



Вопросы русской
литературы

1988

Выпуск

2(52)

**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(52)

Л Ъ В О В

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

1988

Сборник посвящен актуальным вопросам современного литературного процесса, истории советской и дооктябрьской литературы, межнациональным литературным связям.

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

Библиогр. в конце статей.

Редакционная коллегия: доц., канд. филол. наук *Н. В. Николаев* (отв. ред.), проф., д-р филол. наук *И. В. 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 *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 *Д. М. Степанюк*

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

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

Л. М. Борисова, доц.,
Симферопольский университет

Л. Леонов и современная советская драматургия

В литературоведении последних лет уделяется большое внимание идейно-художественному своеобразию советской классики, ее воздействию на современный литературный процесс. Плодотворное влияние на современную советскую литературу Л. Леонова — одного из крупнейших художников социалистического реализма — признанный факт, засвидетельствованный как писателями [14], так и исследователями. Работы В. А. Ковалева [12], Л. Ф. Ершова [8], Н. А. Грозновой [4], Т. М. Вахитовой [1] положили начало основательному изучению традиций Л. Леонова в современной прозе. Но еще мало показано значение его творческих принципов для драматургии. В исследовательской литературе встречаются лишь отдельные суждения на этот счет.

Так, Л. Финк отмечает, что «исходная ситуация в пьесе В. Лаврентьева «Чти отца своего» во многом повторяет завязку «Половчанских садов», что и зловещее вторжение Гордея, и родниковая чистота Евстолии заставляют вспомнить замаскированную подлость Пыляева и поэтичность леоновских девушек» [21, с. 17]. А Л. П. Егорова находит в пьесе Р. Ибрагимбекова «Женщина за зеленой дверью» символику, в чем-то близкую леоновскому принципу «логарифмирования действительности» [7]. В умении обнаружить «глубоко скрытый мотив естественного бытийного начала жизни» Н. Велехова видит сходство с Леоновым у И. Друцэ [2]. Н. А. Грознова констатирует «черты притягательного родства» в «Воре» и драме А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» [5]. По определению М. Туровской, Золотуев в пьесе А. Вампилова «Прощание в июне» — «леоновский персонаж» [20]. Даже такие крупницы наблюдений свидетельствуют о том, насколько действительно леоновское начало в современной драматургии.

Правда, некоторые попытки сравнений изначально «обречены» на отрицательный результат. Так, в свое время Н. А. Ильичевой была сделана заявка на исследование проблемы характера у Л. Леонова и А. Арбузова [9]. Однако в действительности творческие устремления этих авторов едва

ли пересекаются, неслучайно работа распадается на две независимые друг от друга части.

Леоновское художественное влияние — довольно сложное явление в современной литературе. «Здесь, — замечает Н. А. Грознова, — нелегко отыскать, установить сколько-нибудь прямые аналогии в области сюжетных, стилистических построений». «И тем не менее, — продолжает исследовательница, — если говорить о состоянии мышления сегодняшнего дня, то роль Леонова в обогащении способов художественного познания мира оказывается радикальной. Леонов отыскивает, определяет для современного искусства важнейшие философские, психологические параметры осмысления человеческого бытия» [4, с. 251].

Опыт современной драматургии подтверждает этот вывод. Леоновская художественная концепция мира и человека получает глубокий отклик у драматургов. И, пожалуй, к Леонову наиболее близок в этом Ион Друцэ.

В системе нравственных ценностей (среди них первейшие — родная природа и национальная культура), в том, какое место занимает в его творчестве натурфилософская тема, в особенностях ее художественного звучания (поэтичность в воззрениях Друцэ на природу не исключает публицистической страстности), в самом пафосе творчества у молдавского писателя много общего с Леоновым.

То чувство святости жизни, которое в высшей степени свойственно Ивану Вихрову, в полной мере разделяет герой пьесы И. Друцэ «Святая святых». «Домашний скот до сих пор остается у человека в рабстве, и я, как честный гвардеец, принял сторону угнетенных» [6, с. 159], — не без юмора заявляет Кэлин Абабий. Слова его полностью совпадают с мыслью Леонова. Говоря о необходимости воспитания у детей любви к «меньшим братьям нашим», Леонов в статье «О большой щепе» подчеркивает: «Без этого начального чувства дружбы к младшим в окружающем мире никогда не получится бойца за освобождение поработенных» [13, т. 10, с. 498].

Было бы ошибкой считать Кэлина просто защитником одомашненной природы. Разбирая с Санду возможные в военной обстановке ситуации, он не случайно вспоминает убийство лошадей в реутской балке, сдачу на мясо осемененных коров, уток, живьем запущенных в барабаны по ошипке пера. Кэлин потому и не перестает себя чувствовать гвардии рядовым, что действует как защитник нравственных основ жизни. Подобно леоновскому Березкину, он — «совесть войны».

В художественном отношении сходство с Леоновым выражается у Друцэ в тяготении к метафорической образности, реалистической символике. Как и Леонов в «Нашествии», и особенно в «Ленушке», Друцэ в финале «Святая святых» избегает патетики, вопреки мнению Н. Велеховой о том, что в «отличие от патетичного Леонова, он — поэт душевной мягкости по преимуществу» [2, с. 263].

Различия же этих авторов проявляются в особенностях драматического действия. Леонов стремится к максимальной его концентрации, отрицает в драме «всякую беллетристическую орнаментику», считает, что «с самого начала автор обязан вскрыть, так сказать, двигательный нерв события» [13, т. 10, с. 160]. Друзэ тут в какой-то мере противостоит Леонову: у него часто встречаются пространные ремарки, напоминающие, по образному выражению В. Оскоцкого, «лирическую миниатюру, оставленную на полях драматургического текста» [15, с. 104]. В произведениях Друзэ довольно часто действие развивается за закономерностями эпических жанров.

Сопоставительный анализ творческих манер обоих писателей помогает не только лучше понять особенности драматургии Друзэ, оценить глубину проблематики его произведений, но и заметить некоторое ослабление драматизма в финале пьесы «Хория».

В старинном молдавском селе гибнет, объятый пламенем, уникальный архитектурный памятник, деревянная колокольня. Пожар этот молча наблюдают многие из тех, кого герой пьесы «Хория», Холбан, учил на уроках истории ценить прекрасное и уважать прошлое. Но не страх огня сковывает их, а боязнь ослушаться директора школы, который по-своему понимает приверженность Хории к древнему зодчеству. Однако когда некоторое время спустя первая ученица в классе в этом конфликте открыто станет на сторону своего учителя, Хория почувствует себя вознагражденным за все. Но не чрезмерно ли торжествует учитель, если вспомнить, чего стоил этот шаг? «Народ уничтожают со святынь» [13, т. 7, с. 597], — так обостряется коллизия пьесы в свете этой выстраданной народом истины! По отношению к ситуации, которую рисует И. Друзэ, в словах старого Непряхина звучит тревожный, предупреждающий смысл.

Творчество Л. Леонова помогает откорректировать некоторые спорные идейно-художественные решения современной драмы, выверить смысл сложных нравственных коллизий.

В драме А. Салынского «Молва» исследователи находят реминисценции многих известных произведений. Е. Сурков [19], например, рассматривает конфликт пьесы сквозь призму «Любови Яровой», а одновременно в изображении эппанов обнаруживает переключку с комедиями А. Файко, В. Шкваркина, Б. Ромашова, «Усмирением Бададошкина» Л. Леонова, главного героя «Молвы» Ивана Шишлова Е. Сурков сравнивает с Братишкой («Штиль») и Богдановым («Запад нервничает») В. Билль-Белоцерковского, а А. Караулов — с шолоховским Нагульновым [10]. Шишлова роднит с ними энтузиазм, преданность делу революции, непримиримость к ее врагам. Однако А. Салынский делает источником конфликта другие грани этого характера.

Шишлов так объясняет Але Батюниной свой план переделки мира: «Это, знаешь, материя непростая! Вдруг читаю одна-

жды Гоголя... Помнишь — русалки на берегу, под серебряной луной, резвятся.. А про одну русалку говорится: тело ее не светилось, как у прочих, внутри ее виделось что-то черное. Она-то, она именно и оказалась ведьмой!.. Гениальная идея, если это не к русалкам, а к людям. Ведь все пороки человека оттого, что он закрытый. Шкура на нем непроницаемая, пещерная, еще от прошлого... Вот я и замечтал. Эх, сделать бы людей прозрачными... Когда-нибудь к этому и наука придет, увидишь!» [17, с. 142].

Герой пьесы организует в поселке комитет борьбы за светлый быт. Поначалу он делает нужное дело — берет под контроль хозяйственную деятельность Садофьевой и Фрязина, но в дальнейшем все больше оперирует анкетами. Иван Шишлов грубо вторгается в личные отношения людей под тем предлогом, что «для светлого человека и сто тридцать четыре пункта не помеха. Всякие прохиндеи — вот они да, анкеты боятся» [17, с. 153]. Стремясь искоренить ложь и фальшь в человеческих отношениях, Шишлов тем не менее подслушивает телефонные разговоры, провоцирует и запугивает односельчан. Очень скоро в его речи начинают явственно звучать интонации леоновского Чикилева. Ведь это Чикилев мечтал: «Каб назначили меня, скажем, директором земного шара, так я бы вообще никому частных тайн не позволял. А чтоб каждый ходил к каждому в любой момент дня и ночи и читал бы его настроения посредством машинки с магнитными усиками, вона как!» [13, т. 3, с. 322].

Грезам Чикилева Леонов противопоставляет диалектику поисков живого исповедного слова, в значительной мере определяющей мощный исследовательский пафос Романа. В процесс познания сокровенной сущности человека и самопознания вовлечены все герои «Вора», за исключением, может быть, Заварихина. Даже достигший предела человеческого падения Агей Столяров приходит в назначенный час к писателю Фирсову со своей исповедью и предлагает: «Я с изнанки помочь стремлюсь, из потемок, а ты спереду умом пробивайся... вдвоем-то мы враз до сути и доберемся» [13, т. 3, с. 142]. Агей не случайно приходит к Фирсову, которого особенно привлекает внутренняя жизнь окружающих: все они — прототипы его героев. Однако попытки писателя проникнуть в заветные мысли интересных ему людей встречают порой серьезное сопротивление. И в том, как герои романа добиваются внимания к себе или, наоборот, уклоняются от признаний, проявляется индивидуальность каждого.

Настойчиво, но безуспешно ищет, например, Санька Бабкин задушевного разговора с Векшиным: «Промежду прочим, сколько мы с тобой годочков сообща прожили, а ведь ни разика ты ко мне в середку не заглянул...» [13, т. 3, с. 93]. Векшин же неизменно погружен в себя и не перестает уязвлять Саньку равнодушием, как не замечает и других близких ему людей. Одинаково откровенна с Фирсовым и с Манюкиным Зина Ба-

луева («В этой комнате долго трудиться над кладом сочинителю не пришлось: скоро в слезах, как на исповеди, Зинка покаялась его записной книжке в своей безответной любви...» [13, т. 3, с. 87]; «исповедовалась ему (Манюкину. — Л. Б.) Балужева с такой безудержной искренностью, что нет-нет да и скользнет слезинка в ее пропудренном лице» [13, т. 3, с. 405]. Упорно хранит свою тайну Маша Доломанова. Так с помощью наиболее истинных данных изображает Леонов внутреннюю жизнь человека.

Процесс этот, запутанный, сложный, усугубляется прихотливой сменой человеческих чувств. Герои Леонова ждут, стерегут минуту искренности, уделяя внимание даже обстановке, в которой происходит общение, «Оставшись вдвоем, женщины уселись было в низенькие кресла у такого же низенького стола, но показалось холодно и неуютно, тогда они перебрались с ногами на тахту и замолчали, пока не установилось согласие слушать друг друга и, главное, думать об одном и том же» [13, т. 3, с. 490], и чутко улавливают минуту, когда необходимое доверительное настроение проходит: «тут обе почувствовали, что, начиная с этой секунды, накопленные было искренность и дружба пошли на убыль» [13, т. 3, с. 495].

Познание такого рода наполнено противоречиями и драматизмом. Леонов неоднократно отмечает беспощадность фирсовских разысканий. На встречу с Агеем писатель согласился из ремесленного расчета «выковырнуть жемчужинку из этой подышающей раковины» [13, т. 3, с. 139]. В других случаях он вынужден был прибегать к уловкам, хитростям, подслушивать, актерствовать, провоцируя собеседника на откровенность. Теперь же расчет освящен писательской миссией, ибо только на таком, предельно правдивом материале и может писатель отображать законы жизни. К тому же, самому Фирсову предстоит ответственнойшая исповедь, ему нужно «повесть, эту бездонную жадную впадину на полнить собой (разрядка наша. — Л. Б.), чтоб получилось море» [13, т. 3, с. 197]. Отголоски этого мотива «Вора» слышатся в письме Леонова к В. А. Ковалеву, где писатель так характеризует задачу критики: «Дело критика, поскольку ему видней со стороны, помочь нашему брату, увидеть себя во весь свой возможный рост, найти свой голос, структуру творческого кристалла. Иногда нам труднее это дается — изнутри, из душевной тьмы, откуда мы рвемся с нашими живыми куклами, двойниками, фантомами на голубой свет господний» [11, с. 339].

В романе представлен, пожалуй, весь спектр оттенков проблемы, и чикилевщина — крайний из них — получает у Леонова точную социальную характеристику. Действия Ивана Шишлова, таким образом, объективно смыкаются с планами воинствующего мещанина, готового истребить самую мысль — в его понятии источник страдания и неравенства.

