия! Но поэзия — имеющая свои законы. Особый жанр поэзии. Но здесь нужен и свой композитор» [9, с. 14]. Вопрос о содружестве поэта и композитора, о принципах их взаимоотношений неоднократно поднимался поэтом в статьях, интервью. Каждый раз Р. Рождественский неустанно подчеркивает, что для создания хорошей песни нужно хотя бы знать человека, с которым работаешь, понять его музыкальное мышление, то, что ему близко и дорого: «Для меня понятие «содружество» гораздо важнее, чем понятие «соавторство» [8, с. 203]. Единство взглядов, художественного вкуса, «вживание» в образ позволяют считать творческие союзы с композиторами А. Бабаджаняном, Г. Мовсесяном, М. Таривердиевым, М. Фрадкиным состоявшимися.

М. Светлов отмечал: «По тому, как и что поют молодые люди, можно судить, о чем они мечтают, как живут и чему мы их учим. Да, да, песня — это и учебник. Это — оружие в науке убеждать, трудно выковываемое, но зато и весьма действенное» [12, с. 34]. В настоящее время, когда песенный репертуар в значительной мере измельчал, а интенсивное развитие данного жанра идет явно в ущерб качеству, творчество Р. Рождественского продолжает лучшие традиции советской песни, заложенные известными поэтами и композиторами в двадцатые и тридцатые годы. Песенное творчество Р. Рождественского помогает воспитывать в человеке высокое понимание долга, гражданскую и общественную активность. Оно является значительным вкладом в дело развития современной массовой песни, формирует гуманистическое отношение к человеку, к миру его чувств, пробуждает в слушателях чувство сопричастности времени.

1. *Боцаров А.* Советская массовая песня. М., 1956.
2. *Добронравов Н.* Поэт и песня // Песни на стихи Роберта Рождественского. М., 1982.
3. *Коротков М.* О песне и о времени // Сов. культура. 1980. 3 июня.
4. *Маяковский В.* Сочинения: в 2 т. М., 1987. Т. 1.
5. *Рождественский Р.* Дружбу рождает общность взглядов // Сов. культура. 1974. 6 сент.
6. *Рождественский Р.* Литература для телевидения и радио как часть художественного творчества // Лит. газета. 1981. 8 июля.
7. *Рождественский Р.* А дискуссия продолжается // Юность. 1976. № 5.
8. *Рождественский Р.* Личный опыт // Знамя. 1978. № 1.
9. *Рождественский Р.* Песня — новая жизнь поэзии // Лит. Россия. 1974. 4 окт.
10. *Рождественский Р.* Творчество — это ответственность // В мире книг. 1982. № 6.
11. *Рождественский Р.* Избранные произведения: В 2 т. М., 1972. Т. 2.
12. *Светлов М.* Песня и время // По материалам Второго пленума Правления Союза композиторов СССР: Докл. на пленуме Правления СК СССР. М., 1976.

Статья поступила в редколлегию 01.02.87

В. П. Мещеряков, проф.,
Симферопольский университет

Неопубликованная трагедия А. А. Жандра «Петр I»

Андрей Андреевич Жандр (1789—1873) известен прежде всего как друг и соавтор А. С. Грибоедова, сохранивший для потомства немало ценных сведений об авторе «Горя от ума». Собственное место Жандра в литературе скромно, хотя некоторые его переводы пользовались признанием Пушкина [5, т. 3, с. 225].

Жандр переводил Расина, Корнеля, Ротру, Шиллера [1, с. 137—160]. Он пробовал свои силы и как поэт. Его стихотворение «К моей Музе» (1827), по определению Грибоедова, свидетельствовало о человеке «с большим дарованием» [3, с. 589]. Перу Жандра принадлежит и не так давно введенное нами в научный оборот стихотворение «Портрет _____ ***» [4, с. 69—70]. Если эта атрибуция верна, то Жандр является и создателем стихотворения «Г.....ву», адресованного Грибоедову и свидетельствующего о теснейших связях последнего с декабристами [4, с. 71—75].

В 1820-х гг. Жандр выступал и как критик [2, с. 209—210]. Среди его критических трудов особый интерес представляет оставшаяся неопубликованной статья «Опыт разбора статьи о «Горе от ума», помещенной в первой книжке «Отечественных записок», в которой предвосхищались некоторые положения «Миллона терзаний» Гончарова [4, с. 75—88].

На этом список произведений Жандра можно было бы считать исчерпанным, если бы в архиве князя П. П. Гагарина не сохранилась тетрадь, содержащая в составе других материалов и писарскую копию трагедии А. А. Жандра «Петр I». Принадлежность трагедии Жандру удостоверяется в первую очередь надписью, сделанной владельцем столичного книжного магазина В. А. Исаковым: «Со слов профессора С. — П<етербургского> университета г. Помяловского означенная трагедия на-

писана Жандром, другом Грибоедова. X/10¹⁸/₇₇» [II, л. 30] (Помяловский И. И. — с 1873 г. экстраординарный профессор римской словесности, антиквар и нумизмат. см.: Биографический словарь профессоров и преподавателей С. — Пб. университета. Т. 2. Спб, 1898, 122—125).

Тетрадь Гагарина, в составе которой находится пьеса, содержит множество записей самого разнообразного характера. Здесь и списки стихотворений З. А. Волконской, К. Делавиня, В. Дюканжа и других авторов на русском и французском языках, и хозяйственные расчеты, и рассуждения на религиозные темы, и т. п. Большинство из них без обозначения года, однако изредка попадаются и датированные тексты. Например, среди листов, предвещающих список трагедии, есть дата «1821 год» [II, л. 17]. Сразу же после окончания пьесы возникает страница, на которой написано: «11 октября 1839 года» [II, л. 76]. Таким образом, временной интервал занесения в тетрадь трагедии в первом приближении определяется как 1821—1839 гг.

Явственные следы воздействия на произведение Жандро пушкинского «Бориса Годунова» дают основание предположить, что работать над «Петром I» Жандро начал не ранее второй половины 1826 г.: именно с этого времени еще не опубликованный «Борис Годунов» стал известен литераторам, с которыми Жандро был близок. Кроме того, в «Петре I» ощутимо и влияние «Медного всадника», что позволяет придти к выводу: трагедия закончена не ранее 1834 г.

Но и в таком случае Жандро оказывается одним из первых русских драматургов XIX ст., обратившихся к изображению Петра. Петр и его деяния многократно освещались в поэзии и прозе XVIII в., причем большинство произведений о нем были откровенно панегиричны. Однако уже в исходе этого столетия наметилась тенденция не только прославить преобразователя России, но и всесторонне осмыслить его поступки и свершения, переместить его «с небес и ада на землю как на поприще более естественное» [9, с. 36]. В русле этой тенденции изображает Петра и Жандро.

Трагедия состоит из пяти действий, почти обязательных для классицистской драматургии. Принципов поэтики классицизма Жандро придерживается и в ряде других моментов, хотя одновременно с этим правило трех единств нарушено.

Как сказано в ремарке, «I действие происходит в Суздальском монастыре, последующие в Москве» [II, л. 30]. Отсутствует и единство времени. События начинаются в 1715 г., незадолго до смерти жены царевича (конец сентября), а оканчиваются летом 1718 г. Вдобавок к этому Жандро сознательно допускает анахронизм: празднуется Полтавская виктория (зима 1709 г.), и тут же Петр получает известия о болезни и смерти невестки. Нет в трагедии и четко выраженной любовной интриги, столь характерной для классицистского театра.

Центральный конфликт пьесы сводится к борьбе приверженцев старины (бывшая царица Евдокия, ее сторонники — Кикин, князь Вяземский, Досифей и др.) с Петром и его приближенными. Социальное в этой борьбе неотделимо от личного. Евдокия не только отстаивает порядки «исконной» Руси и права на престол Алексея, но и мстит за поруганную любовь.

Авторская позиция обозначена четко. Драматург целиком на

стороне Петра, однако и его противники в изображении Жандра не лишены ни ума, ни характера. Сочувствие Жандра вызывает обездоленная Петром Евдокия, но в то же время он решительно осуждает Алексея, ради которого царица вступает в борьбу с Петром.

Сюжетная линия Петр—Алексей является в трагедии центральной. Она развивает и подчеркивает ту же мысль, которую проводил Жандр в переводе «Горация» Корнеля. Жандровский Гораций восклицает:

Тот слаб и изменить готов стране своей,
Кто пред сражением помыслит не о ней;
К отчизне долг святой все связи разрывает [7, с. 137]

Петр также внушает сыну, что наследник должен ставить государственные дела превыше собственных желаний и склонностей.

Иль думаешь, мы так стоим высоко
Не с тем, чтоб Русь родную возвышать?
За все, что знал, ответ я должен дать,
Ответ и в том, чего не узрит око! [11, л. 47]

Стараясь пробудить в сыне гордость за отчизну, Петр раскрывает Алексею огромные потенциальные возможности России:

Смотри!.. Смотри!.. Огромной мастерской
Весь Север наш — лежит перед тобой!
Иль нужен флот? Дубровы вековые,
Коллебяся, велений наших ждуть!
Громады гор, как мира кладовые,
Сокровища не нам ли берегут?
А наш народ?.. бывало ли от века
Что русского чуднее человека,
Что долот, меч, и флейту, и резец
Одной рукой схватил бы наконец?
И дремлешь ты? [11, л. 48]

Интересует Жандра и проблема взаимоотношений даже самого просвещенного и передового монарха с народом. Решается она в «Петре I» в соответствии с точкой зрения дворянских просветителей, еще не осознавших подлинной роли народа в истории. Переводя «Венцеслава» Ж. Ротру (1825), драматург устами центрального героя выражал свое представление о народе как о массе, которая всегда истолковывает любые действия вождя в невыгодном смысле:

Когда он строг, — зовут его жестоким;
Когда он добр, — злодеев он щадит;
Начнет войну, — он зло своей отчизны;
Простит обиду, слаб; отмстит ее, мучитель;
Блюдет казну, он скуп; дарит, он расточитель:
Вот плата вечная за все его труды! [9, с. 56]

Точно так же и в «Петре I» народ не понимает смысла творимого царем. Петр с горечью восклицает:

...в пылу моих желаний
С Европы всей я обобрал бы дани,
И в Русь мою, в страну моих отцов,
Я свел бы жизнь народов и веков.
И что ж?.. Веду я к свету Русь, и смело
Свой темный быт отстаивает Русь!
И легче б мне война с Европой целой,
Чем с родиной за родину борюсь! [11, л. 51]

Все помыслы Петра устремлены в будущее, во имя которого он, преодолевая многочисленные препятствия, жертвует самым дорогим.

Все мысль одна, все на сердце одно:
В Европу мной прорублено окно.
Я пристанью раскинул город дивный,
И флаги все сманит к себе она!
И в Русь мою, на голос мой призывный
Европы все сойдутся племена [11, л. 53]

Однако в трактовке Жандра Петр отнюдь не является олицетворением абстрактной идеи просвещенного монарха. Ничто человеческое ему не чуждо. Он наделен глубокими чувствами. Царь испытывает душевную муку, принося родную кровь в жертву государственной необходимости; может вспылить, услышав мнение, противоречащее его собственному, хотя он и сам признает свою неправоту; с удовольствием слушает похвалы Меньшикова.

Петру — политически и психологически — противопоставлен Алексей. Отец — энергичен, проникателен, честолюбив, наделен масштабным мышлением. Сын — слабоволен, инертен, склонен к плотским удовольствиям и заранее не приемлет того, что исходит от отца. Вот его первый монолог, обращенный к Афросинье:

Вина налей! С пирушки полуночной
Еще моя кружится голова,
К тому ж жена!.. Не то, чтоб горе было,
Нет!.. Право, нет!.. Покойная жена,
Дай, господи, ей царствие небесно!
Но даром мне отца она была,
Он так любил свою невестку много,
Что в ней не мог жены я полюбить! [11, л. 46]

Перед лицом смерти Алексей на недолгое время обретает выдержку и достоинство, отказываясь выдать участников заговора. Однако стойкости у него хватает ненадолго. Движимый страхом и отчаянием, царевич молит о пощаде. Не слыша ответа и не веря, что Петр вынужден обречь его на казнь, исходя из государственных соображений, Алексей прибегает к последнему средству: грозит отцу судом потомства:

Отец!.. Отец!.. Попробуй!.. Испытай!
Прости меня!.. Закон найдут противный!
Подыщут вмиг!.. Желанный смысл дадут!
Но ты молчишь! О... твой окончен суд!
К чему ж обман!.. Отечество, Россия!

О них ли речь!.. Известна цель твоя,
Иль мачехи не стало у меня?
Иль нет у нас детей Екатерины?
Отец!.. Отец!.. Господь рассудит нас!
Здесь власть твоя!.. Но суд потомства грозен,
Бессилен я в твоих руках, но Русь,
Хотя б ты ей мне жертвовал, клянусь!
Она сама за кровь мою восстанет!
Она сама твой подвиг проклянет,
И зачат ты пребудешь в род и род! [11, л. 72 об.]

Петр на минуту смущается. Впервые, может быть, задумывается он, как будут восприняты его свершения в будущем. Однако и это не колеблет в нем веры в правильности избранного пути.

За подвиг мой — меня же обвинят!
За кровь мою — меня же обесславят!
И мне ж грозит потомства грозный суд!
И мира нет моим костям в могиле!
И в род и род не благодарны мне!
Но воля будь господня надо мною!
Не пал ли он под бременем креста?
На казнь Он шел, непознанный землю,
Не всякая ль Голгофой высота? [11, л. 74 об.]

Психологически убедителен образ Евдокии, хотя Жандр сознательно отступает от биографии прототипа. Евдокия, как известно, в антипетровском движении не играла заметной роли. В трагедий царица-монахиня не только номинальная глава заговора, но и его идейная вдохновительница, собственным примером поощряющая колеблющихся. Правда, Евдокия озабочена не столько интересами державы, сколько мстью за отвергнутую и поруганную любовь.

Я жить хочу!.. На зло Екатерине,
На зло Петру!.. И тем, что я жива —
Чернить ее пред миром, пред народом! [11, л. 32]

Подобно Петру и Алексею, Евдокия и Екатерина образуют в пьесе контрастную пару. Жгучей ненависти Евдокии к счастливой сопернице противопоставлено миротворчество последней. Счастливая любовью Петра, она желает, чтобы и все вокруг познали счастье. Екатерина просит царя простить Евдокию, которая только что призывала громы небесные на ее голову. Любовь царя не просто дала Екатерине женское счастье, она раскрыла в ее душе самой ей дотоле неведомые величие и широту:

Любовью я его вознесена!
Меня назвал он Севера царицей!
Помазана его избраньем я!
И если б мир восстал против меня,
Нет дела мне! с ним об руку я смело
Дерзнула б стать в лицо вселенной целой!
Любимой им мне слава, а не стыд,
И мир меня, как он, благословит! [11, л. 61 об.]

В трагедии Жандра авторский вымысел сведен к минимуму. Но придерживаясь исторической истины, драматург почти не

затрагивает быта эпохи, крупными мазками намечая лишь самые характерные приметы повседневной жизни XVIII столетия (празднование Полтавской баталии, гонения на раскольников, введение европейского костюма, пытки и т. п.). Этнографические подробности, которые спустя два-три десятилетия будут тщательно воссоздаваться прозаиками и драматургами, его не интересуют, поскольку на первом плане в «Петре I» — драма идей.

В языке действующих лиц почти не встречаются архаизмы и варваризмы, но индивидуализации речей персонажей уделено мало внимания. Автор злоупотребляет пунктуацией, и излишне часто использует восклицательные знаки и многоточия, что приводит к некоторой выпренности монологов и диалогов. Может быть, на сцене это не так бы бросалось в глаза, но, к сожалению, трагедии Жандра не суждено было быть поставленной в театре.

Очевидно влияние на «Петра I» творчества Пушкина, в первую очередь «Бориса Годунова». Это проявляется весьма наглядно прежде всего в скрытом цитировании (прием, весьма распространенный в литературе 1820—1830-х гг.)

В Европу мной прорублено окно.
Я пристанью раскинул город дивный.
И флаги все сманит к себе она! [11, л. 53]

А знаете ль?.. кого благодарить
Должны мы все — да брата Карла — шведов,
Легко ль у них мы с лишком двадцать лет
Военному искусству обучались,
За то, друзья, и выучились мы! [11, л. 45]

Вслед за Пушкиным (с целью шире воспроизвести общую панораму сложной и противоречивой эпохи) Жандр отводит отдельным явлениям всего несколько минут сценического времени. При этом он иногда идет дальше автора «Бориса Годунова», в котором 11 сцен содержат менее 50 строк. В «Петре I» в 3 явлении 11 действия даются всего две реплики Меншикова и Петра, а в явлении 4 — 12 строк монолога Алексея [II, л. 46]. Явления 3 и 6 действия III сведены вообще к девяти и четырем строкам [II, л. 54 об., 56]. Очень кратки (не более полутора десятков строк) явления 3 и 5 IV действия [II, лл. 58 об., 63 об.], а явление 6 состоит всего из трех строк [II, л. 30 об.]. Подобно Пушкину, Жандр в этих кратких эпизодах дает преимущественно развязку события, начавшегося за пределами сцены, так сказать, «эпизод» его (Меньшиков сообщает о смерти жены Алексея, уведомляет о возвращении царевича в Россию и т. д.).

Ориентация на «Бориса Годунова» проявляется и в изображении народных сцен. У Пушкина народное мнение выражает собою высокий этический идеал, живущий в коллективном сознании. И у Жандра деяния Петра оцениваются народной массой, однако мнение ее отнюдь не едино.

Большая часть народа царем недовольна. Раскольник сетует,

что Петр притесняет ревнителей старой веры [II, л. 41], купцы озабочены тем, что запрещена торговля русским платьем. Их жалобы подытоживает тот же раскольник:

Все русское царю противно, знаешь?
Он русского прозванья не взлюбил!
Не царь он нам, а император! [11, л. 41 об.]

Только один мещанин с гордостью за царя и отечество заявляет:

И кто б еще лет за пять угадал,
Что будет здесь в Москве торжествованье,
Что с шведом мир мы будем пировать
И славную Полтавскую победу? [11, л. 40 об.]

Интересно сопоставить трагедию Жандра с одноименной трагедией М. П. Погодина (1831), освещающей ту же самую коллизию. Погодин идеализирует Петра, настойчиво доказывает средствами драматургии необходимость сурового истребления любой оппозиции самодержавию вообще. Погодинская пьеса откровенно аллюзионна, в ней «события прошлого поданы через призму 14 декабря, и вся драма воспринимается как весьма прозрачная апология николаевского режима»; в заговорщиках, покушающихся на жизнь монарха, проглядывают утрированные черты декабристов, «и уж совсем подобно какому-нибудь деятелю из Южного общества (в представлении реакционной публицистики) один из заговорщиков восклицает: «Республика, и бей кого захочешь!» [7, с. 116, 117].

Жандр также сопоставляет прошлое и настоящее, хотя и не столь открыто. Однако затрагиваемые им проблемы законного престолонаследия и долга монарха перед народом невольно наталкивают на сравнение царствования Петра с правлением Николая, причем сравнение отнюдь не в пользу «венценосного жандарма».

Почему же трагедия Жандра при всех ее очевидных достоинствах не увидела свет? Причина в избранном драматургом герое. «Лицо императора Петра Великого должно быть для каждого русского предметом благоговения и любви; выводить оное на сцену было бы почти нарушением святости и посему совершенно неприлично. Не дозволять печатать», — писал Николай I, мотивируя отказ на просьбу Погодина напечатать трагедию. Погодинский «Петр I» был опубликован только в 1873 г. [5, с. 322].

Жандру, тесно связанному со многими руководителями восстания 14 декабря и навсегда оставшемуся у царя на подозрении, нечего было и надеяться на разрешение своей пьесы. Он, по всей вероятности, даже и не делал попыток получить его. Во всяком случае, никаких следов в делах цензурного комитета жандровская трагедия не оставила.

Трагедия А. А. Жандра «Петр I» — несомненно самое значительное его произведение, как с чисто художественной стороны, так и по масштабу поставленных в нем проблем. По определе-

нию А. Л. Слонимского, уже «Венцеслав» в сущности, открывал дорогу Шекспиру» [6, с. 465], то есть, вводил в литературный процесс 1820-х гг. художественные открытия великого английского драматурга. «Петр I» эти открытия развивал и углублял в соответствии с духом историзма и реализма нового времени. Если бы пьеса Жандра стала известна современникам хотя бы в рукописи, она безусловно оказала бы заметное влияние на развитие русской исторической драматургии.

А. А. ЖАНДР. Портрет — ***

И муж совета и гостиной,
И знает свет — и семьянин,
И юн душой — и взор орлиный,
И всеобъемлющ — и один.

То речью вас влечет мятежной,
И тесны жизнь и мир ему,
То смотрит он на вас небрежно,
Предпочитая мир всему.

То светским он пленяет тоном,
Кружит всем голову подчас,
То поглядит на вас Катонем
И пробуждает совесть в вас.

То весь в делах — то мимик чудный,
И суевер — и гонит тьму.
И все его — ничто не трудно,
И лица все к лицу ему.

То все постиг — миры и лета,
То в настоящем заключен,
Иль сладким вымыслом поэта
Заговорит вам душу он.

То правых он опорой станет,
Корысть и злобу разгромит —
То человек и в нем проглянет,
То Дон-Жуан, то Аристид.

К нему богач — к нему убогий,
Его молить — ему внимать.
И всем готов во имя бога
Он руку помощи подать.

И патриот — и ум всеродный,
Но вечным он примером вам
Готов за правду всенародно
Призвать на сильных стыд и срам.

И снова гость желанный света,
И многим речь его закон.
И острый ум — и муж совета,
Директор совести мне он.

Г... ..ву

С глубоким трепетом волненья
Я зрю тебя идущим в путь!

Тебе неведомо сомнение,
И страха тайное смущенье
В твою не проникает грудь.
Иди ж, свободой вдохновленный!
Иди принять судьбу свою!
А я, от вас отъединенный;
Ваш подвиг славный воспою.
Молю тебя: когда в содружном
Кругу ты примешь свой обет,
Друзьям и северным и южным
Мой братский передай привет.

1. Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия периода подготовки восстания декабристов // Уч. зап. Куйбышев. пед. ин-та. 1968. Вып. 56. 2. Вацуро В. Э. Пушкин и Бомарше. Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1974. Т. 7. 3. Грибоедов А. С. Соч. М.; Л., 1959. 4. Мещеряков В. П. А. С. Грибоедов. Литературное окружение и восприятие. Л., 1983. 5. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. М.; Л. 6. Слонимский А. Л. Мастерство Пушкина. Изд. 2-е. М., 1963. 7. Тойбин И. М. Пушкин и Погодин. Уч. зап. Курск. пед. ин-та. 1956. Вып. 5. 8. Шмурло Е. Петр Великий в русской литературе. СПб, 1898. 9. Русская Талия... на 1825 год. 10. Северный наблюдатель. 1817. № 18. 11. ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 5287.

Статья поступила в редколлегию 05.05.87

С. И. Храмова, доц.,
Киевский университет

«Гой, ребята, люди русские!» Н. П. Огарева и фольклорные традиции

В русской поэзии 1850—1860-х гг. обращение к фольклору занимает существенное место. Стимулы, вызвавшие интерес к устному народно-поэтическому творчеству, характер этой заинтересованности и ее творческие результаты неодинаковы у Н. А. Некрасова, И. С. Никитина, А. К. Толстого, Л. А. Мея. Но если фольклоризм названных авторов в той или иной степени осмыслен современным литературоведением, то тема «Н. П. Огарев и фольклор» не была предметом самостоятельного исследования. Хотя ряд литературоведов — В. А. Путинцев, С. Рейсер, С. С. Конкин, Н. М. Гайденков — отмечали, что понимание Огаревым необходимости связи с народными массами для победы революции заставляло его искать новые поэтические формы, дальше констатации самого факта исследователи не шли. А в двух специальных сборниках «Русская литература и фольклор. Первая половина XIX века» (Л., 1976) и «Русская литература и фольклор. Вторая половина XIX века» (Л., 1982) Н. П. Огарев даже не упомянут.

Поэтическая деятельность Н. П. Огарева, особенно в 60-е годы XIX в., была частью и его революционной деятельности. Одной из важнейших задач, которые ставил перед собой поэт, была необходимость выразить мысль о революции в доходчи-

вой художественной форме. Незрелость политического сознания народных масс побуждала писателей и поэтов демократического лагеря дополнять народное творчество собственными произведениями, народная форма которых сочеталась бы с большим общественно-политическим содержанием. Н. П. Огарев и А. И. Герцен отвергали возражения, что народ не поймет агитаторов в силу темноты и необразованности. Чтобы через агитационную литературу найти доступ к народу, нужно донести революционные идеи в привычных для крестьянства формах. «Говорить чужими образами, — подчеркивал Герцен, — звать чужим кличем — непонимание ни дела, ни народа, это — неуважение ни к нему, ни к народу» [5, с. 204].

Поэмы Н. П. Огарева «Рассказ этапного офицера» (1857—1858), «С того берега» (1857—1858), ряд стихотворений агитационно-сатирического характера 60-х годов были рассчитаны на нового, народного читателя. Это был тот читатель, для которого поэт писал свои листовки и воззвания, многие статьи «Колокола» и «Общего веча», для которого в Вольной типографии печатались сборники песен и произведения русской политической поэзии.

Поэтическое наследие Огарева дает обширный материал для изучения его фольклоризма. В данной статье мы остановимся на анализе стихотворной прокламации Н. П. Огарева 1869 г. «Гой, ребята, люди русские!», чтобы выявить фольклорные источники отдельных тем и образов и определить принципы работы поэта с фольклорным материалом. В процессе исследования мы опирались на теоретические разработки связей литературы и фольклора, представленные в трудах А. М. Новиковой, Н. И. Савушкиной, В. П. Аникина, У. Б. Далгат, Д. Н. Медриша [10; 17; 3; 6; 9].

Герой огаревского стихотворения «Мысли россиянина» (1863) признавался:

Я простой мужик —
И к словам заморским
Вовсе не привык [12, с. 322].

Н. П. Огарев давно задумывался над вопросом, который в 1875 г. он сформулировал следующим образом: «Как нам дойти до слога, понятного вообще для простолюдина? ...иначе нам в мире человеческом ни до чего добиться нельзя» [11, т. 2, с. 242]. Естественно, что стремясь к живому, непринужденному разговору с простым народом, поэт не мог не использовать его художественного опыта, его поэтических традиций. Огарев видел в фольклоре один из важнейших элементов народной жизни, без анализа и изучения которого «немыслимо до конца познать исторические судьбы страны и народа» [11, т. 2, с. 327]. Но основная задача состояла не в заимствованиях из фольклора, а в том, чтобы при помощи этих заимствований, творчески освоенных, помочь народу осознать смысл тех или иных общественных явлений и необходимость революционной борьбы с угнетателями.

С большим интересом и вниманием следил Н. П. Огарев за тем, как развивалась агитационно-сатирическая поэзия в России. Он был одним из первых собирателей русской «потаенной» поэзии, начиная с пушкинской и рылеевской и кончая творчеством Некрасова и поэтов «Искры». В конце 50-х—начале 60-х годов широко распространился жанр стихотворения-прокламации, в котором агитационность, свойственная бесцензурной поэзии в целом, получала как бы концентрированное выражение. Стали появляться обращенные непосредственно к народу стихотворения, где в доступной форме характеризовалась политическая обстановка в стране, мотивировалась необходимость ниспровержения власти царя и помещиков, разъяснялась тактика предстоящей борьбы.

Повышенный интерес Огарева к фольклору, интерпретация его с революционных позиций отразились и в непосредственной художественной практике поэта. Наиболее значительной частью русского народного творчества Огареву представлялась народная песня, в которой ярко и полно проявились сущность русского народного характера, исторический путь, пройденный русским народом, его постоянное стремление к социальному освобождению. В собственном поэтическом творчестве 60-х годов Огарев в разных вариантах разрабатывал тему народного восстания. В песне-прокламации «Гой, ребята, люди русские!» лирический герой обращается к «голи крестьянской, рабочей»:

Наступает время грозное!
Пора страдная, горячая.
Подымайтесь, наши головы,
От печалей преклоненные!
Разминайтесь, наши ручки,
От работы притомленные!
Мы расправу учинить должны,
Суд мирской злодеям-ворогам [12, с. 713].

Поэт дает яркую характеристику реформы 1861 г. и наступившей за ней правительственной реакции, отмечая, что главный враг народный — «подменный царь Александррушка». «Поедом едят» народ дворяне и чиновники, и купцы, и попы «монастырские, пузатые». Огарев развивает идею «мирского суда», возмездия недругам народным, «царю да ворогам». В связи с этим возникает образ овейного легендами «заступника» народного Степана Разина, к личности которого крестьянство проявляло устойчивый интерес, что нашло свое отражение в фольклоре, например, в исторических песнях, преданиях и легендах.

Большую роль в идейной направленности, композиции и определенном стилевом единстве песни играет лирический герой, неразрывно связанный с народом, его заботами, горестями и борьбой. Огарев использует традиционный фольклористический прием — речевую характеристику героя, взятого из народной среды. Отказываясь от прямого посредничества между читателем и героем, поэт поручает именно герою, владеющему коло-

ритным народным словом, рассказать о событиях исторической жизни России и оценить их самому. В «Гой, ребята, люди русские!» сказалось стремление Огарева создать не только агитационное произведение для народа, но и отразить психологию народной массы. В то же время образ лирического героя является основной формой выражения и авторского сознания, он воплощает те народные взгляды, которые поддерживает поэт.

Нельзя до конца раскрыть специфику идейно-тематического содержания огаревской прокламации, если игнорировать особенности авторского словесного выражения. В народном эпосе Огарева привлекает поэзия бунта:

Подымайтесь, добры молодцы,
На разбой — дело великое! [12, с. 714].

Эпитет «великое» важен для понимания идейной направленности всего произведения. В фольклоре этот эпитет всегда указывает на пространственную масштабность изображения, придает понятию, определяемому этим эпитетом, исключительно объемный эпический смысл. В то же время эпитет несет в себе и положительную эмоционально-оценочную характеристику. Широко использует Огарев постоянные эпитеты: «буйны головы», «ножи вострые», «поповские груди белые», «добры молодцы».

Обвиняя царя в расправе над народными заступниками, лирический герой спрашивает:

Ты за что рубил, ты за что секал
Их разумные, буйны головы? [12, с. 715].

Появление при традиционном словосочетании «буйны головы» определения «разумные» обусловлено контекстом: царь уничтожает «людей умных»:

Видно, с глупыми легче справиться, —
Как ни мучай их, все «ура» кричат [12, с. 714].

Здесь легко заметить идущее от декабристов противопоставление «ума» и «глупости». Для характеристики царя Огарев использует слово «лиходеи», традиционно обозначающее в фольклоре врага. При описании расстрела восставших использован традиционный оценочный эпитет — «картечь поганая» (ср. «татары поганые»); царская гвардия — «откормленная, подпоенная».

Фольклорное выражение «голь кабацкая» у Огарева несколько видоизменяется:

Гой, ребята, люди русские! —
Голь крестьянская, рабочая!

Определения приобретают более четкий классовый характер, подчеркивают трудовое начало.

Эпитеты у Огарева не обособлены от других изобразительно-выразительных средств, находятся с ними во взаимодействии,

их художественная функция, как и в эпосе, заключается в создании и образов действующих лиц, и предметно-образной системы эпического мира в целом.

Так, в прокламации названы Архангельск, Москва с ее Красной площадью, Питер-град, Сибирь — т. е. в ее пространственную структуру входит вся Русь; с болью повествуется о том, как царь со своими приспешниками обездолил всю державу:

От нужды-горя от крестьянскова
Как бы стон стоит по земле русской;
В деревнях печаль ветром носится...
Потекла ручьем кровь мужицкая
По лицу земли нашей русския [12, с. 714—715].

Создается общенародный, общерусский фон, который был свойствен героико-историческому эпосу, усиливая представление о масштабности событий, о широком размахе деятельности героев произведения.

Повторы в фольклоре помогают выделить основной образ или основную мысль. Призывом к борьбе Огарев начинает и заканчивает свое произведение, этот же призыв звучит и в середине прокламации, т. е. повторен трижды, что также свидетельствует о фольклорных влияниях.

Песня «Гой, ребята, люди русские!» написана со знанием крестьянской психологии, в духе крестьянского красноречия, но без излишней патетики. Синтаксический строй песни предельно прост, все художественные средства подчинены единой задаче — агитационно-пропагандистскому воздействию на читателя. Автор прибегает к просторечной лексике. (помбга, злодеи-ворюги, поедом едят, кровь нашу пьют, брюхо ненасытное, обманул-надул, без разбору безо всякого, огнем спалить, пустим по ветру, поквитаемся, разорвем в куски). Использует Огарев пословицы (например: наш хлеб едят да нам зло творят) и фразеологизмы типа «работаем с утра до ночи», «нужда-горе», «чтоб не знали, где главы склонить», «поделом воздать», «мироедам всем карачун дадим». Все это, по мнению Огарева, должно сделать его произведение более понятным крестьянину.

Развитию образной системы произведения способствует использование поэтом ритмомелодических возможностей народной песенности, в частности, плачей (см. воображаемый допрос царя Александра).

Агитационно-пропагандистская литература 60-х годов ставила одной из основных своих задач разрушение царистских иллюзий у крестьян; нужно было доказать, что царь всегда на стороне помещиков, он их прямой пособник, помощи от него народу ожидать не приходится. В агитационном стихотворении-песне А. Ф. Погоссого «Дележ нехорош», написанном во второй половине 1862 года и адресованном крестьянам, дана оценка грабительской реформы 1861 года и дважды подчеркивается «нерусскость» царя, действия которого направлены против русского народа:

Уж какое это правило,
Только немцев позабавило,
В дураках всю Русь оставило.

И далее «совет» царю:

Пей с немцами-панибратами... [8, с. 675]

(выделено нами. — С. Х.).

О «нерусскости» российского самодержца писали и декабристы; одна из сатирических песен так и называлась — «Царь наш немец русский».

Огаревская песня «Гой, ребята, люди русские!», как и вообще вся агитационно-пропагандистская литература 60-х годов, внутренне полемична к одной из идей устной народной словесности — к вере в царя-защитника. Во многих своих произведениях поэт настойчиво рассеивал царистские иллюзии.

К. Маркс в работе «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарт» указывал, что крестьяне «неспособны защищать свои классовые интересы от своего собственного имени», они «не могут представлять себя, их должны представлять другие. Представитель должен вместе с тем являться их господином, авторитетом, стоящим над ними, неограниченной правительственной властью, защищающей их от других классов и ниспосылающей им свыше дождь и солнечный свет» [1, с. 208].

