



Вопросы русской
литературы

Выпуск

1987

2(50)

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ УССР**

**ЧЕРНОВИЦКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**РЕСПУБЛИКАНСКИЙ
МЕЖВЕДОМСТВЕННЫЙ
НАУЧНЫЙ СБОРНИК**

Издается с 1966 г.

ВЫПУСК 2 (50)

**Л Ь В О В
ИЗДАТЕЛЬСТВО ПРИ ЛЬВОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ
ИЗДАТЕЛЬСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «ВИЦА ШКОЛА»
1987**

В сборнике помещены статьи, посвященные истории советской и дооктябрьской литературы, проблемам перевода, межнациональным литературным связям.

Для специалистов-литературоведов, преподавателей высшей и средней школы, студентов.

Библиогр. в конце статей.

Редакционная коллегия: доц., канд. филол. наук **Н. В. Николаев** (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**, проф., д-р филол. наук **А. Р. Волков**, 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 **М. А. Назарок**, доц., канд. филол. наук **В. Д. Павличенко**, доц., канд. филол. наук **Г. И. Пономарев**, доц., канд. филол. наук **В. П. Попов**, доц., канд. филол. наук **Е. П. Ситникова**, проф., д-р филол. наук **И. А. Спивак**.

Секретарь **П. Н. Кульбабский**

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

Адрес редколлегии: 274012 Черновцы, ул. Коцюбинского, 2, госуниверситет, кафедра русской литературы, тел. 9-84-47

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

В 4603010100—071 554—87
М225(04)—87

© Издательское объединение
«Вища школа», 1987

В. П. Цыганник, соиск.,
Алуштинский литературно-мемориальный
музей С. Н. Сергеева-Ценского

Публицистика С. Н. Сергеева-Ценского в годы Великой Отечественной войны

Еще одна грань таланта выдающегося художника слова С. Сергеева-Ценского—публициста ярко засверкала в годы Великой Отечественной войны. С первых дней войны старейший писатель активно включился в работу, сотрудничая в 17-ти редакциях газет и журналов, в Совинформбюро; в годы войны им было написано более 50-ти статей.

Сила воздействия произведений Сергеева-Ценского—публициста заключалась в неопровержимости доказательств, строгой логике изложения, убедительности описываемых фактов. Конкретные факты он умел облечь в яркую художественную форму, придавая им образность, впечатляемость, эмоциональность. Оставаясь художником-монументалистом в прозе, он проявил себя пламенным публицистом-гражданином, откликаясь на все важнейшие события Великой Отечественной войны. Особенно большое внимание С. Сергеев-Ценский уделял публицистике в годы Великой Отечественной войны, в частности 1941—1942 гг. и первой половине 1943 г.

Это, однако, не помешало его работе над художественными произведениями большого жанра. Им были написаны романы: «Брусилловский прорыв», «Пушки выдвигают», «Пушки заговорили» и много рассказов.

Анализ творчества С. Сергеева-Ценского подтверждает глубокий смысл публицистики, определяемой Л. Соболевым как «колокол громкого боя».

Обращает на себя внимание характерная черта: где бы ни оказывался писатель, он всегда находил трибуну для выступления — «Правда», «Красная звезда», областные «Красный Крым», «Куйбышевская правда», «Казахстанская правда» или местная городская газета.

Важное значение в публицистике С. Сергеева-Ценского занимал прием исторических параллелей. Не имея возможности бывать на фронтах, писатель возмещал этот недостаток глубоким знанием истории первой героической обороны Севастополя, подробностей первой мировой войны. Воссоздаваемые им образы русских воинов прошлого служили как бы примером для бойцов Великой Отечественной войны. Но это не было механическим перенесени-

ем событий прошлого в происходящее. Решающую роль в выступлениях публициста имела художественная типизация действительных фактов и прославившихся героев. Воплощение в отдельных именах и поступках характерных черт беззаветной преданности Родине, истинного патриотизма поднимало их над обыденностью, захватывало умы и сердца, звало на подвиги. Сказывалась сила воздействия художественных публицистических образов.

Поэтому нельзя согласиться с утверждением, будто все, что напечатано в газетах или передано по радио, — публицистика. Одно дело — строгая объективная документация происходивших фактов и совсем другое — публицистическое их осмысление, когда на первый план выдвигаются не сами факты или имена, а их обобщающее значение, их сущность, изображенная в конкретной индивидуальности.

Художественность оперативной публицистики, как подтверждает творчество С. Сергеева-Ценского, органически «стыкуется» с публицистичностью художественной прозы и поэзии. В этом нетрудно убедиться, сопоставив лучшие публицистические статьи писателя с его мыслями и философскими раздумьями в «Севастопольской страде», «Брусиловском прорыве» и др. По-видимому, общим основанием здесь служит гражданственность публициста и художника, масштабность мышления и неумное стремление через малое показать большое, в отдельном раскрыть общее.

Подтверждается важная роль в публицистическом и художественном творчестве документальности, достоверности описываемого. Это тоже основа «стыковки» художественности и публицистичности: Документ нельзя ни изменить, ни отменить, но его по-разному можно истолковать. Общая точка зрения на истинные события — гражданственность — роднят художника и публициста, открывая путь для объективной оценки, раскрытия общественной их значимости. И чем впечатлительнее интерпретация их публицистом, чем художественнее их изображение, тем глубже воспринимаются они аудиторией.

В октябре 1943 г. С. Сергеев-Ценский работал над очередной статьей «Расцвет славы русского оружия» [3, ф. 1238, л. 1—2]. Это было время, когда «результаты побед Советской Армии вышли далеко за пределы советско-германского фронта, приобрели огромное международное военно-политическое значение. Разгромом немецко-фашистских войск в битве под Курском и выходом Советской Армии на Днепр завершился коренной перелом не только в Великой Отечественной войне, но и в ходе всей второй мировой войны, открылся прямой путь к полному разгрому фашистского блока» [2, с. 16].

В статье писатель проводит исторические параллели: победы Суворова и Кутузова и победы Советской Армии, в результате которых был достигнут коренной перелом на фронте. Автор сравнивает потери армии Наполеона в 1812 г. с потерями фашистской Германии, которые наталкивают читателя на вывод: разбили Наполеона, разобьем и Гитлера, а подтверждение этому — Сталинградская битва, Курская дуга, бои на Правобережной Украине.

С. Сергеев-Ценский в статье обращается к произведениям А. Пушкина, народному творчеству, использует высказывания А. Суворова о героизме и мужестве русского солдата.

Впервые публикуем текст статьи С. Сергеева-Ценского «Расцвет славы русского оружия»*.

РАСЦВЕТ СЛАВЫ РУССКОГО ОРУЖИЯ

Когда после одной победы Суворова ему сказали:

— Александр Васильевич, как всегда, вам сопутствует военное счастье, — великий стратег ответил:

— Вчера — «счастье», сегодня — «счастье» и всегда — «счастье»?... Помилуй бог! Дайте же сколько-нибудь и ума!... Известно, что Австрия, вступая в союз с Россией Павла I для борьбы против победоносных войск революционной Франции, потребовала, чтобы во главе русской армии стоял не кто иной, как семидесятилетний тогда Суворов, и Павлу пришлось поневоле вернуть опального героя из ссылки. Известно также, что Александр I вынужден был силою обстоятельство прислушаться к голосу народа и поставить во главе русских войск, отступавших к Москве перед армией Наполеона, лично ему неприятного Кутузова, хотя и престарелого уже, но великого воина. И Кутузов оправдал доверие к нему России.

Прекрасно сказано об этом у Пушкина:

...народной веры глас
Воззвал к святой твоей седине:
«Вставай! Спасай!» — Ты встал и спас.

Но неплохо говорили, в связи с приездом Кутузова в армию; и солдаты того времени: «Приехал Кутузов бить французов».

Бесспорно, что и Суворов, и Кутузов были люди редкостного ума, однако одного ума недостаточно для того, чтобы быть стратегом. Умных людей все-таки много, — стратегов очень мало. Можно быть прекрасным теоретиком военного искусства и совершенно не быть не только стратегом, даже и тактиком, — не суметь командовать даже дивизией во время боя. Таких случаев можно привести сколько угодно.

У Наполеона есть афоризм: «Лучше один посредственный главнокомандующий, чем два хороших». «Бог войны» утверждал этим единоначалие в ведении войны, как условие, без которого нельзя добиться успеха.

Он же командовал армией, численность которой превосходила все известное в этой области в истории человечества: шестьсот тысяч человек, считая со вспомогательными частями, собрал он для похода в Россию.

Однако, что же показал этот поход? Только одно, — что стратегические способности Наполеона были ниже того, что он задумал сделать.

Прошло столетие, и на поля сражений, в первую мировую войну 1914—18 гг., выступили уже миллионные армии, руководить которыми стало, бесспорно, гораздо труднее, чем даже крупнейшей армией Наполеона. Впервые доказал это Мольтке-младший, проигравший сражение с французами на Марне (в начале сентября 1914 г.), где под его главным командованием было около миллиона с тремя тысячами орудий против приблизительно таких же сил французов, предводимых Жоффром.

Прошло еще четверть века, и армии немцев и их сателлитов, ринувшиеся на Советский Союз почти одновременно по всей его западной границе — от Черного моря до Ледовитого океана, далеко оставили за собой и по численности и по технике армии первой мировой войны. Немецкое море вышло из берегов, стремясь затопить Русскую равнину...

Нападение было вероломным, внезапным, советские войска не успели от мобилизоваться, молодая промышленность наша не успела снабдить их в достаточном количестве современной техникой; железнодорожная сеть наша дале-

* Печатается без изменений и исправлений. — *Ред.*

ко отставала от тех требований, какие предъявляла к ней громадность нашего государства; все преимущества были на стороне врага, и успех его подлого предприятия казался почти всему миру вполне предерженным. . .

Для молодой Советской власти, для только что начавшего жить на социалистических началах, жить по-своему, а не по указке извне, стоплеменного советского народа очень рано настал такой экзамен, на какой не выходила и веками слагавшаяся царская Россия.

Теперь, когда уже проведена одна из крупнейших военных операций — форсирование в нескольких местах сильно укрепленной линии Днепра, когда идут успешные бои уже в Правобережной Украине, когда противник отброшен к тем рубежам, какие занимал он осенью 1941 года, — мы уже можем сказать: экзамен на звание сильнейшей из сухопутных держав мы сдали.

Пусть враг наш судорожно цепляется за те укрепленные опорные пункты, которые он сумел создать, но он вынужден уходить, он уйдет, чтобы никогда не вернуться. От армии Наполеона, вторгшейся в Россию, осталось только тридцать тысяч, — посмотрим, сколько останется от армии Гитлера.

Прошло 27 полных месяцев с 22 июня 1941 года, и вот нами уже взят перевал войны, за которым даже и слепому видна наша недалекая теперь победа.

Свою историю делаем мы сами.

Давно ли гитлеровцы писали в своих газетах: «Нами завоеваны на Востоке колоссальные пространства». Мы вносили поправку: «Не завоеваны, а временно оккупированы. . .»

Когда война ведется на истощение противников, никаких случайностей, способствующих победе, быть не может. Наивысшее напряжение всех сил страны, как физических, так и духовных, — вот что такое война на истощение. Именно поэтому-то результат ее неоспоримо закономерен. Кто скорее истощится, тот и побежден.

Когда провалился «блицкриг», гитлеровцы повели с нами войну на истощение, мобилизовав для этого промышленность почти всей континентальной Европы.

«Иль нам с Европой спорить ново?» — воскликнул свыше ста лет назад Пушкин.

Не ново было тогда, не ново тем более и теперь, но так спорить, как теперь, и стать близкими к полной победе в таком споре мы смогли только благодаря совершенно новой, незнакомой истории стратегии. . .

«Управлять значит предвидеть», но очень трудно было, глядя со стороны, как гитлеровские полчища летом 42 года докатились до Кавказского хребта и Волги, предвидеть, что им уготовлен «Сталинград» и бесславная ретирада на Северный Донец.

Первая мировая война, за малыми исключениями, упавшими преимущественно на русский фронт, протекала, как война окопная, — самая спокойная форма войны. Бурно-маневренной продолжает быть, как и вначале, наша Отечественная война.

Генералы Гитлера думали было отдыхать и давать отдых своим войскам зимою, но советские генералы блестяще срывали этот отдых вот уже две зимы.

Молодые советские генералы, имена которых гремят теперь на весь мир, не имели боевого опыта: они учились науке побеждать в ходе войны. Сплошь и рядом видим мы в сводках примеры исключительно умелого маневрирования наших войск, в результате чего попадают в «котел» и уничтожаются большие группировки противника (под Сталинградом, под Таганрогом, в излучине Днепра и пр.). Блестяще форсируются широкие реки или реки с сильно заболоченными берегами, причем эти труднейшие операции производятся под ливнем снарядов врага. Появилась уверенность в себе и смелость при решении сложных и ответственных тактических задач.

Известна фраза Суворова о русском солдате: «Где олень пройдет, там и солдат пройдет; но где даже и олень не пройдет, там русский солдат пройдет». Наши части теперь появляются в расположении противника с той стороны, которую он по свойствам местности считает настолько недоступной, что даже не заботится об ее охране.

Согласованность действий танковых войск, артиллерии, авиации и пехоты, а иногда и кавалерийских частей, если поставлен вопрос о рейде в тыл

противника,— этому тоже научились наши генералы по мере хода войны...

Каждое государство — живой организм, а не чья-то досужая выдумка.

Россия складывалась долгими веками, она имеет тысячелетнюю историю, и рост ее вполне закономерен. Росло население, росла и территория России. Не постановлениями европейских конгрессов мы получили ее, а в постоянной борьбе, направо и налево отбиваясь от наседавших на нас врагов.

Где эти враги теперь? Многие из них «погибоша, аки обры», иные остались карликами рядом с великаном. Мы, русские, создали такое государство, размеры которого поражали воображение маленьких западно-европейских держав. Вполне естественно поэтому, что слава русского оружия стала национальной гордостью нашей...

Нелегко жилось русскому человеку на необозримых просторах его родины, но зато старый русский солдат, суворовский чудо-богатырь, вполне уверенно мог петь под шаг: «Наша матушка Россия — всему свету голова!». Великой страны не могло бы и быть без великих военных подвигов. Нет нужды перечислять их, — они общеизвестны...

... Государство — живой организм, и как всякому живому организму ему свойственно чувство самосохранения. Оно инстинктивно, но может быть и вполне осмысленным. Большевикизация громаднейшего организма — России прошла под военным нажимом Германии. И русский народ, и другие народы России не могли не видеть, что по соседству с нами вырос сильнейший враг, какого еще не имела наша страна. Этот враг недумсмысленно угрожал самостоятельности нашей родины. Царизм обанкротился. На свою защиту от наседавшего сильного соседа неминуемо должен был выступить весь народ. И он выступил 26 лет назад.

И что же? Обмануло ли его чувство самосохранения?

Нет! Только Советский строй, создавший в нашей стране тяжелую индустрию, только Советский строй, далеко вперед двинувший культуру нашей страны, только Советский строй, выявивший все силы, скрытые в народе, всю его потенциальную энергию, только он, основанный Лениным... — как мечами раздул гениальность всех народов, населяющих Россию, и в смертельной схватке с гитлеризмом слава русского оружия дошла до небывалого еще расцвета.

Ни одна эпоха нашей истории не давала столько примеров беззаветной любви к родине и несравненного героизма. Освободительная война, какую мы ведем, не только чрезвычайно умножила счет подвигов русской армии со времени основания русского государства, — она удвоила их!

Мы начали с ударничества, как массового подъема в труде; ударничество выросло в стахановское движение; Отечественная война развернула перед всем миром наш героизм.

В воздухе и на суше, на воде и под водою непрезойденные образцы доблести проявили наши советские богатыри, создавая богатства духа. В наших воинских частях может уже быть введена новая команда: «Равнение на героев!»

Быть может, наступающей зимой мы уже очистим свою землю от осквернивших ее гитлеровских мерзавцев. Пройдет лихолетье. Заново отстроятся разрушенные новыми гуннами города и села, заколосятся поля, зацветут сады...

На тысячелетие основывал «новый порядок» свой Гитлер в порабощенной им Европе! Теперь смешно даже и вспомнить об этом, а ведь это всерьез писалось в немецких газетах.

На тысячелетие или нет завоевываем мы уважение всего свободолюбивого мира, мы не знаем; знаем только, что всерьез и надолго.

30 октября 1943 г.

С. Сергеев-Ценский

А. Фадеев подчеркивал: «Публицистические произведения старейшего мастера прозы С. Н. Сергеева-Ценского, опирающиеся на героическое прошлое нашего народа, проникнутые глубокой верой в силы народа, в его конечную победу, вдохновляют советских людей на новые подвиги славы и чести» [1, с. 329]. Публи-

цистика С. Н. Сергеева-Ценского периода Великой Отечественной войны получила высокую оценку читателей, критики, ученых, она сыграла большую пропагандистскую и воспитательную роль.

1. *Фадеев А.* Собрание сочинений. В 5 т. М., 1959—1961. 2. Великая Отечественная война 1941—1945. Энциклопедия. М., 1985. 3. Архив Алуштинского литературно-мемориального музея С. Н. Сергеева-Ценского.

Статья поступила в редколлегию 01.01.85

А. А. Кораблев, преп.,
Горловский пединститут

Художественное время в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Художественное время обычно рассматривается с двух сторон: как время изображенное и время изображающее [11; 15]. Наиболее ощутимо эти движения отображаемой жизни и воссоздающего ее сознания проявляются в событийном плане, поэтому можно говорить о различении *сюжетного и фабульного* времени.

Понятия «сюжет» и «фабула» все еще не получили строгих и общепринятых определений, хотя в литературном обиходе издавна сложились вполне устойчивые стереотипы их употребления. Начиная с XIX в. русские писатели и критики сюжетом чаще всего называют то, что «взято из жизни», что может быть «передано» или «заимствовано» — какой-нибудь случай, историю, т. е. характерное и нетривиальное стечение событий и обстоятельств. Традиционно сюжет — это замкнутая цепь событий, имеющая определенную, художественный смысл, тогда как фабула — это то, что «разрабатывается» автором, развертывание тех же событий — так, чтобы собирающий и связующий их смысл раскрывался бы максимально динамично и полно.

Литератора, «владеющего фабулой» (т. е. «пишущего занятно»), М. Булгаков называл «фабулистом» и полагал, что этого достаточно, чтобы иметь «право на бытие и свой особенный закоулок в литературе» [5, 1922, № 12, с. 51]. Возражая К. Станиславскому, он подчеркивал: «Вас шокируют драки, а мне кажется, что они будут держать зрителя в напряжении: вдруг Мольера зарежут. Зритель должен бояться за жизнь Мольера» [6, с. 547]. Сам М. Булгаков был превосходным фабулистом. В. Немирович-Данченко, например, так отзывался о нем: «Его талант вести интригу, держать зал в напряжении в течение всего спектакля, рисовать образы в движении и вести публику к определенной заостренной идее — совершенно исключителен» [12, 1936, 15 февр.].

Но фабульное движение, как и сюжетное, оставалось бы только увлекательной литературной игрой, если бы не вовлекало читателя или зрителя в действительное, онтологическое движение худо-

жественного времени и пространства. Оно было бы лишь иллюстрацией, поясняющей с помощью характеров и положений ту или иную идею, если бы не превращало читателей и зрителей из сторонних наблюдателей и аналитиков в свидетелей и соучастников представляемых им событий. Театральное действие, считал Булгаков, должно стремиться прежде всего к тому, чтобы «вызывать у зрителя полную иллюзию» [4, с. 420]. Этот тезис, на котором столь знаменательно прерывается «Театральный роман», в «Мастере и Маргарите» получает дальнейшее и несколько необычное развитие.

Именно по способности вызывать у читателя «полную иллюзию» различаются в романе произведения Мастера и Ивана Бездомного — истинное и ложное. Поэма Бездомного, несмотря на исторический сюжет, «одномерна», это не более чем примета и казус своего времени, тогда как роман Мастера обладает свойством переключать сознание читателя в иной временной план. Так, после восприятия первой главы романа, дословно пересказанной Воландом, потрясенный Иван никак не может сообразить, что же с ним произошло: «Как же это я не заметил, что он успел сплести целый рассказ?.. — подумал Бездомный в изумлении, — ведь вот уже и вечер! А может, это и не он рассказывал, а просто я заснул и все это мне приснилось?» [4, с. 459].

Другие герои, независимо от того, пишут они романы или не пишут, тоже характеризуются по их отношению к этому феномену: для редактора Берлиоза никаких парадоксов времени попросту не существует — это «что-то вроде галлюцинации» [4, с. 425]; для Маргариты они — чудо, к которому она, как истинная женщина, быстро привыкает [4, с. 747]; для Воланда и его подручных — обычное явление, которым, зная его природу, можно без труда управлять [4, с. 666, 709]. Отношение героев к чудесным явлениям предопределяет их поведение и становится в конце концов их судьбой, ибо все, что происходит в романе Булгакова, закономерно и справедливо.

Столь же закономерно судьбы героев («сюжетные линии») связываются в единую спираль — фабулу романа. Конечно, на самом деле фабульный рисунок здесь намного сложнее. Это скорее клубок со многими петлями и узлами, и все же, если отвлечься от частных деталей, можно увидеть, что фабула «Мастера и Маргариты» — закономерное движение от приземленных, ограниченных эмпирикой и рассудком представлений к высотам духа, к истине.

Нижний виток — круг Ивана Бездомного, его превращение из невежественного и воинствующего поэта в блаженного Иванушку, а затем во всезнающего профессора Ивана Николаевича Понырева. На этом уровне Иван Николаевич, так сказать, «зациклился»: когда наступает полнолуние, он «снимается с места и всегда по одному и тому же маршруту, через Спиридоновку, с пустыми и незрячими глазами идет в арбатские переулки» [4, с. 809]. Достигнутый им уровень — уровень его первого наставника, редактора Берлиоза, уровень разностороннего, но бесплодного знания.

Чтобы переключиться на следующий виток, нужно, по логике романа, перестать быть Берлиозом и, вернувшись к исходному, научиться сочетать в себе знание и творческую интуицию. Иван получает такую возможность, когда становится учеником Мастера.

Затем больного и уставшего учителя сменяет его верная подруга Маргарита. Она побуждает Ивана действовать, как когда-то «толкала на борьбу» Мастера [4, с. 559].

В свою очередь история Маргариты — подготовка нового духовного возвышения. Главное и последнее ее испытание — просьба Фриды, когда Маргарита, облеченная властью королевы бала, оказывается в ситуации Понтия Пилата. «Она ждет, мессир, она верит в мою мощь, — говорит Маргарита Воланду. — И если она останется обманутой, я попаду в ужасное положение. Я не буду иметь покоя всю жизнь» [4, с. 699].

Примечательна сцена прощения: «Послышался вопль Фриды, она упала на пол ничком и простерлась крестом перед Маргаритой» [4, с. 700]. Промелькнувший здесь символ должен напомнить о другом решении, принятом Понтием Пилатом, — распятии на кресте Иешуа Га-Ноцри и о самом прокураторе, не имевшем после этого покоя двенадцать тысяч лун. Прощение Фриды, а затем и Пилата («Повторяется история с Фридой?» [4, с. 797], — заметит Воланд) — переход на еще более напряженный и высокий уровень духовного состояния — уровень личной ответственности за судьбу другого и в конечном счете — за судьбу всего человечества.

Понтий Пилат поставлен перед выбором, который в исторической перспективе предстает как выбор человечества между силами зла и добра, между «ведомствами» Воланда и Иешуа. О том, которое из этих «ведомств» главнейшее, можно судить по следующему диалогу Воланда и Мастера (в одной из ранних редакций романа):

«— Я получил распоряжение относительно вас. Преблагприятное. Вообще, могу вас поздравить. Вы имели успех. Так вот мне было велено...

— Разве вам могут велеть?

— О, да...» [21, с. 111].

В окончательном тексте приказ заменен на просьбу — возможно, для того, чтобы не слишком умалять фигуру князя тьмы; о подчиненном его положении можно судить разве что по эпиграфу («...так кто ж ты, наконец? — Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо»).

Уровни Воланда и Иешуа, искушение и искупление, завершают булгаковскую лестницу восхождения.

Такое поэтапное сюжетно-фабульное движение можно рассматривать как предуказание «творческого пути» читателя, необходимой для него смены эстетических установок: от ограниченности и ослепленности временем (кстати, в одной из редакций романа Иван Бездомный изображен слепым [21, с. 119]) к академичному познанию иных времен, затем к творческому видению их и далее — к попаданию вместе с Маргаритой и другими героями

в «пятое измерение». Виток за витком, при неоднократном прочтении романа и при условии «наивного», «непосредственного», «живого» восприятия читатель «восходит» на уровень, где только и возможен действительный, а не условно-метафорический его диалог с автором. Суть такого читательского восхождения, собственно, и состоит в деметафоризации его представлений (о «художественном мире», «диалоге» и пр.), в освобождении его сознания от некоторых логических и методологических предубеждений.

Спираль «Поэт—Редактор—Мастер...» — не что иное, как формула познания, развивающегося от живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике. Так же, как «живое созерцание» корректируется историческим и теоретическим знанием, а знание — практикой творчества, так и практика, по Булгакову, нуждается в соответствующей корректировке. Следующий за уровнем Мастера уровень Маргариты, который можно условно определить как состояние деятельной любви и милосердия, требует еще большей свободы, чем предыдущие уровни. Если Поэт и Редактор полностью детерминированы современностью, а Мастер, хоть и внутренне свободен, но все же «у времени в плену», то Маргарита — после того как разбиваются ее часы [4, с. 645] — освобождается и от времени. То, что чувствует она, находясь в «пятом измерении», во многом сродни состоянию читателя, когда он, как бы «выключившись» из своего времени, «переносится» в некий мир, таящийся под обложкой книги.

Идея многомерности оказалась исключительно продуктивной в творчестве Булгакова. Уже в «Записках на манжетах» (1923 г.), одном из первых его произведений, читаем: «Мыслимо найти? Мыслимо... Если только, конечно, оно не нырнуло в четвертое измерение. Если в четвертое, тогда — да. Конец» [3, 1923, № 5]. Или в письме П. Попову (10 июля 1934 г.) — фраза о пропавшем директоре театра: «Есть предположение, что он ушел в четвертое измерение» [24].

Булгаков интригует читателя, но нигде так и не объясняет, что же это такое — «четвертое» или «пятое» измерение. Бес Коровьев упоминает о нем, но лишь с той долей подробностей, какая приличествует в разговоре с дамой. «Тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, — говорит он Маргарите, — ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов. Скажу вам более, уважаемая госпожа, до черт знает каких пределов!» [4, с. 666].

Или вот как объясняется, тоже с дилетантами, инженер Рейн из пьесы «Блаженство» (1934 г.): «Да, впрочем, как я вам объясню, что время есть фикция, что не существует прошедшего и будущего... Как я вам объясню идею о пространстве, которое, например, может иметь пять измерений...» [2, 1966, № 7, с. 80].

Возможно, инженер Рейн имеет в виду новейшую теорию времени и пространства (если не случайна созвучность фамилий Рейн и Эйнштейн) или, скажем, известный доклад Г. Минковского (прочитанный, кстати, в Кельне, т. е. на берегу Рейна), в

котором было провозглашено: «Отныне пространство само по себе и время само по себе должны относиться к фикции...» [7, с. 30]. Но скорее всего первоисточник следует искать среди книг оккультной литературы, что более близко интересам Булгакова. Рассуждение о времени как о фикции, подобное объяснению Рейна, встречается, например, в работе П. Успенского «*Tertium organum*»:

«Обыкновенно мы считаем, что прошедшего теперь уже нет. Оно прошло, исчезло, изменилось, превратилось в другое. Будущего тоже нет. Его еще нет. Оно еще не пришло, не образовалось. Настоящим мы называем момент перехода будущего в прошедшее, т. е. момент перехода явления из одного небытия в другое... но этот короткий момент в сущности фикция...» [18, с. 26].

Пятое измерение П. Успенский определяет как «перпендикуляр к плоскости времени», это «та высота, на которую должно подняться наше сознание, чтобы одновременно увидеть прошедшее, настоящее и будущее» [18, с. 32]. С этой точки зрения время представляется четвертым измерением наряду с тремя измерениями пространства (т. е. тем же, чем представлял его и Г. Минковский).

«Мы двигаемся, — пишет П. Успенский в работе «Четвертое измерение», — по неподвижному пространству времени, так же как мы можем двигаться по трехмерному пространству. Это значит, что события не случаются, а существуют. Мы только проходим мимо них и через них. И среди нас они остаются такими же, какими были прежде, чем мы до них дошли» [19, с. 6].

Итак, пятое измерение — та высота, на которую поднимается читатель по винтовой лестнице перипетий и превращений. Это вневременность или, лучше сказать, всевременность, которым чревато художественное время в каждый момент своего течения, та степень прозрения, которая позволяет видеть и ощущать единство и целостность постигаемого мира, наконец, та реальность, которая обеспечивает произведению жизненность и бессмертие.

Есть замечательный аналог кругообразному, разнонаправленному движению героев Булгакова к этой цели — путешествие Данте по кругам Ада, Чистилища и Рая. Причем в «Мастере и Маргарите» встречаются чуть ли не прямые отсылки к «Божественной комедии»: «Всякий, входящий в Грибоедова...» [4, с. 471], — с такими словами повествователь начинает вести читателя по «прихотливым изгибам, подъемам и спускам грибоедовского дома» [4, с. 472], пока не проговаривается: «Словом, ад» [4, с. 477]. Булгакову была известна и математическая интерпретация дантовского путешествия — по работе П. Флоренского «Мнимости в геометрии» (1922), которую он читал и перечитывал в период написания «Мастера и Маргариты» и которая, по его же признанию, повлияла на философскую и научную подоплеку романа [22, с. 247; 23, 1974, № 12].

Время пребывания читателя в «пятом измерении» назовем *фантастическим*, или *магическим* временем. Если фабульное

время погранично времени чтения, а сюжетное — времени описываемой действительности, то «магическое» время можно интерпретировать как время перехода из одного пограничного времени в другое. Это время переживания художественной действительности во всей ее эмоциональной и смысловой насыщенности. Далеко не все произведения способны вызывать такое состояние, так же как и не все читатели готовы его испытать. Но книга Булгакова тем и уникальна, что может служить учебником такого восприятия. Ее сюжетно-фабульная канва — не только русло «магического» времени, но и путь к осмысленному пониманию его сути.

Это необходимо, в частности, для того, чтобы лучше понять своеобразие такого значительного направления в современной литературе, как «магический реализм»: типологическое сходство книги Булгакова и, например, романов Г. Гарсиа Маркеса более чем очевидно [13, с. 276].

Было бы явным упрощением думать, что «магическое время» присуще только тем произведениям, где описаны пространственные и временные аномалии. «Магическое время» — компонент прежде всего реалистических произведений, на чем, кстати, настаивают и сами представители «магического реализма». Это время подлинно художественной реальности, время «самобытия» и «самораскрытия» художественных образов, предварение и энергия сюжетно-фабульного движения. Произведение, в котором отсутствует такое время, может быть сколь угодно значительным, даже великим, но вряд ли должно именоваться «художественным», т. е. автономным по отношению к окружающему его миру.

«Магическое время», конечно, не открытие XX века. Оно является лишь одним из аспектов единого художественного времени. Если фабульное и сюжетное время — аспекты «текущего» и «сущего», динамики и целостности, то «магическое время — это аспект «вечного» во временном, взгляд из «пятого измерения».

Мир «Мастера и Маргариты» — это и есть мир «пятого измерения». Такие догадки, впрочем, уже высказывались [16, 1967, № 7; 9, 1972, № 3, с. 59], однако не были восприняты всерьез.

1. Ленин В. И. Философские тетради // Полн. собр. соч. 2. Булгаков М. Блаженство // Звезда Востока. 3. Булгаков М. Записки на манжетах // Россия.
4. Булгаков М. Романы. Л., 1978. 5. Булгаков М. Юрий Слезкин (Силуэт) // Сподохи. 6. Горчаков Н. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. М., 1952.
7. Зеллиг К. Альберт Эйнштейн. М., 1966. 8. Кожин В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. 9. Лакин В. Уроки Булгакова // Памир.
10. Левидов А. Автор — образ — читатель. Л., 1983. 11. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. 12. Немирович-Данченко В. Слияние простоты с театральностью // Горьковец. 13. Писатели Латинской Америки о литературе. М., 1982. 14. Поспелов Г. Вопросы методологии и поэтики. М., 1983. 15. Роднянская И. Художественное время и художественное пространство // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1978. Т. 9. 16. Скобелев В. В пятом измерении // Подъем. 17. Томашевский Б. Теория литературы (Поэтика). Л., 1925. 18. Успенский П. Tertium organum. Ключ к загадкам мира. СПб., 1911.
19. Успенский П. Четвертое измерение. СПб., 1910. 20. Цилевич Л. Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976. 21. Чудакова М. Архив М. А. Булгакова: Ма-

териалы для творческой биографии писателя // Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей. Записки. М., 1976. Вып. 37. 22. Чудакова М. Библиотека М. Булгакова и круг его чтения // Встречи с книгой. М., 1979. 23. Чудакова М. Условия существования // В мире книг. 24. Булгаков М. Письма к П. С. Попову // Отдел рукописей Библиотеки имени Ленина, ф. 218, к. 1269, ед. хр. 4.

Статья поступила в редколлегию 02.07.85

Н. В. Николаев, доц.,
Черновицкий университет

Работа М. Шагинян над книгой «Человек и время»

Воспоминания М. Шагинян «Человек и время» — заметное явление современной художественной прозы, получившее достойную оценку в критике и литературоведении [1; 3, 1978, 2 апр.; 4; 5; 6; 7; 8]. В книге повествуется об идейных исканиях и творческом труде человеческой личности; ее неразрывной связи со временем в эпоху ломки старого мира и становления новой, советской действительности. Автор утверждает мысль о гражданской активности и ответственности человека перед обществом, непреходящей общности человеческой судьбы с судьбами народа и Родины. Книгу отличает высокая публицистичность, стремление автора откликнуться на актуальные запросы сегодняшнего дня. Читателю предлагаются воспоминания, охватывающие продолжительный период времени — с конца 80-х годов прошлого до начала 20-х годов нынешнего века. Не случайно Г. Марков в докладе на VII съезде писателей СССР назвал книгу «Человек и время» в числе других интересных произведений, посвященных истории революции и советского строительства [6, с. 13].

Воспоминания М. Шагинян «о времени и о себе» — произведение большой эпической формы, сложная художественная структура, в стилевой ткани которой органически сочетаются художественные и публицистические черты.

Сказанное в известной мере определило и особенности творческой работы автора воспоминаний, продолжавшейся около девяти лет [11, с. 86, 716]. Некоторые ее стороны и будут рассмотрены в настоящей статье.

После завершения тетралогии «Семья Ульяновых», удостоенной Ленинской премии, и окончания работы по подготовке «Собрания сочинений» в девяти томах (1971—1975 гг.) книга «Человек и время» стала предметом главного внимания М. Шагинян на завершающем этапе творческого пути.

Положительно сказался постоянный интерес писательницы к мемуарной литературе, непременно входившей в широкий круг ее чтения [2, 1978, 22 сент.]. Она задолго до воспоминаний «Чело-

век и время» обращалась к созданию произведений мемуарно-автобиографического жанра*.

Произведениями, непосредственно предшествующими книге «Человек и время», явились две литературные автобиографии М. Шагинян, написанные соответственно в начале 30-х и во второй половине 50-х годов.

Более ранняя автобиография «Мировоззрение и мастерство (Автобиография)» представляет собой переработанную и расширенную стенограмму речи, произнесенной на юбилейном заседании в Литмузее Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина 11 мая 1933 г. «Возвращалась я домой с юбилея, — вспоминает автор, — как рожденная заново. Родились для меня заново и мои юношеские заброшенные книги, еще хранившиеся в памяти. Впервые за все годы революции мне вдруг захотелось подробно рассказать читателю о себе, рассказать без всякой утайки, начистоту, чтоб это пережитое ощущение исторической оправданности закрепить не только за собой, а чтоб указать на него как на партийный, воспитательный метод, один из тех великих методов, какими большевики делают людей и историю» [10, т. 1, с. 8—9].

Вторая «Автобиография» (1959 г.), опубликованная в двух вариантах [7, с. 640—50; 9, с. 641—82], представляет собой уже значительно дополненное авторсвидетельство писательницы. В нем наиболее отчетливо ощущается текстуральная близость к будущим воспоминаниями «Человек и время»: основу автобиографии и книги воспоминаний составил общий первоисточник — дневниковые записи автора. Отдельные места автобиографии в задуманной книге предстанут развернутыми в крупные абзацы (общественно-культурное движение, эпизоды из жизни автора, портреты современников и т. д.). Если в автобиографии дневник цитировался лишь эпизодически, то в книге воспоминаний автор часто использует такую возможность. В сравнении с автобиографией книга — произведение большой повествовательной формы.

М. Шагинян указывает на одно особенно существенное отличие воспоминаний, создаваемых теперь, в 70-е годы, от автобиографии. Речь идет не об отличии структурного характера, а о самом угле зрения автора на материал, его подачу и осмысление. В послесловии к разделу «Писатель о себе» — «Постскрипtum от 1971 года» автор в первом томе «Собрания сочинений» указывала: «Помещенные выше предисловие и рассказ о себе сделаны мною 37 лет назад. Между датами 1934 и 1971 — огромная дистанция пережитого, передуманного, понятого, освоенного. . . Говорить об этом нужно по иному, с более зрелым пониманием всего пережитого. И я надеюсь рассказать читателю о пройденном

* «Повесть о двух сестрах и о волшебной стране Мерце» (1919—1935 гг.); «Как я была инструктором ткацкого дела» (1922 г.); «Перемена» (1922—1923 гг.); «Как я работала над «Гидроцентральной» (1933 г.); «Воспоминания о Сергее Васильевиче Рахманинове» (1943—1957 гг.); «Воспоминания о Надежде Константиновне Крупской» (1959 г.) и др.

мною пути в своей завершающей книге — в «Воспоминаниях» [10, т. 1, с. 44]. Свидетельство М. Шагинян показательно: отчетливо сказано о творческих позициях писателя, органически связанного со своим временем и понимающего всю меру ответственности перед ним. Здесь выражена и точка зрения на конкретный вид творчества — создание воспоминаний, произведений о прошлом, когда автор оценивает это минувшее с высоты позиций настоящего времени. Впервые указывается на жанровую форму будущей книги — воспоминания.

В процессе работы писательница уверенно опиралась на свою память. Вот одно из характерных ее свидетельств на этот счет: «...когда я сажусь за стол и мне нужно вспомнить то, что было полвека назад,— все, все всплывает, последовательно выстраивается в ряд, и не однопланово, не плоско, а во всем своем объеме» [4, с. 158].

М. Шагинян привлекала и разнообразные документальные материалы, которые в определенной мере стимулировали работу памяти, способствовали большей достоверности в изображении исторического прошлого: сборник «Пушкин в воспоминаниях современников», дневники Л. Толстого, дневники и записные книжки А. Блока, воспоминания музыкальных деятелей Б. Асафьева и А. Гольденвейзера, письма к писательнице А. Блока, А. Белого, З. Гиппиус, С. Рахманинова и др. Причем присутствие целого ряда подобных источников было оговорено М. Шагинян, на них сделаны прямые ссылки в тексте. Более того, в книгу «Человек и время» вошли ранее написанные ею «Воспоминания о Сергее Васильевиче Рахманинове», в которых воссоздавался портрет замечательного современника и характеризовалась московская музыкальная жизнь 10-х годов.

Основными источниками в работе над воспоминаниями «Человек и время» стали дневники М. Шагинян, передающие непосредственные впечатления автора о виденном и пережитом на определенных этапах жизненного творческого пути. Употребляя выражение самой писательницы, назовем ее дневники своеобразной «камерой хранения» пережитого [11, с. 662—663]. В определенной мере эти материалы явились канвой, по которой строилось повествование, обращение к ним помогало воссоздать атмосферу изображаемой эпохи, детальнее воскресить в памяти отдельные моменты биографии автора, ее тогдашнее отношение к явлениям общественной жизни, восстановить содержание бесед с современниками и т. д. Трансформация дневниковых записей в абзацы воспоминаний «Человек и время» представляется процессом довольно сложным, скрытым от глаз читателя. Вместе с тем нередко М. Шагинян переносит отдельные фразы, целые абзацы дневников в текст нового произведения. Значительным включением стали вошедшие в седьмую главу воспоминаний фрагменты ее записей об А. Блоке, относящиеся к траурным августовским дням 1921 г. [11, с. 655—659]. Эти и другие абзацы звучат уже в ином временном контексте. Они органично входят в ткань мемуарного повествования, чему в известной степени способствует общность,

существующая между дневниковыми и мемуарными документами. Иногда подобные дневниковые выписки сопровождалась в книге авторскими комментариями, сделанными по ходу повествования.