Раньше, до того как к этой теме обратился Леонов, анархистскую идею «упрощения» мира разоблачил в «Рассказе о

необыкновенном» М. Горький. Герой рассказа, как и Чикилев, считает, что «все на свете надобно сравнивать, особенное, необыкновенное — уничтожить, никаких отличий ни в чем не допускать, тогда все люди между собой — хотят, не хотят — поравняются и все станет просто, легко» [3, т. 17, с. 528].

И у Горького, и у Леонова разоблачаемая идея существует не отдельно от характера, а входит в его плоть и кровь. Та же художественная целостность отличает и образ шолоховского Нагульнова, с которым, как уже сказано, тоже сравнивали Шишлова. Характер же героя «Молвы» — в значительной мере эклектическое соединение: с одной стороны — романтизм, мягкость, даже сентиментальность, с другой — подозрительность, жестокость, и нигде эти качества не переходят одно в другое. Так, в частности, выжидательная позиция, которую долгое время занимает Иван в отношении к Садофьевой (зная о ее махинациях, лишь удивляется несовместимости поступков с «чистой» биографией), плохо согласуется с его стихийной натурой. А в другой раз, когда речь идет о судьбе Али Батюниной — профессиональной революционерки, участницы большевистского подполья, его решение, напротив, скоропалительно и непоколебимо. Пропущено, очевидно, какое-то важное звено в системе характера. В какой-то мере это признает и Е. Сурков. Но, по его мнению, художественное своеобразие пьесы и заключается в том, что в изображении Шишлова «слиты авторская однозначность политической оценки его тактики с неоднозначностью его человеческой характеристики. Тут зазор, противоречие, несовпадение — до поры очень ощутимые» [19, с. 224]. На наш взгляд, автор, скорее, нарушил логику характера.

Что касается особенностей выражения авторской оценки в драме, то, в принципе, здесь возможен «зазор». В драматургии того же Леонова слово, идея располагают некоторой свободой от характера. Речь драматического героя обычно бывает строго персонифицированной, но Леонов нередко нарушает это правило, и тогда в репликах его персонажей появляются характерные авторские метафоры. Но метафора, в свою очередь, является сильным связующим началом, сеть метафор служит у Леонова выражению авторской точки зрения.

Авторское начало в пьесах Леонова позволяет исследователям определять его драматургический метод как «тенденциозный» [22]. Однако интерпретация этого метода вызывает недоумение. «Тенденциозный метод художника либо упрощает жизнь, доводя ее до ясности аллегорий, либо ее усложняет, намеренно придает ей многозначительность, связанную с характеристикой определенных идей» [22, с. 17]. Огромная заслуга Леонова перед современной литературой в том и состоит, что он проясняет действительно сложные, а порою запутанные нравственно-философские проблемы. Подход к ним писателя отличается всеохватностью. В этом, можно убедиться, в частности, на примере «Нашествия».

Конфликт пьесы не исчерпывается гражданской драмой Федора Таланова, хотя обстоятельства его жизни поистине трагичны. И в том, что Леонов не ограничивается анализом переживаний Федора, сказывается его жесткий нравственный императив. Писатель заставляет своего героя пройти путь от невольного отщепенства к вершине коллективистского сознания — подвигу.

В современной драматургии встречаются персонажи, которые становятся в индивидуалистскую позу по гораздо менее значительным поводам и получают сочувственную, полуоправдательную авторскую оценку. Так, в драме А. Салынского «Летние прогулки» мотив бегства от «суеты жизни» первоначально возникает в связи с судьбой инженера Бунева, который «боролся, сколько мог со своими оппонентами, а потом — хлопнул дверью», бросил любимое дело, переехал в деревню, «остался один, но не изменил себе» [16, с. 483]. Судьбу Бунева повторяет в пьесе его сын. Недолгий период борьбы (он пытается восстановить справедливость в отношении умершего отца) сменяется у Бориса разочарованием и усталостью: «Слушать птиц — и молчать, и не видеть никого!..» [16, с. 511]. И наконец, третий герой пьесы, старик Ольховцев, не только разделяет подобную жизненную позицию, но и пытается придать ей некоторую философскую видимость: «Социальной почвой всего не объяснишь... Испокон веков люди уходили от суеты жизни» [16, с. 484].

Эта проблема часто возникает в произведениях Леонова. Причем, как хорошо показал Е. Сурков [18], получает не только трагедийную (Федор Таланов), но и пародийную интерпретацию — в «Провинциальной истории» (Пустыннов), «Волке» (Лаврентий, отчасти Лука), «Соти» (скит), «Унтиловске», «Дороге на океан» (Омеличев), «Скутаревском» (Петрыгин), «Нашествии» (Кокорышкин).

Созерцательная философия Кокорышкина, который в мыслях «всем владел и, наслаждаясь, простился», у Леонова не имеет успеха. Писатель признает лишь прочувствованное знание. «Диоклетианской философии» придерживаются у него, как правило, люди, сильно скомпрометировавшие себя на общественном поприще. Да и само имя Диоклетиана всплывает не случайно: прежде чем «укрыться под капустным листом», правитель не раз обаграл руки в крови. Диоклетиана, кстати, вспоминает и духовно обанкротившийся писатель Шалимов в горьковских «Дачниках»: «Искренно-то я, может быть, одно мог бы сделать: бросить перо и, как Диоклетиан, капусту сажать...» [3, т. 7, с. 216].

Эту поведенческую проблему по-леоновски решает А. Вампилов в драме «Прошлым летом в Чулимске». Герой пьесы, не добившись в своем деле справедливости, поступает так же, как Борис Куликов у Салынского, — устраняется от борьбы. Вампилов отмечает вынужденность этого решения, однако не склонен исследовать обиженность героя, и эволюция Шаманова на

этом обрывается. Ему нужно было услышать историю старика Еремеева, стать свидетелем остро драматичных событий в жизни Валентины, чтобы убедиться: зло порождает не только чужая воля, но и собственное бездействие.

Мы рассмотрели лишь некоторые пьесы 70-х годов, являющиеся, пожалуй, наиболее значительными произведениями отмеченного периода. На их примере видно, сколь актуален для современной драматургии творческий опыт Леонида Леонова.

1. Вахитова Т. «Русский лес» и развитие прозы 60—70-х годов // Рус. лит. 1979. № 2.
2. Велехова Н. Серебряные трубы. Советская драма вчера и сегодня. М., 1983.
3. Горький М. Полн. собр. соч.
4. Грознова Н. А. Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. Л., 1982.
5. Грознова Н. А. «...В песенной строке передать звучание эпохи» // Рус. лит. 1984. № 2.
6. Друцэ И. Святая святых // Театр. 1977. № 8.
7. Егорова Л. П. Общесоюзные традиции как основа единства литератур народов СССР // Формирование общесоветских литературных традиций. Ставрополь, 1980.
8. Ершов Л. Ф. Леонид Леонов и русская проза 1970-х годов // Звезда. 1979. № 11.
9. Ильичева Н. А. Проблема характера в драматургии Л. Леонова и А. Арбузова // Роль современной литературы и искусства в формировании человека коммунистического общества. М., 1963.
10. Караулов А. Послесловие // Театральная жизнь. 1983. № 6.
11. Ковалев В. А. Размышления писателя о творческом процессе и критике (Леонид Леонов) // Современные проблемы литературоведения и языкознания. М., 1974.
12. Ковалев В. А. Современность советской классики // Классическое наследие и современность. Л., 1981.
13. Леонов Л. Сочинения: В 10 т. М., 1969—1972.
14. О Леонове. М., 1979.
15. Оскоцкий В. В содружестве талантов. М., 1978.
16. Салынский А. Драмы и комедии. М., 1977.
17. Салынский А. Молва // Театр. 1980. № 9.
18. Сурков Е. О пьесах Леонида Леонова «Нашествие» и «Ленушка» // Театр. М., 1944.
19. Сурков Е. Трудные дни Птюньки, или Иван Шишлов на разных регистрах // Совр. драматургия. 1983. № 1.
20. Туровская М. Вампилов и его критики // Сибирские огни. 1976. № 1.
21. Финк Л. Слепые и зрячие // Сибирские огни. 1966. № 1.
22. Шарлаимова Л. М. Творческий метод Л. М. Леонова-драматурга: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Томск, 1967.

Статья поступила в редколлегию 19.08.85

К. М. Пахарева, доц.,
Киевский университет

Цикл А. Твардовского «Памяти матери» как художественное единство

Для А. Твардовского жизнь матери связалась с жизнью всех матерей, крутые повороты в ее судьбе — с крутыми поворотами в судьбе народа, ее самоотверженность и нравственная чистота — с самоотверженностью и нравственной чистотой народа. Семнадцатилетним мальчиком он написал стихотворение «Матери» («Я помню осиновый хутор»). В более поздние годы — «Песню» (1936), «Матери» («И первый шум листвы еще неполной») (1937). Потрясенный смертью Марии Митрофановны, в 1965 г. он создает цикл стихов «Памяти матери». По собственному признанию, А. Твардовский специально стихотвор-

ных циклов не писал, но эти выделены им самим как цикл. Преднамеренность такого выделения ощущается уже в том, что все четыре стихотворения, пронумерованные римскими цифрами, получили общее заглавие «Памяти матери», и дата написания стоит в конце последнего стихотворения. Очевидно, поэту было принципиально важно настроить читателя на восприятие стихов в их единстве.

В первом стихотворении звучит мотив разлуки сыновей с матерями, развивающийся в трех частях стихотворения, соотнесенных с тремя временными периодами жизни: «нашей юностью ранней», зрелым периодом, обозначенным словом «попозже», с его «безусловной разлукой» и последним мигом, мысль о котором акцентирована кольцевой композицией стиха. Такое построение переводит план изобразительно-описательный в новое качество переживания лирического героя, по-новому осознающего смерть матери.

Мотивы первого стихотворения звучат и во втором; в ходе их развития воссоздается «образ самой матери, драматической судьбы русской женщины-крестьянки, на фоне большой истории народа» [1, с. 154]. В финале второго стихотворения возникает мотив последнего прощания, зазвучавший в полную силу в стихотворении «Как не спеша садовники орудуют». В двух его первых частях, графически отделенных друг от друга многоточиями, преобладает, на первый взгляд, повествовательный тон в описании труда садовников (первая часть) и труда могильщиков (вторая часть). В последней, третьей части, описываемые переживания поэта позволяют переосмыслить бытовые подробности первых двух частей стихотворения, передающего мучительное чувство горя сына, вызванного «самой последней разлукой» с матерью.

Логика движения лирического сюжета стихотворения, заключающего цикл, та же, что и в открывающем его: в трех частях воссозданы этапы жизни матери. Вторая часть с ведущей темой «инога перевоза» получила глубокое осмысление в стихотворении «В краю, куда их вывезли гуртом». Третья часть (тема «последнего перевоза») развивается в стихотворении «Как не спеша садовники орудуют».

Для всех стихотворений цикла характерна, таким образом, трехчастность построения, каждая из частей содержит свою смысловую и эмоциональную тему.

Можно говорить о взаимоотражении четырех стихотворений (первого — в четвертом, четвертого — во втором и третьем, и наоборот) как основном сюжетно-композиционном принципе цикла и о параллельном движении лирического сюжета в них. Все четыре объединены, подытожены заключительным стихотворением.

До сих пор речь шла об одной из составных частей сюжета цикла, — внешнем сюжете, который можно пересказать. Кстати, А. Твардовский считал достоинством возможность пересказать поэтическое произведение. «Существенное содержание лю-

бой, — писал он, — даже своеобразной по форме поэтической вещи рассказать можно. Более того, самое это свойство вещи быть пересказанной словами обычной речи — есть едва ли не первый признак ее поэтической существенности и подлинности» [2, т. 5, с. 38].

Эта особенность поэтики Твардовского получает подтверждение в цикле «Памяти матери», «существенное содержание» которого вкратце можно передать как историю жизни матери.

Внешней стороне сюжета цикла соответствует описательно-разговорный слой поэтической речи, деловые интонации, образительные, пластические детали. Но за внешними сюжетными ходами и деталями, за тем, из чего складывается первый слой лирического сюжета, просматривается и угадывается нечто глубинное, составляющее эмоционально-психологический сюжет цикла. В ходе его развития выясняется отношение поэта к изображаемому, воссоздается личность лирического героя.

Как правило, развитие переживания в начале стихотворения следует за развитием внешнего сюжета, в середине идет параллельно с ним и выступает на первый план в конце.

Вот начало первого стихотворения:

Прощаемся мы с матерями
Задолго до крайнего срока —
Еще в нашей юности ранней,
Еще у родного порога:
Когда нам платочки, носочки
Уложат их добрые руки,
А мы, опасаясь отсрочки,
К назначенной рвемся разлуке [2, т. 3, с. 156].

Во второй строфе наметилось противостояние безграничности материнской любви к детям и эгоистической, даже подозрительной убежденности детей в вечности материнской любви. Противостояние разрастается, выливаясь в ощущение неравноценности любви матери и сына:

И карточки им посылая
Каких-то девчонок безвестных,
От щедрой души позволяем
Заочно любить их невесток [2, т. 3, с. 156].

Последняя строфа содержит огромное лирическое переживание — боль сына, охваченного щемящей мукой потери матери:

А там за невестками — внуки...
И вдруг назовет телеграмма
Для самой последней разлуки
Ту старую бабушку мамой [2, т. 3, с. 156].