И после реформы 1861 г. в русском крестьянстве сохранялась в высшей степени наивная оптимистическая вера в то, что царь может быть надклассовой силой и мог бы освободить народ от гнета.

Начиная с XVII в. в России бытовали слухи и легенды, имеющие вполне устойчивый мотив: в роли народного заступника обычно выступает гонимый царевич или царь, которого подменили на престоле.

Крестьянские массы, ведя борьбу с помещиками, с феодально-крепостническим строем, в этой борьбе непременно обращались за помощью к воображаемому царю, царю из народной сказки и легенды, к царю вымышленному, который должен вернуться из изгнания, опалы, чтобы навести порядок на земле, обуздать помещиков. Отсюда множество слухов и легенд о возвращающемся царе-избавителе [18, с. 105]. Даже Емельян Пугачев, как известно, для большего авторитета выступал в облике «мужицкого царя», «третьего императора», под именем Петра Федоровича.

Как указывает К. В. Чистов, легенда о «подмененном царе» теснейшим образом связана с типично феодальным и средневековым представлением об исключительности царского рода [18, с. 105]. Так, крепостнические действия Бориса Годунова объяснялись в народе тем, что он не «прямой царь»; по мере разочарования в Романовых в демократических низах стала обсуждаться истинность их царского происхождения.

Во второй половине XIX в. уже не существовало ни одной

социально-утопической легенды, которая сыграла бы более или менее заметную роль в народном движении. Традиция легенд о возвращающихся царях-избавителях перестала быть продуктивной: реформа 1861 г. подорвала социально-психологические основы таких легенд. Этому способствовали и другие процессы пореформенной эпохи — развитие капиталистических отношений, рост политического сознания русского крестьянства и т. д. Вместе с тем окончательное изживание царистских иллюзий было еще впереди.

В какой-то степени успеху в борьбе с царистскими иллюзиями помогал и сам фольклор. Хотя народ и верил в царя, но, по справедливому замечанию Г. В. Плеханова, «царь, существующий в народном понятии, и царь, сидящий на русском престоле, — так же не похож друг на друга, как римский народный трибун не похож на восточного деспота» [2, с. 116].

В песне-прокламации «Гой, ребята, люди русские!» Огарев использует это понятие — «подмененный царь», пришедшее из народных толков и слухов, этого, как называет В. Базанов, своеобразного публицистического фольклора [8, с. 29]. Поэт еще раз подчеркивает отъединенность царя и его приспешников от народных масс России, их противопоставленность всей Руси, их «нерусскость», т. е. то, что они чужды всему истинно народному, национальному. И не случайно центральное место в песне занимает сцена народного «мирского суда» над царем. Поэт указывает на необходимость освобождения от патриархальных привычек и представлений. В 60-е годы Огарев огромное значение придавал социальной дидактике, революционному просвещению. В песне трижды звучит прямой призыв к народному восстанию, совершенно отсутствующий, например, в агитационной поэзии декабристов, но органически присущий революционному движению и поэзии 60-х годов. Если декабристы боялись «новой пугачевщины», то Огарев специально напоминает о временах народных волнений, о Степане Разине, образ которого возникает в поэме в связи с идеей возмездия, идеей нравственной и социальной правоты революции:

Он, заступник наш, просыпается,
На подмогу к нам собирается [5, с. 714].

В критике неоднократно отмечалось, что стихотворные произведения Огарева с трудом поддаются жанровой классификации [15, с. 27; 14, с. 232]. В сборниках «Н. П. Огарев. Стихотворения и поэмы. В 2-х томах. Л., 1938». «Н. П. Огарев. Стихотворения и поэмы. Л., 1956», «Н. П. Огарев. Избранное. М., 1977» «Гой, ребята, люди русские!» традиционно помещены в разделе поэм, но исследователи в целом не склонны относить это произведение к данному жанру. С. А. Рейсер и В. А. Путинцев, например, употребляют нейтральный термин — «стихотворение» [15, с. 33; 14, с. 232]. М. К. Азадовский, Н. М. Гайденков, Е. Л. Рудницкая вполне обоснованно называют «Гой,

ребята, люди русские!» революционной прокламацией (впервые это произведение было напечатано в 1869 г. в Женеве в форме листовки со вполне определенными целями агитации). Что касается собственно литературоведческого определения жанра, то думается, характер использования фольклорных традиций позволяет говорить о песенном начале, лежащем в основе произведения.

«Гой, ребята, люди русские!» сохраняют выработанную в народных песнях композиционную форму монолога, в который включаются элементы сюжета, что было типично для исторических песен. Как и фольклорная песня монологической композиции, «Гой, ребята, люди русские!» начинается с обращения; поэт воспринял и певучий склад народного стихосложения.

В поэтических опытах Н. П. Огарева выступает прежде всего революционер, мыслящий четкими классовыми категориями. При этом отчетливо видно стремление поэта изобразить жизнь народа изнутри, голосами и языком самого народа, овладеть его интонацией, перевоплотиться в героя, выразить его микромир.

«Гой, ребята, люди русские!» по силе убеждения, по страстности является одним из наиболее вдохновенных произведений Огарева 60-х годов. Здесь нет поверхностной стилизации. Использование народно-поэтических художественных средств в этом произведении давало большой идейно-эстетический эффект, способствовало созданию целостного поэтического организма.

«И кто же может верить, что живое стремление к общественному благу, лирическая перестройка общественных отношений и сопряженные с ними политические ненависти и восторги — были недоступны для художественной формы? — писал Н. П. Огарев. — Дело не в невозможности поэтического слова для политического содержания, а в силе таланта самого поэта» [11, т. 1, с. 416].

Н. П. Огареву удалось создать интересные образцы агитационной поэзии, которые следует рассматривать как своеобразное историко-литературное явление, занимающее определенное место в литературном движении 60-х годов. Анализ огаревских произведений помогает раскрыть в необходимой полноте литературный процесс этой эпохи.

1. Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 8.
2. Азадовский М. К. Статьи о литературе и фольклоре. М.; Л., 1960.
3. Аникин В. П. Теория фольклорной традиции и ее значение для исторического исследования былин. М., 1980.
4. Базанов В. Г. Поэма «Кому на Руси жить хорошо» и крестьянское политическое красноречие // Рус. лит. 1959. № 3.
5. Герцен А. И. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1959. Т. 16.
6. Далгат У. Б. Литература и фольклор. Теоретические аспекты. М., 1981.
7. Конкин С. С. Николай Огарев. Жизнь, идейно-творческие искания, борьба. 2-е изд. Саратов, 1982.
8. Литературное наследство. М., 1957. Т. 63.
9. Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция: Вопр. поэтики. Саратов, 1980.
10. Новикова А. М. Фольклор и литература. Проблема их исторических взаимоотношений в русской фольклористике // Фольклор и литература. Проблемы их творческих взаимоотношений: Сб. науч. тр. М., 1982.
11. Огарев Н. П. Избранные социально-политические и философские произведения: В 2 т. М., 1952. Т. 1; 1956, Т. 2.
12. Огарев Н. П. Стихотворения и поэмы.

- Л., 1956. 13. *Плеханов Г. В.* Сочинения. М.; Пгр., 1923. Т. 1. 14. *Путинцев В. А.* Н. П. Огарев. Жизнь. Мировоззрение. Творчество. М., 1963. 15. *Рейсер С. Н.* П. Огарев // Огарев Н. П. Стихотворения и поэмы. Л., 1956. 16. *Рудницкая Е. Л.* Н. П. Огарев в русском революционном движении. М., 1969. 17. *Савушкина Н. И.* Русская советская поэзия 20-х годов и фольклор. М., 1971. 18. *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. М., 1967.

Статья поступила в редколлегию 02.03.87

П. В. Михе́д, доц.,
Нежинский педагогический институт

Малоизвестное переложение «Слова о полку «Игореве» («Русь» Николая Гейнрихсена)

Как ни парадоксально, но в начале нашего века, в одну из самых поэтических эпох в русской литературе, не было создано сколько-нибудь значительных переводов и переложений выдающегося памятника. И. П. Еремин отмечал: «Такие направления нашей поэзии первого и второго десятилетий XX века, как символизм и акмеизм, прошли мимо «Слова о полку Игореве» [2, с. 49]. Факт этот, естественно, требует объяснений, но стремясь объяснить его, нельзя выпускать из виду предпринятые в то время более или менее удачные попытки поэтического и научного осмысления «Слова». При этом необходимо учитывать и существовавший тогда низкий общий уровень переводов и переложений, что само по себе показательно. Без учета всех этих моментов мы не сможем создать системного представления об истории интерпретации памятника, которая является частью истории всей отечественной культуры, отражая ее важные черты.

Данная статья посвящена переложению «Слова», принадлежащего перу выпускника Историко-филологического института кн. Безбородко в Нежине Николая-Фридриха Гейнрихсена и датированого В. П. Адриановой-Перетц в ее библиографии (№ 26) предположительно 1914 г. Основания для такой датировки, как и предположительное указание на место издания (г. Верный), есть, хотя первое и не бесспорно. Необходимость установления этих данных возникает в связи с тем, что на книге этих сведений нет.

До сих пор творческое наследие Николая Гейнрихсена не получило оценки в литературоведении, а он, помимо переложения «Слова», известен и как оригинальный поэт, автор нескольких поэтических сборников. Некоторые из них — «Лучи Психеи» и поэма «Андрей Смиранный» — были напечатаны в Нежине, в годы учебы Н. Гейнрихсена в институте. Оригинальное творчество поэта не отличается достаточно высоким уровнем и неудивительно, что оно обойдено критиками и литературоведами. До сих пор известно мало фактов биографии Н. Гейнрихсена. На основе архивных данных и других источников мы попытаемся установить некоторые из них.

Николай-Фридрих Фердинандович Гейнрихсен, сын мещанина, родился 22 сентября (по ст. ст.) 1882 г. в Петербурге. Образование получил в 9-летнем училище при лютеранской церкви св. Екатерины в Петербурге и 2-й Тифлисской гимназии, которую закончил в 1904 г. В 1905 г. Николай Гейнрихсен был принят на юридический факультет Петербургского университета, а осенью 1908 г. уволен как не внесший плату. С этого же года зачислен студентом Историко-филологического института в Нежине, где обучение было бесплатным. В 1912 г., после окончания учебы, Гейнрихсен получил направление в гимназию г. Верного (Алма-Ата) преподавателем истории и географии. Здесь же, по предположению В. Адриановой-Перетц, и было написано переложение «Слова». В деле Николая Гейнрихсена сохранилось письмо, в котором он обращается к Конференции института с просьбой выслать книги по русской истории Пекарского, Голубовского, Лавровского, Ламбина и др. Но Конференция отказала на том основании, что Гейнрихсен числился в должниках, о чем он был уведомлен письмом от 14 июля 1917 г. Это письмо дает повод для сомнения в том, что переложение сделано в 1914 г. Упомянутая в эпилоге «пора роковая» может иметь отношение и к 1917 г. Переписка, относящаяся к этому году, является косвенным доказательством работы над «Русью» именно в этот период.

Есть еще два источника, позволяющие дополнить факты жизни и творчества Николая Гейнрихсена. В таллинской русской газете «Последние известия» от 20 июля 1921 г. помещено сообщение: «Приезжий из России туркестанский поэт Николай Гейнрихсен устраивает в четверг, 21 июля, в помещении Общества Благоустройства в Немме, литературный вечер (Туркестан: 1. Пейзажи. 2. Гостиница, сатирическая идиллия, 13 номеров)». И далее: «В ближайшем времени Н. Гейнрихсен предполагает прочесть ряд лекций о «Разрешении космических и культурных вопросов» (космогония вселенная и земная, культура быта, религии и духа, политика объективная и личная); попутно будут читаться и беллетристические произведения литератора. Николай Гейнрихсен имеет намерение объехать города Эстии и популяризовать новое мировоззрение».

Еще в одном газетном сообщении [5] упоминается, что Николай Георгиевич Гейнрихсен, окончивший в Нежине Историко-филологический институт, стал директором гимназии в Лаврах (близ Печор) *. Вот и все имеющиеся у нас сведения о поэте.

А теперь обратимся к переложению «Слова», сделанному Н. Гейнрихсеном. По мнению И. Еремина [2, с. 35—59], переложение Гейнрихсена по характеру стилистики близко к футуристической манере письма: «Ломающиеся ритмы метафоры, построенные по принципу «отдаленных аналогий», не соответ-

* Автор приносит искреннюю благодарность эстонскому литературоведу Рейну Круусу, указавшему на эти источники.

ствующие синтаксическим нормам словосочетания, неологизмы — всеми этими приемами футуристической поэтики Н. Гейнрихсен злоупотреблял в достаточной степени» [2, с. 49]. Касаясь жанра переложения, И. Еремин указывает на самые существенные жанровые свойства этого произведения и на то, что оно «представляет собой род инсценировки на сюжет «Слова» в рамках лироэпической поэмы» [2, с. 49]. Мы бы скорее определили его как драматическую поэму с ярко выраженным лироэпическим началом. Поэма обрамлена прологом и эпилогом, которые сопрягают драматическое повествование и современность. Автор сравнивает себя в эпилоге с певцом «Слова»: «И, как певец мой, нелюдим Для мира вокруг меня, Как он, я опостыл душой, Взбудив порою роковой, Его забытого века...» [1, с. 64] (выделено автором.— П. М.). Прологу, или «вступлению» к поэме предпослано оригинальное стихотворение поэта, выделенное графически, которое тоже выполняет роль мостка от современной действительности к историческому повествованию.

Во «вступлении» автор стремится создать экспрессивную картину движения конницы. Несмотря на достигнутый им в описании динамизм, заметны шероховатости стихотворной техники, свободное перенесение ударений и неточное словоупотребление.

В списке действующих лиц, помещенном перед повествованием, первым назван некий Вельможа, создатель «Песни о полку Игореве». Здесь же Баян, который так охарактеризован в списке: «певец дружинных преданий (о деяниях русских витязей предшествующей эпохи), старец, в то время как создатель Песни о полку Игореве еще молод и смотрит на Баяна, как на (своего) учителя» [1, с. 4]. Остальные образы — это исторические личности.

Весь сюжет «Руси» состоит из 19 драматических сцен, передающих сюжет «Слова». И наличие списка действующих лиц, формально указывающего на драматическую природу организации текста, и драматические приемы переложения свидетельствуют о принадлежности его к драматическому роду. При этом автор иногда отступает от текста «Слова» в угоду драматизации повествования. Так, например, Всеволод обращается к Игорю с грамотой:

Ты, брат единый, родич ясный!
Мы — Святославичи лихие! [1, с. 12].

Переложение Н. Гейнрихсена подчеркивает драматическую природу художественной организации «Слова». К такому выводу приходят и современные исследователи, указывающие на диалогическое строение «Слова», на наличие «двух разных поэтических позиций» [1, с. 142].

Певец входит в роли, воссоздавая монологи или диалогические партии. При этом автор подает ремарки, например:

Тут певец придохнул,
По хоромам взглянул,
Вспомнил деда — Баяна,
Певца грозных времен
Святославова стана... [1, с. 10].

Или

Тут певец придохнул,
Выпил чару вина,
В память — былъ заглянул,—
Думой песня почла [1, с. 18].

И если собственно поэтическая структура переложения уязвима — это касается и техники версификации, и в целом передачи высокой поэзии памятника, то критический, исследовательский аспект интерпретации Н. Гейнрихсена, подчеркивающий драматическую природу повествования, заслуживает, бесспорно, внимания.

Книга Н. Гейнрихсена содержит и раздел «Пояснения» [1, с. 65—78], который представляет собой краткий комментарий к памятнику. Отдельные комментарии ошибочны, другие наивны. Но в целом они свидетельствуют о солидной филологической подготовке автора. Здесь объясняются лексические сочетания, имена собственные, некоторые особенности художественной стороны памятника. Поданы историко-географические справки.

Важно отметить, что автор использует украинский фольклор. Так, в комментарии к словосочетанию «буй—тур» Н. Гейнрихсен приводит пример из чумацкой песни «Чумаченьки і козаченьки кашу варили»: «гнеться тур — віл у дугу» [1, с. 78].

Таким образом, можно утверждать, что опыт интерпретации «Слова» Н. Гейнрихсеном представляет собой своеобразную страницу в истории осмысления «Слова» и нет основания выводить переложение «за пределы литературы» [1, с. 299], как и нет основания в истории научной и художественной интерпретации памятника проходить мимо опыта Н. Гейнрихсена.

1. Гейнрихсен Н. Русь (Слово о полку Игореве). Верный(?). 1917(?).
2. Еремич И. П. «Слово о полку Игореве» в русской, украинской и белорусской поэзии // Уч. зап. Ленинград. ун-та. 1981. Сер. филол. наук. 1981. Вып. 13.
3. Лихачев Д. С. Предположение о диалогическом строении «Слова о полку Игореве» // Рус. лит. 1984. № 3.
4. Стеллецкий В. «Слово о полку Игореве». Поэтические переводы и переложения. М., 1961.
5. Печерский вестник. 1921. 30 нояб.

И. С. Руснак, ст. преп.,
Черновицкий университет

Памфлет в системе литературных жанров

Развитие литературного жанра, формирование его новых качеств — процесс сложный, многогранный. Зависит он прежде всего от особенностей национальной литературы, тенденций ее внутреннего движения. Однако не в меньшей мере этот процесс связан и с условиями социального развития общества на данном этапе его истории. Поскольку литература является специфической формой отражения в художественных образах общественного бытия, то любые изменения в социальной жизни вызывают соответствующие движения в области литературного творчества. В такие периоды, как правило, появляются новые по содержанию и форме произведения, одни жанры выходят на передний край, более интенсивно используются мастерами художественного слова, а другие отходят как бы в тень, на второй план. Они преимущественно не исчезают из творческого арсенала писателей, публицистов, а ждут своего момента, чтобы вновь появиться на арене литературной и общественной жизни, но уже в новом качестве, с новыми, более широкими, чем раньше, возможностями, и занять свое место в боевом строю. Именно в таком русле на протяжении многих веков как раз и проходит развитие одного из наиболее оперативных и мобильных жанров — памфлета.

Многочисленные примеры из прогрессивной зарубежной, классической отечественной и советской многонациональной литературы свидетельствуют, что памфлетисты избирают объектами своего гневного, испепеляющего смеха негативные общественные явления, события, факты, процессы, политических и государственных деятелей, целые социальные и политические системы.

Показательным в этом отношении является творческое наследие талантливого украинского памфлетиста Я. Галана. В своих высокохудожественных, злободневных памфлетах он высмеивает систему воспитания и обучения школьников в панской Польше (статья-памфлет «Так растут паростки»), разоблачает антинародную деятельность украинских буржуазных националистов, их тесные связи с немецким фашизмом, униатской

церковью (комедия-памфлет «99% (Лодка качается)», статья-памфлет «Люди без родины», «От Петлюры до Петлюры», радиопамфлет «Клеветы плачут», памфлет-рецензия «Мамелюки» и многие др.). Писатель убедительно развенчивает реакционную сущность католицизма, униатской церкви, срывает маски лицемерия с их служителей («С крестом или с ножом», «Что такое уния», «На службе у сатаны», «Апостол предательства», «Плюю на папу» и т. п.), раскрывает античеловеческий характер государственного строя буржуазной Польши и его главарей (памфлет-аллегория «Последние годы Батагонии»). Я. Галан метко клеймит фашизм, бичует гитлеровских претендентов на мировое господство (радиопамфлеты, составившие книгу «Фронт в эфире», «Иоахим фон...», «Геринг», «Сверхчеловек» и другие произведения нюрнбергского цикла), показывает антисоветский характер политики США, Англии, Франции уже в первые послевоенные годы («Остров чудес», «Новоявленные подданные пана Арцишевского», «Протекторы измены»).

Не менее характерным примером является также творчество С. Маршака. В стихотворных памфлетах поэт разоблачает идиотизм расистских и селекционных теорий гитлеровцев («Сверхскотство»), кровожадное лицемерие тирольского шпика («Людоед-вегетарианец»), пышное вранье нацистской пропаганды («Тысяча и одна ложь»), воспитание молодых прохвостов («Аттестат зрелости»), свертотальные мобилизации («Шнабель и его сыновья»), обреченность фашистских притязаний на всемирное владычество («Лягушки и глобус»), марионеточность гитлеровских сателлитов — неудачливых соратников «крестового похода» («Вся Европа»):

Широтой охвата и глубиной отражения социально комических явлений действительности, богатством объектов сатирического изображения характеризуется творчество современных памфлетистов.

Предмет памфлета, а также средства, к которым обращаются создатели произведений данного жанра в изобличении негативных общественных явлений (гипербола, ирония, сарказм, гротеск, особое авторское пристрастие и др.), в определенной степени сближают памфлет с другим представителем художественно-публицистических жанров — фельетоном. Если памфлеты пишутся в основном на политические темы, то в фельетоне, как правило, высмеиваются недостатки повседневной жизни, моральные изъяны и пороки отдельных людей; в то же время фельетон активно борется и с идейно-политическими, нравственно-этическими отклонениями от норм и принципов советского общества, развенчивает политику, идеологию, мораль капиталистического мира.

В памфлете предметом осмеяния всегда является социально комическое: памфлетист никогда не обрушит свой гнев на элементарно комическое. Предметом фельетона в основном является элементарно-комическое и реже — социально комическое. Поэтому и средства изображения в нем иные, чем в памфле-

те — преимущественно ирония и юмор; и пафос его совершенно иной: смех фельетониста направлен на совершенствование, исправление объекта осмеяния. В связи с этим заслуживает внимания мнение исследователя русской советской сатиры Л. Ф. Ершова, который считает, что «обаяние и своеобразие фельетона в том, что он, имея серьезное содержание, остается легким, хотя и не легковесным жанром. Броскость сатирических штрихов, острота и меткость эмоционально-образных ассоциаций, но отнюдь не полнота и обстоятельность изображения — это его стихия» [2, с. 162].

Однако в тех случаях, когда объектом разоблачения в фельетоне является социально комическое — т. е. явления (лица) социально опасные, реакционные, представляющие реальную угрозу для общества, смех приобретает саркастический, гневно уничтожающий характер.

И все же, несмотря на определенное сходство, оба жанра имеют свои характерные типологические особенности, которые дают право на самостоятельное существование в системе художественно-публицистических жанров.

Наиболее существенным признаком, который характеризует памфлет как жанр, является органическое единство, сплав сатирических художественных и публицистических образных средств, наличие в структуре произведения элементов открытой полемики, прямой политической аргументации и пропаганды, направленных на разоблачение, уничтожение важного социального комического объекта. Предмет памфлета вынуждает писателя воплощать в памфлетном образе отрицательные явления и черты в их сконцентрированном виде, поэтому в его арсенале преобладают крайние средства сатирического изобличения — гипербола и гротеск. Основным оружием памфлетиста выступает смех в его самом высоком проявлении — сарказм, т. е. злая ирония. Он в памфлете всегда острый, едкий, гневно уничтожающий, вызывающий у читателя негодование, ненависть к негативным явлениям действительности. Достижению именно этой цели подчинены все сатирико-публицистические средства и сюжетно-композиционная структура памфлета.

Характерным жанрообразующим структурным признаком памфлета является наличие своеобразных композиционно-стилистических коммуникативных блоков — вводного, переходного, основного и заключительного. Они вместе с другими элементами дают возможность памфлету на протяжении многих столетий сохранять независимость в системе литературных жанров и, более того, проявлять чрезвычайную «агрессивность» по отношению к другим жанровым формам и композиционным структурам. Кстати, это его свойство дало возможность литературоведу З. М. Нестер сделать предположение о том, что памфлет — «один из тех жанров, которые трудно вкладываются в прокрустово ложе дефиниций и четко очерченных схем» [4, с. 3]. Действительно, в основе памфлета может быть структурная форма статьи, очерка, некролога, письма, интервью, а также сюжетно-

композиционные структуры рассказа, повести, романа, стихотворения, драматического произведения, в частности комедии. Однако возможность интегрировать с другими литературными жанрами не дает оснований отказывать памфлету, как это делает, например, Ф. М. Белецкий в учебном пособии «Жанровое своеобразие сатирической прозы в украинской литературе», в самостоятельности, наличии собственной структуры. Ведь памфлет — это небольшое художественно-публицистическое произведение, в котором с помощью логических суждений и системы художественно-сатирических образных средств разоблачаются, гневно осуждаются негативные социально опасные явления, события, факты. Интеграция же с другими литературными жанрами повышает боевитость памфлета, усиливает его разоблачительные возможности, помогает ярче и глубже отражать негативные социально опасные явления общественной жизни. Для подтверждения сказанного приведем несколько примеров.

В отличие от собственно памфлета, небольшого по размерам остросатирического произведения на политическую тему, очерк-памфлет строится на более широком фактическом материале, дает возможность публицисту создать обширную картину того или иного явления, показать его в развитии, в связях с другими явлениями действительности. Ведь очерк, как утверждает Д. С. Григораш, «характеризуется высоким уровнем типизации и большой силой документальности... в настоящем очерке органически соединены публицистическая злободневность и беллетристическая художественность» [1, с. 138—139]. Именно поэтому к очерку-памфлету часто обращались М. Горький, М. Кольцов, И. Эренбург, Я. Галан, К. Котко, Ю. Смолич, Ю. Мельничук, Т. Мигаль, Б. Василевич и другие писатели-публицисты. Сейчас большие возможности этого жанра активно используют в своем творчестве М. Стуруа, И. Кочан, П. Шафета, Н. Шибик, Л. Гамольский и др.

Так, И. Кочан в своем очерке-памфлете «Волчья тропа» избрал предметом разоблачения летний лагерь молодежной организаций украинских буржуазных националистов «Пласт». Однако особенности данной разновидности памфлета дали ему возможность выйти за пределы избранной темы, создать яркую и убедительную картину антинародной деятельности оуновских бандитов, разоблачить их нынешнюю «педагогическую» деятельность.

Начинается произведение весьма оригинально. Во вступительном композиционно-стилистическом коммуникативном блоке автор прозорливо намекает: «Много родственного имеют они с волками по своей натуре» [3, с. 13]. И дальше, не раскрывая, кто именно «они», ведет разговор о хищнических свойствах волков, подчеркивая, что «хищник этот инстинктивно передает разбойничий опыт своим детям». После такой своеобразной характеристики четвероногих разбойников публицист саркастически замечает: «Эту волчью хищническую сущность в свое время во всей полноте продемонстрировали бандеровские и мельников-

ские головорезы на Украине» [3, с. 13]. Бывшие «пластуны», «луговики» и «соколовцы», пройдя дрессировку под фашистскую музыку и команды гитлеровских ефрейторов, насквозь пропитавшись донцовской националистической отравой, в годы Великой Отечественной войны оставили кровавый след на родной земле. Это на их совести трагедия Малина, Кортелисов и многих других украинских сел. На их с чужого плеча одежде кровь Ярослава Галана, тысяч борцов за счастье народа, тысяч невинных женщин, стариков и детей. Напоминая об этих и других преступлениях, автор предупреждает, что бандиты до сих пор не успокоились, а наоборот, сами руководят «пластовскими» лагерями, передают молодежи «свои старые традиции».

Памфлетист с едкой иронией, гневным сарказмом изображает тот курс «наук», который обязаны пройти в летних «пластовских» лагерях юноши и девушки, чтобы стать безмолвным зверем и слепо выполнять приказы своего начальника: «Режь! Убивай! Жги!». Используя большие возможности жанра, И. Кочан подробно описывает лагерь будущих резунов, где все устроено на бандеровский кшталт, и тем самым воздействует как на воображение читателя, так и на его чувства, эмоции. Этого он добивается ярким, красочным описанием помещения, как того требует очерк, и едким, сатирическим комментарием изложенного в соответствии с требованиями памфлета. Органическое сплетение, соединение характерных особенностей двух этих жанров и дает необходимый сатирический эффект.

В таком же плане автор продолжает свой рассказ в основном композиционно-стилистическом коммуникативном блоке. Он с иронией, переходящей в сарказм, описывает курс подготовки, который проходят в подобных лагерях националисты. В первую очередь «молодняк» «Волчьей тропы» (именно такое название носит лагерь) приучают к самовылизыванию, т. е. к самолечению. Националисты пробуют объяснить это вроде бы объективными факторами. «Мы (националисты. — *И. Р.*) принадлежим к породе, которой, кроме фашистов (а на них уже не стоит рассчитывать), сионистов и некоторых маоистов, редко кто может подать руку помощи» [3, с. 19]. Поэтому, едко комментирует памфлетист, «безбатченкам» нужно быть готовыми ко всему. И не только к самовылизыванию. Они должны уметь и хорошо бегать, ведь их отцы чаще всего использовали в своей холуйской службе не «дрангмарши», а «драпмарши» (от украинского «драпать» — убежать без оглядки. — *И. Р.*), и иметь твердое, жестокое сердце, чтобы без жалости проливать кровь невинных людей.

Следуя законам жанра, И. Кочан широко применяет в своем произведении пейзажные и бытовые зарисовки, сатирические средства создания портретов действующих лиц, монологи и диалоги, умелый подбор фактов и их своеобразный образно-логический комментарий, неожиданную, ярко выписанную концовку. Все эти средства помогают публицисту достичь намеченной цели: разоблачить украинский буржуазный национализм, на

конкретных фактах, образах-картинах показать его преступное прошлое и настоящее, убедить читателя в несостоятельности подлых намерений предателей и убийц. В то же время памфлетист самой логикой произведения, использованными в нем образно-эмоциональными средствами призывает читателей к бдительности.

Еще большие возможности в изобличении негативных явлений действительности приобретает памфлет, органически соединившись с такими эпическими формами, как рассказ, повесть, роман. Ведь тогда автор, активно используя наиболее действенные средства привлекаемых жанров, которые в данном случае подчиняются влиянию памфлета, добивается более яркого и полного изображения социально комического, глубже и шире раскрывает причины, породившие его, показывает явление во взаимосвязи с другими событиями и фактами, раскрывает их реакционную сущность.

Органически соединившись с эпическими жанровыми формами, памфлет предопределил им новые, совершенно не свойственные раньше, идейно-эстетические функции и свойства. Впервые, изменился объект изображения. Если рассказ, повесть или роман могут быть по тематике героическими, социальными, семейно-бытовыми, философскими, приключенческими, то, соединившись с памфлетом, они обрели единое направление — обличительное. Это значит, что, к примеру, в романе-памфлете предметом изображения всегда будет явление социально комическое, заслуживающее не просто осмеяния, а гневно-сатирического разоблачения, уничтожения. Так, Ю. Смолич в романе-памфлете «По ту сторону сердца» (1928) — первой попытке памфлетного овладения сложной романной структурой в украинской советской литературе — изображает типические обстоятельства, которые порождают политическую мимикрию и хамелеонство, разоблачает предательство украинских буржуазных националистов. Современный буржуазный образ жизни с его традиционными пороками мастерски разоблачают Н. Белкун (роман-памфлет «Дикие гуси», 1980), Л. Лукьянов (повести-памфлеты «Набат в Диньдоне», «Тысяча и одна бомба», «Вести с того света»), А. Лукьяненко (повесть-памфлет «Марта избирает свободу», 1984).

Во-вторых, эпические формы памфлета всегда злободневны, имеют острое политическое звучание. Повесть, рассказ, роман нередко посвящаются событиям или героям давно минувших дней — т. е. историческим явлениям. Однако повесть-памфлет, роман-памфлет, рассказ-памфлет всегда поднимают актуальные проблемы современности, основное средство изображения в них — сарказм, который в памфлете и его разновидностях всегда имеет политический характер. Даже в тех случаях, когда памфлетист обращается к фактам, событиям историческим, делает он это с единственной целью — оттенить, выпятить то современное явление, против которого направлено острие памфлетного удара. Именно в таком плане разоблачает украинских

буржуазных националистов и их современных хозяев Н. Белкун в повести-памфлете «Много, много, много золота...» (1976). Попытки современных реакционных сил возродить фашизм, антинародные действия западногерманских неофашистов едко высмеивает Л. Лукьянов в повести-памфлете с красноречивым названием «Вести с того света» (1978).

Разновидности памфлета, в-третьих, всегда имеют четкую идейную направленность. Она в эпических формах памфлета вытекает из положения и действия и в то же время зачастую обнажается в публицистических отступлениях, оценочных ремарках, монологах героя, диалогах-спорах. Нередко это приводит к тому, что памфлетисты создают не полнокровные в художественном отношении образы, а своеобразные образы-плакаты, образы-карикатуры, способные более эффективно воздействовать на ум и сердце читателя, вызвать у него резко отрицательное, негативное отношение к изображенным в произведении событиям и фактам. Идейная направленность памфлета, как и любого другого произведения литературы и искусства, зависит в первую очередь от мировоззрения автора, от того, является ли он выразителем надежд и настроений народа или нет. С каких позиций предается обличению объект, что утверждается этим — важнейшие слагаемые таких понятий, как действенность и целенаправленность произведения.

История знает немало примеров того, как неверная позиция автора, его неспособность, а, может быть, и нежелание понять законы общественного развития, сводили на нет силу удара, а нередко из-под пера такого автора появлялись острые, злые, но искажающие действительность клеветнические произведения, которые с полным основанием можно назвать пасквилями. Примером такого рода могут служить произведения «Взбаламученное море» Писемского, «Марево» Ключникова, «Кровавый пуф» Крестовского, «Без маски» Луцкого и др. Появляются они весьма редко и встречают достойный ответ как со стороны критики, так и со стороны демократического читателя, которому чужды реакционные взгляды и идеи их авторов.

Памфлету свойственно парадоксальное развитие публицистическо-сатирической мысли. Писатель должен увидеть этот парадокс в жизни и найти для его воплощения соответствующую композиционную форму. История мирового, а также многонационального советского памфлета свидетельствует о том, что памфлетист может с целью усиления разоблачительной направленности произведения использовать самые разнообразные структурно-композиционные формы и множить тем самым разновидности избранного жанра. И все же несмотря на обилие разновидностей памфлета для всех их характерными являются следующие признаки: обличительная направленность, злободневность, тенденциозность, общность характера предмета изображения (социально комическое), острое звучание, политический характер сарказма, общность целей (уничтожение зла). Каждая из этих разновидностей памфлета, исходя из специфики

жанра и времени создания, приобретает новые грани, новые свойства, которые во многом определяются общим состоянием развития литературы, индивидуальными творческими способностями автора. Однако все они играют важную роль в жестокой битве идей, в борьбе за умы и сердца миллиардов людей на планете.

1. Григораш Д. С. Журналістика у термінах і виразах. Львів, 1974. 2. Ершов Л. Ф. Советская сатирическая проза. Л., 1966. 3. Кочан І. Поцілунок Іуди: Памфлети і фейлетони. К., 1979. 4. Нестер З. М. Поетика памфлета. К., 1973.