Вошли в художественную структуру создаваемой книги и некоторые ранее написанные произведения автора [11, с. 51—53, 69, 142].

Но, разумеется, автор шла и по пути отбора материала: «Все-го уже не уложишь в главы», — отмечает она в одном месте воспоминаний [11, с. 507].

Отбор, осмысление и объединение различных документов требовали определенного угла зрения на материал. Таким организующим началом стало обращение автора книги «Человек и время» к работам В. И. Ленина: «Как всегда, начиная очередную книгу (или часть) своих воспоминаний, я окружила себя томами пятого издания Ленина, относящимися к тем годам, о которых должна идти в повести речь. Что происходило в них? Что было открыто в них взгляду Ленина, чего мы не знали и не видели, о чем и намеков, может быть, нет в моих дневниках...» [11, с. 556]. Такое внимание к ленинским методологическим критериям позволяло М. Шагинян не только отчетливо видеть основное содержание, движущие силы конкретной исторической эпохи, но и сверить этой высокой мерой свое поведение, отношение к прошлому. На работах В. И. Ленина основывается у М. Шагинян концепция исторического развития. Отсюда и историзм книги, строгая организованность повествования, методологическая выверенность суждений автора. Присутствие В. И. Ленина, его гениальной мысли все время ощущается в произведении. Как отмечает Л. Скорино, воспоминания «Человек и время» связаны с ленинской темой в творчестве М. Шагинян, являются закономерным продолжением и важным звеном, завершающим этот цикл произведений [5, с. 351].

Воспоминания «Человек и время», первоначально печатавшиеся в журнале «Новый мир», состояли из восьми частей, располагавшихся в хронологической последовательности изображаемого*. Каждая была посвящена определенному этапу в жизни автора: пора детства, годы учения в Москве, переезд в Петербург и возвращение в Москву, начало трудовой и литературной деятельности и т. д. Особую роль в становлении автора как личности, формировании ее мировоззрения сыграла Великая Октябрьская социалистическая революция: «Моею судьбой — в этой длинной ступенчатой подготовке характера — было приятие Октябрь-

* Время работы над первой опубликованной позднее частью (Новый мир, 1971, № 4) — с 18 июня по 6 декабря 1970 г. Завершающая, восьмая часть (Новый мир, 1978, № 11) подготовлена к 31 июля 1978 г. Правда, эта очевидная для мемуарного произведения последовательность нередко нарушалась авторскими отступлениями [11, с. 452]. Причем дело здесь не только в ассоциативном характере мышления М. Шагинян. Она как публицист отклоняется от прямого повествования, обращаясь к проблемам, которые ее давно и постоянно интересовали: музыка, наука, педагогика, проблемы нравственности и др. [4, с. 181—182, 209, 210].

ской революции, перевернувшей страницу в истории человечества, абсолютное приятие — от сердца к разуму» [11, с. 206]. Авторское повествование к книге «Человек и время» доведено до первых лет Советской власти. Книга вобрала разнообразный и большой по объему материал. М. Шагинян со всей определенностью указала на причины, побудившие ее завершить воспоминания началом 20-х годов: «Прежде всего потому, что вся моя последующая деятельность, особо активная в первую половину советского столетия, лежит открытой перед читателем в книгах, статьях, заметках, выступлениях устных и письменных, зафиксированная и печатью, и радио, и кино. Это полустолетие было для меня непрерывным творческим трудом, участием в великих работах первых пятилеток, «вмешательством в жизнь», борьбой за то, что я считала и считаю правильным и справедливым, и многолетней подготовкой к созданию лучшего из написанного мною — Ленинианы» [11, с. 663].

В конце июня 1978 г. М. Шагинян написала восьмую, заключительную часть воспоминаний (опубликована в ноябрьском номере «Нового мира»), а осенью того же года подготовила воспоминания для отдельного издания. Авторское посвящение, предпосланное этому варианту «Человек и время», датировано ноябрем [11, с. 3].

В произведение были внесены некоторые изменения, в том числе обусловленные и самим характером книжной публикации.

Несколько иным, но в соответствии с идейной направленностью книги, продолжающей и развивающей герценовские традиции «Былого и дум» («отражение истории в человеке») стало заглавие: вместо журнального «Человек и время. Воспоминания» — «Человек и время. История человеческого становления».

Книжному варианту предпослано авторское посвящение, адресованное детям, внукам и правнукам. Являясь своеобразным заветом, оно звучит символически, утверждая мысль о поступательном движении жизни, преемственности поколений.

Состав книги остался прежним: «Вместо предисловия» и восемь глав (в журнальном варианте они именовались частями. Тогда воспоминания публиковались по мере завершения автором очередной из них, части занимали в известной мере автономное положение как фрагменты создаваемого целого).

В заключительную часть первой главы «Младенчество» вошел сравнительно большой по объему материал, имеющий прямое отношение к деду писательницы — Давиду Шагинянцу, прогрессивному общественному деятелю (сведения о нем из пятого номера «Вестника общественных наук» Академии наук Армянской ССР за 1972 г. и написанная в 1871 г. статья самого Д. Шагинянца о проблемах женского образования в Закавказье второй половины XIX в.; в переводе М. Шагинян). Такое включение было идейно-композиционно оправданным, оно позволяло расширить рамки автобиографического повествования.

Работа над подготовкой книжного варианта шла и по линии внесения дополнительных материалов, характеризующих взаимо-

отношения автора с современниками (включение в произведение письма А. Кони к автору, показывающего его положительное отношение к Советской России, постраничные примечания поясняющего характера к страницам книги, посвященные И. Павлову, А. Блоку).

Были уточнены некоторые даты. Например, в пятой главе автор указывает, что она вернулась в Москву из Петербурга в январе 1912 г., а не в декабре 1911 г., как отмечено в журнальном варианте [11, с. 452, 446].

В книжной редакции нет имевшегося ранее предисловия к пятой главе — «Два слова наперед» («Новый мир», 1977, № 1). М. Шагинян делилась с читателями журнала мыслями о трудностях в работе над главой. Собственно, сказанное являлось лишь небольшим фрагментом того разговора, к которому М. Шагинян обращалась неоднократно. Теперь это предисловие без особого ущерба могло быть опущено, тем более, что другие главы не имели предисловий. К тому же без него более плавным стало соединение четвертой и пятой глав. В пятой главе, кроме того, на стыке третьего и четвертого разделов произведена перестановка текста: несколько абзацев бывшего четвертого раздела, тематически тяготеющих к третьему, перенесены именно туда.

Во второй главе опущен крупный абзац, который автор посчитала, вероятно, имеющим совсем частное значение (о некоторых буржуазных течениях в педагогике).

В некоторых местах книги стала иной разбивка текста на абзацы.

Таким образом, завершился почти девятилетний подвижнический труд старшей советской писательницы. Она писала книгу воспоминаний, что и обусловило особенности ее работы, позволило использовать те возможности, которые предоставляет художнику слова обращение к мемуарному творчеству.

1. Жуков И. Устремленность в будущее // Доверие к жизни. М., 1980.
2. Крымова Г. В библиотеке Мариэтты Шагинян // Книжное обозрение. 3. Кузнецов Ф. Сила и молодость таланта: К 90-летию Мариэтты Шагинян // Правда.
4. Серебряков К. Уроки жизни: Штрихи к портрету Мариэтты Шагинян и беседы с ней // Дороги и люди. М., 1982.
5. Скорино Л. Мариэтта Шагинян — художник: Жизнь и творчество. М., 1981.
6. Седьмой съезд писателей СССР, 30 июня — 4 июля 1981 г.: Стеногр. отчет. М., 1983.
7. Советские писатели: Автобиографии. В 2 т. М., 1959. Т. 2.
8. Старцева А. М. Идеи и образы воспоминаний «Человек и время» в современной художественной системе // Творчество Мариэтты Шагинян: Сб. ст. Л., 1980.
9. Шагинян М. Семья Ульяновых. Очерки. Статьи. Воспоминания. М., 1959.
10. Шагинян М. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1971—1975.
11. Шагинян М. Человек и время: История человеческого становления. М., 1980.

Статья поступила в редколлегию 02.02.85

Повествовательная структура романа Ю. Бондарева «Берег» *

Ю. Бондарев принадлежит к тому поколению советских людей, которое особенно тяжелую дань заплатило войне: из ста человек, ушедших на фронт, в живых осталось только трое. Свой долг писателя перед павшими Ю. Бондарев видит в том, чтобы рассказать о них, называет их «золотыми ребятами», «цветом народа» [2, с. 3]. Благодаря таланту писателя, они продолжают жить в сознании новых поколений. Не случайно в его романах 80-х годов «Берег», «Выбор», «Игра» современный мир дан в восприятии героев, которые вышли живыми из горнила войны. Ставятся острые идеологические проблемы современности, которые невозможно решить без обращения к прошлому. Поэтому в романе «Берег» существует несколько временных планов. Главный герой, писатель Никитин, совершает, по словам автора, своеобразное путешествие по «реке времени» из семидесятых годов «вверх к истокам и первоистокам» [Лит. Россия, 1977, № 21], в юность. Он возвращается из этого путешествия духовно более зрелым, убежденным в необходимости борьбы за торжество здравого смысла и человечности над бессмысленной жестокостью, готовый ввергнуть мир в катастрофу новой войны.

Роман «Берег» при всей многоплановости, композиционной многослойности — произведение монологическое. Ю. Бондарев назвал его «исповедью одного человека, нашего современника» [4, с. 248].

Исповедь, как правило, предполагает монологическое повествование от первого лица. Уязвимые стороны такого повествования, по мнению самого писателя, — излишняя разговорность, загроможденность фамиллярными фразами [4, с. 25]. Ю. Бондарев избирает другую форму для исповедального рассказа: прежде всего авторское повествование от третьего лица в сочетании с внутренней речью главного героя и форму несобственно-прямой речи, в которой сочетаются голос автора и героя, но в другом грамматическом оформлении.

Такое сочетание, созвучие голосов очень органично для данного романа, так как образ главного героя во многом автобиографичен. Эта автобиографичность проявляется не столько в событийном плане, сколько в близости духовной, мировоззренческой, наконец, профессиональной. Главный герой романа «Берег» —

* Творчеству Ю. Бондарева в последние годы в советском литературоведении уделяется много внимания. Высокую оценку критики и читателей получили монографии О. Н. Михайлова, Е. Н. Горбуновой, Ю. В. Идашкина, В. И. Положия, В. И. Коробова. Но до сих пор еще нет работы, в которой бы проблема писательского мастерства Ю. Бондарева стала предметом специального изучения. Наша статья рассматривает малоисследованный в литературоведении аспект проблемы: организацию повествовательного строя произведения.

писатель. Его размышления о современной жизни, о художественном творчестве, месте и роли писателя в обществе созвучны, близки Ю. Бондареву. Вследствие этого оказалось возможным сделать авторскую речь формой передачи мыслей, чувств, наблюдений героя.

Указывая на исповедальную сущность своего романа, Ю. Бондарев писал, что в произведении мир показан глазами главного героя, что все в нем — «отношение к этому миру, войне, любви, смерти» [4, с. 248] — определяется героем. Все остальные персонажи романа раскрываются в восприятии Никитина и во внешней речи. Внутренним голосом наделен только главный герой — единственный персонаж, который не описан со стороны, в романе даже отсутствует его портретная характеристика. О внешнем облике Никитина можно судить по отдельным деталям, причем не столько зрительного, сколько эмоционального плана, возникающим во внутренних монологах. Главный герой всецело дан изнутри. Авторское повествование подчиняется его голосу, несет на себе черты его стиля.

Авторской речью передаются впечатления Никитина от окружающего мира со всеми подробностями, которые фиксирует его сознание. Будучи профессиональным писателем, он совершенно по-особому воспринимает мир. «Непроизвольное запоминание, эгоистическая работа подсознания были второй сущностью Никитина» [3, с. 179], — пишет о нем автор. «Работа подсознания» и передается формой авторской речи от третьего лица. Создается иллюзия «непроизвольного запоминания», иллюзия автоматической фиксации всего происходящего вокруг подсознанием главного героя.

В авторском плане повествования преобладают сложные предложения, отягощенные однородными членами, деепричастными и причастными оборотами, дополняющими, уточняющими, определяющими впечатления от увиденного. Бросается в глаза обилие эпитетов, передающих зримое, осязаемое, слышимое: «Он смотрел на облитую, еще не по-осеннему зеленую траву подстриженных газонов, по которым ходили нахохлившиеся чайки, и подсознание привычно пыталось задержать и ту морскую сырость, и сумеречность осенних улиц, и это скольжение мимо витрин одинаково влажных креповых зонтиков в тумане дождя и механическое мигание на перекрестках светофоров, сразу сдерживающих и сразу выпускающих в ущелья улиц одержимые скопища машин» [3, с. 179].

Авторское повествование, передающее глубинный поток сознания героя, органично переходит во внутреннюю речь. Для внутренней речи Никитина — эмоциональной, отрывистой, неполной — характерен синтаксис простого предложения. Человек ищущий, стремящийся во всем дойти до самой сути, Никитин постоянно ведет разговор с самим собой. Отсюда — явственно ощутимая диалогичность внутренней речи. «Сорок пятый год? Война? Берлин? Мы стояли на немецких квартирах? И я ее где-то видел? Видел этот вопросительный, виноватый и мягкий взгляд? Да

сколько лет ей было тогда, если уж так? Однако, может быть, где-нибудь случайно — на улице в Москве, в поезде, наконец, за границей, было очень похожее, оставшееся в памяти? Встречаются же люди в разных концах света с одинаковой внешностью, голосом, фигурой, как известно, двойники... Все это похоже на галлюцинацию! Со мной опять что-то неладное...» [3, с. 229].

Нагнетание вопросительных конструкций, логическая и синтаксическая незавершенность предложений, которые графически передаются многоточием, воссоздают состояние внутреннего напряжения, тревоги, мучительного поиска ответа на очередной вопрос, выдвинутый жизнью.

Наряду с авторской речью и внутренними рефлексиями героя в повествовательной структуре романа часто встречается несобственно-прямая речь. Но в силу того, что в романе «Берег» голос автора постоянно звучит в зоне голоса героя, граница между авторской и несобственно-прямой речью едва уловима. Голос героя вкрапливается в авторскую речь подчас отдельным словом, словосочетанием, которые выделяются из общего строя авторского повествования прежде всего повышенной эмоциональностью, субъективной экспрессивностью: «Но так по-весеннему солнечен, мягок был тот майский день... что, казалось, не было нигде в этом поверженном городе ни одного вооруженного солдата, ни обывателя» [3, с. 253].

Местоимения «так», «тот» в данном случае принадлежат взволнованному голосу героя, который вспомнил определенный, «тот», именно для него памятный майский день 1945 года.

Степень взаимодействия между голосом автора и героя внутри структуры несобственно-прямой речи подвижна, изменчива, и в авторском плане может звучать оценка, высказываться отношение автора к информации, которая заключена в повествовательном плане героя: «А вечером, в занятом городке Гадяче пили после боя трофейный ром, и Никитин в каком-то беспамятстве кричал удивленному командиру батареи, что это его взвод, Никитина, должен был занять позицию на опушке и стрелять первым, и Шиканов был бы жив. Он как бы оправдывался перед случайностью и перед собственным роковым везением. В ту пору он еще не понимал, что на войне никто не может обогнать, обойти, замедлить или перехитрить судьбу. Судьба Шиканова, мстя за поспешную неточность, настигла его и сделала беспощадную зарубку на миге вечности острым топориком смерти» [3, с. 192—193].

Композиционно-речевая структура в романе «Берег» значительно усложнилась по сравнению с предыдущими романами Ю. Бондарева «Горячий снег», «Тишина», стала более многоплановой. Преобладание в повествовании несобственно-прямой речи, внутреннего монолога, потока сознания объясняется тем, что сюжетное действие в романе «Берег» носит иной, чем прежде, более аналитический характер. Внешние события нередко в отличие от ранних романов отодвигаются на второй план, а на первом — движение сердца и мысли главного героя.

Роман «Берег» состоит из трех частей. И каждой части присущ свой повествовательный ритм, своя система ключевых слов, образов, содержащих большое смысловое обобщение.

В первой части — «По ту сторону» — возникает ощущение заторможенности движения времени вследствие обилия описаний, эпитетов, определений, нагромождения однородных членов. Особенности стиля содержательно мотивированы. Изображаются первые часы пребывания Никитина в заграничной командировке, «по ту сторону», в Западной Германии. Естественно, что приметы чужой жизни со всевозможными подробностями задерживают его внимание: «В номере Никитина было по-осеннему сумеречно, и легонько, вкрадчиво царапали капли дождя по стеклу. Никитин снял плащ, нашел выключатель, зажег свет — и тут же пленительно засверкали свежестью, чистой два белоснежных конверта — постели на широкой двуспальной кровати, выделились стерильной белизной подушки, казавшиеся даже на вид успокоительно-нежными, манящими покоем под кокетливыми в изголовье¹ абажурчиками наподобие юбочек; полированно засияли деревом большой бельевой шкаф, полуписьменный, с конторками и приемником стол на тонких ножках, журнальный столик, осененный розовым куполом торшера, в окружении трех мягких кресел» [3, с. 183].

Интонационный мотив этой части, характеризующий состояние Никитина, суть его размышлений заключаются в постоянно повторяющихся местоимениях «здесь», «тут», содержащих скрытое сравнение с тем, что осталось «там», т. е. на родине. Мир как бы распался для Никитина на чужое «здесь» и родное, близкое «там»: «Он не хотел в эту минуту думать о том, что осталось позади, далеко отсюда, за дождливым тысячекилометровым странством» [3, с. 183].

В совершенно другой тональности и повествовательном ритме выдержана вторая часть романа — «Безумие». Говоря словами Никитина, здесь изображается «нечто счастливое и нечеловечески жестокое, связанное с его судьбой» [3, с. 248]. Автор вводит читателя в обстановку послевоенных дней войны. Повествование в этой части отличается острой событийностью, напряженностью. Характеры раскрываются в поступках и в событиях исключительного порядка, определяющих судьбу героев. Главная тема — тема жизни, молодости, весны. Носители этой темы — ключевые образы цветущей сирени, солнца, света.

Исключительную экспрессивность в ходе повествования приобретает такое обычное, казалось бы, эмоционально нейтральное слово, как «последний». Оно неоднократно повторяется в тексте второй части: «последняя оборона» [3, с. 251], «последняя жестокость» [3, с. 356], «последние орденки» [3, с. 363], «перед последним шагом» [3, с. 364], «последний бой» [3, с. 370], «последнее неистовство» [3, с. 279—380], «последний блеск» [3, с. 459], «последняя нежность» [3, с. 452]. Слово «последний» — своеобразная доминанта, мотивирующая психологическое состояние персонажей, объясняющая подтекст, мотивы их действий, поступ-

ков. Шли последние дни войны, и всем хотелось жить. Жестокой, бессмысленной казалась гибель в конце войны. Даже всегда решительный, бесстрашный молодой лейтенант Никитин «ощутил парализующую отраву страха самосохранения» [3, с. 364]: «За-чем? Сейчас? Рисковать? В конце войны?» [3, с. 364].

Тем величественней, прекрасней подвиг А. Княжко, сознательно пошедшего на смертельный риск, чтобы спасти жизнь молодым немцам. В сцене, изображающей гибель А. Княжко, слово «последний» достигает трагического звучания, выступая своеобразным реквиемом: он, «словно еще пытаюсь оглянуться на оружие, в последний раз увидеть позади что-то, вдруг, уронив голову, повалился грудью в траву, едва различимый на середине сияющей под горячим солнцем поляны» [3, с. 387].

Сюжет второй части строится на столкновении двух начал: жестоких, злых и добрых, человеческих. Побеждает светлое начало, тема жизни, молодости, весны. Не случайно через много лет, вспоминая последнюю военную весну, Никитин неизменно почти физически ощущает аромат цветущей сирени, неотделимый в его сознании от событий тех далеких дней. Творческой манере писателя Никитина, по замечанию Бондарева, свойственны «жесткая эмоциональность, нервная обнаженность» [3, с. 171].

Состояние нервного напряжения во многом определяется тем, что доминирующим чувством в жизни Никитина, по его собственным словам, является «ностальгия поколения» [3, с. 530]. Прошлое не изжито им до конца, оно прочно входит в настоящее. Всю жизнь ему не хватает друзей, которые остались на полях сражений.

Мысленно возвращаясь к дням военной юности, вспоминая людей, которые были рядом с ним в те годы, Никитин неизменно переходит на высокий торжественный слог: «Когда нет таких, как лейтенант Княжко, то нет и настоящих друзей, и вообще многое в мире тускнеет» [3, с. 548].

Романтическое начало органично входит в роман «Берег», определяя многие его структурные особенности. И связано оно с темой юности. Верность идеалам юности для Бондарева — своеобразный критерий человеческой ценности. «Человек может достигнуть вершины славы, свершить много великих дел, может облагодетельствовать человечество, но горе ему, если на своем восходящем пути он изменит юности. . . Неминуемо в час урочный и роковой постучится к нему в дверь Юность» [1, с. 317], — отмечал А. Блок.

В романе «Берег» изображен такой «урочный и роковой» час в жизни главного героя. Никитин достойно встретил свидание с юностью, хотя оно не было для него легким.

Рисунок сюжетного повествования третьей части — «Ностальгия» построен на временных сопоставлениях. Речь идет о памяти сердца, которая способна возвращать ушедшее время.

Авторский план повествования рассказывает о состоянии, чувствах, мыслях маститого писателя, немолодого человека Никитина, а внутренняя речь героя воссоздает картины далекого воен-

ного прошлого. Более того, между Никитиным и Эммой возникает своеобразный внутренний разговор без слов:

«— Вы, вероятно, хотели со мной поговорить,— сказали ее глаза. — Но почему вас что-то сдерживает? Разве так важно то, что вас сдерживает. Вы должны поверить мне — я с вами искренна, я вас не обманываю. Я помню, как все было. И я не жалею о том, что было. Вы понимаете меня?»

— Да, я хотел бы поговорить, — ответил он, глазами осторожно прикасаясь к теплему и лучистому свету в ее зрачках. — Я тоже помню, хоть это немисливо, и кажется, что все было в другой жизни» [3, с. 509].

Страстное желание героев вернуться в давно прошедшее, утраченное время сам автор называет «трудной игрой» [3, с. 538]. В эту трудную игру со временем втянуты не только Никитин и Эмма, но почти все (за исключением Самсонова) персонажи этой части. «Здесь уничтожено время» [3, с. 512], — с пафосом заявляет о своем кабачке «Веселая вдова» господин Алекс.

Круг разговоров, размышлений героев связан с проблемой времени. Слово «время» наиболее часто встречается в повествовании.

Центральная сцена третьей части — диалог-спор Никитина с редактором гамбургского издательства Дицманом. Особая роль этой сцены выделена уже на уровне повествования. Сцена дискуссии выдержана в строгой, почти протокольной форме, в ней нет места внутренней речи, описаниям, отсутствуют авторские комментарии, она вся построена на диалоге.

Уверенно, весомо звучит каждое слово Никитина в словесном поединке. Он защищает гуманистические идеи, высокие идеалы социалистического общества. Никитин отдает себе отчет в том, что в поединках такого рода необходимо сохранять хладнокровие, нельзя позволить себе идти на поводу эмоций, тем более, что Дицман провоцирует на это советских писателей. Выразительна реплика, с которой обращается Никитин к своему коллеге, писателю Самсонову: «Держи себя в руках, твой горячий крик никого не убедит в этой дискуссии. Спокойней...» [3, с. 489].

Никитин в совершенстве владеет трудным искусством «властвовать собой». На смену вопросительной интонации, срывающейся речи, свойственной внутренним монологам, приходит афористическая организация речи — результат глубокой убежденности, горячей веры советского писателя в торжество советской морали, коммунистических идеалов: «Революция — это отрицание безнравственности и утверждение нравственности, то есть вера в человека и борьба, и, конечно, совесть, как руководство к действию» [3, с. 483].

Предметом неустанного изучения писателя Никитина является человек. Он стремится понять его психологию и постоянно наталкивается на невозможность дать однозначное толкование многим явлениям.

Для мыслей, чувств главного героя характерно сочетание несочетаемого, контрастного, парадоксального. В языке это прояв-

ляется в обилии оксюморонных выражений: «болезненное удовольствие» [3, с. 191], «короткие и бесконечные сутки» [3, с. 526], «чувство спасительного убийства» [3, с. 333], «спокойно-яростный свет» [3, с. 541], «горькая радость» [3, с. 249], «некрасивое, враждебное и прекрасное... лицо девочки» [3, с. 249], «жестокая нежность» [3, с. 250].

В сомнениях и муках открывает для себя Никитин отдельные слагаемые непостижимой до конца истины. Эта непостижимость мучает его: «Что ж, нигде нет полных ответов, и нет прочных для всех, исчерпывающих истин» [3, с. 556].

Те положения, проблемы, над которыми бьется ищущая мысль главного героя романа, так и остаются для него в какой-то степени неразрешенными, проблематичными. Итог раздумий, поисков Никитин не может сформулировать в исчерпывающей однолинейной, догматической формуле. Он постоянно подвергает сомнению добытые когда-то выводы. Примечательно, что финалы многих глав звучат парадоксально, в них одновременно присутствуют тезис и антитезис: «Виновных не было, вернее, они были: два зашедших в бар иностранца, желающих развлечься и позволивших себя ограбить, унизить, ударить...» [3, с. 205]; «Упоение добром, щедростью и любовью было равно одержимому упоению ненавистью» [3, с. 226]; «Это была первая любовь Никитина на войне, если можно было назвать ее любовью» [3, с. 338]; «Он... приближался и никак не мог приблизиться к тому берегу...» [3, с. 566].

Никитин осмысляет, обобщает свои наблюдения нередко в образной, метафорической форме. Он создает целую систему условных, символических образов, выражающих его философскую концепцию. Своеобразной категорией мышления становится образ берега, который возникает в сознании Никитина как образ счастья, постигнутой истины, гармонии, к которой он стремится всю жизнь. Уходя из жизни, он видит, чувствует близость этого берега.

Подчас какая-то конкретная ситуация из жизни Никитина переосмысливается им, приобретая обобщающее метафорическое значение. Так, сцена гибели лейтенанта Княжко со временем становится для Никитина символом Добра и Зла, а Княжко — своеобразным нравственным ориентиром в жизни.

Символические образы, постоянно повторяясь, приобретают характер лейтмотивов, проходя через все произведение.

Роман «Берег» — своеобразная дума о судьбе человечества. Возвращаясь из путешествия в юность, Никитин уже перед лицом смерти приходит к выводу: «Есть святой, сокровенный и великий закон человеческой жизни, закон надежды, веры в то, что ничто не исчезает бесследно» [3, с. 563].

В этих словах сформулирована основная мысль романа. Ю. Бондарев утверждает связь времен, верит в человеческую совесть, которая не позволит забыть трагедию второй мировой войны, трагедию поколения, к которому принадлежит автор романа «Берег» и его герои.

Романы Ю. Бондарева тревожат, увлекают читателя в круг вопросов, над которыми бьется пытливая мысль бондаревских героев. Это вовлечение становится возможным вследствие исключительного художественного мастерства писателя. Эффект сопричастности достигается целым рядом художественных приемов, прежде всего строем повествования, способствующим максимальному выявлению, объективизации внутреннего мира человека.

1. Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. М; Л., 1962. Т. 5. 2. Бондарев Ю. Дорожите каждым днем своего земного срока // Юность. 1982. № 1. 3. Бондарев Ю. Избранные произведения: В 2 т. М., 1977. Т. 2. 4. Бондарев Ю. Поиск истины. М., 1979.

Статья поступила в редколлегию 02.01.85

В. А. Кошелев, доц.,
Череповецкий пединститут

Проблема кризиса в литературной эволюции К. Н. Батюшкова

Изучение творческого облика крупнейшего поэта «допушкинской» эпохи К. Батюшкова ставит исследователя перед решением ряда серьезных проблем, самой существенной из которых является изучение творческого пути писателя, своеобразия его литературной эволюции.

Существуют традиционные представления об основных этапах развития творчества К. Батюшкова [6, с. 497; 8, с. 65—69; 11, с. 176—177]. Анализ внутренней эволюции К. Батюшкова-писателя показывает нечеткость и неполноту этой периодизации. В первых, в ее основу положен «тематический» принцип. Получается, что в первом периоде своего творчества поэт создавал «веселые» стихи гедонистического содержания в традиционных жанрах «легкой поэзии», потом перешел к «грустным», выразив обновившиеся мотивы в жанре элегии или антологического стихотворения. Такое представление, детально выраженное в исследовании Л. Майкова [5, с. 96—108, 168—184], весьма условное, противоречит и намеченной в периодизации хронологии. Н. Фридман, например, анализируя лирику К. Батюшкова соответственно «периодам», вынужден постоянно оговариваться, относя к первому периоду шедевр гедонистической лирики поэта — стихотворение «Вакханка» (написано не ранее 1815 г.) или сатиру «Певец в Беседе любителей русского слова» (1813 г.), либо признавая, что «военные» стихотворения К. Батюшкова 1807—1809 гг., в сущности, близки его поздним «батальным» стихам [8, с. 136, 147, 161—162].

В 1808—1811 гг. К. Батюшков пишет ряд стихотворений, наполненных «мотивами грусти, сомнения и сознания глубоких противоречий жизни», которыми характеризуется его лирика второго периода, — «Воспоминание 1807 года», «Надпись на гробе пастушки», «На смерть Лауры» и т. д. Что же касается антологии, то интерес к ней у поэта возник гораздо ранее 1817 г.: еще в 1810 г. он опубликовал перевод из антологии «Сот меда с молоком. . .».

Во-вторых, данная периодизация во всех ее вариантах, неизбежно связывается с «глубоким кризисом, обозначившимся в сознании Батюшкова после начала Отечественной войны 1812 г.».

который, по замечанию Н. Фридмана, еще «мало изучен» [8, с. 64]. Думается, что в данном случае вопрос поставлен несколько упрощенно. «Кризисность» сознания была характерна для К. Батюшкова на всем протяжении его жизненной и творческой эволюции. И даже возникновение юмористических и гедонистических мотивов в его творчестве было, подчас, отражением этой внутренней «кризисности». Вот характерный пример. Письмо К. Батюшкова к Н. Гнедичу от 1 ноября 1809 г. начинается почти пророческим признанием: «Г-жа Севинье, любезная, прекрасная Севинье говорит, что если б она прожила только двести лет, то сделалась бы совершенною женщиною. Если я проживу еще десять лет, то сойду с ума. Право, жить скучно; ничто не утешает. Время летит то скоро, то тихо; зла более, нежели добра; глупости более, нежели ума; да что и в уме? . . .» и т. д. [1, т. 3, с. 51]. Трудно поверить, но к этому письму была приложена шуточная сатира К. Батюшкова «Видение на берегах Леты», написанная между делом, в качестве «развлечения»: «Как тебе понравилось «Видение»? Можешь сжечь, если не годится. Этакие стихи слишком легко писать, и чести большой не приносят» [1, т. 3, с. 55].

Кризис мировоззрения и творчества К. Батюшкова, связанный с войной 1812—1814 гг., оказался выраженным ярче лишь потому, что здесь «виднее его внешние истоки: исторические катаклизмы, свидетелем и участником которых был поэт, трагедии интимного плана (гибель друга И. Петина и др.) — при том, что общий комплекс пессимистических историко-философских представлений сложился у К. Батюшкова гораздо раньше. Так, в период создания «Моиx Пенат», классического гедонистического послания первого периода, осенью 1811 г., характеризуя в письме к Н. Гнедичу «Дух истории. . .» А. Феррана, К. Батюшков фактически соглашается с консервативным представлением автора о характере исторического процесса: «. . . люди режут друг друга затем, чтоб основывать государства, а государства сами собою разрушаются от времени, и люди опять должны себя резать и будут резать, и из народного правления всегда родится монархическое, и монархий нет вечных, и республики несчастнее монархий, и везде зло. . .» [1, т. 3, с. 136]. Но это уже — отражение «других» кризисов, внешние приметы которых выявить гораздо сложнее.

В-третьих, традиционная периодизация творчества К. Батюшкова основывается не на материале его наследия, взятого в целом, а лишь на сравнительно небольшой его части. Здесь не учтена эволюция прозы Батюшкова, не менее значимой для него, чем стихи. Последние также оказываются представленными весьма избирательно: в указанные три периода творчества поэта «не вмещаются» его эпиграммы, мадригалы, стихотворения «на случай», экспромты (что заставило, например, Н. Фридмана при издании «Полного собрания стихотворений» К. Батюшкова нарушить избранный им хронологический принцип публикации, выделив указанные произведения в особый раздел, что получилось весьма произвольно: например, отрывки из одного письма к

А. Пушкину от марта 1817 г. попали частью в «основной», частью в «дополнительный» разделы [2, с. 212—213, 249—250, 256]).

Периодизация творчества К. Батюшкова не может быть решена «по образцу» принятых периодизаций творчества других писателей. Эволюция К. Батюшкова была чрезвычайно стремительной. Период активного творчества поэта составил 12 лет: 1805—1817. К январю 1805 г. относится первое выступление К. Батюшкова в печати — «Послание к стихам моим» (журнал «Новости русской литературы», ч. 13, с. 61—64); ранее этого времени традиционно датируются первая редакция «Мечты» и одна ода «Бог» — но эти датировки вызывают сомнения. К концу 1917 г. относятся последние серьезные попытки профессиональной художественной деятельности К. Батюшкова — 13 переводов из антологии, сделанные по просьбе С. Уварова. Все последующие обращения его к поэзии были — в смысле внутренней эволюции — спорадическими и отрывочными. Это подметили уже современники, удивляясь «молчанию» поэта. П. Плетнев в элегии «Б. . . . в из Рима» (1821 г.) писал:

Веселья и любви певец,
Я позабыл забавы;
Я снял свой миртовый венец
И дни влачу без славы [14, 1821, ч. 68, с. 8].

По дошедшим до нас отрывкам мы не можем уверенно судить ни о характере, ни о размерах творческой деятельности К. Батюшкова после 1817 г.

Вместе с тем в указанные годы творческого пути К. Батюшкова «уместились», по крайней мере, три внутренних творческих «кризиса», отразившиеся в мировоззрении поэта и своеобразно преломившиеся в сложном комплексе его художественных поисков. Анализируя эту внутреннюю «кризисность» сознания и творчества К. Батюшкова, выделяем четыре основных периода его творческого пути.

1. 1805—1809 гг. Период самоопределения Батюшкова-поэта. На этом этапе ярче всего проявляются истоки, которые сформировали творчество К. Батюшкова. Интерес к «низким» жанрам французского классицизма (Буало, Лафонтен, Грессе и др.), к итальянской поэзии эпохи Возрождения (Тассо), к античной поэзии (Сафо, Тибулл и др.) определили первоначальные искания поэта. Так, около 1806 г. он задумал осуществить полный перевод «Освобожденного Иерусалима» Тассо и даже заключил своеобразное соглашение с Н. Гнедичем, начавшим перевод «Илиады» (К. Батюшков скоро отказался от этого замысла, и уже в 1810 г. «раскаивался» в своих переводах [1, т. 3, с. 103]). Так, в это время К. Батюшков создает цикл басен (в подражание французской традиции); большинство из них до нас не дошло, но они дали основание, например, П. Вяземскому, поддразнивать К. Батюшкова званием «дурного баснописца» [5, л. 21, ф. 19, д. 28]. В 1806 г. К. Батюшков создает и первое произведение, возводящее в культ земные радости, противопоставленные пов-

седневым заботам и уводящим от жизни в мир эпикурейских забав — «Совет друзьям» (в 1810 г. оно было переработано и получило название «Веселый час», в подражание одноименному стихотворению Н. Карамзина). Около этого же времени создается и первая «Элегия» («Как счастье медленно приходит...») — перевод из Парни. К. Батюшков ищет «ориентаций» как «внешне-литературных (таковой стал для него кружок А. Оленина, «умеренно» противостоявший всем вновь формирующимся литературным школам), так и «внутренне-творческих», — что оказалось сложнее и привело к первому кризису.

Этот кризис выразился в комплексе трагических раздумий о своем месте в поэзии и жизни, о степени своего таланта — в этом отношении он может быть определен как «кризис переосмысления». К. Батюшков, осознавший «скудость» современной русской литературы и пытающийся определить собственную художественную ориентацию, делает попытку противопоставить сложившимся литературным традициям собственную независимую идеологическую и творческую позицию. Сатира «Видение на берегах Леты», ставшая выражением этого кризиса, знаменательна еще и тем, что в ней впервые были представлены собственно «батюшковские» приемы организации поэтического текста.

2. 1810—1813 гг. Создание школы «легкой поэзии». Этот термин подчас, применительно к К. Батюшкову, понимается очень узко: провозглашение «земных радостей», гедонизм и т. п. Когда, например, С. Венгеров характеризовал К. Батюшкова как поэта, у которого «совершенно нет грустных нот», который «один из самых ярких представителей вакхических возгласов в честь любви и наслаждения» [4, с. 3], он, имея в виду лишь традиционное представление о поэте, принимал во внимание только один из тематических пластов поэзии К. Батюшкова этого периода. Сам поэт, напротив, никогда не проводил тематических ограждений «легкой поэзии». В «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» (1816 г.) он подразумевал под нею не только малые лирические жанры («безделки»), но разговорный (в отличие от книжно-торжественного) стиль, который придает произведению «людскость», общезначимость. Основным жанром «легкой поэзии» для К. Батюшкова стала элегия. Он смело разрушает сложившуюся традиционную структуру «песни грустного содержания» [9, с. 49—54]: в его «Опытах» к элегии отнесены такие тематически полярные произведения, как «Веселый час» и «Тень друга», «В день рождения N» и «На смерть супруги Ф. Ф. Кокошкина», «Источник» и «Воспоминания». «Элегиями» названы даже явные послания «К Гнедичу» и «К Дашкову» — именно для того, чтобы оттенить их программный характер в сравнении с другими посланиями. К стати, и программы-то в этих двух посланиях, помещенных рядом, заявлены прямо противоположные: «легкая поэзия» предполагала создание произведений с самым разным колоритом. Восприятие же К. Батюшкова как «певца забавы» и «любовника ветреных Лаис» было связано лишь с наиболее «нашумевшими» и вызвавшими множество откликов стихотворениями этого пери-

ода — посланием «Мои Пенаты», элегией «Привидение» и т. п., — что скорее является фактором литературной жизни эпохи, нежели отражением внутренней эволюции Батюшкова-поэта.

К концу 1812 г. К. Батюшков переживает «кризис идеологических ориентаций», декларированный им в знаменитом послании «К Дашкову», — отказ от «легкой поэзии», возникший под впечатлениями «моря зла», свидетелем которого был К. Батюшков. Это был именно идеологический кризис, и истоки его К. Батюшков определил в письме к П. Вяземскому от 3 октября 1812 г.: «Москвы нет! Потери невозвратны! Гибель друзей, святыня, мирное убежище наук — все осквернено шайкою варваров! Вот плоды просвещения или, лучше сказать, разврата остроумнейшего народа, который гордился именами Генриха и Фенелона. Сколько зла! Когда будет ему конец? На чем основать надежды? Чем наслаждаться?» [1, т. 3, с. 205—206].

Потрясение былых «оснований» вызвало почти абсолютный отказ от былых форм литературного творчества: в 1813—1814 гг. К. Батюшков почти ничего не пишет. В эти же годы он накапливает впечатления, отразившиеся в произведениях, созданных двумя—тремя годами позднее («Переход через Рейн», «К Никите», «Путешествие в замок Сирей» и т. д.). Те же стихотворения, которые он в это время написал, резко выделяются в контексте его творчества. Так, «Певец в Беседе любителей русского слова» — это не только сатирический выпад против литературных «староверов», но прежде всего пародия (и злая!) на известное агитационное произведение В. Жуковского, жанр которого Б. М. Эйхенбаум определил так: «сборная лиро-эпическая рапсодия, сплетающая разнообразные стилевые и жанровые элементы» [10, с. 32] — ср. подзаголовок «Певца...» К. Батюшкова: «Балладозепико-лиро-комико-эпизодический гимн». А уже в 1814 г. К. Батюшков отмечал, что «Певец во стане русских воинов» В. Жуковского — одно из лучших современных произведений [12, ф. 195, оп. 1, л. 67 об.].