В формировании поэтического переживания стихотворения существенны художественные детали, выполняющие сугубо лирическую роль: по мере их появления формируется переживание лирического героя, рождаются глубокие ассоциации. Останавливает внимание такая деталь, как замена слова «мать», прозвучавшего в заглавии цикла и в первой строфе, словом «мама», когда ее уже не стало. Внешне объективные,

по своей основе эмоционально-психологические детали («платочки», «носочки», которые укладывают «добрые руки» матери), горькая ирония по отношению к детям, которой пропитано все стихотворение, чувство поздно приходящего сожаления, резкая, мгновенная остановка стиха, подчеркивающая внутреннюю напряженность плавного течения трехстопного амфибрахия, — все это составляет глубинный слой стихотворения, создает его эмоциональную атмосферу, эмоционально-психологический сюжет.

Открыто выраженное лирическое переживание содержится в финале второго и третьего стихотворений.

Из восьми строф второго стихотворения «В краю, куда их вывезли гуртом», повествующем о драматическом событии из жизни матери, поселении в Сибири, семь строф основаны на фактическом материале. В основу лирического переживания положено реальное событие, связанное с крутыми днями в жизни смоленских крестьян, в том числе и семьи А. Твардовского, его матери, событие такой глубины и многозначности, что позволяет осмыслить судьбу народа. Стихотворение это, глубоко личное, вобрало в себя детали и приметы эпохи:

Рассказывая о поселении, поэт смотрит на события глазами матери, вводит в лирическое стихотворение прямую речь от ее имени. Но цель этого рассказа — не изображение жизни матери в Сибири, а выражение трагического пафоса ее жизни, передача чувства боли и любви сына к матери. В противопоставлении родного и чужого — «север, тайгою запертый» и «родимая сторона», «холод и голод» и «краса и благодать», «леса глухие, нелюдимые» и большак вдаль, где «дымит пыльца дорожная», — отражается драматизм жизни матери. Над всем этим встает «взгорок тот в родимой стороне с крестами под березами кудрявыми».

Береза — не просто пейзажная деталь. Она у Твардовского, как и в народной лирике, — извечный спутник народной жизни, его истории. В цикле береза воспринимается и как любимое народом дерево, и как символ гармонии народной жизни, и как пластическая изобразительная деталь, и как деталь символическая. Именно образ березы позволил выразить горе и боль сына, потерявшего мать:

Теперь над ней березы, хоть не те,
Что снились за тайгою чуждедалнею,
Досталось прописаться в тесноте
На вечную квартиру коммунальную.
И не в обиде. И не все ль равно,
Какою метой вечность сверху мечена.
А тех берез кудрявых — их давно
На свете нету. Сниться больше нечему [2, т. 3, с. 157].

Последняя строфа ритмически организована строжайшим образом. Второй, третий и четвертый стихи написаны пятистопным ямбом в первой форме, между тем как в стихотворении варьируются шесть форм пятистопного ямба. На таком ритмически упорядоченном фоне выразительнее звучат послед-

ние строки с их взрывным синтаксисом, образующимся за счет долгой паузы в середине строк, поэтического переноса в третьей строке, инверсии в сочетании с усиленным обособлением, выдвигающими основную мысль на первый план.

В первых двух строках строфы, о которой идет речь, переживание выражено открыто лирично:

И не в обиде. И не все ль равно,
Какою метой вечность сверху мечена [2, т. 3, с. 157].

Лиризм двух последних строк выражается иначе: через возвращение к мысли о судьбе материнских берез. Такое возвращение глубоко содержательно. Особый смысл приобретает тот факт, что образ березы ассоциируется с образом матери еще в стихах семнадцатилетнего Твардовского. Так же открыто и потрясающе по силе своего поэтического воздействия звучит переживание в концовке третьего стихотворения, органично связанного с предшествующими и как бы по инерции продолжающего его ритмический рисунок. Здесь, в первых трех строках, тот же пятистопный ямб, дактилические окончания, что и в стихотворении «В краю, куда их вывезли гуртом», хотя все стихотворение написано четырехстопным ямбом с мужскими и женскими окончаниями. Оно передает боль сына, потерявшего мать, его стремление сдержать боль, преодолеть ее. Осмысливая кажущуюся бездушность могильщиков, когда они «как будто откопать спешат, а не закапывают навек», поэт так завершает стихотворение:

Но ту сноровку не порочь, —
Оправдан этот спех рабочий;
Ведь ты им сам готов помочь,
Чтоб только все — еще короче [2, т. 3, с. 158].

Как замечает А. В. Македонов, стихотворение «подводит к тому, что через образ похорон матери поэт вновь возвращается к ее живому образу — воспоминанию, к делящейся дальше, через смерть, песне ее — и своей жизни, и жизни всего народа» [1, с. 166]. Горечь, боль первых трех стихотворений находят разрешение в четвертом. В развитии поэтического переживания стихотворения существенна роль рефрена, как бы отделяющего друг от друга этапы биографии, связанные с тремя периодами жизни матери: юностью, пребыванием в Сибири, завершением жизненного пути. Рефрен, взятый из народной песни и выполнивший также роль эпиграфа, настраивает на восприятие рассказа о событиях значительных, чувствах и переживаниях масштабных и драматических. Все стихотворение воспринимается в широком контексте народной лирики, а судьба матери — на фоне судьбы народной. Рефрен повторился в стихотворении дважды в неизменной форме, но с каждым новым повтором углублялся его смысл, наполняясь содержанием строф, предшествующих этим повторам:

Перевозчик — водогребщик,
Парень молодой,
Перевези меня на ту сторону,
Сторону — домой... [2, т. 3, с. 158].

Впервые в стихе этот рефрен прозвучал как выражение тоски девушки, выданной замуж на другой берег реки, по дому. Слова «перевези меня на ту сторону, сторону домой» воспринимаются в прямом смысле. Рефрен, прозвучавший второй раз, после рассказа о жизни матери в Сибири, воспринимается уже как выражение тоски матери не только по отчужденному дому, но и по Родине, «земле родного края».

Изменение рефрена произошло в финальной части стихотворения, где осуществилась глубоко содержательная замена слов «парень молодой» словами «старичок седой». Такое изменение акцентирует внимание на новых отношениях героини и действительности. Соотносятся два новых берега: берег жизни и берег небытия. Кроме того, изменение рефрена — знак новой оценки лирическим героем событий, связанных как с жизнью матери, так и с жизнью целой эпохи.

Отжитое — пережито,
А с кого какой же спрос?
Да уже неподалеку
И последний перевоз [2, т. 3, с. 159].

Финальное стихотворение, обогащенное конкретными лирическими переживаниями, заключенными во втором и третьем стихотворениях, воспринимаемое в их контексте, придает всему циклу подлинную лирическую обобщенность и символическое звучание. В нем до конца проявляется трагедийность цикла. Она нарастала вместе с усилением накала лирического напряжения стихов, давшего знать о себе в конце первого стихотворения («...и вдруг назовет телеграмма для самой последней разлуки ту старую бабушку мамой»). Смысловое и эмоциональное напряжение особенно проявилось в концовках, резко и неожиданно останавливающих стихи и завершающих их пронзительной нотой боли.

В финале цикла раскрылось символическое значение многих предметно-конкретных поэтических деталей: это береза — вечный спутник народной жизни, символ ее гармонии и красоты, дорога, земля — основа народной жизни, мать — символ матери-Земли, матери-Родины. Есть еще один символ — народная песня. В обращении поэта к ней как к символу народного бессмертия воплощается идея вечности материнства. Образ матери появлялся в стихах из разных временных периодов в прошлом, но народная песня, зазвучавшая в финале цикла, выводит этот образ в будущее. Так все пережитое и изображенное в цикле становится непреходящим. Наряду с образом матери становится значительным образ времени, создавая ощущение органической связи каждого образа цикла, в первую очередь матери и лирического героя, с движением исторического времени.

Развитие лирического переживания как в отдельных стихах, так и в цикле в целом связано с постепенным нарастанием обобщений, с переходом от единичного к общему, от внешнего к внутреннему, от конкретно-бытового к символическому, что

вообще характерно для лирики как рода литературы. Наряду с этой закономерностью следует отметить как самую общую черту цикла А. Твардовского напряженную соотношенность, которая возникает между пластически-изобразительным началом стиха и глубинным, эмоционально-психологическим, их взаимопроникновением, в ходе которого лирический рассказ о конкретных событиях и переживаниях обретает глубокий всеобщий смысл.

Отдельные мотивы цикла «Памяти матери» звучат приглушенно, даны как бы намеком (в частности, автобиографический мотив безвинно высланной в начале 30-х годов на поселение семьи Твардовских). Но опубликованная в журнале «Новый мир» [3] поэма А. Твардовского «По праву памяти», подготовленная к печати еще при жизни поэта (в 1970 г.) и так и не увидевшая тогда свет, многое проясняет в цикле.

Чрезвычайно важные для понимания цикла факты содержатся в слове М. И. Твардовской, предворяющем публикацию поэмы «По праву памяти», «Годы работы над поэмой, которыми она помечена (1966—1969), — пишет Мария Илларионовна, — не совсем точны. Об этом свидетельствуют приведенные здесь (в журнале «Новый мир». — К. П.) наброски и запись из рабочей тетради автора, по-видимому, запямятовавшего о существовании самых первых строк, в декабре 1963 года занесенных на страницу как замысел и затем оставленных. Лишь в июле 1965 года автор вновь и надолго возвращается к ним. На этот раз работа прерывается из-за смерти матери. Создание цикла стихов, посвященных ее памяти, на время притушило ту давнюю память памятью свежей утраты» [3, с. 163].

Как сообщает Мария Илларионовна, Твардовский считал поэму «По праву памяти» «самостоятельным произведением, формально не связанным с ранее вышедшими вещами, в том числе и с поэмой — «За далью — даль» [3, с. 164].

Формально не связанным — да. Но по сути поэма создавалась в той же атмосфере горьких, предельно искренних раздумий «о времени и о себе», в которой были написаны главы «Так это было» поэмы «За далью — даль», стихотворения «На сеновале», «Дробится рваный цоколь монумента», цикл «Памяти матери». И в этом контексте, прежде всего в контексте поэмы «По праву памяти», цикл «Памяти матери» приобретает свою истинную глубину и трагическое величие.

1. Македонов А. В. Анализ лирического произведения. Стихотворение Твардовского «Как не спеша садовники орудуют» (Анализ литературного произведения) // Под ред. Емельянова Л. И. и Иезуитова А. Н. Л., 1976. 2. Твардовский А. Т. Сочинения. В 6 т. М., 1976—1980. 3. Твардовский А. Из творческого наследия // Новый мир. 1987. № 3.

Статья поступила в редколлегию 15.04.85.

Героическое в документальной прозе о Великой Отечественной войне середины 70—80-х годов

Со второй половины 70-х годов писатели-документалисты, работавшая героическую тематику, все больше внимания уделяют особенностям судьбы человека и его характеру. Д. Гранин, рассказывая о необычной жизни женщины-политрука пехотной роты Клавдии Вилор, отмечает: «А что же меня заставляло собирать и восстанавливать шаг за шагом эту ее долгую историю? Война накопила много подобных историй, героических, открывающих новые, невиданные пределы человеческого духа. Еще одна? Ну, что ж, еще одна. Но есть в ней, в этой истории Клавды Вилор, своя отдельность, хотя у каждой военной судьбы есть свое, непохожее. Так вот, прежде всего нельзя было пройти мимо этой истории. Наше писательское дело — собирать их, и как можно тщательнее, факт за фактом, свидетельство за свидетельством...» [5, с. 21]. «Отдельность ... непохожее», сугубо индивидуальное — ценно для художника. Не случайно В. Карпов скажет о своем герое, генерале И. Е. Петрове: «Ничто человеческое ему не было чуждо, но обладал он еще и такими качествами, которые отпущены не многим» [7, с. 6]. Эта яркость и «непохожесть» еще раз показывают, сколь многообразен реальный героический характер и как аккумулируются в нем лучшие народные черты. Внимание писателей сосредоточивается на личности, которая не только преодолевает крайне тяжелые обстоятельства, но, движимая великой гуманистической идеей, активно действует в любой ситуации, выполняя долг человека и гражданина. Появляются книги, в центре которых — судьба человека, внесшего большой вклад в победу советского народа над фашизмом: «Клавдия Вилор» (1977) Д. Гранина, «Я не боюсь не быть» (1982) Е. Воробьева, Д. Кочеткова, «Капитан дальнего плавания» (1983) А. Крона, «Внимание: «Молния!»» (1983) В. Кондратенко, «Медведев» (1985) Т. Гладкова, «По следам подвига» (1986) Т. Васина, «Командир «С-7» (1986) В. Азарова, «Верность океану» (1986) С. Зонина и др. Особое значение приобретает книга С. Алексиевич «У войны — не женское лицо» (1984), так как ее героини, бывшие фронтовички, сами осмысливают свою судьбу.

Отличительной чертой творчества этих писателей является стремление расширить возможности документализма в изображении личности, найти пути «реалистического обобщения, выходящего за пределы обрисовки человеческого характера» [13, с. 73], не нарушая подлинности фактов. Многие произведения имеют нечто общее с мемуарами: авторы, как правило, лично знали героев. Использовались также различные документы,

письма, воспоминания и др. Сопоставляя весь обширный материал, организуя его в целое, повествователь оставался главной фигурой. Блестящий пример этого — книга М. Шагинян «Четыре урока у Ленина». Документалисты, пишущие о войне, в раскрытии характера способами «невыдуманного» отражения шли уже за ней, но не повторяя ее. «...Мемуары, если они мастерски написаны, — подчеркивал В. Белинский, — составляют как бы последнюю грань в области романа, замыкая ее собою» [2, с. 316]. Книги Д. Гранина «Клавдия Вилор», В. Карпова «Полководец», А. Крона «Капитан дальнего плавания» и других писателей несколько отодвинули эту грань, расширив категорию художественного. Как и для всякой документальной литературы, для них характерна открытость* и обнаженность приема. В частности, В. Карпов начинает повествование с лирического монолога: «Я счастлив, что жизнь свела меня с ним (И. Е. Петровым. — Л. О.). Судьба моя сложилась бы иначе, менее интересно, хотя, возможно, и не так трудно, если бы я не встретился с этим человеком. Он постоянно был в моей душе, хотя многие годы реально находился где-то далеко. Я не был его другом, но не был для него и сторонним человеком» [7, с. 3].