Статья поступила в редколлегию 27. 04. 87

Е. С. Григоренко, преп.,
Одесский сельскохозяйственный институт

Особенности художественного времени в романе И. С. Тургенева «Новь»

Проблема художественного времени — сложная и многогранная — все чаще становится предметом исследования литературоведов.

Особенно ценны в этом аспекте работа М. М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» и монография Д. С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы». В них утверждается, что художественное время помогает представить «все противоречивое многообразие эпохи» [2, с. 306], что оно — «явление самой художественной ткани литературного произведения» [4, с. 211].

Вопрос художественного времени в романах И. С. Тургенева, в частности в «Нови», как предмет специального исследования еще не ставился. Однако отдельные высказывания и наблюдения в литературе о творчестве Тургенева встречаются. Чаще всего речь идет о соотносительности художественного времени в романах писателя с историей [1, 3, 13]. Многие исследователи, обращаясь к тургеневским романам, отмечают наличие в них точных хронологических рамок [8, с. 19].

А. И. Батюто в качестве характернейшей черты тургеневского романа выделяет подчеркнутую прерывистость повествования, которая обнаруживается в движении романного времени [1, с. 133—161]. По мнению Г. Б. Курляндской, это объясняется тем, что «социально-психологический роман Тургенева посвящен не устоявшейся, а зарождающейся жизни, которой принадлежит будущее» [3, с. 320]. «Подчеркнутая связь времен, — пишет исследовательница, — и тесное переплетение хронологических планов — характерная черта тургеневского романа, делающая его особенно типичным для истории русской литературы второй половины XIX века» [3, с. 320—321].

Отмечая эти особенности, тургенеvedы почти единодушно указывают на особую спрессованность действия во времени в романах Тургенева и, очевидно, связанный с этим небольшой объем произведений писателя.

Каждое из этих положений интересно и верно. Все они, как и ряд других наблюдений, касающихся проблемы времени в творчестве Тургенева, свидетельствуют, что в рассказах, повестях и романах писателя вопрос художественного времени играет значительную роль. Особенно своеобразно он решается в последнем тургеньевском романе, в котором сюжетное действие строится на единстве трех временных форм. Время в «Нови» не только обретает историческую точность и достоверность, но и становится панорамным в том смысле, что автор, сталкивая разные временные пласты, пытается дать как бы синтез времени, раскрыть взаимопроникновение временных пластов. Суть этого синтеза в том, что настоящее немислимо без глубинного понимания прошлого, и в свою очередь оно (настоящее) позволяет предвосхитить будущее.

Действие в «Нови» начинается весной 1868 г. Автор, как всегда, очень точен: начало народнического движения относится именно к этому периоду.

Некоторые исследователи, восприняв формально тургеньевскую хронологию, обвиняли писателя за эту датировку, полагая, что она повлекла за собой целый ряд погрешностей. «Неясно, — заметил Л. В. Пумпянский, — почему Тургенев в 1876 г. выбрал для своего романа не главную эпоху хождения в народ, не знаменитую весну 1874 г., а гораздо более раннюю, первичную фазу всего движения, лето 1868 г., когда революционной молодежью произведены были лишь первые попытки проникновения в толщу народной массы... Вероятная причина чисто литературная: «Новь» не удалась, не удалась именно в роли развернутого, широкого общественного романа...» [7, с. 157].

Так же отнесся к хронологии романа современник Тургенева П. А. Кропоткин, отметивший, что «изображение в «Нови» может относиться лишь к ранним фазам движения» [11, с. 140].

Писатель подошел к действию с иных позиций. Не меняя хронологии, обозначенной в начале повествования (формально действие в «Нови» укладывается в несколько месяцев), Тургенев в рассказ о событиях 1860-х гг. вводит эпизоды действительности, характерной для более поздних периодов народничества. Такими являются активные «хождения в народ» и неудачные попытки контакта с массами, связанные с этим чувства разочарования народников в своих утопических планах.

На это сразу обратили внимание сами участники освободительного движения. Они отметили в романе смешение двух различных этапов народничества. Так, Г. А. Лопатин писал, что «чисто «народническое» движение последнего шестилетия вставлено автором «Нови» в рамки «заговорщицкого» движения времен нечаевщины, т. е. автор смешал две ступени развития, резко

различающиеся между собою по своим основным воззрениям на способ достижения новых порядков» [11, с. 326].

Наблюдения Г. А. Лопатина были верными. Он подчеркивал, что воссоздавая драму народнического движения в романе «Новь», Тургенев отразил и ранние периоды — «нечаевщину», и более поздние периоды — «хождение в народ». Но можно ли считать это ошибкой романиста или его «литературной неудачей»?

Смешение двух фаз народнического движения, как нам представляется, определялось замыслом романа, суть которого заключалась в стремлении автора проникнуть как можно глубже в характеры его участников, в смысл движения и тем самым попытаться объяснить закономерности возникновения народничества и раскрыть причины его неудачи. Поэтому писателю важно было показать и начало движения и его более развитый период. Отдельный рассказ об этих двух этапах повлек бы за собой удлинение повествования. Возврат к роману с линейной структурой, с последовательной, без инверсий, без сосуществования хронологических планов развертки эпизодов (как в «Обыкновенной истории» И. А. Гончарова) был невозможен для Тургенева именно вследствие предшествующего его творческого опыта и достижений русского реалистического романа 50—60-х годов.

Подтверждение нашей мысли находим в рассуждениях С. М. Петрова, который считает, что писатель «сознательно допустил смешение раннего нечаевского эпизода и более позднего, связанного с «хождением в народ», этапа народнического движения в целях возможно более широкого освещения всех его сторон» [6, с. 483]. И именно в этом смешении усматриваем мы характерную для «Нови» перетасовку времени: время художественное не совмещается со временем историческим. Более того, художественное время шире сюжетного, что не противоречит сложившимся еще со времен Пушкина требованиям об эпическом повествовательном типе отображения той или иной эпохи. При этом следует подчеркнуть, что в «Нови» смешение разных временных пластов, по сравнению с другими тургеньскими романами, оказалось более значительным и своеобразным. В предшествующих произведениях писателя время было скорее прерывистым. И прерывистость эта более фабульна, нежели сюжетна: герой погружался в воспоминания («Дым»), автор рассказывал предысторию своего персонажа («Дворянское гнездо», «Накануне»).

В «Нови» смешение времени идет непосредственно от сюжета. Оно органично для выявления главной мысли произведения, его пафоса. Именно это субъективное отношение ко времени помогает Тургеневу воплотить необычайно сложный замысел в стройную сюжетную линию с характерным сконденсированным временем.

Первые семь глав «Нови» — это и расширенная экспозиция и завязка сюжета. Представители противоположных лагерей

показаны в этих главах во всей своей социальной сущности и классовой непримиримости. Чтобы дать об этом четкое представление, автор рассказывает весьма обстоятельно о двух днях жизни своих персонажей. Действия в этих главах мало, и подается оно в нарочито замедленном плане. Цель изображения неторопливого хода событий — анализа быта героев, их повседневной жизни. Ведь в повседневности глубже познается человек. Как и у других великих художников-реалистов (О. Бальзак, А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, И. А. Гончаров, Ф. М. Достоевский), у Тургенева здесь подчеркнута противопоставлены два уровня времени, две системы течения события. Изображение одного-двух дней заменяет годы из жизни героев. Сквозь контуры происшествий одного дня странным образом проступает то, что происходило многократно, повторялось в сходной форме, приучало к определенному типу поведения, формировало характеры и предопределяло судьбы.

Далее события ускоряют свой ход. Поскольку развитие сюжета уже обусловлено исходными обстоятельствами, время обретает стремительность и панорамность. События словно бегут навстречу героям, движут сюжетное действие, завязывают конфликт, приводят к отчетливому размежеванию действующих лиц. И тогда оказывается, что в романе не два антагониста, как это бывало раньше. В конфликте участвуют группы, а не одиночки. Если Нежданов и Сипягин — враги, то у каждого из них есть свои единомышленники.

Для Алексея Нежданова и его друзей по революционной организации настоящее неприемлемо именно вследствие слишком медленного, непоследовательного социального прогресса в России пореформенной поры. Крестьян освободили и дали землю, «пол-России с голода погибает» [9, с. 15], — заявляет герой «Нови». Эти и другие рассуждения Нежданова являются не только ярким примером публицистичности, так заметно обозначившейся в стиле Тургенева 1870-х гг. Это — наиболее существенный признак общественной мысли России того времени. В отличие от Достоевского и Толстого, публицистика в творчестве Тургенева не вытесняла в отдельные моменты художественного изображения, но составляла одну из важнейших его примет. Она необходима писателю для объективной характеристики социальной действительности России 60—70-х годов, а значит, и для разъяснения острого недовольства существующим порядком жизни прогрессивно мыслящей части русского общества.

Отрицал ли Тургенев безоговорочно идею революции и соответственно замыслы народников? До сих пор в тургеневедении не высказывалось сомнений на этот счет. Однако анализ романа «Новь» не дает оснований для однозначного ответа. Позиция великого русского писателя накануне второй революционной ситуации существенно изменилась в сравнении с его позицией в 1861—1862 гг. Невозможно не учитывать того, что теперь он сам добровольно стал оказывать духовную и мате-

риальную поддержку демократической эмиграции. Поэтому точнее было бы сказать: Тургенев мучительно сомневался в правильности исканий героев «Нови», не осуждая их безоговорочно.

Сомнения характерны и для действующих лиц романа, особенно тех, в ком автор желал видеть не только политических деятелей, но и мыслящих интеллигентов, представителей той части русского общества, «которая преимущественно служила предметом... наблюдений» писателя [9, с. 303].

Таков Алексей Нежданов. В его образе отражены черты передовых русских интеллигентов, сумевших, подобно своим предшественникам — декабристам, подняться на героическую борьбу с такими воплощениями социального зла, как самодержавие, пережитки крепостничества, враждебное народу чиновничество. Вместе с тем в образе Нежданова явственно проступают черты, родственные прежним рефлектирующим героям Тургенева. Что больше мучает Нежданова: сомнения по поводу выбора цели в борьбе или неуверенность в собственной пригодности для такой борьбы? Сомнения героя «Нови» в какой-то мере возвращают читателя к теме гамлетизма в творчестве Тургенева, к теме поисков и сомнения. Но ранее («Гамлет Шигровского уезда», «Рудин») эта тема не решалась так трагически безысходно. Ставя ее в своем последнем романе, Тургенев сближается с Чернышевским в оценке личности рефлектирующего героя: «Они... не пригодны к роли, которая дается им» [12, с. 419].

Подобными сомнениями обусловлено появление в романе о народниках пассажа о Фомушке и Фимушке. Рядом с кипящей политическими страстями пореформенной Россией возникает до-реформенная Русь, никакой своей стороной как будто бы и не примыкающая к спорам молодых бунтарей. Но опосредованная связь очевидна: безмятежное бытие старичков гоголевского типа вновь напоминает о главном предмете спора — как бунтовать такую дремучую, патриархальную Русь?

Отметим, что новелла о Субочевых возникает, когда в душе Нежданова после объяснения с Марианной с новой силой вспыхнули сомнения о целесообразности его бунтарской деятельности.

В письме к М. М. Стасюлевичу Тургенев как будто бы согласился с мнением литературоведов-современников, что «Фомуша и Фимуша — вставной кусок», и что «его можно вынуть без всякого ущерба целому...» [10, с. 39]. И тем не менее романист не изъял при переиздании эту главу, а ее черновой автограф говорит о тщательной авторской отделке. «Старорусские картинки», по признанию писателя, должны были быть чем-то вроде «оазиса» [10, с. 39], напоминающего человеку бурных 1870-х гг. о жизни гармоничной, находящейся в состоянии равновесия.

Перед героями романа и перед читателем как бы воочию раскрывается мир прошлого. Мастерство Тургенева заключается в том, что это прошлое — не воспоминание и не фантастиче-

ское видение. Картины прошлого не разрушают понимания настоящего. Наоборот, они существенно важны для его постижения.

Бытие старичков в романе представлено авторскими описаниями и впечатлениями молодых героев «Нови». Их оценки этого бытия различны. Бескомпромиссный Маркелов отвергает идиллию «XVIII века». В чем-то сходятся точки зрения Тургенева и Алексея Нежданова, свидетельствуя об их внутренней близости. И автор, и его герой сознают, что мир Субочевых — это мир, в который «ни политика, ни литература, ни что современное не заглядывает» [9, с. 137]. Но если Нежданов ищет для Фомушки и Фимушки оправдания и находит их в том, что Субочевы не делают ничего дурного: «И как поразмыслишь хорошенько — правы они, сто раз правы!» [9, с. 137]. Тургенев же ценит в своих героях ту подлинность чувств, которой так дорожил Гоголь в «Старосветских помещиках», которую высоко ценил Достоевский в Макаре Девушкине. Однако автор «Нови» не может не видеть и того, что складывающаяся таким образом жизнь протекает без развития, без будущего и даже без надежды на будущее. Тургенев усиливает эту мысль тонким замечанием: «и детей никогда не имели Субочевы!» [9, с. 124].

История Фомушки и Фимушки была своеобразным прощанием с прошлым, но прощанием более решительным, нежели в «Дворянском гнезде» и «Отцах и детях», где такие же старички предстали в эпизоде как некий символ красоты и прочности человеческих чувств.

В то же время «студия» — призыв к современникам не забывать о жизни чувства. Оно должно внутренне и внешне облагородить героя 1870-х гг., придать ему ту красоту и мягкость, которых, по твердому убеждению автора, недоставало многим деятелям освободительного движения. С этой точки зрения, история Субочевых «не вставной эпизод, выпадающий из общего стиля, а органичная часть общего замысла» [5, с. 92].

Настоящее в романе не просто соотносится с прошлым. Оно в ряде случаев обгоняет исторический момент и наполняется предчувствием перемен. Именно с позиций будущего, а не прошлого развивает Тургенев сюжет своего последнего крупного произведения. Об этом свидетельствует то обстоятельство, что смерть Нежданова, главного героя «Нови», не завершает сюжетную линию произведения. Жизнь Марианны, играющей столь важную роль в романе, продолжается; более того, именно теперь она обретает особый смысл и значительность. Жизненный путь героини пересекается с судьбой Соломина. В этом герое и его окружении находит Марианна подлинную возможность действия, обретает веру в себя, в дело, при посредстве которого сможет служить своему народу.

Именно в Соломине и видит Тургенев «новью», являющуюся, по его глубокому убеждению, реальным будущим. В финальной сцене романа устами Паклина (ему автор нередко передоверял свои мысли) писатель утверждает, что будущее принадлежит

Соломиным. «Такие, как он, — рассуждает Паклин, — они-то вот и суть настоящие. Их сразу не раскусишь, а они — настоящие, поверьте; и будущее им принадлежит» [9, с. 298].

Сталкивая Нежданова с Соломиным, Павлом и Татьяной, романист подчеркивает слабость героя «Нови», неизбежность его гибели. Внутренней опустошенности Алексея Нежданова противостоит не только сила убежденности Марианны и Соломина, но и, что весьма показательно, стойкость жизненной позиции Павла.

Знаменательно признание Тургенева в письме к К. Д. Кавелину от 29 декабря 1876 г.: «Быть может, мне бы следовало резче представить фигуру Павла, соломинского фактотума, будущего народного революционера; но это слишком крупный тип — он станет со временем (не под моим, конечно, пером — я для этого слишком стар — и слишком долго живу вне России) — центральной фигурой нового романа. Пока — я едва назначил его контуры» [10, с. 39].

Нельзя не поразиться проницательности великого русского писателя, осознавшего уже в 1876 г., что героем нового романа в русской литературе будет «народный революционер» из среды рабочего класса. Это и есть будущее, к которому обратился романист. Оно пока еще не отделилось от настоящего, а только созревает в нем, но уже дает знать о себе, имеет свое имя — это люди конкретного дела. Соломины, их работа по сооружению фабрик — реальный путь к тому. Это и Павлы — люди уже совершенно иного типа, даже по сравнению с Соломинными. И хотя Тургенев лишь чуть-чуть приоткрывает будущее, но оно все же ощутимо в романе.

Так в художественном времени «Нови» возникает еще один хронологический пласт. Разумеется, этот пласт — будущее России и ее молодых преобразователей — может предстать лишь контурно, не с такой достоверностью и определенностью, как прошлое и настоящее, хорошо известные романисту; будущее он мог только предвидеть.

Итак, художественное время в сюжете последнего тургеневского романа помогает писателю дать точную картину исторического времени, определить сущность конфликта различных идеологических лагерей, а главное — связать проблему героя с настоящим и будущим.

Для четкого выявления этих положений Тургенев прибегает к таким приемам, как смешение времени, замедленность экспозиционных глав, использование трех временных форм в рамках единого хронологического сюжета.

1. Батюто А. И. Структурно-жанровое своеобразие романов Тургенева 50-х — начала 60-х годов // Проблемы реализма русской литературы XIX в. М.; Л., 1961.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
3. Курляндская Г. Б. Художественный метод Тургенева-романиста. Тула, 1972.
4. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
5. Одинокое В. Г. Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX в. Новосибирск, 1971.
6. Петров С. М. И. С. Тургенев. Творческий путь. 2-е изд. М., 1979.
7. Пумпянский Л. В. «Новь». Историко-литературный очерк // Тургенев И. С. Сочинения. М., 1979.

нения. М.; Л., 1930. Т. 9. 8. Развитие реализма в русской литературе: В 3 т. М., 1973. Т. 2. Кн. 1. 9. *Тургенев И. С.* Сочинения: В 15 т. М.; Л., 1966. Т. 12. 10. *Тургенев И. С.* Письма: В 13 т. М.; Л., 1968. Т. 12. Кн. 1. 11. И. С. Тургенев в воспоминаниях революционеров-семидесятников. М.; Л., 1930. 12. *Чернышевский Н. Г.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1974. Т. 3. 13. *Шаталов С. Е.* Поэтика художественной прозы И. С. Тургенева: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1970.

Статья поступила в редколлегию 09.05.87

Н. А. Позднякова, доц.,
Львовский университет

Структура романов Ю. В. Бондарева

В жанровой иерархии русской литературы, классической и советской, роман занимает особое привилегированное место в силу своей универсальности.

Обязательными условиями романного жанра являются эпичность, сопряжение отдельной человеческой судьбы с судьбой целого народа, изображение исторического процесса, движения истории через человеческие судьбы, постановка актуальных проблем современности, имеющих общечеловеческий или общенациональный характер. Хорошо об этом сказал А. В. Чичерин: «У романа эпическая сущность... Эта эпическая сущность в обращенности романа к миру в целом, в проявляющейся в этом жанре необъятной жажде знания. Это главное, а все прочее имеет подчиненное значение» [8, с. 43].

Эпическая масштабность в романе достигается по-разному. Если одним авторам необходимо для этого обширное многотомное повествование, то другие добиваются эпической емкости за счет особого рода организации повествования.

Среди современных романистов, чьи произведения отличают компактность содержания, динамичность повествования, взаимопроникновение различных временных планов, сочетание социального и психологического аспектов изображения, одно из первых мест принадлежит Юрию Бондареву. В центре моносюжетных романов Бондарева — история жизни одного человека. Появление остальных персонажей мотивируется причастностью к судьбе главного героя.

Несмотря на моносюжетность, романы Бондарева не производят впечатления камерных произведений. Их отличает полнота, всестороннее изображение событий. Небольшие по объему, они отображают определенные этапы истории советского общества и обусловленную этими этапами жизнь отдельного человека.

В них огромная концентрация социального содержания, сопряжение конкретно-исторического материала с общечеловеческими проблемами.

Для романов Ю. Бондарева характерны заглавия метафорического плана. Философски многозначные, они становятся своеобразными семантико-стилистическими стержнями, организуя содержание. В них нередко заключается оценочный и всегда обобщающий смысл по отношению к событиям частной жизни, изображаемой в произведении, они подводят читателя к определенной интерпретации событий. Метафорический смысл названий раскрывается только в контексте всего произведения. Причем, как правило, название соотносится с рядом содержательных линий. В ходе повествования актуализируются все смыслы заглавия.

В названии романа «Берег» отразился философский аспект восприятия автором действительности. Герои этого произведения очень часто оказываются на разных берегах жизни, что порождает конфликтные, подчас неразрешимые ситуации. То же слово в сочетании *берег обетованный* [2, с. 566] выступает в значении высокого нравственного идеала, к которому устремлены герои романа. И, наконец, берег — это итог, конец жизни.

«Поиск истины» — так называется книга Ю. В. Бондарева, где собраны его выступления, публицистические статьи, эссе. Свой жизненный путь, литературную деятельность писатель рассматривает как непрерывный, бесконечный процесс постижения истины. То же стремление к истине отличает и литературных героев Бондарева. На трудном, подчас исполненном драматизма пути движения к истине человек неизбежно оказывается перед необходимостью выбора. Жизнь — это постоянный поиск. Название второго романа о творческой интеллигенции — «Выбор» — так же органично для философской концепции Бондарева.

Философски многозначно и название последнего романа «Игра». Подлинная жизнь нередко подменяется игрой в нее — и это трагедия. К такому пониманию смысла заглавия подводит Бондарев читателя.

Как справедливо утверждает А. Ланшиков, «романы «Берег», «Выбор», «Игра» образуют трилогию, поскольку в них обнаруживаются не только однородность образов, структурно-композиционное сходство и единая проблематика, но и органическая внутренняя взаимосвязь одного произведения с другим» [7, с. 183]. Критик видит эту взаимосвязь в том, что проблемы *берега, выбора, игры* (так, как их понимает автор) «проходят сквозным мотивом» [7, с. 183] через все романы. Так, уже в заглавиях произведений закодировано видение писателем окружающего мира.

Использование слов-заглавий в качестве ключевых способствует концентрации содержания, выражая идейный смысл, авторскую позицию, заменяя пространственные авторские комментарии.

Все события в анализируемых произведениях Бондарева даются через восприятие главных героев. Не обладай они особой «памятью сердца» и чувством ответственности за судьбы

всех людей, сопричастности ко всему, что происходит в мире, это были бы камерные произведения о жизни одного человека. Герои романов Бондарева открыты всем впечатлениям бытия, их тревожат судьбы всего человечества. Они наделены высоким талантом сострадания к людям. Каждый из них мог бы сказать о себе словами Ф. Достоевского: «Сердцем и мыслями я человек» [6, с. 94].

Главные герои последних романов Бондарева — Никитин, Васильев, Крымов — представители того поколения, которое заплатило особо тяжелую дань войне. Мысленно они постоянно возвращаются к дням военной юности — так прошлое связывается с настоящим. Память войны, долг перед погибшими сверстниками заставляют автора вместе с его героями с особой тревогой размышлять о настоящем и будущем человечества. Острые идеологические проблемы современности невозможно решить без обращения к прошлому.

Конфликты, заряжающие сюжетной энергией все произведение, необыкновенно драматичны и отнесены к прошлому времени. Ретроспективный рассказ во всех романах выделяется автором в отдельную главу, которая воссоздает эпизоды из военной биографии главных героев, передает строй их чувств, своеобразие их восприятия действительности, хотя повествование идет от лица автора. Однако автор не использует своего «прилеглированного» положения и возможности знать больше, чем его герои. Картины прошлого всегда очень конкретны, точны, обусловлены характером военного времени. В то же время они метафорически многомерны, последствия этих конфликтов прослеживаются на протяжении всей жизни героев, более того, ситуация основного конфликта в измененном, конечно, виде неоднократно повторяется в каждом произведении. Ситуация, изображенная в ретроспективной части романа «Берег», создает эпическую масштабность повествования, обеспечивает стройность, цельность произведения, несмотря на постоянные смены временных и пространственных планов. Так, ряд событий, переживаний, связанных с поездкой Никитина в Западную Германию, обусловлен встречей с госпожой Герберт, владелицей крупных книжных магазинов, узнавшей в известном советском писателе Никитине молодого лейтенанта, с которым ее свела судьба в мае 1945 г. Любовь к нему она пронесла через всю жизнь.

Для Никитина своеобразным нравственным ориентиром стал его друг военных лет Андрей Княжко, погибший в борьбе с фашизмом. В другое время и в других условиях эту борьбу продолжает советский писатель Никитин. Его поездка в Западную Германию — продолжение гуманистической миссии Андрея Княжко.

Что касается столкновений в конце войны между Гранатовым и Княжко, Межениным и Никитиным, то это проявление драматичной, постоянной борьбы между благородством, подлинной интеллигентностью и безнравственностью, грубой пря-

молинейностью. Столкновение Никитина с Самсоновым — это новый вариант все того же конфликта.

В романе «Выбор» завязка действия и конфликт, определяющий повествование, отнесен также к военному времени. При трагических обстоятельствах боя Илья Рамзин делает страшный выбор, расколовший всю его жизнь. Спустя много лет, при других обстоятельствах перед ним встает выбор уже между смертью на Родине или на чужбине. В поле зрения Бондарева ситуация выбора, постоянно возникающая перед героями.

В романе «Игра» ситуация, произошедшая на ничейной полосе зимой 1943 г. (столкновение Крымова с трусостью, предательством одного из разведчиков его взвода Молочковым) повторяется спустя десятилетия. Вновь встречается Крымов с подлостью, предательством. Он гибнет.

Конфликт, заключенный в военных сценах, повторяясь в несколько измененном варианте, приобретает в романах Бондарева символический смысл. Каждый из этих конфликтов воспроизводит одну из моделей взаимоотношений современного человека с миром.

Жанр романа для Бондарева, как и для каждого большого художника, является средством познания действительности. Писатель исследует через судьбы людей исторические процессы в жизни общества военного и послевоенного времени, убедительно показывая зависимость частной жизни, личного счастья каждого человека от политического климата в мире. Противоборство двух систем, двух моралей — социалистической и капиталистической — определяет многие важнейшие конфликтные узлы в анализируемых романах.

Так, писатель Никитин (роман «Берег»), глядя как бы со стороны, из семидесятых годов на свою юношескую любовь, отдает отчет в том, что любовь лейтенанта Никитина и немецкой девушки Эммы не могла иметь будущего, ибо «они жили словно на разных планетах, случайно встретившись в момент их враждебного столкновения, на тысячную долю секунды, вероятно, счастливо, как бывает в юности, увидев друг друга вблизи, — и со страшными разрушениями планеты вновь оттолкнулись, разошлись, вращаясь в противоположных направлениях галактики среди утвержденного уже мира. На каждой планете затем установилось несовпадающее время, непохожее годоисчисление, несоприкасающиеся светлые и черные дни, и тоже чем-то несхожие страдания, беды, любовь и свои собственные, подчиняющие людей закономерности» [2, с. 536].

Еще более трагическая ситуация изображена в романе «Выбор». Илья Рамзин предает Родину. И хотя он выжил, сумел приспособиться к законам капиталистического общества, это не принесло ему счастья. Он чувствует себя как бы на другой планете. Мать, друзья, соотечественники остались по другую сторону «галактики».

По-разному смотрят на будущее, мир и на место человека в мире советский режиссер Крымов и его американский коллега

Джон Гричмар. Как трудно им понять друг друга и как важно людям, независимо от того, в какой политической системе они живут, найти общий язык.

Техника повествования в романах Бондарева очень своеобразна. Сюжетные линии, повествующие о судьбах героев, прерывисты, они складываются из отдельных фрагментов, эпизодов. Но в конечном итоге автор дает представление о всей жизни героев. Следует учесть также, что сам автор рассматривает последние три романа как единое художественное целое. Каждый из романов, не повторяя друг друга, воспроизводит эпизоды, периоды, характерные для жизни того поколения, которое встретило войну семнадцатилетними. За счет пропусков при воссоздании биографического времени героев, избирательного принципа изображения создается необходимая для романа эпическая емкость повествования. В главах-ретроспекциях заключается огромный обобщающий смысл, раскрывается историческая обусловленность характеров главных героев, их типичность. Вставные ретроспективные рассказы выступают неотъемлемой частью эпического сюжета, изображающего движение времени, истории, человеческой жизни.

На героях последних трех романов лежит печать избранности, элитарности. Талантливые представители художественной интеллигенции, они достигли вершин в своем искусстве, их произведения получили признание как на Родине, так и за рубежом. Но рассказыывая о школьных годах, фронтовой юности своих героев, писатель отмечает прежде всего те черты, которые роднят их со всем поколением. Они ничем не отличаются от своих сверстников. Здесь в чем-то нарушена жизненная правда. Можно допустить, что писатель Никитин и кинорежиссер Крымов не сразу нашли свое призвание. Но то, что у блестящего живописца Васильева в отрочестве и юности не было никакой склонности к рисованию, — в это поверить трудно. В данном случае имеет место определенная авторская установка, заданность. Писатель намеренно не изображает художественной одаренности героев в юности, чтобы не выделять их из среды сверстников. В изображении Бондарева это самые обычные, типичные представители поколения молодых людей предвоенной поры. Писатель сказал о своих героях: «Все они рождены своим временем и несут это время в себе» [5, с. 4]. Отсюда стремление в главах-ретроспекциях отметить общие, родовые черты в характере и жизни героев.

В ходе обсуждения последних произведений Бондареву неоднократно задавали вопрос, в котором звучал и оттенок упрека: почему в центре его романов люди избранных профессий, художники.

Очень показателен ответ писателя на одной из встреч: «Меня интересовало познание современного мира через чувственное восприятие, через «тезу» и «антитезу», через душу чуткого и совестливого художника, близкого к философскому осмыслению бытия» [5, с. 4].

В структуре романов Бондарева важную роль играют диалоги-споры между героями различных политических убеждений, различных мировоззрений. Эти идеологические споры являются идейным и композиционным центром романов, определяя во многом их структурно-жанровое своеобразие. Ю. Бондарев широко использует диалоги, споры как для выявления социальной, политической сути героев, так и для изображения характера общественной жизни эпохи.

В романе «Берег» особую значимость имеет центральная сцена третьей части, изображающая дискуссию Никитина с редактором гамбургского издательства Дицманом. В ходе дискуссии затрагиваются важнейшие положения философского, политического, социологического характера. Никитин в этом споре защищает гуманистические идеи, высокие идеалы социалистического общества: «Я верю в революцию и диктатуру пролетариата, потому что новая общественная формация — познание человеком самого себя» [2, с. 492].

В общем строе повествования романа «Выбор» споры-диалоги занимают еще большее место, чем в романе «Берег». Очень важна для понимания идейного смысла романа сцена спора, изображенная в восемнадцатой главе. В гостиничном номере Ильи Рамзина, который, как стало для всех очевидно позже, прощается с друзьями, с жизнью, с Родиной, автор собрал почти всех героев романа. В ходе спора затрагиваются характерные для нашего времени политические и нравственно-этические проблемы. Ведущие партии в этом споре принадлежат режиссеру Щеглову и художнику Лопатину. Разъедающему цинизму Щеглова, его «унылой философии осеннего листа» [3, № 11, с. 78] противопоставляется трезвый, ясный взгляд на жизнь Лопатина. Разрушительной иронии Щеглова не принимает и Васильев: «Это безумие, мы захлебнемся в море слов, в остро-словии, в ехидстве над жизнью и погибнем» [3, № 10, с. 58].

Своя тема, свой голос в споре и у Ильи Рамзина, углубленного в себя, подводящего итоги своей жизни, как бы размышляющего вслух, и у юной Виктории, пережившей страшное потрясение, приведшее ее к отчужденности от людей, к неверию в возможность добра и справедливости, заявляющей, что «жить чужой среди чужих лучше всего. Никто никого не знает. Никому до тебя нет дела. Хорошо. Жить, как киплингская кошка. Помните, она ходила сама по себе» [3, № 11, с. 84].

При передаче сцены спора Бондарев отказывается от комментирования. Его присутствие выражается в фиксировании эмоциональной реакции участников спора, описании их мимики, жестов, выражения лица, которыми сопровождаются высказывания. Изображается только видимое, внешнее, и все эти подчеркнутые детали поведения прекрасно дополняют «партитуру голосов», дают возможность понять характер изнутри, уяснить психологическое состояние героев.

В романе «Игра» конфликт также реализуется прежде всего в словесных дуэлях, именно в них раскрывается идеологическая,

нравственная и психологическая сущность героев этого произведения.

Выразительны диалоги-столкновения Крымова с директором студии Балабановым, критиком Пескаревым, со студийным чиновником Молочковым. Всех этих людей, антиподов главного героя, объединяет то, что они постоянно разыгрывают какую-то роль. Словесные же дуэли с Крымовым заставляют их выйти из состояния игры, обнаружить истинную непривлекательную сущность.

Диалоги Крымова со следователем, с отцом погибшей Ирины Скворцовой еще больше раскрывают одиночество главного героя: собеседники не понимают его.

Идеологический характер имеют диалоги Крымова с американским режиссером Гричмаром. Пессимизму Гричмара, который видит в будущем «шок... Смерть, гибель цивилизации, бедной Земли... и всей грязной дерьмовой политики...» [4, с. 41] противопоставляется вера советского режиссера Крымова в здравый разум человечества и в особую миссию своей Родины, народа: «Россия самая неожиданная страна. И такой второй нет в природе. Если уж кто спасет заблудшую цивилизацию, так это опять же Россия. Как во вторую мировую войну. Как? Не знаю. И через сколько — не знаю. Но, может быть, в ней запрограммирована совесть всего мира. Может быть...» [4, с. 42].

Широкое использование диалогов при изображении конфликтов, раскрытии характеров свидетельствует о поисках писателем новых возможностей изображения. В эволюции жанра романа в творчестве Бондарева прослеживается определенная тенденция: в общей повествовательной структуре увеличивается роль диалога, роман становится более драматизированным, усиливается острота конфликтов. За счет драматизации сюжета, ретроспективных линий, психологизации повествования достигается всестороннее и глубокое изображение действительности в сравнительно небольших по объему произведениях.

Последние романы Ю. Бондарева показывают новые возможности концентрации содержания, увеличения образной емкости повествования — обязательных условий романного искусства. Творческие искания Бондарева совпадают с процессом обновления жанра романа, которое диктуется действительностью.

1. Бондарев Ю. В. Поиск истины. М., 1979.
2. Бондарев Ю. В. Избранные произведения : В 2 т. М., 1977. Т. 2.
3. Бондарев Ю. В. Выбор // Наш современник. 1980. № 10—11.
4. Бондарев Ю. В. Игра // Роман-газета. 1986. № 2.
5. Бондарев Ю. В. О героях подлинных и мнимых // Сов. Россия. 1985. 11 окт.
6. Достоевский Ф. М. Бедные люди. М.; Л., 1947.
7. Ланщиков А. И. Вечно живая исповедь // Москва. 1986. № 12.
8. Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1975.