3. 1814—1817 гг. Этап «литературы раздумий». Термин этот принимается нами условно, поскольку те художественные образцы, которые создавались в это время К. Батюшковым, оказались далеки от привычных обозначений «философский романтизм», «поэзия мысли» и т. п., — но свидетельствуют именно о глубоких «раздумьях» поэта на пути отказа от созданных им же самим традиций «легкой поэзии». В начале 1815 г. К. Батюшков создает произведение, которого менее всего от него ждали — большую стихотворную сказку (новеллу) «Странствователь и Домосед». Эта сказка, с одной стороны, развивала традиции стихотворных сказок И. Дмитриева, с другой — противостояла этим традициям (так же, как и идеологическим устремлениям В. Жуковского, отраженным в «Теоне и Эскине») и несла в себе явно пародические элементы. В письме к П. Вяземскому поэт объявил это произведение наиболее «естественным» для себя [12, л. 9, ф. 195, оп. 1, д. 28], вызвав недоумение друга и подозрение в том, что К. Батюшков «замудрился» [13, л. 4 об., ф. 19, д. 28]. Жанры поэзии

К. Батюшкова заметно «укрупняются», появляются философские элегии большого объема, снабженные примечаниями («Гезиод и Омир — соперники», «Умиравший Тасс»). В этот период даже устоявшиеся темы начинают выражаться совершенно по-иному. Если в «Моих Пенатах» картины «любовных утех» сопровождаются явной театрализацией (переодевание Лилеты то в «наряд военный», то в наряд «пастушки»), то в «Вакханке» эта театрализация сознательно исключается (хотя источник подражания К. Батюшкова — поэма Парни «Переодевания Венеры» — толкал к этому приему): К. Батюшкову становится важнее обнажить чувства «любownika» на их прямом уровне — как средствами тут же рождающейся эротической картины, так и собственно стилистическими средствами, — он переходит установленные границы «легкой поэзии». Эта «поэзия раздумий» К. Батюшкова отразила поиски им новых «начал»: он, например, настойчиво стремится к крупным формам самовыражения, противопоставляющих «безделкам» (замыслы поэм «Рурик», «Баяльдера», «Русалка» и др.).

1817 г. принес К. Батюшкову успех. Но одновременно поэт переживает самый мучительный кризис — «кризис отказа». «Мне хотелось бы дать новое направление моей крохотной музе...» — признается он в письме к В. Жуковскому в июне 1817 г. [1, т. 3, с. 448]. Он стремится найти собственный путь: «Все прекрасное мое — мое собственное. Я могу ошибаться, ошибаюсь, но не лгу ни себе, ни людям» [1, т. 3, с. 416]. И тут же — тревожное сознание того, что эти поиски «не далеко поведут»: «Где мои замки на воздухе? Я хотел было приняться за поэму. Она давно в голове. Я, как курица, ищу места снести яйцо, и найду ли, полно?» [1, т. 3, с. 438]. 1817 г. был годом «замыслов»: новые большие поэмы, книга по истории «словесности русской», «проспектус переводов», цикл воспоминаний «экспромтов» и т. п. — Эти замыслы остались неосуществленными. Четыре года спустя, в письме к Н. Гнедичу, К. Батюшков признается: со времени появления «Опытов...» «...я в бытность мою в России ничего не писал. Отправляясь в Неаполь, я дал себе слово оставить литературу, по крайней мере, в отношении публики, и сдержал его» [1, т. 3, с. 569]. Отдельные дошедшие до нас попытки «вернуться» к литературному творчеству (в их числе весьма значительные) лишь подчеркивают общую направленность этого кризиса, приведшего к отказу от художественной деятельности.

4. 1818 г. открывает новый этап эволюции Батюшкова-художника. О содержании этого этапа можно только догадываться: отрывочные свидетельства и фрагменты, которые до нас дошли, не дают оснований для однозначных выводов. Можно концентрировать внимание на ярком интересе К. Батюшкова к Байрону и «пророчить» ему эволюцию, аналогичную пушкинской. Можно, в соответствии с заявлениями самого К. Батюшкова, говорить о его творческом переориентировании, об уходе его в научные изыскания (работ «о древностях Неаполя») и т. п. Одно несомненно: в последние годы идейно-художественная направленность К. Ба-

тьюшкова резко меняется. Обостренный интерес к форме художественного создания приводит поэта к разработке антологических мотивов — хотя сам интерес к антологии становится лишь частью (и далеко не основной) общей эволюции поэта: его «Подражания древним» возникают только в контексте общей правки им стихотворного тома «Опытов...» [3]. Наконец, в последний период мастерство Батюшкова-поэта приобретает новый качественный характер: в небольших по объему набросках (даже в экспромтах, вроде стихотворения «Жуковский, время все проглотит...») он достигает совершенства изобразительности, концентрации мысли, как бы реализуя те «главные достоинства стихотворного слова», которые декларировал в «Речи о влиянии легкой поэзии...» — «движение, сила, ясность».

В творческом развитии К. Батюшкова оказались «смещены» разные уровни и формы «кризисного» восприятия действительности. Это не был естественный и непрерывный «эволюционный» кризис, который в той или иной форме можно выявить при изучении творческого пути каждого крупного писателя. Он проникает и в его мировосприятие, и в систему идейно-эстетических взглядов и представлений. Отсюда возникает и сознание собственного литературного «несовершенства»: К. Батюшков никогда не был доволен, видя свои произведения в печати, ему казалось, что «теперешний», он уже перерос то, что создавалось им двумя — тремя годами ранее. В юности он увлеченно переводит Т. Тассо; во втором периоде уже «раскаивается» и в своих переводах, и в былом увлечении; в третьем периоде он вновь изменяет это отношение, хотя предпочитает подходить к Т. Тассо не как переводчик, а как исследователь (и в прозе, и в элегии «Умирающий Тасс», снабженной обильными историко-литературными примечаниями); наконец, оказавшись в Италии, «на родине Тасса», Батюшков, сколько можно судить по его письмам, вновь охладевает и к нему, и к итальянскому Возрождению вообще.

Количество подобных наблюдений можно было бы увеличить. Они свидетельствуют о той особенной эволюции Батюшкова-писателя, которой нельзя не учитывать при определении его места в истории русской литературы.

1. Батюшков К. Н. Сочинения. В 3 т. СПб., 1886. 2. Батюшков К. Н. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1964. 3. Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. СПб., 1817. 4. Венгеров С. А. Собрание сочинений. СПб., 1913. 5. Майков Л. Н. Батюшков, его жизнь и сочинения. СПб., 1896. 6. Макогоненко Г. П. От Фонвизина до Пушкина. Из истории русского реализма. М., 1969. 7. Семенко И. М. Батюшков и его «Опыты» // Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. 8. Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. М., 1971. 9. Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973. 10. Эйхенбаум Б. М. От военной оды к «гусарской песне» // Давыдов Д. В. Полн. собр. стихотворений. Л., 1933. 11. Русские писатели. Биобиблиографический словарь. М., 1971. 12. ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1, д. 1416. 13. ИРЛИ. 14. Сын Отечества:

Статья поступила в редколлегию 01.02.85

М. А. Максимович об А. С. Пушкине

О пушкинском окружении, творческих и дружеских связях поэта с деятелями украинской культуры неоднократно отмечалось в пушкиноведческой литературе. Одним из таких деятелей был украинский просветитель первой половины XIX в. М. Максимович.

Задача данной статьи — рассмотреть литературно-критические суждения М. Максимовича о творчестве А. Пушкина более полно. Автором использованы архивные источники и малоизвестные публикации прошлого века.

Обращаясь к полемике вокруг «Полтавы» в 30-х годах XIX в., пушкинисты ссылаются на выступление М. Максимовича, как на одно из тех, которые помогли А. Пушкину в его борьбе с реакционной критикой. Однако представляется целесообразным подробнее остановиться на этой статье М. Максимовича-критика, особенно в сопоставлении с мыслями, высказанными А. Пушкиным в заметке «Возражение критикам «Полтавы» (впервые опубликована в «Деннице на 1831 год»).

В процессе становления мировоззрения М. Максимовича отразилась вся сложность эпохи 20—60-х годов XIX в., поиски истины передовыми представителями русской и украинской интеллигенции. Московский период деятельности ученого (1821—1834 гг.) — время наиболее интенсивного творческого труда. Естественствоведческие работы, собирание и комментирование украинских народных песен, два сборника которых подготовил и выпустил М. Максимович (1827 и 1834 гг.), участие в изданиях А. Дельвига и А. Пушкина «Северные цветы» и «Литературная газета», выпуск альманаха «Денница», участниками которого стали многие известные литераторы, в том числе и А. Пушкин. Это было время наиболее близких контактов с пушкинским кругом. Знакомство с П. Вяземским, А. Дельвигом, В. Кюхельбекером, О. Сомовым оставило заметный след в жизни ученого. С большой теплотой и сердечностью вспоминает М. Максимович об этих контактах в последующие годы.

Как известно, 30-е годы XIX в. в развитии русской литературы были временем становления и утверждения нового, реалистического направления, у истоков которого стоял А. Пушкин. «Полтава», вышедшая в конце марта 1829 г., стала предметом литературно-критической полемики, существо которой определил В. Измайлов: «Эта полемика была по сути не только обсуждением вопроса о степени верности художественного произведения реальным историческим событиям, но и начавшейся в русской критике борьбой с романтическим и классическим штампом в трактовке характеров, началом борьбы за право писателя искать и изображать истинные мотивы поведения и поступков своих героев, не подчиняясь готовым классическим, сентиментальным или романтическим схемам» [10, с. 26].

Своеобразие ситуации 30-х годов заключалось еще и в том, что гетман Мазепа порой предстал как борец за независимость Украины, что связано с трактовкой образа гетмана, данной в поэме К. Рылеева «Войнаровский». А. Пушкин, ступивший к этому времени на путь реализма, считал такоевольное обхождение с историей неприемлемым. «Мазепа есть одно из самых замечательных лиц той эпохи, — писал А. Пушкин. — Некоторые писатели хотели сделать из него героя свободы, нового Богдана Хмельницкого. История представляет его честолюбцем, закоренелым в коварствах и злодеяниях» [9, т. 11, с. 335].

Начало полемики 30-х годов положила статья Ф. Булгарина, помещенная в «Сыне Отечества». Критик ставил в упрек произведению: «Мазепа в поэме жестоко обруган», «герой малороссийской истории Кочубей представлен ниже самого Мазепы», в поэме нет «настоящего правдоподобного изображения лиц и событий» [12, 1829, № 15, с. 46—48].

Несостоятельность суждений Ф. Булгарина раскрывает М. Максимович. Мнения критики о поэме, отмечает исследователь, разделились на три основных группы: одни предлагали возвысить характеры и идеалы, не стесняя себя исторической действительностью; другие считали, что изображенные А. Пушкиным события соответствуют духу народной поэзии; третьи, к числу их принадлежал Ф. Булгарин, подчеркивали несоответствие характеров поэмы исторической действительности. «Решить споры о поэме и определить ее достоинство в отношении эстетическом есть дело людей опытных в критике изящного, — пишет М. Максимович... — я намерен в сей статье разобрать главнейшие возражения, сделанные критиками против исторической верности действующих лиц в поэме» [2, 1829, № 6, с. 502]. Именно М. Максимович первым из критиков указал на главные достоинства поэмы: ее историзм и народность.

В своем выступлении М. Максимович предстает перед нами в первую очередь как историк, шаг за шагом выявляющий сущность происходивших событий. В этом проявилось своеобразие манеры Максимовича-критика, убежденного в том, что «критика, как посредница между теорией и искусством, должна в себе самой вместить знание настолько, сколько она требует его от художника» [14, ф. 1, д. 559, л. 6].

«По мнению многих, поэт наш в «Полтаве» является и мужественнее и сильнее, с более глубоким знанием сердца и обширными видами, чем в прежних своих произведениях» [2, 1829, № 6, с. 503], — так подчеркивает М. Максимович возросшее мастерство Пушкина-художника, его умение постигать психологию героев, что ставит «Полтаву» на более высокую ступень по сравнению с предыдущими произведениями поэта. Критик считает главным достоинством поэмы «...показанный Пушкиным опыт соединения истории с поэзией...» [2, 1829, № 6, с. 503].

Литература может совершенствоваться только через приближение к народному творчеству, считает М. Максимович, постоянно подчеркивая мысль о необходимости пристального внимания

со стороны художника к поэтическим созданиям народа. Писатели должны изучать язык в народных пословицах, поговорках, сказках, песнях, которые могут служить образцами меткости, красочности и точности выражения, проявлениями и средоточием народного ума и таланта. Сходство пушкинского произведения с духом народной поэзии рассматривается критиком как одно из достижений поэта.

Наиболее сильным в художественном отношении М. Максимович считает созданный автором «Полтавы» портрет Мазепы, отнесенный критиком к лучшим местам поэмы: «Пушкин понял совершенно и объяснил сей характер, — отмечает М. Максимович. — Портрет сей... так верен, что почти на каждый стих (если б было нужно) можно привести подтверждающие события» [2, 1829, № 6, с. 504]. Исследователь подробно останавливается на истории получения Мазепой гетманства, приводит примеры, свидетельствующие, как жестоко и неумолимо расправлялся он с неугодными людьми (с Палеем, Миклашевским, Миновичем). На основании перечисленных фактов критик приходит к выводу: «Напрасно предполагать, чтобы такие преступные действия клонились к освобождению Малороссии для ее блага: он не имел того в виду и хотел сделать ее независимую для себя, свою независимость хотел утвердить он, завладев Малороссией» [2, 1829, № 6, с. 506].

Оценки М. Максимовича перекликаются с суждениями самого А. Пушкина, высказанными в «Возражении критикам «Полтавы»: «Мазепа действует в моей поэме точь-в-точь как в истории. Речи его объясняют исторический характер...»; «...заметили мне, что Мазепа слишком у меня злопамятен, что малороссийский гетман не студент и за пощечину или за дерганье усов мстить не захочет... Мазепа мог долго помнить обиду московского царя и отомстить ему при случае. В этой черте весь его характер, скрытый, жестокий, постоянный» [9, т. 11, с. 164].

Тщеславие и мстительность природы гетмана, показанные в поэме, хорошо почувствовал исследователь, заключив: «Нет сомнения, что Мазепа, поднявши знамя бунта для другой цели, хотел вместе и отомстить Петру за свою личную обиду» [2, 1829, № 6, с. 509].

Необычной и неправдоподобной казалась многим любовь Марии к старому гетману. Опровергая это мнение, М. Максимович приводит выдержки из писем Мазепы и Марии (Матрены) Кочубей, дающие зримое представление о взаимоотношениях гетмана и молодой украинки, и заключает: «Любовь сия есть конечно необыкновенное, нельзя сказать однако ж небывалое явление, по крайней мере в Матрене не подлежащее сомнению... Самому вымыслить такую чудную любовь было бы несколько смело; но нашедши в истории, Пушкин должен был воспользоваться ею» [2, 1829, № 6, с. 510, 512].

Поэта привлекают не те качества личности, которые в первую очередь бросаются в глаза, а человек во всей совокупности его характера, со всеми сильными и слабыми сторонами. В наибольшей степени это проявилось при создании образа Кочубея, кото-

рого, романтическая публика склонна была рассматривать как героя и страдальца за правду; «...только судьи пристрастные к Мазепе, а не собственное величие Кочубея, возложили на него венок страдальческий, — говорит М. Максимович. — Малороссийская история нигде не представляет его своим героем, какие были и прежде Кочубея и после. Искра также является не героем, но только страдальцем правоты» [2, 1829, № 6, с. 509]. Подводя итог полемике по этому вопросу, критик констатирует: «...жажда мести в Кочубее была главным побуждением к доносу. Посему Пушкин совершенно прав, представя в Кочубее оскорбленного отца, а не патриота» [2, 1829, № 6, с. 510].

Таким образом, пользуясь историческими фактами, подтверждающими правоту автора «Полтавы», М. Максимович приходит к выводу: «...характеры действующих лиц... совершенно таковы, какими представляет их история...» [2, 1829, № 6, с. 515].

Комментарий критика к поэме А. Пушкина давал целостное представление об эпохе, изобразенной в произведении. Выступление М. Максимовича имело значение не только для верной оценки «Полтавы», в нем была подчеркнута решающая роль народа в истории, выражалась мысль об исторической общности судеб двух братских народов — русского и украинского.

Следующим этапом в общении поэта и ученого было их совместное сотрудничество в периодических изданиях того времени. Так, в 1830 г. М. Максимович выпустил альманах «Денница», в котором А. Пушкин поместил первые две сцены «Бориса Годунова». Издатель был горд тем, что «стихотворная часть красуется таким началом...» [13, д. 1485, л. 1]. В февральском номере «Литературной газеты» (1830 г.) А. Пушкин напечатал рецензию на альманах М. Максимовича, выделив среди публикаций обозрение русской словесности, написанное И. Киреевским.

«Денница на 1831 год» сыграла немалую роль в литературной борьбе 30-х годов XIX в. Направление, взятое ею, вызвало недовольство у некоторых литераторов. Н. Полевой в рецензии называет М. Максимовича «дезертиром истины», обвиняя в том, что в своем издании он выражает мнения «Литературной газеты» [7, 1831, ч. 37, № 4, с. 540]. Позднее Кс. Полевой, воспроизводя в «Записках» атмосферу того времени, писал: «Суждения были повторением пристрастных мнений «Литературной газеты», издававшейся под влиянием Пушкина и его партии. Максимович хвалил не в меру всех писателей этой партии и язвительно отзывался о всех их противниках» [8, с. 310—311]. Это высказывание относится в первую очередь к «Обозрению русской словесности за 1830 год», автором которого был сам издатель «Денницы».

В «Обозрении» М. Максимовича несомненный интерес представляют суждения о «Борисе Годунове», с появлением которого критик связывает возрождение трагедии, давно ожидаемое русским обществом, и мнение о 7-й главе «Евгения Онегина». В этой главе пушкинского романа исследователя привлекают картина Москвы, которую он сравнивает с подобной картиной в «Горе от ума» А. Грибоедова, и описание кабинета Онегина: «Пушкин

представил очерк Москвы, так сказать, наружный — общими, постоянными чертами; у Грибоедова раскрыта Москва во внутренних ее складах, в частности, взята в одно данное время, которое прошло уже, и Москва во многом стала не та, не то преимущественно занимает ее. Картина Москвы у Пушкина — верна, у Грибоедова — была верна. В сей же главе замечательно описание кабинета Онегина и посещение оного Танею» [4, с. 6]. Заключение критика относится к произведению в целом: «С каждой новой главою сей роман Пушкина становится драгоценнее по верности взгляда и представления описываемых предметов» [4, с. 6]. Суждение особенно важно, если исходить из того, что не всеми современниками А. Пушкина «Евгений Онегин» был оценен по достоинству и понят во всей глубине. Одновременно оно интересно как одна из ранних оценок произведения А. Пушкина.

В этом выпуске альманаха было помещено три стихотворения А. Пушкина, эпиграмма на Ф. Булгарина «Не то беда Авдей Флюгарин» и отрывок из рукописи А. Пушкина, в котором речь шла о «Полтаве» и было немало положений, сходных с суждениями М. Максимовича, высказанными в полемике о поэме «Полтава».

Рассматривая в «Обзрении» журналы и альманахи своего времени, М. Максимович дает им точные и краткие характеристики. Упоминает о «Вестнике Европы», советовавшем А. Пушкину сжечь «Бориса Годунова»; признает начальный период существования «Московского вестника», находившегося под непосредственным влиянием А. Пушкина, «золотым веком» этого журнала; иронически отзывается о «Московском телеграфе», защищающем издателей «Северной пчелы». Признав «Сын Отечества» лучшим из петербургских журналов, критик выделяет среди его публикаций стихотворение и эпиграмму А. Пушкина на Ф. Булгарина.

Обратившись к «Северной пчеле», критик указывает, что у этой газеты «для литературы есть только жало» [4, с. 44]. В примечании, характеризующем направление газеты, М. Максимович останавливается на ее отношении к передовым писателям. Если вначале «Северная пчела» восхищалась стихами А. Пушкина, то теперь «она оскорбляет того поэта, чья поэзия соделалась любовью народною и следовательно оскорбляет любовь нашу...», — констатирует критик [4, с. 47].

Как видим, в «Обзрении» четко выражена позиция М. Максимовича в литературной борьбе 30-х годов XIX в. Позднее в письме к П. Вяземскому в связи с изданием уже другого альманаха М. Максимович отмечал: «... «Киевлянин» мой есть продолжение «Денницы», но с другим уже видом, в другом свете и цвете» [11, 1901, № 4, с. 198—199].

В ответ на возражения, высказанные в адрес «Денницы» «Московским телеграфом», М. Максимович публикует в «Молве» небольшую заметку «От издателя альманаха Денница» [6], где еще раз подтвердилась последовательность суждений Максимо-

вича-критика, его принципиальность. Выступления критика подержали А. Пушкина в борьбе с охранительным направлением.

М. Максимович, которому «все литературное в Москве было известно до иголки» [13, д. 1484, л. 4], нередко в переписке сообщал корреспондентам о произведениях А. Пушкина, об отзывах критики о них. Так, в письме к П. Вяземскому читаем: «Два первые номера «Литературной газеты» вышли; там между прочим Ваши «Степи», Пушкина «Кавказ», разбор «Бориса Годунова»... В другом письме (от 12 января 1831 г.) сообщается: «... в кабацком «Меркурии», издаваемом Румкиным, бранят «Годунова», и даже куплеты напечатаны...» [11, 1901, № 4, с. 190—191]. Все это является красноречивым свидетельством внимательного отношения М. Максимовича к творчеству А. Пушкина.

На протяжении всей жизни ученый занимался исследованием «Слова о полку Игореве», стремился обменяться мнениями с другими знатоками, к числу которых относил и А. Пушкина. «Сравнивая оные (народные песни. — С. В.) с «Песнею о полку Игореве», я нахожу в них поэтическое однородство... Мне бы весьма хотелось знать суждение Ваше о таком мнении, — и что скажет об нем Пушкин, которому покорнейше прошу передать мой усердный поклон», — пишет он П. Вяземскому 17 февраля 1833 г. [11, 1901, № 4, с. 191—192].

Готовя к изданию «Денницу на 1834 год», М. Максимович хотел снова видеть А. Пушкина в числе «вкладчиков» альманаха; его особенно интересовали материалы, собранные поэтом во время поездки по местам пугачевского восстания: «В проезд Пушкина, кажется, Нащокин был его монополистом; ибо никто из пишущей братии не поживился им и его уральским златом. Сделайте милость, нельзя ли достать хоть отломка от его самородков или песчинок несколько, хоть под предлогом таможенной пошлины», — просит М. Максимович П. Вяземского в очередном письме (от 28 ноября 1833 г.) [11, 1901, № 4, с. 197]. Однако по неизвестным причинам А. Пушкин не принял участия в альманахе М. Максимовича.

Поэт был в числе тех, кто хлопотал о переводе М. Максимовича в Киевский университет в 1834 г. В своей дальнейшей деятельности ученый неизменно возвращался к творчеству А. Пушкина, советовал начинающим литераторам учиться у великого поэта. В 1841 г., анализируя произведения молодых галицийских писателей, М. Максимович указывает на творчество А. Пушкина как на образец тесной связи литературы с народным творчеством: «...Пушкин лучшим щегольством для своих несравненных стихов почитал выражение народное и очень любил свои пьесы, написанные в народном вкусе...» [3, с. 141]. А обращаясь к эпохе 1820—1830 гг., критик неоднократно указывает на нее как на «цветущее время русской словесности, ознаменованное блистательным успехом Пушкина...» [14, ф. 1, д. 1645, л. 5].

В 1845 г. в «Москвитянине» М. Максимович печатает статью «О народной исторической поэзии в Древней Руси». Здесь он

вспоминает о полемике вокруг «Полтавы» и рассказывает о том, как «журил» его А. Мерзляков и как благодарил А. Пушкин, возвратившийся из Закавказского путешествия, за выступление в «Атенее». Критик остался верен своему прежнему мнению и вновь подчеркнул, что исторической поэме А. Пушкина «Полтаве» принадлежит ведущее место в борьбе за народность и историзм в русской литературе.

По мнению ученого, в борьбе за демократизацию литературного языка и за сближение литературы с устным народным творчеством большую роль сыграли сказки А. Пушкина: «В литературе нашей они не новость, — замечает критик в своей статье, — но они в истории нашей поэзии важны, потому что были верным и своевременным указанием на своенародный склад и колорит, которыми должно было освежиться господствовавшее изветшалое письменное выражение» [1, т. 3, с. 491].

В 1861 г. в полемике с П. Кулешом вокруг украинских повестей Н. Гоголя М. Максимович в очередной раз обращается к авторитету А. Пушкина. Сравнивая историзм «Полтавы» и «Тараса Бульбы», исследователь констатирует: «... великий художник, Пушкин, по свойству своего гения в поэме «Полтава» был покорнее исторической действительности, чем Гоголь в своем «Тарасе Бульбе» [5, 1902, т. 3, с. 105]. Вспоминая об отношении современников к творчеству Н. Гоголя, М. Максимович на первое место ставит пушкинские оценки его произведений.

М. Максимович был последователен в своем отношении к А. Пушкину, он сумел через всю жизнь пронести любовь к поэту, с большой теплотой вспоминал о своем общении с ним. К сожалению, ученый не оставил для нас воспоминаний об А. Пушкине, однако такое намерение у него было. В письме к П. Бартеневу от 22 марта 1863 г. он писал: «Ваши воспоминания о Пушкине я читал с удовольствием еще в «Русской речи». Не знаю, напишется ли мне о нем...»; в следующем письме от 28 мая того же года: «... три раза принимался писать для вас о Пушкине, да не клеится...» [15, ф. 46, оп. 1, д. 557, л. 198 об., 199].

Таким образом, М. Максимович относился к А. Пушкину как к поэту, еще при жизни снискавшему любовь народа, считал его творчество образцом, вобравшим лучшие достижения народного творчества и предшествующего развития литературы. А. Пушкину, полагал он, принадлежит ведущее место в борьбе за демократизацию литературного языка, в создании исторической поэмы и трагедии. Все это свидетельствует о том, что М. Максимович верно понимал и оценивал творчество А. Пушкина и его роль в развитии русской литературы.

1. Максимович М. А. Собрание сочинений: В 3 т. К., 1876—1880. 2. Максимович М. А. О поэме Пушкина «Полтава» в историческом отношении // Атеней. 3. Максимович М. А. О стихотворениях червонорусских // Киевлянин. К., 1841. 4. Максимович М. А. Обзорение русской словесности за 1830 год // Денница на 1831 год. М., 1831. 5. Максимович М. А. Оборона украинских повестей Гоголя // Литературный вестник. 1902. 6. Максимович М. А. Ответ издателя альманаха Денница // Молва. 7. Полевой Н. Денница, альманах на 1831 год, издаваемый М. Максимовичем // Московский телеграф. 8. Полевой Н. Материалы

по истории русской литературы и журналистики 30-х гг. М., 1934. 9. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М., 1949. 10. Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. 11. Старина и новизна. 12. Сын отечества. 13. Рукописный отдел Института русской литературы АН СССР. 14. Рукописный отдел Центральной научной библиотеки АН УССР. 15. Центральный государственный архив литературы и искусства.

Статья поступила в редколлегию 05.12.85

Н. М. Жаркевич, доц.,
Нежинский пединститут

«Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя в критической интерпретации (конец 40-х—начало 50-х годов XIX века)

Проблема историко-функционального изучения классических произведений в советском литературоведении последних лет становится актуальнее, поскольку выявление динамических соотношений между идейно-художественным содержанием произведения и социально-эстетическими запросами той или иной исторической эпохи способствует более глубокому постижению его идейно-художественного смысла [9]. В этом плане большой интерес представляет критическая интерпретация «Вечеров на хуторе близ Диканьки». О важнейших особенностях их восприятия Н. Полевым, Н. Надеждиным и др., откликнувшимися на появление гоголевского сборника в 1831—1832 гг., писали Г. Гуковский, М. Храпченко и др. Между тем вопрос об идейно-художественном осмыслении «Вечеров...» в работах позднейших критиков в советском литературоведении еще не подымался. Поэтому мы видим свою задачу в том, чтобы выявить характерные особенности идейно-эстетического бытия первого сборника гоголевских повестей в сознании русской критики конца 40-х—начала 50-х гг. XIX в. и показать их прямую зависимость от условий общественно-политической атмосферы тех лет и от общей эволюции творчества самого писателя. При всей неоднозначности суждений и оценок, прозвучавших тогда в адрес «Вечеров...», они, безусловно, способствовали более глубокому постижению идейно-художественного смысла не только первого сборника гоголевских повестей, но и всего творчества писателя.

Критическое восприятие «Вечеров...» в 30-е — начале 40-х гг. эволюционировало от уяснения их этнографической точности (оценки Ф. Булгарина, А. Царынного, Н. Полевого, Н. Надеждина) к выводу об их реализме и народности (высказывания В. Белинского) и к спорам о необычной природе их юмора (выступления С. Шевырева, О. Сенковского, В. Белинского).

Конец 40-х — начало 50-х гг. вносит свои существенные акценты в интерпретацию ранних повестей Гоголя. Борьба вокруг гоголевского наследия в эти годы обостряется. Новая волна политической реакции оживила деятельность реакционных течений

в русской критике. Усилия критиков-консерваторов оказываются направленными на то, чтобы исказить в глазах широких читательских масс духовный облик писателя, оторвать его от прогрессивной русской литературы. Отсюда то повышенное внимание, которое начинает уделять критика в эти годы «Вечерам...».

Беглые, часто попутные, но многочисленные упоминания о ранних повестях Гоголя (ибо основное внимание критики теперь занято, с одной стороны, «Ревизором» и «Мертвыми душами», а с другой — «Перепиской») приобретают принципиальный характер. Так, если в 30-е и даже в начале 40-х гг. ранние повести Гоголя воспринимались и оценивались преимущественно сквозь призму эстетических категорий, то теперь главным объектом внимания критики становятся различные оттенки их идейного содержания.

В этом плане особенно показательны попытки истолковать ранние повести Гоголя в духе религиозной нравственности, предпринимавшиеся реакционной критикой, разумеется, не без учета общего пафоса «Выбранных мест из переписки с друзьями» (1847 г.). Так, в своих «Трех письмах к Гоголю» архимандрит Феодор, активно защищая содержание последней книги писателя, отечески выговаривая ему за то, что в «Ревизоре» и «Мертвых душах» он «не прозрел полным сознанием в этой могиле животворную силу агнца божия», стремится доказать, что ничего собственно неожиданного в «Переписке» не было. И те начала религиозной нравственности, которые так ярко запечатлела последняя книга Гоголя, видны уже в «Вечерах...», «где юная творческая душа, беззаботно перелетая от одного предмета к другому, отражала в себе красоту творения бога» [10, с. 146].

Смелых, лихих, неумных, жизнерадостных героев этого цикла критик-архимандрит, вопреки всякому здравому смыслу, пытается представить сухими аскетами, склонными к религиозному морализаторству. Именно в этом плане он пишет о кузнеце Вакуле [10, с. 147]. Еще более характерна его интерпретация образов Левко и Ганны в связи с легендой о лестнице, по которой бог сходит на землю в рождественскую ночь. «Рассказ, — читаем в «Трех письмах», — проникнут важностью предмета, и любящая девушка слушает с глубоким вниманием и благоговением... И видишь, что это русский мужчина поучает бесценную и преданную красавицу...» [10, с. 147].

Насколько архимандриту Феодору импонировал «религиозный» нравственный пафос «Вечеров...», настолько противоположной оказалась в этом вопросе точка зрения других приверженцев официальной идеологии. Так, московские цензоры Похвистнев и Ржевский, не отваживаясь разрешить к печати в 1855 г. новое собрание сочинений Гоголя «без перемен», вносят в повести «Вечеров...» значительное количество сокращений. В частности, из первоначального текста предлагалось изъять ряд реплик действующих лиц, которые как раз меньше всего свидетельствовали о пугающем отношении писателя к знакам религиозной символики: например, слова дьячка «черт с тобой! давай креститься!»; реплика Данилы «горелки даже нет! Экая пропасть! Мне кажется,

что он и в господа Христа не верует!» и т. п. [8, с. 1002]. Всякое упоминание о боге или о душе, соединенное с житейским, обыденным, приобретало в глазах цензуры вид крамольный и вольнодумный.

Не менее показательно и другое. В повестях, всегда казавшихся такими веселыми, забавными, «хохотливыми», те же цензоры обнаружили недопустимые, с их точки зрения, весьма прозрачные намеки на современную им социальную действительность: о «сорочинском заседателе, с дьявольски сплетенной плетью, которой он имеет обыкновение подгонять своего ямщика», о кузнице Вакуле, который так стеганул черта хворостинной, что последний бросился бежать «как мужик, которого только что выпорол председатель» и т. п. [8, с. 1002].

Вместе с тем официальная критика в большинстве своем и в эти годы продолжает считать «Вечера...» сугубо забавными, развлекательными произведениями (оценки А. Баумана, Н. Сушкова и др.) [1]. Но сама мотивировка этой забавности существенно изменилась. Если в 30-е — начале 40-х гг. речь шла об особом «даре» Гоголя, его склонности во всем видеть смешное, против чего, как известно, пришлось протестовать еще Белинскому, то теперь официальный лагерь связывает комизм «Вечеров...» с предметом их изображения. В докладной «Записке Л. Дубельта, читанной в заседании главного управления цензуры по поводу издания в свет полного собрания сочинений Гоголя в 1855 году» говорилось: «Гоголь в своих сочинениях выводит таких людей, которые смешны и забавны. Как смешное и забавное находится в низших классах народа, в людях, подверженных слабостям и порокам, то он и представляет сцены, не всегда строго нравственные, и людей, которые выражаются не совсем пристойно, судят невыгодно или ошибочно о помещиках, дворянстве, о военных и гражданских чиновниках» [8, с. 1000]. Иными словами, юмор «Вечеров...» получает в этом истолковании весьма недвусмысленную идеологическую подоплеку: поскольку, в официальной интерпретации, народ груб и невежествен, а главное — склонен к порокам, то Гоголь и изображает его в смешном и забавном виде.

Однако официальная критика не могла не считаться с исключительной популярностью произведений Гоголя в широких читательских массах. Отсюда стремление представить писателя и его сочинения вполне благонамеренными, такими, в которых не содержится ничего предосудительного, противоречащего официальной идеологии. Вот почему «Записка...» Дубельта заключается следующим выводом: «Но общее направление у него всегда нравственно, неприличное и дурное у него изображено так, что всегда чувствуется отвращение или возбуждает один невинный смех, а доброе и истинное над всем господствует» [8, с. 1001].

Конец 40-х — начало 50-х гг. — период своеобразного упадка в русской критике, когда, после смерти Белинского, прогрессивно-демократический лагерь лишился своего идейного вождя. В сложившейся ситуации весьма показательны усилия либеральной критики, попытавшейся увидеть в ранних повестях Гоголя обра-

зец «чистого искусства». Важнейшая роль в реализации этой идеи принадлежала А. Дружинину. Представитель западнического либерализма, бывший сотрудник «Современника», он с середины 50-х гг. направляет свои усилия на то, чтобы оторвать Гоголя от «натуральной школы» и истолковать его творчество в духе прословутого «артистизма». В статье «Критика гоголевского периода и наши к ней отношения» (1856 г.), вступая в открытую полемику с Белинским, он пишет: «Не одни стремления, недостатки, слабости известного общества в известном периоде времени олицетворены музой Гоголя... Гоголь не есть поэт отрицания... Гоголь вечен, потому что поэзия, которой он служит, имеет вечное начало» [5, с. 55]. Попытку истолковать первые повести Гоголя в духе «теории чистого искусства» находим и в более ранних работах критика, в частности, в его «Письмах иногороднего подписчика» [6, с. 320—321].

Своеобразную позицию в интерпретации «Вечеров...» занял в 50-е гг. А. Григорьев. На первый взгляд его высказывания о ранних повестях Гоголя очень близки, если не совпадают, с оценками Белинского. В статье о начале пути Гоголя А. Григорьев пишет: «Это были еще юношеские вдохновения поэта, светлые, как украинское небо: все в них ясно и весело, самый юмор простодушен, как юмор народа... юмор еще причудливо грациозен... тут еще все полно таинственного обаяния» [4, с. 23]. Ср. у В. Белинского: «это порождения светлой юношеской фантазии... эти образы светлые, как Майская ночь его Малороссии, радостные, как звучный смех его Оксаны...» [2, т. 5, с. 381].

Но если у В. Белинского суждения вырастали на прочном фундаменте реалистической эстетики, то исходным моментом литературно-критических оценок А. Григорьева было его стремление показать не только как в том или ином произведении отражена реальная действительность, но и как писатель сумел воплотить в ней свой субъективный идеал. Критический метод А. Григорьева в известной степени характеризовался романтическим отношением к жизни и к искусству. Отсюда и соответствующие акценты в его интерпретации гоголевского творчества вообще и «Вечеров...» в частности.

В своих суждениях о Гоголе Григорьев исходил прежде всего из представлений о двойственном характере души писателя, носящей, с одной стороны, высокое сознание идеала, с другой — болезненно реагирующей на зло и несправедливость. И «Вечера...», эти первые опыты молодого писателя на литературном поприще, как раз и запечатлели его страстную внутреннюю устремленность к идеалу, «необычайную тонкость поэтического чувства», его поиски «прекрасного физически и нравственного человека» [4, с. 23]. И значение первых повестей Гоголя, по мнению критика, как раз и определяется тем, что они как бы уравнивают «болезненный юмор» «Ревизора» и «Мертвых душ». Исходя из этого, Григорьев решительно восставал против каких бы то ни было попыток подчеркнуть сатирическую заостренность гоголевского творчества. Так, он бурно реагировал на статью Проспера Мериме в

«Revue de deux mondes», обвиняя его в непонимании произведений русского писателя. В истолковании «Вечеров...» А. Григорьев лишь внешне оказался близким к В. Белинскому, ибо главным моментом для критика оказалось романтическое начало повестей, отразившее субъективный идеал писателя. Насколько принципиальное значение в глазах самого критика имела такая трактовка гоголевских «Вечеров...», свидетельствует то обстоятельство, что он, сформулировав ее впервые в 1851 г., без изменений повторил ее затем еще дважды — в статьях «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859 г.) и «Наши литературные направления с 1848 года» (1862 г.).

Разумеется, позиция, занятая А. Григорьевым и А. Дружининым, не лишена была оснований, ибо поэтическое своеобразие «Вечеров...», наряду с реализмом, действительно характеризует яркое романтическое начало. В свое время на это обратил внимание еще Белинский. Утверждая и подчеркивая главным образом их реалистический характер, он вместе с тем писал о «Вечерах...» и как о «поэзии юной, свежей, благоуханной, упоительной» [2, т. 2, с. 178]. Но при этом Белинский никогда не стремился разъединить и противопоставить романтическое и реалистическое начала «Вечеров...».

Между тем и для А. Григорьева, и для А. Дружинина романтизм первых повестей Гоголя приобретал самодовлеющее значение, так как давал основание оторвать и противопоставить раннего Гоголя Гоголю зрелому, автору «Ревизора» и «Мертвых душ». В разгоревшейся тогда знаменитой полемике о пушкинском и гоголевском направлении в русской литературе романтизм «Вечеров...» становился для них главным аргументом, чтобы опровергнуть их внутреннюю связь с последующим творчеством писателя, оторвать Гоголя от его последователей — писателей «натуральной школы».

В условиях, когда представители либерально-консервативной критики конца 40-х — начала 50-х гг. практически сняли вопрос о реализме и народности ранних повестей Гоголя и попытались истолковать их в духе религиозной нравственности «вечных идей» красоты, добра и правды, акцентируя всячески только их «артистический характер», особую важность имели выступления А. Герцена, который после смерти В. Белинского и до первых выступлений Н. Чернышевского и Н. Добролюбова возглавил борьбу прогрессивно-демократической критики за Гоголя.