Лирическое определение себя по отношению к своему герою является ключом к эмоциональному тону книги. В то же время доминирующим фактором остается исследовательский пафос, тяга к объективности: автор стремился «как можно чаще давать слово» очевидцам, «все рассказанное подкрепить документами» [7, с. 5]**.

Очерк-портрет И. Е. Петрова является своеобразным зачином. В. Карпов рисует хорошо знакомого ему с юности человека. Внешность генерала обычная: «Был он худощав, выше среднего роста, загорелый ... португепи через оба плеча ... и при такой типичной командирской внешности — какой-то нестрогий, а очень добрый, докторский взгляд из-за стекляшек пенсне» [7, с. 8]. Но было в нем такое, что заставляло В. Карпова поставить вопрос: кто же он? Проникая в глубины характера при помощи «документального зонда», писатель героическое рассматривает в тесной связи с подвижничеством. Города-герои — Одесса, Севастополь, Керчь, Новороссийск вспоминаются при имени генерала. Здесь обнаруживается открытость текста, или «завершенная незавершенность». Чтобы ответить на вопрос «кто он? в чем его незаурядность? каково его мужество?», необходимы факты. Однако «факт — еще не вся правда, — писал М. Горький, — он — только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искус-

* Я. Явчуновский аргументированно доказал, что «открытость» действительности... не формальный прием, но содержательный признак документалистики [14, с. 159].

** Особенности палитры документалиста определяются материалом и индивидуальным видением художника. Большинство авторов — С. Смирнов, К. Симонов, А. Адамович и др. — предпочитают сдержанную манеру изображения.

ства» [4, с. 296]. Особенность книги состоит в том, что правда «выплаывается» как бы на глазах читателя, благодаря активизации его воображения [6, с. 31]. «В книге, — пишет В. Карпов, — будет много цитат, но я пользуюсь ими не как принято в научных трудах, для меня цитаты — такое же изобразительное средство, как в мозаике цветные плиточки <...>. Мозаика эта — я надеюсь — поможет воссоздать личность Петрова, а также наметить хотя бы контуры времени, эпохи, тех важнейших событий, которые из прапорщика царской армии сформировали советского полководца, видного военного деятеля, горячего патриота, безаветно служившего Родине» [7, с. 6].

Размышление о том, как будет организовано повествование, история возникновения замысла, причины отсрочки его выполнения — все незаметно выливается в характеристику героя. В сущности это — опосредованное описание, способ создания образа. В собственно художественном творчестве такой прием получил классическое выражение в поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». В документалистике его по-своему применяют А. Крон, В. Карпов и др. Разговоры о мастерстве, целях книги, понимании положительного героя*, спроецированные уже на главное действующее лицо, определяют характер произведения, в котором лиризм становится одним из основных элементов структуры целого. Прием играет и другую важную роль: он активизирует исследовательское начало, помогая ответить на вопросы, касающиеся самой сути героического характера, его истоков и форм проявления.

В. И. Ленин говорил о необходимости «... готовить людей, посвящающих революции не одни только свободные вечера, а всю свою жизнь...» [1, с. 376]. Такими людьми были Поль Арман («Я не боюсь не быть» Е. Воробьева, Д. Кочеткова), Клавдия Вилор («Клавдия Вилор» Д. Гранина), Александр Маринеско («Капитан дальнего плавания» А. Крона), Николай Ватутин («Внимание: «Молния»!» В. Кондратенко), Иван Петров («Полководец» В. Карпова), Алексей Кортунов («Слово о командире полка» В. Карпова), К. Рокоссовский («Сказание о Рокоссовском» И. Свистунова), С. Лисин («Командир «С-7» В. Азарова), Л. Владимирский («Верность океану» С. Зонина), И. Плиев («Сабельный удар» Т. Джатиева) и др. К главному жизненному подвигу они пришли не случайно: к этому вели их идеалы, устремления и социальные условия, которые они создавали и защищали. Типологические черты героев очевидны: преданность коммунизму, талантливость, помноженная на знание, упорство, трудолюбие, дисциплина, высокое чувство ответственности, мужество, коллективизм и т. д. Показанные в окружении незаурядных людей,

* Интересен взгляд Л. Егоровой, А. Минаковой и других на взаимодействие категорий народного, героического характера с категорией положительного героя.

они воспринимаются как частица великого народа и дают яркое представление о народе в целом. Само героическое в них — это необходимый способ защиты народных интересов.

Однако, «чтобы передать общую сущность данного состояния мира, — отмечает Г. Гачев, — писатель должен как можно более конкретно воспроизвести индивидуальные ситуации и характеры. Теперь индивид стал своеобразен...» [3, с. 22]. Заслуга советских писателей состоит в том, что они сумели раскрыть своеобразие реальных событий и лиц эпохи 1941—1945 гг. средствами документализма.

Важным принципом раскрытия сущности героического в современной «невыдуманной» прозе является принцип противостояния.

«Когда-то здесь в единоборстве славянский юноша сбросил с седла на землю печенежского богатыря ... Отрок русский «перая славу от печенегов», — вспомнились Ватутину слова старинной летописи, и он подумал о том, что в этих краях и нашим воинам придется «выбивать из седла» потомка древних псов-рыцарей Манштейна вместе с его группой армии «Юг» [9, с. 46]. Так описывает В. Кондратенко мысли Ватутина, перед взором которого возник древний город Переяслав. В них выражено осознание противоборства, легшего в основу сюжетно-композиционного построения книги: главы о Ватутине чередуются с главами о Манштейне, противнике сильным, опытным, коварным и жестоком.

Особое место в композиции повести занимает оперативная карта — своеобразное поле встречи с неприятелем. «Оперативная карта! Это схватка умов двух противоборствующих армий и, конечно же, судьба войск, их победа или поражение. Склоняясь над ней, командующий фронтом должен предвидеть ход и исход самых напряженных сражений. Он отвечает за них перед Родиной» [9, с. 144]. Главы о Тегеранской конференции подчеркивают меру ответственности генерала, принимающего решение, не только перед будущим своего народа, но и Европы, и мира. Оперативная карта превратилась в метонимический образ, символизируя важное звено в исторической цепи. И Ватутин, и Жуков проявляли мужество мысли и действия. Характер Ватутина разрабатывается как характер героический, — в любой обстановке он сохраняет верность самому себе. Попав в бандитскую засаду, Ватутин не бежит с поля боя: «Крайнюков подползает к Ватутину.

— Николай Федорович, у вас в портфеле карта с оперативными планами, отходите.

— Командующий не может в беде оставить своих солдат. <...>. — Митя, с портфелем немедленно в Гошу. Он никому не должен достаться. Помни: никому! ... — Товарищ командующий ... — Глушко в нерешительности замялся. — Я с вами ...

— Выполняйте приказ!» [9, с. 173].

Это последний бой генерала, солдата и человека. Уходя из жизни, «он думал о жене, о детях и все чаще с тревогой

вспоминал о матери. Она совсем недавно потеряла на фронте двух сыновей. Его братья — сапер Афанасий и танкист Семен — скончались от тяжелых ран. А теперь ...» [9, с. 182]. Так героизм сыновей находит продолжение в героизме матерей.

Манштейн в это время полон других забот: необходимо улизнуть от ответственности за геноцид в Крыму, за расстрелы в Николаеве и Херсоне. «... выгодно будет, то и прикинуться опальным фельдмаршалом, пострадавшим за свое несогласие с решениями диктатора. ... Можно будет сослаться на приказы Гитлера. О нет! К дьяволу все ссылки. Никаких приказов не читал и не подписывал. Не знаю ... Не помню ...» [9, с. 182].

Мысли Ватутина ... «Заботы» Майнштейна ... Сопоставляя их, художник помогает понять нравственную основу героического характера советского человека, действия которого всегда связываются с высокими и благородными устремлениями.

В повести В. Карпова «Полководец» для раскрытия полководческих и личностных качеств главного героя произведения широко используется прием противопоставления документальных характеристик генерала И. Е. Петрова и его противников — Антонеску, Манштейна, Клейста. Портреты врагов служат определенным фоном, на котором отчетливее виден И. Петров, «человек крупного масштаба, большой культуры, с широким политическим кругозором. И боевой» [7, с. 216]. «...Третий противник Петрова получил высшее военное звание фельдмаршала, — пишет В. Карпов. — Первым был Антонеску — просмотрел отход Приморской армии Петрова и вступил в пустую Одессу; вторым — Манштейн, который 250 дней не мог с превосходящими силами взять Севастополь, обороняемый отрезанной от всей страны, истерзанной в боях армией Петрова. И вот третий — новоявленный генерал-фельдмаршал Клейст» [7, с. 262], потерпевший поражение на терском рубеже. Характеризуя врага, В. Карпов одновременно подчеркивает нестандартность мышления Петрова, его умение ставить и решать военные задачи.

Соперничество с противником принимало порой неожиданный оборот дела и для подводника А. И. Маринеско («Капитан дальнего плавания» А. Крона). «Погоня шла уже два часа, а нужного опережения все не получалось. И тогда командир принимает решение, быть может, еще более рискованное, чем атака со стороны берега, — форсировать двигатели» [10, с. 132]. Снова противостояние, снова: кто кого? В этой ситуации А. Крона интересовало прежде всего состояние духа командира и подчиненных. Что думает человек, идя на подвиг? «...Я видел на их лицах, — пишет А. Крон, — ответ холодного вдохновения. ... Упоение боем, азарт преследования, радость, которую приносит власть над событиями, — и наряду точнейший расчет, неослабевающее внимание к быстро меняющейся обстановке, требующей трезвой оценки и мгновенных решений» [10, с. 134].

Однако подобные свойства присущи и противнику. Было ли то, что отличало в этом противоборстве советских бойцов и командиров, что придавало особый оттенок их героизму? Капитан А. Маринеско меньше всего размышлял о невыгодных последствиях для себя лично в случае провала операции. Это качество присуще и генералу И. Е. Петрову, и Н. Ф. Ватутину, и П. Арману, и многим другим, о ком писали советские документалисты. Беспредельная любовь к Родине, благородная миссия защиты ее от врагов, характер коммуниста — все это обязывало брать на себя большую ответственность. Так, герой книги В. Карпова генерал Захаров в последние мирные часы отдал приказ вывести войска из казарм и перевести самолеты на полевые аэродромы: сохранив их от бомбежки, он оказал большое сопротивление агрессору; генерал Петров настаивает на плане одновременного отвода войск из Одессы; генерал Ватутин («Внимание: «Молния!» В. Кондратенко) решает усилить Лютеж, чтобы внезапно ударить по противнику, скрыто перебросить ударные силы фронта. «Легко переставить флажки... А как незаметно для противника перебросить такую силу на новый плацдарм?» [9, с. 83]..

Используя прием противопоставления как средство раскрытия героического, писатели-документалисты придерживались принципа объективности и реализма. К. Симонов писал: «Я никогда не принадлежал к людям, считающим, что нужно принижать врага, даже самого кровавого, преуменьшать его силу или отказаться признавать за ним то, что в нем действительно есть — ум или храбрость, или мужество отчаяния» [12, с. 767—768]. Анализ художественно-документальных произведений показывает, что и другие писатели придерживаются этой позиции. Сам прием возник еще в годы войны и широко применялся в литературе. Достаточно назвать такие книги, как «Народ бессмертен» (1942) В. Гроссмана, «Волоколамское шоссе» (1944) А. Бека, «Судьба человека» (1956—1957) М. Шолохова, «Блокада» (1968—1974), «Победа» (1982) А. Чаковского и др. Г. Коновалов в романе «Истоки» (1959) противопоставил «династии» немецкого фельдмаршала Вильгельма Хейтеля династию Крупновых, потомственных рабочих. Перед нами во всем величии встают идеи интернационализма, коммунистического гуманизма.

Создавая героический характер реальной личности, современные писатели-документалисты прибегают к приему противопоставления. Здесь нельзя не отметить характерную особенность: героическое является логическим выражением устремления народа, его воли. И. Петров, П. Арман, А. Маринеско и другие выдающиеся личности показаны в окружении соратников, с которыми они слаженно работали, достигая высоких целей. Вне этих условий невозможна концентрация героических усилий, невозможна победа.

Чрезвычайно важно еще одно обстоятельство: герой современной документальной прозы, проявляя храбрость, рискуя со-

бой, умеет ценить жизнь других людей. В. Карпов с теплотой пишет о своем командире А. Кортунове: «...Он был, пожалуй, самым бережным по отношению к моей жизни человеком» [8, с. 1].

Таким образом, проблема героического тесно связывается с проблемой ответственности за каждого человека. В собственно художественном творчестве она ставилась К. Симоновым («Живые и мертвые»); Ю. Бондаревым («Горячий снег»), В. Быковым («Его батальон») и другими авторами. Документальные произведения середины 70—80-х годов обогащают литературу изображением подлинных ситуаций и судеб, в чем проявляется существенная сторона историзма, свойственная произведениям социалистического реализма.