Статья поступила в редколлегию 15.07.87

Цвет и его функция в повести «Поединок» А. И. Куприна

Цветописание признано важным средством изображения в художественной литературе. Слово не обладает возможностью буквально воспроизводить цвет, а только «порождает некоторый словесно-художественный аналог колорита» [15, с. 91]. Однако от того, как писатель употребляет данный «аналог», как часто к нему обращается, зависит возможность глубже проникнуть в смысл произведения, полнее охарактеризовать стиль и творческий метод автора. Подтверждением этому служат исследования роли цвета в произведениях Н. В. Гоголя [5], Л. Н. Толстого [2], Ф. М. Достоевского [13] и др.

Исследователи творчества А. И. Куприна [3; 6; 7; 9] признавали писателя «ярким колористом», но проблеме цветописания внимания не уделяли. Писавшие непосредственно о «Поединке» [1; 11; 12] на функции цвета также не останавливались. Автор специальной статьи «Цветовая палитра Куприна» Л. А. Качаева [8], обращаясь к «Поединку», подчеркивала в нем только роль белого и голубого цветов.

Задачей нашей работы является охарактеризовать всю цветовую гамму повести «Поединок», проследить идейно-смысловую и художественно-стилистическую функцию цвета в этом произведении.

Написанная в канун революции 1905 г., повесть содержит суровое отрицание современной писателю социальной действительности. Изображение жизни пехотного полка в провинции, быта и нравов военной среды было поднято «до уровня большого типического обобщения» [4, с. 377], а царская армия представлена как воплощение враждебного писателю социально-политического строя России.

В повести вполне очевидно продолжение традиций психологического реализма Л. Н. Толстого. Мир, окружающий героя, изображается в его восприятии, а характер героя дается в том постоянном разрыве между представляемым и действительным, которое отличает многих персонажей Толстого. Показательно, что и по цветовой насыщенности повесть приближается к произведениям Л. Н. Толстого, в частности к роману «Анна Каренина». Однако функции цветописания у Толстого и Куприна во многом различны.

В центре «Поединка» — духовное прозрение подпоручика Ромашова, превращение его из рядового представителя офицерской массы в личность с богатым духовным миром, что приводит к конфликту героя с офицерской средой. В структуре повести этот конфликт выражается в двух планах изображения, их условно можно назвать социально-бытовым и психолого-поэтическим. К первому плану следует отнести картины быта

и нравов пехотного полка: военные учения, маршировки, маневры, избивание солдат, разносы начальства, чванливая болтовня офицеров, вечера в офицерском собрании с танцами и пошлым флиртом, игра в карты, дикие попойки и безобразный разгул. Второй план повести — изображение внутреннего мира Ромашова, в котором отражается поэзия наступающей весны, красота любимой женщины, сила любовных переживаний, мечта о человеческом счастье.

Оба плана контрастны, и этот контраст становится особенно очевиден, если сравнить их цветовые спектры и степень цвето-насыщения каждого.

Обратимся к картинам социально-бытового плана.

Повесть открывается сценой вечерних занятий на плацу. Здесь происходит знакомство с героями повести — офицерами, здесь читатель становится свидетелем армейской муштры, грубой ругани, хвастовства офицеров. Поражает бедность цветовых обозначений. Только в изображении скачущего на лошади Бек-Агамалова присутствует цвет «белые перчатки», «белые зубы», «золотистая лошадь» [10, с. 304—305]), да лицо командира полка Шульговича, распекающего Ромашова, сначала «покрывается кипичным румянцем», а затем становится «красным и раздраженным» [10, с. 312]. Здесь и в других сценах армейской службы (главы 6, 10, 11, 18, и др.) цвета употреблены традиционно. В большинстве же случаев Куприн, рисуя маршировки, гимнастику и военные упражнения на плацу, занятия солдатской словесностью, подготовку к параду и смотру, почти отказывается от определений, указывающих на цвет.

Удивительно малочисленны цветовые обозначения в картине вечера в офицерском собрании (глава 8). Освещенная зала, наряды дам, мундиры офицеров — все, казалось бы, требует изображения в цвете. Однако более чем на 20 страницах текста мы находим только 14 цветообозначений, причем большинство из них имеет обиходно-бытовой характер и обозначает устойчивые цветовые признаки («белые обои», «белый платок», «синий табачный дым» и т. д. [10, с. 381—385]).

Почти лишены цвета интерьеры полковых помещений. Не представляют исключения в этом отношении комнаты Ромашова и Назанского. В комнате первого одно цветное пятно — «розовый колап в виде тюльпана на лампе» [10, с. 325]. Здесь «розовый» — признак пошлости офицерского быта, как и розовый конверт с письмом Раисы Петерсон.

В пустой комнате Назанского привлекает внимание «розовое пикейное одеяло» и «рыжий чемодан, весь облепленный железнодорожными бумажками» [10, с. 344]. Если функция розового цвета ясна, рыжий цвет несколько неожидан, но он находит продолжение в облике самого Назанского — «рыжая небольшая бородка», «золотые (вариант рыжего) волосы» [10, с. 344] — и служит средством выделения персонажа из серой офицерской массы.

Наконец, следует вспомнить еще одну цветовую деталь при изображении интерьера офицерского собрания — это зеленое сукно, которым специально покрывают ломберные столы во время офицерского суда над Ромашовым, «з е л е н ы й» здесь — цветовой образ официальной казенщины.

Несколько разнообразнее цветовые характеристики портретных зарисовок, роль цветовых эпитетов более многозначна.

Прежде всего Куприн употребляет традиционные при изображении человеческого лица цвета — «белый» и «черный» (черные волосы, белое лицо). Встречаются и варианты этих цветов: «бледный», «смуглый». У Бек-Агамалова лицо «восточной бл е д н о с т и, одновременно с м у г л о й и матовой» [10, с. 305]. В облике капитана Осадчего сочетание черного («ч е р н ы е, почти синие волосы») со «странной б л е д н о с т ь ю лица» [10, с. 388] отличается острой психологической направленностью и подчеркивает исключительную силу характера этого человека.

Когда же рядом с черным и синим появляется желтый цвет, то такое сочетание становится у Куприна средством разоблачения персонажа, например, полковника Петерсона: «лысый ж е л т ы й череп», «ч е р н ы е, влажные, ласковые, но с затаенным огоньком глаза с желтыми белками», «с и н и е облипшие вокруг рта губы» [10, с. 399]. А в сцене офицерского суда у Петерсона вдобавок оказываются «ж е л т ы е костлявые руки с длинными пальцами и с и н и м и ногтями» [10, с. 516]. Соседство же желтого и синего с определениями психологического плана («ласковый», «с затаенным огоньком») создает впечатление болезненности и одновременно вероломства, лицемерия, подлости. Желтый цвет, поставленный рядом с синим и черным, теряет свою однозначность и служит раскрытию характера лицемера и подлеца. Невольно возникает параллель с употреблением желтого цвета в романах Ф. М. Достоевского, где этот цвет «уже сам по себе, — по выражению С. М. Соловьева, — создает, дополняет, усиливает атмосферу нездоровья, расстройств, надрыва, болезненности, печали» [13, с. 223—224].

Особое место в картинах армейской жизни Ромашова, т. е. в социально-бытовом плане изображения, отведено серому цвету. К нему прибегает Куприн в следующих случаях: во-первых, серый как прямое обозначение цвета при изображении предметов, связывающих героя с армейским бытом («с е р а я шинель», «с е р а я тужурка», «с е р ы й футляр револьвера» и т. д.); во-вторых, серой изображается солдатская масса («с е р ы е однообразные лица», «с е р ы е, обезличенные, деревянные солдаты» [10, с. 366, 367]). Эпитет «серый» постоянно сочетается с образом забитого солдата Хлебникова («с е р о е жалкое лицо Хлебникова» [10, с. 420]). Особенно настойчиво Куприн повторяет это цветообозначение, изображая встречу Ромашова с Хлебниковым у выемки железной дороги: сначала Ромашов видит что-то «с е р о е и бесформенное», постепенно оно превращается в «с е р о г о человека», затем Ромашов дважды мысленно повторяет: «с е р ы е Хлебниковы, с е р ы е Хлебниковы». В этом

выражении, безусловно, отражается. распространённое в царской России прозвище солдата «серая скотинка», однако наполняется оно у Куприна гуманным социально-протестующим смыслом. Ромашов размышляет: «...серые Хлебниковы с однообразно покорными лицами — на самом деле живые люди, а не механические величины, называемые ротой, батальоном, полком» [10, с. 489].

Наконец, в-третьих, серым цветом окрашена вся жизнь Ромашова в полку. Цветовое обозначение приобретает переносный метафорический смысл: «Что за жизни! Что-то тесное, серое, грязное» [10, с. 402]; «У него под черепом расплылась серая, грязная паутина» [10, с. 322]; «Мысли Ромашова были серы, как солдатское сукно» [10, с. 357]; во сне Ромашову снятся «милые знакомые улицы Москвы», но «далеко на горизонте притаился серенький, унылый городишко с тяжелой и скучной службой, с ротными школами, пьянством в собрании, с тяжестью и противной любовной связью, с тоской и одиночеством» [10, с. 357]. Чем чаще этот цвет фигурирует в раздумьях героя, тем очевиднее неизбежность его разрыва с армейскими порядками. Функция серого цвета — идейно-смысловая. Это цвет-символ, деталь-лейтмотив социально-бытового плана изображения.

Совсем иным цветовым спектром, интенсивностью цветописания, эмоциональностью и экспрессией цвета отличаются картины психолого-поэтического плана. Пробуждение и становление личности, ее протест против бесчеловечных порядков и пошлых нравов пехотного полка художественно осуществляется путем раскрытия духовного мира Ромашова, процессов, которые в нём происходят. Мечты и надежды молодого человека, раздумья о своем «я», волнение встреч с любимой женщиной, восторг, вызванный ее красотой, тонкое восприятие поэзии наступающей весны — все это, в противоположность картинам армейского быта, дано в ярком цвете.

Уже во второй главе — когда Ромашов после столкновения с Шульговичем остается один, мир принимает иное обличие и начинает сверкать изумительным богатством красок и оттенков. Напомним, какой видит Ромашов вечернюю зарю: «На западе за городом горела заря. Точно в жерло раскаленного, пылающего жидким золотом вулкана сваливались тяжелые сизые облака и рдели кроваво-красными, и янтарными, и фиолетовыми огнями. А над вулканом поднималось куполом вверх, зеленая бирюза и аквамарин, кроткое вечернее весеннее небо» [10, с. 317]. Буйство красок, обилие тонов не только передают красоту природного явления, но — и это главное — выражают интенсивность чувств героя. Не случайно непосредственно за картиной зари следует возникшая в мечтах Ромашова картина «чудесного, ослепительно-прекрасного города»: «Точно там, далеко-далеко за облаками и за горизонтом, пылал под невидимым отсюда солнцем чудесный, ослепительно-прекрасный город, скрытый от глаз тучами, про-

никнутыми внутренним огнем. Там сверкали нестерпимым блеском мостовые из золотых плиток, возвышались причудливые купола и башни с пурпурными крышами, сверкали брильянты в окнах, трепетали в воздухе яркие разноцветные флаги» [10, с. 317]. Такие эпитеты, как «светозарный», «ослепительно-прекрасный» уже несут цветовую нагрузку, а в сочетании с «золотом плиток мостовой», «разноцветными флагами», «сверкающими в окнах брильянтами» — создают яркий цветовой образ, который подчеркнуто контрастирует с лишенной цвета картиной реального юго-западного местечка, нарисованной в этой же главе, и является своеобразной заявкой на изображение духовного богатства главного героя.

По яркости тона с картиной вечерней зари соперничает в повести только картина майского утра в день смотра (глава 15), где голубой и золотой цвета — «бледная от зноя голубизна неба и золотой свет солнца, дрожавший в воздухе» [10, с. 459] — отражают ликующий восторг в душе героя и сразу же исчезают, как только Ромашов осознает свой позор.

Действие «Поединка» развивается на фоне ранней весны — в апреле и мае. Весенний пейзаж сопутствует герою, дается в его восприятии, «играя роль лакмусовой бумажки, которая проясняет чувства героя» [10, с. 260].

Цветовая гамма весенних пейзажей исключительно богата. В ней присутствуют зеленый, белый, голубой, лиловый, сиреневый, розовый, золотой цвета. Большинство этих цветообозначений выступает в словосочетании с эпитетами эмоционального содержания, что окрашивает пейзаж определенным настроением, а цвету придает дополнительное значение. Примером может служить употребление зеленого цвета: «нежные зеленые аты апрельские сумерки» [10, с. 322], «деревья... уже начинали... желтеть первой, пушистой радостной зеленью» [10, с. 360], «теплая зелень дальнего поля», «зеленая молодая травка» [10, с. 426] и т. д. Цвет здесь не нейтрален, он соотносится с чувством радости и надежды.

Это ведет к субъективной трактовке цвета, когда он из конкретного признака реально существующего мира превращается в способ самовыражения. Например, в разговоре Шурочки и Ромашова цвета «коричневый», «красноватый», «зеленый» становятся обозначением не предмета, а таких слов, как «может быть», «унзер» («наш» по-немецки): «Унзер — Шурочка подняла голову... — это что-то зеленое, острое» [10, с. 338]. Здесь несомненна переключка Куприна с Л. Н. Толстым: Наташе Ростовской, как известно, Пьер Безухов кажется «темно-синим с красным, четверугольным» [14, т. 5, с. 196].

Особо важную нагрузку в психолого-поэтическом плане повести несет белый цвет, который используется также не столько в прямом, обозначающем смысле, сколько в переносном, метафорическом. Вместе с голубым он является деталью-лейтмотивом образа Шурочки, всегда связан с ним. Так, богатство бело-

го цвета в картине цветущего сада («черешни, все белые от цветов, круглые и кудрявые, точно стадо белоснежных овец, точно толпа девочек в белых платьях» [10, с. 360] подготавливает появление любимой женщины. Когда Ромашов на встречу Шурочке с треском распахивает окно, в комнату поточком врывается воздух, «наполненный нежным, тонким и радостным благоуханием белых цветов» [10, с. 368].

В сцене пикника — кульминация в сюжетной линии Ромашова и Шурочки — белый цвет господствует в облике героини и из конкретного обозначения превращается в обозначение-метафору: «сказочная белая богиня», «светлый (вариация белого) лесной дух», «непонятная прекрасная белая женщина» [10, с. 447—448].

Наряду с белым в образе Шурочки важную роль играет голубой цвет, он тоже выступает в роли метафоры. Шурочка говорит Ромашову: «Посмотрите, небо голубое, свет голубой. И у меня самой какое-то чудесное голубое настроение, какая-то голубая радость!» [10, с. 441]. «Голубая радость», — повторяет Ромашов, выражая таким образом чувство, которое владеет ним.

Белый и голубой в данном случае характеризует не столько героиню, сколько героя, его нравственную чистоту. Образ Шурочки в повести, как известно, не однозначен. Обаятельная и неглупая, гордая и целеустремленная, она одновременно эгоистична, расчетлива и двоедушна. Сложность структуры образа заключается в том, что Шурочка в повести большей частью показана глазами Ромашова, влюбленного в нее, видящего ее идеально чистой, недостижимо прекрасной. В портрете Шурочки, рисуемом воображением Ромашова, необычайное богатство красок: бледное смуглое лицо», «красные горящие губы», «глаза, окруженные желтоватой тенью», «белки глаз чуть-чуть голубые, а в больших зрачках мутная, голубая синева» [10, с. 335]. Таким ярким может видеть лицо женщины только влюбленный в нее человек. (Кстати, портрет Раисы Петерсон лишен вообще цветовых обозначений.) Однако обращает на себя внимание маленькая цветовая деталь во внешности Шурочки — «мутная синева зрачков». В ней исследователи Ф. Кулешов и Л. Качаева справедливо усматривают намек на темное и жестокое, что обнаружилось в Шурочке во время последней встречи с Ромашовым. Так цвет вновь играет роль психологической характеристики, в данном случае разоблачительной.

Наконец, в богатом цветовом спектре повести в целом и картин психолого-поэтического ряда в частности можно назвать цветообозначение, занимающее центральное место — красный цвет. Его функция особенно многозначна.

Прежде всего красный цвет употребляется в картинах социально-бытового плана при зарисовках внешности действующих лиц как традиционное средство изображения психического состояния персонажа, его переживаний: волнения («до слез по-

красневший Михин» [10, с. 389]), стыда («покраснел мучительно... от нестерпимого стыда» [10, с. 317]), гнева, крайнего возбуждения («полное лицо командира покраснело густым кирпичным старческим румянцем» [10, с. 312]). Большой частью красный цвет во внешности офицеров — это признак опьянения, состояния, в котором они находились особенно часто (у пьяного Николаева «красное лицо», у озверевшего Бек-Агамалова «лицо сделалось малиновым» (вариант красного), у штабс-капитана Лещенко от пьянства «красный дряблый нос» [10, с. 506, 502, 381]).

Однако основное употребление красного цвета связано с образом главного героя. Он постоянно сопутствует Ромашову. Впервые, как мы уже указывали, красный цвет появляется в картине вечерней зари как «крово-красный» и «пурпурный» [10, с. 317]. Отблески его играют «медными пятнами» в столовой Шульговича, где в душе оскорбленного и смущенного Ромашова вспыхивают искры протеста, и продолжают гореть в сизых тучах «красно-янтарной зарей» [10, с. 379]. Нельзя не уловить связи переживаний Ромашова с этим сверканием красного цвета и его оттенков.

Символом непреодолимой и страстной любви становится красный цвет в истории отношений героя и героини. Не случайно на лице любимой Ромашов видит прежде всего «красные губы», на ее белом платье — «красные цветы», в рассказанном Шуручкую сне — «красная комната, красный фонарь, красные диваны и все было красное» [10, с. 446]. А когда во время пикника в роще Ромашов смотрит на горящую зарю и видит «узкую полосу... не красного и не багрового цвета, а темно-пурпурного, необычайного, похожего на угасающий уголь или на пламя, преломленное сквозь густое красное вино» [10, с. 448], то богатство оттенков и удивительная экспрессия красного цвета, безусловно, является образом-метафорой страсти Ромашова.

Однако в этой же сцене красный цвет несет еще одну смысловую нагрузку. В сочетании с черным («черные деревья», «корявые стволы казались отлитыми из черного металла», «черные спокойные деревья, и темная гора, и кровавая полоса зари над ее вершиной» [10, с. 453]) — он из радостного превращается в предостерегающий и трагический и воспринимается как символ-предсказание гибели Ромашова. Очевидно, не случайно уже на первых страницах повести зоря была названа «кровоавой».

Таким образом, постоянное присутствие эпитета «красный» на страницах повести, обилие его оттенков, богатство функций позволяют считать этот цвет доминантой картин психолого-поэтического плана, как серый цвет — в картинах социально-бытового. Очевиден цветовой контраст, антитеза — художественное выражение содержащегося в повести социального протеста. В последних главах «Поединка» цвет выступает в традиционной роли обозначений реального мира. Обилие цветообозначений

ний в изображении реки и ее берегов во время прогулки Ромашова с Назанским («белые кувшинки», «вода у берега — розовая, розовая от заката», «голубое небо» [10, с. 523]) — все это как бы подтверждает слова Назанского о торжестве жизни над смертью, однако к переживаниям Ромашова отношения не имеет. В мире чувств Ромашова после смотра, столкновения с Николаевым, офицерского суда — цвета отсутствуют. Знаменательно, что картина последнего свидания с Шурочкой лишена цвета, «белое пятно лица», «бледное сияние», исходящее от него, поглощаются тьмой, поглотившей на следующий день и жизнь Ромашова.

Итак, повесть «Поединок» А. И. Куприна отличается богатством цветовых обозначений, сложностью и многообразием их функций. Являясь средством реалистического изображения действительности, цвет в повести играет важную роль в психологической характеристике персонажей, служа как их (разоблачению, так и поэтизации). Неравномерность насыщения цветом и отличие цветовых спектров социально-бытового плана изображения и плана психолого-поэтического, наличие в каждом из них цветов-лейтмотивов, цветов-символов (серый — в первом, красный — во втором), их контрастность являются средством раскрытия социального конфликта произведения, а также свидетельствуют о своеобразии творческого метода Куприна, обогащения традиций толстовского психологического реализма приемами романтического характера (стремление через цветообозначение передать богатство переживаний персонажа, импрессию, символика, антитеза).

Наконец, возникшее в повести противопоставление красного и серого цветов-лейтмотивов, цветов-символов явилось своеобразным отражением общественных настроений в канун революции 1905 г. Невольно напрашивается параллель с публицистикой Максима Горького этого периода, в который борьба красного с серым («Осером») наполнена открыто революционным смыслом.

1. *Агатова А. А.* Мастерство создания характеров в повести А. И. Куприна «Поединок» // Уч. зап. Томск. ун-та. 1963. № 45.
2. *Апостолов Н. Н.* Лиловый цвет в творчестве Л. Толстого // Толстой и о Толстом. М., 1927.
3. *Афанасьев В. А.* И. Куприн. Критико-биографический очерк. М., 1972.
3. *Бабищева Ю. В.* Александр Куприн // История русской литературы. В 4 т. М.; Л., 1983. Т. 4.
5. *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934.
6. *Берков П. Н.* А. И. Куприн. Критико-биографический очерк. М.; Л., 1957.
7. *Волков А. А.* Творчество А. И. Куприна. М., 1962.
8. *Кацаева Л. А.* Цветовая палитра прина // Писатель и жизнь. М., 1981.
9. *Кулешов Ф.* Творческий путь А. Куприна. 1883—1907. Мн., 1983.
10. *Куприн А. И.* Собрание сочинений. В 6 т. М., 1957. Т. 3.
11. *Левина Л.* Концепция героя в повести Куприна «Поединок» // Науч. тр. Ташкент. ун-та. 1971. Вып. 396.
12. *Ошарова Т.* Куприн в работе над финалом «Поединка» // Рус. лит. 1966. № 3.
13. *Соловьев С. М.* Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 1979.
14. *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений. В 14 т. М., 1951. Т. 5.
15. *Чирков Н. М.* О стиле Достоевского. М., 1964.

Статья поступила в редколлегию 05.04.87

О художественной функции самоцвета в образной палитре М. Волошина

«Акварель создает колориста» [10, с. 6]. Эти слова Эжена Делакруа в полной мере можно отнести к Максимилиану Волошину. Волошин-художник оказал влияние на Волошина-поэта, и не случайно В. Брюсов, говоря о первом его сборнике «Стихотворения. 1910», отмечал: «Стихи Мак. Волошина не столько признания души, сколько создания искусства (...) он не затем слагает свои строфы, чтобы выразить то или иное, пережитое им, чувство, но его переживания дают ему материал, чтобы сделать в стихах тот или иной опыт художника...» [2, с. 341]. Запомним это и обратимся прежде всего к самоцветной палитре поэта, ибо именно в ней, как нам представляется, наиболее наглядно проявился опыт художника.

Надо отметить, что обращение поэзии к образу драгоценного камня прослеживается в системе изобразительных средств многих русских и зарубежных поэтов. Вспомним хотя бы «коралловые рощи», «храмы из опала» А. Майкова, «жемчужные тучки», «алмазы» А. Фета, многие строки П. Вяземского, И. Бунина, Вяч. Иванова, Ш. Бодлера, Ж. Эредиа, Т. Готье, для которого, кстати сказать, каждый самоцвет был целой стихией. Все это, естественно, не прошло мимо внимания М. Волошина, особенно если вспомнить его страстное увлечение «парнасцами». Возможно именно последнее помешало многим, писавшим о Волошине, правильно разобраться в понимании роли его самоцвета как художественного средства, пойти дальше увиденной лишь нарочитой антикварной и ювелирной роскоши, дальше сетований по адресу изощренной чувствительности, болезненно-яркой восприимчивости, мягкости душевного склада, раненного резкостью жизненных впечатлений.

При мало-мальски внимательном взглядывании в поэтическую стихию М. Волошина строгая продуманность использования самоцветной палитры становится очевидной, и приходит к ней Волошин совершенно сознательно, ставя перед собой задачи не только поэтические, но и живописные. Истоки обращения М. Волошина к самоцвету вытекают из тех задач, которые он ставил перед цветом вообще и его изобразительной ролью в частности. А здесь немаловажным было тщательное изучение изобразительного искусства, анализа различных школ и направлений в живописи, что, безусловно, обогащало творческие представления М. Волошина, формировало в нем собственный опыт, личностную систему отношений к природе, приводило, наконец, к выработке своей эстетической платформы. Волошин — реалист, и к каким бы течениям и направлениям его не причисляли, порой, не без основания, он всегда оставался таковым по своей сути. Это проявилось и на его обращении к самоцвету, как материа-

лу, который в поэтическом контексте служит не только изобразительным звеном, но и образным.

Самоцвет был для него тем «документом», в котором в полной мере можно было зафиксировать свое наблюдение. А, как известно, для Волошина «...наблюдение, документ — натурализм — это основа всякого искусства. Но, — писал он, — надо уметь обращаться с собранными документами» [3, с. 46]. И он, бережно обращаясь с этими «документами», искал новые средства выражения. Для него главным было найти нужный документ, но найдя — забыть его, забыть, но не потерять, а принять его в себя, на свое дно, принять навек. И потом, отбрасывая все, поднимая с этого дна только человеческое, воплотить его снова. Это человеческое, принятое им из различных культур, школ, течений, переходило в его поэзию. Напомним здесь очень верное замечание И. Т. Куприянова, который писал: «Волошин понимал, что, все впитывая в себя, но ничего не принимая в целом, он сможет найти свое видение мира и свой способ его отражения» [9, с. 84].

В одном из своих «Писем из Парижа» Волошин отмечал, что «для работы нужна борьба» [4]. Она-то и позволяет ему найти такой материал, который становится у него «ясновидящим и прорицающим», который поет и рыдает от прикосновения его руки:

Так чем же был самоцвет для М. Волошина? Это и емкая форма, и линия, и композиция, собранная воедино. Своего рода строгая, математически правильная формула академизма в миниатюре. Но самоцвет для Волошина — это и начало, организующее цвет. Одна гармония красок была для него слишком абстрактна сама по себе, тогда как самоцвет давал возможность выразить не только созвучие цвета, но и найти эквивалентное начало композиции, линии. Он заставляет нас не только видеть, но и думать, подводя к обобщению и стилизации. Волошин в самоцвете находит материал, который, не теряя силы воздействия, заложенной в нем изначально, подчиняется силе творческого переосмысления художника, путем строгой, продуманной борьбы наблюдательности.

Коль скоро мы говорим об опыте художника, то понятно, что именно он привел М. Волошина к самоцвету, в котором поэт увидел сочетание достоинств академизма и импрессионизма, т. е. классической линии и цветового эффекта, а это в свою очередь открывало новые возможности для самовыражения поэта.

Отношение Волошина к самоцвету избирательно. Оно построено не просто на выборе того или иного цвета, но прежде всего на акварельной прозрачности тона вообще. Отсюда, видимо, большее обращение к алмазу, сапфиру, аметисту, янтарию, топазу, опалу, рубину и меньшее — к камням непрозрачным.

Даже жемчуг приближен к основной акварельной палитре, ибо сама акварель у Волошина «жемчужная»: «Я бледные тона жемчужной акварели» [5, с. 71]. Но это, конечно, лишь

доля нагрузки, возлагаемая на самоцвет, хотя и немаловажная. Иногда только она является стержневой в пейзажной зарисовке:

Излом волны
Сияет аметистом,
Струистыми
Смарагдами огней... [5, с. 133].

Здесь в самоцвете Волошин находит тот верный тон, прозрачный и чистый, который был бы неточным и эмоционально невыразительным, используй поэт только название цвета. Кроме того, самоцвет помогает подчеркнуть скульптурно-изобразительное начало (излом волны — аметист), запечатлеть форму мгновения. Там же, где поэту необходимо подчеркнуть непрозрачность тона, он обращается, например, к бирюзе:

На розовом и бирюзовом
Темно-коричневом ковре
Кинжалы в черном серебре... [5, с. 133].

В этом наброске ни один цветовой эпитет не подразумевает акварельности благодаря самоцветному, который акцентирует наше внимание не столько на цвете, сколько на его непрозрачности. Таким же точным, кстати, становится эпитет серебра («в черном серебре»), он подчинен тут всему замыслу художника. В приведенных примерах поэт не стремится использовать сложную символику цвета камня, как не стремится к этому и в ряде других случаев. Вот, например, еще одна зарисовка:

Ночью грустно. От огней
Иглы тянутся лучами... [5, с. 58].

Это писал Волошин в 1902 г., когда принципы его отношения к самоцвету в поэзии еще не определились. Поэт в поиске. И через два-три года он уже находит яркое, верное сравнение, обращаясь к образу драгоценного камня:

...Облака над лесными гигантами
Перепутаны алою пряжей,
И плывут из аллей бриллиантами
Фонари экипажей [5, с. 57].

Сравнение здесь построено по той же формуле, что и в примере с аметистом. Точность его достигнута тем, что Волошин обращается не просто к драгоценному алмазу, а к бриллианту — алмазу граненому. Огранка камня в данном случае играет основную роль. Она помогает поэту подчеркнуть динамику происходящего. Игра лучей усиливает здесь и роль глагола «плывут», вся строка обретает полную изобразительно-смысловую нагрузку. В стихотворении «Я наблюдаю обещанье...» находим еще одно сравнение фонарей с самоцветом:

Гляжу в окно сквозь воздух мгlistый:
Прозрачна Сена... Тюильри...
Монмартр и синий, и лучистый,
Как желтый жемчуг — фонари.
Хрустальный хаос серых зданий...
И аромат воспоминаний,
Как запах тлеющих цветов,
Меня пьянит... [5, с. 86]

Образная палитра стиха здесь призвана запечатлеть внутреннее состояние героя. Отсюда и обращение в сравнении к жемчугу — более спокойному, уравновешивавшему чувства, настроение. Во всем отрывке ощущается заметная статичность, и жемчуг наиболее удачно усиливает это состояние, общую гармонию образной структуры поэтического сюжета. Только на первый взгляд может показаться, что из всего ряда здесь выбивается эпитет «хрустальный». Но он восходит к сравнению, в котором доминирующую роль играет не прозрачность и искристость, а тот узор, что придала ему рука умелого мастера. Тем более, что сам цвет хрустала, который может вызвать неточное восприятие образа, приглушен следующим за ним эпитетом («серых зданий»). Особый интерес представляет и то, как Волошин насыщает тот или другой самоцвет дополнительным тоном. Вообще, если рассмотреть всю волошинскую самоцветную «коллекцию», можно обнаружить, что камни подобраны у него по интенсивности цвета и световой насыщенности. Вот весь его ряд: алмаз, бриллиант, хрусталь, стеклярус, слюда, опал, янтарь, оникс, топаз, хризолит, аметист, сапфир, агат, бирюза, коралл, рубин, жемчуг, перламутр. Но при том, что каждый камень имеет свой цвет, Волошин часто наделяет его прямо или косвенно цветовым эпитетом. Это ведет к усилению общей цветовой палитры контекста, а также игры воображения читателя. Нередко, однако, используя самоцветную палитру, поэт только подводит нас к цвету, а сам цвет открываем мы сами в силу нашей творящей фантазии. Процесс динамичного сотворчества автора с читателем — одно из неперемennых условий восприятия художественного произведения. По мысли Волошина, истинное произведение искусства никогда не должно быть завершенным, законченным, в нем должно быть нечто такое, что открывало бы путь к дальнейшему развитию творческой мысли. И там, где к цветовому эпитету приложен самоцвет, заметно стремление Волошина направить движение нашего воображения: «желтый жемчуг — фонари», «жемчужный хаос серых зданий», «отливает тусклой бирюзой», «аметист — темный огонек», «хризолит осенний», «седой хрусталь», «осенний цвет листвы — топаз», «голубой стеклярус», «белый бриллиант». Однако вернемся к процитированному стихотворению. Цвет жемчуга известен, но эпитет «желтый» незамедлительно подсказывает нашему воображению образ раннего вечера, цепочки фонарных огней. Жемчуг как бы очерчивает само светящееся ядро и сообщает изображению материальность, усиливая, что было важным для поэта, осязаемую предметность его стро-

ки. Поэтический ряд «как желтый жемчуг — фонари» тут же привносит в контекст особое душевное расположение, активно участвуя в формировании общего настроения сюжета, а значит, и состояния героя. Самоцвет в «оправе» или без нее у Волошина всегда функционален. Как и другие, эти поэтические образы многомерны. И было бы несправедливо приписывать подобным примерам чисто изобразительную роль. Вот Волошин рисует портрет своей возлюбленной:

...в глубине печальных глаз —
осенний цвет листвы — топаз [5, с. 87].

Вспомним подобные сравнения других поэтов. У Ш. Бодлера «...блеск редкостных камней в разрезе этих глаз...», «...в твоих глазах... лишь ювелирное искусство, блеск самоцвета», «Хочу в глазах твоих красивых потонуть — в агатах с отблеском металла», «Читаю я в глазах, прозрачных, как хрусталь...» [1], у Эредиа «два прекрасных взора — прозрачный изумруд и уголь огневой — скрестились...» [8]. Волошинское сравнение может показаться вполне традиционным, если обращать внимание только на изобразительную его роль. Но поэт, однако, не стремится говорить только о красивости глаз, сравнивая их с топазом, хотя именно камень подчеркивает царственность облика возлюбленной. Думается, что во всем развернутом сравнении выражены прежде всего переживания самого Волошина, который в глазах любимой видит угасание чувств. Топаз в этой строфе — ключевой образ, создающий определенное настроение. Топаз приближается уже к той символике цвета, находящей свое отражение во многих волошинских стихах, без понимания которой порой теряется смысловое единство всего произведения.

В 1907 г. М. А. Волошин работает над большим циклом «Руанский собор». Не касаясь сейчас всего произведения, остановимся только на его самоцветной палитре, напомним лишь, что он был посвящен знаменитому готическому собору XII—XVI в. во французском городе Руан и вызвал отклик Б. Дикса, который в «Книге о русских поэтах последнего десятилетия» писал: «М. Волошин — единственный русский поэт, сумевший понять и передать нам сложное очарование готики...» [7]. В цикле поэт обращается к самоцветам, которые не только передают зрительные впечатления, например:

В тверди сияюще синей,
В звездной алмазной пыли,
Нити стремительных линий
Серые сети сплели [5, с. 109].

или

Две аметистовые Розы
Сияют с горной вершины... [5, с. 110].