Выступая преемником важнейших идей и суждений Белинского, Герцен формулирует свою концепцию творчества Гоголя в 1851 г. в книге «О развитии революционных идей в России», общую задачу которой писатель усматривал в том, чтобы «поднять русский вопрос на Западе», рассказать западноевропейскому читателю правду о России. Поставленная цель, а также возможность высказывать свои мысли без оглядки на цензуру и обусловили своеобразие интерпретации как всего развития русской литературы, так и творчества Гоголя. Суть последней заключалась прежде всего в уяснении общественного звучания произведений Гого-

ля. Для Герцена они олицетворяли тот «высокий позорный столб, к которому пригвоздил писатель русскую жизнь» [3, т. 7, с. 247].

С тех же позиций исходил Герцен и в своих суждениях о ранних повестях Гоголя. Выявляя общественное звучание «Вечеров...», он вносит новый акцент в их осмысление. Правда, вопрос об этом попытался поставить еще А. Пушкин, подчеркнув в ранних повестях Гоголя «веселость без жеманства, без чопорности» [7, т. 7, с. 11]. Однако Герцен пошел в данном случае дальше Пушкина. Для писателя-революционера общественное звучание этих произведений обусловлено не только их мажорным, оптимистическим пафосом, но и самим обращением Гоголя к народной теме, что, по мнению Герцена, сразу выказало его симпатии и сочувствие народной жизни. Герцен связывает общественное значение «Вечеров...» с их народностью. «Не будучи по происхождению из народа,— пишет он,— Гоголь принадлежал к народу по вкусам и по складу своего ума. . . Он больше сочувствовал народной жизни» [3, т. 7, с. 227].

Впервые о народности «Вечеров...» заговорил, как известно, Белинский. Однако применительно к ранним повестям Гоголя он рассматривал ее как проблему преимущественно эстетическую [7, т. 7]. Таким образом трактовка, предложенная Герценом, существенно дополняла концепцию Белинского. Сама по себе герценовская трактовка «Вечеров...» была обусловлена не только задачами книги, но и несла на себе выразительный отпечаток новой исторической эпохи, когда в преддверии нового революционного подъема всякое сочувствие по отношению к народу приобрело особый смысл и значение.

Принципиально важным и новым в герценовской интерпретации оценки «Вечеров...» является и его истолкование оптимистического, жизнеутверждающего пафоса этих произведений. Писатель выводил его не из особенностей характера самого Гоголя, как это делал в свое время С. Шевырев, настаивавший на «чудном даре» Гоголя «схватывать в жизни человеческой безвредную бессмыслицу и обращать ее в неизъяснимую поэзию смеха» [11, с. 402]. Для Герцена оптимистическая природа гоголевских «Вечеров...» обусловлена специфическими условиями исторического бытия украинского народа, ставшего их героем. «Независимость свою,— отмечает он,— дикую и воинственную, но республиканскую и демократическую, Украина отстаивала на протяжении веков. . . Украина претерпевает судьбу Новгорода и Пскова, хотя и намного позже; но одно столетие крепостного состояния не могло уничтожить все, что было независимого и поэтического в этом славном народе» [3, т. 7, с. 227—228].

Таким образом, Герцен, включившись в обсуждение гоголевской проблемы в условиях разгула и наступления политической реакции, захлестнувшей Россию в данный период, в своих суждениях о «Вечерах...» решительно разошелся с представителями либеральной и консервативной критики. Вслед за Пушкиным и Белинским он подчеркивал народность и жизнеутверждающий пафос повестей, что тем не менее не было простым повторением

взглядов его предшественников. Обратившись к рассмотрению «Вечеров...» в новых исторических условиях, писатель обогатил традицию их осмысления истолкованием общественного смысла повестей.

1. Бауман А. О. Н. В. Гоголь // Иллюстрация. 1858. № 15. 2. Белинский В. Г. Собрание сочинений. В 9 т. М., 1979. 3. Герцен А. И. О развитии революционных идей в России // Полн. собр. соч. В 30 т. М., 1956. 4. Григорьев А. Русская литература в 1851 году // Москвитянин. 1852. Кн. 2. № 4. 5. Дружинин А. В. Критика гоголевского периода и наши к ней отношения // Библиотека для чтения. 1856. № 2. 6. Дружинин А. В. Сочинения. СПб., 1865. 7. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 10 т. Л., 1979. 8. Русская старина. 1880. № 12. 9. Русская литература в историко-функциональном освещении. М., 1979. 10. Три письма к Гоголю, писанные в 1848 году архимандритом Феодором. СПб., 1861. 11. Шевырев С. П. «Миргород». Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя // Московский наблюдатель. 1835. Ч. 1. Кн. 2.

Статья поступила в редколлегию 02.02.85

В. А. Солодков, асп.,
Киевский университет

«Майская ночь, или Утопленница» Н. В. Гоголя в украинских инсценизациях

История украинского театра богата фактами плодотворных контактов русской и украинской культур. Особое место в процессе духовного общения двух народов занимает художественное наследие Н. Гоголя, которое постоянно привлекало внимание деятелей украинского театра. В 80-е годы XIX в. появляются первые инсценизации ранней романтической прозы Н. Гоголя. В связи с официальным запретом на перевод и постановку его драматических произведений, именно сценическим переделкам повестей на репертуаре многочисленных украинских театральных трупп.

Тема «Гоголь и украинский театр XIX века» освещалась в советском литературоведении. Нас интересует проблема инсценизации повести «Майская ночь, или Утопленница» как форма восприятия творчества писателя на языке драматического искусства в новый исторический период и в контексте русско-украинских литературных связей.

Краткую общую сводку украинских инсценизаций привел М. Йосипенко, среди прочих назвав инсценизации «Майской ночи», принадлежащие 19-ти авторам. Он подчеркивал заинтересованность М. Старицкого и М. Кропивницкого в инсценизации гоголевской прозы. Именно с постановки М. Старицким «Різвяної ночі» в 1874 г. «в репертуар многих украинских трупп прочно входят и оперы «Сорочинская ярмарка», «Утопленница» и «Тарас Бульба» [4, с. 135]. Не случайно работа Старицкого в области инсценизации была в центре научных интересов В. Фирсановой [см.

1)]. Более поздних публикаций по теме не было, хотя остается не введенным в научный оборот интереснейший материал украинского отдела бывшего цензурного фонда, сохраняемый в Государственной театральной библиотеке им. А. В. Луначарского (Ленинград).

Этот фонд содержит 21 рукописный и машинописный текст и один печатный экземпляр инсценизаций повести «Майская ночь, или Утопленница», принадлежащие 19-ти авторам. Тексты без цензурных вымарок; в течение 2—3-х месяцев они получали дозволение к постановке. Вообще к инсценизациям требования цензуры были несколько мягче, чем к оригинальной украинской драматургии, а в данном случае сюжет известной гоголевской повести удовлетворял требованию не выходить за рамки изображения украинского села, любовных и бытовых конфликтов. Цензор только вычеркивал имя императрицы Екатерины, если оно стояло в «неблагозвучном» окружении просторечной лексики.

Хронологию интересующих нас материалов определяют две даты: 1883 и 1915 гг. В 1883 г., судя по цензурному штампу, были приняты к рассмотрению инсценизации Ф. Устенко и М. Старицкого, в 1915 г. — две переделки актера Е. Фразенко «Утопленница» (Русалка), «В майскую ночь» и текст оперетты в 3-х действиях «Майская ночь, или Утопленница» И. Квитко-Павловского.

Получив цензурное разрешение на постановку, М. Старицкий издает текст пьесы в 1884 г., затем она появляется в альманахе «Нива» (Одесса, 1885 г.); последнее прижизненное издание «Утопленницы» вышло в 1901 г. Ф. Устенко в 1886 г. в Киеве издает новый вариант инсценизации повести, значительно отличающийся от им же предложенной в 1883 г. пьесы. Новая переработка прошла цензуру в 1891 г. Появление печатных текстов пьес способствовало включению их в репертуар различных украинских театральных групп. Этот факт нашел свое выражение и в том, что последующие инсценизации «Майской ночи» восходят к переделкам М. Старицкого и Ф. Устенко, заимствуя отдельные творческие находки, а порой и целые куски текста.

В 80-е и 90-е годы кроме пьес Устенко и Старицкого в цензуру поступили либретто оперетты К. Ванченко-Писанецкого и комедийный вариант сценического воплощения повести-пьесы П. Райского-Ступницкого. Особенно часто повесть инсценировалась с середины первого десятилетия XX в. Появляются пьесы Д. Гайдамаки, П. Павлюка, Л. Манько; три инсценизации — В. Бродерова, С. Степовыка, Л. Теплинского — были поданы в цензуру в 1908 г. В 1911 г. почти одновременно были предложены инсценизации еще пяти авторов, среди них наиболее известны В. Баянский и А. Калинников-Матусин. Различен уровень профессионального мастерства авторов, неоднозначны в художественном отношении и результаты их работы. Есть среди инсценизаций образцы, свидетельствующие о серьезном, вдумчивом отношении к первоисточнику, есть и ремесленные поделки в духе театра «гопака и горилки». Среди авторов инсценизаций повести — имена известных и менее известных актеров и режиссеров. Многие из

них неоднократно выступали как с оригинальными пьесами, так и сценическими интерпретациями известных произведений. Только по данным цензурного фонда, у Квитко-Павловского, Ванченко-Писанецкого, Гайдамаки, Сагайдачного, Степовыка, Теплинского и Шатковского в среднем было по десятку пьес, а Карпатский-Золотарев и Манько представили в цензуру более трех десятков произведений каждый. В ряду инсценизаторов выделяется имя М. Старицкого, создавшего яркие образцы воплощения гоголевской прозы в музыкально-драматическом жанре. Менее известны: Д. Гайдамака — актер труппы Кропивницкого, позднее работавший с собственным коллективом (1897—1917 гг.), А. Матусин (Калинников) — артист и антрепренер, Л. Манько — артист и автор оригинальных пьес, работал в труппах Старицкого, Деркача, Суслова; Ф. Рудиков — руководитель труппы, К. Ванченко-Писанецкий — артист и автор нескольких пьес, работал в труппах М. Старицкого, Ф. Левицкого и др. Для многих упомянутых авторов обращение к Н. Гоголю не было эпизодическим явлением в их творческой деятельности.

Анализ интересующих нас пьес показывает, что их авторам не всегда удавалось воссоздать гоголевскую повесть во всей полноте ее содержания. Они компоновали из гоголевского текста драматическое представление, изменяя сюжетные линии, дописывая или «редактируя» первоисточник и т. д. Порой это приводило к существенным деформациям основного конфликта произведения, изменениям отдельных характеров и т. п.

Работая над сценическими вариантами «Майской ночи», каждый из авторов учитывал опыт предшественников, в особенности М. Старицкого и Ф. Устенко. Постепенно складывались несколько типов сценического воплощения повести, выделение которых оправдывает ориентация авторов на каноны определенного жанра и выбор ими той или иной грани идейно-художественного содержания в качестве доминирующей.

Процесс восприятия и «перевода» литературного произведения на язык другого искусства зависит от ряда взаимосвязанных моментов. Определяющее значение в этом смысле имеют комплекс идей и изобразительных средств оригинала в единстве его формы и содержания. При неизбежной утрате формальных признаков произведения словесного искусства сценическое его воплощение должно способствовать сохранению в новом произведении идейного содержания первоисточника с минимальными потерями. Таким образом перед каждым автором многочисленных инсценизаций «Майской ночи» стояла первостепенная задача — осмыслить и передать языком театра идейное содержание повести. Литературно-критическая мысль к тому времени уже предложила ряд оценок ранней гоголевской прозы, среди которых выделяются точные суждения А. Пушкина и В. Белинского. Не пересказывая известные положения, можно лишь напомнить, что уже в первых читательских откликах подчеркивались народность и комизм «Вечеров». Повесть «Майская ночь, или Утопленница» содержала в себе оригинальное решение общих для всего цикла проблем.

Ф. Устенко в первой своей инсценизации (1883 г.) [7, ф. 23597] смог увидеть в романтической повести, в ее, казалось бы, простых коллизиях любовной истории, в комических перипетиях социальные акценты, расставленные Н. Гоголем. Развивая массовую сцену, обычно завершающую в пьесах первое действие, когда Левко собирает парубков, Устенко вводит в свою инсценизацию песню «Ой, палили ляхи Україну, робили руїни». Воспоминания в ней о давнем славном прошлом усиливают следующие затем реплики безымянного персонажа о вольнолюбивом казачестве. Считая необходимым следовать за первоисточником, Устенко вообще воздерживается от текстовых добавлений, введение песни свидетельствует о внимании автора к мотивам свободолюбия, звучащим в повести. Благодаря ей образ Левка в пьесе соотносится с представлением о вольном казаке, что весьма существенно. Ведь известно, что в запорожском казачестве Гоголь видел идеальное воплощение духовного богатства народа, лучших черт национального характера. Родство героев повестей со славными предками по духу у Гоголя всегда было свидетельством лучших качеств, гарантией победы в борьбе со злом. Это творческое решение Устенко надо признать удачным.

В его инсценизации нет еще комической истории писаря и свояченицы, получившей в последующих переработках особое внимание. Она обычно занимает первую половину второго действия — «В хате головы». Личность писаря неоправданно выдвигается на первый план. Социальное звучание конфликта приглушается, коллизия сводится к столкновению двух ярко комических персонажей — писаря и головы. Устенко в первой инсценизации не выходит за рамки гоголевской повести. Внимательное, бережное обращение с текстом первоисточника позволяет ему перенести содержание произведения в соответствии с авторским замыслом. «Переказ в малоросійську комедію» — так в подзаголовке к пьесе Устенко определяет свой метод инсценирования.

М. Старицкий первым развивает в самостоятельную сюжетную линию отношения писаря и свояченицы. Но отмеченные эпизоды в его «Утопленнице» [6, ф. 27233], наряду с комической задачей, вносят в пьесу дополнительные черты жизненной правдивости. Персонаж разработан Старицким в традициях бытовой драмы, примыкает к галерее «сельских пиявок», родословная которых восходит к образам вертепных дьяков, но в новых условиях персонаж приобретает остросатирический характер. История свояченицы, по бедности вынужденной жить в работницах у головы, также служит усилению общего реалистического характера пьесы, конфликт которой, таким образом, приобретает социальную окраску. В большинстве последующих инсценизаций эпизоды, связанные с мотивами вольнолюбия, опускаются, происходит ослабление социального начала и реалистической конкретности действия. Это имело место, по-видимому, еще и потому, что в повести названные моменты представлены сдержанно — в отдельных репликах, деталях, они не находят своего развития в сюжетном движении, что необходимо для сценического воплощения.

Обращение украинского театра к гоголевским повестям, к «Майской ночи» в частности, было связано с потребностью обогатить репертуар пьесами, отражающими историю и современную жизнь украинского народа. Обостренный интерес к проблемам народного и национального был характерен для периода подъема освободительного и демократических движений 60-х гг. XIX в. В этот период вокруг театра сплотились передовые деятели искусства. В такой обстановке особый интерес деятелей украинского театра был направлен на осмысление и воссоздание на сцене национального содержания повестей, коллективного и индивидуализированного народного характера. Особенно отчетливо это проявилось в оперном театре, где утверждение национальной русской и украинской музыки сопровождалось борьбой с засилием западноевропейского искусства. Письма и статьи П. Сокальского, М. Старицкого свидетельствуют, что обращение к сюжетам гоголевских повестей не случайно, оно развивалось в русле названных проблем.

Особое место в инсценизациях занимают народные песни и массовые сцены. Их введение соответствует содержанию повести. В ее тексте обозначены места, где музыка присутствует естественно. Первая строка — «Звонкая песня лилась рекою по улицам села» — как запев начинает развитие сюжета, перифрастическое описание времени также связано с песней: «было то время, когда... парубки и девушки шумно собирались в кружок, в блеске чистого вечера, выливать свое веселье в звуки, всегда неразлучные с унынием» [2, т. 1, с. 153]. «Песни все не утихали», когда появляется главный герой повести — Левко, играет на бандуре и подтанцовывает, остановившись у хаты своей возлюбленной, поет, вызывая ее на улицу. Кстати, Гоголь вкладывает в уста героя свои любимые песни: воспоминания Г. П. Данилевского свидетельствуют, что «Сонце низенько» Гоголь любил слушать в исполнении Н. С. Аксаковой [3, с. 442]. Следующее за песней обращение Левка к Гале, ставшее хрестоматийным примером ритмического повествования, своим тоном; изобразительными средствами близко народной песне. Мелодии еще не раз будут возникать по ходу развития сюжета. Гоголевские пейзажи сотканы из звуков и шумов. Музыка звучит в каждой строке повести, и в инсценизациях она занимает важное место, функционально предваряя, сопровождая и комментируя действие, помогая выстроить массовые сцены; является составной частью характеристики персонажа. Такое внимание к народной песне соотносимо с гоголевским пониманием ее как ценнейшего факта духовной жизни народа, воплощением черт национального характера. Если в инсценизациях драматического жанра песня используется лишь как вставной номер, не связанный непосредственно с развитием действия, а создающий в совокупности своеобразный музыкальный фон, то в инсценизациях, которые вслед за Старицким были ориентированы на музыкально-драматический жанр, песенный материал занимает особенно большое место и имеет решающее значение. Хоры и арии из пьесы М. Старицкого (муз. Н. Лысен-

ко) в каждой последующей инсценизации «Майской ночи» присутствовали обязательно.

Авторов, обратившихся к инсценизации повести, привлекала возможность развернуть на сцене красочное, звучащее массовое действие. В этом они достигали высокого мастерства. Рецензии того времени свидетельствуют, что стройность игры ансамбля актеров в массовых сценах оценивалась очень высоко. Старицкий считал своей заслугой умение организовать общую сцену так, чтобы каждый ее участник имел свою задачу и не выпадал из общего действия.

В тексте повести есть эпизоды, которые удачно могут быть перенесены на сцену в виде массовых действий. Инсценизаторы уже первые строки — описание вечернего села — «переводят» в совершающееся перед зрителем событие. У Гоголя толпа песельников, от которых убегает Левко, остается как бы за сценой, а в пьесах появляются группы парубков и девчат, исполняющих хором народные песни, заводятся разговоры, игры, спрашивают о Левко и Гале, уходят искать их. Сцена свидания главных героев продолжается массовой сценой — Левко подговаривает друзей досадить неожиданному сопернику. Встреча пьяного Каленика с девушками тоже разворачивается в массовую сцену. Основательно разрабатывается пятая главка повести — «сон Левка». И если у Гоголя события в ней подаются через восприятие Левка и внимание сосредоточено на нем самом, то в инсценизациях очень подробно представляется сама игра русалок с танцами и песнями, что не всегда оправдано, так как мешает развитию основного драматического конфликта. Финал — «здравница в честь молодых» — обычно завершала инсценизацию. Таким образом, массовые сцены как бы обрамляли сюжет, начиная и завершая пьесу общим хором.

Ориентировка на сценическое воплощение повести в определенном жанровом ключе диктовала избирательный подход к тексту первоисточника. Общим для украинских инсценизаторов было стремление сохранить колорит гоголевской повести; они пытались понять ее стилевые особенности и вводимые новые звенья текста старались организовать, придерживаясь стиля оригинала.

Инсценизации «Майской ночи» представлены в трех основных жанрах: комическая оперетта, комедия и лирическая мелодрама. В каждом случае в соответствии с собственным представлением о канонах жанра драматург «работал» с текстом повести: усиливал или затушевывал отдельные моменты, перестраивал композицию, изменял характеристики персонажей и т. д. Сравнение повести и ее инсценизаций показывают пути осуществления режиссерского замысла.

Гоголевская проза своим идейным богатством, художественным своеобразием, особой насыщенностью драматургическими элементами, близостью народной украинской культуре привлекала деятелей украинского театра. Она позволяла создать на сцене яркое, увлекательное представление, насыщенное народной музыкой, танцами, живыми массовыми сценами, комическими и про-

никновенно лирическими эпизодами, яркими народными характеристиками.

«Майская ночь, или Утопленница» вместе с другими инсценизациями повестей Гоголя неотъемлемой частью вошла в украинскую театральную культуру.

1. Н. В. Гоголь и литература народов СССР // Библиографический указатель / Сост. Г. В. Самойленко, Е. Н. Михальский. Нежин, 1984. 2. *Гоголь Н. В.*: Полное собрание сочинений. М., 1940. 3. Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. 4. *Йосипенко М.* У творчій співдружності. К., 1954. 5. *Сокирко Л. Г.* М. П. Старицкий. К., 1960. 6. *Старицкий М.* Утоплена. Оперета в 3-х діях і 4-х картинах (Сюжет заимствован из Гоголя) // Ленинградская государственная театральная библиотека им. А. В. Луначарского, ф. 27233. 7. *Устенко Ф. М.* Утоплениця. Комедія в 3-х діях // Ленинградская государственная театральная библиотека им. А. В. Луначарского.

Статья поступила в редколлегию 03.03.85

Т. М. Чумаков, доц.,
Ужгородский университет

Мотив побратимства в повести Н. В. Гоголя «Страшная месьть»

Вопрос о фольклорной и реально-исторической основе повести Н. Гоголя «Страшная месьть» изучен недостаточно. По традиции, идущей из дореволюционного литературоведения, советские гоголеведы связывали фантастику «Страшной мести» главным образом с книжной, литературной традицией, писали о призрачности, иллюзорности романтических образов повести, противопоставляя ее другим произведениям сборника. Имея в виду «Страшную месьть» и «Вечер накануне Ивана Купала», известный гоголевед писал, что «в основании сюжетов этих именно рассказов лежит в меньшей степени фольклор, чем мотивы современного Гоголю романтизма, знакомые Гоголю по книгам. Этот же налет фантастической баллады лежит на эпизоде утопленницы в «Майской ночи», но там лирика более фольклоризована... Иное дело — мечта и поэзия «Страшной мести» с ее титаническими образами, творящими иллюзорный мир в открытую» [11, с. 36].

Хотя еще Н. Чернышевский отрицал сходство Н. Гоголя «с Тиком, этим праздным фантазером» [21, с. 115], автор исследования вновь называет традиционный вопрос о соотношении «Страшной мести» с повестью Тика «Пьетро Апоне», пытаясь выяснить, являются ли моменты сходства названных произведений свидетельством «прямого заимствования» или объясняются тем, что оба писателя работали с «принципиально однотипным материалом» [12, с. 98]: «Для раннего Гоголя, как и для Тика, характерен нетрадиционный подход к материалу предания и сказки — не поиск в нем философского смысла или моральной

поучительности, а увлечение его художественной яркостью, романтической живописностью» [12, с. 98]. Поэтому Н. Чернышевский определяет основную идею повести очень общо, подобно тому, как она была понята героем автобиографического романа И. Бунина в годы его отрочества: «Страшная месь» пробудила в моей душе то высокое чувство, которое вложено в каждую душу и будет жить вовеки, — чувство священнейшей законности возмездия, священнейшей необходимости конечного торжества добра над злом и предельной беспощадности, с которой в свой срок зло карается» [5, т. 6, с. 40].

Обстоятельное и оригинальное исследование смысловой стороны повести находим в «Поэтике Гоголя» Ю. Манна [16]. Все же важнейший аспект идейного содержания «Страшной мести» до сих пор остается не до конца раскрытым. Исследователи обычно не обращают внимание на тот факт, что в легенде слепого бандуриста, которая является «завязкой и главным трагическим действием» повести, речь идет не о «двух братьях» [20, с. 111], а о побратимах: «Жили они так, как брат с братом». В повести вкратце воспроизводится и сам ритуал заключения братского союза, формулируется его суть: «Гляди, Иван, все, что ни добудешь, — все пополам: когда кому веселье — веселье и другому; когда кому горе — горе и обоим; когда кому добыча — пополам добычу; когда кто в полон попадает — другой продай все и дай выкуп, а не то сам вступай в полон» [8, т. 1, с. 202].

В дальнейшем характер отношений между казаками и степень родства между ними писатель называет еще более точно и определенно: Петро «оглянулся и толкнул названного брата в провал» [8, т. 1, с. 203].

Первым и, пожалуй, единственным исследователем, обратившим внимание на отражение в повести мотива побратимства, был Н. Петров. «Завязкою и центральным пунктом в гоголевской повести, — писал он, — является заключение побратимства между двумя казаками и вероломное нарушение этого побратимства одним из них» [18, с. 32]. Однако автор не развивает своей мысли, поскольку считает, что сказания о побратимстве не характерны для украинского фольклора, что они «особенно развиты у южных славян и преимущественно у сербов» [18, с. 32]. Это мнение, очевидно, определило точку зрения комментаторов «Полного собрания сочинений» Н. Гоголя, считающих, что «в украинском фольклоре мотив побратимства почти не встречается», поэтому «основной мотив «Страшной мести», о котором рассказывает слепой бандурист», «едва ли не придуман писателем» [7, т. 1, с. 545].

В последние десятилетия обычай побратимства стал предметом специального изучения советских исследователей, которые пришли к выводу, что в восточнославянском эпосе «существует целый слой отношений, событий, определений, связанных с обычаем побратимства» [10, с. 121], и он широко отражен в различных жанрах русского и украинского фольклора, а также в творчестве Т. Шевченко [6, т. 3, с. 19].

Что касается повести «Страшная месть», то есть основания отметить не только фольклорную, но и реальную историко-этнографическую основу мотива побратимства в этом произведении. Гоголевские Иван и Петро заключили свой братский союз в период борьбы запорожского казачества с турецкими угнетателями: «Пойдем, брат, ловить пашу! — сказал брат Иван Петру» [8, т. 1, с. 202].

Как считает Д. Яворницкий, «запорожские казаки часто прибегали к так называемому побратимству», что «объяснялось особыми условиями их быта...» [22, с. 15]. На особые условия жизни в казачьей среде как причину братания указывает и современный исследователь: «По характеру обряда братания и особенно по типу взаимных обязательств побратимов наиболее близки к былинным проявлениям обычая в казачьей среде. Здесь побратимство выступает одновременно и как замена недостающих родственных отношений, и как гарантия надежности товарища по типу воинского братания эпических богатырей» [10, с. 123].

Было замечено, что Н. Гоголю присуща поэтизация коллективного начала. «Личное у Гоголя мелко, не эстетично, не героично; личность, выписавшись из дворянства, крестьянства, казачества, гибнет...» [2, с. 67]. Самым высоким идеалом коллективизма была, по Гоголю, Запорожская Сечь, представлявшаяся писателю коллективной формой побратимства. В статье «Взгляд на составление Малороссии», написанной одновременно со «Страшной местью», Н. Гоголь подчеркивал, что запорожцы — «народ воинственный, сильный своим соединением». Только благодаря этому они составили «одно из замечательных явлений европейской истории, которое, может быть, одно сдержало это опустошительное разлитие двух магометанских народов, грозивших поглотить Европу» [8, т. 41, с. 64]. Запорожскую Сечь Н. Гоголь представлял как «огромное товарищество, как широкое побратимство, несравненно более высокое, чем кровное братство, любовные или брачные связи» [19, с. 189].

Свои представления писатель черпал прежде всего из украинских народных песен, которые считал наиболее достоверным источником познания отечественной истории. Основной герой этих песен, по характеристике Н. Гоголя, — казак, предпочитающий поэзию битв в кругу товарищей тишине и беспечности жизни домовитой. «Упрямый, непреклонный», он «спешит в степи, в вольницу товарищей. Его жену, мать, сестру, братьев — все заменяет ватага гульливых рыцарей набегов. Узы этого братства для него выше всего, сильнее любви». Даже умирая, «козак... собирает все силы, чтобы не умереть, не взглянув еще раз на своих товарищей.

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

Увидевши их, он насыщается и умирает» [8, т. 4, с. 113—114].

«Нет уз святее товарищества», — скажет Гоголь в «Тарасе Бульбе» [8, т. 2, с. 125]. «Страшная месть», как пронизательно

заметил Белинский, это «pendant» (соответствие, параллель, — Т. Ч.) к «Тарасу Бульбе» [1, т. 1, с. 141]. Они органически связаны между собой: в «Тарасе Бульбе» торжествует идеал «соединения», в «Страшной мести» на первый план выступает идея разъединения, имущественной розни и «грызни».

Мотив измены, предательства, «грызни» является идейно-композиционным центром повести. Он звучит, повторяясь, варьируясь на протяжении всего повествования. В нем заключено несколько смысловых оттенков, слоев. Самый верхний и очевидный — в действиях Петра: его измена побратиму Ивану влечет за собой губительные последствия. Затем идет усложнение мотива: фантастический образ колдуна переключает действие из личного плана в общественно-политический и как бы переносит его в новое измерение. Предательство побратима оборачивается изменой родине.

Наконец, мотив «грызни» вырастает в символ, образ дантовской мощи, напоминая девятый круг ада, где мученик Уголино яростно грызет шею своего врага, предателя Руджери [13, с. 139—140]: «Слышится часто по Карпатам свист, как будто тысяча мельниц шумит колесами на воде. То в безвыходной пропасти, которой не видал еще ни один человек, страшющийся проходить мимо, мертвецы грызут мертвеца» [8, т. 1, с. 201].

Немаловажное значение для уяснения реально-исторической основы гоголевской фантастики имеет тот факт, что начало братоубийственной резни писатель относит ко времени польского короля Стефана Батория: именно он впервые предпринял активную попытку расколоть, обезглавить и уничтожить Сечь и тем самым ослабить освободительную борьбу украинского народа против крепостничества и чужеземного порабощения. Как умный и хитрый политик, понимавший главную силу запорожцев — единство, товарищество, побратимство, — основным оружием против них он избрал подкуп, установку на имущественную рознь, социальное расслоение и связанные с этим измены и несогласия в среде казачества, посягая тем самым на основу политического устройства Сечи. На этом принципе был учрежден казачий реестр, окончательно утвержденный Баторием. Получая одежду и жалованье от короля, реестровые казаки, по отношению к товарищам, нереестровым казакам и беглым крестьянам, вынуждены действовать как предатели, согласно универсалу, изданному Баторием в апреле 1578 г., «всех непокорных усмирять, ловить и уничтожать как врагов короны» [9, с. 93]. Этот исторический подтекст угадывается в повести сквозь густой налет фантастики. Мотив имущественной розни между казаками, начавшийся «за пана Степана», звучит в ней дважды.

За поимку турецкого паши король Степан приказал выдать Ивану «одному такое жалованье, какое получает все войско; и приказал отвести ему земли там, где он задумает себе, и дать скота, сколько пожелает». И хотя Иван «в тот же день разделил все поровну между собой и Петром», Петро «не мог вынести того, что Иван получил такую честь от короля». Убив Ивана,

забрал себе Петро все добро и стал жить, как паша» [8, т. 1, с. 202]. Жажда денег и обогащения овладела с тех пор всеми потомками предателя и самым последним в его роду — колдуну: «Мы сейчас будем плыть мимо крестов,— говорит Данила Бурульбаш, — это кладбище! Тут гниют его нечистые деды. Говорят, они все готовы были себя продать за денежку сатане с душою и ободранными жупанами» [8, т. 1, с. 164].

Грандиозные масштабы мести Ивана предателю исследователи объясняли по-разному: обычным для художественной манеры Гоголя стремлением к преувеличению, гиперболе: «Для Гоголя нет ничего среднего, обыкновенного, — он знает только безмерное и бесконечное» [4, с. 11]; в других случаях в этом видели «высшую форму мести» — месть бога всем людям, и правым, и виноватым [16, с. 52].

Нам представляется, что «страшную месть» следует связывать с характером совершенного преступления. Петро убивает Ивана предательски, в наступивших сумерках, задремавшего на узкой горной тропе, и Гоголь трижды акцентирует внимание читателя на иудинном грехе Петра [8, т. 1, с. 204]. «Нет ничего удивительного в том, что искусство так часто обращалось к образу Иуды: предательство — один из величайших морально-философских «узлов» человеческой истории» [3, с. 237].

Концепция предательства в повести Гоголя, как и у других писателей, обращавшихся к данной теме, имеет психологические и философски-нравоучительные мотивировки. Но в конкретном своем проявлении она опирается на реально-историческую действительность. Непомерная тяжесть злодеяния Петра при этом определяется тем, что он предал побратима, совершив неслыханное преступление, соединяющее грехи Иуды и Каина и заслуживающее поэтому особого наказания. В оценке преступления Петра Гоголь идет прежде всего от обычая Запорожской Сечи и произведений фольклора, неизменно требовавших жестокой смертной кары тому, кто предал побратима [19, с. 190, 213].

Избирая особый, оригинальный вариант мести предателю, Гоголь в какой-то мере мог использовать и древнюю «Легенду о братстве» [14, с. 124]. Однако участие бога в суде над Петром и апелляция к нему Ивана [8, т. 1, с. 204] может объясняться не религиозной идеей повести, как это утверждают исследователи, а той особой ритуальностью и торжественностью, которой сопровождался акт заключения побратимства у всех народов, начиная с языческой древности. Обычай заключения братства у запорожцев, как свидетельствуют историки, происходил в торжественной обстановке, чаще всего в церкви, и в свидетели клятвы на верность призывался бог. Побратимы давали на евангелии «завещательное» слово: «Мы, нижеподписавшиеся, даем от себе сие завещание перед Богом о том, что мы — братии, и с тем, кто нарушит братства нашего союз, тот перед Богом ответ да воздаст...» [22, с. 15].

Побратимство, таким образом, мыслилось Гоголем в нескольких аспектах — узких и широких, индивидуальных и коллектив-

ных, в конечном же итоге — как одна из форм единства людей, которое писатель считал изначальным состоянием человечества, отвечающим его сущности; как высший нравственный закон человеческого общества. Поэтому нарушение этого закона, отступничество от него заслуживало, по мысли Гоголя-романтика, вселенских масштабов мести, «страшную месть», ужаснувшую самого бога. При этом, как показывают факты, писатель сознательно и настойчиво ориентировал свою яркую фантастику на реальную действительность, в частности, историю Запорожской Сечи *. Справедливо поэтому мнение современного исследователя, который существенную сторону гоголевской фантастики видит в том, что «окружающий писателя каждодневный мир неизменно присутствует и в его сознании, и в его творчестве», что «второй мир» у него всегда «сделан из первого» [15, с. 31], а признание самого Гоголя: «Я никогда ничего не создавал в воображении и не имел этого свойства. У меня только то и выходило хорошо, что взято было мной из действительности, из данных, мне известных» [8, т. 4, с. 450] относится и к «Страшной мести».

1. *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: В 3 т. М., 1948.
2. *Белый А.* Мастерство Гоголя. Исследование. М.; Л., 1934.
3. *Бочаров А.* Бесконечность поиска. М., 1982.
4. *Брюсов В.* Испепеленный. М., 1909.
5. *Бунин И. А.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1966.
6. *Вовк П.* Братання на Україні // Правда. Львів, 1891.
7. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений. М., 1937.
8. *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1966—1967.
9. *Голобуцкий В. А.* Запорожское казачество. К., 1957.
10. *Громыко М. М.* Обычай побратимства в былинах // Фольклор и этнография. Л., 1984.
11. *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. М.; Л., 1959.
12. *Данилевский Р. Ю.* Людвиг Тик и русский романтизм // Эпоха романтизма. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1975.
13. *Данте Алигьери.* Божественная комедия. М., 1967.
14. Легенда о братстве // Памятники старинной русской литературы... СПб., 1860.
15. *Лотман Ю.* Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя // Учен. зап. Тартуск. ун-та. Тр. по рус. и славян. филологии. Тарту, 1970. Вып. 251.
16. *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. М., 1978.
17. *Путилов Б. Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976.
18. *Петров Н. И.* Южнорусский народный элемент в ранних произведениях Н. В. Гоголя // Памяти Гоголя. Науч.-лит. сб. / Под ред. Н. И. Дашкевича. К., 1902.
19. *Попов П.* Шевченко і народні звичаї побратимства та взаємодопомоги // Зб. праць XV наук. шевченківської конф. К., 1968.
20. *Храпченко М. Б.* Творчество Гоголя. М., 1954.
21. *Чернышевский Н. Г.* Полное собрание сочинений: В 15 т. М., 1947.
22. *Эварницкий Д. И.* Запорожцы в поэзии Т. Г. Шевченко. Екатеринослав, 1912.

Статья поступила в редколлегию 01.02.85

* Подробнее см.: *Чумак Т. М.* Исторические реалии в повести Н. В. Гоголя «Страшная месть» // Вопр. рус. лит. Львов, 1983. Вып. 42(2). С. 79—86.

Гротеск в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя

Вопрос о гротеске в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя представляется весьма сложным. В исследованиях М. Храпченко [21; 22] уделяется большое внимание проблемам фантастики в гоголевском творчестве. Внимание Г. Поспелова сосредоточено на критике Гоголем «самодовлеющего и самодовольного общественного паразитизма» [17, с. 172] наряду с исследованием некоторых особенностей фантастических образов у Н. Гоголя Г. Гуковский в своей книге «Реализм Гоголя», акцентируя внимание в основном на «огромной отрицательной силе» [11, с. 475] первого тома «Мертвых душ», указывает и на то, что, развивая темы петербургских повестей, поэма включает в себя ноты бреда, обмана и самообмана людей [11, с. 495]. Среди литературоведческих работ выделяется монография С. Машинского «Художественный мир Гоголя». Ценно замечание С. Машинского о том, что нет смысла противопоставлять поэму другим произведениям Гоголя, так как без «Вечеров» и петербургских повестей не было бы и «Мертвых душ» [15, с. 270]. Справедлива также и мысль о фантастичности сделки Чичикова. Работа содержит ряд интересных положений об иронических алогизмах Гоголя. Однако в целом монография С. Машинского не выходит за рамки традиционного подхода к «Мертвым душам» как к произведению, лишенному любых форм фантастики.

В последнее время появились новые исследования творчества Гоголя, среди них особое место занимают работы Ю. Манна, который подчеркивает, что во всем творчестве Гоголя гротескное начало существует наряду с негротескным [12, с. 19—20]. В исследовании Ю. Манна «Поэтика Гоголя» рассматривается специфический тип фантастики, лежащий в основе «Мертвых душ». Большое внимание уделяется контрасту живого и мертвого, делаются весьма важные выводы о появлении в поэме Гоголя сферы «странно-необычного» вместо сферы ирреального. В сфере «странно-необычного» и располагаются элементы, «адекватные или близкие формам фантастики» [14, с. 104—105]. Следует отметить, что в этом аспекте концепция Ю. Манна имеет своих предшественников.

Поэтика наиболее значительных произведений Гоголя изучалась в работах символистов и в частности в книге А. Белого «Мастерство Гоголя» [6].

Большое методологическое значение для понимания природы гоголевского гротеска имеют работы М. Бахтина [10].

Задача данной статьи — изучение и выявление гротескного начала, гротесковых ситуаций в «Мертвых душах», и хотя тема эта затрагивалась в некоторых работах о Гоголе, она не являлась предметом отдельного исследования на основе подробного рассмотрения художественной ткани «Мертвых душ».

Рассмотрим алогизм как путь к гротеску, как явление, пронизывающее всю структуру, бросающее свет на все идейно-художественное содержание «Мертвых душ».

Обратимся к общей ситуации произведения.

Чичиков покупает у помещиков фиктивно существующих людей. Сделка его действительно имеет налет некой алогичности, фантастичности [см.: 11; 14; 15], и все же она могла бы быть совершена в действительности. Вместе с очевидностью факта, что сделка могла состояться, не исчезает то алогичное, внутренне сугубо противоречивое, что содержится в этом диком, непривычном «предприятии».

Остановимся на некоторых случаях взаимодействия лирического и эпического в «Мертвых душах». Н. Гоголю свойствен синкретизм гротескного и обыденного, лирического и эпического изображений. Проследим основные закономерности взаимодействия лирической и эпической сторон поэмы. Чичиков встречается на своем пути экипаж с губернаторской дочкой-блондинкой. План повествования перестраивается, переключается на возвышенный лад — вдохновенно звучит голос автора, тоскующий об уходящем золотом мгновении: «Везде поперек каким бы то ни было печалям, из которых плетется наша жизнь, весело промчится блистающая радость, как итог, а блестящий экипаж с золотой упряжью, картинными конями и сверкающим блеском стекол вдруг неожиданно пронесется мимо какой-нибудь заглухнувшей бедной деревушки. . . Так и блондинка тоже вдруг совершенно неожиданным образом показалась в нашей повести и так же скрылась» [9, т. 5, с. 88]. Однако лирически возвышенный строй повествования тотчас же переключается на низкий, обыденный лад. Вот как Гоголь изображает реакцию Чичикова после того, как этот «золотой экипаж» прехал мимо: «Славная бабешка! — сказал он (Чичиков. — В. С.), открывши табакерку и понюхавши табак» [9, т. 5, с. 88]. Это — скачкообразный переход в резком движении от образа величественной, могущественной Руси к обыденному ругательству: «И грозно объемлет меня могучее пространство, страшную силою отразясь во глубине моей, неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь! — Держи, держи, дурак! — кричал Чичиков Селифану» [9, т. 5, с. 211].