1. Ленин В. И. Насущные задачи нашего движения // Полн. собр. соч. Т. 4. 2. Белинский В. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 9. 3. Гачев Г. Жизнь художественного сознания. М., 1972. 4. Горький М. По поводу одной полемики // Собр. соч.: В 30 т. М., 1949—1955. Т. 26. 5. Гранин Д. Клавдия Вилор. Л., 1980. 6. Дубровин А. Типическое. М., 1979. 7. Карпов В. Полководец. М., 1985. 8. Карпов В. Слово о командире полка // Лит. газ. 1984. 9 мая. 9. Кондратенко В. Вниманию: «Молния!» К., 1983. 10. Крон А. Капитан дальнего плавания. М., 1984. 11. Проблема положительного героя в советской многонациональной литературе 60—70-х годов. Ставрополь, 1983. 12. Симонов К. Разные дни войны: Дневник писателя: В 2 т. 1942—1945. М., 1977. Т. 2. 13. Храпченко М. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1978. 14. Явчуновский Я. Документальные жанры. Саратов, 1974.

Статья поступила в редколлегию 09.09.85

М. М. Радецкая, доц.,
Ворошиловградский пединститут

Образ поколения (стихи о поэтах — участниках Великой Отечественной войны)

Проблема положительного героя всегда была актуальной. 40-летие Победы советского народа в Великой Отечественной войне усилило интерес к теме героического подвига поколения. Громадный вклад в общее дело Победы вносили произведения поэтов — участников войны, ставшие песней, стихом, сборником, переписанные в письмах-треугольниках, идущих с фронта.

Собирательный образ поэтов тех лет, не вернувшихся с войны, дал Марк Лисянский в стихотворении «Умиряли поэты»:

Поднимались рассветы
В беспощадном огне.
Умиряли поэты
На великой войне.
Умиряли и пели
В полный голос любви

К тем, кому не успели
Сны поведать свои [24, с. 125—126].

Памятником фронтовым литераторам, газетчикам стало известное стихотворение К. Симонова «Корреспондентская застольная»:

Там, где мы бывали,
Нам танков не давали,
Репортер погибнет — не беда.
Но на «эмке» драной
И с одним наганом
Мы первыми въезжали в города [16, с. 180].

Образ писателя — героя Великой Отечественной войны — это обладающая огромным нравственно-этическим и военно-патриотическим потенциалом проблема, которая еще отчетливее вырисовывается в свете Постановления ЦК КПСС «О 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов». Более 2 тыс. писателей сражались на передовой и работали во фронтовой печати, около 350 не вернулись с войны, многие стали Героями Советского Союза [10, с. 6; с. 15]. В двух книгах сборника «В редакцию не вернулся» мы находим волнующие материалы о писателях.

Не захотел остаться в Москве военкор А. Гайдар, тяжело больной Э. Капиев добивался зачисления в редакцию фронтовой газеты. Поэт-газетчик И. Уткин, погибший на фронте, был ранен в атаке, в которую он пошел вместе с бойцами. Детский писатель и переводчик М. Гершензон, уже смертельно раненный, успел записать в блокноте: «Я умираю недаром... Наши прорвались... Бегут вперед... Это вкусная смерть» [10, с. 17]. Ярче всего образ поэта-фронтовика раскрывается в биографической лирике, обладающей теми жанрово-стилевыми особенностями, которые позволяют ей стать «поэтической кардиограммой подвига». Мы не станем касаться тех пластов художественной биографии художников слова, которые представлены эпическими и драматическими жанрами, хотя о таких писателях-героях, как А. Гайдар, М. Джалиль, В. Монтвила, написаны поэмы, пьесы, киносценарии, романы.

Лирическое стихотворение обычно рисует один эпизод из жизни литератора-фронтовика, его подвиг, а иногда впечатление автора стихотворения от них. Эти лирические стихи редко бывают жанрово чистыми. Чаще всего в них синтезируются приметы баллады, песни, легенды, мифа, дружеского послания, философской медитации. Гибель поэта-героя рисуется гиперболически, масштабы подвига и трагедии расширяются до планетарных, космических.

Белорусский поэт М. Танк в балладе «Другу-поэту» оплакал смерть поэта-воина — образ-символ:

Сто семьдесят бардов оплакали смерть
Маститого Лопе де Вега.
А нам было некогда друга воспеть
В окопах, засыпанных снегом.

Он пал за свободу, но песней своей,
Повел нас вперед, в наступленье,
Чтоб жаркий и правый огонь батарей
Прославил его поколенье [17, с. 188].

170 пушек отдали салют герою. На его кургане вечно зеленеют 170 сосен, 170 пущ «ночами и днями» рыдают по поэту.

Те же романтические краски, что и в известном стихотворении С. Орлова «Его зарыли в шар земной», использовал А. Аквилев, откликнувшийся в стихотворении «Памяти друга» на гибель поэта Виктора Курочкина:

Над ним, увешана громами,
Кружится звездная пурга.
В его глазах, как в панораме,
Орловско-Курская дуга [6, с. 10].

А. Кешоков в стихотворении «Памятник Али Шогенцукову» увековечил всех не вернувшихся с войны кавказских поэтов-воинов, памятником бессмертия которым стал гранит их родного Эльбруса:

От Эльбруса был гранит отколот,
Став гранитом, ты, как прежде, молод!
Нет, не камень, а бессмертья свет
Сам Эльбрус вручил тебе, поэт [19, с. 138].

В небольшом стихотворном цикле Т. Волынский обратился к памяти Аркадия Гайдара, которому посвящено особенно много разножанровых историко-биографических произведений.

Десятки стихотворений посвятили поэты-ленинградцы памяти Юрия Инге, поэта и потомственного моряка. Почти все стихи отмечены чертами космизма романтического реквиема. Н. Браун в «Балладе о гибели друга» скорбит над морской пучиной, ставшей для Ю. Инге могилой, где «нет ни цветов, ни венков». Но нерукотворным памятником поэту стала спасенная им Вселенная:

Лишь зори да звезды навеки веков.
Лишь молний пыланья да грома салют
Бессмертную почесть тебе воздают [1, с. 209].

В этих же романтических традициях написано стихотворение В. Лукашевича «Поэту-моряку», которому предпослан документальный эпиграф: «В ноябре 1941 года на траверзе острова Кери геройски погибла подводная лодка «Л-2», штурманом которой был поэт-лейтенант Алексей Лебедев». И благодарной памятью ему стал опущенный на черную волну «венки из гвоздик и ромашек» [23, 1983, 11 марта].

Особую тематическую группу стихов составляют лирические произведения, в которых показан собирательный образ «юношей 41 года». Они посвящены памяти П. Когана, Н. Майорова, В. Багрицкого, Е. Ширман, М. Кульчицкого. О том, как юные студенты Литинститута, слушатели семинара И. Сельвинского («тридцать три богатыря», как шутливо назвала их староста его Е. Ширман) во главе со своим руководителем добровольцами отправились на фронт, рассказал их сокурсник, теперь

известный поэт М. Львов в очерке «Юность одержимых» [10, с. 149—153].

Другой их сокурсник Ю. Окунев создал цикл стихов о погибших однополчанах. Показывая бескомпромиссность и целеустремленность поэта-воина, он увидел черты целого поколения «одержимых Россией»:

Ее спасти не мог он
Лишь реками чернил.
Россию Павел Коган
Собою заслони [13, с. 102].

Откликом на «Реквием» И. Сельвинского, посвященный памяти его погибших студентов, стало стихотворение Ю. Окунева об Елене Шйрман — «О ней теперь и говорят и пишут». Стихи о несломленной героине, перенесшей перед гибелью нечеловеческие пытки, — гимн женщине, хранительнице жизни. Они проникнуты горечью о том, что «лучших в мире женщин убивают, и убывает Океан добра» [13, с. 111].

Особенно много стихов посвящено Михаилу Кульчицкому, одному из самых талантливых молодых поэтов, не вернувшихся с войны. «Он был красив, высок, анархичен и очень талантлив. В нем бурлил пафос гражданской войны» [13, с. 151]. Н. Шатилов в стихотворении «Памяти Михаила Кульчицкого» пишет о нем, как о поэте эпохи, создавшем стихи, «суровые как военкомы», разделившем судьбу многих ровесников: «Он многотомие сменил на пятистрочье похоронной» [19, с. 11]. Большой эмоциональной силы стихи создал о нем Б. Слуцкий. Героическое горение представлялось ему нравственным пафосом жизни М. Кульчицкого, для которого революционная Россия стала всем:

Она — его поденная работа.
Она — его счастливая минута.
Она была Отчеством ему! [3, с. 74].

В «Балладе о встрече на Мамаевом кургане» Ю. Окунев рассказал, как через четверть века после гибели поэта он встретил имя его среди имен защитников Сталинграда, причисленного эпохой к «неумолкшим, к живым». Неповторимость человеческого характера и поэтического мира другого «юноши 41 года» Николая Майорова передает Ю. Окунев в стихотворении «Голос друга». Об этом же поколении поэтов, «долгобить не успевших», но оставшихся в памяти народа, пишет Н. Журавлев в стихотворении «Всеволоду Багрицкому».

Особую группу составляют стихи о поэтах-героях, которые вернулись с фронта, но стали жертвой «эха войны»: пали от недолеченных ран, от блуждающих тромбов, от нервных перегрузок. Этому поколению поэтов — к нему принадлежали Сергей Наровчатов, Михаил Луконин, яростные и бескомпромиссные, «блистательные мушкетеры», — посвятил стихотворение «Уходит наше поколень» М. Львов. Его стихи «Памяти Сергея Наровчатова» пронизывает философская мысль о том, что вместе с большим поэтом уходит в небытие целая Вселенная [8, с. 34].

Сильно и выразительно написал об этом Борис Куняев в стихотворении «Три процента», посвященном не только памяти Наровчатова, но всем воинам, рожденным в начале 20-х годов. К тем из них, кто выжил, и сегодня война «врывается вновь по ночам»:

Три процента —
израненных, но живых.
Остальные частицею Родины стали.
Снова дымом и кровью
клокочет мой стих,
Строки сухо стучат
автоматною сталью [23, 1984, 21 дек.].

Прекрасными стихами оплакала русская поэзия безвременную смерть Михаила Луконина, поэта, который в мирные дни оставался воином и по личным впечатлениям создал стихи, поэмы о борющихся Вьетнаме и Африке. Памяти его посвятили стихи М. Львов, Р. Казакова, Н. Глазков, Я. Козловский. О Михаиле Луконине сказал так Я. Козловский:

Был смел, как подобает офицеру,
Был честен, как поэту надлежит.
Испытанный огнем девятибалльным,
Ты мог бы,
свой благословив удел,
За Грецию погибнуть, словно Байрон,
Идти, как Лорка, гордо на расстрел [15, с. 192].

О М. Луконине пишут стихи поэты других народов СССР. Для украинского поэта М. Нагнибеды («Памяти Луконина») русский поэт, чей путь лежит к народам, нуждающимся в защите своих прав, — Боян «поэзии и мира» [20, с. 2—3].

Целый венок лирических воспоминаний посвятили советские поэты памяти Алексея Недогонова, Сергея Орлова, Семёна Гудзенко, Константина Симонова. Подлинных высот достигают строки стихотворения Е. Евтушенко «Завещание Симонова». Особый поэтический мир — стихи о женщинах-воинах: Ю. Друниной, В. Тушновой, Г. Николаевой (Волянской). К этой теме обратилась М. Румянцева в стихах о Ю. Друниной:

Помнишь, Юля,
слышишь, Юля,
Хруст валежника в лесу?
Подсекает тихо пуля,
Громко падает в росу.
Ах, метелица военная
И убитый старшина...
Ходит хрупкая,
весенняя,
А вокруг нее —
война [14, с. 45].

Тема поэта-воина в литературе социалистического реализма — тема многонациональная. И в украинской советской поэзии почетное место заняли стихи о погибших поэтах. М. Яременко посвятил поэтические строки памяти Олексы Десняка.

Григорий Донец в «Балладе о поэте» рассказал о Евгении Фомине, который погиб в плену. И. Савич романтический «Триптих о поэте-бойце» посвятил герою-полтавчанину, сожженные фашистами стихи которого выучили наизусть и сберегли земляки. Прототипом героя был Ф. Рудь, посмертно принятый в Союз писателей.

Особое место принадлежит замечательному лирику Владимиру Сосюре. Он воевал на Дону, его стихи согревали души бойцов под Сталинградом. О нем рассказали в лирических произведениях М. Упеник («Моему земляку»), А. Малышко («Слово»), О. Ющенко («Владимиру Сосюре»).

Немало стихов посвящены поэтам-воинам Донбасса. Н. Чернявский рассказал о фронтовом лихолетье донбасского поэта Ивана Савича, на войне познавшего цену хлеба, в стихотворении «О сухарях». О поэте-ворошиловградце М. Яременко, вернувшемся с фронта инвалидом, И. Савич написал стихотворение «Непрестанная боль»:

І хочеться часом йому у безсонні
Так стукнуть протезом
Об стіл у ООНі,
Щоб стихли од стуку того гармати...
Не знали про це ви?
Тож треба знати... [15, с. 27].

В послевоенные годы вчерашний фронтовик, поэт из Донбасса П. Шадур, посвятил собрату по оружию В. Труханову стихотворение-послание «Другу-солдату» о вечном братстве воинов, тех, «кто видел рядом смерть»:

Тот навсегда солдат
Бессменного расчета,
Хоть снял военкомат
С военного учета [18, с. 12].