Но играют также важную роль в построении поэтического образа. Обратимся к стихотворению «Вечерние стекла»:

Гаснет день. В соборе все поблекло.
 Дымный камень лиловат и сер.
 И цветами отцветают стекла
 В глубине готических пещер.
 Темным светом вытканые ткани,
 Страстных душ венчальная фата,
 В них рубин вина, возникший в Кане,
 Алость роз, расцветших у креста.
 Хризолит — осенний и пьянящий,
 Мед полудней — царственный янтарь,
 Аместит — молитвенный алтарь
 И сапфир испуганный и зрящий.
 В них горит вечерний океан,
 В них призыв далекого набата,
 В них глухой, торжественный орган,
 В них душа стоцветная распята.
 Тем, чей путь таинственно суров,
 Чья душа тоскою осиянна,
 Вы — цветы осенних вечеров,
 Поздних зорь далекая Осанна [5, с. 110].

Понимание и развитие сюжета¹ в этом стихотворении построено на символике волошинской самоцветной палитры. Обращение к самоцвету сведено к вполне реальной основе — стеклам готического собора, напоминающих поэту и хризолит, и янтарь, и аметист, и рубин, и сапфир. В чисто зрительном ряде основную роль играет цвет камня. Так, хризолит у Волошина не случайно наделен эпитетом «осенний и пьянящий» — это цвет золота и зелени, слияние солнца и света, воли и духа, цвет дарственности, успокоения, равновесия физической радости; аметист — фиолетово-лиловые тона — молитва, проникнутая чувством тайны, отсюда — «аметист — молитвенный алтарь»; сапфир — воздух и дух, мысль, бесконечное и неведомое, поэтому и эпитет — испуганный и зрящий. Однако это яркое, скажем, импрессионистическое видение — лишь часть поставленной поэтом задачи. Вся внутренняя сила, заложенная в символике самоцвета, раскрывается в следующей строфе:

В них горит вечерний океан,
 В них призыв далекого набата,
 В них глухой, торжественный орган,
 В них душа стоцветная распята...

В стихотворении «Кость сожженных страстью...» бирюза как образ-самоцвет также многоступенчата. Она осуществляет здесь предметную связь элементов образа, которая обуславливает ее целостное восприятие, проникая собою весь сюжет

Кость сожженных страстью — бирюза —
 Тайная мечта..
 Многим я заглядывал в глаза:
 Та или не та?
 В тихой пляске свились в легкий круг —
 Тени ль? нити ль мглы?
 Слишком тонки стебли детских рук,
 Пясти тяжелы..
 Пальцы гибки, как лоза с лозой
 Запелелись вясы...

Отливает тусклой бирюзой
 Ожерелий вязь.
 Слишком бледны лица, профиль чист,
 Нежны ветви ног...
 В волосах у каждой аметист —
 Темный огонек,
 Мгла одежд туманит очерк плеч
 И прозрачит грудь;
 Их тела, как пламенники свеч,
 Может ветер задуть...
 И я сам колеблемый, как дым
 Тлеющих костров,
 Восхожу к зелено золотым
 Даям вечеров [6, с. 78].

На первый взгляд кажется, что самоцвет образует сцепление метафор, не поддающихся объяснению, имеющих целью выразить лишь символически определенный душевный настрой. Но волошинский символизм всегда зиждется на реализме, и самоцвет здесь осуществляет ту предметную связь элементов образа, которая обуславливает его целостное восприятие. Бирюза и аметист открывают в этом стихотворении не только ряд зрительного видения — символика цвета, заложенного в камне, ведет к пониманию всего сюжета, всего образного строя. В бирюзе Волошин находит нужный ему голубовато-зеленый тон (согласно волошинской символике — цвет надежды, успокоения, равновесия, физической радости). Этим объясняется восприятие бирюзы как тайной мечты, понимание внутреннего движения сюжета. Бирюзу и аметист, которые встречаем мы в поэтическом контексте, Волошин вводит, основываясь на их скульптурно-изобразительном начале, но в то же время символика цвета камней продолжает играть основную роль. О цвете бирюзы речь уже шла, однако обратимся к тому, как меняет его символику эпитет «тусклый». «Тусклая бирюза» — это тот же голубовато-зеленый тон, но уже без насыщенности света, согласно волошинской символике — бесконечность. Характерно, как подчеркнута этим красота человеческого тела, беспредельно чарующая, и как ощутимо вплетен в художественный текст другой самоцвет — аметист, воспринимающийся и как декоративный элемент, и как символ неведомого, проникнутого чувством тайны. Эпитет «темный» усиливает его значение. Финал всего стихотворения тоже строится на раскрытии символа цвета, символа, к которому стремится лирический герой.

Мы обратились к некоторым примерам волошинской самоцветной палитры, но и они дают право говорить, что поэтическая многозначность самоцвета в колористике Волошина — еще одна грань мастерства поэта, его неповторимости и уникальности, грань, приоткрывающая тайну рождения художественного образа. Самоцвет в палитре Волошина менее всего условен, в ряду других поэтических образов он становится одной из форм художественного познания. Полисемия самоцветной палитры в поэтической системе М. Волошина позволяет говорить о ней как о характерной особенности волошинской поэтики.

1. Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1970. 2. Брюсов В. Собрание сочинений : В 7 т. Л., 1959. Т. 6. 3. Волошин М. Письмо из Парижа // Весы. 1904. № 10. 4. Волошин М. Письмо из Парижа // Весы. 1904. № 5. 5. Волошин М. Избранное. Л., 1977. 6. Волошин М. Иверни. М., 1918. 7. Дикс Б. Книга о русских поэтах последнего десятилетия. М., 1907. 8. Эрдия М. Трофеи. М., 1973. 9. Куприянов И. Т. Судьба поэта. К., 1979. 10. Франсуа Долт. Французская акварель XIX века. М., 1981.

Статья поступила в редколлегию 05.11.86

А. Е. Кнвильша, преп.,
Каменец-Подольский педагогический институт

О генезисе стилистической графики литературного текста

Для правильного понимания содержания художественного произведения необходим всесторонний комплексный анализ текста, с учетом всех выразительных средств, используемых при воплощении творческого замысла автора. Традиционный лингвостилистический анализ литературного текста обычно ограничивается фонетическими, лексическими и синтаксическими выразительными средствами языка. Между тем в филологической науке последних десятилетий отмечается усиливающийся интерес к возможностям использования средств внешнего оформления текста в стилистических целях. При этом исследователи стилистической графики исходят из предпосылки, что письменная речь к настоящему времени превратилась в особый вид речевой деятельности, обладающий своей спецификой в содержании и форме. Несомненно, интенсивное общение с печатным материалом в современную эпоху способствовало установлению прямых взаимоотношений между начертанием письменного знака и его значением, сделало возможным использование графики печатного текста в выразительных целях.

Некоторые стилисты усматривают в экспрессивной графике художественного текста чисто внешние типографические приемы и на этом основании отказывают данной группе выразительных средств в лингвистическом статусе. Однако данную точку зрения можно легко опровергнуть. Еще в начале века И. А. Бодуэн де Куртенэ включал такие семантически значимые явления письменной речи, как противопоставления графем и пробелов, прописных и малых букв, различных шрифтов и т. д. в круг лингвистических проблем [3, с. 214—223]. Последовательно отстаивал лингвистическую сущность многих явлений, основанных на использовании графики печатного текста в экспрессивных целях, и видный советский стилист Г. О. Винокур [4, с. 141]. Согласимся с мнением тех ученых, которые относят словесно не выраженные, но несущие смысловую нагрузку элементы внешнего оформления текста к разряду паралингвистических.

или параязыковых элементов, неизменно сопровождающих как устную, так и письменную речевую деятельность.

Несмотря на возрастающий интерес к паралингвистическим явлениям в целом и к стилистической графике в частности, проблема их возникновения и развития до сих пор остается практически неизученной. В СССР и за рубежом появились статьи и диссертации по средствам зрительной выразительности, однако предметом их исследования в большинстве случаев бывает одно средство зрительной выразительности, а стилистическая графика рассматривается в отрыве от языкового развития. Таким образом, изучение данного вопроса в диахроническом аспекте вызвано необходимостью восполнить образовавшийся пробел в исследованиях по исторической поэтике. Это в свою очередь должно способствовать лучшему пониманию содержания художественного текста и оказать помощь школьным и вузовским преподавателям при изложении курса литературы.

Приступая к анализу средств зрительной выразительности в историческом аспекте, нельзя не коснуться тезиса: формальные эксперименты в первую очередь свойственны творчеству поэтов, а не прозаиков. Подобное утверждение представляется малоубедительным по отношению к стилистической графике. Логичнее предположить, что причина возникновения экспрессивной графики связана не с опережающими темпами развития конкретного жанра художественной литературы, а с особенностями функционирования письменной речи на определенных этапах ее развития. Исходя из этого, при рассмотрении проблемы возникновения выразительной графики наиболее оправданным следует признать путь историко-генетического исследования литературных явлений, тем более, что данное направление занимает ведущее место в общей системе литературоведческих дисциплин.

Анализ стилистической графики в историко-генетическом аспекте предполагает обращение к некоторым общетеоретическим положениям о функционировании письменной речи. При рассмотрении процессов отправления и получения письменных сообщений большинство современных исследователей удовлетворяется оппозицией «письмо / чтение», существование которой без труда доказывается среди все еще плохо изученных явлений письма. Однако оставаясь в пределах данной точки зрения, нельзя не признать, что современное индивидуальное чтение является надысторической константой восприятия художественных произведений, а это противоречит сведениям, имеющимся в распоряжении исторической филологии [9, с. 117—178]. Специфика нашего объекта исследования не позволяет игнорировать изменчивость во времени названных выше процессов и их несомненную зависимость от общественных и материально-технических факторов языковой эволюции. Добавим, что К. Маркс и Ф. Энгельс понимание языка как выразительного средства определено связывали с развитием языкового материала — устной речи, письменной речи и печатного станка: «С другой

стороны, возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца? Или вообще «Иллиада» наряду с печатным станком и тем более с типографской машиной? И разве не исчезают неизбежно сказания, песни и музыки, а тем самым необходимые предпосылки эпической поэзии, с появлением печатного станка?» [1, с. 737]. Только учитывая многообразие форм и типов речи, диалектически изменчивый характер их взаимодействия, можно приблизиться к пониманию сути расхождений экспрессивных свойств рукописных и печатных текстов и объяснить, почему стилистическая графика полностью отсутствует до появления книгопечатания.

Сегодня, как и прежде, рукописные и печатные литературные тексты располагают различными выразительными возможностями [17, с. 110]. С одной стороны, написанный от руки текст воспринимается читателем как нечто неотторжимое от мысли, высказанной писавшим. С другой стороны, изготовленный типографским способом текст, к которому рука писателя прикасалась только в переносном смысле, стирает авторскую индивидуальность. Однако используя возможности печати, поэт или прозаик может повысить выразительность своего произведения и оказать воздействие на читателя средствами, отсутствующими в других формах письменной речи [7, с. 202—204]. Тем не менее, вне исторического подхода трудно понять сложность взаимоотношений рукописной и печатной речи.

Прежде всего сопоставим уровни развития письменного слова в эпоху рукописного изготовления текстов и после изобретения печатного станка. Слабая степень развития письменной речи до появления книгопечатания не оставляет никаких сомнений.

Ручной способ производства книг не мог обеспечить массовое тиражирование материалов для чтения и тем самым служил дополнительным препятствием на пути распространения грамотности. Можно считать установленным фактом, что вплоть до позднего средневековья преобладающим способом чтения в коллективе, основу которого составляли неграмотные, было озвученное чтение, обращенное к групповому слушателю. Исторически обусловленная зависимость между конкретной формой письменной речи и особенностями восприятия представляется очевидной не всем филологам. Так, по мнению Ю. В. Рождественского, как рукописный, так и печатный тексты создаются в расчете на индивидуального читателя [12, с. 131]. Спорность подобных утверждений несомненна. Только низким уровнем развития письменной речи можно объяснить то обстоятельство, что общепринятой формой публикации произведений античной и средневековой литературы была их декламация в общественных собраниях. Более того, как свидетельствуют литературные источники, и в XVII в. чтение художественных произведений вслух оставалось вполне обычным явлением. Во многих текстах применялись обращения к слушателям. В частности, протопоп Аввакум писал во вступлении к своему «Житию»: «По благо-

словению отца моего старца Епифания писано рукою моею грешною протопопа Аввакума, и аще что речено просто, и вы, господа ради, чтущии и слышашии (разрядка наша. — А. К.), не позазрите просторечию нашему...» [6, с. 53].

Поскольку рукописный текст до появления печатного станка был преимущественно средством фиксации устной речи, письменные знаки служили всего лишь опорой для запоминания соответствующих звуков, вследствие чего на эстетическое восприятие была рассчитана не графика, а выводимое из нее звучание. Как справедливо отмечается в исследованиях по исторической поэтике, ранние произведения художественной литературы в большей степени «записаны», чем «написаны» [2, с. 196]. Насколько сильна была слуховая направленность рукописных текстов можно судить по тому, что в средневековом медицинском трактате иллюстрация к анатомическому вскрытию могла представлять собой образец живописи, не имевший ни малейшего отношения к содержанию манускрипта.

Следовательно, одну из главных причин различий выразительных возможностей рукописных и печатных текстов следует искать в разных взаимоотношениях между групповым слушателем и индивидуальным читателем, с одной стороны, и текстом художественного произведения — с другой.

Особенности аудитории определяют и выбор соответствующих выразительных средств языка художественной литературы. Так как слуховое восприятие существует независимо от зрительного, тец или рапсод располагают иными возможностями для самовыражения по сравнению с автором, стремящимся воздействовать на предполагаемого читателя с помощью немых знаков. В этом легко убедиться, сопоставляя полные артистизма чтения И. Л. Андронникова с лишенными авторских интонаций, жестов и мимики печатными текстами его произведений.

Отчужденность художественного литературного произведения от автора и читателя начинает осознаваться только с появлением индивидуального чтения. Ранее устное поэтическое творчество представляло собой некое единство в силу того, что исполнители и слушатели в равной мере были участниками творческого процесса и не ощущали своей обособленности от былины или сказки. Осознание предметной сущности литературного текста — свидетельство определенной степени зрелости новых национальных литератур. Действительно, нашим современникам кажется естественным, что Мигель де Сервантес в ходе повествования спрашивает воображаемого читателя, понравилась ли ему первая часть книги. И наоборот, трудно представить, чтобы подобный вопрос мог возникнуть у автора «Слова о полку Игореве», который обращался непосредственно к слушателям.

Качественно новым этапом в развитии письменной речи стало книгопечатание. Эффективный метод распространения текстов способствовал значительному увеличению количества грамотных и ускорило переход к принципиально новому способу

чтения, удовлетворявшему потребности индивидуума — чтению про себя. С появлением обширной читательской аудитории постепенно исчез обычай читать литературные произведения в общественных собраниях. Несмотря на это, ошибочно предполагать, что изобретение И. Гутенберга немедленно создало все необходимые предпосылки для использования графики текста в выразительных целях. Длительное время печатные тексты не имели существенных отличий от рукописных, инкунабулы намеренно копировали внешнее оформление дорогостоящих и редких манускриптов. Что же касается темпов распространения грамотности, то вопреки общепринятому мнению, оно вовсе не напоминало лавинообразный процесс, а медленно возрастало по мере приближения к современной эпохе. По данным ЮНЕСКО, и в наши дни около 40% взрослого населения планеты не владеет письменной речью.

Переломным моментом в создании современных средств текстоформления стал в европейских странах XVI век. Появление большого количества идентичных текстов и индивидуального читателя постепенно создавали необходимые условия для установления прямых взаимоотношений между начертанием письменного знака и его значением в сознании читателей. Таким образом, печатный текст изменил формы бытования письменной речи и внес в последнюю новые качества. Данный процесс был очень медленным, так как «многие обозначения явлений, объектов, идей становятся знаками лишь в результате сравнительно длительного их функционирования» [16, с. 221]. Известно, что при возникновении прямых отношений между графикой знака и его содержанием озвучивание играет промежуточную, вспомогательную роль. Это справедливо и по отношению к средствам внешнего оформления печатного текста, в общем и целом возникшим на основе лексических и синтаксических средств рукописной речи, которую в целях исследования условно можно приравнять к устной.

Выработка средств внешнего оформления печатного текста сопровождалась постепенным сворачиванием словесных построений и заменой их параязыковыми, т. е. графическими. В этом можно легко убедиться при сравнении заглавий художественных произведений, относящихся к различным историческим периодам. В средневековую эпоху манускрипты вообще были лишены заглавий в нашем понимании этого термина. Обычно рукописные книги начинались устоявшимися формулами, например, словами «Начинается книга, глаголемая...», после чего следовало начало текста. Поскольку предмет речи в большинстве случаев указывался во вступительных строках текста, прообраз современного заглавия легко угадывается, в частности, в предисловии к «Хождению за три моря» Афанасия Никитина: «За молитву святыхъ отецъ нашихъ, господи Исусе Христе сыне божий, помилуй мя, раба своего грѣшного Афония Микитина сына. Се написахъ грѣшное свое хождение за три моря...» [15, с. 18].

Заглавия стали последовательно отделять от корпуса текста только после того, как книгопечатание получило всеобщее признание. Характерно, что в названиях произведений художественной литературы длительное время сохранялись следы прежних развернутых лексико-синтаксических построений. Так, в заглавии нередко указывалась форма речевой деятельности, а главное существительное стояло в косвенном падеже («Сказание о граде Китеже»). И, наконец, современные заглавия представляют собой короткую номинативную фразу, в большинстве случаев сведенную к существительному в именительном падеже («Воскресенье» Л. Н. Толстого), графически отдаленному от текста.

Способность заглавия отражать нормы текстоформления на конкретный исторический период иногда используется авторами художественных произведений в стилистических целях. К этому приему, например, прибегают И. А. Ильф и Е. П. Петров в «Золотом теленке» при описании злоключений бухгалтера Берлагги:

«РАССКАЗ БУХГАЛТЕРА БЕРЛАГИ, сообщенный им под строжайшим секретом Борисохлебскому, Дрейфусу, Сахаркову и Лapidусу-младшему, о том, что случилось с ним в сумасшедшем доме» [10, с. 171]. Юмористический эффект в данном случае усиливается из-за несоответствия между тривиальностью описываемого события и мнимой значимостью рассказа бухгалтера, заданной заглавием, свойственным историческим и приключенческим романам XVIII в.

Поскольку в основе графических стилистических приемов лежат отклонения от устоявшихся норм текстоформления, то, естественно, появлению экспрессивной графики предшествует выработка стабильных норм внешней организации текста. К сожалению, наши знания графических норм различных функциональных стилей и жанров для конкретных периодов развития художественного творчества не обладают достаточной полнотой. С уверенностью можно лишь утверждать, что на ранних стадиях развития национальных литератур художественные произведения не имели существенных отличий от научных сочинений в отношении их графической организации, а внешнее оформление и прозы, и поэзии имело много общего с драматургией.

После того как в общих чертах завершилась перестройка взаимоотношений автора, читателя и самого произведения, начали меняться и представления о писательском мастерстве, появилась новая оценка оригинальности и художественных достоинств книги, о которых в эпоху рукописей невозможно было судить. Культурный и материально-технический рост европейских стран нового времени вызвал потребность в средствах выражения более сложных и тонких эмоций, чего нельзя было обеспечить выразительными средствами языка художественной литературы, существовавшими прежде. Вполне понятно, что авторы литературных произведений обращают внимание на вы-

разительные возможности графики печатного текста, обладающей значительной силой эстетического воздействия. Печатный знак порождает качественно новую эстетику письменной речи: «Эта эстетика и особое членение речи (шрифтами, абзацами, пробелами и т. п.) устанавливается как особые формы печатного языка, его особая интонация» [12, с. 132]. Разумеется, возникновение экспрессивной графики в различных странах Европы имело свои специфические отличия, которыми не следует пренебрегать в исследованиях по исторической поэтике. С этой точки зрения важно уточнить, что книгопечатание появилось в России на целое столетие позже, чем в большинстве западноевропейских стран.

Для истории отечественной стилистической графики большой интерес представляет эпоха формирования новой художественной литературы, совпадающая со временем творческой активности таких писателей, как А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь и др. А. С. Пушкин — новатор в использовании средств зрительной выразительности в русском литературном тексте. Его стихотворные произведения довольно часто содержат графический стилистический прием, получивший у Ю. Н. Тынянова название «эквивалента текста». Ю. Н. Тынянов в данном случае подразумевал авторские пропуски фрагментов текста, не сводимые к акустическим паузам, а указывающие на некоторое лирическое умолчание со стороны писателя и предоставляющие читателю возможность догадки [14, с. 43—51]. В этой функции «эквиваленты текста» используются в стихах великого поэта «Кто знает край, где небо блещет...», «Недвижный страж», «К морю», «Полководец» и др. Лирическое умолчание символизируют и пропущенные строфы «Евгения Онегина», а одна из строф пушкинского стихотворения «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...» графически оформлена следующим образом:

«Не правда ль; ты одна... ты плачешь... я спокоен;

Но если»

[11, с. 413].

Схожие по форме пропуски в ткани художественных произведений встречались в отечественной литературе и раньше, однако они были вызваны не художественными причинами, а цензурными соображениями. Структурная незавершенность же упомянутых нами стихов А. С. Пушкина эстетически значима.

Как показывает лингвостилистический анализ литературных текстов двух последних столетий, в сознании читателей значение письменного знака все чаще соотносится с графическим, а не акустическим образом последнего, в связи с чем эта особенность восприятия все последовательнее учитывается авторами художественных произведений. «Делая» стихи для печати, отмечал В. В. Маяковский, следует иметь в виду, что они будут восприниматься читателями «именно как напечатанное», поэтому автор должен использовать графику, печатный знак

для придания литературному тексту большей выразительности [8, с. 496].

Стилистическая графика в творчестве современных поэтов и прозаиков стала эффективным средством воздействия на читателя. Достаточно упомянуть творческую манеру В. В. Маяковского, А. А. Вознесенского или Л. Н. Мартынова, индивидуальный графический стиль которых отличается от стиля других писателей. Хорошо известно, что оригинальность и выразительность многих стихов В. В. Маяковского в значительной мере основана на необычном расположении строк — так называемой лесенкой; А. А. Вознесенский часто прибегает к жирному шрифту для выделения особо значимых мест. Использование стилистической графики приобретает все более широкие масштабы и в прозе. Современный прозаик А. Е. Русов неоднократно пользуется кеглем большого размера в повести-гротеске «Сольфасоль (История одного изобретения)». Ниже описывается реакция различных стран на якобы сделанное главным героем изобретение: «А пока приходится молчать. Я молчу и они молчат — иностранцы. Патентующие страны. Противоположные стороны, так сказать. КТО КОГО ПЕРЕМОЛЧИТ» [13, с. 94]. Стилистический эффект в последнем случае усиливается из-за контраста между «молчанием», указанным в словесной части фразы, и ее «кричащим» графическим оформлением.

Итак, при рассмотрении проблемы возникновения средств зрительной выразительности литературного текста необходимо исходить из предпосылки, что данный процесс возможен лишь при вполне определенной степени развития письменной речи, предполагающей, в частности, наличие развитого книгопечатания, ориентации автора на массового читателя, а не на слушателя, существование стабильных норм текстооформления и функционально-стилистической дифференциации графики печатного текста.

Появление стилистической графики в отечественной (художественной литературе датируется первой половиной XIX в. и связано с использованием так называемых эквивалентов текста в стихотворных произведениях А. С. Пушкина.

В современной художественной литературе масштабы использования средств зрительной выразительности значительно шире по сравнению с произведениями прошлого столетия. Отмечается также явно выраженная тенденция ко все более частому использованию экспрессивной графики и впредь, поэтому слова А. А. Вознесенского «поэзия, синтезируя звук и зрительность, станет основой будущего сознания» [5, с. 453], можно признать справедливыми и по отношению к другим жанрам художественной литературы.

1. Маркс К., Энгельс Ф. Из рукописного наследия К. Маркса // Соч. 2-е изд. Т. 2. 2. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. 3. Бодуэн де Куртене И. А. Об отношении русского письма к русскому языку // Избранные работы по русскому языкознанию: В 2 т. М., 1963. Т. 2.

4. *Винокур Г. О.* Культура языка : Очерки лингвист. технологии. М., 1925.
5. *Вознесенский А. А.* Прорабы духа. М., 1984.
6. *Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения.* М., 1960.
7. *Костецкий А. Г.* Материальная природа поэтического текста и его восприятие // Лингвистика и поэтика. М., 1979.
8. *Маяковский В. В.* Как делать стихи // Соч. : В 3 т. М., 1970. Т. 2.
9. *Науман М.* Литературное произведение и история литературы. М., 1984.
10. *Петров Е. П., Ильф И. А.* Золотой теленок. М., 1971.
11. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. : В 6 т. М., 1949. Т. 1.
12. *Рождественский Ю. В.* Введение в общую филологию. М., 1979.
13. *Русов А. Е.* Города — спутники. М., 1981.
14. *Тынянов Ю. Н.* Проблемы стихотворного языка. М., 1965.
15. *Хождение за три моря Афанасия Никитина.* Л., 1986.
16. *Храпченко М. Б.* Художественное творчество, действительность, человек. М., 1976.
17. *Чудакова М. О.* Рукопись и книга. М., 1986.

Статья поступила в редколлегию 12.03.87

Ф. М. Белецкий, проф.,
Днепропетровский университет

Н. В. Гоголь и С. В. Васильченко (к вопросу о развитии традиций сатиры)

Тема «Н. В. Гоголь и украинская литература» постоянно привлекает внимание исследователей, которые теоретически осмыслили и раскрыли значение гоголевских традиций для утверждения критического реализма в украинской литературе. (Первой удачной попыткой на этом пути стал сборник статей «Гоголь і українська література ХІХ ст.» (К., 1954), где в исследованиях академика А. И. Белецкого и членов-корреспондентов АН УССР Н. Е. Крутиковой, Е. П. Кирилюка намечены главные задачи в изучении проблемы литературных взаимосвязей Н. В. Гоголя с украинской литературой.

Комплекс всех проблем, которые касаются непосредственно влияния выдающихся русских писателей на украинскую литературу ХІХ в., освещается в монографии Н. Е. Крутиковой «Гоголь та українська література (30—80 роки ХІХ століття)» (К., 1957).

Интересные наблюдения над особенностями влияния Н. В. Гоголя на обогащение стиля украинских писателей начала ХХ в. содержатся в работах В. П. Олейника «Творчість Степана Васильченка» (К., 1979); Н. М. Шумило «Проза Степана Васильченка. Питання поетики» (К., 1986); «Майстер прози поетичної Степан Васильченко. Збірник» (К., 1983).

И все же некоторые важные аспекты темы «Н. В. Гоголь и украинская литература» до настоящего времени или совсем не изучались, или изучались недостаточно. В частности, ожидает своего исследования проблема развития традиций гоголевской сатиры в художественном наследии украинских писателей пролетарского этапа освободительного движения, раскрытие значения творческого метода Гоголя для утверждения и совершенствования эстетических принципов в литературе на рубеже веков.

Привлекая к анализу сатирические произведения Степана Васильевича Васильченко, мы попытаемся выявить некоторые особенности развития гоголевских традиций в украинской реалистической сатире начала ХХ в. Дело в том, что не только в ХІХ в., но и в начале ХХ ст. художественное творчество

Н. В. Гоголя пользовалось на Украине особой популярностью. Начиная с 70-х годов XIX в. сочинения русского писателя переводятся на украинский язык, осуществляются многочисленные переделки его прозаических произведений для украинской сцены. Почти все гоголевские повести и рассказы, созданные на материале из жизни украинского народа, украинских сюжетов, были инсценированы в украинские драмы и комедии, оперы и оперетты. Выдающуюся роль сыграл Н. В. Гоголь и в развитии критического реализма в украинской сатирической драматургии. Классики драматургии М. П. Старицкий, М. Л. Кропивницкий инсценировали творения русского писателя, в частности роман «Тарас Бульба», повести «Вий», «Майская ночь», «Ночь перед рождеством» и др. Ряд сюжетов гоголевских произведений, в том числе и сатирических, легли в основу создания высоких образцов украинской оперы и музыкальной комедии, скажем, «Тарас Бульба», «Рождественская ночь» «Утопленница» и др.

На рубеже XIX—XX вв. гений Н. Гоголя продолжал оказывать большое влияние на творчество украинских писателей И. Франко, И. Нечуя-Левицкого, Леся Мартовича, В. Самийленко, О. Маковея, Лесю Украинку, творчески развивавших традиции выдающегося русского писателя на новом этапе развития литературного процесса. Бессмертные традиции Гоголя-сатирика — наряду с традициями Тараса Шевченко и устно-поэтического творчества — на пролетарском этапе освободительного движения плодотворно развивал писатель революционно-демократического лагеря С. В. Васильченко (1879—1932).

В автобиографическом очерке «Мой путь» Васильченко отмечал: «...Влияния народной украинской песни, Шевченко, Гоголя — это, кажется, основные влияния, под воздействием которых я сформировался как украинский писатель» [2, т. 4, с. 48]. «Эту тройку»: «Песню, Кобзаря и Гоголя» он относил к первоисточникам, которые произвели на него «самое сильное впечатление и равных которым в мировой литературе» он не знает [2, т. 4, с. 50].

С. Васильченко ставил перед собой задачу, требовавшую не только продолжения лучших традиций дооктябрьской украинской сатиры, но и поисков новых художественных форм и средств. В ее решении гений великого сатирика и юмориста Н. Гоголя прочно соединился с творчеством украинского народа [2, т. 4, с. 436].

Конечно, воздействие Н. Гоголя на украинского писателя не касается всех сфер его литературной деятельности, хотя в целом ряде моментов оно очевидно и имеет для него большое значение. В литературоведении уже ставился вопрос о гоголевском влиянии на С. Васильченко, проявлявшийся в особой ритмичности его прозы, эмоциональных и красочных описаниях украинской природы, особом романтическом пафосе многих произведений [5, с. 546]. Исследователи не без основания указывали на то, что принципы реалистической типизации в про-

изведениях С. Васильченко, приемы «поэтизации» характеров простых людей совершенствовались им под значительным воздействием поэтики Н. В. Гоголя, палитры его изобразительных средств [5, с. 30].

Актуальность и высокое художественное достоинство произведений Н. Гоголя способствовали тому, что С. Васильченко принялся переводить некоторые из них на свой родной язык. Так, в 1928 г. им осуществлен перевод сатирико-юмористических рассказов Н. Гоголя «Заколдованное место» («Зачароване місце»), «Пропавшая грамота» («Гетьманська грамота»), «Майская ночь» («Майська ніч»). Сличение текстов переводов с оригиналами свидетельствует о глубоком ощущении и вдумчивом осмыслении украинским писателем гоголевского стиля.

Переводчик заботился не столько о буквальной передаче оригинала, сколько стремился к тому, чтобы как можно точнее передать ритм и пафос гоголевской прозы, воссоздать неповторимое индивидуальное своеобразие его художественной системы. Такой подход к гоголевскому наследию со стороны С. Васильченко не был случайностью, ибо украинский писатель высоко ценил познавательное значение и богатейший художественный опыт Н. Гоголя — сатирика и юмориста.

Переводы получили высокую оценку исследователей. Украинский писатель с должным мастерством воссоздает ритм гоголевской прозы, старательно подыскивает «эквивалентные образы» народной речи для передачи стилистических особенностей оригинала. Сохранившиеся рукописи С. Васильченко свидетельствуют о том, что он много раз переделывал свои переводы произведений Н. Гоголя, совершенствовал переводные тексты. К переводу произведений Н. Гоголя на украинский язык, к их переделке для представления на сцене, неоднократно подчеркивал писатель, следует относиться с чрезвычайной осторожностью и большой ответственностью, дабы не извратить существо идей и мыслей, содержащихся в оригинале. С. Васильченко подверг острой критике инсценировку романа Н. Гоголя «Тарас Бульба», осуществленную писателем М. Старицким и поставленную на сцене украинской труппой актера и режиссера Н. К. Садовского. В результате неточности перевода содержание инсценированного варианта романа Н. Гоголя представало перед зрителями в искаженном виде [2, т. 4, с. 97].

С. Васильченко плодотворно развивал гоголевские традиции в своих произведениях. Обращаясь к мотивам и образам произведений русских писателей, он неоднократно вводил их в свои сатирические и юмористические рассказы («Цыганка», «Оксана» и в др.), давал гоголевским образам оригинальную трактовку, подчиняя решению своих писательских задач. Отметим непосредственную наследственную связь героини одноименного рассказа С. Васильченко Оксаны с образом главной героини гоголевской «Ночи перед рождеством». Оба художника слова, каждый по-своему, воспевают в этих образах вечную женскую красоту. Влияние жизнерадостного юмора выдающе-

гося русского реалиста, в частности, юмора бессмертного «Тараса Бульбы» зримо ощущается при создании образов учащих в повестях «Цыганка», «Авиационный кружок».

В оригинальном творчестве украинского писателя, в частности в его новеллах, напоминающих стихотворения в прозе, неоднократно используются образы гоголевских произведений. Сопоставив между собой отдельные произведения С. Васильченко, к примеру, «В метель», «Ведьма», «Калиновая свирель» и соответственно гоголевские произведения «В ночь перед рождеством», «Майская ночь», «Портрет», обнаруживаешь присущее манере украинского писателя умение сочетать фантастику и реальность, обрамлять повествование яркими картинами природы, что наглядно выразилось в мастерски выполненных пейзажах «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

Обращение С. Васильченко к типам, сюжетам и темам Н. Гоголя весьма показательно. Они подтверждают жизненную достоверность реалистических гоголевских художественных обобщений. Но многое изменилось. Если у Гоголя сатирическому обличению подвергаются представители социальных слоев разного ранга, но единые в своей принадлежности к сильным мира сего, люди, противостоящие Бишмачкиным, то у Васильченко видим картину единого мира, населенного чиновниками различных ступеней, мещанами, сельскими писарями, учителями, прислужниками сельской власти, полицейскими. Того мира, который непоколебимо верит в свою правоту, знает лишь свои неписанные законы и нравы, и потому не испытывает угрызений совести, чувства стыда или неловкости. Таковы отрицательные персонажи рассказов «Во тьме», «Легенды Шевченко», «Крамольная ночь» «Обывательские шутки» и др. Гоголь страстно отстаивал гражданское право и долг писателя сатирически живописать общественные язвы и пороки. Он утверждал, что уже сама сатирическая картина свидетельствует о наличии у художника идеала [3, т. 4, с. 143—144].

Так рождался гоголевский стиль и художественный метод, который получил определение «смех сквозь слезы». Этому служили в большой степени лирические отступления. Недвусмысленная авторская оценка изображаемого достигалась такими художественными приемами, как комический гротеск, иронически возвышенная похвала пошлости, резкий контраст выпренных слов персонажей с их ярко подчеркнутой писателем изменностью; ничтожеством и другими формами сатирического изображения.