Внезапное снижение плана, переход от лирического к эпическому повествованию происходит иногда настолько резко, что этим формируется алогизм. Причем алогизм сложный, элементами которого являются намеренно соединенные автором лирическая и эпическая линии повествования. Две части алогизма находятся по отношению друг к другу в противоположной направленности. Однако эта алогичность как раз и позволяет должным образом склеить обе линии повествования за счет эффекта внезапного, иногда комического.

Рассмотрим иронические алогизмы в структуре «Мертвых душ». Данный тип гоголевского алогизма является наиболее изученным современными исследователями [см.: 9, т. 5 и др.].

Весьма интересно рассуждение Манилова о своем старшем сыне: «Вот меньшей мой, Алкид, тот не так быстр, а этот сейчас, если что-нибудь встретит, букашку, козявку, так уж у него вдруг глазенки и забегают, побежит за ней следом и тотчас обратит внимание. Я его прочу по дипломатической части» [9, т. 5, с. 29—30].

Любопытен алогизм в речи Ноздрева: в нем обе части представляют собой суждения, расположенные в не соотносящихся плоскостях и представляют собой разоблачающие характеристики [9, т. 5, с. 63, 64].

Алогизмы-характеристики, относящиеся к большой группе лиц, в принципе весьма сходны с алогизмами, относящимися к одному человеку. «Прочие тоже были, более или менее, люди просвещенные: кто читал Карамзина, кто «Московские ведомости», кто даже и совсем ничего не читал» [9, т. 5, с. 149]. Или: «Насчет благоденствия, уже известно, все они были люди надежные — чахоточного между ними никогда не было» [9, т. 5, с. 149].

Однако мы находим алогизмы, связанные непосредственно не с характеристикой персонажа, а скорее, с некой характеристикой его самого посредством действия им совершаемого. Примером подобного алогизма может быть реплика: «Право, как сообразишь, до чего иногда доходит мода... ни на что не похоже! Я выпросила у сестры выкройку нарочно для смеху; Меланья моя принялась шить» [9, т. 5, с. 173]. Сталкивание двух неадекватных действий «выпросила... выкройку нарочно для смеху» и «принялась шить» порождает весьма наглядный образ-характеристику персонажа.

Обратимся к иным, более сложным формам нарушения логичности повествования.

Логическая структура неустойчива, колеблется на всем протяжении поэмы. Особенно ярко проявляется алогизм в последних главах.

Выражением предельной алогичности и фантастичности слухов является история о капитане Копейкине. Следует обратить внимание на то, что страх перед неведомым, алогичным, фантастическим, всколыхнувшим весь город, довел чиновников до того, что на какое-то время они поверили: Чичиков — это капитан Копейкин, и лишь позже сообразили, что «...капитан Копейкин... без руки и без ноги...» [9, т. 5, с. 196].

Следующий тип алогизма — алогизм в развитии повествования. Он весьма специфичен для творчества Н. Гоголя. Нарушение объективного плана повествования достигается в этом случае как бы перебиванием автором самого себя. Пример подобного алогизма наблюдается в рассказе о двух дамах: «Автор чрезвычайно затрудняется, как назвать ему обеих дам, таким образом, чтобы опять не рассердились на него... для избежания всего этого будем называть даму, к которой приехала гостья, так, как она называлась почти единогласно в городе: именно, дамою приятною во всех отношениях... Другая же дама... не имела такой многосторонности в характере, и поэтому будем называть ее: просто

приятная дама» [9, т. 5, с. 171]. После этого читатель узнает, что даму, приятную во всех отношениях, звали Анна Григорьевна, а просто приятную даму — Софья Ивановна. Налицо явный алогизм. Имеется в поэме и нарушение целостности образа (с последующим возвращением его в свои границы). Нет в «Мертвых душах» «большого вруна и путаника, чем Ноздрев, а все-таки именно он, единственный из всех, верно оценивает ситуацию в городе. Однако автор сразу же после такого «нарушения» заставляет образ вернуться к своему первоначальному состоянию.

Элементы, близкие и адекватные алогизму, находим и на уровне развития повествования и развития образа. Следует рассмотреть и алогизмы, элементы которых не противоречат друг другу, а обычно находятся в довольно тесном взаимодействии, причем один из элементов как бы старается уйти в сторону; стать чем-то совершенно иным. Алогизмами подобного рода мы считаем некоторые из развернутых сравнений. Рассмотрим примеры: «Подъезжал к крыльцу, заметил он выглянувшие из окна в одно и то же время два лица: женское, в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдавские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки, двуструнные легкие балалайки, красу и потеху ухватливого двадцатилетнего парня, мигача и шеголя, и подмигивающего и посвистывающего на белогрудых и белошейных девиц, собравшихся послушать его тихострунного треньканья» [9, т. 5, с. 90]. Это сравнение по мере своего развития все дальше и дальше уходит от описываемого предмета. Сходную картину видим и в описании бала: «Черные фраки мужчин мелькали и носились врозь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном: дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук ее, подымающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом, влетают смело, как полные хозяева и, пользуясь подслеповатостью старухи..., обсыпают лакомые куски где вразбитную, где густыми кучами» [9, т. 5, с. 13—14]. Мы рассматриваем такие развернутые сравнения как алогизмы, где логический строй второй части сравнения постепенно, а потом все сильнее и сильнее (особенно в примере с тыквой) отходит от логического строя первой части и превращается в нечто самостоятельное, но не прямо противоположное первой части.

Общий план поэмы постоянно как бы раздваивается, размывается нарушениями логики на всех уровнях. Как было отмечено, сама по себе исходная ситуация поэмы является алогичной, фантастической; большое количество персонажей получает алогичные характеристики. Слухи о «негоции» Чичикова, разрастаясь, приобретают поистине фантастически алогичный, гротесковый характер. Само течение повествования зачастую лишено логики: автор то и дело, как бы случайно, противоречит себе. Алогизм проявляется и на уровне развернутых сравнений, где одна из частей выбивается из рамок логичности, превращаясь в нечто самостоя-

тельное по отношению к определяемому. Алогичным является и способ соединения лирической и эпической стихий поэмы, когда план повествования скачкообразно переходит из возвышенных сфер в низменные.

Алогизм создает искажение реального плана повествования «Мертвых душ» практически на всех уровнях. В одних случаях это приводит только к появлению иронических, сатирических оттенков, в других — к возникновению видимого искажения описываемой реальности. Алогизм сам по себе не создает полного объема гротеска «Мертвых душ», но успешно служит фоном для гротескового искажения жизни на других структурных уровнях поэмы.

Остановимся на элементах гротескной аномалии в образах персонажей, вещей и явлений природы в «Мертвых душах». Аномалии, как правило, встречаются в описании второстепенных персонажей. Странен вид чиновников, сослуживцев Чичикова: «У иных были лица, точно дурно выпеченный хлеб: щеку раздуло в одну сторону, подбородок покосило на другую, верхнюю губу разнесло пузырем, которая вдобавок еще и треснула...» [9, т. 5, с. 218]. Среди сплетен и кривотолков, вызванных слухами о «негоции» Чичикова, появляется некто, совершенно странной наружности: «... в гостиных заторчал какой-то длинный, длинный, с простреленной рукой, такого высокого роста, какого даже и не видно было» [9, т. 5, с. 181]. В тексте поэмы встречается еще один случай изображения внешнего облика персонажа, каковое следует, по нашему мнению, отнести к гротескным. Чичиков выезжает в город и в причудливо перемежающихся свете и тени видит, что «... усы у стоящего на часах солдата казались на лбу и гораздо выше глаз, а носа как будто не было вовсе» [9, т. 5, с. 125]. Этот фантастический образ, конечно, мотивируется сугубо реальными причинами. Однако реалистическая мотивация отнюдь не разрушает того налета странности и фантастичности, который в данном случае оттеняет образы, гротескный облик которых передает внутреннее состояние Чичикова.

Обратимся к основному действующему лицу поэмы — Чичикову и вернемся к одной из первых характеристик: «в приемах своих господин имел что-то солидное и высмаркивался чрезвычайно громко. Неизвестно, как он это делал, но только нос его звучал как труба» [9, т. 5, с. 10]. Странное звучание носа Чичикова проходит главным характеризующим признаком его через всю поэму. Нос Чичикова не только источник странных звуков, он — характеристика, тот элемент, через который иногда подается сам Чичиков в суждениях других персонажей. Так, например, в разговоре двух дам читаем: «Распустили слухи, что он хорош, а он совсем и не хорош и нос у него... самый неприятный нос» [9, т. 5, с. 173]. По мнению А. Белого, сама личность Чичикова «проявляется в чихе и в носе» [6, с. 88].

Ярким примером аномалий в поступках персонажей поэмы является большинство высказываний Ноздрева, построенных по принципу гиперболы [9, т. 5, с. 199].

Одним из интереснейших явлений поэтики «Мертвых душ» с точки зрения рассматриваемой нами проблемы являются метонимические образы, когда в основу заложен принцип метонимии, а точнее ее подвида — синекдохи, то есть замены человека в целом какой-нибудь его незначительной частью — в основном его одеждой. Человек как бы утрачивает свое самостоятельное бытие и превращается в часть собственного туалета. Чичиков видит не живых людей, а «много бумаги, фраки, сюртуки губернского покроя и даже просто какую-то светло-серую куртку, отделившуюся весьма резко, которая, своротив голову набок и положив ее почти на самую бумагу, записывала бойко и замашисто какой-нибудь протокол об оттяганье земли или описке имения...» [9, т. 5, с. 134].

Гротескный мотив отождествления людей и предметов не выступает в «Мертвых душах» в прямой форме: он как бы завуалирован, скрыт при помощи приема метонимии. Но следы гротескного мотива остались. Образ человека постоянно соотносится с образами вещей и предметов, которые ведут жизнь, как бы отделенную от персонажа — хотя и полностью им мотивированную. Отсюда один шаг до прямого гротеска.

Перейдем к иному гротескному мотиву — мотиву человека и животного. Еще раз обратимся к описанию бала у губернатора. Фраки — метонимический образ, идущий от гротескного сопоставления человека и вещи — уподобляются мухам на рафинаде. Мухи — не случайный, мимолетный образ в поэме. Они изображаются в связи с главным характеризующим признаком Чичикова — поведением его носа: «мухи, которые вчера спали спокойно на стенах и на потолке, все обратились к нему: одна села ему на губу, другая на ухо, третья норовила как бы усесться на самый глаз, ту же, которая имела неосторожность подсесть близко к носовой дыре ноздри, он потянул спросонок в самый нос, что заставило его крепко чихнуть, — обстоятельство, бывшее причиной его пробуждения» [9, т. 5 с. 45]. С носом Чичикова связан и другой эпизод: «одевшись, подошел он к зеркалу и чихнул опять так громко, что подошедший в это время к окну индейский петух... заболтал ему что-то вдруг и весьма скоро на своем странном языке, вероятно, «желаю здравствовать», на что Чичиков сказал ему дурака» [9, т. 5, с. 46].

Реакция Чичикова весьма напоминает реакцию человека на действие или слова другого человека, но не животного. Есть ли здесь четкая грань? На протяжении всей поэмы «животные, птицы или насекомые словно теснят Чичикова, набиваясь ему в приятели» [18, с. 303].

Дело не ограничивается одним Чичиковым. Ноздрев был среди своих собак «совершенно как отец среди семейства» [9, т. 5, с. 71]. Совершенно неожиданно дрозд становится похожим на Собакевича. Однако роль животных в поэме не ограничивается сопоставлением их с персонажами. Иногда они изображены как бы ведущими свою собственную жизнь. И жизнь эта бывает поразительно похожа на жизнь людей. Собачий хор в деревне Коробоч-

ки живет своей особой жизнью, но она очень похожа на жизнь определенных человеческих коллективов.

Человеческими чертами поведения наделяет Гоголь лошадей во время встречи брички Чичикова с каретой блондинки: «Чубарому коню так понравилось новое знакомство, что он никак не хотел выходить из колеи..., и, положивши свою морду на шею своего нового приятеля, казалось, что-то нашептывал ему в самое ухо, вероятно чепуху страшную, потому что приезжий беспрестанно встряхивал ушами» [9, т. 5, с. 86].

Таким образом, через всю поэму проходит гротескный мотив, соотносящий поступки человека с повадками животного, и наоборот. Последние то сопоставляются с людьми, то начинают жить особой жизнью, очень похожей на жизнь людей. Но никакого отождествления людей с животным миром (или наоборот) не происходит. Гротескный мотив человека и животного снова выступает как бы в завуалированном виде, внося в ткань поэмы небольшие, но весьма яркие при тщательном рассмотрении элементы фантастического гротеска.

До сих пор мы рассматривали такие элементы структуры образов людей, которые лишь косвенно или одной своей стороной соприкасались с гротескными мотивами. Теперь переходим к элементу непосредственно и прямо гротесковому. Речь идет о гротеске в изображении тела того или иного персонажа.

М. Бахтин отмечает, что «в основе гротескных образов лежит особое представление о телесном целом и о границах этого целого. Границы между телом и миром и между отдельными телами проводятся совершенно иначе, чем в классических и натуралистических образах» [4, с. 345]. Гротеску подвластно все, что выпирает из тела, стремится за его пределы. Вспомним теперь нос Чичикова, нос, посредством которого характеризуется герой на протяжении всей поэмы. Нос выпирает из тела, приобретая при этом некоторые странные качества.

По мнению М. Бахтина, «глаза... вовсе никакой роли в гротескном образе лица не играют» [4, с. 343]. Исчезновение глаз и «становление» выпирающих элементов тела видим при встрече Чичикова с Маниловым в городе: «У Манилова от радости остались только нос да губы на лице, глаза совершенно исчезли» [9, т. 5, с. 133]. Любопытно отметить, что так называемое гротескное тело здесь не статичное, а двигающееся, изменяющееся от его первичных форм к гротесковому. Это вполне согласуется с замечаниями М. Бахтина о том, что гротескное тело — становящееся тело, которое всегда строится, творится.

Суммируя сказанное об образах действующих лиц поэмы, можно прийти к выводу, что образам персонажей присуща некая двойственность в их изображении: параллельно как бы сосуществуют две линии, причем движение образов происходит в сторону трансформации привычных контуров, в сторону фантастического, гротескного, оставаясь, тем не менее, в рамках реального.

Рассмотрим образы вещей, предметов и явлений природы в поэме. Как и в других реалистических произведениях, вещи в поэме

составляют определенную материальную основу повествования, служат характеристике персонажей. Но ограничивается ли дело только этим? Снова обратимся к критике. А. Белый, исследуя природу символичности вещей в поэме, писал: «Все вещи двузначны у Гоголя» [6, с. 53]. Одно значение вещей представляет их собственное бытие. Другое значение есть символ. Вспомним начало поэмы: «...только два русских мужика, стоявшие у дверей кабака против гостиницы, сделали кое-какие замечания, относящиеся, впрочем, более к экипажу, чем к сидящему в нем. — «Вишь ты, — сказал один другому, — вон какое колесо! Что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?» — «Доедет», — отвечал другой.

«А в Казань-то, я думаю не доедет?» — «В Казань не доедет», — отвечал другой» [9, т. 5, с. 7]. В решительную минуту, когда Чичикову нужно как можно быстрее бежать из города, колесо отказывается везти [9, т. 5, с. 207]. Глубоко неоднозначен и символичен и сам образ дороги, что уже не раз отмечалось в работах о творчестве Н. Гоголя. Образ дороги, по которой едет Чичиков, постепенно перерастает в образ жизненного пути, по которому несется «птица-тройка» Русь.

Еще более символичной является такая деталь, как ларчик Чичикова. Ларчик — символ его души: «Весь верхний этаж ящика со всеми перегородками вынимался, и под ним находилось пространство, занятое кипами бумаг в лист, потом следовал маленький потаенный ящик для денег, выдвигающийся незаметно сбоку шкатулки» [9, т. 5, с. 44]. Двойное дно ларчика — символ двойного дна Чичикова. Ларчик существует вместо лица его, когда еще не видим самого лица.

Вещи, предметы и явления природы в поэме далеко не однозначны, не представлены самим себе. Они чаще всего в той или иной мере символичны, являются выражением внутренней жизни персонажей, либо довлеют над ними. Трактир, в котором расположился Чичиков, не представляет собой на первый взгляд ничего особенного [9, т. 5, с. 9]. Однако «... на одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда и не видывал» [9, т. 5, с. 9]. Необычен интерьер трактира, где Чичиков встретил Ноздрева. В комнате попало «...зеркало, показывающее вместо двух четыре глаза, а вместо лица какую-то лепешку...» [9, т. 5, с. 60].

Контраст, имманентный вещам и предметам, производит впечатление, что явления мира, окружающего героев «Мертвых душ», мозаичны, как бы склеены между собой неумелой рукой, но не слиты воедино.

Рассмотрим динамические признаки предметов, особенности их «поведения» в «Мертвых душах». В принципе в «поведении» вещей нет ничего открыто фантастического. Они сохраняют свой реальный облик, не превращаются ни в людей, ни в животных, не обладают никакими сверхъестественными свойствами. Но, тем не менее, им иногда свойственны необычные качества, подробно описанные, но автором не истолкованные. Например, часы в доме

Коробочки: «слова хозяйки были прерваны странным шипением, так что гость было испугался: шум походил на то, как бы вся комната наполнилась змеями, но взглянувши наверх, он успокоился, ибо смекнул, что стенным часам пришла охота бить. За шипением тотчас же последовало хрипение и, наконец, понатужась всеми силами, они пробили два часа таким звуком, как бы кто колотил палкой по разбитому горшку» [9, т. 5, с. 43—44]. Поведение невольно наводит на мысль о присутствии в них какого-либо живого существа. Странной является и игра шарманки Ноздрева: мотивы в ней следуют друг за другом в необъяснимом порядке.

Образы вещей, предметов и явлений природы в поэме не являются ни однозначными, ни одномерными. Зачастую вещи и явления, окружающие жизнь персонажей, являются символом, выражением их внутренней жизни. Но не только в этом сущность вещей. Она всплывает на поверхность и в странном, нелепом, нелогичном, неожиданном, проявляющемся как в статичных, так и в динамических их признаках.

Обратимся к рассмотрению так называемой фигуры фикции. Фикция — это крайнее выражение неопределенности в характеристике персонажей, вещей и ситуаций. Они не называются прямо, им несвойственны какие-либо определенные черты: все как бы висит между небом и землей, придавая образам и ситуациям оттенок некой прозрачной незавершенности. Более всего фигура фикции выступает в образах персонажей. Проанализируем черты фикции, свойственные образу Чичикова. Уже самая первая его характеристика содержит некую неопределенность: «В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок, нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод. Въезд его не произвел в городе совершенно никакого шума и не был сопровожден ничем особенным» [9, т. 5, с. 7]. Чичиков кланялся «в сопровождении неясных звуков, отчасти похожих на французский» [9, т. 5, с. 153]. О себе Чичиков говорил «какими-то общими местами» [9, т. 5, с. 13]. Чичиков — нечто среднее, он — приятное и опрятное общее место, а в характеристике его образа видна «яркость в рисовке безличия» [6, с. 88]. Чичиков — безличен. Фиктивна его внешняя опрятность и его разговор.

Проведение фигуры фикции отчетливо прослеживается и в образах других персонажей. Губернатор подобно Чичикову был «ни толст, ни тонок собой» [9, т. 5, с. 12]. Эта неопределенно-фиктивная характеристика распространяется и на группы людей. «Другой род мужчин составляли толстые или такие же как Чичиков, то есть не так чтобы слишком толстые, однако же и не тонкие» [9, т. 5, с. 24]. Совершенно фиктивен образ Манилова, который целиком строится на этой доминантной черте: «Есть род людей, известных под именем: люди так себе, ни то, ни се, ни в городе Богдан и ни в селе Селифан...» [9, т. 5, с. 23]. Фикция проявляется и в образе Плюшкина: «У одного из строений Чичиков скоро заметил какую-то фигуру... Долго он не мог распо-

знать, какого пола была фигура: баба или мужик. Платье на ней было совершенно неопределенное, похоже очень на женский капот, на голове колпак, какой носят деревенские дворовые бабы, только один голос показался ему несколько шиплым для женщины. «Ой, баба! — подумал про себя и тут же прибавил: — Ой, нет! Конечно, баба! — наконец сказал он...» [9, т. 5, с. 108—109]. В неопределенность погружен Собакевич и его окружающие. Сам Собакевич фиктивен, он казался «похожим на средней величины медведя» [9, т. 5, с. 90] и в то же время был похож на дрозда.

Мы уже обращали внимание на «странность» интерьера в доме Собакевича. Теперь отметим, что странно, аномально совмещенные элементы — картины героев «с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу» [9, т. 5, с. 91], с одной стороны, и фиктивно, «неизвестно каким образом и для чего» [9, т. 5, с. 91], поместившийся между ними тощий, худенький Багратион — с другой, так же далеко отстоят друг от друга, как медведь и дрозд. Фиктивный образ Собакевича помещается как бы между медведем и дроздом с одной стороны — и совершенно разнородными вещами — с другой. По нашему мнению, в образе Собакевича гротескные мотивы сопоставления людей с предметами и животными сплетаются с фигурой фикции в характеристике человека, образуя некий конгломерат — синтез странности и неопределенности.

Фиктивны и некоторые другие структурные составляющие текста. Например, фиктивно время года поэмы — Чичиков надевает теплую шинель «на медведях», а в то же время «покатость горы, на которой он (дом Манилова. — В. С.) стоял, была одета подстриженным дерном» [9, т. 5, с. 21]. Неизвестно, происходит действие зимой, осенью или летом. Фигура фикции, являясь, по словам А. Белого, основным приемом написания «Мертвых душ», пронизывает многие структурные пласты произведения. Неопределенность в характеристике персонажей, вещей, явлений сливается с определенными аномалиями в их изображении, вызывая этим дополнительные искажения действительности, увеличивая нечеткость и размытость.

Можно сделать вывод, что в «Мертвых душах» замечен особый тип гротеска; он характеризуется преимущественно уходом собственного гротескного начала в стиль художественного повествования.

Открытие Н. Гоголем выразительных возможностей гротеска, существующего параллельно и вместе с тем переплетающегося с негротескной линией повествования в рамках реалистического произведения значительно обогатило художественную палитру.

1. Ленин В. И. Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов? // Полн. собр. соч. Т. 1. 2. Ленин В. И. Памяти Герцена // Полн. собр. соч. Т. 21. 3. Ленин В. И. Об обстоятельствах ухода из редакции «Искры» // Полн. собр. соч. Т. 8. 4. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. 5. Белинский В. Г. О Гоголе. Статьи, рецензии, письма. М., 1949. 6. Белый А. Мастерство Гоголя.

Исследование. М.; Л., 1934. 7. *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. 8. *Виноградов В. В.* Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926. 9. *Гоголь Н. В.* Сочинения: В 7 т. 10. *Головенченко В. В.* Реализм Гоголя // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та. М., 1953. 11. *Гуковский Г. В.* Реализм Гоголя. М.; Л., 1958. 12. *Манн Ю. В.* О гротеске в литературе. М., 1966. 13. *Манн Ю. В.* Смелость изобретения. Черты художественного мира Гоголя. М., 1975. 14. *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1978. 15. *Машинский С. И.* Художественный мир Гоголя. М., 1971. 16. *Нечкина М. В.* Гоголь у Ленина. М.; Л., 1936. 17. *Поспелов Г. Н.* Творчество Н. В. Гоголя. М., 1953. 18. *Степанов Н. Л.* Н. В. Гоголь. Творческий путь. М., 1955. 19. *Тынянов Ю.* Достоевский и Гоголь (к истории пародии). Пг., 1921. 20. *Храпченко М. Б.* «Мертвые души» Гоголя. М., 1964. 21. *Храпченко М. Б.* Творчество Гоголя. М., 1954. 22. *Храпченко М. Б.* Художественное творчество, действительность, человек. М., 1978.

Статья поступила в редколлегия 24.06.86

М. Г. Зельдович, проф.,
Харьковский университет

Из литературной истории повести А. И. Герцена «Доктор Крупов» (роман Ф. М. Толстого «Болезни воли»)

Изучение общественно-литературной функции художественного произведения потребовало пристального внимания к различного типа источникам, в которых «материализуются» отклики, «реакция» на него. Хотя главенствуют здесь отзывы критики, обозначился интерес и к материалам иного рода. Но пока меньше всего — к другим художественным произведениям, в которых изучаемая вещь преднамеренно так или иначе отражена [6]. Это относится и к повести А. Герцена «Доктор Крупов» — с тем только уточнением, что ее литературная судьба вообще почти не изучена.

В нашем сообщении «Доктор Крупов» соотносится с романом Ф. Толстого «Болезни воли» («Русский вестник», 1859, т. 23, перепечатан в «Сочинениях» автора, 1866 и 1871 гг., т. 1; в Краткой литературной энциклопедии роман ошибочно датирован 1866 г.) [7, т. 7, стб. 567], чтобы воссоздать примечательный эпизод функционирования повести А. Герцена — непосредственного, «прямого» и опосредованного, через произведение другого автора. Если учесть, что творчество А. Герцена долго находилось в России под запретом (сведения об изданиях «Доктора Крупова» в 40—70-е годы) [2, с. 474—480], каждое свидетельство такого рода приобретает особый интерес.

Роман «Болезни воли», ныне практически забытый, в котором обнаруживаются переключки и «соответствия» с «Доктором Круповым», при появлении не вызвал откликов критики. По словам Ф. Толстого в письме к Дружинину, он был встречен «презрительным молчанием» [11, с. 313]. Но переиздание романа дало повод

Д. Писареву для развернутой, очень характерной для него по методу и идейному пафосу проблемной статьи «Образованная толпа».

Больше того, Писарев, признав произведения Ф. Толстого, вошедшие в первый том его «Сочинений», явлением в текущей литературе «утешительным и даже до некоторой степени замечательным» [10, т. 4, с. 261], засвидетельствовав, что роман «Болезни воли» при своем появлении был замечен и прочитан со вниманием [10, т. 4, с. 277], высказал многозначительное предположение: прочти эту вещь «сам Добролюбов», «то легко может быть, что он по поводу этого романа написал бы одну из лучших критических статей» [10, т. 4, с. 277]. Таков общественно-литературный потенциал «Болезней воли» для реальной критики, и Д. Писарев доказал это своей статьей, которая не могла не сказаться на судьбе романа в читательской среде. Любопытно, что в следующем издании сочинений Ф. Толстого (1871 г.) были перепечатаны отрывки из статьи Д. Писарева. Литературные судьбы романа и рецензии на него как бы переплелись, взаимодействовали: а это при авторитете и редкостной популярности Д. Писарева немало значило для функционирования «Болезней воли», значит — и их, условно говоря, «герценовского» элемента.

Выразительный, хорошо документированный портрет Феофила Матвеевича Толстого (кстати, внука М. Кутузова) как личности и социального типа написан К. Чуковским, который обратил внимание и на связь «Болезней воли» с «Доктором Круповым», хотя и не развил эту тему [15, с. 341—390; 8, т. 5, с. 552—554]. Музыкант, композитор, певец, музыкальный критик, автор повестей, романа, драмы, Толстой, воевавший с «нигилистами», вместе с тем испытывал тяготение к демократическому лагерю и порою оказывался — такова была властная сила передовых идей 60-х годов — под его влиянием. К. Чуковский убедительно объясняет эту двойственность зыбкостью социальной позиции Толстого. «В глазах передовых литераторов он был царский чиновник, охранитель ненавистного строя, а в глазах царедворцев и вообще людей великосветского круга — мелкая газетная сошка, чужак. Отсюда неустойчивость и противоречивая двойственность его поведения. Отсюда его частые изменения самому себе» [15, с. 353], в их числе — неожиданный для него роман «Болезни воли».

Относительно художественного уровня беллетристики Ф. Толстого (это для нас вопрос немаловажный) не существует единогласия. Нам известно мнение Д. Писарева, подчеркнувшего жизненную содержательность «Болезней воли» — об этом романе и идет речь прежде всего. Б. Папковский и С. Макашин уже в наше время назвали Ф. Толстого просто «неудавшимся беллетристом» [9, т. 49—50, с. 479]. Более конкретными и историчными представляются суждения К. Чуковского: «это был профессиональный писатель... Таланта в нем почти не заметно, но и бездарностью его назвать никак нельзя. Беллетрист он был... довольно способный, не хуже других середняков-беллетристов» [15, с. 346].

Уже первых читателей «Доктора Крупова», — а в их ряду были Белинский, Грановский, Тургенев, — поразили социальная острота и меткость сатирически парадоксальной мысли Герцена, новизна и жизненная достоверность персонажей. Сама по себе генерализующая идея о социальной аномалии, безумии как образе жизни современного общества не была открытием — она опиралась на традицию, в которую свою лепту внесли Эразм Роттердамский, Шекспир, Свифт, Вольтер, Байрон [14, 1890, № 12, с. 141; 1, с. 70—71]. И если мы соотносим «Болезни воли» непосредственно с «Доктором Круповым», то потому, что усматриваем для этого основания в структуре повести, способах и форме демонстрации жизненных истоков и конкретного содержания основной идеи. Именно в этих аспектах правомерно, на наш взгляд, искать своего рода «отражения» (и, разумеется, «преломления») повести А. Герцена в романе Ф. Толстого, не игнорируя, но и не ставя во главу очевидные различия в уровне художественности.

Прежде всего и главным образом это относится к центральной, «организующей» идее всеобщего безумия — социального и индивидуального. Отталкиваясь от концепции А. Герцена, по своему приему и толкуя ее, Ф. Толстой проецирует ее на реальные жизненные обстоятельства, на повседневный быт различных слоев общества — от князя Пронского (аналога этому образу в «Докторе Крупове» нет, и высокое социальное положение князя, пусть и обедневшего, с одной стороны, позволяет взгляду проникнуть в дворянскую среду, а с другой — засвидетельствовать неодолимость (даже для князя) безумия, враждебности социальных обстоятельств) до крестьянской девушки Маши. «Болезни воли» отчасти композиционно задуманы как своего рода «перевертыш» по отношению к «Доктору Крупову» — но ради подтверждения идеи повести. Если у А. Герцена — записки доктора о «душевных болезнях вообще» и социальных в особенности [5], то роман Ф. Толстого представляет собою главным образом (фрагменты иного, собственно повествовательного типа, играют роль связующую, придают цельность сюжету) записки, принадлежащие самому «сумасшедшему» — надо полагать, для убедительной «документации» самоанализа персонажа.

Но поскольку это сумасшедший только в извращенном представлении погрязших в своекорыстии и подлости людей, то в конечном счете возникает картина безумного мира в наивно-негодующем восприятии естественного человека. Как бы «от противного» поддерживается, иллюстрируется на ином — и довольно широко — жизненном материале главная мысль повести А. Герцена.

Явственно отражение в «Болезнях воли» и характерного для «Доктора Крупова» способа обоснования и демонстрации художественных обобщений. Крупов объясняет общедоступность сочинения тем, что в нем «собственно содержится не теория, а история возникновения оной в голове моей» [3, т. 4, с. 239]. Точнее — история наблюдений Крупова над людьми и истории самих этих людей в конкретности их психологии, поведения, судьбы. При

этом постепенно не только расширяется панорама жизненных явлений, изучаемых Круповым, но и возрастает их социальная иерархия, приводя доктора в конечном счете к выводу о безумии самой истории, рода человеческого, об «эпидемическом сумасшествии окружающей среды» [3, т. 4, с. 267] — как результате противоестественной социальной организации.

Эта жизненная достоверность и конкретность, переходящая даже в развернутую детализацию, становится в структурно-композиционном отношении едва ли не одной из важнейших установок Ф. Толстого, приметой его манеры — как в «связующих» главах, так и в записках Пронского, средоточии наиболее значительных генерализаций автора. Ибо к ним Ф. Толстой все время идет, их достигает, описывая быт, нравы, злоключения, раздумья персонажей. Что касается формы и характера, масштаба обобщений, то они у Ф. Толстого другого рода, чем у А. Герцена, в них концепция «Доктора Крупова» как бы редуцирована, обывлена, хотя в своих общих контурах идея безумия по-своему подхвачена, притом в плане и социальном. Этому не противоречит и упомянутое «обывование» — политика ведь пронизывает и повседневность жизни, существует и в «бытовой» форме. Сквозной мотив романа «Болезни воли», большинства его сюжетных перипетий и ситуаций, всей композиционной структуры — мотив противоестественности, аномалии, вопиющей несправедливости социальных установлений, слепо почитаемых «традиций», нравственно-бытовых представлений и отношений. Для нашей цели достаточно рассмотреть хотя бы отдельные эпизоды, ситуации, обобщения.

Уже первая глава, не очень удачно названная «Введением», — своего рода итог и кульминация целого этапа жизни Пронского, пропитана идеей противоестественности естественного в современном обществе. Центральное событие, намеренно вынесенное в начало романа, — приезд Пронского под присмотром пристава в присутственное место на предмет освидетельствования психического состояния человека, с нормальной точки зрения вполне нормального. И оказывается, что и обыватели, толкуя это событие, говорят нелепости, и люди, решающие участь Пронского, — от частного пристава до губернатора — сами (но уже с достаточными основаниями!) заслуживают подобного освидетельствования. Чиновникам недоступна и непонятна логика честности, самоуважения, справедливости. И когда вспыльчивый Пронский эти именно начала провозглашает нормой поведения человека, даже в доказательствах не нуждающейся, его определяют в психиатрическую больницу (пусть и очень своеобразную по организации и приемам лечения врача Юрия Александровича).

В дальнейшем в серии подробных зарисовок, охватывающих в сущности всю жизнь князя Пронского — от детства, через учение в пажеском корпусе, службу в департаменте и до признания его душевно больным и пребывания в психиатрической клинике — Ф. Толстой проясняет и настойчиво фиксирует умопомрачительную ненормальность, алогизм и вместе с тем (или тем

самым) жесткость и цинизм человеческих отношений, судеб, честных, искренних, прямых в своей непосредственности людей. Нередко доводя ситуацию почти до гротеска (или его подобия, поскольку художественные возможности автора не всегда позволяют ему подняться до такой «концентрированности» изображения), Ф. Толстой выделяет кульминационные в этом плане эпизоды и ситуации, обладающие особой впечатляющей силой.

Противоестественно уже то, что Пронскому многократно приходится провозглашать и в сущности безуспешно отстаивать право на правдивость хотя бы в своем поведении и общении с людьми, наконец, просто на совесть, ответственность за подопечных ему крестьян. Право здесь, в сущности, и обязанность. Но Пронского легко освобождают от обязанностей, чтобы лишить нравственных прав. Достаточно было Пронскому рассказать о нечаянно услышанном им разговоре льстивой, коварной, злобствующей приживалки Беловой с ее мужем, разговоре, разоблачающем их истинное отношение к Пронской, их своекорыстные планы, как Пронская (ведь ее лишают льстящей самолюбию уверенности в преклонении окружающих!) заподозрила сына в психической ненормальности [13, 1859, т. 23, с. 287—299]. Впрочем, отправила она его не в психиатрическую больницу, а только в пажеский корпус. . .

Знаменательно, что уже в начале романа в записках Пронского обсуждается сам критерий, важнейший признак сумасшествия — и сразу же сопрягается со свойством правдивости — личной и социальной. Как и Крупов, Пронский сетует на то, что никто всерьез не изучил еще «исходной точки» загадочного недуга. «Признаками помешательства или болезненного состояния разума почитаются менее или более сильные уклонения от общепринятых форм как в действиях, так и в мышлении» [13, 1859, т. 23, с. 275], когда оно приносит вред большинству членов общества. Но это критерий сугубо прагматический и не очень доказательный, открывающий путь произволу и неправде. Ведь официальная ложь может быть признана полезной, а правда — вредною. «Положим, — саркастически замечает Пронский, — что общественный порядок, действительно, иногда этого требует, но из этого еще не следует, чтобы человек, увлекающийся правдою, был помешанный» [13, 1859, т. 23, с. 275]. Тем более, что каждый хотя бы временами испытывает потребность сказать правду о людях и жизни, назвать вещи своими именами. Это составляет внутреннюю логику размышлений Пронского, по-своему трансформирующего идеи Крупова, — от правдивости человека удерживает его «воля», то есть сознательное игнорирование истины, реальное положение вещей, отказ от самой способности мыслить, познавать, судить. Но разве это не патологическое состояние разума, возводимое в норму?! Не только о себе, а в сущности о человечестве возмущенно говорит Пронский: «Так вот в чем дело, у меня попорчена пружина воли! Что ж толкуют о болезненном состоянии моего разума, тогда как у меня вполне сохранилась способность мышления? О люди, люди! Когда же вы

будете называть предметы настоящим их именем?..» [13, 1859, т. 23, с. 275].

Диагноз автора (и Пронского, конечно) зафиксирован, как представляется, и в самом заглавии романа — «патологическом» и ироническом в одно и то же время: правдивость и интеллектуальное начало противостоят друг другу, по общепринятым понятиям они несовместимы, и в «Болезнях воли» описаны многочисленные и, что особенно важно, по-своему закономерные последствия естественной по природе своей, но противоестественной в сложившихся обстоятельствах правдивости — отзывчивой и человеческой. Недаром поиски социальных мотивировок «воздержаний» о правдивости так много значили для Д. Писарева [10, т. 4, с. 282—284], когда он осмысливал и углублял жизненный материал романа Ф. Толстого.

Большинство последующих эпизодов романа, с одной стороны, как бы конкретизируют сами представления о правдивости и об отношении к ней, а с другой — демонстрируют реальную жизненную сущность различных теорий, судьбы людей, правдивых в своей естественности и естественных в своей правдивости. И венчает все это горькая истина о лжи и фальши, о «перевернутости» понятий и нравственных норм в тогдашнем обществе.

Когда Пронский попадает в «элитную» среду пажеского корпуса, он болезненно сталкивается с «общим уклонением от правды» [13, 1859, т. 23, с. 297], с двуличием, лукавством, непорядочностью, с неверием в самую возможность правдивости. Когда его благородный поступок (он взял на себя вину товарища) завершается не только наказанием, но и неожиданным для него злорадством однокашников, он вновь сомневается в здравости и нормальности бытия. Когда в департаменте [13, 1859, т. 23, с. 304—308] обнаруживается, что человека ценят не по его истинным достоинствам, а по респектабельности и многозначительности безделия (бессмертный Хлестаков!) да по авторитету закулисных покровителей, — Пронский и это воспринимает как мучительное для него бесстыдство. Когда попытки разумного общения с принадлежащими ему крестьянами [13, 1859, т. 23, с. 316—320] представили как намерение «офранцузить» народ, «волновать» его, — жизнь заставляет Пронского понять, что действует не просто превратная, но и зловредная, своекорыстная, в своем безумии хорошо рассчитанная логика. И в то же время, когда Пронский, поддавшись компромиссным советам врача, пытается прибегнуть к притворству в отношениях со знакомой девушкой [13, 1859, т. 23, с. 495—523], это губит его уже всерьез и едва ли не навсегда. Выход не в том, — подсказывает логика романа, — чтобы капитулировать перед сумасшествием жизни, «раствориться» в нем — даже находясь в сумасшедшем доме, который, кстати сказать, предстает как микробраз социальной среды вообще.

При всем том роман Ф. Толстого не беспросветно пессимистичен: сама жажда правды, присущая его персонажам, обнадеживает. Речь идет не только о Пронском (противоречия этого характера исследованы в статье Д. Писарева, который в данном случае

не избежал и односторонности, поскольку рассматривал образ вне общей концепции романа), чье правдолюбие в главном наивно-созерцательно, порою прямолинейно. Имеем в виду в особенности Машу, девушку из народа, тоже пребывающую в психиатрической клинике, — и опять-таки в соотношении с «Доктором Круповым». В противовес всеобщему безумию «нормальных» людей, А. Герцен задался необычной целью — «показать человеческие качества в их естественном развитии на примере больного, умственно отсталого мальчика» Левки [12, с. 123] с его душевной открытостью, привязчивостью, дружелюбием, чувством природы.