Немало стихов донбасских лириков об адыгейском поэте, политруке Хусене Андрухаеве, погибшем в боях под Ворошиловградом. Романтическими тонами легенды окрашены стихи украинского поэта М. Ночовного:

І підвівсь політрук —
Дві гранати в руках,
Ніби помста жива
над землею.
— За Росію мою!
— За Україну мою!
— За мою Адигею! [21, 1984, 14 окт.].

На месте гибели поэта — около села Дьяково — по адыгейскому обычаю посажено на кургане дерево, привезенное с его родины. Об этом поведал в стихотворении «Место подвига», используя фольклорные мотивы, Я. Захаров:

...так обычай древний повелел:
Где упал адыг в пылу сражений,
Срубленное дерево в лесу,
Стол без мелких
веток и вершины,

К роковому месту отнесут,
Вроют в землю

скорбные мужчины [21, 1985, 6 апр.].

«Золотым мостом дружбы» можно назвать стихи поэтов СССР, посвященные собратьям по перу и оружию. Очень выразительно сказал Л. Озеров, что вместе с переводимым им литовским поэтом В. Монтвиллой заново прожил его героическую жизнь:

Все тюрьмы с ним, все сроки с ним.

Все думы с ним, все строки с ним.

Все ночи без ночлега — рядом, вместе.

И вместе, рядом — горе и возмездье [12, с. 135].

Многочисленные историко-биографические произведения, в том числе и лирические стихи, посвящены герою татарского народа Мусе Джалилю. О нем проникновенно пишут, кроме русских поэтов, украинцы П. Тычина, Д. Павлычко, Я. Яременко, татарские и башкирские поэты. О последних минутах М. Джалиля, который стал в один строй с бессмертными писателями-интернационалистами М. Залкой, Ю. Фучиком, поведал татарский поэт Заки Нури:

И знай, палач, — Муса не знает страха.

Он здесь — судьбы солдат и командир,

С поэзией уходит в наступленье!

Разит врагов и славит светлый мир [25, с. 22].

Башкирскому поэту Мустаю Кариму, дошедшему до Берлина, посвятили стихи не только его соотечественник С. Кудаш, но и русский поэт В. Жуков, и украинский поэт В. Коротич. В цикле портретов-баллад он с проникновенным лиризмом рассказал о М. Кариме, пролившем кровь при освобождении украинской земли:

Я шагнул на войну, как в поток,

Как в бурлящую кровью стремнину, —

Но еще и представить не мог,

Как срастется со мной Украина.

Думал — может, недолго до дня,

Когда с этой смешаюсь золою,

Думал часто: «Любите меня,

Ибо вашею стану землею» [22, с. 96].

Подвиг советских поэтов-воинов — тема всемирного звучания. Михаил Дудин перевел с сербо-хорватского языка стихи Йоле Станишича, посвященные горевшему в танке поэту Сергею Орлову:

Багровые на низких тучах блики,

И на траве багровая роса.

Но у Победы на прекрасном лике

Твоей судьбы солдатские глаза...

Но знаю я! Грядущим дням товарищ,

Скрепленный с ними верностью одной,

Ты свое имя, умирая, даришь

Бессмертию поэзии родной [6, с. 214—215].

Двухтомник «Стихи о Великой Отечественной войне» (М., 1985) вместил только малую долю стихов о поэтах-героях.

А они — целый материк в океане советской поэзии. Л. Озеров назвал поэтов, прошедших фронтовыми дорогами, «летописцами прошедшей войны». Стремясь «из пепла вырвать давний миг», советские поэты ставят из вечно живого слова памятники и безымянным рядовым войны, и тем, кто оставил в наследство народу памятники-стихи:

И в мартирологе несметном
Вы взять сумели свой урок.
И мертвый возникал бессмертным
На постаменте ваших строк [11, с. 14].

В статье освещены лишь некоторые особенности стихов о писателях-воинах как особой жанрово-тематической области современной многонациональной советской лирики, тяготеющей к философскому осмыслению героической темы. Она отличается романтической экспрессией, использованием условных форм изображения. В ней решается не только тема поэта в трагическом мире войны, но и создается концепция положительного героя как личности героической, воплощающей судьбу поколения и целого народа.

1. Браун Н. К вершине. Стихи. Л., 1982. 2. Володимиру Сосюрі: Збірник. К., 1958. 3. День поэзии 1956. М., 1956. 4. День поэзии 1971. М., 1971. 5. День поэзии 1977. М., 1977. 6. День поэзии 1979. Л., 1979. 7. День поэзии 1982. М., 1982. 8. День поэзии 1983. М., 1983. 9. Кешоков Алим. У меня в гостях: Стихи. М., 1966. 10. Коган А. Г. Сквозь время. М., 1973. 11. Озеров Л. Вечерняя почта. М., 1974. 12. Озеров Л. Дальняя слышимость. М., 1975. 13. Окунев Ю. Лирика прежде всего. Волгоград, 1968. 14. Румянцева М. Характеры. Воронеж, 1977. 15. Савич I. На шляхах буття. Донецьк, 1971. 16. Симонов К. Из трех тетрадей: Стихи. Поэмы. М., 1979. 17. Танк М. Стихотворения и поэмы (Пер. с белорус.). М., 1959. 18. Шадур П. Лица людей: Стихотворения и поэма. Донецк, 1978. 19. Шагилов Н. Ладонь. Х., 1965. 20. Вітчизна. 1978. № 10. 21. Ворошиловградская правда. 22. Дружба народов. 1975. № 10. 23. Литературная Россия. 24. Новый мир. 1985. № 5. 25. Юность. 1985. № 4.

Статья поступила в редколлегию 20.09.85

Р. М. Горюнова, доц.,
Симферопольский университет

«Города и годы» К. Федина и «Потерянный кров» Й. Авижюса (к вопросу о преемственности в развитии советского военного романа)

Современная многонациональная проза о Великой Отечественной войне продолжала лучшие традиции советского эпоса, обращенного к событиям революции и гражданской войны. У истоков военно-патриотической литературы — «Тихий Дон» М. Шолохова, «Хождение по мукам» А. Толстого, «Города и годы» К. Федина, «Разгром» А. Фадеева, «Железный поток» А. Серафимовича. Последующие поколения писателей не могли

пройти мимо творческого опыта крупнейших мастеров художественного слова. Созданные ими произведения наследовали героический пафос, патриотическое звучание, эпические традиции молодой советской прозы. Вместе с тем, развиваясь поступательно, военная литература обнаруживала напряженные идейно-нравственные, жанровые, стилевые искания.

Вопрос о соотношении традиционного и новаторского, о преемственности в развитии литературы значительно усложнился на современном этапе, когда в едином движении советской прозы наблюдаются процессы взаимодействия и взаимовлияния разнонациональных литератур. Этот процесс вызывает закономерный интерес исследователей. В научно-критических работах наметился поворот от эмпирических рассуждений, умозрительности к изучению конкретных художественных фактов, к осмыслению отдельных историко-литературных явлений [3].

Несомненный интерес в этом плане представляет роман И. Авижюса «Потерянный кров». Появившийся на рубеже 60—70-х годов, он органично вошел в общее русло развития современной литературы о минувшей войне. Вместе с тем это произведение, отмеченное своеобразием авторской социально-исторической концепции, спецификой заключенного в нем жизненного материала, яркое по своему национальному колориту.

Критики и литературоведы указывали на известную близость идейно-эстетической концепции «Потерянного крова» и «Тихого Дона», обнаружившую, при всей оригинальности творческой манеры И. Авижюса, его ориентацию на художественные открытия М. Шолохова. Шолоховские традиции исследователи усматривали прежде всего в стремлении И. Авижюса показать личность переломной эпохи, смятенного человека, трагическим путем идущего к обретению социально-исторической истины. Однако дальше общих замечаний критики не шли [5, с. 94]. Согласившись с тем, что И. Авижюс, следуя М. Шолохову, ищет пути художественного воссоздания эпического характера, обратим внимание на принципиальное отличие вышедшего из низов и вобравшего народный опыт, отягощенного сословными предрассудками Григория Мелехова от рефлексирующего интеллигента, поэта Гедиминаса Джюгаса. Говорить о созвучии этих характеров можно только в очень широком смысле, как и о традиционности И. Авижюса, испытавшего, по нашему мнению, комплексное воздействие разных художников, глубоко воспринявшего как национальный опыт, так и эстетические искания русской советской прозы.

Литературоведы правы, когда пытаются соотнести идейно-эстетическое содержание «Потерянного крова» не столько с романами 70-х годов о Великой Отечественной войне, сколько с эпическими произведениями, обращенными к эпохе первой мировой войны, революции, войны гражданской («Тихий Дон»). Этот принцип плодотворен, так как сама социально-политическая ситуация, повторившаяся на новом временном, историческом витке, породила проблемы и человеческие характеры, к

которым обратились писатели. Однако, говоря о литературных предтечах «Потерянного крова», мало ограничиться упоминанием блестящего произведения М. Шолохова. Попробуем проанализировать другую историко-литературную параллель. Почти столетия отделяет выход в свет романа К. Федина «Города и годы» (1924) от «Потерянного крова» И. Авижюса (1971): В романе К. Федина дана «картина двух миров той эпохи», которая отмечена кровавой бойней первой мировой войны, революционными событиями в России и Германии, гражданской войной в России. Обратившись к изображению русского и немецкого народов, жизни малых народностей Поволжья, эпохе революционных потрясений, писатель не мог не коснуться вопроса о национальной свободе, самоопределении нации, принципах существования нового многонационального государства.

В центре его повествования — судьбы интеллигенции и революции, опаленного войной «потерянного поколения», трудный путь которого совпал с эпохой революционного перелома. В послесловии к роману «Города и годы» (1951) писатель подчеркивал, что его книга главным образом о войне. Как предупреждение написаны К. Фединым картины жизни Германии 1914 г., где «в мещанской, буржуазной и особенно юнкерской среде было национальное высокомерие и воинственная нетерпимость ко всем немецким народам», где уже начиналось «безумие шовинизма» [6, т. 2, с. 418]. И если «Города и годы», книга, сожженная на кострах в гитлеровской Германии, лишь «касается истоков катастрофы, в которую мир был ввергнут нацизмом» [6, т. 2, с. 429], то «Потерянный кров» посвящен изображению самой катастрофы.

Это роман о второй мировой войне. И. Авижюс обращается к драматическим страницам истории литовского народа, когда эпоха революционных потрясений, восстановление советского строя совпали с трагедией фашистской оккупации, с Великой Отечественной войной советского народа против захватчиков. Сложившаяся социально-политическая обстановка обострила решение вопроса о самоопределении малой нации, о национальной свободе. Эта проблема — одна из центральных в романе И. Авижюса. Его, как и К. Федина, волнует судьба интеллигенции, крестьянства. Как и его предшественник, И. Авижюс решает проблему положительного героя эпохи, коммуниста-революционера.

Если роман К. Федина охватывает восемь лет исторической жизни (1914—1922), то события «Потерянного крова» относятся лишь к 1941—1943 гг. Проблемы, характерные для переходной эпохи, литовскому народу предстояло решить в более короткий срок. Вопрос о выборе исторического пути встал перед народом, проблема социально-нравственного выбора, определения жизненной позиции — перед каждым человеком.

«Потерянный кров», как и роман К. Федина, построен концентрически. В центре фединского повествования — Андрей

Старцов, человек, который не нашел в себе сил «принять исторически разумную борьбу революции» [6, т. 2, с. 416]. «Судьба его становилась исключением, — отмечает автор, — довольно, правда, распространенным среди той части интеллигенции, к которой он принадлежал» [6, т. 2, с. 416]. О том, что судьба Андрея Старцова — не исключение в эпоху перелома, свидетельствует жизненный путь Гедиминаса Джюгаса, поэта и учителя истории («Потерянный кров»).

Во многом близки характеры и судьбы главных героев интересующих нас произведений. И Андрей Старцов, и Гедиминас Джюгас «блуждают в поисках своей дороги» [2, с. 94]. В штормовую эпоху они стремятся быть «над схваткой», ищут несуществующий третий путь» в жизни, пытаются отгородиться от раздираемого противоречиями мира. С горечью и сожалением пишет К. Федин о человеке, который «до последней минуты не совершил ни одного поступка, а только ожидал, что ветер пригонит его к берегу, которого он хотел достичь» [6, т. 2, с. 407]. Как и Андрей Старцов, Гедиминас Джюгас убежден, что «надо жить в непроходимом лесу, отгородившись от мира» [2, с. 87]. Проповедуя абстрактные идеи добра и красоты, ложно поняты чести и долга, философию эгоцентризма, герои замыкаются в себе. К. Федин пишет: «Мир, который окружал его, был непоколебимой толщей. Она омывала Андрея, как вода» [6, т. 2, с. 129]. «Все, что мы можем сделать, — философствует Гедиминас Джюгас, — это стараться остаться честными. Человек безоружен, но у него есть крепость — он сам, и, закрывшись в ней со своей совестью, он может обороняться» [2, с. 87].

Не случайно герои трагически ощущают враждебность мира, воспринимают его как бесконечную пустыню, в которой легко затеряться. Андрей Старцов несет в своем сознании отвращение ко всякому насилию, к любому кровопролитию. «Кровь, кровь, — вот что тебя пугает. И эта вечная опаска, что рождает зло», — упрекает Андрея Курт [6, т. 2, с. 284]. Герои Авижюса одержимы желанием остаться с чистыми руками, не пролить человеческой крови. «Не мною создан такой мир, и не мне за него отвечать» [2, с. 166].