Элементы гоголевской стилистики, прочно вошедшие в реалистическую литературу, С. Васильченко использовал творчески в сатирических целях. Он часто обращался к методу иронической похвалы, что наглядно просматривается в его новеллах «Лавры», «Крамольная ночь», «Осел и соловей» и т. п.

Все же комического эффекта украинский писатель добивается иными средствами, чем Гоголь. Главный его источник — почти всегда открытое выявление своего возмущения. Это ха-

рактрно для произведений так называемого учительского цикла «С самого начала», «Над Росью», «Антон Вова», содержащих особое представление и о человеческом достоинстве, и о чести, и о совести людей.

С. Васильченко следовал Гоголю и тогда, когда стремился воссоздать подлинные духовные ценности, таящиеся в глубине души обездоленного, подавленного нуждой бедного человека-труженика, будь это безымянный крестьянин или сельский учитель. Таковы герои цикла «Осенние новеллы», рассказов «Мужицкая арифметика», «Осенний эскиз», «Талант», в которых раскрываются подлинные человеческие чувства и переживания, мечты о счастье, скрытые в повседневности человеческих трагедий и драм.

Гоголя и Васильченко роднит гуманистический пафос произведений. Объективность, отказ от авторских комментариев изображаемого, «насыщение» гоголевского принципа «смех сквозь слезы» оптимистическим пафосом означали, что украинский писатель разделял убеждения русского художника слова, — смех прорывается из светлой природы человека, его непоколебимой веры в лучшее будущее.

Как известно, гоголевский пафос состоял в обосновании высокой нравственной миссии писателя-сатирика. С. Васильченко осмысливал сущность этой миссии в свете новых задач, встававших перед писателями на пролетарском этапе освободительного движения. Он творчески развивал общечеловеческую сущность гоголевской формулы. Это воспринималось как определенный шаг вперед в развитии гуманизма, который в русской литературе до С. Васильченко блестяще утверждали А. П. Чехов, В. Г. Короленко и др.

Влияние Н. Гоголя на украинского писателя было не ученическим подражанием, а органическим освоением определенной эстетической системы, реалистического художественного метода. Речь идет о связях и контактах, способствовавших творческому росту художника слова. При этом опыт великого предшественника никоим образом не сводился к непосредственным реминисценциям гоголевской образной системы в творчестве Васильченко, как утверждают некоторые исследователи. К примеру, литературовед В. Олейник подчеркивает, что непосредственные реминисценции наблюдаются при сравнении произведений украинского писателя «В хуртовину» и «Видьма» с гоголевскими «Ночь перед рождеством» и «Майская ночь» [5; с. 30]. Однако конкретный анализ произведений, которого, к сожалению, не сделал в своем исследовании В. Олейник, показывает: Васильченко был оригинальным художником слова, перенимавшим опыт своих учителей творчески и при этом несколько не попадавшим в непосредственную зависимость от них. Важно отметить, что толчком к самостоятельным творческим поискам Васильченко, наряду с языком фольклорных жанров, был красочный поэтический язык русского писателя, богатство юмора его произведений, умение передать оптимизм

и глубокую веру трудящихся в лучшую жизнь, высокое эстетическое чувство народа.

Особенность реалистического метода Н. Гоголя в том, что он выступал суровым обличителем лжи, фальши и лицемерия. Через проявления внешнего русский сатирик раскрывал внутреннее — сущность событий и людей. Он беспощадно развенчивал мнимо значительное, срывал покровы, в которые облачались низменные стремления, действия и социальные пороки.

В. Белинский в качестве характерной черты реалистического направления, которое утверждал Н. Гоголь, отмечал уничтожение всего фальшивого, ложного, неестественного, творение, «дышащее страстную, нервистую, кровною любовью к плодovitому зерну русской жизни» [1, т. 6, с. 217]. «Эти ничтожные люди, — писал Гоголь о героях «Мертвых душ», — однако ж, ничуть не портреты с ничтожных людей; напротив, в них собраны черты тех, которые считают себя лучшими других, разумеется только в разжалованном виде из генералов в солдаты» [3, т. 4, с. 135]. Контраст между мнимой значительностью и реальным ничтожеством, между кажущейся возвышенностью и реальной пошлостью, между ощущением избранности и духовной нищетой явился источником глубокого комизма гоголевских героев. Причем в одних случаях при изображении отрицательных персонажей Гоголь широко пользуется двухплановым построением образа, изображает прячущийся порок (под личиной изящества, благородства развивает свои предпринимательские операции беззащитный делец Чичиков, вымогатель и плут городничий стремится прикрыть многочисленные грешки уверениями о своем неусыпном служении государству и т. д.). В других случаях сатирик открыто обличает негодяев, перенося центр тяжести на прямое осмеяние утраты персонажами подлинных человеческих качеств, например, при изображении Коробочки и Плюшкина.

Своеобразное преломление и развитие получили традиции Н. Гоголя в произведениях С. Васильченко, в которых критическое разоблачение уродливых явлений ведется в форме сатирического отрицания. Сатира русского писателя сыграла важную роль в становлении С. Васильченко на позициях критического реализма. Да и само развитие сатиры и юмора в новеллах «Мужицкая арифметика», «Ужин», «В метель», «Короливна», «Ведьма», «Спасение», «Свекор», «Грех», «Соловей», «Крамольная ночь», «Чудесная мельница», «В тених июльской ночи», «Лавры» и во многих других шло параллельно в ряде существенных моментов с развитием реализма как художественного метода писателя. Его своеобразие в значительной степени обуславливалось характером развития сатиры.

Украинский писатель рассматривал сатиру, обличительный комизм как особую форму критической, идейно-эстетической оценки, которая в каждом конкретном случае определяла специфику реалистических принципов его изображения. Его новеллы «В метель», «Чудесная мельница», «Ведьма» и другие, по

точному замечанию Н. Е. Крутиковой, роднит с гоголевскими произведениями органическое сочетание фантастики с действительностью, умелое использование комико-фантастических образов для воссоздания реальных социальных и психологических характеристик человеческого мира и его окружения.

Васильченко был близок Гоголю своим постоянным интересом к повседневным явлениям окружающего мира. Подобно Гоголю, он считал изображение повседневности неизменной основой раскрытия сложных коллизий и конфликтов, драматического и сатирического в жизни. Скажем, в его рассказах «Во тьме» ироническое осмеяние и обличение антинародной сущности самодержавного строя, уродующего крестьянские души, как это случилось с бедняком Климом, достигается умелым воссозданием комических ситуаций, основу которых составляет несоответствие причины и следствия как источника комизма.

Сатирическое осуждение отрицательного достигается в новелле опосредствовано: сквозь призму восприятия крестьянина. Писатель акцентирует внимание не на самых типических чертах капиталистической действительности, а на воссоздании внутреннего мира угнетаемого этой действительностью человека. Отсюда — сочетание различных оттенков: острого, гневного в отношении к эксплуататорским классам и глубоко иронической насмешки, преисполненной душевной болью, когда речь заходит о таких отрицательных чертах, как пассивность, заскорузлость представителей простого народа. Критические начала, в которых звучит гоголевская сатирическая целеустремленность, можно выявить и в новеллах С. Васильченко из жизни сельской интеллигенции — «С самого начала», «Ужин», «Грех», «Божественная Галя», «Талант». В них широко использованы средства сатиры и юмора для изображения образов отрицательных персонажей.

Гоголевские традиции нашли плодотворное развитие и в цикле сатирических фельетонов украинского писателя, где он разоблачает реакцию самодержавных заправил на революционную ситуацию в стране. Таковы фельетоны «Лавры», «Легенды Шевченко», «Сквозь дремоты», сюжет которых, как и у Гоголя, строится на сочетании реалистических и сказочно-фантастических элементов. В произведениях этого цикла развитие гоголевских традиций наблюдается в часто выраженной сатирической заостренности, при помощи которой писатель рисует обобщенные сатирические образы прислужников царизма — дряблых, ничтожных защитников буржуазного строя, тупых самодовольных полицейских, не испытывающих никакой нужды в идеях и отрицающих все новое, растущее. Писатель показывает, как капитализм расправляется со всем честным и свободолюбивым в стране, как он стремится вытравить из сознания людей все человеческое, устанавливает господство безликости, унылого мрачного стандарта. По существу, в названном цикле представлена галерея людей, пытающихся сохранить старый бур-

жуазный порядок, людей, воплощающих принцип капитализма — «человек человеку — волк».

Сталкиваясь на каждом шагу с такими явлениями действительности, которые открыл и высмеял Гоголь, Васильченко, естественно, не мог пройти мимо них как художник. Упоминания о Гоголе и гоголевских типах нередки в устах рассказчиков и персонажей его произведений. Однако в произведениях С. Васильченко встречаются не только упоминания о гоголевских типах и уподобление им тех или иных персонажей. В его новеллах «Петруня», «Бродяги», «Талант» и других находим отдельные зарисовки современных ему гоголевских героев, взятых к тому же в ситуациях, явно сходных с гоголевскими.

Важно подчеркнуть, что развитие гоголевских традиций в наследии украинского писателя выражается не в частных моментах, а прежде всего в освещении важнейших явлений жизни. В. Васильченко в новых социальных условиях, на пролетарском этапе освободительного движения, отразил социальные процессы в свете революционных перспектив, борьбы за победу пролетарской революции. Поэтому, будучи родственной основному пафосу гоголевского творчества, сатира С. Васильченко в значительной степени отличается от сатиры его предшественника по своему содержанию и художественным приемам. Конечно, сатира в творчестве украинского писателя не подымалась до уровня страстной и грозной сатиры Н. Гоголя, карающей то, что мешало прогрессивному развитию общества. Но она была острой и целенаправленной, сыграв важную роль в становлении украинского художника слова на позициях критического реализма.

В данной статье мы коснулись лишь одного аспекта темы — вопроса о развитии традиций Гоголя-сатирика украинским писателем-реалистом. Понятно, это дарование нашло отражение не только по линии сатирического способа изображения. Влияние гоголевского гения проявилось и в особенностях юмористического стиля С. Васильченко, в глубоком, взволнованном лиризме его талантливых художественных произведений, в грациозном сочетании реального и фантастического мира, в ярком живописании картин природы. Изучение названных аспектов проблемы — тема специального исследования.

1. *Белинский В. Г.* Похождения Чичикова, или Мертвые души // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959.
2. *Васильченко С.* Мій шлях // Твори: В 4 т. К., 1959—1960.
3. *Гоголь Н. В.* Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ» // Соч.: В 6 т. М., 1952—1953.
4. *Крутикова Н. С.* Гоголь та українська література (30—80-ті роки ХІХ століття). К., 1957.
5. *Олійник В. П.* Творчість Степана Васильченка. К., 1979.
6. *Храпченко М. Б.* Николай Гоголь. Литературный путь. Величие писателя. М., 1984.

Статья поступила в редколлегию 17.02.87

Д. Н. Мамин-Сибиряк и Украина

Крупнейшие представители русской классической литературы XIX в. выражали в своем творчестве чувство уважения ко всем народам царской империи. Это же качество определяет идейный смысл многих произведений Д. Н. Мамин-Сибиряка. Его внимание к жизни угнетенных наций, к их культуре, художественное изображение их быта было связано с общественным подъемом 90-х годов XIX в. Хотя эти темы звучали и в некоторых произведениях 80-х годов (например, очерк «Орда», легенда «Слезы царицы»), в 90-е годы они шире ставятся в различных жанровых структурах (историческая повесть «Охотники брови», рассказы «Ак-бозат», «Байгуш», «Счастливый Аблай», легенды «Баймагян», «Майя», «Золотые сны», «Лебедь Хантыгая» и т. п.). Даже в последнее десятилетие жизни, совершив поездку в Финляндию, Д. Н. Мамин-Сибиряк изображал отдельные стороны быта северных народов (рассказы «Чудак», очерк «Суоми — рассказ из летних экскурсий» и другие, напечатанные в демократическом журнале «Юная Россия» в 1908—1909 гг.). Писателю-демократу были чужды настроения великодержавного шовинизма, искаженные представления либеральных народников о национальной исключительности.

С особой любовью Мамин-Сибиряк относился к Украине и ее народу. Этой теме, имеющей определенный научный интерес, пока не посвящены специальные статьи, хотя отдельные аспекты вопроса рассматривались в некоторых исследованиях о творчестве писателя [3; 4; 5; 6; 7]. Сложность изучения данной проблемы заключается прежде всего в явной недостаточности материалов, которыми располагает современное советское литературоведение. Однако имеющиеся источники убеждают в том, что Мамин-Сибиряк считал украинский народ родным себе по духу, уважал его богатую историю и культуру.

Знакомство Д. Н. Мамин-Сибиряка с Украиной началось еще в детстве на Урале — на Висимо-Шайтанском заводе, где родился будущий писатель. В Висиме работали крепостные крестьяне, пригнанные из Черниговской губернии. Здесь, в глубине уральских гор, Мамин-Сибиряк впервые услышал украинскую речь, познакомился с бытом и обычаями украинцев. Неоднократно писатель бывал на Украине проездом в Крым. Так, в 1886 г. он вместе с первой женой М. Я. Алексеевой предпринял поездку к Черному морю. 3 мая 1886 г. Мамин-Сибиряк сообщал матери — Анне Семеновне, что остановился в Киеве, непродолжительное время жил в Киево-Печерской лавре, делился своими впечатлениями об украинцах. Киев произвел на писателя большое впечатление [15, ф. 157, оп. 1, ед. хр. 8].

Позже Мамин-Сибиряк мечтал вновь побывать на Украине и даже поселиться там на длительное время. Так, в декабре

1889 г. он предлагал матери ехать с ним в Малороссию [15, ф. 157, оп. 1, ед. хр. 11]. Об этом он писал в начале 30-х годов издательнице журнала «Мир божий» А. А. Давыдовой, упоминал знакомых Жарковских, которых собирался навестить на Украине [16, ф. 316, оп. 1, ед. хр. 51]. Племянник писателя Д. Б. Удинцев вспоминал, что Д. Н. Мамин-Сибиряк хотел купить дачу на Днепре и постоянно там жить*. Этим планам не было суждено осуществиться, но и в Петербурге (где он жил с 1891 г.) писатель, по свидетельству современников, часто вспоминал Украину. Во время непродолжительной поездки на Кавказ, в Балаклаве, где он с семьей жил в 1906 г. в гостях у А. И. Куприна, после посещения Крыма Д. Н. Мамин-Сибиряк восхищался югом и сожалел, что там не имеют возможности отдыхать скромные труженики культуры [15, ф. 157, оп. 1, ед. хр. 16; оп. 2, ед. хр. 1; оп. 2, ед. хр. 2; оп. 2, ед. хр. 6; оп. 2, ед. хр. 5 и др.].

Писатель хорошо знал и любил украинскую литературу. 3 марта 1883 г. он написал брату Владимиру из Екатеринбурга: «Книги читаю те, какие ты мне написал на почтовом листе. Теперь у меня вторая часть романа А. Печерского «В лесах» и другая книга — «Кобзарь» Шевченко» [3, с. 67].

Интерес к украинской культуре проявлялся и в отношении изобразительного искусства. Мамин-Сибиряк собирал некоторые картины украинских художников. Примечателен и тот факт, что он рассказывал в письме матери 17 апреля 1891 г., как он позировал И. Е. Репину для знаменитого полотна «Запорожцы» [15, ф. 157, оп. 1, ед. хр. 13].

Писатель высоко оценивал произведения Н. В. Гоголя, посвященные Украине. «Что за молодец этот Гоголь, как чудно пишет», — отмечал Мамин-Сибиряк в автобиографической записке [8, с. 69].

Традиции Н. В. Гоголя проявляются в некоторых произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка, например, в очерках «В некоторое время. Совершенно невероятная история» (1903), в рассказах «Два хохла»** (1887), «Пан Копачинский» (1910) [11, с. 89; 14, с. 4]***.

Украинская тема разработана в известном романе Д. Н. Мамина-Сибиряка «Три конца» (1890 г.), в котором немало художественных картин, рисующих жизнь, труд и быт уральских рабочих в период реформы 1861 г. и в пореформенное время.

Не случаен подзаголовок романа «Уральская летопись». Анализом произведения занимались известные советские литературоведы [4; 5; 7; 10]. Так, уральский ученый И. А. Дергачев упо-

* Записано со слов племянницы писателя Н. Д. Удинцевой в личной беседе с автором статьи (1979 г.).

** Название употреблено писателем в этнографическом контексте.

*** Подробно о творческих связях Д. Н. Мамина-Сибиряка с Н. В. Гоголем [8, с. 68—75].

минает наличие украинской темы в «Трех концах», но не считает, что роман является этнографическим произведением [7, с. 174].

«Три конца» стали результатом упорной и длительной творческой работы писателя. Характерно, что передовая критика 90-х годов по достоинству оценила роман: так, известный публицист А. И. Богданович в рецензии, опубликованной в журнале «Мир божий», назвал его «лучшим произведением г-на Мамина» [13, с. 221].

В письмах к редактору журнала «Русская мысль» В. А. Гольцеву Д. Н. Мамин-Сибиряк признавался, что вводит совершенно новую тему в литературу, хотя и опирается на традиции Ф. М. Решетникова. Обращаясь к В. А. Гольцеву с просьбой высказать «строгое и беспристрастное мнение» о «Трех концах», Д. Н. Мамин-Сибиряк писал ему: «Главный недостаток романа — обширность, но ничего нельзя поделатъ: такая широкая тема. Собственно, странно само название «роман», а в действительности это бытовая хроника Зауралья» [2, с. 311]. Писатель особенно подчеркивал сложность своего замысла: «Ведь это не тема, а целая темища... Я знаю сам, что большие вещи мне удаются меньше, чем маленькие, но пишу протяженно-сложенные летописи только потому, чтобы не разбирать на осколки целую тему...» [2, с. 311].

Считаем справедливым мнение М. Бахтина, который в статье «Эпос и роман» назвал роман «Три конца» «формой, наиболее соответствующей содержанию творчества Мамина-Сибиряка» [12, с. 120]. Эпичность романа обуславливается и разработкой в нем украинской темы, органически входящей в сюжет.

Писатель создает широкую картину жизни на Ключевском заводе* кержаков (раскольников), русских и украинцев. Экспозицию романа составляет сцена объявления «воли»; реформа ставит перед народом вопрос — как жить дальше? Это и определяет тональность всего произведения. Автор подробно показывает своеобразное положение заводского населения, которое испытывает на себе двойной гнет, связанный с остатками крепостничества и с усилением капиталистической эксплуатации. В романе рельефно выступает «особый быт Урала», как определял основное качество реализма Д. Н. Мамина-Сибиряка В. И. Ленин [1, с. 488]. В общем процессе производства участвует более тысячи черниговских крестьян и русских из Тульской губернии. «Малороссы и великороссы были «пригнаны» и на Урал и попали на Ключевский завод, где заняли свободные места по рекам Сойге и Култыму» [9, с. 30]. Оторванные от родной почвы, украинцы, живя исключительно бедно, продолжали сохранять свои обычаи. Условия их труда и на заводе, и

* Описывая родной Висимо-Шайтанский завод, писатель назвал его Ключевским, входящим в состав Мурмосских заводов Нижне-Тагильского округа, принадлежавших Демидовым.

на подсобных работах ничем не отличались от тех, в которых находились обитатели других «концов» (длинных улиц).

Само название романа подтверждает авторскую мысль о том, что все социально-экономические преобразования в равной степени касались и русских, и украинцев. Одна из специфических особенностей произведения заключается в концентрировании творческого внимания писателя на характеристике рабочей массы. Создается обобщенный, эпический, динамически развивающийся образ народа, который проходит сложный путь познания правды.

Изображая украинцев на Урале, Д. Н. Мамин-Сибиряк избегает народнической сентиментальности, не впадает в экзотику, однако подчеркивает, что вчерашние черниговские крестьяне, несущие все тяготы наравне с русскими, сохраняют свои национальные обычаи. Воссоздавая социальную среду в целом, автор романа показывает отдельные человеческие судьбы, обращаясь не только к производственным, но и к психологическим, этическим проблемам (семьи, любви и т. п.). Из общей массы украинцев выделены те ее представители, в которых особенно ярко выявляются типичные национальные качества. В таком плане создан, например, образ старого Дороха Ковальчука, одного из самых колоритных персонажей в романе. Характерен его портрет: «...Широкий в плечах старик, с целой копной седых волос на голове и с маленькими серыми глазами; несмотря на теплое время, он был в полушубке, или похощацки, в кожухе» [9, с. 46]. Автор не раз подчеркивает острый ум Дороха, живость его речи, пересыпанной народными оборотами, его жизненный опыт, вобравший в себя традиции и думы украинского народа.

Из общей массы земляков Дороха Ковальчука выделяет большое желание найти выход из неволи после объявления царского манифеста 1861 г. Его друг, туляк Тит Горбатый, задает главный и мучительный вопрос: «И што тилько будет?» «Та я туточки згадаю, — отвечает Дорох, — чи були паны и будуть, чи були мужики и зостануться... Така в мене голова, Тит» [9, с. 46]. Однако тревога за будущее все более растет среди рабочих. «Прожили вы на свете долго, всего насмотрелись, а скажите мне такую штуку: кто теперь будет у нас на фабрике работать, а?» — говорит один из них Ковалю [9, с. 47]. Коваль ясно понимает, что реформа ничего не изменит в положении закабаленного труженика.

Привязанность к сельскохозяйственному труду и невыносимые условия заводской неволи заставляют украинцев вместе с русскими рабочими искать и принимать новые решения. Ковальчук первым сказал «заветное слово» — искать землю в орде (в степях Зауралья): «А тикать надо, старички, до орды... Побачимо, як добри люди на свете живут»... «Пригнали нас сюда, а до орды много поближе, сват. Не хочу зоставаться здесь, и всё туточки» [9, с. 122]. Старик помнил свою Украину и очень тосковал по ней, «Тикать до орды» на старости лет

стоило «угона в Сибирь», поэтому в Дорохе боролись разные чувства, но народ захотел своей земли и своего хлеба.

Среди ходоков в орду украинский люд не случайно был представлен Ковальчуком. Именно он первым не поверил управляющему Мухину и заводскому священнику. Старик понимает, что народ не найдет себе друзей и советчиков среди панских прислужников: «А они же сговорились, сват, — объяснял Коваль. — Приказчику тоже не велика корысть, коли два конца уйдут, а зостануться одни кержаки. Кто будет робить ему на фабрике?.. Так-то» [9, с. 134]. В романе, следовательно, переданы народные оценки социальных отношений и показан трудный, медленный, однако неуклонно развивающийся процесс становления самосознания украинского рабочего. Заслугой писателя является попытка раскрыть в «Трех концах» чувства и думы простого труженика. Коваль и Тит вместе направляются в орду, но Коваль возвращается разочарованным: «А ну ее, орду, к нечистому... Пранцеватый * народ в орде», — говорит он, называя теперь орду «лихом» [9, с. 174]. Возникает конфликтная ситуация: туляки уходят в зауральские степи, а украинские рабочие остаются на Ключевском заводе. Однако и те, и другие все более уверены в социальной несправедливости: «Богатым везде житье, — кричало уже несколько голосов» [9, с. 285].

Кульминационным пунктом романа является картина всеобщей рабочей стачки. В советском литературоведении справедливо подчеркивается, что Мамин-Сибиряк одним из первых русских писателей изобразил ранние массовые народные выступления против угнетателей [5; 6; 7; 10]. В результате стачки начинается разорение Ключевского завода: «...Безмолвствовали все три конца, как безмолвствовала фабрика и медный рудник» [9, с. 380]. «В хохлацком конце была сплошная нужда... Между прочем быстро захудали Ковали» [9, с. 385]. Однако и в этих условиях продолжается процесс все большего сближения и образования русско-украинских семейств. Это вносит новое в жизнь рабочей среды.

Рабочих все более беспокоит судьба их детей. В романе возникает тема взаимоотношений различных поколений. «Теперь вот у меня пять сынов — пять забот», — кручинится Тит Горбатый [9, с. 46]. «Побачимо, шо-то в ваших сынов буде, а наши до нас зостануться», — надеется Коваль [9, с. 49]. «Свое лихо» — это дети, которые сами решат свою судьбу. Глубокая народная мудрость и прирожденное этическое чувство определяет ставший законом принцип: «Надо порядок в дому» [9, с. 48]. Однако социальные изменения влекут за собой неизбежный распад патриархальной семьи: бунтует сноха Ковалья Лукерья, так как ее туляцкие родичи уходят в степь; убежала в кержацкий дом и принимает веру кержаков любимая дочь Дороха красавица Федорка; на Катре Ковальчук женится Артем

* *Пранцеватый* — плохой, ненадежный, шелудивый.

Горбатый. Так изображена в романе тревожная жизнь заводского населения, осложненная остатками крепостничества и вековой привязанностью к земле. Но Д. Н. Мамин-Сибиряк в отличие от народников считает, что как ни сильна власть земли, над тружеником господствуют капиталистические законы. Все это объединяет рабочих разных национальностей, порождает у них растущее чувство общей судьбы.

Украинцы на чужбине, на Ключевском заводе, не чувствуют себя одиночками, сохраняют и берегут свои обычаи и традиции. В романе «Три конца» ярко и красочно показан быт украинских рабочих: таковы картины, содержащие описание небогатого дома Коваля, который не любит заниматься хозяйством: «А ну ее, у лис не убигнет тая работа...» [9, с. 292]. Труд, лишенный радости, не приносит ему нравственного удовлетворения.

Рельефны в романе образы украинских женщин, например, старой Ганны, жены Коваля. Писатель использует приемы психологического анализа при изображении страданий матери, узнавшей о решении мужа отдать любимую дочь Федорку в семью Тита Горбатого. Особенно драматична сцена, когда обезумевшая от горя Ганна ищет ночью дочь, а после ее возвращения плачет «бессильными старческими слезами» [9, с. 349]. Но ни это, ни даже переживания невозмутимого обычно Дороха не могут сломить упрямство девушки, полюбившей кержака.

В романе немало и других правдивых картин, изображающих различные стороны жизни украинцев на Урале. Нужда, лишения и другие испытания не смогли сломить присущей черниговцам жизнерадостности.

Очевидно, что Мамин-Сибиряк был знаком и с украинским фольклором. В текст романа «Три конца» включен образец народной песни, ее поет Дорох Коваль:

Старый боярин, як болван,
Вытараня очи, як баран,
На ем свита соломою шита...
На ем каптак соломою напхан,
Лычком подперевязався,
По-боярки прибрався...
А старша светилица — черви в потылице,
А на свахе-то да чепец скаче! [9, с. 293].

Некоторые эпизоды из жизни украинцев описаны в духе фольклорной традиции: «...По праздникам девки играли песни...» [9, с. 75] и т. п. Это помогает созданию массовых народных сцен.

В романе немало эпизодических образов молодых украинцев (таковы портреты Терешка, старого сына Коваля, приземистого и сильного парубка, Катри Коваль, Горпины Капусик и др.). Реалистическая и колоритная галерея образов черниговцев органически вписывается в общую эпическую картину, придает ей большую убедительность. Дружба русских и украинских рабочих, как показано в сюжете романа, продолжается и после

разорения Ключевского завода. Постоянно встречаются Тит и Дорох, а потом вместе служат коморниками * в церкви: «Вместе и живут старички. Древние стали, слабые; а все вместе» [9, с. 398].

Украинская тема придает стилю произведения большую изобразительность. Роман написан ярким народным языком; характерно размывание граней между авторской речью и речью персонажей (например: «Будет, старый Коваль поробил на пана» [9, с. 292] и т. п.). Привыкнув с детства к выразительной и напевной украинской речи, Д. Н. Мамин-Сибиряк хорошо усвоил многие слова и выражения, не только чувствовал, но и научился по-своему их передавать. В авторской интерпретации есть немало различных заимствований из украинского языка, например, лексических украинизмов («тикать», «побачимо», «робить», «оце», «згадаю»), морфологических украинизмов («добри», «набигло», «пысанка»), просторечных чередований («чи були паны и будут, чи були мужики и зостануться»). Все это дало возможность автору точнее передать народные оценки жизненных событий и явлений. Изредка в романе встречаются и искаженные слова («зовсем»), но чаще и типичнее верное употребление украинской лексики («оце», «як» и т. д.). Д. Н. Мамин-Сибиряк, подготавливая рукопись «Трех концов» к печати, в подстрочном комментарии поясняет украинские свадебные обряды и дает переводы слов «светилица» и «потылица».

Итак, даже некоторые наблюдения помогают сделать вывод о прекрасном знании Д. Н. Мамина-Сибиряка условий и факторов жизни, труда и быта украинских рабочих на Урале в период объявления «воли» и в пореформенную эпоху. Это дало возможность в романе «Три конца» создать и обобщенный портрет народа, и ряд индивидуализированных образов украинцев, а главное — показать дружбу черниговцев с коренным уральским населением и с русскими крепостными. Иначе бы картина жизни, созданная художником, утратила бы эпичность («Жаль разбивать то, что в жизни органически взаимосвязано» [2, с. 311]). Роман не может не заинтересовать украинского читателя и обладает познавательной ценностью, раскрывая некоторые значительные стороны русской действительности второй половины XIX в. Тем самым писатель объективно способствовал укреплению дружбы народов России и Украины, стоящих перед новыми историческими событиями. Выражая истинную любовь к украинскому народу, писатель утверждал гуманистические идеалы русского реализма.

1. Ленин В. И. Развитие капитализма в России // Полн. собр. соч. Т. 3.
2. Архив В. А. Гольцева : В 2 т. М., 1914. Т. 1. 3. Боголюбов Е. К вопросу о художественных интересах и вкусах Д. Н. Мамина-Сибиряка // Уч. зап. Пермск. пед. ин-та. 1946. Вып. 10. 4. Боголюбов Е. А. Роман «Три конца» и его место в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка // Д. Н. Мамин-Сибиряк. Собр. соч. : В 12 т. Свердловск, 1949. Т. 5. 5. Боголюбов К. В. Певец Урала:

* *Коморник* — служитель, охранник, сторож.

Свердловск, 1950. 6. *Груздев А. И.* Д. Н. Мамин-Сибиряк: Крит.-биограф. очерк. М., 1958. 7. *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк. Личность. Творчество. 2-е изд., Свердловск, 1981. 8. *Евстафьева Е. Н.* Н. В. Гоголь в жизни и творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка // Гоголь и современность. К., 1982. 9. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Три конца // Собр. соч.: В 6 т. М., 1981. Т. 3. 10. *Плотникова А. И.* О некоторых жанровых особенностях романов Д. Н. Мамина-Сибиряка // Литературные направления и стили. М., 1976. 11. Восточное обозрение. 1887. № 5, 6. 12. Вопросы литературы. 1970. № 1. 13. Мир божий. 1895. № 10. 14. Саратовский листок. 1890. № 249. 15. Отдел рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, фонд Д. Н. Мамина-Сибиряка. 16. Центральный государственный архив литературы и искусства в Москве, фонд Д. Н. Мамина-Сибиряка.

Статья поступила в редколлегию 14. 01. 87

И. И. Московкина, доц.,
Харьковский университет

Развитие традиций Э. По в прозе Л. Андреева

Если развитие традиций русских писателей [1] и особенности интерпретации библейских сказаний [4] в творчестве Л. Андреева более или менее изучены, то факт обращения его к наследию великого американского романика-новеллиста Э. По лишь отмечен [2; 3; 8], но не исследован. Между тем эта проблема заслуживает специального и многоаспектного изучения, так как может способствовать углублению существующих представлений об особенностях концепции мира и человека Л. Андреева, о специфике художественного метода, жанра и поэтики его произведений.

«Ужас и рок преследовали человека извечно» [6, с. 7]. Под этой фразой из новеллы Э. По «Метценгерштейн» мог бы подписаться и Л. Андреев. Проблема зависимости жизни человека от Судьбы, Рока была основной в творчестве обоих писателей. Сходны многие аспекты этой проблемы, попадающие в поле зрения Э. По и Л. Андреева. Однако преимущественное внимание художников привлекают все же различные стороны проблемы Человек и Рок, не одинакова и ее идейно-художественная интерпретация. Ведь при всем сходстве трагического мировосприятия Э. По и Л. Андреева каждый из них был сыном своей эпохи.

Важнейшим аспектом проблемы Человек и Рок для Э. По был вопрос о сути Жизни и Смерти. Он много писал о зыбкости границ между этими состояниями человека, поэтому в его новеллах часто варьируется фабула о преждевременном захоронении и «воскресении». Такое воскресение чаще всего воспринимается и героями и автором как счастливое возвращение из бездн неведомого НИЧТО (написание Э. По. — *И. М.*). Писатель пытается передать ощущения человека, переходящего от жизни к смерти и наоборот («Беседа Моноса и Уны», «Пре-

ждевременные похороны», «Месмерическое откровение», «Разговор с мумией», «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром» и т. п.). Э. По интересуют состояния, находящиеся на грани бытия и небытия, — сон, летаргия, воздействие гипноза и т. п. Он стремится заглянуть за пределы бытия, постичь суть смерти. При этом Э. По часто прибегает к мистификации, якобы научно (с точки зрения месмеризма, гипнотизма и т. д.) воспроизводя процесс перехода от жизни к смерти и наоборот. В целом же во всех подобных произведениях важную роль играет фантастика, поэтика необычного (экстравагантного) и ужасного.

Л. Андреев тоже обращается к подобной тематике, но она не занимает такого места в его произведениях, как у Э. По. Безуспешная попытка Василия Фивейского воскресить Семена («Жизнь Василия Фивейского») обнаружила не только бессилие человека перед смертью и принципиальную невозможность возврата из небытия, но прежде всего разрушительное влияние такой идеи на разум человека. Поэтому Л. Андреев обратился к такой фабуле лишь еще раз, но в другом жанре и с другими целями. Речь идет о литературной легенде «Елеазар», в основе которой библейское сказание о воскресении Лазаря.

Сам жанр легенды, предполагающий истолкование фантастических событий как реально совершившихся когда-то, избавлял Л. Андреева от необходимости прибегать к каким бы то ни было мотивировкам воскресения — ни к научным, ни к мистическим. Этот момент не занимал писателя. Смерть его интересует не как неизвестное состояние человеческого организма, а как способ познания сути жизни. В легенде Л. Андреева, видимо, не без влияния новеллы Э. По «Преждевременные похороны», возникает образ НИЧТО (писатель даже сохраняет написание этого слова прописными буквами). Но в отличие от Э. По возвращение Елеазара к жизни из НИЧТО истолковывается не как счастливое событие, а как медленная казнь, ибо пережитый им ужас неизбежности небытия обесмысливает жизнь человека.