Ф. Толстой противопоставляет «здравомыслящим» больную Машу — со сходной целью. Маша полюбила Пронского с той искренностью и прямоотой, которые окружающим кажутся «неприличными», а на деле выражают ее душевную щедрость, преданность, человеческое достоинство. Удивительно ли, что Маша встречает бешеное противодействие вершителя судеб больных Гофера? Она предпочитает смерть невозможности быть самою собой, поруганию ее чувств и нравственной гордости [13, 1859, т. 23, с. 510—521]. Болезнь, необычные обстоятельства доводят до трагической отчетливости натуру и судьбу пресонажа. При всем том в «Болезнях воли» отражена не столько концепция образа Левки, сколько отдельные, хотя и знаменательные приметы его — без той силы обобщения, емкой символичности, с какой он выписан в «Докторе Крупове». Недаром А. Герцен прослеживает судьбу персонажа на продолжительном отрезке жизни, а Ф. Толстой довольствуется одним, хотя и «представительным» эпизодом.

Однако важнее частных, даже значительных, соотносений романа Ф. Толстого и повести А. Герцена в ряде идейных мотивов и структурных компонентов. В «Болезнях воли» подхвачены и по-своему воплощены (на уровне идейно-художественных возможностей автора) некоторые герценовские генерализации: современное общество ненормально в своей несправедливости, лицемерии, антигуманности — «сумасшедший» нормален в своей естественной, незамутненной человечности. Считая правдивость («болезнь воли») сумасшествием, общество само подтверждает это. Последовательное раскрытие логики алогизма, — излюбленный идейно-композиционный прием А. Герцена, — одна из структурных основ «Болезней воли». Если, как уже говорилось, «Доктор Крупов» — записки о всеобщем безумии, то роман Ф. Толстого — главным образом записки нормального человека (объявленного умалишенным), подтверждающие диагноз Крупова. И в «Докторе Крупове» и в «Болезнях воли» разум и безумие как бы меняются местами, происходит своего рода «рокировка», выявляющая противостественность современных социально-нравственных отношений.

Не поднимаясь до общественно-идеологической остроты и философичности обобщений А. Герцена, «Болезни воли» как бы воскрешают в сознании читателя некоторые созвучные его творчеству мотивы, своими нравственно-бытовыми картинами как бы уча-

ствуют в функционировании повести «Доктор Крупов», не раз достаивавшейся эпитета «гениальная».

1. *Веселовский Алексей*. Герцен-писатель. Очерк. М., 1909.
2. *Ветринский Ч.* Герцен. СПб., 1908.
3. *Герцен А. И.* Собрание сочинений: В 30 т. М., 1955.
4. *Елизаветина Г. Г.* «Кто виноват?» Герцена в восприятии русских читателей и критики XIX в. // Литературные произведения в движении эпох. М., 1979.
5. *Жук А. А.* Сатира натуральной школы. Саратов, 1982.
6. *Зельдович М. Г.* «Взаимоотражение» художественных произведений: Некрасов и Достоевский // К постановке историко-функционального изучения литературы // Н. А. Некрасов и его время. Калининград, 1981.
7. Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. М., 1972.
8. Музыкальная энциклопедия. В 2 т. М., 1981.
9. *Папковский Б. В., Макашин С. А.* Некрасов и литературная политика самодержавия // Литературное наследство. М., 1946.
10. *Писарев Д. И.* Сочинения: В 4 т. М., 1956.
11. Письма к А. В. Дружинину (1850—1863). М., 1948.
12. *Путинцев В. А.* Герцен-писатель. М., 1963.
13. *Толстой Ф.* Болезни воли // Русский вестник.
14. *Чуйко В.* Доктор Крупов и его теория // По поводу одной старинной повести // Наблюдатель.
15. *Чуковский Корней.* Ростислав и его письма к Некрасову // Люди и книги. М., 1958.

Статья поступила в редколлегию 30.09.85

А. Г. Головачева, канд.,
Симферопольский университет

Авторские цитаты в пьесе А. П. Чехова «Чайка»

Творчеству А. Чехова свойственны повторения определенных идей, образов, ситуаций, вариации их на протяжении ряда лет, десятилетий. Однако повторение в виде точных цитат (автоцитирование) для него не характерно. Тем заметней среди его сочинений выделяется пьеса «Чайка», в текст которой А. Чехов трижды включает точные цитаты предыдущих произведений.

К одной из них многократно обращались не только филологи-чеховеды, но и психологи, искусствоведы, все, кто по праву видел здесь удачный пример нового приема в искусстве, отражение нового способа художественного мышления. Описание лунной ночи, например, впервые упомянутое как образец пейзажной живописи за 10 лет до «Чайки», в письме к брату Ал. Чехову от 10 мая 1886 г., в том же году использованное в рассказе «Волк», а в «Чайке» переданное Тригорину: «На плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова...» В пьесе оно сопоставлено с пейзажным наброском другого писателя, Треплева: картиной лунного вечера, где «и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе...» [8, т. 13, с. 55]. В отличие от тригоринского, треплевский отрывок никогда не рассматривался как автоцитата, между тем часть его также заимствована Чеховым из его предшествующего произведения, а именно — из раннего многостилевого романа «Драма на охоте».

В «Драме на охоте» описан вечер после грозы: после раскатов грома, порывов ветра «природа получала обратно свой мир. . .

И этот мир чудился в тихом ароматном воздухе, полном неги и соловьиных мелодий, в молчании спящего сада, в ласкающем свете поднимающейся луны. . .» [8, т. 3, с. 275]. В наброске Треплева воссоздаются не просто характерные приметы описания такого рода, но и дословные повторения: упоминание о «тихом ароматном воздухе», наполненном мелодичными звуками.

Две картины лунного вечера в «Чайке», таким образом, указывают на дистанцию не только между Треплевым и Тригориным, что очевидно, но и между А. Чехонте (этим псевдонимом была подписана «Драма на охоте») и А. Чеховым. Писатель преодолел эту дистанцию за два года, прошедшие от «Драмы на охоте» до рассказа «Волк». И описание в «Драме на охоте», и отрывок Треплева выполнены в одной и той же характерной тургеневской манере: чаще всего Тургенев в ночных и вечерних пейзажах упоминает о трепещущем или тихо мерцающем свете звезд и о «сладостных» звуках мелодий, разливающихся в мягком, душистом воздухе. Если А. Чехонте еще ученически следует за Тургеневым, то А. Чехов уже состязуется с ним, демонстрирует свой прием, более отвечающий современным запросам литературы. «Описания природы хороши,— скажет он о Тургеневе в 1893 г.,— но.. чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое» [9, т. 5, с. 175]. К этому времени драматург уже овладел приемом лаконичного и «картинного» [9, т. 6, с. 47] описания, однако только в «Чайке», в противопоставлении изысканному, но рутинному, треплевскому описанию, этот прием стал законченным образцом «новых форм». А. Чехов при этом вернулся не только к прежней находке — блеску осколка стекла и чернеющей тени на залитом лунным светом пространстве — но и к одному из своих ранних подражательных описаний, спародировал его, чтобы по контрасту усилить действенность нового художественного приема.

Любопытно, что и Треплев — наделенный, по многочисленным наблюдениям современников А. Чехова и исследователей, некоторыми характерными автобиографическими чертами — оказался не лишен возможности такой же творческой эволюции. В том же эпизоде из последнего действия пьесы, где треплевский черновик сопоставлен с отрывком из тригоринской повести, намечена тенденция перехода Треплева от манеры «тургеневской» к манере «чеховской». В свои последние минуты Треплев сознавал: он «мало-помалу сползает к рутине», ищет и находит новые для себя приемы письма; отмечал, что его «описание лунного вечера длинно и изысканно» и вычеркнул написанное, принимая решение: «Начну с того, что героя разбудил шум дождя, а остальное все вон» [8, т. 13, с. 55]. Он намерен выбросить из своей повести и «трепещущий свет», и «тихий ароматный воздух»: то, что уже не находит себе места в сочинениях Тригорина, чего должна, по мысли автора «Чайки», избегать современная беллетристика. Новое же начало Треплева (Чехов занес его предварительно в записную книжку: «Он проснулся от шума дождя» [8, т. 17, с. 35]) так же

контрастно его первоначальному варианту, как контрастны между собой в тексте «Чайки» автоцитаты из «Драмы на охоте» и рассказа «Волк».

За четыре года до «Чайки» А. Чеховым была написана «маленькая любовная история» [9, т. 5, с. 72] «Соседи», фраза из которой также вошла как цитата в пьесу, получила особый смысл и особую роль. В третьем действии Нина Заречная, влюбленная в Тригорина, перед разлукой дарит ему медальон; на медальоне указаны страницы из книги Тригорина; за которыми скрываются следующие слова: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приходи и возьми ее». Вл. И. Немирович-Данченко, обративший внимание на эту цитату, дал ей такое истолкование: «Эта фраза из повести самого же Чехова, и дышит она самоотверженностью и простотой, свойственной чеховским девушкам» [5, с. 435]. В повести «Соседи», однако, ее произносит не простая и самоотверженная девушка, а немолодой и невезучий помещик Власич, туповатый и нелепо-восторженный человек, к тому же произносит в такой ситуации, которая значительно обесценивает эти возвышенные слова. И в «Чайке», повторяя свою цитату, Чехов, по существу, возвращает зрителя к той ситуации, в которой уже звучало: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь...»

Ситуация эта такова: помещик Ивашин, оскорбленный неожиданным уходом сестры к женатому соседу Власичу, приехал к нему, чтобы высказать негодование и отомстить за позор; Власич же, увидав Ивашина, убежден, что его приезд — проявление дружеского сочувствия. Нерешительный, не способный ни простить сестру и соседа, ни исполнить первоначального намерения, Ивашин томится в их доме, тяготясь неловким, бессмысленным разговором, — и это ему, малодушному и попавшему в нелепое положение человеку, Власич взволнованно говорит: «Ты великодушнейший, благороднейший человек. Я тебе бесконечно благодарен. Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приходи и возьми ее» [8, т. 8, с. 60]. Весь эпизод окрашен внутренней иронией автора; по выражению Э. Полоцкой — «этой особой, выраженной не в отдельных словах и фразах, а в контексте всего произведения» [7, с. 441] свойственной Чехову иронией, порожденной несоответствием положения и фразы.

В «Чайке», по сравнению с повестью, разговору об иронии как будто препятствует тригоринское восприятие момента: «Отчего в этом призыве чистой души послышалась мне печаль и мое сердце так болезненно сжалось?» [8, т. 13, с. 41]. Надпись на медальоне, вне контекста повести, действительно воспринимается как призыв чистой души, символ веры Нины в Тригорина и готовности принести ему жертву. И все-таки с внутренней иронией, только более тонкой и более скрытой, мы сталкиваемся и здесь. Нина готова отдать жизнь человеку, который совершенно не нуждается в ее жертве и которому, напротив, жертва доставит только излишнее беспокойство; «чистая душа» посылает свой призыв тому, кто оказывается неспособен откликнуться на него (да и у Нины Заречной «призыв чистой души» сопровождается изрядной дозой про-

винциальной экзальтации...)). В этом — одно из проявлений «внутренней жестокой иронии жизни», которая была отмечена в «Чайке» еще современником Чехова А. Кони [4, т. 8, с. 136].

Чехов передал авторство своей цитаты Тригорину, но в «Чайке» это обстоятельство забывается. Читая лаконичное описание лунной ночи, мы верим: мастерство Тригорина могло достичь такой высоты, что в какой-то момент он как писатель сравнялся с Чеховым. Но почти невозможно поверить, что слова «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приходи и возьми ее» тоже взяты из его сочинений. В эпизоде «Чайки», где они произносятся, только Нина может считаться их автором: не случайно Тригорин дважды произносил нарушившую его покой фразу, как будто впервые слышит ее и пытается выкинуть в ее смысл, и не случайно говорит: «Отчего в этом призыве послышалась мне печаль?..» — тем самым полностью переадресуя ее авторство Нине. Тригорин как автор этих слов оказывается несостоятелен, что показано всем последующим ходом событий.

Стилистически фраза «Соседей» выпадает из чеховской пьесы, где изображается «жизнь обыденная, всем доступная»; по впечатлению современников — «до того доступная и близкая нам, что подчас забываешь, что сидишь в театре, и способен сам принять участие в происходящей пред тобой беседе» [4, т. 8, с. 136]. Это не бытовой, а романтический язык, которым приличнее изъясняться в романах, но романтизм, конечно, расхожий. Так в романах Дюма-отца объясняются коронованные особы; например, в романе «Виконт де Бражелон, или Десять лет спустя» король Англии обращается к своему великодушному французскому собрату в ситуации, где решаются судьбы целых государств: «Вы благородный друг, высокая душа. Вы спасаете меня, брат мой. Если вам понадобится жизнь, которую вы теперь возвращаете мне, можете взять ее» [2, с. 66].

Сложность чеховской автоцитаты, однако, в том, что в «Чайке» она не остается со знаком Дюма: в контексте финала пьесы, накануне самоубийства Треплева, слова эти приобретают высокий трагедийный смысл. Когда Нина в последний раз приходит к Треплеву (как будто за его жизнь — во всяком случае, он «понадобился» ей, если она пришла после долгой разлуки), он кончает с собой, словно действительно ей отдает свою жизнь, — хотя жизнь Треплева так же не нужна Нине, как жизнь Нины не нужна Тригорину, а жизнь Власича — Ивашину. Готовность отдать свою жизнь и призыв, остающийся без ответа, носят в себе не только Нина и Треплев, но и Маша Шамраева, и — с более приглушенным драматическим накалом — другие герои пьесы: Медведенко, Полина Андреевна.

А. Кони, один из первых и наиболее чутких зрителей «Чайки», увидел в пьесе «произведение, выходящее из ряда (...) по вдумчивой наблюдательности над житейскими положениями, над жизнью с ее трагическими союзами...» [4, т. 8, с. 136]. Мысль о трагичности тех союзов, в какие вступают — и фактически никак не могут вступить чеховские герои, воплощается в «Чайке»

не в традиционном сценическом монологе, не в резонерских речах героев; она может таиться в подтексте одной авторской цитаты и раскрывается в значительной степени при условии, что известен ее первоначальный контекст. По сравнению с повестью, где она зазвучала впервые, в пьесе цитата не утратила первоначального смысла, но, сохраняя его, она обогатилась новым значением, ее психологический подтекст значительно вырос, благодаря чему цитата смогла стать философским обобщением судеб и взаимоотношений почти всех персонажей «Чайки».

Присутствие в тексте пьесы цитат из написанных ранее чеховских сочинений дает основание полагать, что «Чайку» в еще большей степени, чем это обычно думают, следует воспринимать как автобиографическое произведение. Нетипичность для творчества писателя в целом приема автоцитирования подчеркивает особенность «Чайки» в ряду чеховских пьес, не уменьшает, а напротив, усиливает значение и важность использованного здесь подобного художественного приема. Автоцитаты, как никакой другой автобиографический материал, позволяют проникнуть в одно существенное обстоятельство, относящееся к творческой истории этой «самой парадоксальной пьесы Чехова» [6, с. 125]. В пьесе, которую на протяжении всего времени ее исследования называют «боевым эстетическим и литературным манифестом» [1, с. 110] драматурга, «своеобразной пьесой-декларацией» [3, с. 187] новых форм, декларация новых форм вырастает из полемики автора с самим собой, каким он был еще не так давно, осуществляется на материале глубоко личном, таком, который, как правило, далек от какой бы то ни было декларативности. В разновременных произведениях А. Чехова одни и те же цитаты оказываются особо приметными вехами, отмечающими пройденный писателем путь. Поэтому обращение к малоизученным авторским цитатам в «Чайке» может дать много нового и неожиданного как для раскрытия характера диалектики его творческого процесса, так и для изучения конкретных особенностей чеховского художественного мастерства.

1. Бердников Г. П. Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. М., 1972.
2. Дюма А. Виконт де Бражелон, или Десять лет спустя. М., 1978.
3. Коварский Н. А. Герои «Чайки» // Страницы истории русской литературы. М., 1971.
4. Кони А. Ф. Полное собрание сочинений. В 8 т. М., 1969.
5. Немирович-Данченко В. И. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960.
6. Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982.
7. Полоцкая Э. А. Внутренняя ирония в рассказах и повестях Чехова // Мастерство русских классиков. М., 1969.
8. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. М., 1974—1983.
9. Чехов А. П. Письма: В 12 т. М., 1930—1933.

Мир детства у И. Бунина и А. Толстого

И. Бунин и А. Толстой работали в литературе параллельно. Между ними существовали очень сложные отношения, окрашенные, по словам Ю. Оклянского, чувствами «взаимной ревности, симпатии и вражды» [7, с. 519].

Писатели, крепко связанные с русской почвой, после Великой Октябрьской социалистической революции оказались в эмиграции. Их отношение к переменам, происшедшим в России, было неодинаковым, но одинаково сильной была тоска по родине. Оба они на чужбине обратились к годам своего далекого русского детства: А. Толстой написал повесть «Детство Никиты», И. Бунин — роман «Жизнь Арсеньева».

Обращение к прошлому, особенно к годам детства и отрочества, было свойственно многим писателям-эмигрантам. С неизбывной грустью о «детской Москве» писал в эмиграции А. Куприн. Полными печали о «детстве в солнечной пыли» были эмигрантские стихи Саши Черного. В ряду произведений, выразивших настоятельную потребность писателей-эмигрантов вернуться в своих произведениях к «истокам дней», к милой сердцу родине, находятся и «Детство Никиты» А. Толстого и «Жизнь Арсеньева» И. Бунина.

Эти два автобиографические произведения написаны почти одновременно: в 20-е годы. Ситуация, в которой они создавались (эмиграция), и побудительные мотивы их создания (тоска по родине) были одинаковыми. Однако творческий результат оказался разным. «Жизнь Арсеньева» и «Детство Никиты» — произведения в высшей степени оригинальные. Каждое из них несет на себе печать своеобразной творческой индивидуальности автора, отражает особенности его таланта, идейные установки и художественные вкусы.

Если говорить о различии двух произведений о детстве (из «Жизни Арсеньева» в качестве объекта сравнения мы берем лишь первую книгу, посвященную детству), то прежде всего надо отметить совершенно разную манеру отражения прошлого каждым из писателей. А. Толстой изображает прошлое через восприятие ребенка, смотрит на мир его глазами. У И. Бунина взрослый человек вспоминает о детстве, размышляет о нем, сознательно подчеркивая дистанцию времени. Роль автора в сравниваемых произведениях неодинакова.

В «Детстве Никиты» последовательно проводится прием «отстраненности» автора-повествователя [8, с. 192, 193], который целиком передает свои функции герою. Писатель добивается предельной объективизации повествования. Нарушая каноны автобиографического жанра, он не вмешивается в конфликты, не комментирует поступки, отказывается от авторских отступлений.

В «Жизни Арсеньева» — наоборот: образ автора-повествователя не просто присутствует, но играет в романе решающую роль. Функция «лирического героя в прозе» — осмысление и оценка прошлого, детских и отроческих переживаний и раздумий. По справедливому замечанию Н. Волынской, «в романе изображены не столько детство и юность Алеши, сколько размышления взрослого Арсеньева о детстве и юности человека» [3, с. 55]. Поскольку детство у И. Бунина все же изображается, то в итоге получается, что герой одновременно существует в двух временных измерениях: и в детстве, и в зрелом возрасте.

Книга о детстве у И. Бунина воспринимается как «двусубъектная» [6, с. 107]: дистанцией времени (50 лет) разделены Арсеньев-ребенок и Арсеньев-взрослый. Мысли и переживания младшего и старшего Арсеньевых тесно связаны: старший комментирует младшего, гасит детский восторг ребенка, радостно воспринимающего окружающий мир.

С неординаковой ролью автора-повествователя в «Жизни Арсеньева» и «Детстве Никиты» связаны и другие различия произведений. В повести А. Толстого повествование хотя и ведется от третьего лица, мир представлен через восприятие ребенка, чья жизнь ничем не омрачена. Радость открытия мальчиком окружающего мира, поэзия его отношений с родными и близкими людьми, восторг узнавания неведомого — таков эмоциональный пафос повести А. Толстого. Не зря в первых изданиях произведение называлось «Повесть о многих превосходных вещах». Весь мир Никите кажется прекрасным, полным радости и очарования. Превосходны и раннее утро, и пронизанные солнцем морозные стекла окон, и золотоволосая девочка Лиля, и скворец Желтухин, и скамеечка для катания со снежной горы и многие другие чудесные вещи. Первую главу повести А. Толстой назвал «Солнечное утро». Солнечной является вся его книга о детстве.

В иные тона окрашен роман И. Бунина, поскольку его эмоциональный пафос определяется настроениями взрослого человека, судьба которого сложилась в сущности трагически. У героя И. Бунина способность радоваться всему, что его окружает, приглушена. С младенческих лет Арсеньева сопровождает чувство одиночества: «почему же остались в моей памяти только минуты полного одиночества?» — спрашивает он [2, с. 9]. Детство И. Бунина рисует в печальных тонах: «Младенчество я вспоминаю с печалью... Золотое, счастливое время! Нет, это время несчастное, болезненно-чувствительное, жалкое» [2, с. 9].

Даже образ матери, окруженный у А. Толстого ореолом любви и нежности, у И. Бунина сопровождается мучительными переживаниями: «С матерью связана самая горькая любовь всей моей жизни... я с младенчества нес великое бремя моей неизменной любви к ней — к той, которая, давши мне жизнь, поразила мою душу именно мукой, поразила тем более, что в силу любви, из которой состояла ее душа, была она и воплощенной печалью» [2, с. 15].

В повести А. Толстого преобладают солнечные пейзажи: «Никита... открыл глаза. Сквозь морозные узоры на окнах, сквозь

чудесно расписанные серебром звезды и лапчатые листья светило солнце. Свет в комнате был снежно-белый...» [9, с. 151].

Бунинские картины природы печальны и грустны. Маленький герой его видит «бледную и грустную осеннюю луну, стоявшую высоко, высоко над пустым двором усадьбы, такую грустную и исполненную такой неземной прелести от своей грусти и своего одиночества...» [2, с. 15].

Умудренный жизненным опытом автор, философски осмысливая становление внутреннего мира человека в раннем детском возрасте, приходит к мысли о том, что острое восприятие материального мира ребенком находится в дисгармонии с его духовными возможностями. В «дисгармонии чувственного и духовного» в младенчестве И. Бунин, как отмечает Г. Курляндская, усматривает источник ощущения юным героем «своего одиночества в мире и великую грусть, порожденную любовью «неизвестно к кому и к чему» [5, с. 46—47].

Совмещение в «Жизни Арсеньева» двух восприятий одного и того же события ребенком и взрослым рассказчиком позволяет И. Бунину передать, с одной стороны, особенность радостного открытия мира в детстве, а с другой — философски осмыслить свое открытие. По справедливому замечанию Л. Крутиковой, «это совмещение детского, юношеского и умудренного взрослого восприятия мира создает ту многомерность изображения действительности, которая всегда была свойственна Бунину, но в полной мере проявилась лишь в последнем романе» [4, с. 30].

Таким образом, там, где у Арсеньева-младшего прорывается детски-восторженное, радостное восприятие жизни, Арсеньев-старший заглушает его грустными обобщениями пятидесятилетнего эмигранта. Достаточно вспомнить часто сопоставляемые исследователями картины двух поездок мальчика в город. Первая из них — «самое необыкновенное из всех последующих путешествий» в «заповедную страну», где маленький герой «впервые испытал сладость осуществленной мечты» [2, с. 11]. Алешей овладевает «блаженное и сладостное чувство». Уже возвратившись домой, он «замирал от счастья», а заветная звезда, глядящая в окно детской, говорила ему: «вот теперь уже все хорошо, лучшего в мире нет и не надо» [2, с. 12]. Даже радостную поездку ребенка А. Бунин сопровождает мрачными впечатлениями: по дороге мальчик замечает «страшного мужика», дровосека, которого принимает за разбойника [2, с. 11], а на обратном пути видит за решеткой острожника «с желтым пухлым лицом», на котором отражалось чувства «сложные и тяжкие» [2, с. 12]. Более того, через несколько страниц ту же дорогу в город писатель рисует далеко не в восторженных тонах.

Резкий контраст эмоциональной тональности при изображении мира ребенка у А. Толстого и И. Бунина был обусловлен рядом причин. Во-первых, неодинаковым характером таланта двух писателей. Творческое дарование И. Бунина явно отличалось от «веселого таланта» А. Толстого. Во-вторых, рассматриваемые произведения адресовались разным читателям: «Детство Никиты»

предназначалось для детского чтения, «Жизнь Арсеньева» предполагала взрослого читателя. В-третьих, различие двух произведений в значительной степени было определено разностью исторического выбора их авторов. В момент написания «Детства Никиты» (1920 г.) А. Толстой уже задумывался о возвращении на родину. Он раньше И. Бунина почувствовал гибельность отрыва от родной земли. А. Толстой жил надеждой на будущее, и это помогало сохранить свойственное ему оптимистическое и радостное восприятие мира.

И. Бунин же не видел никакого исхода своей тяжелой тоске по родине. В 1927—1929 гг., когда создавалась «Жизнь Арсеньева», он не помышлял о возвращении в Россию и томился в духовной бесприютности человека без будущего. Эта разность выбора и мировосприятия накладывала отпечаток на книги о детстве двух выдающихся писателей. Различие «Детства Никиты» и «Жизни Арсеньева» обусловлено еще и тем, что авторы изображают формирование двух несхожих характеров. Оба ребенка имеют задатки творческой личности. Оба фантазеры. Но фантазируют они по-разному, и в этом уже просматриваются задатки разных творческих индивидуальностей.

Никита не приемлет абстракции, его мышление по-детски конкретно и талантливо образно. Скучная арифметическая задача в сознании мальчика оживает, приобретает вполне реальные и конкретные очертания. Купца из задачника, меряющего аршином синее и черное сукно, Никита представляет в длинном пыльном сюртуке [9, с. 154]. Он зримо воображает задачу «о заржавленных сдохлыми мышами бассейнах, в которые втекают три трубы». Таинственного «некто», смешавшего три сорта кофе, он видел «в клеенчатом сюртуке, с длинным носом» [9, с. 196]. Подушка ему представляется «набитой снами» [9, с. 159]. Оживляет Никита и явления природы. Зимним вечером, слушая завывания ветра, мальчик представляет себе, как на чердаке, на одном из продранных кресел у печной трубы «сидит «Ветер»: мохнатый, весь в пыли, в паутине. . . и, подперев щеки, воет: «Ску-у-учно» [9, с. 170]. Мир будничных вещей, предметов быта и даже абстрактных понятий в солнечной книге А. Толстого оживает, предстает в необычном, радостно обновленном виде.

Совсем иным растет и формируется герой И. Бунина. Необычность юного Арсеньева, поэтический склад его природы проявляются в обостренном восприятии жизни и смерти, радости и страдания, которые в его представлении сопутствуют друг другу. В повествовании о детстве у И. Бунина часто встречаются описания смерти, размышления о начале и конце человеческой жизни. Каждый раз, когда Арсеньев сталкивается с фактом смерти близких ему людей, как справедливо замечает А. Ачатова, «герой появляется словно бы обновленным, с еще большей жаждой радоваться своему земному существованию» [1, с. 64].

А. Толстой никак не мог принять бунинскую диалектику жизни и смерти. В статье «Ранний Горький» (1928 г.) он с оттенком раздражения писал: «Беспощадный и злой Бунин... крутившийся

как овца на приколе, вокруг ужаса смерти, изображал страшную действительность: очарование природы, великолепие красок и аромата земли и неба и — царя этой жизни — человека, исковерканного бессмыслицей смерти» [10, с. 103].

Своеобразно у юного Арсеньева и детское фантазирование. И. Бунин щедро наделяет его «атавистической памятью». При чтении книг о европейском рыцарском средневековье ему кажется, что он когда-то к этому миру принадлежал, вместе с Робинзоном «был» в мире океанском, тропическом [2, с. 35—37]. «Атавистическая память», своеобразное чувство времени, истории, причастности к прошлым векам, обнаруживало в юном Арсеньеве будущего художника. Герой И. Бунина в большей степени, чем толстовский Никита, склонен к самоанализу (это идет от взрослого автора).

По-разному воспитываются юные герои И. Бунина и А. Толстого. Алеше Арсеньеву прививается чувство сословной исключительности. Дворянского отпрыска стараются изолировать от влияния деревни (известно, что в жизни самого И. Бунина было совсем не так). Алеша тайно встречается с мальчиком-подпаском, но его не покидает мысль о «преступности» этой дружбы [2, с. 18]. Его «на всю жизнь оскорбило» то, что крестьянин Данила своей рукой прямо в рот сунул ему медовые соты [2, с. 24]. Алеша гордится тем, что на рождественской обедне его семья в церкви стоит впереди всех и им первым священник дает целовать крест, даже тем, что по пути их кучер «барственно обгоняет мужиков и баб» [2, с. 24].

Жизнь Арсеньевых протекает в праздности. Семья проживает «жалкие остатки прошлого богатства» [2, с. 42] и все же держит в доме «много прислуги, много гончих и борзых собак, лезущих в приотворенные двери» [2, с. 25]. Не думает о благосостоянии семьи «благородный, великодушный, но беспечный, как птица небесная, отец» [2, с. 42]. Алеша помнит мать «с ее слезами, грустью, постами и молитвами, с ее жадной отрешенности от жизни» [2, с. 41].

Воспитание толстовского Никиты было более демократичным, как более демократичной представлена и сама обстановка, окружавшая его в детстве. О былом барстве владельцев Сосновки напоминают лишь семейные реликвии, хранящиеся в нежилой пыльной комнате.

Родители Никиты участвуют в домашних и полевых работах. Отец бывает на ярмарке, продает и покупает лошадей, сам «задает» возле молотилки. Мать собственноручно чистит серебро, иконы, считает белье, пересматривает зимние вещи, печет куличи, помогает швее. Никита тоже трудится: везет с Артемом яблоки на базар, вечером усталый возвращается с молотьбы. Много времени проводит с крестьянскими детьми, овладевает искусством верховой езды, участвует в уличных драках, а в людской даже играет в карты. Растет он ребенком веселым и озорным.

До сих пор говорилось о том, что различает два талантливых произведения — «Жизнь Арсеньева» и «Детство Никиты». Но в

них есть и много общего. Роднит их одинаковая у обоих писателей острая тоска по родине, по России. Обе книги — творения в высшей степени русские по языку, характерам действующих лиц, деталям быта и нравов, аромату чисто русских пейзажей. Тоска обоих писателей по родине особенно откровенно звучит в картинах русской природы. А. Толстой с чувством утраченного счастья любит русскую зиму [9, с. 156, 165, 179]. Его радует бурная весна с ее неясной тревогой и лето с первыми раскатами грома. С благоговением писатель воссоздает черты потерянной родины.

Описания природы у И. Бунина тоже пронизаны тоской по родине. У него пейзажи более философичны, чем у А. Толстого. Маленький герой И. Бунина, благоговей перед красотой мира, задает себе вопрос: для чего она? И думает: «Должно быть, для того только, что это очень хорошо» [2, с. 34]. А воспоминание о дивной синеве неба Родины заставляет писателя клятвенно прозвонить: «Эту лиловую синеву, сквозящую в ветвях и листьях, я и умираю вспомню...» [2, с. 32].

И. Бунин скажет в «Жизни Арсеньева»: «Очень русское было все то, среди чего жил я в мои отроческие годы» [2, с. 57]. Поэзия бесконечной дороги, и черный ворон на дуплистой ветле возбуждают у бунинского героя ощущение России и того, что она его Родина, что с ней его объединяет кровное родство.

Сравнительное изучение «Жизни Арсеньева» и «Детства Никиты» позволило прийти к выводу, что каждое из этих произведений по-своему оригинально и своеобразно. В романе И. Бунина и повести А. Толстого нашли отражение несхожие личностные качества двух выдающихся авторов, разность их философских взглядов и мировоззренческих принципов. Оба писателя внесли заметный вклад в развитие автобиографического жанра в русской литературе. Реалистический метод каждого из них обнаруживает в сравниваемых произведениях разные типологические особенности. И. Бунин и А. Толстой находили собственные краски для воплощения одинакового замысла. В результате русская литература обогатилась двумя разными, но одинаково талантливыми произведениями.

1. Ачатова А. А. Концепция личности художника в романе И. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Проблемы метода и жанра. Томск, 1974. Вып. 2. 2. Бунин И. Жизнь Арсеньева // Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 4. 3. Волынская Н. И. К проблеме героя в романе И. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Филол. науки. 1966. Вып. 1(33). 4. Крутикова Л. В. «Жизнь Арсеньева» — итоговая книга И. А. Бунина // Бунинский сборник. Орел, 1974. 5. Курляндская Г. Б. Авторская позиция И. А. Бунина в романе «Жизнь Арсеньева» // Бунинский сборник. Орел, 1974. 6. Никольская Л. Д. Лирический строй романа И. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Проблема истории критики и поэтики реализма: Межвуз. сб. Куйбышев, 1982. 7. Окланский Ю. Комментарии // А. Н. Толстой о литературе и искусстве. М., 1984. 8. Поляк Л. М. Алексей Толстой — художник. Проза. М., 1964. 9. Толстой А. Детство Никиты // Собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 3. 10. Толстой А. Н. о литературе и искусстве. М., 1984.

Ю. Л. Булаховская, ст. науч. сотр.,
Институт литературы им. Т. Г. Шевченко АН УССР

Современные русские, украинские и польские писатели о жанровых особенностях литературы

На фоне многочисленных литературоведческих дискуссий о жанровом богатстве и жанровых особенностях современного художественного слова значительный интерес представляют высказывания самих писателей, фигурирующие нередко на страницах их автобиографических заметок, дневников, эссе и художественной публицистики. Чаще всего эти высказывания не имеют последовательного и цельного характера, однако они очень важны как для понимания психологии творчества, так и той высокой воспитательной миссии, которую выполняет литература в формировании общественного сознания масс. «Жанровый диапазон» художников слова заметно расширился, так же как и их собственная ориентация в отечественном и зарубежном литературном процессе.

Мы остановимся лишь на некоторых вопросах писательской интерпретации жанров в современной литературной жизни: поэзия и проза — в их взаимодействии; мемуаристика — ее достижения и недостатки, перспективы развития.

Несмотря на кажущуюся «случайность» писательских высказываний и их метафоричность, они являются важным и авторитетным свидетельством продуманного авторского отношения к жанровому новаторству, непосредственно связанному с осмыслением литературного процесса в целом. Очень глубокие мысли о значении поэзии для всех других видов литературного творчества принадлежат, в частности, К. Паустовскому. Именно с поэзией, ее сжатостью, богатой метафорикой связывает он огромные потенциальные возможности современного искусства слова: «Проза — это ткань, поэзия — утёк. Жизнь, изображенная в прозе, лишеной какого бы то ни было поэтического начала, является грубым и бескрылым натурализмом, никуда не зовущим... Ничто так не омолаживает слова, как поэзия. В стихах слово приобретает свою первоначальную свежесть, силу, музыкальность. От прикосновения поэзии слова наполняются подлинным своим содержанием» [7, т. 6, с. 632, 633].

Исключительным пиететом по отношению к поэтическим жанрам исполнены и размышления другого выдающегося советского прозаика О. Гончара. В отличие от К. Паустовского он говорит

не о роли поэзии как литературного вида в развитии всего искусства слова, а о поэтической наполненности, необходимой для подлинного литературного творчества: «Мне кажется, что одним из серьезных недостатков современной нашей прозы следует считать то, что в ней еще и теперь слишком мало огня, мало поэзии, той глубинной поэзии, которая только и может осветить из середины все произведение, придать ему напряженность, красоту, свежесть, т. е. действительную силу влияния на читателя» [2, с. 236]. По мнению О. Гончара, важен не только «теоретический замысел» произведения, а прежде всего сам подход к теме, «несущий в себе зерно поэтичности» [2, с. 237]. О. Гончар обращает внимание на то, что украинской классической прозе (М. Коцюбинский, С. Васильченко, В. Стефаник, М. Черемшина) «всегда была свойственна яркая поэтичность... и эта классическая традиция нашла свое дальнейшее продолжение и в лучших произведениях советской литературы, богатой не только чудесными поэтами в поэзии, но и поэтами в прозе» [2, с. 237]. Речь идет не о внешнем украшательстве, не об искусственном нагромождении усложненных метафор и риторических фигур, а именно о поэтической глубине проблематики и поэтики художественного произведения.

Один из крупнейших польских писателей старшего поколения — поэт, прозаик, драматург, эссеист и публицист — Я. Ивашкевич, стремясь «представить» современному русскому читателю жанрово-тематическое и художественное богатство польской поэзии, акцентировал внимание на том, что литература — это «в основном и прежде всего поэзия. Поэтами были наши крупнейшие художники слова, поэзия в значительной степени определяла и развитие литературы в целом» [3, т. 1, с. 5]. Давая же высокую оценку эпическим произведениям русской советской прозы («Тихому Дону» М. Шолохова и «Сибири» Г. Маркова), Я. Ивашкевич с восторгом отмечал органическое сочетание в них элементов прозаических и поэтических, в частности, умение использовать последние даже при характеристике людей простых, обыкновенных в будничных житейских ситуациях: «В конечном счете «Тихий Дон» является романом об очень простых и обыкновенных людях. Это не «Песнь о Роланде», эпос, герои которого — короли и рыцари и где даже мимоходом не упоминаются простолюдины» [4, 1975, № 4, с. 217].

Такое же сочетание прозаической эпичности с поэтической глубиной в изображении психологии разнообразных и «простых» героев романа Г. Маркова «Сибирь», фольклорная задушевность и широта пейзажных зарисовок, сохранивших нечто от «былинных песнопений», поражают Я. Ивашкевича и в этом произведении советской литературы, когда Г. Марков «сознательно настраивает свою лиру на эпический лад и с самого начала ударяет по струнам, которых мы уже давно не слышали в русской литературе и которые у нас в Польше умолкли совершенно» [5, 1976, № 12, с. 210].

Интересны, например, высказывания Ю. Смолича о взаимопроникновении поэзии и прозы, а также связанной с этим роман-

тической и реалистической образности, прозаической сюжетности и поэтического лиризма в произведении Ю. Яновского «Всадники». «Яновский в прозе был поэтом. Это звучит хорошо, возможно, и, действительно, хорошо, ибо щедро обогащает эмоциональную силу прозы, но, как мне кажется, именно поэтому — несмотря на всю поэтическую вдохновенность и волнующую романтичность — проза Яновского всегда была малопознавательна...» — писал Ю. Смолич [9, с. 99]. Он тут же комментирует свою мысль, утверждая, что проза Ю. Яновского поэтична потому, что не является прозой в строгом смысле этого слова; художественная сила ее состоит в органическом сочетании прозаических и поэтических элементов, с превалированием последних в образно-стилевой структуре: «Всадники», если хотите, — это поэма в прозе, только без внешних поэтических особенностей — рифмовки и членения на строфы. Все прочие законы поэзии во «Всадниках» соблюдены» [9, с. 99—100].

Конечно, «жанровые наблюдения», сделанные современными писателями (будут ли они иметь сугубо конкретный, частный характер или же характер более широких, универсально-теоретических обобщений), никогда не существуют сами по себе, а теснейшим образом связаны с проблемами места и общественного призвания художника, его отношения к традициям и новаторству, взаимодействию национального и интернационального, а непосредственно — с участием в теоретических дискуссиях, которыми так богата современная эпоха, ее общественно-культурная жизнь.

Показательно, например, что в сфере внимания многих писателей находится жанр мемуаров как отражение в литературном процессе 60—80-х годов известного тяготения к документализму и интеллектуализму, что, по мнению видного польского прозаика Б. Чешко, для польской современной литературы является тенденцией определяющей: «Надо сказать, что на первый план вышла «литература факта», научно-популярная литература, и беллетристика как бы утратила почву под ногами» [12, 1984, № 7, с. 250].

В творчестве многих известных польских авторов, например Я. Ивашкевича, жанр мемуаров и публицистических заметок действительно занимает важное место (речь идет о его книге эссе-воспоминаний «Аллея друзей», о художественно-документальных циклах 70-х годов: «Петербург», «Путешествия в Италию», «Путешествия в Польшу» и т. д.): «Обращение к жанрам художественно-документальной прозы либо использование ее приемов в беллетристическом произведении характерно и для других польских писателей в 70-е и 80-е годы.