Субъективно не желая того, объективно, волею обстоятельств герои оказываются вовлеченными в круговорот жизни. Неудавшийся побег Андрея, встреча с революционным Петербургом, разбуженная российская провинция, контрреволюционный мятеж, повешенный карателями Федор Лепендин, бой под Санышиным... После кровавого столкновения с врагом Андрей, наконец, понимает: «Это было ложное сознание, будто я не несу ответственности за ужас, который совершается в мире» [2, с. 392]. Прозрение Старцова, казалось, должно направить его по верному пути — с Куртом, с Голосовым, с Покисеном. Но — роковая встреча с маркграфом Мюлем-Шенау... Один из героев И. Авижюса говорит о Гедиминасе: «Не свой, но и не враг же...» [2, с. 242]. Это — характеристика

и Старцова, который, попав в экстремальную ситуацию, становится врагом. Курт Ван стреляет в Андрея. К. Федин рисует трагически закономерный финал жизни человека, который «не мог подчинить личную жизнь суровым, но и великим задачам времени, и это ему отомстилось» [6, т. 2, с. 416].

В отличие от К. Фебина, И. Авижюс оставляет своего героя на распутье. Но перелом в его сознании уже произошел. Пережив смерть Саулюса, гибель Василия, потеряв Милду, пройдя все круги ада в фашистском застенке, Гедиминас, подобно Старцову, осознает, что «когда вокруг бушует огонь, нельзя не опалить крыльев» [2, с. 337]. Он понимает, что иллюзорна избранная им роль зрителя. Убийство Джюгасом провокатора означает решающий поворот в его судьбе. И хотя И. Авижюс оставляет финал романа открытым, сама логика художественного повествования, логика развития характера Гедиминаса убеждает во внутреннем совпадении дальнейшего пути Джюгаса с дорогой Красного Марюса.

Художественно воссоздавая единый социально-психологический тип, К. Федин и И. Авижюс, представители разных писательских поколений, основывающиеся на различных культурно-национальных традициях, используют во многом неоднородные принципы характеросложения. Обоим присуще стремление показать внутренний мир героя, вскрыть особенности мировосприятия творчески одаренной личности, художнической натуры, склонной к рефлексии, самоуглублению. Не случайно и К. Федин, и И. Авижюс активно вводят в повествование несобственно-прямую речь, нередко используют такие формы самовыражения героя, как дневник, исповедь в письме, сон. Но если душевное состояние Старцова К. Федин раскрывает преимущественно при помощи точной авторской психологической характеристики, то И. Авижюс в духе времени, опираясь на традиции литовского лирико-психологического письма, дает развернутую картину эмоциональной жизни героя. Для этого писатель насыщает роман интроспекцией, часто обращается к таким приемам психологического анализа, как внутренний монолог, «поток сознания»:

И К. Федин, и И. Авижюс рисуют образ блуждающего интеллигента в сопоставлении с истинным героем эпохи, революционером, коммунистом.

Обращаясь к событиям военной, революционной эпохи, писатели стремятся показать ее опору, тех, кому принадлежит будущее. Это люди революционного долга, целеустремленные, непреклонные, убежденные в правоте своего дела, сумевшие всецело подчинить свою жизнь борьбе. «Они ничего не замечают под ногами, они вечно — вперед и вверх. И с таким напряжением, точно они не люди, а какие-то катушки, румкорфовы катушки» [6, т. 2, с. 7], «моя вина в том, что я не проволочный» [6, т. 2, с. 8], — думает «рохля» Старцов. «Должны же быть в мире люди, не разучившиеся плакать и смеяться!» [2, с. 97], — вторит ему Гедиминас.

Внешние скупые зарисовки героев («высокий, прямой, негнущийся» Курт Ван, «тугой, как натянутый канат» Марюс) — еще не свидетельство их духовной бедности. И К. Федин, и И. Авижюс умеют показать, что под железной броней бьется горячее, израненное сердце.

Образ Красного Марюса типологически созвучен героям нашей литературы 20-х годов (Левинсон в «Разгроме» А. Фадеева, Кожух в «Железном потоке» А. Серафимовича, Курт Ван в романе К. Фебина). Но если изображение Курта ограничено аскетическим показом его лишь в сфере социально-активного действия, то И. Авижюс, согласно идейно-художественным требованиям современной эпохи, «очеловечивает» образ, вторгаясь в мир сложных переживаний героя, в частности, рассказывая драматическую историю любви Аквиле и Марюса. Под внешней суровостью и непреклонностью обнаруживается нежная, эмоционально чуткая, живая душа, постоянно контролируемая волей и разумом. Через внутренний монолог, непосредственное раскрытие «тайного тайных» человека передает И. Авижюс духовное богатство такой личности, как командир литовских партизан Марюс Нямунис.

И в романе И. Авижюса, и в романе К. Фебина значительное место занимает тема крестьянства. Показательно, что и одного, и другого прозаика привлекает наиболее сложный человеческий материал, с которым столкнулась революция. В «Потерянном крове» немало страниц уделено Кяршису, крестьянину, в котором силен частнособственнический инстинкт. Он и при оккупантах умеет жить сытой жизнью. «Зверек и тот свою нору вглубь роет...» [2, с. 195], — рассуждает Пеликасас. Утилитарная житейская мораль Кяршиса сводится к тому, что при любых властях и обстоятельствах крестьянину полагается пахать землю и «всех кормить», такова уж судьба земледельца. По сути, это еще один, очень своеобразный вариант поисков «третьего пути» в расколотом социальными противоречиями мире. Философия смирения прочно вошла в крестьянское мировосприятие Кяршиса: «Я только комар, которого носит ветром...» [2, с. 133].

На подобную социально-историческую фигуру обратил внимание и К. Федин. Впечатляюще нарисованный им дядя Кисель «ради покоя к немцу нанялся на работу» [6, т. 2, с. 264]. «Ты за свое хозяйство черту душу продашь» [6, т. 2, с. 264], — говорят солдаты.

Если в романе К. Фебина дядя Кисель, при всей его колоритности, — лицо эпизодическое, то И. Авижюс эпически глубоко разворачивает сюжетную линию Кяршиса, раскрывает психологию своего героя, убеждая в исторической несостоятельности его позиции.

В фединском романе один из персонажей выносит приговор подобным типам: «Я говорю, что кто хочет в одиночку быть, сам по себе, — такой человек в наше время не жилец». «Этаких людей нам не надо» [6, т. 2, с. 271]. И. Авижюс развенчи-

вает жизненную философию Кяршиса исподволь, показывая, как суровая действительность безжалостно разрушает возводимый им мир спокойствия и благополучия.

Наконец, интересно сопоставить исследуемые произведения еще в одном плане. Й. Авижюс — один из немногих современных прозаиков, обратившихся к открытому, развернутому изображению двух миров, двух социальных систем, непримиримых идеологий. В романе, насыщенном философскими спорами, интеллектуальными раздумьями, немало места уделено описанию врагов.

Сопоставлен с Гедиминасом Джюгасом по принципу сложного внутреннего контраста Адомас Вайнорас. Й. Авижюс рисует драму «несостоявшейся судьбы», показывает человека, который проходит жестокую проверку своих политических убеждений.

Образ Адомаса, как и характер Гедиминаса, сложен и противоречив. Авижюсу «было важно проникнуть в человеческую сущность Адомаса, в сокрытые пружины его сознания и как личности, индивида, и как социального типа» [1, с. 170].

Находясь в плену националистических иллюзий, мечтая о государственной независимости Литвы «без большевиков», Адомас Вайнорас считает возможным сотрудничество с фашистами, надеется, что цивилизованный Запад «подарит» Литве долгожданную свободу. «Вращаясь в механизме оккупационной машины», Адомас, не желая того, помогает фашистам истреблять нацию, интересам которой он мечтал посвятить свою жизнь. Отрицающий вначале насилие («Мне лично противно стрелять человеку в спину, да еще своему, литовцу»), Адомас смыкается с Гедиминасом в своем стремлении остаться с чистыми руками среди моря человеческой крови. Однако и Джюгас, и Вайнорас вынуждены встать по ту или иную сторону баррикады. После убийства русского летчика и расстрела литовцев в Ольшанике Адомас постигает страшный смысл происходящего с ним: «Если ты начальник полиции, и где-то стреляют, то должен куриться дымок и из дула твоего пистолета» [2, с. 204]. Подчинившись «временно» садистской философии фашизма, Адомас непоправимо теряет не только прежние взгляды, убеждения, иллюзии. Он платит самой высокой ценой, ценой своей души и рассудка. Таков финал философии исторического компромисса.

Образ Адомаса Вайнораса в романе Й. Авижюса исполнен большого смысла. По верному наблюдению А. Бучиса, за частной драмой отдельного человека в «Потерянном крове» стоит драма народа: «Не может ли разойтись с логикой истории народ? Этот вопрос один из центральных и самых сложных в романе Авижюса» [4, с. 393].

Адомас Вайнорас, Бугянис и им подобные оказываются удобным орудием в руках гитлеровского приспешника Дангеля. Используя их, расправляется он с литовцами, цинично заявляя: «Маленькому народу, со всех сторон стиснутому могу-

чими соседями, раньше или позже суждено раствориться» [2, с. 175].

Зловещую фигуру Дангеля как бы предвосхищает маркграф Мюлен фон Шенау («Города и годы»), использовавший в 1919 г. оппозиционные настроения некоторой части мордвы для организации контрреволюционного мятежа. «Симпатии мордвы на стороне нерусских народностей. Мы, ведущие борьбу с русскими, легче всего найдем общий язык с мордвой». «У нас общий враг» [6, т. 2, с. 317], — рассуждает «друг мордовской свободы», толкая народ на кровопролитие. Мюлен фон Шенау, как и впоследствии Дангель, утверждает, что «колония должна еще пройти путь просвещенной тирании» [6, т. 2, с. 316].

Национальное высокомерие таких, как Мюлен («В конце концов один род маркграфов фон цур Мюлен-Шенау стоит всей княжеской истории мордвы!») со временем приведет к политике геноцида, оплаченной жертвами второй мировой войны. «Арийская раса, как самая ценная часть человечества, должна похоронить под руинами прежней цивилизации все неполноценные расы» [2, с. 60], — заявляет переродившийся в немца литовец Ропп («Потерянный кров»).

Наследуя гуманистические традиции советской литературы, в частности уроки К. Федина, И. Авижюс усиливает антивоенную, антифашистскую направленность произведения.

Интернационалистический пафос романа К. Федина, где в едином строю борцов за революцию мы видим и русского Семена Голосова, и финна Покисена, и немца Курта Вана, в высшей степени свойствен роману И. Авижюса, хотя сама идея интернационализма выражена в иной художественной форме.

Таким образом, при всей оригинальности, самобытности и неповторимости изучаемых произведений можно обнаружить их внутреннее родство, обусловленное и близостью социально-исторических сюжетов, и едиными идейно-эстетическими принципами: общей нацеленностью писателей на изображение важнейших процессов эпохи, сложных человеческих характеров.

1. Авижюс И. Наедине с героем // *Вопр. лит.* 1975. № 3. 2. Авижюс И. *Потерянный кров*. М., 1980. 3. Бикмухаметов Р. *Орбиты взаимодействия*. М., 1983. 4. Бучис А. *Роман и современность*. М., 1977. 5. Гусейнов Ч. Г. *Формы общности советской многонациональной литературы*. М., 1978. 6. Федин К. *Сочинения: В 9 т.* М., 1959—1962.

Статья поступила в редколлегию 14. 02. 85.

Авторский гуманизм в повести Г. Бакланова «Навеки — девятнадцатилетние»

Гуманистическая проблематика присуща писателям, осваивающим различные жизненные пласты, но особенно интересно эти проблемы решаются в литературе, посвященной Великой Отечественной войне. Определяя значимость произведения, мы имеем в виду характер нашего искусства, которое одним из важнейших критериев поэтической истинности произведения считает его способность выявить человеческое в человеке, показать, как в условиях фронтовой действительности проявляются гуманность, справедливость, совесть, как в горниле жесточайших испытаний герои исповедуют и защищают идеалы социалистического гуманизма: помним, что «характером гуманизма определяется в конечном счете характер художественного восприятия действительности» [2, с. 6]. Именно яркий гуманистический пафос, пристальное внимание автора к судьбе человека на войне, воспроизведение им трудной правды войны привлекли внимание читателей к повести Г. Бакланова «Навеки — девятнадцатилетние», удостоенной в 1982 г. Государственной премии СССР.

Гуманистический пафос в произведении иногда звучит открыто, будучи высказанным в прямой публицистической форме, в открытом выявлении авторских чувств, но, как правило, писательская установка выражается прежде всего в творческих принципах создания образа человека, во всей образной структуре произведения. Художественное произведение — целостный организм. Оно начинается с заглавия, которое в повести Г. Бакланова не просто информативно, а в самом себе несет определенную эмоцию. В названии содержится основной пафос произведения, уже оно само обращает нас к категории памяти («навеки»), которая в контексте повести осмыслена как категория нравственная, историческая, гражданская.

Эмоциональность названия поддерживается тремя предположительно повествованию эпиграфами. Первый — очень личный, авторский: «Тем, кто не вернулся с войны. И среди них — Диме Мансурову, Володе Худякову — девятнадцати лет» [1, т. 3, с. 7]. Даже не зная, что Дима Мансуров — друг детства и школьной юности Г. Бакланова — сгорит в танке, мы ощущаем эту личность по употребленным неофициальным формам имен — Дима, Володя. Второй эпиграф, контрастирующий с первым, воплощающий в себе трагизм и величие времени, возвышенный и возвышающий, — тютчевские строки:

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые [1, т. 3, с. 7].

И третий, по-своему продолжающий первый и второй эпиграфы и предваряющий повесть, — слова поэта-фронтовика С. Орлова:

А мы прошли по этой жизни просто,
В подкованных пудовых сапогах [1, т. 3, с. 7].