Более того, воскресение не только обесценивает бытие, неизбежно заканчивающееся НИЧЕМ, но и делает воскресшего человека опасным для окружающих, — его взгляд, запечатлевший суть НИЧТО, губит их. Груз подобного знания, по мнению Л. Андреева, может выдержать лишь незаурядная личность, занявшая позицию стойка. Простому смертному не следует стремиться заглянуть ТУДА. В этом позиции Л. Андреева и Э. По сближаются. «Конечно же, вся темная рать страхов перед потусторонними — не только плод воображения; но как тех демонов, что были спутниками Афрасиаба в его путешествии по Оксусу, их нельзя будить, а то они пожрут нас; да почнут они самым непробудным сном, иначе нам не сдобровать», — писал Э. По [6, с. 514].

Еще один аспект проблемы Человек и Рок, занимающий обоих писателей, — вопрос о познаваемости законов и тайн бы-

тия человека и мироздания, в постановке и решении которого очевидна ориентация на философию Паскаля. Но степень приверженности Э. По и Л. Андреева к художественному исследованию этого вопроса различна. Хотя для Э. По он безусловно важен («Разговор Эйрос и Храмины», «Остров Феи», «Беседа Моноса и Уны», «Месмерическое откровение», «Сила слов» и др.), но не в такой степени, как для Л. Андреева («Жили-были», «Мысль», «Жизнь Василия Фивейского», «Елеазар», «Призраки», «Иуда Искариот», «Он» и т. д. вплоть до последнего произведения — «Дневник Сатаны»).

Если у Э. По есть цикл детективных новелл («Убийства на улице Морг», «Тайна Мари Роже», «Золотой жук», «Ты еси муж, сотворивший сие!»), в котором возможности человеческого разума (логического мышления) оцениваются довольно высоко, то Л. Андреев по отношению к разуму настроен более скептически. В повестях «Он» и «Мысль» героини-детективы расплачиваются за попытку разгадать тайны Бытия и Мысли гибелью самой Мысли — Безумием. Так же непознаваем мир для большинства остальных героев Л. Андреева (в «Иуде Искариоте» ставится под сомнение даже истинность представлений о жизни Христа, что особенно парадоксально для жанра библейской легенды).

Тесно связана с проблемой познания проблема выразимости в слове сложных (а порой изощренных) чувств, настроений, мыслей. Она занимала писателей в равной мере. Размышления об этом запечатлены в новеллах Э. По «Береника», «Лигейя», «Месмерическое откровение» и др. У Л. Андреева они проходят через всю прозу, а в последней повести «Дневник Сатаны» оказываются самыми важными. Писатели ощущают и осознают неспособность «обыкновенных» слов передать сложные процессы самосознания и тончайшие нюансы настроения человека. Но выход из положения они находят разный. Э. По, как истинный романтик, стремится передать состояние героев всем композиционно-повествовательным строем новелл. Этому служат таинственно-жуткие пейзаж, интерьер, портрет, особый синтаксис, лексика, даже звукопись, в совокупности создавая необходимый эффект, воздействие на читателя, получившее название принципа единства (цельности) впечатления [5, с. 719]. Поэт-романтик А. А. Фет определил подобный принцип так: «Что не выразишь словами//Звуком на душу навей» [7, с. 149].

Л. Андреев для выражения невыразимого «простыми человеческими словами» создает новый тип символических гротескных образов, олицетворяющих, делающих пластически-зримыми нематериальные состояния или абстрактные понятия — Красный смех, Мысль, Ложь, Безумие и т. п. С помощью таких символических образов Л. Андреев углубляет реалистическое (философское и социально-психологическое) исследование современного мира, человека и, в то же время, разрабатывает принципы художественного воссоздания мира, предвосхищающие экспрессионизм и близкие символизму.

Проблема невыразимости сокровенных мыслей и переживаний оборачивается в творчестве писателей **мотивом молчания**. Тишина в одноименной новелле-притче Э. По (которая в первом переводе на русский язык называлась «Молчание» [6, с. 748]) трактуется как самое страшное наказание, на которое может быть обречен человек, ведь она сопряжена с ощущением такого абсолютного отторжения от окружающего мира (прекращение диалога с ним), какое может быть лишь в царстве НИЧТО.

Молчание уже в раннем одноименном рассказе Л. Андреева трактуется как принципиальная невозможность адекватного взаимопонимания даже самых близких людей, приводящая к неизбывному и непереносимому одиночеству человека. Этот мотив, развиваясь и варьируясь, проходит через всю прозу писателя. У Л. Андреева молчат не только простые смертные, но и обладающие истиной Христос, Иуда, Елеазар. Немота истины понуждает вопрошающего ее человека отдавать все силы и даже жизнь ради ее постижения. Но есть и еще один интересный вариант истолкования мотива. По Л. Андрееву, молчание может быть не просто следствием мудрого понимания невозможности изменить окружающий мир, но и выражением силы неординарной, талантливой личности, способной молча воздействовать на окружающих, облегчая их существование. Таковы, например, доктор Шевырев в «Призраках» и Юрий Михайлович в «Полете».

Невыразимость внутреннего мира и тайн бытия, молчание делают человека одиноким. **Мотив одиночества** — один из ведущих в творчестве Э. По и Л. Андреева. Для Э. По одиноки либо оригинальные, недюжинные личности вроде Родерика Ашера («Падение дома Ашероу») и ему подобных героев-романтиков, гибнущих в мире бездуховных обывателей, либо неординарная личность, отягощенная грузом былых преступлений, вроде старика из новеллы «Человек толпы». С точки зрения Л. Андреева, мир достиг такой степени антигуманности, что одиноким оказываются все его обитатели: одиноки обыкновенные чиновники-горожане («Город») и жители отдаленного поместья («Он»), обитатели ресторана «Вавилон» и лечебницы для душевнобольных («Призраки») и т. д.

Поэтому если Э. По пишет о преследовании Рокком наиболее уязвимых личностей с тонкой и сложной духовной организацией, то Л. Андреев открывает роковую зависимость от тайных сил природы и общества любого человека. Не случайно один из последних рассказов писателя — «Чемоданов» — по сути является мифом нового времени, повествующим о преследовании Рокком не «царя или героя», а «маленького человека» Чемоданова. Правда, у Э. По есть юмористический (пародийный и даже автопародийный) вариант традиционной коллизии Человек и Рок — экстраваганца «Ангел Необъяснимого», рассказывающая о том, как в существование Рока заставляют уверовать обывателя. Развивая традицию иронического осмысления про-

блемы, Л. Андреев создает почти одновременно с «Чемодановым» новеллу «Рогоносцы». В ней ирония и парадоксальность мышления и поведения становятся формой борьбы с судьбой: обманутые мужья, устраивая карнавальное шествие рогоносцев и заставляя пережить стыд и душевные муки неверных жен, из жертв превращаются в хозяев положения.

Л. Андреев развивает и оригинально переосмысливает не только ведущие темы, проблемы и мотивы творчества Э. По, но и многие образы его новелл. Очевидна генетическая взаимосвязь образа-символа Красного смеха из одноименной повести Л. Андреева с образом Красной маски из одноименной новеллы Э. По, а также с образами хохочущих чудовищ, танцующих в залитом алым светом замке поверженного Разума («Падение дома Ашеров»). Оба писателя, выражаясь словами Э. По, создали немало сходных образов-призраков, одолеваящих разум человека [5, с. 720]. Так, в новелле Э. По «Преждевременные похороны» созданы фантастические образы, оказавшие влияние на Л. Андреева. Это образ демона, приснившегося герою: он кладет ему на лоб свою ледяную руку, шепчет «вставай» и демонстрирует развернутые могилы. Демон Э. По явно стал одним из прообразов безымянного призрака в повести Л. Андреева «Он», а видение развернутых могил не прошло даром при создании аналогичной картины в «Красном смехе».

Близки некоторые женские образы писателей: Береника, Морелла, Лигейя, Маделина Ашер из новелл Э. По и Елена, г-жа Норден из повести Л. Андреева «Он». Они прекрасны, утонченны, уязвимы, поэтому раньше других погибают в страшном мире. Но если героини Э. По гибнут при ужасных и таинственных обстоятельствах (вроде преждевременных похорон), то героини Л. Андреева просто тонут или медленно увядают в одиночестве. Правда, их смерть не становится менее трагичной и ужасной. Л. Андреев пишет об ужасе обыденной жизни. С этих же позиций писатель истолковывает традиционный для романтизма образ божественно прекрасной, но дьявольски коварной женщины. Его Мария («Дневник Сатаны») имеет лик Мадонны и играет роковую роль в судьбе героя. Но представлена она не как незаурядная личность, а как ничтожная марионетка в руках Магнуса.

Еще одной сходной чертой прозы Л. Андреева и Э. По является **поэтика ужасов**. Образы Э. По часто приближаются к грани эстетически допустимого. Но при этом новеллы Э. По всегда гармонически совершенны и поэтичны (о поэтичности прозы Э. По писали почти все исследователи его творчества). Пристрастие к исследованию и изображению образов, ситуаций и состояний, находящихся на грани допустимого для эстетизации, роднит Л. Андреева с Э. По. Но писатель XX в. пошел дальше учителя. Л. Андреев пишет об ужасных образах и картинах, возникающих в сознании современного обыкновенного человека под влиянием антигуманного мирозерцания. Они воссоздают психологическую реальность и служат способам ее

художественного исследования. Таковы образы Красного смеха, воплощающего ужасы и массовое безумие войны, или безымянного призрака из повести «Он», порожденного болезненным воображением одинокого студента.

Но все сходные темы, проблемы, мотивы, фабулы, образы важны не столько сами по себе, сколько в связи с проблемой новаторства Э. По и Л. Андреева. Опираясь на традиционные образы и ситуации массовой романтической беллетристики своего времени, Э. По, с одной стороны, пародируя эту беллетристику (особенно в ранний период творчества), обнажал примитивность ее миропонимания и художественного уровня, а, с другой стороны, опираясь на ее опыт, в своих зрелых новеллах воссоздавал сложную, трагическую, истинно поэтическую историю романтической личности, вскрывал истинную глубину трагизма современной писателю жизни.

Л. Андреев усвоил этот принцип и дух новаторства американского учителя. «Синтезируя» идеи, образы, мотивы произведений Э. По, Ф. Тютчева, И. Тургенева, Ф. Достоевского Л. Толстого, А. Чехова и других романтиков и реалистов XIX в., он создал оригинальную художественную систему, в которой гротеск и символ углубили реалистическое исследование мира и человека.

Опираясь на опыт жанра романтической новеллы и повести Э. По, Л. Андреев оригинально переосмысливает их жанровое содержание и трансформирует жанровую форму. Он стал создателем своеобразного типа реалистического рассказа, в жанрово-композиционной структуре которого генерализующую функцию выполняет не принцип единства настроения (как у Э. По), а центральные образы-символы, развитие и варьирование которых придает идейно-художественную целостность произведениям («Ангелочек», «Молчание», «В тумане», «Полет» и т. п.).

Л. Андреев создал несколько типов повести. Во-первых, повесть потока сознания, призванную аналитически исследовать сложные психологические состояния и настроения, воплощенные в прозе Э. По: ощущения и переживания приговоренных к смерти («Часы и маятник» Э. По и «Губернатор», «Рассказ о семи повешенных» Л. Андреева), явление массового психоза и безумия, вызванного страхом смерти («Красная маска» Э. По и «Красный смех» Л. Андреева) и т. д. Во-вторых, Л. Андреев создал новую разновидность таинственной повести («Призраки», «Он»), восходящую к новеллам Э. По «Система доктора Смоля и профессора Перро» и «Падение дома Ашероу». В-третьих, писатель разработал парадоксальный вариант детективной повести, опирающийся на опыт новелл Э. По «Убийства на улице Морг», «Тайна Мари Роже», «Золотой жук», «Ты еси муж, сотворивший сие!», в которой возможности логического мышления истолкованы весьма скептически («Мысль»).

Л. Андреев разрушает впечатление экзотичности места действия и атмосферы, в котором оно происходит, и в то же время новыми средствами вызывает эффект ожидания необычных, тра-

гических событий. Вся пространственно-временная организация художественного мира повестей отрицает и одновременно вызывает в памяти читателя традиционные интерпретации образов, мотивов Э. По. Л. Андреев отвергает все традиционные сюжетные развязки и обуславливающую их концепцию мира, характерные для прозы Э. По. Однако воспроизводя сходные сюжетные ходы, он создает атмосферу напряженной разгадывания страшных тайн современной жизни. Правда, эти тайны оказываются несколько иной природы, чем у Э. По.

Специфика философско-этической и социально-психологической концепции мира и человека Л. Андреева и Э. По обусловила особенности художественных систем обоих писателей. Гармоническая, даже поэтическая жанровая структура новелл Э. По сменилась дисгармоничной образной системой рассказов и повестей Л. Андреева, в которой явно доминирует субъективное начало, трагический пафос, резко возросла роль символических образов и мотивов. Хотя Э. По справедливо считают писателем, обогнавшим свой век (не случайно его «открыли» лишь на рубеже XIX и XX вв.), он остается выразителем своей эпохи, поэтом-романтиком, новеллистом-повествователем о ярких личностях и исключительных событиях. Л. Андреев, творчески усвоив опыт Э. По, сумел открыть и художественно воссоздать трагические бездны бытия и сознания обыкновенного человека XX в. При этом он либо углублял реалистическое исследование действительности, либо создавал способы изображения, близкие символизму и экспрессионизму.

1. *Беззубов В. И.* Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984. 2. *Болговская Л. Н.* К вопросу об изучении творчества Э. По (Э. По в России) // Вопросы русской, советской и зарубежной литературы. Хабаровск, 1973. Т. 2. 3. *Михайлов О. Н.* На перепутьях реализма и модернизма // Михайлов О. Н. Страницы русского реализма. М., 1982. 4. *Михеичева Е. А.* Жанровые особенности «библейских рассказов» Л. Андреева // Жанры в историко-литературном процессе. Вологда, 1985. 5. *Николюкин А. Н.* Жизнь и творчество Эдгара Аллана По // Э. А. По. Полн. собр. рассказов. М., 1970. 6. *По Э. А.* Полное собрание рассказов. М., 1970. 7. *Фет А. А.* Стихотворения. М., 1970. 8. *Чуваков В. Н.* О творчестве Леонида Андреева // Андреев Л. Н. Повести и рассказы : В 2 т. М., 1971. Т. 1.

Статья поступила в редколлегию 09. 03. 87

О. Н. Рокаш, доц., Н. И. Хоменко, доц.,
Каменец-Подольский педагогический институт

Рабочий человек в литературе 80-х годов (на материале романов А. Плетнева «Шахта» и Я. Коларовой «Вода!»)

Сопоставление романов А. Плетнева «Шахта» и Я. Коларовой «Вода!» позволяет проследить на конкретном примере некоторые характерные тенденции в развитии литературы стран социалистического содружества. «Десятилетия движения по новому пути, объективные факторы литературного процесса последнего времени настоятельно диктуют необходимость с пристальным вниманием отнестись к элементам типологической близости и особому характеру связей, складывающихся между литературами социалистических стран и опирающихся на общность социального строя, присущий ему интернационализм, совпадение мировоззренческих принципов» [12, с. 7]. Литературой социалистической общности выработаны новые принципы отношения к действительности, которые «выкристаллизовались как следствие нового видения мира, нового идейно-художественного сознания» [3, с. 115]. При этом каждая из литератур, обладающая национальным своеобразием, «естественно, вносит в общий контекст собственные, обусловленные этой спецификой достижения» [10, с. 62]. Комплексное изучение взаимосвязей родственных литератур выдвигается как важнейшая задача современности.

Конкретный сопоставительный анализ всех произведений — необходимая часть такого изучения, ибо только на большой фактической основе вырабатывается взгляд на литературу социалистических стран не просто как на сумму литератур, сходных по отдельным чертам и тенденциям, но как на «целостную идейно-художественную систему» [13, с. 270].

Романы А. Плетнева и Я. Коларовой, появившиеся почти одновременно (1979, 1980), не случайно привлекли внимание и получили широкое общественное признание. «Шахта» награждена первой премией по итогам Всесоюзного конкурса ВЦСПС и Союза писателей СССР на лучшее произведение о современном рабочем классе и поставлена критикой в ряд наиболее значительных современных произведений о человеке труда, таких, как «Буранный полустанок» («И дольше века длится день») Ч. Айтматова, «Корни и крона» В. Кожевникова, «Место дей-

ствия» А. Проханова, «Техника безопасности» Ю. Скопа ([2, 6, 8, 11]).

Новый роман известной чешской писательницы, юбилей которой недавно отметила общественность Чехословакии [16, с. 32], был назван одним из лучших ее произведений. О романе с похвалой отозвались ведущие чешские журналы и центральная партийная печать [15, с. 114—116; 18, 17].

Авторы романов решают важнейшую проблему литературы — проблему подлинного героя современности, взаимоотношений личности и коллектива. Жизнь и судьба современного рабочего, его богатый и сложный внутренний мир стали центральной темой в творчестве писателей — «Прямо из жизни шагнули в литературу рабочие...» [4, с. 15].

Время создания обоих романов — конец 70-х—начало 80-х. Но события, изображенные в них, относятся к различным временным пластам в истории каждой страны. «Вода!» воссоздает события начала 60-х годов. Для Чехословакии это было время определенных успехов в создании материально-технической базы, в развитии политической системы социализма, а также в формировании социалистического сознания народа; общегосударственная конференция КПЧ (июль 1960 г.) констатировала, что в Чехословакии «победили социалистические производственные отношения» [14, с. 10]. Завершение основ строительства социализма — таково реальное время романа.

В «Шахте» изображаются события конца 70-х годов.

Проблематика этих романов вбирает в себя опыт формирования и развития соответствующих фаз социалистического строительства и нового, социалистического искусства.

Типологическая близость романов очевидна. Оба произведения решают «производственную» тему. В каждом из них литературными героями являются шахтеры. В центре произведений чрезвычайная ситуация, авария, обвал в шахте, испытание людей на грани жизни и смерти. Конкретная идейно-художественная проблематика обусловлена прежде всего изображаемым историческим этапом в становлении социалистического общества.

Роман «Вода!» представляет собой новое направление в творчестве Я. Коларовой. Вместе с тем он отражает определенную закономерность в развитии чешской прозы 70-х годов, когда происходит преодоление статичности романной формы, характерной для 50—60-х годов, с присущими для произведений тех лет проявлениями схематизма. В 70-е годы «производственная» тема возрождается в творчестве М. Рафая, В. Парала, И. Швейды и др. Художественное осмысление производственных отношений становится более очеловеченным, одухотворенным.

Для Яромиры Коларовой главное — изображение процесса формирования социалистического коллектива. «События моей книги происходят в начале 60-х годов, когда из текучки вербованных начинают выкристаллизовываться горняцкие коллекти-

вы» [5, с. 3]. Директор Гавлик озабочен неподготовленностью к работе в шахте тех, «кого республика щедро посылает на подмогу»: «в первый же день они открывают закон: техника безопасности урезает их заработки и лишает некоторых удобств», «хоть приставляй к каждому зрителя, чтоб прибирал за ним» [5, с. 45]. Автору «Воды!» чрезвычайно важно, кто же составляет этот формирующийся коллектив, с каким социально-психологическим и нравственным наследством приходят сюда люди и что происходит с ними в процессе труда. Экстремальная ситуация дает возможность высветить внутренний мир каждого, показать пути и средства кристаллизации новых связей и качеств через раскрытие судеб героев и характеристику их социальной и нравственной природы. Во время аварии определяется сущность каждого человека, выявляется, насколько достоин он быть членом единой рабочей семьи. Обнаруживается, что Ярек Стшалка, считавшийся «отличным бригадиром», не справился с ситуацией, растерялся, впал в отчаяние, почувствовал себя беспомощным и одиноким. В ходе разыгравшейся трагедии он окончательно осознал, что не годится в лидеры. До сих пор Стшалка вполне устраивал начальство: «легче иметь дело с тем, кто, поддакивая, не вступает в пререкания, всегда готовый нажать на указанную кнопку» [5, с. 153]. Шахтер-ветеран Пентек, внешне непривлекательный, язвительный и, казалось, недоброжелательный к людям, являет свою глубоко гуманную сущность — спасает молодого парня ценой собственной жизни. Эрих Выметал, человек с трагической судьбой, до сих пор безынициативный, работавший добросовестно, но словно механически, без души, пробуждается для действия. Франтишек Офнер, по кличке Комар, видевший в работе лишь средство обеспечить свою семью, тяжело переживает личную трагедию и гибель своих товарищей, но единственным выходом для себя считает возвращение на шахту. Зденек Коуба, студент-недоучка, присланный «на исправление», пробуждается к творчеству и активному добру и т. д.

Как современный художник, Яромира Коларова не ограничивается «производственной» ситуацией и изображением человека, выполняющего исключительно производственную функцию. Она всматривается во внутренний мир своих героев, в их прошлое, стремится раскрыть личность каждого во всем богатстве ее проявлений. Это придает персонажам писательницы художественную объемность и ту духовность, к которой так чутка литература последнего десятилетия. Тот же Ярек Стшалка, несостоявшийся руководитель, показан вместе с тем как хороший человек, прекрасный товарищ, один из «самых преданных шахте людей» [5, с. 48]. Пересматривая в остро драматический момент свою жизнь, он понял, что ограничивал себя постоянным «должен, должен», что «работа заслонила собою весь горизонт», что он не оценил всего богатства, которое предлагала ему жизнь. В последние мгновения калейдоскопом мелькают в его сознании «осколки счастья пролетевшей жизни»: ле-

дяная горка, островок левкоев, веселая ярмарка, карусель... Он погибает, спасая товарищей. И не случайно бригада называет себя после смерти именем Ярослава Стшалки. В Эрихе Выметале, который в прошлом был солдатом немецкой армии, живет и тревожит душу неутолимая человеческая совесть, и это вызывает несомненную симпатию к нему.

Таким образом, каждый из членов коллектива несет с собой груз прошлого, каждого из них катастрофа заставляет с особой остротой осознать и оценить свою жизнь, выявить свое истинное «я». Нетрудно заметить, что если по содержанию социальных проблем — создание рабочего коллектива, использование старых специалистов, освобождение человека труда от предрассудков индивидуалистического сознания — роман Я. Коларовой может быть соотнесен с советскими «производственными» романами 30—40-х годов, то по принципам изображения человека в многообразии проявлений характера, по пристальности взгляда в душу человека, по степени осознания личностной ценности каждого члена коллектива Я. Коларова находится на уровне современного идейно-художественного сознания. Всем содержанием романа писательница стремится подвести читателя к выводу: «В сегодняшнем мире все мы ощущаем нависшую угрозу, но мы не должны поддаваться панике, нужно сохранять спокойствие и возлагать надежду на силу человеческой общности» [5, с. 3]. Этот пафос романа выводит его за границы собственно производственной темы и наполняет большим общечеловеческим смыслом. Вера чешской писательницы в силу человеческой общности очень актуально звучит сегодня, когда общечеловеческие глобальные проблемы сделали жизненно необходимой задачу формирования нового мышления: «...Впервые в своей истории человечество, а не отдельные только его представители, начинают осознавать себя единым целым...» [1].

Иной, более высокий этап социального переустройства жизни, запечатленный А. Плетневым в «Шахте», определил своеобразие решения сходной ситуации. Для Плетнева важно представить жизнь сравнительно небольшого коллектива шахты со всеми его внутренними проблемами и различием человеческих характеров в широком контексте духовной жизни общества. Ему необходимо показать, что рабочий человек есть основа основ современного социалистического общества не только как создатель материальных благ, но как в высшей степени духовно активная личность. Поэтому шахта здесь не просто место работы персонажей романа, но конкретная форма одной из двух контрастно соотнесенных и взаимосвязанных сфер человеческого бытия: природа и мир, творимый человеческими руками, деревня и город, преходящее и вечное, земля и небо. В точке пересечения этих сущностей и стремится писатель показать человека. Ситуация катастрофы призвана выявить степень соотнесенности каждого из персонажей с высоким идеалом человека. В таком именно свете предстает в романе человеческая «недостаточность» Колыбаева, для которого не социальная цен-

ность его труда важна, а «лишь бы деньги платили», легкомысленная трата жизненных сил, преступная безответственность по отношению к близким «ветродуя» Азоркина, нравственная ограниченность и духовная мелочность стволового Загребина, полный крах индивидуалиста Головкина, отъединившего себя от людей, человека с «заморенной душой», и, напротив, высокая нравственная ценность людей, трудом своим движущих жизнь, умножающих добро и человечность, таких, как родители героя, банщица Дарья Веткина, директор Караваев и других — «величайшего поколения величайшей силы духа» [9, с. 193].

Типологическое сходство и индивидуальность творческой манеры авторов особенно четко проявляются в центральных фигурах романов, наиболее полно воплощающих прогрессивные тенденции общественного развития и авторский идеал. Михал Колига и Михаил Свешнев — даже совпадение имен героев представляется многозначительным.

Замысел А. Плетнева — показать не просто современного рабочего, а Человека с большой буквы. Я. Коларова также стремится создать образ незаурядной личности, человека-труденика, для которого работа на шахте не только источник материальных благ, а место, где можно приложить свои недюжинные силы, испытать себя на прочность. Оба писателя изображают героя в полном смысле этого слова, людей-творцов, преобразующих мир и сознающих свое высокое назначение. Михаил Свешнев — человек со светом в душе (уже в самом имени героя ощущается не столько индивидуально-характерное, сколько обобщающе-оценочное). Он мастер своего дела, шахтер не по должности, а по призванию. И Михал Колига — человек большой нравственной силы, которую чувствуют все окружающие, к нему тянутся, на него хотят опереться, у него ищут поддержки. И он из числа людей, на которых «свет держится».

Сходны и судьбы героев: оба из крестьянской семьи, прошли службу в армии и «подались» в шахтеры, оба поднялись по профессиональной лестнице до высокого мастерства. В рабочей среде совершенствует каждый из них свою личность. И Михал Колига, и Михаил Свешнев обнаруживают в чрезвычайных обстоятельствах драгоценнейшее качество социалистической личности — способность решать, думать о судьбах других, искать выход из казалась бы безвыходного положения, рисковать собственной жизнью ради спасения товарищей. Глубокое знание дела, чувство ответственности, внутреннее спокойствие и уверенность, выработанные в суровой жизненной школе, личное обаяние — все это создает им высокий авторитет в их среде, позволяет по праву возглавить шахтерскую бригаду.

Единые в главном, родовом, герои вместе с тем несут в себе приметы и свойства своего времени. Я. Коларова всей художественной структурой романа — группировкой образов, системой конфликтов и связей — отражает общий «процесс кристаллизации позитивных этических качеств» [3, с. 89]. Михал Колига — не единичный носитель новой морали: в романе воссоздана

картина массового героизма. Но эта картина складывается из точно увиденных и четко различимых отдельных лиц. Писательница показывает, как обыкновенные люди стали героями, подтверждая тем самым, что «в самой природе социалистического героизма заложена и высокая способность к будничному труду, и принципиальная готовность к подвигу» [7, с. 11]. Михал как бы сконцентрировал в себе эти родовые качества рабочего человека. И как некогда Ярек Стшалка помог ему утвердиться в шахтерской среде, так сейчас сам Михал становится центром притяжения и надеждой товарищей, подхватывая и неся дальше эстафету гражданственности, пролетарской сплоченности, реального гуманизма.

А. Плетнев, также показывая жизнь шахты в ее повседневности и при исключительных обстоятельствах, переносит центр тяжести на фигуру главного героя. Подробно и основательно воспроизводится жизнь Свешнева на фоне истории всей страны, вскрываются глубокие народные истоки его нравственной силы и духовного богатства. Автор создает характер крупный, личность гармоничную, показывает ее в многообразии связей с миром, с людьми, природой, родиной, изображает его не только и не столько в поступках, сколько в работе сердца и напряжении мысли, в процессе самопознания, решения вечных вопросов о смысле человеческой жизни, о его ценности перед лицом преходящего и бессмертного. Думать, размышлять — в этой потребности видит автор важнейшую черту человека нашего времени. «Время для дум пришло настоящее, — считает герой. — Старшим поколениям некогда было остановиться и заглянуть в себя. Теперь мы за себя и за вас подумаем, осознаем себя, кто мы такие...» [9, с. 95]. Свешнев действует на окружающих прежде всего способностью «душевную близость к людям чувствовать», состраданием к слабым, нуждающимся в его помощи. Более подробно, чем Я. Коларова, освещает Плетнев и родословную своего героя, его родственную связь с двумя главными сферами формирования народного характера: рабочим классом и крестьянством. Герой Коларовой целен и монолитен, его характер раскрывается лаконично и вместе с тем масштабно в динамике событий, в прямых действиях, в выразительных, точных психологических деталях. Герой Плетнева знает момент душевной смуты, раздвоенности именно потому, что в нем идет постоянная душевная работа. Для Колиги ближайшая цель — получить комбайн, для Свешнева установка в шахте механизированного комплекса вызвала подобие некоего духовно кризиса, резко изменив ритм жизни и дав новый простор мыслям. Временами даже создается впечатление некоторой перегруженности романа размышлениями героя о «вечном», грозящими ослабить его социальную характерность и практическую действенность.

Каждому из авторов, безусловно, дорог его герой. Я. Коларова чаще всего выражает это суждениями других персонажей. «Огромный, как скала», «медведь» — эти и подобные характеристики подчеркивают внутреннюю силу героя, основательность

его жизненной позиции. Динамика повествования, умелое использование поэтики контраста, детали романтического плана («...Какой там медведь, это тигр или орел», — думает о Михале Гавлик), мгновенные вспышки в сознании героев в момент катастрофы позволяют раздвинуть границы повествования, наполнить его дыханием истории. А. Плетнев делает это приемами прямого расширения художественного пространства и времени романа. Герой не только помнит свое деревенское детство, но и предпринимает попытку «возвращения», чтобы обрести себя на новом витке духовного развития. В его размышлениях постоянно присутствует категория вечности: вечное небо над просторами родной земли, отчая земля воспринимается как «круг Вселенной», дело шахтера — вечное дело.

Все сказанное свидетельствует о том, что стиль обоих романов не только несет в себе приметы авторской индивидуальности, но соответствует воссоздаваемой действительности в динамике ее исторического развития и вместе с тем позволяет видеть в обоих авторах «рабочей темы» выразителей концепции героического, развиваемой современной литературой социалистического реализма.

1. Горбачев М. С. За безъядерный мир, за гуманизм международных отношений // Правда. 1987. 17 февр.
2. Гаврилов А. Потенциал красоты: человек труда на страницах современного романа // Октябрь. 1983. № 10.
3. Грзалова Г. Послевоенная чешская критика и проблемы социалистического реализма // Актуальные проблемы сравнительного изучения литератур социалистических стран. М., 1978.
4. Козак Ян. Прямо из жизни // Вопр. литературы. 1981. № 11.
5. Коларова Я. Вода! Донецк, 1982.
6. Марков Г. М. Советская литература в борьбе за коммунизм и ее задачи в свете решений XXVI съезда КПСС // Вопр. литературы. 1981. № 8.
7. Мотылева Т. В преображенном виде // Вопр. литературы, 1981. № 11.
8. Новиков В. Герой нашего времени: Статья вторая // Знамя. 1980. Кн. 7.
9. Плетнев А. Шахта: Роман и рассказы. М., 1980.
10. Тругларж Б. Борьба за идейное единство социалистической литературы Чехословакии // Современная литература Чехословакии. М., 1981.
11. Подзорова Н. Большая родня Михаила Свешнева // Лит. газета. 1979. 31 окт.
12. Топер П. Овладение реальностью. М., 1980.
13. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972.
14. Шленова Н. А. Рабочий класс Чехословакии в годы строительства основ социализма. М., 1977.
15. Literární měsíčník. Praha, 1981.
16. Literární měsíčník. Praha, 1984.
17. Rudé právo. 1981. 16 led.
18. Tvorba. Praha, 1981. 28 led. (1). N 4.

Статья поступила в редколлегию 09.09.85

И. А. С п и в а к, проф., Ю. Г. С к и б а, доц.,
Черновицкий университет

Знать всего Срезневского

В 1987 г. исполнилось 175 лет со дня рождения первого в России доктора славяно-русской филологии, впоследствии академика, Измаила Ивановича Срезневского.

В мае в Горьком, а в ноябре в Ленинграде состоялись научные конференции, посвященные выдающемуся отечественному

ученому-слависту, известному педагогу и поэту-романтику. Столь пристального внимания со стороны научной общественности деятели духовной культуры удаиваются не часто. Однако более широкий читатель очень мало мог узнать в юбилейном году о подвижнической деятельности ученого и просветителя, основоположника русской славистической школы, одного из патриархов отечественной филологии.

В этом парадоксе еще раз проявилось наше недостаточное внимание к своему культурному наследию. В условиях коренной перестройки, когда партия стремится мобилизовать весь духовный потенциал прошлого и настоящего для дальнейшего движения вперед, подобные явления особенно нежелательны.

Срезневский родился в 1812 г. в Ярославле в семье учителя гимназии. В 1826 г. его отец был приглашен на магистерскую должность в Харьковский университет. Почти половина сознательной и деятельной жизни Срезневского прошла на Украине. Здесь он прошел путь от студента до маститого ученого-исследователя, в совершенстве владел украинским языком. Русский по национальности, демократ по политическим взглядам, интернационалист по образу мыслей и деяний своих, Срезневский неутомимо изучал украинскую литературу, этнографию, фольклор.

В 1831 г. Срезневский публикует «Украинский альманах», позже — издает серию сборников под общим названием «Запорожская старина», в которых помещает исторические песни и документы, связанные с бытом запорожцев. В «Украинском сборнике» (1838—1841) печатает поэтические произведения корифея украинской литературы Ивана Петровича Котляревского.

Из глубокого интереса Срезневского к отечественной истории родились не только его научные трактаты, но и многие стихи, написанные на украинском языке, в частности, такие, как баллада «Корній Овода». Стихи Срезневского — еще одна грань его большого таланта. Не случайно он вошел в антологический сборник «Українські поети-романтики 20—40 років XIX ст.», встал рядом с Л. Соровиковским, Н. Костомаровым, О. Бодянским, О. Шпигоцким и др. Это свидетельство достойного внимания и к нему как поэту.