М. Бажан, высоко оценивая жанр мемуаров как вид непосредственного активного общения автора с читателем, как живое связующее звено между различными писательскими и читательскими поколениями, как стихийно-эмоциональную форму авторского самовыражения, тем не менее, не считает его ведущим, главным, основополагающим [1]. Ю. Смолич, напротив, поднимает на щит этот жанр — «жанр мемуаров... такой цен-

ный — самый ценный жанр литературы: описание пережитого, живое слово современника. Разве бы мы знали так хорошо дореволюционную эпоху и годы подготовки к революции, если бы не оставили нам своих мемуаров деятели из самых разнообразных отраслей жизни» [8, с. 283]. Он очень высоко ставит само сочетание документализма с лиричностью изложения в мемуарах и публицистике. Не удовлетворившись общим определением, Ю. Смолитч старается объяснить, почему он прибегает к общественно-литературному анализу творчества многих собратьев по перу, почему приводит те, а не иные черты их биографии, а, главное, почему он обращается к воспоминаниям, уделяет столько внимания этому «дополнительному», по мнению некоторых, литературному жанру. Его не смущает определенная хронологическая хаотичность воспоминаний и (что очень верно подмечено) неизбежная их субъективная окраска: «Вы упрекнете меня в том, что мои записи — субъективны. Ну, и прекрасно! Что может быть хуже холодного, бесстрастного, безучастного — «с рыбьими глазами» — объективизма? Пусть каждый участник литературного процесса дает свое, субъективное его освещение. И тогда историк литературы, собрав, просмотрев и изучив все то, что можно собрать и просмотреть, на основе этого и проанализирует весь процесс и воссоздаст его всесторонне и полно. Так, во всяком случае, думаю я. А вам, читатель, судить» [8, с. 285].

Что же касается В. Катаева, который часто обращался к мемуарам в своей литературной деятельности 70-х годов («Святой колодец», «Трава забвения», «Алмазный мой венец»), то он не ценит как раз их документальной основы и не считает их мемуарами в общепринятом смысле слова, решительно заявляя в момент характеристики такого своеобразного, по его мнению, «жанрового сплава», как «Алмазный мой венец»: «Не роман, не рассказ, не повесть, не поэма, не воспоминание, не мемуары, не лирический дневник. ...Но что же? Не знаю» [6, с. 68]. «...Вообще в этом сочинении я не ручаюсь за детали. Умоляю читателей не воспринимать мою работу как мемуары. Терпеть не могу мемуаров. Повторяю. Это свободный полет моей фантазии, основанный на истинных происшествиях, быть может, и не совсем точно сохранившихся в моей памяти. В силу этого я избегаю подлинных имен, избегаю даже выдуманных фамилий... Магический кристалл памяти более подходит для того жанра, который я выбрал, даже могу сказать — изобрел» [6, с. 67—68].

Мы считаем, что столь различные оценки мемуарного жанра объясняются не только различным отношением писателей к самой форме автобиографических заметок и литературных воспоминаний, но скорее сложностью самих их жанровых разновидностей в современную эпоху, когда поэзия и художественная проза, публицистика и мемуаристика очень редко выступают в традиционно «чистом» виде, а фигурируют в конкретном литературном процессе в сложном и органическом их сочетании. Свидетельствуют эти высказывания и о чем-то большем: широких возможностях социалистического реализма как метода с его богатейшей

стилевой и жанровой гаммой, с эстетической «открытостью» его развивающейся художественной системы. И этот «совместный творческий опыт нам надо и обсуждать совместно (в контексте всех литератур социалистических стран. — Ю. Б.), в том числе и для развития наших теоретических представлений о том; например, что такое творческий метод» [10, 1986, № 2, с. 212].

Теоретические позиции писателей, особенно писателей выдающихся, чья творческая практика является живым источником, формирующим идейно-эстетическое лицо современного литературного процесса, при всей возможной субъективности содержащихся в них оценок, — в целом весьма показательны. Можно не согласиться, например, полностью с К. Паустовским и О. Гончаром, когда они решительно говорят о примате поэзии в литературном творчестве.* Можно считать известным преувеличением категорическое замечание Б. Чешко о вытеснении беллетристики в современной польской литературе жанрами документальными и даже научно-популярными. Можно было бы считать явно дискуссионным утверждение Я. Ивашкевича о том, что в современной польской литературе, в отличие от литературы русской, почти полностью исчезла широкомасштабная прозаическая эпика, так как это мнение выдающегося польского автора опровергается примером из его же собственного творчества — роман-эпопея «Честь и слава».

Вместе с тем главные тенденции, безусловно, уловлены правильно. Они состоят в тесном взаимодействии жанров на общих путях развития как советской литературы (на примере литератур русской и украинской), так и литератур зарубежных социалистических стран, в частности польской.

Важен и взаимообмен творческим опытом. Высказывания самих писателей о проблеме жанров — образные, эмоциональные, непосредственные по форме, будучи при этом нередко результатом долгих и многотрудных размышлений и наблюдений в области искусства слова, — являются важным фактором развития эстетико-литературной мысли.

1. *Бажан Микола*. Вступ // Думи і спогади. К., 1982.
2. *Гончар Олесь*. Письменницькі роздуми (Як створювались «Прапороносці») // Письменницькі роздуми. К., 1980.
3. *Ивашкевич Я.* Предисловие // Польская поэзия: В 2 т. М., 1963.
4. *Ивашкевич Ярослав*. «Тихий Дон» // Иностранная литература.
5. *Ивашкевич Я.* Эпическое повествование о Сибири // Иностранная литература.
6. *Катаев Валентин*. Алмазный мой венец. М., 1979.
7. *Паустовский Константин*. Поэзия прозы // Собр. соч.: В 6 т. М., 1958.
8. *Смолич Юрий*. Післяслово // Розповідь про неспокій. К., 1968.
9. *Смолич Юрий*. Яновський // Розповідь про неспокій триває. К., 1969.
10. *Суровцев Юрий*. Всматриваясь в облик нового времени // Иностранная литература.
11. *Хорев Виктор*. Всматриваясь в облик нового времени // Иностранная литература.
12. *Чешко Богдан*. Интервью // Иностранная литература.

Е. И. Бухарова, преп.,
М. Я. Гольберг, доц.,
Дрогобычский пединститут

Мариэтта Шагинян о художественном переводе

Советская школа художественного перевода завоевала всемирное признание. Нередко переводчики выступают и как критики и теоретики перевода. Если исследование творческой практики мастеров высокого искусства достигло значительных успехов, то в изучении истории советского переводоведения есть еще немало пробелов. Не изучены взгляды на перевод отдельных известных деятелей советской культуры, в частности М. Шагинян. Даже в фундаментальных работах об этой писательнице не рассматриваются ее переводы, ее высказывания о переводе и его место в историко-литературном процессе [10].

Цель статьи — привлечь внимание к этому вопросу. Мы, однако, не претендуем на то, чтобы исчерпать проблему: к вопросам художественного перевода М. С. Шагинян обращалась на протяжении всей творческой жизни, освещая разные аспекты, разные грани этого сложного явления.

Для М. Шагинян был характерен комплексный подход к переводу, глубокое понимание его культурологического смысла, роли в развитии межнациональных контактов. Литературные взаимосвязи М. Шагинян рассматривала в широком контексте как одно из специфических проявлений культурной деятельности. Для нее культура была частью истории, проявлением ее творческого потенциала. Культурный опыт человечества, включаясь в жизненный опыт личности, становится важной предпосылкой ее разностороннего развития, самостоятельности, творчества. Речь идет о роли наследия в формировании человеческой личности, о процессе усвоения достижений мировой культуры. Неотъемлемой составной частью этого процесса выступает и переводческая деятельность.

Вопрос о межнациональных контактах писательница рассматривала, с одной стороны, в плане своеобразной диахронии, когда речь шла о культурах, отдаленных друг от друга во времени; с другой, в плане синхронном, когда в центре внимания было современное состояние взаимодействия культур, литератур. И в том и в другом случае в поле зрения М. Шагинян был и перевод как один из важнейших факторов обогащения национальных культур.

В «Беседах с начинающим автором (1933—1953 гг.)», говоря об осуществленном М. Лозинским переводе «Божественной комедии» Данте, М. Шагинян выдвинула важное положение: «...там, где культура уже не растет в будущее, она не может ассимилировать прошлого, соотношение между «верхушкой»: листьями, цветком — и корневой системой нарушено, как у растения в процессе его увядания» [13, т. 7, с. 288]. М. Шагинян подчеркивает: «Освоение прошлого — не временное явление в нашем новом обществе и не параграф школьной, учебной программы, это ... один из живых, постоянно действующих элементов нашего становления» [13, т. 7, с. 289]. Перевод, по мнению писательницы, призван передавать эстафету от эпохи к эпохе, принимая участие в живом, непрерывном движении культуры, в диалоге между прошлым и современностью. Явления культуры прошлого, благодаря переводу, становятся важными факторами современного развития. Это показывает М. Шагинян и на примере русских переводов произведений Низами, осуществленных в советское время, и на примере переводов «Слова о полку Игореве» на языки народов СССР [13, т. 7, с. 277—278].

Рассмотрение перевода, неоднократно подчеркивает М. Шагинян, всегда требует широкого контекстуального подхода. Речь идет не только о литературном, но и об историческом, историко-литературном контексте. Здесь возникает ряд вопросов, на которых необходимо остановиться. Совершенно очевидно, что М. Шагинян разделяет утвердившуюся в науке точку зрения, согласно которой перевод всегда начинается с интерпретации оригинала. Чтобы понять оригинал, переводчик должен работать как исследователь-историк, философ, культуролог, филолог и художник. Эти положения М. Шагинян реализует на практике. В статье «Говорит Низами» писательница рассказывает о работе над переводом «Сокровищницы тайн» — одной из поэм великого азербайджанского поэта. Это произведение представляет собой целостное изложение философских и морально-этических взглядов Низами. М. Шагинян пользовалась подстрочником, сделанным выдающимся советским иранистом А. Ромаскевичем, общалась со знатоками восточной культуры, изучила литературу о поэте, его эпохе. Она пыталась войти в мир Низами, выработать принципы подхода к древним текстам: «Несколько лет труда понадобилось мне, покауда чистый, как родник, мир мышления Низами не обнажился передо мной во всей его кристальной ясности» [14, с. 338]. Почувствовав своеобразие художественного мира Низами, переводчица увидела и те черты, которые связывают его с нашей эпохой.

О своей работе над переводом Низами Мариэтта Шагинян писала и в книге «Четыре урока у Ленина». Здесь она уделяет особое внимание изучению английского перевода «Сокровищницы Тайн», сделанного востоковедом Хиндлеем [13, т. 6, с. 520—521]. Результатом кропотливого труда был и перевод поэмы, и исследовательский труд «Этюды о Низами». «Полубив и переведя «Сокровищницу тайн», я не бросила Низами, а продолжала изу-

чать все, что о нем написано в Европе» [13, т. 6, с. 521], — отмечала М. Шагинян. Это характеризует писательницу как переводчика-исследователя, для которого научный и переводческий труд составляет единое целое. Можно говорить об определенном типе деятеля культуры, о важных аспектах типологии художественной деятельности. Вспомним хотя бы того же М. Лозинского или М. Рыльского — исследователя и переводчика сербской народной поэзии, произведений французских классицистов, лирики и поэм А. Мицкевича и А. Пушкина. Или М. Бажана, столь разнообразного и яркого переводчика. У всех у них работа над переводом возникала как результат синтеза научного изучения оригинала и вдохновенного поэтического проникновения в его мир. И каждый из них был не только художником, но и строителем новой, социалистической культуры.

Статья «Говорит Низами» много дает для понимания психологии переводческого труда. Сама М. Шагинян рассматривала перевод не только как результат, но и как деятельность, как процесс непрерывных творческих исканий. Вместе с тем в статье «Говорит Низами» рассматриваются и другие вопросы. Один из них — о подстрочнике. М. Шагинян не отрицает подстрочника, но утверждает, что им можно пользоваться только в исключительных случаях. Что же касается самого подстрочника, он должен отвечать определенным требованиям. Речь идет об объединении подстрочника с научным комментарием к тексту. Такова позиция М. Шагинян в этом вопросе. Она изложена и в статье «Поэзия и фольклор», посвященной русскому переводу поэмы К. Хетагурова «На кладбище». Выступление писательницы — образец глубоко принципиальной научной критики. (Перевод, о котором идет речь, принадлежит Н. Тихонову). М. Шагинян считает эту работу неудачной. Интересна методика и методология ее подхода к переводу. Как показывает писательница, К. Хетагуров в своей поэме творчески использовал народный образ, взятый из старинного обряда «посвящение коня». Опираясь на научные описания обряда, М. Шагинян показывает, насколько важным является культурологический подход к оригиналу. Критик, теоретик литературы, этнограф, фольклорист и историк культуры в статье дополняют друг друга. Ценной представляется мысль о том, что «... в помощь переводчику... необходимо было приложить к подстрочнику справку о самом обряде и его точном содержании по фольклорной записи. Предпринимая перевод большого национального поэта на русский язык, вдобавок — такого поэта, как Коста, чьи корни питаются чудесным богатством совершенно еще неизвестного у нас древнейшего эпоса, чьи стихи сюжетно повествуют о многих старинных народных обычаях, — мы не должны были оставлять наших переводчиков при голом подстрочнике, а советского читателя — при голых стихах, снабженных совершенно недостаточной библиографией, без каких-либо указаний на все, чем питалось воображение поэта» [13, т. 7, с. 352].

От характеристики перевода М. Шагинян переходит к более подробному рассмотрению оригинала, его связи с фольклором,

проникновенно характеризует и поэзию К. Хетагурова, и фольклор осетинского народа — ту почву, из которой она выросла: «Осетинский эпос, эпос горцев Северного Кавказа, так называемый «нартский эпос», содержит массу материала для этнографов, филологов, лингвистов, историков культуры. В нем есть отважная, мужественная, героическая красота, которой дышал в детстве Коста Хетагуров, верный сын осетинского народа. И его необходимо перевести для советского читателя» [13, т. 7, с. 355].

Так вопрос о переводе связывается с проблемами строительства социалистической культуры, сближения народов через культуру. Из высказываний М. Шагинян вытекает, что для нее перевод, будучи диалогом культур, является и диалогом творческих индивидуальностей. По существу, она говорит о роли творческой личности в развитии межнациональных культурных взаимосвязей. Это обогащает критерии оценки перевода. Суть состоит в том, насколько тот или иной перевод выполняет культуротворческую миссию, насколько отвечает своему назначению содействовать сближению культур, взаимопониманию народов. В этом плане представляет интерес статья «Лицо поэта», посвященная Брюсовскому переводу поэмы А. Исаакяна «Абул Ала Маари».

В 1962 г. на Брюсовских чтениях в Ереване Г. Татосян в докладе «В. Брюсов — переводчик армянской поэзии» отметил, как «глубоко умел проникать Брюсов в дух оригинала и понимать особенности его формы» [1, с. 194]. На тех же чтениях А. Маргарян характеризовала брюсовский перевод как блестящий [1, с. 273]. Подробный анализ перевода дал Л. Мкртчян. Высоко оценивая работу русского поэта, этот ученый, однако, отметил и незначительные отклонения от оригинала, неудачные места, что, по его мнению, не преуменьшило значения брюсовского перевода. Л. Мкртчян также считал: «Точность в переводе В. Брюсова — это точность творца и мастера» [7, с. 113]. За год до написания статьи М. Шагинян в Ереване вышла книга К. Григорьяна «Из истории русско-армянских культурных и литературных отношений (X—начало XX в.)», в которой также давалась высокая оценка перевода В. Брюсова: «Перевод Брюсова «Абул Ала Маари» остается одним из значительных памятников поэтического перевода. Не только глубина и оттенки мыслей, но и суровая форма, единство образов и стилистическая целостность, внутренний ритм и звучание строк сохранены в русском тексте поэмы Исаакяна» [4, с. 320]. К. Григорьян отметил и то, как восторженно встретили перевод В. Брюсова первые его критики.

Иначе оценивает перевод В. Брюсова М. Шагинян: «Русский читатель не сможет правильно прочесть ее даже во дни юбилея, из-за безоговорочного признания в Армении перевода Брюсова, обаятельного по своей поэтической красоте. Именно из-за этой красоты к нему более чем на полвека никто не подошел критически, не попытался хотя бы сличить перевод с подстрочником» [14, с. 157].

В начале статьи М. Шагинян ставит вопрос о том, как в творчестве А. Исаакяна воплощается диалектическое единство интер-

национального и национального. Она как бы переключается с К. Зелинским, который писал: «Свое национальное он поднимает до общечеловеческого. И судьба его родины символически перерастает в его поэзии в образ человеческой судьбы на земле» [5, с. 43]. М. Шагинян пытается определить пафос поэзии А. Исаакяна, проследить за тем, как он отразился в поэме «Абул Ала Маари», считает, что этот пафос не воссоздан В. Брюсовым.

В отличие от некоторых других статей, М. Шагинян здесь не дает полного сопоставления оригинала и перевода. Она рассматривает вопрос о воссоздании в переводе композиции оригинала. По ее мнению, В. Брюсов «нарушил структуру поэмы» [14, с. 159].

Сопоставляя последнюю суру оригинала и седьмую в переводе, М. Шагинян приходит к выводу: русский переводчик искал смысл оригинала, несколько сократив перевод. В статье писательницы есть дискуссионные моменты. Она с явным предубеждением подходит к дореволюционному творчеству В. Брюсова. Не учтена в полной мере деятельность поэта по ознакомлению русского читателя с армянской поэзией, армянской культурой [2; 3; 4; 7]. Правда, М. Шагинян называет брюсовскую «Поэзию Армении» «капитальным трудом», но представления В. Брюсова о поэзии А. Исаакяна считает ошибочными.

В. Брюсов и А. Исаакян — поэты разного видения мира, разного мировосприятия. Именно потому, по мнению М. Шагинян, диалог национальных культур в данном случае не состоялся, проявились глубокие расхождения между оригиналом и переводом. Здесь писательница противоречит концепции, которую отстаивала на протяжении всей своей деятельности. Ведь во многих из других статей проводилась мысль о том, что диалог культур может и должен состояться при всем их отличии. С другой стороны, порой именно отличия выступают как одна из предпосылок диалога. Важны взаимные усилия, стремление преодолевать языковые, психологические, этнические барьеры. Деятельность В. Брюсова — пропагандиста и переводчика армянской поэзии именно в том и состояла, чтобы войти в богатый мир армянской культуры и ввести в него русского читателя [2, с. 30].

Но в статье М. Шагинян высказаны и плодотворные мысли общетеоретического порядка: «Для точности художественной переводчик может допустить иногда известные вольности, но лишь до той степени, когда — ради красоты перевода — не переиначиваются мысль и замысел оригинала» [14, с. 159]. М. Шагинян выступает здесь против буквализма в переводе, превращения его в мертвую копию оригинала. Известно, что «буквализм всегда нарушает либо смысл подлинника, либо правильность языка, на который делается перевод, или же и то и другое вместе» [11, с. 125]. Мысли М. Шагинян созвучны высказываниям многих наших выдающихся теоретиков и практиков художественного перевода. Последовательно выступал против буквализма К. Чуковский [12]. М. Рыльский отстаивал принцип «творческого, а значит, не только смелого, но умелого перевода» [8, с. 55], настаивал «на старой мысли, которая некоторым кажется старо-

модной: нужно переводить «не букву, а дух», необходимо помнить еще гоголевское указание, что для приближения к оригиналу нужно иногда отойти от него» [8, с. 67]. О творческом характере перевода много и интересно писал Н. Любимов [6, с. 5—89]. В советском переводоведении прочно утвердилась мысль о том, что «перевод есть произведение искусства, он представляет собой единый организм, и переводчик, не менее, чем автор оригинала, обязан помнить о взаимосвязи частей, о месте и роли их в создании целого, ибо, работая над переводом, он создает на своем языке произведение по тем же законам, что и автор подлинника» [9, с. 167].

М. Шагинян ставила перед переводчиком требование верного воссоздания оригинала как целостности. Как войти в его мир? Как передать его неповторимость? Ведь переводчик имеет свою творческую индивидуальность, живет в определенном социокультурном континууме. Если перевод — своеобразная интерпретация оригинала, то так или иначе неизбежным будет момент определенной субъективности в нем. Эта субъективность имеет свои границы. В определенном смысле слова переводчик должен стремиться подчинить свою индивидуальность законам другого художественного мира. Однако диалектика состоит именно в том, что такое подчинение будет одновременно стимулировать максимальное развертывание творческих сил переводчика, расширение его идейно-художественного и стилистического диапазона. Если переводчик является оригинальным поэтом, работа в области перевода обогащает его собственное творчество. Эти положения М. Шагинян развивает в статье «Читая «Уроки музыки». Здесь рассмотрен сборник Б. Ахмадулиной, в который вошли и оригинальные стихи, и переводы. Высоко оценивая собственные произведения поэта, подлинного мастера, М. Шагинян не замалчивает того, что «Урокам музыки» свойственен и серьезный недостаток — «слишком узкий мирок, в котором поэт и мыслит... замкнутая в себе камерность, какую невольно хочется разомкнуть, чтоб дать ворваться в нее бурному ветру нашей эпохи» [13, т. 7, с. 163]. Здесь поэту поможет его переводческая деятельность. В большой семье советских переводчиков, отмечает М. Шагинян, «Белла Ахмадулина заняла свое место и показала свой поэтический почерк перевода» [13, т. 7, с. 163]. Речь идет о переводах стихотворений С. Чиковани и О. Туманяна. М. Шагинян делает вывод: «Открывая для читателей души других творцов, сила передат их сокровенные, большие мысли, Ахмадулина-переводчик выходит за рамки личного стихотворного мира, она показывает широкий диапазон своего душевного опыта, своей способности постижения. И слова ее переводов очень просты, синтаксис ее удивительно прозрачен. Так переводчик раскрывает в поэте — Белле Ахмадулиной — творческие возможности выхода ее собственной поэзии в большой духовный мир человечества» [13, т. 7, с. 165]. В статье о Б. Ахмадулиной М. Шагинян отмечает и характерные черты советской школы перевода.

М. Шагинян исходит из понимания художественного мира как целостного явления; на практике она осуществляет положение о пути от анализа произведения к его синтетическому рассмотрению и оценке. В этом отношении поучительна статья «Лицо поэта». Важные вопросы рассматривают и статьи о классиках армянской литературы и современных армянских писателях — О. Туманяне, Х. Абовяне, Е. Чаренце, М. Налбандяне. В них также поднимаются проблемы переводоведения. Цитаты, которые исследовательница считает особенно удачными, выступают как проявление диалога культур, о котором постоянно говорит М. Шагинян. Высокую оценку получают переводы А. Блока и Т. Спендиаровой из А. Исаакяна, дающие верное представление об оригинале и содействующие глубокому пониманию своеобразия, самобытности армянской культуры. Вместе с тем М. Шагинян замечает: «К сожалению, не все переводчики выполнили свою работу добросовестно. В переводах есть отклонения от оригинала, местами до прямых искажений. Нашим издательствам следует дать советским читателям точные переводы крупнейшего армянского поэта» [12, т. 7, с. 498].

М. Шагинян внимательно фиксирует все факты переводческой деятельности армянских классиков. О Х. Абовяне она пишет: «Он переводил на армянский язык гениев мировой литературы. Сохранился его перевод «Лесного царя» Гете, отрывок перевода из Гомера, кое-что перевел Абовян из Жуковского, Карамзина, баснописца Крылова» [13, т. 7, с. 445].

М. Шагинян никогда не ограничивалась оценкой тех или иных переводов, а всегда ставила вопрос об историческом развитии «высокого искусства». Она много писала об успехах советской школы художественного перевода, размахе переводческого дела в нашей стране. В этом отношении характерна вторая глава ее монографии «Тарас Шевченко». Анализ поэтики Кобзаря М. Шагинян завершает рассмотрением вопроса о переводах произведений Т. Шевченко на языки народов СССР, отмечая, что «Тарас Шевченко оказался родным и близким для писателей молодых советских литератур» [13, т. 8, с. 267].

М. Шагинян вместе с тем видела и ряд проблем, которые необходимо было решать. Этому посвящена ее статья об азербайджанской прозе. Рассматривая переводы писателей Азербайджана на русский язык, М. Шагинян писала: «Чем можно было бы улучшить положение с переводами? Во-первых, серьезным вниманием к национальным кадрам переводчиков (почаще вызывать их в Москву на конференции, дать им возможность учебы в Москве и т. д.), а во-вторых, попыткой испробовать в деле перевода принцип содружества азербайджанского писателя или переводчика с хорошим русским писателем, чтоб перевод делался ими совместно. Это лучше, чем работа над голым подстрочником, и это могло бы еще крепче и теснее сблизить две братские литературы» [13, т. 7, с. 203]. Эти слова впервые прозвучали в 1940 г., но и сегодня они сохраняют актуальность. Во многих выступлениях М. Шагинян говорила о необходимости целеустремленной работы по организа-

ции переводческого дела в СССР. Ее рекомендации, размышления, выводы остаются актуальными.

Споры о художественном переводе и его сущности не затихают. Лингвисты и литературоведы отстаивают права на изучение этого сложного и многогранного явления. Между тем и сама история «высокого искусства», и его современное состояние показывают, что перевод требует комплексного изучения, многопланового подхода. Наряду с лингвистическими и литературоведческими принципами в истории переводоведения проявлял себя и широкий культурологический подход. Перевод, как точно определил итальянский исследователь Ф. Флора, является важной необходимостью культуры [15, с. 186]. Именно в этом плане интересны те высказывания, рецензии и статьи, о которых шла речь в нашем сообщении. Писатель, переводчик, ученый, литературный критик М. Шагинян была человеком широких интересов, глубоким знатоком разных отраслей культуры; ее труды учат видеть в переводе важнейшую отрасль общественно-культурной деятельности. Изучение перевода может осуществляться только в содружестве гуманитарных наук, причем теоретик и критик перевода выполняют важную культуротворческую и интернациональную миссию. Таковы уроки М. Шагинян — выдающегося деятеля советской культуры.

1. Брюсовские чтения 1962 года. Ереван, 1963.
2. Ганалаян О. Т. Армения в творчестве русских поэтов. Ереван, — 1972.
3. Григорьян К. Н. В. Я. Брюсов и армянская поэзия. М., 1962.
4. Григорьян К. Н. Из истории русско-армянских культурных и литературных отношений (X—начало XX века). Ереван, 1974.
5. Зелинский К. Поэт // Аветик Исаакян в русской критике. Ереван, 1961.
6. Любимов Н. Несгораемые слова. М., 1983.
7. Мкртчян Л. Армянская поэзия и русские поэты XIX—XX вв. Ереван, 1968.
8. Рильский М. Мистецтво перекладу: Статті, виступи, нотатки. К., 1975.
9. Россельс Вл. Сколько весит слово. М., 1984.
10. Скорина Л. И. Мариэтта Шагинян — художник. М., 1981.
11. Федоров А. А. Основы общей теории перевода (Лингвистические проблемы). М., 1983.
12. Чуковский К. Высокое искусство. М., 1964.
13. Шагинян М. С. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1971—1975.
14. Шагинян М. С. Столетие лежит на ладони. М., 1981.
15. Překlad literárního díla. Praha, 1970.

Статья поступила в редколлегию 20.09.85

Д. Т. Панцир, доц.,
Черновицкий университет

Русская классическая и советская литература в румынских переводах (1944—1984 гг.)

Среди многообразных форм развития русско-румынских и советско-румынских связей наиболее древней, показательной является взаимный перевод. На современном этапе искусство перевода художественной литературы имеет важное политическое и культурное значение, служит средством познания, творчества и духовно-

го обогащения. Переводы способствуют сближению и взаимообогащению литератур и культур обеих стран, являются формой передачи знаний и опыта, фундаментом постоянного укрепления и развития дружбы и братства советского и румынского народов.

Систематическая работа румынских писателей над переводами и изучением произведений русской классической и советской литературы усилилась в конце 50-х годов, когда был опубликован библиографический указатель «Русская и советская литература на румынском языке»; составленный румынским ученым Филиппом Романом, где впервые наиболее полно систематизированы переводы произведений русских и советских писателей и научно-исследовательские труды с 1830 по 1959 г. Пока нет обобщающих трудов о взаимной деятельности советских и румынских переводчиков. О них упоминается в статьях и книгах, посвященных памятным датам, творчеству писателей обеих стран. В периодической печати опубликованы обзорные статьи Т. Гане «Румынские переводы русской и советской литературы» [1, 1974, 24 нояб.], Ал. Филиппиде «О переводах из русской советской поэзии», Т. Николеску «Слово Страны Советов» [4, 1974, № 8].

В социалистической Румынии накоплен большой опыт по переводу, из года в год улучшается переводческая деятельность и растет значение художественного перевода в литературной жизни страны, что является характерной чертой проявления литературных связей 40—80-х годов.

Положительное решение проблемы перевода достигнуто активным участием в этом важном историко-литературном процессе лучших представителей румынской литературы М. Садовяну, З. Станку, Т. Аргези, Дж. Лесня, Ч. Петреску, Ал. Филиппиде, А. Тома, Ч. Теодореску, М. Бенюка, О. Казимир, Э. Камилара, И. Паса, Э. Бенюк, В. Садовяну, Н. Кассиян, Э. Жебеляну, Н. Гума. Первостепенную роль в осуществлении культурного обмена, в массовом издании, распространении и изучении произведений русской классической и советской литературы сыграло созданное 12 ноября 1944 г. ордена Дружбы народов Румынское общество по укреплению связей с Советским Союзом (АРЛУС) и его печатные органы — издательство «Картя русэ» («Русская книга») и еженедельный журнал «Вяк ноу» («Новый век»).

Колоссальная работа по выпуску переводов произведений русской и украинской литературы XVIII — начала XX вв. за первое десятилетие после освобождения учтена в библиографическом указателе «Русская классическая литература», опубликованном в 1956 г. издательством «Картя русэ» [14], охватывающем издания произведений Д. Фонвизина, А. Радищева, А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова, Т. Шевченко, И. Франко и др. Видный румынский критик и эстетик И. Яноши, автор многочисленных работ, посвященных творчеству Л. Толстого, Ф. Достоевского, М. Горького, М. Шолохова, объясняет причины успеха активного диалога румынских художников слова с лучшими творениями русских писателей давних и близких времен не только добрососедскими отношениями обеих стран, но и теми ис-

ключительными художественными ценностями, которыми они заслужили всеобщую любовь за пределами родины. «При знакомстве с русской литературой, — отмечал И. Яноши, — обнаруживаешь ее необычайную силу обобщения и всестороннего охвата жизни... Вопрос «Что делать?» остается центральным для этой литературы, занятой прежде всего судьбой человека. Конечно, в каждую эпоху, на каждом этапе развития любой страны возникают новые проблемы всеобщего значения, требующие художественного освещения. И литература социалистическая, успешно развивающая традиции литературы классической, делает все, чтобы приобщить нас к тем проблемам, что волнуют ныне человека, нацию, все человечество» [9, 1977, № 11, с. 273]. Если в 1944—1952 г. в социалистической Румынии были изданы и переизданы большими тиражами произведения, сборники, значительная часть которых была переведена на румынский язык впервые, то с 1953 г. началось издание избранных произведений и многотомных собраний сочинений русских классиков: Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и др. Вслед за ними началось издание собраний сочинений советских писателей: с 1954 г. М. Горького, К. Федина; с 1955 г. П. Павленко, И. Эренбурга, с 1957 г. — А. Толстого и др.

Хорошее начинание — выпуск более пятнадцати поэтических двуязычных изданий, где параллельно дается русский текст и румынский перевод. Одновременное опубликование книг на двух языках — одно из проявлений интернационального характера мировой культуры. Например, отличное миниатюрное издание стихотворений А. Пушкина и М. Лермонтова, С. Есенина и В. Маяковского [13, 1965, 27 июля].

Переводы произведений многонациональной советской литературы на румынский язык, изданные в социалистической Румынии, свидетельствуют об огромном интересе румынских писателей к литературе братских народов СССР. Более полно и ясно о разнообразии и художественных достоинствах многонациональной советской литературы румынские читатели могут судить по выпущенным антологиям и специальным сборникам, вобравшим наиболее характерные произведения ряда писателей по жанровому или тематическому принципу (сатира и юмор, научная фантастика, рассказы для детей и юношества, рассказы о войне и т. д.). Сборники свидетельствуют о тщательной их подготовке составителями, редакторами, переводчиками. В 1950 г. был издан сборник белорусских писателей «Советские поэты воспевают мир», в 1952 г. — «Антология белорусской поэзии», в 1959 г. — специальный сборник белорусской прозы, поэзии и драматургии под названием «Тетрадь культуры». В последующие годы вышли: «Антология современной украинской новеллы. Бег лошадей» (1971 г.), «Антология грузинской поэзии XII—XX веков» (1974 г.), «Антология украинской поэзии XX века» (1976 г.), «Антология армянской поэзии» (1977 г.) и др.

Особенно широко отражает проблемы советско-румынских литературных связей, постоянно знакомит читателей с достижения-

ми советской литературы начавший издаваться с января 1961 г. орган Союза румынских писателей «Секолул 20» («Двадцатый век»), где опубликованы произведения В. Маяковского, С. Есенина, Л. Леонова, Н. Заболоцкого, К. Симонова, В. Шукшина, А. Вознесенского, Е. Винокурова, Р. Казаковой и др. На страницах журнала в 70—80-е годы публиковались статьи, интервью, заметки, связанные с творчеством русских классиков и советских писателей, тематические номера и обширные подборки о Ф. Достоевском, В. Маяковском, С. Есенине, Л. Леонове, К. Федине, Е. Евтушенко, о драматургии А. Вампилова, современной прозе Ф. Абрамова, о М. Цветаевой и М. Булгакове. В связи с двадцатилетием победы над гитлеровской Германией печатались многочисленные репортажи, в том числе репортаж И. Эренбурга о Нюрнбергском процессе. «Обращение к русской советской литературе,— отметил главный редактор журнала Дан Хэуликэ,— свидетельствует не только о стремлении удовлетворить жажду знаний румынского читателя — оно говорит о потребности в конструктивном сотрудничестве во имя защиты творчества, жизни. Отсюда успех таких наших литературоведческих материалов, как те, что были посвящены «Калине красной» и пафосу нравственного призыва, свойственному творчеству В. Шукшина» [11, 1977, 11 мая].

Об исключительно важном значении для обогащения румынской литературы, как и всех зарубежных социалистических литератур, исторического художественного опыта советской литературы М. Бенюк заявил: «Советская литература близка румынскому читателю своей высокой идейностью и партийностью. Она — жизненный источник воспитания нашего народа» [10, 1974, 24 нояб.].

Советская литература все шире завоевывает внимание читательских кругов и литературной общественности социалистической Румынии благодаря развитию творческих контактов между переводчиками и писателями обеих стран. Положительное влияние на искусство перевода и распространение произведений советской литературы в СРР оказывает ставшее традиционным общение переводчиков с теми авторами, с языков которых они переводят, ознакомление с советским образом жизни, жизнью братских республик, обмен творческим опытом между советскими и румынскими переводчиками. Художественные и научные качества переводов произведений русской классической и советской литературы в СРР обусловлены в значительной мере опытом интенсивной работы отдела переводчиков при Союзе писателей, который в 1958 г. приобщился к Международной Федерации переводчиков.

Много внимания теории, истории и научному осмыслению переводов русской классической и советской литературы на румынский язык уделяет Союз писателей СРР. Румынские литераторы участвуют в международных форумах по переводческому делу. В 1966 г. в Москве состоялась двусторонняя встреча «Поэты о поэзии», на которой Дж. Лесня говорил о переводах: «Чтоб мы лучше узнали друг друга, чтобы нам стало доступно духовное богатство других народов, мы должны лучше понять тех поэтов, кото-

рые близки своему народу. Мы должны больше переводить друг друга» [7, 1966, № 3, с. 213].

С 1967 г. встречи зарубежных переводчиков советской литературы стали традиционными. В 1969 г. состоялась II Московская международная встреча, в которой участвовали и румынские переводчики. В 1971 г. в Бухаресте состоялся симпозиум по вопросам перевода с румынского языка, в работе которого участвовали Ю. Кожевников и К. Ковальджи. III Московская международная встреча переводчиков и издателей литератур народов СССР, проведенная Союзом писателей СССР в 1972 г., дала очень много известной румынской переводчице — пропагандисту советской литературы в Румынии Валерии Садовяну. «Я счастлива, — говорила она, — что могу испытать ту же радость, которую испытывают всякий раз румынские читатели, знакомясь с новыми произведениями советской литературы. Общность радости — великое чувство. ».

Недавно перевела сборник повестей Гендрякова, «Кашееву цепь» Пришвина. . . Я перевожу и русскую классику: Л. Толстого, А. Чехова. Я очень люблю А. Чехова, безусловно, эта любовь помогла мне сохранить неповторимую чеховскую тональность. Ведь в каждой чеховской фразе заключен целый мир» [12, 1972, 27 сент.]. В. Садовяну заявила об огромной ответственности переводчика: «переводчик не смеет отделяться банальным решением при интерпретации той или иной мысли автора» [12, 1972, 27 сент.].

Факты свидетельствуют, что процесс перевода не способен удовлетворить в целом растущие требования к переводчику, запросы читателей о создании высокохудожественных произведений, эквивалентных оригиналу. Это подтверждается сравнительным научно-критическим изучением достижений переводчиков на основе параллельных изданий текстов одного и того же произведения на двух языках и наличием на определенном промежутке времени нескольких вариантов перевода на румынском языке. Так, традиции З. Станку, Дж. Лесня в переводе наследия С. Есенина в 70—80-е годы продолжил поэт И. Олтяну. С 1981 г. в его переводах в издательстве «Дачия» начало выходить трехтомное собрание сочинений С. Есенина. Критик Ш. Чокулеску в еженедельнике «Ромыния литерарэ» отметил, что «поэт И. Олтяну дал нам превосходный перевод, если под словом «превосходный» понимать, что каждое переведенное произведение звучит так, словно оно было написано на румынском языке» [5, 1982, № 12, с. 249].

С высоким художественным мастерством, большой точностью перевели на румынский язык: Отилия Казмир — «Хождение по мукам» А. Толстого и «Спутники» В. Пановой; Ал. Филиппиде — «Войну и мир», «После бала» Л. Толстого, Моария Бануш — стихотворения А. Пушкина, М. Алигер и В. Тушновой; М. Сореску — стихотворения Б. Пастернака, А. Вознесенского, Е. Евтушенко, М. Цветаевой. Большим другом советской литературы была Эмма Бенюк (1917—1978 гг.) — автор многочисленных переводов из Н. Некрасова, Ф. Достоевского, М. Горького, Д. Бедного, Л. Лео-

нова, В. Пановой, М. Бубеннова, Б. Ромашова, А. Корнейчука, М. Шатрова и др.

Имеется множество убедительных примеров того, как перевод способствовал расширению тематических, жанровых и стилевых горизонтов румынской литературы. Работа румынских литераторов над переводами лучших произведений русской классической и советской литературы помогает им совершенствовать свое художественное мастерство, овладеть новым творческим методом. А. Тома ознакомил румынских читателей с творчеством Некрасова, Горького, Маяковского, Лебедева-Кумача, Суркова и др. Он, в частности, сказал: «Я всегда считал работу по переводу произведений великих поэтов не только школой мастерства высокой поэзии, но и делом, укрепляющим братство народов и поколений — через границы и века» [8, 1969, № 8].

Известный драматург Лучия Деметриус писала, что знакомство с советской литературой, особенно драматургией, как бы сняло с ее глаз «тяжелую свинцовую пелену», скрывающую от нее жизнь; помогло ей осознать необходимость нового подхода к жизни, думать и писать по-новому. «Я поняла, — признается Л. Деметриус, — что литература должна отражать новую, настоящую жизнь в ее развитии, со всей красотой и мощью, а не жизнь умирающую, разлагающуюся... Пьесы Тренева научили меня, как создать образ драматического героя... Положительные герои советских авторов (Тренева, Корнейчука, Горбатова и других) не являются средоточием всевозможных добродетелей, а живут настоящей жизнью, наделены всеми человеческими чертами» [2, с. 233].

Заслуживает особого внимания переводческая деятельность Ч. Петреску, который работал над переводами романов «Хлеб» А. Толстого, «Далеко от Москвы» В. Ажаева, «Даурия» К. Седых и др. Его переводы отличаются высокими идейно-художественными достоинствами, точностью и выразительностью. Ч. Петреску считает, что переводчик должен «сотрудничать с автором» внутри его произведения. Такое сотрудничество помогло ему дать румынскому читателю наиболее удачный перевод романа «Тихий Дон» и глубоко постигнуть непревзойденное искусство М. Шолохова. «По мере того, — пишет Ч. Петреску, — как я, переводчик и профессиональный писатель, шаг за шагом знакомился с творчеством Михаила Шолохова, я постигал особенности его мастерства в изображении людей, картин природы... Герои его произведений — живые люди, сильно индивидуализированные» [6, 1959, № 8, с. 93].

Проблема перевода является общей для советской и румынской литератур, так как благодаря творческому труду переводчиков, их стремлению проникнуть в замысел автора, перевести своеобразный художественный строй на русский или румынский язык осуществляется второе рождение произведения. Наряду с успехами приходилось преодолевать трудности, устранять недостатки. Велика роль русской классической и советской литературы в общественной и идеологической жизни румынского народа в новую

историческую эпоху борьбы за победу народной демократии и строительства социализма, в развитии новой культуры. Массовое издание наиболее значительных произведений русской советской литературы от первых лет Великого Октября до наших дней, а также современных писателей народов СССР, осуществленных в 40—80-е годы, составило отличительную черту литературного процесса социалистической Румынии, явилось важной формой идейно-эстетического обогащения, позволило раскрыть многонациональный характер, неповторимые стилистические, индивидуальные особенности советской литературы.

1. *Гане Тамара*. Румынские переводы русской и советской литературы // Румын. лит. 2. *Деметриус Лучия*. Мир начинается с меня: Роман. Предисл. Т. Николеску // Пер. с рум. Л. Долгошевой. М., 1973. 3. *Ковальджи Кирилл*. Новая антология советской поэзии // Иностр. лит. 4. *Николеску Т.* Слово Страны Советов // Лит. обозрение. 5. Первый том собрания сочинений Есенина на румынском языке // Иностр. лит. 6. *Петреску Чезар*. Из опыта переводчика советской литературы // Иностр. лит. 7. Поэты о поэзии Джордже Лесня. Виолета Замфиреску. Румыния // Иностр. лит. 8. *Розенцвейг В.* Переводы Александру Тома // Инстр. лит. 9. *Яноши Ион*. Активный диалог // Иностр. лит. 10. *Ангели Ф.* Зеркало достижений // Правда. 11. Прошлое, современность, будущее. Высказывания рум. писателей Г. Димисиану, А. Мартин, И. Яноши. Д. Хэуликэ // Лит. газ. 12. *Садовяну Валерия*. Счастье знакомства // Лит. газ. 13. *Ковальджи Кирилл*. Две недели через двадцать лет // Лит. газ.

Статья поступила в редколлегия 02.02.85

Б. М. Цимеринов, доц.,
Харьковский институт культуры

Поэзия Иосифа Уткина и Советская Украина

К числу писателей, деятельность которых способствовала укреплению дружбы народов и дружбы литератур, мы относим, в частности, И. Уткина, военные дороги которого проходили и через Украину. И. Уткин (1903—1944 гг.) — поэт-патриот, участник двух войн, автор замечательных поэтических произведений о гражданской войне, один из наиболее популярных в довоенное время поэтов. Он неоднократно приезжал на Украину, писал о ней, был тесно связан с украинскими литераторами, оказал определенное воздействие на творчество некоторых из них [1, с. 120—125; 3, с. 51—53; 4, с. 191]; с чтением своих произведений И. Уткин выступал перед трудящимися Советской Украины (в Киеве, Харькове, Донецке, Севастополе, Одессе, Мариуполе, Днепропетровске, Черновцах), рассказывал им о творческих планах. Один из плеяды комсомольских поэтов, И. Уткин характеризовал «быт молодежи» и его отражение в литературе, рассматривал важные проблемы советской поэзии, делился воспоминаниями о встречах с Максимом Горьким, В. Маяковским, С. Есениным. Его произведения печатались на страницах украинских газет и журналов. Первые выступления И. Уткина на Украине относятся к середине 20-х годов. 12 октября 1924 г. он выступил в Харькове на литературном вечере (совместно с А. Жаровым и Б. Горбатовым), Фронтальный просмотр довоенной прессы, изучение архивных документов (ЦГАЛИ и ЦГАОР), мемуарной литературы позволили установить, что в мае-июне 1927 г. поэт выступил в Харькове, в марте 1929 г. — в Киеве, в апреле 1929 г. — снова в Харькове, в декабре 1929 г. — в Днепропетровске, в январе 1930 г. — в Киеве, в апреле 1932 г. — в Харькове. В начале февраля 1934 г. в помещении Харьковского театра революции с успехом прошел вечер И. Уткина, посвященный теме «Почему мы любим стихи». Вечер состоял из двух частей: «Разговор» и «Чтение нового». Вчитываясь в тезисы «Разговора», легко усматриваешь в нем следование не только традициям, но и полемическим приемам Маяковского-публициста: «поэзия... пресволочнейшая штукавина... халтура как творческий метод... Заветы Вертинского... морковный кофе Александра Безыменского. Есть ли маргарин-пролетарское мас-

ло? Почему большевики любят стихи? Стихи о любви и стихи о будущем. Актуальная поэзия и поэзия активная... Маяковский или Есенин? Новое поколение: Смеляков, Прокофьев, Корнилов и др. Почему вы не выступаете с Уткиным, тт. Асеев и Кирсанов?» [21, 1934, 1 февр.].

Помимо использования фразеологии В. Маяковского, здесь сохранено то, что было главным для «агитатора, горлана, главаря» — борьба за партийную, жизнеутверждающую социалистическую поэзию — против халтурщиков и приспособленцев, за поэтов «хороших и разных». Это характеризует общественно-политическую позицию И. Уткина начала 30-х годов, его отношение к творческим принципам В. Маяковского. Во второй части вечера прозвучали стихи «Подари мне на прощанье», «Товарищу Димитрову», «Гибель пулеметчика», «Юбилейное комсомола», «Ты устала, дорогая», «Что мне делать, т. Андреев?», «Семейная хроника», поэма «Милое детство». В 1934 г. в Харькове состоялся ряд вечеров И. Уткина, Н. Асеева и Л. Кирсанова. Л. А. Вышеславский, который «...ездил за ними на далекие рабочие окраины, в заводские клубы, в институты», отмечал «удивительный контакт с аудиторией» трех московских поэтов, характеризовал манеру держать себя на эстраде непринужденно, весело и артистично, огромный успех, который выпал на их долю в Харькове [1, с. 120—125]. 24 ноября 1936 г. творческий вечер И. Уткина состоялся в киевском Доме учителя [25, ф. 2605, оп. 4, д. 890]. 2 декабря 1940 г. датировано командировочное удостоверение Уткина, выданное правлением Союза советских писателей СССР, согласно которому поэт направлялся в г. Сталино для оказания организационной и творческой помощи писателям Донбасса [23, л. 6, ф. 1717, оп. 1, д. 25]. Во время пребывания в Донецке И. Уткин выступал с чтением своих стихотворений [7, 1940, 19 и 22 дек.].

Поэт посетил также Красный Луч, Ровенки, Мариуполь, Дебальцево, Орджоникидзе, Красноармейск; провел серию литературных вечеров. 17 декабря он посетил Ворошиловград, 19 декабря выступал на очередном занятии факультета художественной литературы Университета марксизма-ленинизма. В тот же день он участвовал в передаче по областному радио. В январе 1941 г. поэт находился в Харькове [20, 1941, 15 янв.]; в феврале были его творческие отчеты в концертном зале Одесской филармонии и в актовом зале университета перед комсомольским активом Одессы [22, 1941, 2 февр.; 15, 1927, 1 июня]. Во второй половине апреля 1941 г. И. Уткин приехал в Днепропетровск [9, 1941, 22 апр.]; последним предвоенным его выступлением на Украине была встреча 5 июня 1941 г. с сотрудниками редакции севастопольской городской газеты «Маяк коммуны» и многотиражек. Поэт прочитал журналистам, представителям общественности города неопубликованные стихотворения [14, 1941, 7 июня].

Вечера И. Уткина на Украине проходили с большим успехом, которому способствовал характер исполнения поэтом своих произведений, его артистичность, задушевность, мягкий юмор. Вот что писала поэту его слушательница из Одессы: «Читаете Вы не

хуже самого квалифицированного актера» [24, л. 14, ф. 1717, оп. 1, д. 127].

Стихотворения И. Уткина печатались на страницах многих украинских газет. Нередко поэт откликнулся на просьбы или поручения редакции. В феврале 1936 г. группа большевиков—соратников К. Ворошилова и редакция «Ворошиловградской правды» обратились к московским поэтам с просьбой принять участие в номере газеты, посвященном 18-летию Красной Армии. 23 февраля 1936 г. «Ворошиловградская правда» поместила стихотворение И. Уткина «Комиссары». Произведения И. Уткина широко публиковались в русских и украинских газетах УССР, к его творчеству с вниманием отнеслась украинская советская критика, охарактеризовав глубокую человечность, искренность, благородство поэзии И. Уткина, черты его лирического героя: «Уткин в ряде своих стихотворений призывает к чуткому отношению к товарищу и девушке... Этот призыв находит себе горячих сторонников среди нашей молодежи, которую некоторые «теоретики» не прочь обвинить в разных грехах» [6].

Произведения И. Уткина широко популяризировались на Украине. Так, они рассматривались на вечере комсомольской поэзии в одесском «уголке печати» 19 ноября 1926 г. (докладчик — известный критик и литературовед А. И. Богуславский [10, 1926, 19 и 20 нояб.], в 1928 г. — на занятии кременчугской группы «Перо труда» [12, 1928, 3 марта]. Очевидцы свидетельствовали, что произведения поэта «с большим успехом исполнялись в клубах на вечерах художественного чтения» [14, 1941, 7 июня]. Пропагандой произведений И. Уткина в УССР занимались клубы и библиотеки. На литературном вечере Николаевской ассоциации пролетарских писателей в середине 20-х годов был заслушан доклад И. Уткина [11, 1927, № 1]. Библиотека одного из воинских подразделений Харьковского военного округа в 1935 г. провела с бойцами громкое чтение стихов поэта [8, 1935, 22 дек.]. Во второй половине 20-х годов растёт популярность творчества И. Уткина на Украине. Стихи поэта становились предметом горячих споров. Так, в 1928 г. на собрании комсомольской ячейки Одесского института народного хозяйства развернулись прения вокруг четверостишия Уткина:

Нам, прошедшим зной и снежность,
Нам, видавшим смерть и дым,
Нам нужны любовь и нежность
Много больше, чем другим [16, 1928, 3 марта].

Поэзия И. Уткина для читателей на Украине была школой гражданского воспитания, противостоящим против пошлости, духовной бескрылости, мещанства. «Ваша лирика выражает чувства всех нас... Ваши стихи читают не просто для развлечения, они воспитывают нашу молодежь. Мне помнится, когда я незаметно для себя стала мнить о своей внешности больше положенной нормы, тогда товарищи принесли мне сборник Ваших стихов, подчеркнув красным стих «Красивым девушкам»... Это оказало важное... влияние: я отказалась от ненужного жеманства, от излиш-

него кокетства, и товарищи это скоро заметили» — писала читательница из Одессы в 1941 г. [23, л. 14(об), ф. 1717, оп. 1, д. 127]. Военнослужащий из Донецка сообщил поэту (в марте 1941 г.): «... пару месяцев назад... читал я целому взводу Ваши стихи. Не успевал я окончить одно, как после шума одобрения требовали настойчиво прочесть еще что-нибудь» [24, л. 6—7 (об), ф. 1717, оп. 1, д. 127]. Мир революционной романтики, высоких чувств, благородных устремлений, открывшийся в поэтических произведениях И. Уткина, нашел отклик у защитников Родины. В стихах И. Уткина 1942—1944 гг. воплощаются боль, скорбь и гнев — чувства, порожденные войной, общие у поэта и его читателей. В его лирике преломляется тема Украины. В соответствии с общими тенденциями советской поэзии периода Великой Отечественной войны И. Уткин пытается раскрыть истоки патриотизма.

Воспевая прославленные тополя Киева, поэт рисует страшные контрасты войны, противопоставляет еще недавно украшавшим столицу Советской Украины «гвардейцам-тополям» «казненные деревья»:

Бывало, скажут: Киев —
Пойдут сады-поля,
И станут — вот такие!
Гвардейцы-тополя.
Теперь же Киев древний
Без тополей вокруг!
Казненные деревья
Лежат в пыли без рук [2, с. 296].

Лирический герой поэзии И. Уткина периода Великой Отечественной войны — человек, потрясенный злодеяниями фашистских захватчиков, проникнутый святым чувством мести:

А улицы глухие —
Хоть до утра кричи.
И это — город Киев...
Ну, ладно ж, палачи! [2, с. 296].

В стихотворении «Полтава» (1943) поэт пишет о городе, дорогем народу Украины и России. Бесстрашный, он по праву

Стоял у колыбели
Отечественной славы.
Теперь он будет милым,
Родным для нас и близким
Еще и по могилам
На шляхе украинском... [2, с. 293].

Говоря об образном строе стихотворения, отметим неожиданный украинизм «шлях», вносящий в произведение элемент задушевности, местный колорит. Полтава близка и дорога современнику:

За славный бой у лога,
За бой у переправы,
За Киев, за дорогу
На запад от Полтавы [2, с. 293].

В стихотворении «На Днепре» чувства лирического героя достигают кульминации. Изображен привал у переправы. Танкисты, утомленные недавними ожесточенными сражениями, «устало пили чай». И вот с противоположного правого берега Днепра раздается песня девушки:

...Украина, им казалось,
Зовет на помощь их [2, с. 296].

Как бы ускоряется стремительность наступления, изображенного в произведении. В стихотворении «Моряк в Крыму» (апрель 1944 г.) показано, как моряк вступил на крымский берег, как он вдыхает воздух свободы, как ждет вступления в родной Севастополь [2, с. 344].

Поэт выступал перед солдатами и офицерами 1-го Украинского фронта, перед войсками, которые вели кровопролитные сражения, освобождая народ и землю Советской Украины. Примерно за месяц до гибели в авиационной катастрофе И. Уткин приехал в Черновцы. Он выступил на первой «литературной среде», организованной редакцией газеты «Радянська Буковина», прочитал несколько новых стихотворений. 5 октября 1944 г. состоялся вечер И.Уткина в помещении Черновицкого украинского музыкально-драматического театра. После вступительного слова заведующего отделом агитации и пропаганды горкома партии поэт прочитал стихи, написанные им в годы Великой Отечественной войны: «Если будешь ранен», «Баллада о Заслонове», «Если я вернусь, дорогая» и некоторые другие [19, 1944, 4, 6 и 7. окт.; 23, л. 3, ф. 1717, оп. 1, д. 25].

Творчество И. Уткина, его выступления перед трудящимися, публикации его произведений на Украине, отзывы о нем украинской советской критики объективно способствовали укреплению дружбы и сотрудничества между писателем и читателями.

1. *Вышеславский Леонид*. Человек из сказки // В ногу с тревожным веком. Воспоминания об Иосифе Уткине. М., 1971. 2. *Уткин Иосиф*. Избранное. М., 1975. 3. *Ушаков Николай*. Шли двадцатые годы // В ногу с тревожным веком. Воспоминания об Иосифе Уткине. М., 1971. 4. *Цимеринов В. М.* Уткин на Украине // Радуга. 5. Большевицкое знамя. 6. Вечерний Киев. 7. Ворошиловградская правда. 8. Ворошиловець. 9. Днепровская правда. 10. Известия (Одесса). Вечерний выпуск. 11. Красное слово. 12. Кременчугский рабочий. 16. Молодая гвардия. 17. Молодой рабочий. 18. Пролетарий. 19. Радянська Буковина. 20. Соціалістична Україна. 21. Харьковский рабочий. 22. Чорноморська комуна. 23. Центральный государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства УССР.

Статья поступила в редколлегию 16.08.85

Русские робинзонады XIX века

Воздействие романа Д. Дефо «Робинзон Крузо» (1719 г.) на формирование духовной жизни Европы XVIII—XIX вв. представляет единственный в своем роде феномен. Отразив важнейшие моменты развития капиталистических отношений в Англии XVIII в., писатель вывел на литературную сцену героя-простолюдина, буржуа и апологизировал его предприимчивость. Интерес к «Робинзону Крузо» выходит далеко за пределы художественной литературы. Огромную роль в популяризации романа сыграл Ж.-Ж. Руссо, который связал «Робинзона Крузо» со своей теорией «естественного человека».

Критик А. Аникст, имея в виду книгу Д. Дефо, отмечает: «Философы увидели в ней выражение определенной концепции отношения человека к окружающему миру. Политические экономисты основывали на примере Робинзона теорию возникновения производства. Педагоги разработали теорию воспитания, опираясь на жизненный опыт Робинзона Крузо» [6, с. 6]. Все это свидетельствует, с одной стороны, об интернациональности проблематики романа, а, с другой, о многозначности, поливалентности, дающей возможности его различных осмыслений.

Такие свойства определяют и воздействие «Робинзона Крузо», который открывает дорогу развитию европейского романа Нового времени — «эпической форме искусства... буржуазного общества» [16, с. 79], — на собственно литературу.

Большой интерес представляет «Робинзон Крузо» для сравнительного литературоведения, в частности для теории традиционных сюжетов и образов [8]. Популярность книги у мирового читателя огромна доньше. К ней восходят сотни произведений. Но это общий признак всех традиционных сюжетов. Особенность же «Робинзона Крузо» — в необычности его рецепции. Своеобразие этой рецепции породило отантропонимическое слово *робинзонада* (реже — *робинзониада*), интернациональное по распространению, уникальное по семантическому наполнению. Слова типа «артуриана», «жоанниана», «фаустиана» имеют только литературоведческое наполнение, тогда как «робинзонада» используется философами, социологами, педагогами и чаще всего политэкономиями.

Так, К. Маркс дает свое истолкование социально-исторической сущности робинзонады: «Единичный и обособленный охотник и рыболов, с которых начинают Смит и Рикардо, принадлежат к лишенным фантазии выдумкам XVIII века. Это — робинзонады, которые отнюдь не являются — как воображают историки культуры — лишь реакцией против чрезмерной утонченности и возвращением к ложно понятой естественной жизни. Ни в малейшей степени не покоится на таком натурализме и *contrat social* Руссо, который устанавливает путем договора взаимоотношение и связь между независимыми от природы субъектами.

Это — иллюзия, и всего лишь эстетическая иллюзия больших и малых робинзонад» [1, т. 12, с. 709].

Слово «робинзонада» существует давно. Уже в 1798 г. его употребляет немецкий литературовед Э. Ю. Кох [19, с. 126]. Вышедшая в 1854 г. книга Г. Геттнера озаглавлена «Робинзон и робинзонады», однако четкого определения этого понятия не находим ни у отечественных, ни у зарубежных исследователей. Чаще всего под робинзонадой понимается художественное произведение, ведущее свое начало от названия романа Д. Дефо, либо весь комплекс подобных произведений. Выражение «робинзонада» применяется и к произведениям, созданным задолго до книги Д. Дефо (их называют еще «преробинзонадами») [19, с. 125].

Слову «робинзонада» придается и жанроопределяющий смысл. Немецкий ученый Г. Райхард еще в 1778 г. писал, что «Робинзон положил начало «особой и очень значительной ветви немецкого романа» [19, с. 125]. А. Аникст в 1935 г. определял робинзонаду как «отдельный вид романов авантюрно-приключенческого типа» [12, т. 9, с. 718]. Он же в работе «Даниэль Дефо» (1957 г.) называет робинзонады то «особым видом романа» [6, с. 97], то разновидностью приключенческого романа [6, с. 97], то просто говорит о «жанре робинзонады» [6, с. 99]. Англичанин П. Гоув в книге «Воображаемые путешествия в художественной литературе» называет робинзонаду родом (kind) или типом (type) литературы [19, с. 125]. Он же пишет о робинзонадах как «имитациях «Робинзона» [19, с. 125]. Иначе подходит к определению робинзонады Ю. Кагарлицкий, выводя его из категорий политэкономии: «Представления Дефо, согласно которым производство искони развивалось в индивидуальных формах труда, получили название «робинзонады» [11, т. 9, с. 624].

Как видим, робинзонада имеет тенденцию к терминологизации, но ее словоупотребления не отличаются точностью и конкретностью, обязательными для термина. Для определения робинзонады необходимо очертить ее историко-теоретические параметры. Робинзонада, подобно сюжетам о Прометее, Дон-Жуане, Фаусте и т. п., предельно универсальна и обладает широким диапазоном идейного насыщения. Однако, в отличие от вышеуказанных традиционных сюжетов и образов, в которых основную идейно-философскую нагрузку несет образ при достаточно широкой вариативности сюжетов, робинзонада подразумевает определенную стабильность сюжета при самом различном философско-этическом его наполнении.

Поскольку постулируется неизменность сюжета, то естественно определить его интегральные признаки. Важнейшей является ситуация изоляции человека или группы людей в тех или иных условиях, их единоборство с окружающей природой. Вторым интегральным признаком робинзонады можно считать прямое авторское подчеркивание связи с романом-эталоном (название произведения или упоминание героя). Сочетание указанных признаков отграничивает робинзонаду от других произведений. Представляется возможным определить ее как традиционную сюжет-

ную модель (ТСМ). Такое определение художественной робинзонады дает возможность четко отделить ее от внелитературных значений этого термина — в политэкономии и других науках (показательно, что политэкономы тоже говорят о робинзонаде как о модели: «Робинзонада — это ... экономическая модель, в которой исключаются отношения людей между собой, т. е. общественные отношения, и оставлены только отношения обособленного человека с природой» [5, с. 114]).

С другой стороны, можно выделить дифференциальные признаки, которые помогут классифицировать литературные робинзонады. Прежде всего следует учитывать отличия образов-персонажей (количество героев, оказавшихся в изоляции, их национальность, возраст, степень близости к образам-эталонам (Робинзон, Пятница) и т. д.), место изоляции (остров, лес, замок, космос), причины и мотивы (в том числе вынужденность или добровольность) изоляции, степень достоверности, способ изложения. Важен предполагаемый адресат (взрослые, подростки, дети), авторские цели (литературные, этические, педагогические и т. д.) и, разумеется, общая идейная концепция. Существенным является вид литературной рецепции, а также удельный вес ТСМ в общей структуре произведения (робинзонада может охватывать весь сюжет либо выступать в качестве мотива).

Традиционная сюжетная модель «Робинзона Крузо» оказалась весьма емкой. Французский исследователь В. Манн отмечает: «Существует очень мало произведений, которые, подобно «Робинзону Крузо», смогли бы так быстро приспособиться к своеобразным вкусам каждого народа. Эта книга настолько хорошо влилась в литературу всех стран, что потеряла островной и национальный характер, присущий ей поначалу» [20, с. 268]. Его соотечественник П. Доттен, развивая эту мысль, подчеркивает «удивительную пластичность темы робинзонады, которая может быть приспособлена ко всем временам, всем странам, к любому образу мышления» [18, т. 2, с. 408].

По образу и подобию «Робинзона Крузо» возникли сотни произведений. Немецкий литературовед Г. Ульрих, составивший наиболее полную для своего времени библиографию робинзонад (1898 г.), приводит следующие цифры: 110 переводов, 115 переработок, 277 «имитаций» [19, с. 136]. Наиболее значительные из них — «Остров Фельзенбург» (1731 г.) И. Шнабеля, «Новый Робинзон» (1779 г.) И. Кампе, «Швейцарский Робинзон» (1812 г.) И. Висса, «Таинственный остров» (1875 г.) Ж. Верна.

Восприятие «Робинзона Крузо» в России представляет интересную, но малоисследованную страницу отечественной литературы. В западном литературоведении сложилось мнение, что в России роман Д. Дефо был мало известен и не оказал сколь-нибудь значительного воздействия. П. Доттен пишет: «Практичный и прочно стоящий на земле пуританин Робинзон был настолько далек от мистической души славян, что они не смогли понять его глубокого значения» [18, т. 2, с. 453]. Трудно согласиться с мнением французского исследователя. В России суще-

ствовали многочисленные переводы, переработки и адаптации для детей романа Д. Дефо, их количество достигает пяти десятков. Проблеме переводов «Робинзона Крузо» посвятил статью М. Алексеев [4]. Он исправляет ошибку П. Доттена в отношении первого перевода «Робинзона Крузо», доказав, что впервые роман был переведен Я. Трусовым в 1762 г., т. е. на 125 лет ранее даты, приводимой французским исследователем. Переработкам романа Д. Дефо Л. Толстым, А. Анненской, К. Чуковским посвящен ряд работ советских литературоведов [7; 17, 1934, № 8]. Упоминания героя Д. Дефо встречаются в произведениях многих выдающихся русских писателей.

Однако тема «Робинзон Крузо» и Россия» этим не исчерпывается. Несомненный интерес представляют русские робинзонады.

Между тем этот аспект проблемы изучен менее всего. Одна из русских робинзонад — «Робинзон в русском лесу» О. Качулковой — упоминается в исследовании П. Доттена [18, т. 2, с. 427]. Кратко перечислены русские робинзонады в книге А. Аникста [6, с. 100]. Этим ограничиваются сведения о «робинзоновском» сюжете в русской литературе.

Появление робинзонад в России относится к 70—80-м годам XIX в. В эту эпоху русское общество начало постепенно переходить к буржуазному укладу жизни, что повлекло за собой целый комплекс социально-идеологических противоречий. Некоторые из них нашли отражение в русских робинзонадах, где воплотились существенные черты процесса осознания русским обществом типа «буржуазного человека», или, говоря словами Ф. Энгельса, настоящего «буржуа» [3, т. 36, с. 181].

Появляются «Петербургские Робинзоны» (1874 г.) С. Дестунис, «Русский Робинзон» (1879 г.) С. Турбина, «Робинзон в русском лесу» (1881 г.) О. Качулковой. Все три книги объединяет общая целевая установка: они повествуют о юном поколении и ему же предназначены.

Повесть С. Дестунис, излагаемая от третьего лица, посвящена приключениям двух петербургских мальчиков, которые, прочитав «Робинзона Крузо», сами решают отправиться на пустынный остров в Финском заливе (ведь робинзонады не только привлекали юных читателей, но и побуждали их играть в Робинзона — вспомним, как Л. Толстой описывает в «Детстве» игру в «Швейцарского Робинзона» [14, т. 1, с. 35]). В последний момент один из мальчиков испугался задуманного, и его друг оказался на острове в одиночестве. Спустя сутки тяжело заболевшего «Робинзона» спасают.

Робинзонская тема в повести этим не исчерпывается. В финале появляется родственник одного из мальчиков, морской офицер, который берет ребят на прогулку по Неве. Он учит их управлению судном, а затем, пристав к одному из островов на реке, устраивает на нем своеобразную инсценировку с Робинзоном, роль которого выполняет переодетый слуга. Повесть венчает сентенция о пользе учения и труда.

Идейная концепция повести включает в себя характерную для России 70-х годов проблему «верхи—низы» (герои повести принадлежат к различным социальным полюсам: барин-гимназист и сын прачки), которая решается в либерально-народническом духе: автор признает большую настойчивость и смелость «кухаркина сына», однако сводит конфликт к пропаганде знаний и труда.

Воздействие романа Д. Дефо на «Петербургских Робинзонов» имеет весьма опосредованный характер. В сущности, повесть С. Дестунис следует отнести к так называемым лже-робинзонадам — произведениям, имеющим в названии слово «Робинзон», однако не включающим в себя ситуацию изоляции, так как она не обладает основными признаками традиционной сюжетной модели: герой проводит на острове всего лишь сутки и о каком-либо единоборстве с природой говорить не приходится. «Робинзон Крузо» послужил лишь импульсом для создания дидактического произведения для подростков.

Книга С. Турбина «Русский Робинзон» (1879 г.), названная автором «рассказом для детей», представляет наиболее интересное воплощение ТСМ в русской литературе XIX в., близкое к роману-эталону по духу, сюжету и композиции и одновременно обладающее глубоко национальными особенностями.

Здесь события излагаются от третьего лица. Книга открывается вступлением, где дано описание Вологодской губернии, причем автор не скрывает ужасающих фактов нищеты и дикости северной окраины Российской империи. Первые две главы посвящены трудному детству Васи Федорова, крестьянского сына, т. е., так же как в романе Д. Дефо, дана предыстория героя. В дальнейшем, подобно Робинзону, Вася оказывается в результате крушения рыбацкой лодки на необитаемом острове в белом море, где проводит четыре года в условиях значительно более сложных, нежели герой Д. Дефо.

Автор строит робинзонаду согласно известным образцам с учетом специфики Севера (охота, ведение календаря, изготовление одежды, посуды и т. п.), однако ряд эпизодов позволяет говорить об обогащении традиционного сюжета. С. Турбина интересуется психологическая проблема приспособления человека к полярной ночи. Героя спасает от полного одиночества собака (вспомним кошек и попугая Робинзона). Юноша пытается рисовать, вспоминает стихи Ломоносова и решает вести дневник (опять подробность, знакомая по «Робинзону Крузо»). Примечательны размышления Василия о том, как писать ему: «Так ли как были писаны прочитанные книги на Серговском солеваренном заводе, где были и романы... и между прочим; Робинзон Крузо, с положением которого Вася мог сравнить свое, или так, как он начитался и наслушался во время странствования по монастырям и пребывания в Соловках? Первые впечатления были заманчивы, вторые свежее и строже. Юноша последовал вторым...» [15, с. 125]. Отметим в цитируемом отрывке упоминание «Робинзона Крузо», а также стремление показать простого русского человека как смиренного, богобоязненного труженика — характерная поч-

венническая тенденция. Автор наделяет героя религиозным мироощущением (еще одна линия связи с героем Д. Дефо), которое проявляется в отождествлении своего положения с отшельничеством христианских святых, в предпочтении церковной формы жизнеописания светской. В минуты растерянности, упадка воли герою видятся апокалиптические картины (опять же вспоминаются эпизоды, когда заболевшего Робинзона преследуют кошмарные видения). Но как и в романе-эталоне, кризис воли русского Робинзона — лишь эпизод на фоне насыщенного трудом существования на острове.

Автор снабжает книгу ссылками на сочинения естествоиспытателей (Плиния Старшего, А. Брема, С. Максимова), касающиеся северной флоры и фауны, что придает дидактическую ценность этому «рассказу для детей» и сближает его с педагогическими переработками романа Д. Дефо в Западной Европе.

Робинзонада С. Турбина обладает основными признаками ТСМ (изоляция, борьба с природой, ссылки на роман-эталон в названии и тексте). Связь с романом Д. Дефо выявляется по ряду параметров: условия и обстоятельства изоляции, сходные сюжетные коллизии и психологические ситуации, близость композиции, простой язык. Оба произведения прославляют труд и человека-труженика. Сближает героев С. Турбина и Д. Дефо их набожность. Сходство обнаруживается и в исторически-документальной основе произведений — общеизвестна история А. Селькирка, менее известен тот факт, что подобные случаи имели место с русскими моряками. (Один из них был описан академиком П.-Л. Леруа в вышедшей в 1772 г. книге «Приключения четырех российских матросов, к острову Ост-Шпицбергену бурей принесенных...»).

С другой стороны, робинзонада С. Турбина обладает русским колоритом, который проявляется как в изображении природы и социальных конфликтов русского Севера, так и в образе главного героя, обладающего чертами русского характера в «почвенном» понимании автора.

Третья русская робинзонада — роман О. Качулковой (псевдоним О. Н. Хмелевой) «Робинзон в русском лесу». По художественным достоинствам этот роман уступает произведению С. Турбина, но и он заслуживает внимания в силу весьма органичного насыщения ТСМ русскими социальными и географическими реалиями. Это образец так называемой лесной робинзонады. К лесным робинзонадам относится, например, известная книга американского философа и писателя Г. Торо «Уолден или Жизнь в лесу» (1854 г.).

Повествование, как в романе-эталоне, ведется от первого лица. Четырнадцатилетний помещичий сын, подражая герою прочитанного «Робинзона Крузо», решает бежать из отчего дома в лес. Его сопровождает сын камердинера, которого молодой барин уговорил пуститься в авантюру. Крестьянский сын, соответствующий в этой робинзонаде Пятнице, предусмотрительно захватывает ружье. Игра в робинзонов оборачивается суровой действи-

тельностью: подростки заблудились в необозримом лесу. Они кормятся охотой и дарами леса, с наступлением осени строят избушку из глины, которая служит им убежищем в течение трех лет.

Автор насыщает лесную робинзонаду юных героев разнообразными занятиями (охота, защита от волков, рыбная ловля, изготовление свечей, выращивание огородных растений). Причем «...у русского Робинзона Пятница оказывается и заботливее, и смысленнее своего господина» [10, с. 68].

Роман завершается спасением юношей изыскателями, которые прокладывают через глушь железную дорогу (символ буржуазного прогресса в пореформенной России!). Для барина Робинзона три года отшельничества не прошли даром. Он познал жизнь и решил применить свои силы и знания на пользу обществу, а после окончания учения становится деловым и рачительным управляющим заводом, заботится о рабочих, строит для них клуб, школу, а те, в свою очередь, уважают и ценят молодого хозяина. Роман завершает сентенция, отражающая буржуазно-прагматическую позицию автора: «Пусть всякий, не жалея труда и усилий, старается сделать как можно больше добра, не разбирая, где оно делается!» [10, с. 295]. Идейная концепция романа сочетает в себе либерально-народнические иллюзии и предвосхищает современные буржуазные теории о «классовом мире». Художественное своеобразие робинзонады О. Качулковой определяется специфически русскими условиями изоляции (лес), а также интерпретацией пары Робинзон — Пятница, которая отразила социальную реальность России. По степени достоверности робинзонада вымышленная, однако прецеденты возможны [13, 1982, 9 окт.]. В целом произведение представляет освоение ТСМ с элементами осовременивания, идейной и национальной трансформации.

Вопреки мнению, высказывавшемуся в западном буржуазном литературоведении, роман Д. Дефо был широко известен в России еще с конца XVIII в. Однако его литературная рецепция долгое время проходила в относительно пассивных формах: переводы, переработки, упоминания в произведениях, сюжетно с Робинзоном не связанных. До второй трети XIX в. включительно не было социальных, а отсюда исторических и литературных предпосылок для более активного освоения знаменитого романа. С вступлением России в стадию капиталистического развития такие предпосылки появляются. Возникают «встречные течения». Когда проблематика романа Д. Дефо приходит в определенное соответствие с общественными проблемами России, рецепция делается более активной: ТСМ заимствуется и создаются собственно русские робинзонады. Таким образом, отсутствие или наличие активной рецепции объясняется отнюдь не свойствами «русской мистической души», а общественной и литературной ситуацией.

Все русские робинзонады обладают четкими признаками идейной трансформации, неотрывной от осовременивания. Это прежде всего либерально-демократический характер отечественных вариаций ТСМ и их воспитательная, дидактическая направленность.

В частности, именно образы выходцев из народа являются носителями лучших интеллектуальных и нравственных качеств.

С другой стороны, несомненной слабостью идейной концепции русских робинзонад являются попытки дать в них решения социальных проблем в духе буржуазного позитивизма, абстрактной пропаганды знаний и классового согласия. Наряду с поэтизацией стойкости человека перед лицом дикой природы и «злой судьбы», в русских робинзонадах 70—80-х годов XIX в. присутствует апология предприимчивости, буржуазной деловитости, т. е. именно то, что одухотворило в свое время «Робинзона Крузо». С другой стороны, проблема «естественного человека», воплотившаяся у Д. Дефо в идиллию «Робинзон—Пятница», трансформировалась на русской почве в проблему «помещик—крепостной», которая решалась в том же идиллическом ключе.

Русские робинзонады заключают в себе элемент национализации (изменение национального колорита, места действия, подробностей обстановки, характеристики персонажей и т. д.). Освоению романа-эталона и его национализации помогала и соизмеримость географической среды (острова в северных морях либо необозримые русские леса тайли в себе не меньше опасностей, чем обитаемый остров).

Сам факт появления на русской почве робинзонад подчеркивает не только продуктивность традиционной сюжетной модели, но и свидетельствует о связи русской литературы с общеевропейским литературным процессом.

1. *Маркс К.* Введение. Из экономических рукописей 1857—1858 годов // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. 2. *Маркс К.* Капитал. Т. 1 // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. 3. *Энгельс Ф.* Письмо Карлу Каутскому в Цюрих, 22 сент. 1884 г. // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. 4. *Алексеев М. П.* Робинзон Крузо в русских переводах // Международные связи русской литературы. М.; Л., 1963. 5. *Аникин А. В.* Юность науки: Жизнь и идеи мыслителей-экономистов до Маркса. М., 1985. 6. *Аникст А. А.* Даниэль Дефо. М., 1957. 7. *Валуйская Л. А.* «Робинзон Крузо» Д. Дефо в переработке Л. Н. Толстого // Творческая индивидуальность и взаимосвязи литератур. Душанбе, 1977. 8. *Волков А. Р.* К теории традиционных сюжетов // Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973. 9. *Дестунис С.* Петербургские Робинзоны. СПб., 1874. 10. *Качулкова О.* Робинзон в русском лесу. СПб., 1881. 11. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. 1962—1978. 12. Литературная энциклопедия: В 11 т., 1929—1939. 13. *Песков В.* Таежный тупик // Комсомольская правда. 14. *Толстой Л. Н.* Собр. соч. В 22 т. М., 1978—1985. 15. *Турбин С.* Русский Робинзон. СПб., 1879. 16. *Фокс Р.* Роман и народ. М., 1960. 17. *Эбин Ф., Медведева Н., Печерская И., Смирнова М.* Литературные переделки «Робинзона Крузо» // Дет. и юнош. лит. 18. *Dottin P.* Daniel De Foe et ses romans. Paris 1924. 19. *Gove P. V.* The Imaginary Voyage in Prose Fiction. Lion, 1961. 20. *Mann W. E.* Robinson Crusoe en France. Paris, 1916.

СОДЕРЖАНИЕ

Советская литература

<i>Цыганник В. П.</i> Публицистика С. Н. Сергеева-Ценского в годы Великой Отечественной войны	3
<i>Кораблёв А. А.</i> Художественное время в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»	8
<i>Николаев Н. В.</i> Работа М. Шагинян над книгой «Человек и время»	14
<i>Познякова Н. А.</i> Повествовательная структура романа Ю. Бондарева «Берег»	20

Литература XIX—XX веков

<i>Кошелев В. А.</i> Проблема кризиса в литературной эволюции К. Н. Батюшкова	28
<i>Вороновская С. В. М. А. Максимович</i> об А. С. Пушкине	35
<i>Жаркевич Н. М.</i> «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя в критической интерпретации (конец 40-х — начало 50-х годов XIX века)	42
<i>Солодков В. А.</i> «Майская ночь, или Утопленница» Н. В. Гоголя в украинских инсценизациях	48
<i>Чумак Т. М.</i> Мотив побратимства в повести Н. В. Гоголя «Страшная месть»	54
<i>Степанов В. Г.</i> Гротеск в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя	60
<i>Зельдович М. Г.</i> Из литературной истории повести А. И. Герцена «Доктор Крупов» (Роман Ф. М. Толстого «Болезни воли»)	70
<i>Головачева А. Г.</i> Авторские цитаты в пьесе А. П. Чехова «Чайка»	77
<i>Дарийчук Л. Д., Зверев Л. И.</i> Мир детства у И. Бунина и А. Толстого	82

Вопросы теории

<i>Булаховская Ю. Л.</i> Современные русские, украинские и польские писатели о жанровых особенностях литературы	88
---	----

Проблемы перевода

<i>Бухарова Е. И., Гольберг М. Я.</i> Мариэтта Шагинян о художественном переводе	93
<i>Панцир Д. Т.</i> Русская классическая и советская литература в румынских переводах (1944—1984 гг.)	100

Межнациональные связи

<i>Цимеринов Б. М.</i> Поэзия Иосифа Уткина и Советская Украина	107
<i>Волков А. Р., Попов Ю. И.</i> Русские робинзоны XIX века	112

Сборник научных трудов

ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Республиканский межведомственный
научный сборник

Выпуск 2 (50)

Редактор Н. И. Степула
Художественный редактор О. М. Козак
Технический редактор С. Д. Довба
Корректор Е. Г. Логвиненко

Информ. бланк № 11666

Сдано в набор 25.11.86. Подп. в печать 12.06.87.
БГ 09879. Формат 60×90^{1/16}. Бумага тип. № 2.
Лит. гарн. Выс. печать. Усл. печ. л. 7,5. Усл. кр.
отт. 7,87. Уч.-изд. л. 8,94. Тираж 1000 экз. Изд.
№ 1616. Заказ 4127. Цена 1 р. 30 к.

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

1 р. 30 к.



Вопросы русской литературы, 1987, вып. 2[50], 1—120.