Но вот мы перелистали страницы почти двух десятков известных энциклопедических справочников, начиная с павленковского словаря 1905 г., в том числе «Краткой литературной энциклопедии» и «Литературного энциклопедического словаря» 1987 г. издания, известную трехтомную и четырехтомную «Историю русской литературы», и, к сожалению, установили: ни в одном из них не упоминается И. Срезневский как поэт. Счастливым исключением составляет восьмитомная «Історія української літератури», во втором томе которой неполных два абзаца специально посвящены собственно поэтическому творчеству И. Срезневского. (Все остальные многочисленные ссылки на него касаются его исследовательской и издательской деятель-

ности). Разумеется, в академической «Исторії», обнимающей сотни «рядовых» и великих писательских имен, больше, пожалуй, и не представлялось возможным сказать о Срезневском. А ведь в разные годы о нем был написан целый ряд трудов. Лишь в книге В. Ламанского, опубликованной почти сто лет назад, и в общеизвестных трудах А. Шамрая («Харківська школа романтиків», «Українські романтики») более чем двадцатилетней давности уделяется внимание И. Срезневскому как поэту [3; 9].

Заметим, что И. Срезневский был не только автором поэтических произведений, но и основателем целой школы поэтов-романтиков, куда входили известные стихотворцы — П. Гулак-Артемовский, Л. Боровиковский, А. Метлинский, О. Шпыгоцкий и др. Именно этой харьковской школе романтиков, как известно, принадлежали ведущая роль в раннем украинском романтизме в литературе. Нельзя, наконец, не вспомнить и тот факт, что И. Срезневский был страстным пропагандистом поэзии, более того, его знаменитая «Запорожская старина» стала своеобразной «энциклопедией творческого вдохновения» для целого поколения читателей. Можно представить себе, как велики его заслуги перед художественной литературой вообще и перед поэзией в особенности.

Не говоря обо всем этом, мы, сами того не замечая, обедняем свои познания в области отечественной культуры.

На протяжении почти четырех лет (1839—1842) Срезневский в составе молодых ученых Московского, Петербургского, Казанского и Харьковского университетов посещает страны Западной Европы, некоторое время находится в Чехии, Моравии, Хорватии, Черногории, Далмации. Изучает славянские языки и фольклор, знакомится с преподаванием славистических дисциплин в Праге, Берлине, Будапеште, Варшаве.

После возвращения в Харьковский университет читает для филологов лекции по истории и литературе славян.

В 1847 г. Срезневский становится профессором Петербургского университета, затем — Главного педагогического института страны. В это же время он включается в решение многих проблемных вопросов по истории, этнографии, антропологии и филологии славянских народов. Серьезно занимается вопросами письменности и литературы славян. Имя И. И. Срезневского как выдающегося ученого становится достоянием мировой славистической науки второй половины XIX в.

Это было великое и сложное время. Деятнадцатое столетие подняло на щит имена и творчество родоначальников национальных литератур и языков — россиян и украинцев, поляков и чехов, сербов и белорусов, македонцев и лужичан. Этот процесс, как правило, был теснейшим образом связан с активизацией национально-освободительных движений на землях Австро-Венгрии и России.

Решение многих кардинальных вопросов по истории славянских национальных культур тормозилось представителями так

называемой официальной науки, узким практицизмом и политиканством отдельных ученых. Так, Н. Погодин, П. Лавровский и другие историки и филологи пытались доказать, что украинский и белорусский языки не представляют собой самостоятельных языковых систем и являются ничем иным, как диалектами великорусского. Точка зрения И. И. Срезневского в этой дискуссии была объективной и принципиальной: русский, украинский и белорусский языки — языки трех братских народов, породненных единством происхождения и развития. Киевская Русь — прародительница трех восточнославянских народов, отчий дом их истории.

Еще в бытность на Украине в 1834 г. двадцатидвухлетний ученый в своей статье «Взгляд на памятники украинской народной словесности» отстаивал самостоятельность украинского языка. Свою позицию он изложил и в письме к И. Снегиреву от 7 августа 1834 г. «Нет! Какая бы участь ни ожидала его, что бы ни делали с ним легкомыслие и случай, он не исчезнет» [7, с. 258—260]. Эту же мысль Срезневский отстаивал и в устных спорах и беседах со своими оппонентами. Таким образом, И. Срезневский не только упорно исследует украинский язык и литературу, но и настойчиво защищает их. Это позиция ученого-интернационалиста и патриота. Весьма примечательно, что в своих доказательствах он ссылается на славные имена писателей — Г. С. Сковороду, М. М. Котляревского, Г. Ф. Квитку-Основьяненко как словотворцев. Он мечтает о том, «когда Россия, сильная душой, сильная волей, сильная умом, будет сильна в мире и словом; незаменяемая отчизна своих граждан станет отчизной всех других народов, всех наук, всех художеств, всех литератур». И дальше, как страстный призыв, произнесенный сегодня, — так он звучит актуально: «будем радоваться надеждой — и не предадим забвению того, чем уже можем гордиться; не оставим в пренебрежении тех драгоценностей, какими уже владели или можем овладеть, если не будем равнодушны... к памяти народной» [7, с. 260].

Поездки Срезневского по странам Западной Европы обогатили его филологическую эрудицию, расширили и укрепили научные связи. В Берлине он слушает лекции Франца Вольфа о санскрите, в Праге и Нитре (Словакия) знакомится с выдающимися деятелями чешского и словацкого возрождения Венцеславом Ганкой, Иосифом Юнгманом и Павлом Шафариком. Идеи единения славянских народов и их культур, как известно, в свое время произвели огромное впечатление на творчество Тараса Григорьевича Шевченко.

Пребывание нашего соотечественника на Балканах (Хорватия, Черногория, Сербия) обогатило его как лингвиста и палеографа, историка и этнографа. Научно-исследовательская деятельность И. И. Срезневского воистину уникальна. Срезневский одинаково велик и сведущ во всех областях славянской филологии. Конкретный пример: как известно, на территории

нынешней ГДР проживает самый малочисленный славянский народ — лужицкие сербы. Даже современные исследования о них — скудны и противоречивы. Разыскания академика И. Срезневского в этой области исключительно ценны и оригинальны. На них опираются в своих научных работах многие современные слависты. Свежее доказательство — книга В. Мотёрного и К. Трофимовича «Серболужицкая литература. История. Современность. Взаимосвязи» [5]. Полагаем, обо всем этом должны хорошо, профессионально знать не только лингвисты, но и литературоведы, историки, педагоги.

Еще до поездки за границу Срезневский мечтал о создании университетского славистического спецкурса, чтобы студенты владели по крайней мере тремя славянскими языками (польским, сербским, болгарским), знали историю славян в ее тесных связях с германскими, романскими и балтийскими народами, их культурами. Заботой о будущем отечественной науки была пронизнута вся его педагогическая деятельность.

Срезневский воспитал целую плеяду известных русских ученых и среди них — М. Тихонравова, О. Пыпина, Л. Майкова, В. Стюнина. Его наиболее близкими и талантливыми учениками были Н. Чернышевский и Н. Добролюбов. На протяжении всей своей жизни они сохраняли глубокое уважение к своему учителю. Отношения Срезневского, с одной стороны, и Чернышевского и Добролюбова — с другой, выходили далеко за рамки формальной субординации между профессором и его студентами. Это были отношения наставника и его учеников, построенные на взаимном доверии, уважении, взаимопомощи, простирающейся от собирания местных говоров, пословиц, материалов к словарям для профессора до его отеческой заботы об устройстве быта студентов.

Наконец, обратимся к летописям жизни и деятельности Добролюбова и Чернышевского. Здесь мы обнаружим десятки ссылок на Срезневского, помогавшего им овладеть основами филологической науки, текстологии, учившего их умению работать над памятниками культуры. Здесь и «Парамайник», и Ипатьевская летопись, и новгородские грамоты из собрания Румянцева, и хроника Георгия Амартела (IX в.) и многие другие.

Срезневский с огромным уважением относился к самостоятельному творчеству молодых ученых. Так было в научных спорах с Чернышевским и Добролюбовым о Белинском, в оценке диссертации Чернышевского и т. п. Помимо этого, Срезневский неоднократно «спасал» своих подопечных от несправедливого гнева начальства и полиции, поддерживал морально, помогал материально.

Чернышевский и Добролюбов не стали последователями своего наставника — судьба им готовила более громкую славу. Но в творческом общении с ним, при его деятельной помощи они выработали в себе такие драгоценные качества, как научная добросовестность, широта взгляда, стоицизм в служении избранному делу, кристальная честность, бескорыстие и удивив-

тельное трудолюбие. Это интересная и, к сожалению, недостаточно исследованная тема из нашего духовного наследия. Нам представляется целесообразным включить ее не только в общенаучный обиход, но и в семинарии по Чернышевскому и Добролюбову.

Весомый вклад внес Срезневский в школьную русистику, отдав ей свыше пятидесяти лет своей жизни. Он заложил основы исторического изучения родного языка, собрав при этом, обработав, прокомментировав и издав колоссальное количество памятников древней письменной культуры.

В его научном активе — исследования по проблемам филологии и истории, археологии и этнографии, палеографии и песенного фольклора, лингвистической географии, политэкономии, статистики и др.

«Мысли об истории русского языка» Срезневского долгое время были уникальной программой научных исследований многих поколений отечественных филологов. А его трехтомный капитальный труд «Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам» стал венцом творческой деятельности, научным и гражданским подвигом ученого.

Специального исследования заслуживает еще одна сторона деятельности И. И. Срезневского — просветительно-популяризаторская. Наша страна располагает богатейшими традициями в области пропаганды науки. М. В. Ломоносов и А. Н. Радищев, Д. И. Менделеев и Н. И. Лобачевский, К. А. Тимирязев и К. Э. Циолковский, С. И. Вавилов и многие другие были блестящими популяризаторами научных знаний. Одно из почетных мест среди них занимает И. И. Срезневский. Г. А. Богатова, опираясь на документы и свидетельства его современников, утверждает, что лекции Срезневского имели невиданный успех. Их посещали студенты всех факультетов. Самая большая университетская аудитория, как свидетельствуют очевидцы, не могла вместить всех желающих [1].

Многие идеи и рекомендации Срезневского в области филологии, педагогики, этики, методики и сегодня, сто с лишним лет после его смерти, являются актуальными, а научная, педагогическая и общественная деятельность остались для наших современников высоким образцом служения Отечеству.

1. Богатова Г. И. И. Срезневский: Кн. для учащихся. М., 1985. 2. Історія української літератури: У 8 т. К., 1967. Т. 2. 3. Ламанский В. Измаил Иванович Срезневский. 1812—1880. М., 1980. 4. Лишевский В. Ученые — популяризаторы науки. М., 1987. 5. Моторный В., Трофимович К. Серболужицкая литература. История. Современность. Взаимосвязи. Львов, 1987. 6. Рейсер С. Летопись жизни и деятельности Н. А. Добролюбова. М., 1953. 7. Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст. К., 1968. 8. Чернышевская Н. Летопись жизни и деятельности Н. Г. Чернышевского. М., 1953. 9. Шамрай А. Харківська школа романтиків. Х., 1930.

А. Р. Волков, проф., О. В. Червинская, доц.,
Черновицкий университет

Преодолеть информационный характер образования

Обзор наиболее авторитетных периодических изданий, реагирующих на проблемы вузов (например, «Вестник высшей школы», «Филологические науки», «Радянське літературознавство») убедительно показывает, что соединение теории с практикой в вузовском преподавании — проблема не только филологическая. Призыв к «ломке устоявшихся стереотипов в преподавании учебных дисциплин» является буквально тотальным [5, с. 71; 6, с. 10; 7, с. 65; 10, с. 4]. Как призыв к борьбе с главным стереотипом — эмпиризмом воспринимается передовая статья «Вестника высшей школы», где подчеркивается: «эмпиризм уже по самой своей сущности исключает теоретический, а тем более методологический анализ рассматриваемого вопроса» [2, с. 5]. Представители всех областей вузовской науки могут подписаться под словами известного математика, академика АН СССР, профессора МГУ Б. В. Гнеденко: «Теперь уже очевидно, что основные задачи вузовского обучения состоят не в передаче как можно большего количества сведений, а сводятся к тому, чтобы вызвать и постоянно поддерживать у студентов интерес к получению новых знаний, развить самостоятельность мышления обучаемых, привить им вкус к самостоятельному изучению научной литературы, к самостоятельным исследованиям, научить будущих специалистов элементам научного творчества, показать им, как общие теоретические положения находят использование в практической деятельности и как, в свою очередь, задачи практики вызывают необходимость развития теории» [3, с. 48]. Наконец, однозначно высказана и официальная, так сказать, директивная точка зрения председателем Государственного комитета по народному образованию СССР Г. А. Ягодиным по поводу путей достижения нового качества подготовки кадров: «Самое значимое — преодолеть информационный характер образования, выделить главное, то, без чего выпускник вуза не может быть специалистом. Именно это главное должно стать фундаментом... Очень важно, чтобы основные понятия фундаментальных наук, заложенные на младших курсах, активно использовались в процессе профессионального обучения» [11, с. 3].

Традиционное равнодушие к проблемам подготовки специалистов привело к тому, что вузы выпускают посредственных специалистов, которые не только не приносят пользы школе, но и наносят ей непоправимый вред. Вузовская филология не может больше оставаться лишь бесстрашной носительницей определенной суммы знаний. По какому пути идти ей дальше? Проблема требует осмысления. Однако прежде чем обсудить ее, следует подчеркнуть острый момент: фундаментальные филологические науки находятся под угрозой почасового сокращения [8, с. 2]. Например, в Черновицком университете курс «Введение в литературоведение» уже сокращен до 36 часов, курс «Теория литературы» — до 27. Экзамен по «Теории литературы» экспериментально показал катастрофичность такого положения: 17 студентов из 50 получили неудовлетворительные оценки и только четверо сумели сдать на отлично. Этот факт, даже со скидкой на возможную строгость экзаменатора, говорит в первую очередь о том, что нынешние студенты к пятому курсу не меньше нуждаются в «поводыре», чем на первом: самостоятельно и творчески осмыслить запланированный объем проблем (приблизительно 40% прочитанного на лекциях) сумели единицы!

Как построить филологическое образование, чтобы оно не давало в итоге такого обильного пустоцвета?

В первую очередь, думается, следует наладить реальную взаимосвязь литературоведческих курсов, их преемственность. Несмотря на то что на первом курсе во «Введении в литературоведение» оговаривается: теория, история литературы и литературная критика являются тремя составными частями науки о литературе, в дальнейшем, превращаясь в вузовские дисциплины, — они навсегда автономизируются. При этом, естественно, ни о каком принципе взаимодополнения не может уже быть речи. В настоящее время четко ощущается преемственность лишь двух лекционно-практических курсов — «Введения в литературоведение» (первый курс) и «Теории литературы» (последний курс). По назначению эти курсы различны: первый — должен дать начинающему филологу ключ к литературоведческим дисциплинам — весьма условную систему, «сетку», которая затем будет конкретизироваться; определенный набор терминов, наиболее часто встречающихся в различных курсах, а также предварительный анализ узловых проблем литературоведения («Форма и содержание», «Художественный образ», «Метод, направление, стиль», «Специфика литературы как вида искусства» и др.). Второй должен обобщить полученные за пять лет знания по литературе, свести их в «систему знаний». Однако беда в том, что этому курсу на самом деле нечего обобщать, поскольку его основные проблемы, определенные еще на первом курсе, как правило, выпадают из историко-лекционных курсов. В итоге приходится не обобщать, а воскрешать в памяти курс «Введение в литературоведение», подводить к выводам, не прозвучавшим в лекциях по истории литературы. Объективность

сказанного подтверждается наблюдениями представителя новосибирской науки Ю. В. Шатина: «На первом курсе студенты изучают более 200 литературоведческих терминов, связанных с языком художественного произведения, его сюжетом, строением русского стиха. К выпускному курсу эти понятия чаще всего забываются напрочь, а будущий литератор затрудняется отличить хорей от ямба. Драматизм ситуации состоит в том, что подобное повторяется уже несколько десятилетий в масштабах всей страны» [9, с. 47]. Правда, автор этих строк видит причины беды в порочной методике изучения свойств художественного языка, т. е. в методике названных теоретических курсов; мы видим проблему выходящей за ее пределы.

Преодолеть ситуацию можно, во-первых, при помощи взаимной координации всех литературоведческих курсов. До сих пор она была чисто механической: одни курсы за счет других то сокращались, то увеличивались; такая пульсирующая механика никак не затрагивала принципиальной суверенности отдельных курсов. Конечно, идеальный преподаватель и мыслящий студент не упускают из виду реальную связь чередующихся или излагающихся параллельно курсов. Но можно ли это сказать об ординарном студенте и типичном преподавателе? Ведь до сих пор поощрялась строгая регламентация преподаваемого и изучаемого, например: «Древнерусская литература», «Русская литература: первая и вторая половина XIX века», «Советская литература». Более того, связь между ними была настолько вроде и не обязательной, что изучение русской литературы могло начинаться с советского периода. На такой почве произошло немало казусов. Например: для занятий по русской литературе на так называемом малом факультете (для старшеклассников) специальная кафедра не может назначить одного преподавателя, который бы смог обсудить со слушателями всю школьную программу, ибо каждый преподаватель — специалист по определенному периоду.

Если все же логика берет верх и отдельные курсы осмысливаются как элементы общего исторического процесса развития литературы, то взаимоотношения и генетическое родство их с такой дисциплиной, как фольклор, скрывает густой туман. Но ведь многие литературные жанры можно осмыслить, обратившись к жанровой системе национального фольклора. Многие же специфические художественные формы и средства, отличающие одну национальную литературу от другой (например, формы народного юмора, культура смеховая), без обращения к материалу устного народного творчества фактически не могут быть объяснены. Кроме этого, в художественной литературе функционируют многочисленные традиционные мотивы и персонажи фольклорного происхождения (тяготение современного художественного эпоса к фольклорной стихии наблюдается, например, в «Василие Теркине»). В истории европейской культуры был период, когда фольклор повсеместно стимулировал качественные сдвиги в литературном процессе. Собираение фольклор-

ных материалов в конце XVIII—начале XIX в., появление даже фольклороподобных мистификаций привели к открытию и осмыслению понятия народности. Результатом явилось творчество Вальтера Скотта, первым показавшего связь личной судьбы человека с движением истории, что было подчеркнуто В. Г. Белинским. В русской литературе народностью отмечено творчество великого Пушкина.

Эти имена, поставленные рядом, подводят еще к одному заключению, которое невозможно игнорировать (хотя, как правило, оно игнорируется): любая национальная литература развивается в контексте других литератур, многократно с этим контекстом взаимопересекаясь. Включенная в этот контекст, она является лишь элементом «мировой литературы». Только этот термин и обладает реальным смыслом, однако, по сути, он не функционирует в высшей школе, так как «мировая литература» распадается на курсы «Русская литература», «Национальная литература», «Литература народов СССР», «Зарубежная литература». Темы «Пушкин и Шевченко», «Пушкин и Мицкевич», «Лермонтов и Байрон» и т. п. — лишь счастливое исключение в лекционной тематике, а вот, к примеру, темы «Шамиссо и Рылеев», «Гете и Кюхельбекер» звучат весьма экзотически. Мы, разумеется, не призываем к слиянию перечисленных курсов, эта дифференциация методически оправдана. Но желательно, чтобы студент, понимая искусственность и вспомогательность подобной систематики, стремился выйти за ее пределы.

Из-за разобщенности курсов выпускник, получающий диплом филолога, даже не имеет представления об истории формирования филологии как науки. Он не знает, например, что история литературы и литературная критика — сравнительно молодые филологические дисциплины, сформировавшиеся к середине XVIII в. и что они обособились от теории литературы, в частности, от поэтики; что сначала человек пытался осмыслить искусство как явление во всех его разновидностях (миф об Аполлоне и Музах, который можно было бы прокомментировать с этой точки зрения в курсе античной литературы, хотя, по-видимому, это не делается), и лишь два тысячелетия спустя накопленный опыт исторического развития культуры в рамках всего общественного развития потребовал определенного системно-исторического подхода к литературе и обособления истории литературы от теории. Знание таких вопросов должно лежать в основе филологического образования. Необходимо согласиться с И. К. Горским, что «вопрос о происхождении предмета является фундаментальной проблемой его истории» [4, с. 113], но именно фундаментальные проблемы типичный преподаватель и обходит стороной, подталкиваемый потоком почти бессистемной информации. Вероятно, этот типичный преподаватель не начнет свой историко-литературный курс с фразы: «История русской (украинской, французской, немецкой, английской и т. д.) литературы была впервые осмыслена тогда-то и тогда-то, написана тем-то и тем-то...», предпочитая просто перечислить учебную

литературу и тексты, которые по данному курсу необходимо прочесть, и лишает, таким образом, весь материал самого необходимого методического акцента.

Кроме того, системность научно-филологического мышления студента способна формироваться при постоянной апелляции преподавателя к пройденным историко-литературным периодам и общепилологическим курсам. Например, многие истоки произведений Ф. М. Достоевского просматриваются в древнерусской традиции, в частности, в житийной литературе. Преемственность определенной темы тоже может быть приметой отдельной литературы; в русской таковой является, например, тема конфликта героя и общественной среды (ее мы найдем и у А. С. Грибоедова, и у А. С. Пушкина, и у М. Ю. Лермонтова, и у Л. Н. Толстого).

Первый теоретический курс «Введение в литературоведение» вполне способен функционировать с параллельно идущими. Так, говоря в разделе стихосложения о гекзаметре или белом (безрифменном) стихе, легко опереться на читаемый в том же семестре курс античной литературы. Это будет интересно и понятно студентам. Ссылки же на Корнелия или Расина при анализе александрийского стиха бесполезны. Остается надеяться, что об этом в свое время напомнит преподаватель, читающий соответствующий курс зарубежной литературы.

Другой пример нескорректированности. Во «Введении в литературоведение» дается краткая история эволюции русского стиха, но в курсе «История русской литературы» эти моменты, как правило, опускаются. В результате разница между А. С. Пушкиным, М. Ю. Лермонтовым, А. А. Блоком, В. В. Хлебниковым, В. В. Маяковским, А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой, Б. А. Ахмадулиной, А. А. Вознесенским, Е. А. Евтушенко осмысливается с каких угодно точек зрения (эпоха, биография, отношение к событиям современной истории и т. п.), кроме, возможно, наиболее существенной — своеобразия формы художественного самовыражения. Именно постоянная ретроспекция должна закреплять теоретический аппарат филолога, который становится фундаментом его дальнейшей профессиональной самостоятельности и состоятельности.

Что может служить критерием отбора основной проблематики при построении теоретического курса (как вводного, так и заключительного)? Чем могут определяться параметры эффективного курса теории, которую, конечно же, невозможно в течение семестра осветить целиком? Важнейшим критерием следует признать литературно-художественный материал, определяемый профилем специальности. Курс теории литературы для русского, украинского, молдавского отделений и специальностей факультета романо-германской филологии не может быть одним и тем же. И потому, что у каждой из национальных культур своя особая литературно-художественная история, и потому, что, даже сосуществуя в братстве (как литературы народов СССР), — каждая из них, тем не менее, представляет особую,

неповторимую жанровую систему, включающую национально приемлемые и специфические жанровые формы (газель, рондо, спенсерова строфа, онегинская строфа, думы, «народні усмішки» как объекты изучения целесообразны относительно). Все эти соображения должны иметь выход на живую практику. Своеобразие «своей» литературы может быть объяснено или с помощью сопоставительного анализа, или без него, но обязательно подчеркиваться. Если преподаватель будет стремиться представить определенный национальный литературный процесс как специфическую эволюцию непрерывно развивающейся, дополняющейся, отбрасывающей старое, изменяющейся жанровой системы, историко-литературный курс войдет в теоретический баланс студента, который затем сумеет экстраполировать принципы эволюции на иной материал (иной литературно-художественный национальный процесс).

Взаимоотношение общего и особенного в каждой национальной литературе определяет ее лицо. Весьма наглядно это демонстрируют истории национального эпоса. Почти каждая развитая культура начиналась с больших эпических форм. Если таковых не обнаруживалось, то иногда даже провоцировались попытки мистифицировать их (вспомним знаменитую «Крале-дворскую рукопись»). Осмысление литературы как исторического процесса привело в конце XVIII—начале XIX в. к поискам ее истоков, что вызвало интерес к эпосу и его систематическое изучение. Хотя, действительно, многие европейские литературы начинались с создания эпических песен («Песнь о Роланде», «Песнь о моем Сиде», «Песнь о Нибелунгах», «Кудруна», «Слово о полку Игореве»), не все эти произведения были активно включены в литературный процесс, следовательно, не все они стимулировали прогресс литературы. Два последних из перечисленных постигла трагическая судьба — несколько веков у них не было читателя. И дело вовсе не в том, что они качественно ниже знаменитых песен, оба произведения по своим художественным достоинствам не уступают им. Напрашивается вывод: в литературный процесс включена лишь определенная доля художественных произведений, имеющих в культурном фонде нации, и взаимоотношения «процесса» и «фонда» не столь прямолинейны (т. е. все хорошее не всегда непременно включается в процесс). Критерии различны, не всегда критерий качества является определяющим. Это явление (взаимоотношение «фонда» и «процесса») не должно исчезать из поля зрения историка литературы и его курса лекций. Литературная эвристика постоянно подключает к литературе «новые» открытия: так, единственная комедия Менандра, дошедшая до нас полностью, — «Нелюдим» обнаружена в 1958 г. (украинский перевод — 1962 г.); преодолевают препоны искусственного забвения М. А. Булгаков и А. П. Платонов, просыпается интерес к явлениям, не оцененным своей эпохой, таким, как Ф. Гельдерлин и И. Ф. Анненский.

Таким образом, каждая национальная литература в сравне-

нии с параллельно развивающимися другими в силу таких вот особенностей литературного процесса представляет неповторимую жанровую систему, хотя вместе с другими одновременно составляет «мировую литературу», характеризующуюся на каждом этапе повсеместно доминирующими формами (так, о романтизме говорил — эпоха стиха и стихотворца, о критическом реализме — эпоха романа и т. п.). Определения типа «русский классицизм», «русский сентиментализм», «русский романтизм» правомерны своей конкретностью, подчеркивающей национальную индивидуальность метода, преобладающего в тот же период в масштабах мировой культуры. Кстати, возможность почувствовать национальное своеобразие каждой изучаемой литературы могли бы дать студентам толково спланированные учебные планы и программы, которые бы учитывали параллельность рассматриваемых литературно-художественных эпох и периодов. Сравнимый самостоятельно материал усваивался бы без особых усилий и более творчески.

Чтобы укрепить, а вернее — восстановить фундаментальность филологического образования, нам нужно сообща искать выход, чтобы дать хоть сколько-нибудь систематические сведения по литературам европейских социалистических стран (в особенности славянских) и народов Востока. Мы по-прежнему находимся в плену европоцентризма, хотя в настоящий момент мировой литературный процесс определяется достижениями и латиноамериканской прозы. Студент-отличник имеет полное право после окончания филологического факультета с чистой совестью сказать, что не имеет понятия о Фирдоуси, Махабхарате и Рамаяне, о южнославянском народном эпосе, о Х. Ботева, Н. Хикмете и т. д. Как можно изменить создавшееся положение? Во-первых, вводить сравнительно-исторический материал при преподавании основных курсов. Например, говоря о былинах, сопоставить их с юнацкими песнями (и, конечно, с эпосом западноевропейских народов). Во-вторых, ввести хотя бы в объеме обзорных лекций сведения по литературе социалистических стран и литератур Востока в курсы зарубежных литератур. В-третьих, наиболее радикальное направление — читать (хотя бы для литературоведов) спецкурсы «История славянских литератур», «История литератур Востока», «Сравнительное литературоведение», а также «История эстетических учений», «История литературоведения». Но пока это вопрос ведомственный.

Хотелось бы взглянуть на проблему еще в одном ракурсе. Все мы понимаем, что являемся современниками и читателями не только, скажем, Ч. Айтматова, В. П. Астафьева, В. Д. Дудинцева, О. Т. Гончара, В. В. Быкова, но и Г. Г. Маркеса, Х. де Кортасара, М. Фриша, Х. Л. Борхеса, А. Мэрдок. Кроме того, как это не трагично, мы — первое поколение советских читателей М. А. Булгакова, А. П. Платонова, В. В. Набокова. Все вместе они составляют тот реальный литературный фонд, который питает нашу культуру. Но в каком из историко-лите-

ратурных курсов об этом говорится? А ведь подобный подход был присущ вузовской науке еще в этом веке. Откройте учебник Н. К. Гудзия «Древнерусская литература» и вы увидите, что сюда включена и переводная литература как полнокровно функционирующая в русской культуре. Вот это и есть фундаментальный подход к проблеме, хотя, по-видимому, такие страницы в учебнике ныне самые не читаемые, поскольку переводной, в первую очередь византийской, литературы давно уже нет в лекционных курсах.

Наконец, от размышлений о грядущем содружестве литературоведческих дисциплин перейдем к посреднику между ними и студентом — к образу идеального лектора. Некоторые видят в будущем филологию оснащенной компьютерами, которые будут давать студенту задания и тренировать его филологическую выучку беспристрастно и эффективно [9, с. 45]. Думается, потребность в общении с личностью, более близкой студенту по профессиональным интересам и более компетентной, не отомрет. В настоящее же время преподаватель в учебном процессе — личность исключительно важная — в большей мере определяет успех курса. Для восприятия важна концептуальность курса, которая выражается в эрудиции преподавателя, освещенной собственным мнением. Часто студент никак не может уловить, на каких уровнях преподается творчество или произведение какого-либо автора: то ли на уровне дополнения к биографии, то ли на уровне увлекательной сюжетики, или же на школярски-трафаретном — тема, идея, сюжет, галерея образов и т. п., или же на всех вперемежку — так различны бывают по характеру лекции одного курса. Весь секрет в том, что в основе составляемого курса лежит разнородная научная литература, созданная трудами многочисленных литературоведческих школ. Об этом свидетельствует и терминологическая неразбериха в конспектах: то, что в одной лекции определяется, скажем, как тема, в другой называется проблемой (или вид путается с жанром, конфликт с коллизией). Долг преподавателя — избегать терминологической сумятицы. Да и вообще, тот терминологический инструментарий, который студенты зубрили на первом курсе, преподаватели редко используют в историко-литературных курсах, отчего в сознании студента к пятому курсу он, естественно, стирается. Концептуальность любого курса возможна только на базе знания теории и всех литературоведческих дисциплин, если она при этом налагается на важнейший методологический принцип — принцип историзма, сформулированный В. И. Лениным: «Не забывать основной исторической связи: ...как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения этого развития, чем данная вещь стала теперь» [1, с. 67], и если этот принцип будет последовательно выдержан в лекционном курсе, в работе семинаров (каждый из которых должен в идеале представлять собой слияние теории с практикой), — мы сможем считать, что информационность преодолена.

1. Ленин В. И. О государстве // Полн. собр. соч. Т. 39. 2. В единстве теоретического и практического: передовая статья // Вестн. высш. шк. 1987. № 10.
3. Гнеденко Б. В., Гнеденко Д. Б. В единстве теории и практики // Вестн. высш. шк. 1987. № 4.
4. Горский И. К. К вопросу о внутренней логике развития науки о литературе // Рус. лит. 1987. № 1.
5. Журавлева Г. П., Федченко К. Т., Забелина М. И. Обеспечивая единство теории и практики // Вестн. высш. шк. 1987. № 3.
6. Легасов В. В первом веке новой эры: Заметки о наступающем «техническом перевороте» // Моск. новости. 1987. № 41.
7. Тесличко Л. Г. Про читання курсу. Література народів СРСР // Рад. літературознавство. 1987. № 8.
8. Скудеет багаж учителя // Сов. культура. 1987. 11 июня.
9. Шатин Ю. В. Гуманитарное знание и компьютер // Вестн. высш. шк. 1987. № 10.
10. Швец В. И. Против эмпиризма как основы педагогической деятельности // Вестн. высш. шк. 1987. № 2.
11. Ягодин Г. А. Добиться нового качества подготовки кадров // Вестн. высш. шк. 1987. № 4.

Статья поступила в редколлегию 18. 01. 88

СОДЕРЖАНИЕ

Советская литература

<i>Кулинич А. В.</i> У истоков перестройки («Теркин» на том свете» и «По праву памяти» А. Твардовского)	3
<i>Тихонов А. А.</i> Ленинская тема в драматургии М. Шатрова 80-х годов	13
<i>Ульянова Н. Н.</i> Песенное творчество Роберта Рождественского	19

Литература XIX века

<i>Мещеряков В. П.</i> Неопубликованная трагедия А. А. Жандра «Петр I»	25
<i>Храмова С. И.</i> «Гой, ребята, люди русские!» Н. П. Огарева и фольклорные традиции	33

Древнерусская литература

<i>Михед П. В.</i> Малоизвестное переложение «Слова о полку Игореве» («Русь» Николая Гейнрихсена)	42
---	----

Вопросы поэтики и жанрологии

<i>Руснак И. С.</i> Памфлет в системе литературных жанров	46
<i>Григоренко Е. С.</i> Особенности художественного времени в романе И. С. Тургенева «Новь»	53
<i>Позднякова Н. А.</i> Структура романов Ю. В. Бондарева	60
<i>Краевская Г. М.</i> Цвет и его функция в повести А. И. Куприна «Поединок»	67
<i>Ярушевская Т. В.</i> О художественной функции самоцвета в образной палитре М. Волошина	75
<i>Кивильша А. Е.</i> О генезисе стилистической графики литературного текста	82

Межнациональные связи

<i>Белецкий Ф. М.</i> Н. В. Гоголь и С. В. Васильченко (к вопросу о развитии традиций сатиры)	91
<i>Евстафьева Е. Н.</i> Д. Н. Мамин-Сибиряк и Украина	99
<i>Московкина И. И.</i> Развитие традиций Э. По в прозе Л. Андреева	106

История литературоведения

<i>Рокаш О. Н., Хоменко Н. И.</i> Рабочий человек в литературе 80-х годов (на материале романов А. Плетнева «Шахта» и Я. Коларовой «Вода!»)	113
<i>Спивак И. А., Скиба Ю. Г.</i> Знать всего Срезневского	119

Вопросы вузовского литературоведения

<i>Волков А. Р., Червинская О. В.</i> Преодолеть информационный характер образования	125
--	-----

Сборник научных трудов

ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Республиканский межведомственный
научный сборник

В ы п у с к 1 (53)

Редактор З. И. Карпа

Художественный редактор О. М. Козак

Технический редактор С. Д. Довба

Корректоры О. А. Тростянчин,

Р. Р. Гамада

ИБ № 12624.

Сдано в набор 20.07.88. Подп. в печать 25.01.89.
Формат 60×90/16. Бум. тип. № 2. Лит. гарн.
Выс. печать. Усл.-печ. л. 8,5. Усл. кр.-отг. 8,87.
Уч.-изд. л. 9,33. Тираж 1000 экз. Изд. № 1813.
Заказ 3847. Цена 1 р. 90 к.

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

1 р. 90 к.



ISSN 0321-1215

Вопр. русской лит. 1989. Вып. 1[53]. 1—136.