Прямо откликнется этот эпиграф, этот образ-символ в эпизоде, когда будут хоронить погибших батарейцев и Третьяков недалеко от посадки найдет своего белозубого бесстрашного связиста Эльдара Насруллаева, который, как скажет автор, «лежал в облепленных пудами чернозема сапогах» [1, т. 3, с. 138]. С таким дистанцированным соотношением мы встретимся в повести не раз, например, в рассказе Саши о ее ровеснике — погибшем недавно Володе Худякове.

Повесть Г. Бакланова — это, по существу, история судьбы Володи Третьякова. Название и эпиграфы подчеркивают, что речь идет о судьбе поколения. В тексте повести созданы образы воюющих молодых сверстников героя. Он командует взводом, «где были молодые ребята, начинавшие наливать силой: за войну подросли в строй только двое, трое — пожилых» [1, т. 3, с. 22]. Поэтому короткий жизненный путь Третьякова воспринимается как судьба поколения. Это было поколение самого Г. Бакланова, который начал войну восемнадцатилетним. Вспоминая своих ровесников, погибших на фронте, писатель скажет: «...Это было поколение достойное, гордое, с острым чувством долга. Не тем чувством долга, которое, как правильно отмечал Лев Толстой, особенно развито в людях ограниченных, а тем, которое в роковые моменты истории движет честными людьми, готовыми пожертвовать собой во имя спасения Родины. Когда разразилась война, поколение это в большинстве своем шло на фронт добровольцами, не дожидаясь призыва, считая, что главное дело нашей жизни — победить фашизм, отстоять Родину. И почти все оно осталось на полях битв» [5, с. 244].

С чувством нарастающей боли и горечи следим мы за молодым героем, так как загода (благодаря названию и эпиграфам) знаем о трагическом исходе. Такой своеобразный прием опережения, когда ясен трагический конец развивающихся событий, определяет внутреннее напряжение повести даже в сравнительно спокойных эпизодах жизни тылового госпиталя, в истории влюбленности Володи Третьякова и Саши. В свете этого опережающего знания по-особому воспринимается и фронтовой путь героя, и его воспоминания о довоенной жизни.

Время повествования удивительно насыщено: судьба героя совмещена с судьбой воюющего народа, неразрывно связана с другими людьми, вбирает в себя настоящее и прошлое героя. Война, по Г. Бакланову, не столько разрывает, сколько обостряет все связи. Образы памяти вызывают в душе героя ответную реакцию, бывшее вторгается в его размышления и напоминает, как молод этот исполненный постоянного действия, мысли и чувства лейтенант.

Включение прошлого во временной поток настоящего, воспоминания героя не только помогают понять становление именно такого характера, его человеческую суть; перебивка двух временных планов увеличивает напряженность повествования,

гуманистическое звучание произведения. В Володе Третьякове очень сильна память о доме, так как иной памяти, иного жизненного опыта по молодости ему просто не дано. Его память — прежде всего жалость к матери и сестре. Она не раз выходит на поверхность сюжета, но присутствует и как «спрятанное» обоснование поведения героя. Его память — это теперь и осознанное чувство вины перед матерью и отчимом, что означает не отказ от прошлого юношеского максимализма, а пришедшее в огне боев и смертей понимание других людей, сложности жизни, раннее возмужание: «Теперь он понимал, как был жесток в своей правоте, что-то совсем иное открывалось его пониманию. И он подумал впервые, что, если отец жив и вернется, он также поймет и простит» [1, т. 3, с. 124].

Роль памяти в военной прозе многоаспектна. Обращение к мотиву памяти в произведениях последних десятилетий вызвано обострением чувства «связи времен». Память может быть выведена на первый план и выступать как формообразующее начало («Судьба человека» М. Шолохова); с памятью-совестью — «ножом в сознании» Андрея Гуськова мы встречаемся в повести В. Распутина «Живи и помни», память как мера нравственности, мера человечности — так звучит этот мотив во многих произведениях о войне, память как пафос произведения, обращенный к читателю, — так мы воспринимаем баклановскую повесть «Навеки — девятнадцатилетние».

Гуманизм военной литературы — гуманизм защиты правого дела народа. Он прежде всего выражается в выборе автором героя и характере этого героя. То, что в советской прозе мы уже не раз встречались с образом молодого лейтенанта (у В. Астафьева, В. Быкова, Ю. Бондарева и др.), обусловлено самой военной действительностью. Чем же отличается Володя Третьяков от своих литературных сверстников? Удивительно точно в статье, посвященной прозе Г. Бакланова, замечает И. Дедков: «Кажется, Третьякова влечет какая-то непрерывно действующая сила, и напряжение не слабеет; он охвачен возбуждением войны» [1, т. 1, с. 11]. Третьякова отличает постоянная деятельность: является ли она волнением воинских обязанностей или напряженным раздумьем над жизнью. Идея исторической активности и ответственности за свои поступки утверждается нашей литературой с первых ее шагов, но в современной военной прозе она звучит особенно сильно. На протяжении всей повести герой выступает как человек, у которого требования к другим и требования к себе совпадают; более того, он требует с себя строже и берет на себя больше не только потому, что он командир, а прежде всего потому, что он такой человек, человек с удивительно развитым чувством ответственности, соединенным со столь удивительной действенностью. Поражает убежденность и цельность Третьякова, то, как сразу он ощутил войну личным, кровным делом, полное слияние воинского долга и велений собственной совести. Это и делает гуманизм героя гуманизмом высшей пробы.

Проблема нравственной стойкости, которая проявляется в трагических условиях войны, волнует Г. Бакланова, как и других писателей, обращавшихся к военному прошлому. Изображая бои, фронтовую обстановку, госпитальную жизнь, тыловой голодный быт, писатель ярко показал, что война — это крайнее напряжение физических и духовных сил, адская работа, преодоление самого себя, изнуряющей усталости, преодоление противостоящих обстоятельств, стремящихся подавить волю и мысль человека.

Эстетический эффект такого образа, как Володя Третьяков, объясняется во многом тем, какой органической нравственной стойкостью обладал двадцатилетний взводный.

В решениях, которые принимают герои в военной обстановке, всегда есть момент нравственного испытания. В действительном Третьякове это решение как необходимость момента возникает раньше, чем чувство опасности, естественного страха. Вспомним эпизод переправы трактора и тяжелых орудий через хлипкий, не внушавший доверия бойцам деревянный мост. «Все они вместе и по отдельности каждый отвечали и за страну, и за войну, и за все, что есть на свете и после них будет. Но за то, чтобы привести батарею к сроку, отвечал он один» [1, т. 3, с. 25]. Так думает Третьяков и, чувствуя неуверенность и нежелание батарейцев, становится под мост, по которому должна пройти батарея. Когда мост застонал и зашатался под пушкой, у Третьякова «даже дыхание перехватило», но вылезет из-под моста он лишь тогда, когда вся эта огромная тяжесть съедет на землю. «Только теперь и ощутил он, какая сила давила сверху: по своим напрягшимся мускулам ощутил, будто он сам спиной подпирал мост» [1, т. 3, с. 26]. И это действительно так: «подпирал мост» — поддерживал уверенность в солдатах. Конкретная военная зарисовка приобретает символическое звучание, которое естественно возникает из повествования, не разрушая бытового и психологического правдоподобия. Так же, не колеблясь, не раздумывая, он сам для себя примет решение корректировать стрельбу во время жестокого боя с крыши коровника. С риском для жизни, у немцев под носом, ежесекундно рискуя быть убитым, будет руководить прицельным огнем. Его нравственный максимализм скажется и в том, что он отвергает возникшую возможность после излечения в госпитале остаться в тылу.

У Третьякова необходимость выполнения долга не просто продиктована свыше, она слита с личными побуждениями, и эта слитность — переход необходимости в свободу — определяет все его поступки. Нравственная активность героя проявляется не только в напряженной обстановке боя, в принятии необходимого решения, но и в поступках, не требующих напряжения, военной компетенции, быстроты реакции, в обычной обстановке. Так, раненый в руку, с болью, приглушенной новокаином, он уступит свое место на санитарной повозке, отправляемой в тыл, пожилому раненому в ногу бойцу.

Гуманизм в произведениях, посвященных войне, сказывается в том, что эти книги выявляют и неистребимую полноту жизни, которая сопротивляется воздействию войны, и драматический, а порой трагический характер сопротивления. Это прежде всего относится к изображению любви, которое в произведениях о войне часто предельно обостряет гуманистический конфликт. Любовь на войне — ситуация, встречающаяся в быковской «Альпийской балладе», астафьевских «Звездопаде» и «Пастухе и пастушке», в бондаревском «Береге», в «Асином капитане» В. Кондратьева и многих других произведениях, — везде освещается как человеческое в бесчеловечном, как торжество жизни среди трагедий и смертей. Несмотря на то что, как говорит герой-рассказчик недавно вышедшей повести В. Субботина «В другой стране», «война — неподходящее место для любви» [7, с. 83], любовь живет, противостоит войне и по-своему проясняет нравственную суть человека.

В «Навеки — девятнадцатилетние» перед нами — зарождение любви между юным лейтенантом и девочкой-школьницей с длинными косами, развитие этой любви по всем законам в такое «незаконное» для нее время. Поражает, насколько их чувство связано с военным временем, как развиты в юных героях чуткая совесть и чувство сопричастности общенародной жизни.

В достоверно воссозданной истории первой любви все пронизано войной: и он — раненый лейтенант, находящийся на временном излечении в госпитале, и она — потерявшая на фронте отца эвакуированная девочка, работающая вечерами после школы, несущая в себе неловкое чувство вины, так как любимая мама, чудная женщина, — немка, и госпитальный быт и быт тылового города, и беседы влюбленных. Но есть и нетерпеливое ожидание встречи, и сияние серых опущенных темными ресницами глаз Саши, и то, как они стояли у калитки и он загораживал ее от ветра, и поцелуй в госпитальном коридоре, и расставание на перроне, и вкус ее слез на губах. В любви молодых героев отразилось духовное богатство советского человека.

В этой любовной истории привлекает не только чистота героя, какая-то внутренняя защищенность от цинизма, бережность, готовность понять любимого человека, но и постоянно присущее ему чувство ответственности, побуждающее его к действию. Уезжая на фронт, он достанет Саше машину дров, распилит и расколлет их. «Для себя Третьяков не просил бы, но Сашу не мог он оставить собирать уголь под вагонами» [1, т. 3, с. 120].

Любовь в повести «Навеки — девятнадцатилетние» не замкнута в самой себе, она часть сложной и драматичной картины жизни. Вообще в художественном мире Г. Бакланова (имеется в виду не только анализируемая повесть) разрушительная сила войны — всегда рядом с неистребимостью жизни, радость — с болью невозвратимых утрат. Эта авторская установка выра-

стает из его восприятия жизни, из стремления к неприкрашенной правде, которая определяет достоверность его произведений: «Удушливо пахло взрывчаткой. Низко волокся дым. По одному выскочили из траншеи. Уцелевшие подсолнухи на поле, ярко-желтые в дыму, все шляпками повернуты им навстречу: там, позади всходило солнце над полем боя. Лежа на спине, Третьяков пригнул тяжелую шляпку подсолнуха. Набитая взрешшими семечками, как патронами, она выгнулась вся. Смахнул ладонью засохший цвет, отломил край.

— Пошли!

Кинул горсть семечек в рот и бежал по полю, выплевывая мягкую, неотвердевшую шелуху» [1, т. 3, с. 38]. Здесь и осязаемая реальность происходящего, и правда живых подробностей, психологического восприятия, психологической детали, и острое чувство мира, даже в обстановке боя, полного красок жизни, подчеркивающих, как мучительно больно с этим миром протаться.

В повести «Навеки — девятнадцатилетние» Г. Бакланов выявляет высокий нравственный потенциал своего героя. Он не боится смотреть в небо, не страшится задавать себе вопросы о смысле человеческого существования: «Неужели только великие люди не исчезают вовсе? Неужели только им суждено и посмертно оставаться среди живущих? А от обычных, от таких, как они все, что сидят сейчас в этом лесу, — до них здесь так же сидели на траве, — неужели от них всех ничего не останется? Жил, зарыл, и как будто не было тебя, как будто не жил под солнцем, под этим вечным синим небом, где сейчас властно гудит самолет, взобравшись на недосыгаемую высоту: Неужели и мысль невысказанная, и боль — все исчезает бесследно? Или все же что-то остается, витает незримо, и придет час — отзовется в чьей-то душе? И кто разделит великих и невеликих, когда они еще пожить не успели? Может быть, самые великие — Пушкин будущий, Толстой — остались в эти годы на полях войны безымянно и ничего уже не скажут людям. Неужели и этой пустоты не ощутит жизнь?» [1, т. 3, с. 34]. Здесь явно слышен авторский голос, речь автора даже не стилизуется под речь героя, слово героя как бы находится внутри речи автора, герой не существует независимо от него. Несомненно-прямая речь дала Г. Бакланову возможность подчеркнуть причастность автора к переживаниям героя, но голос автора здесь слышнее, чем голос героя. То, над чем думает герой, — постоянно тревожит прежде всего самого писателя. Сопоставим повесть «Пядь земли», с которой, по сути, начинался Бакланов-художник, с вышедшей двадцать лет спустя повестью «Навеки — девятнадцатилетние». В «Пяди земли» устами Мотовилова, от имени которого ведется повествование, был высказан тот же вопрос: «Неужели кончится война и с такой же легкостью, с какой проглянуло сейчас солнце, забудется все? И зарастут молодой травой и окопы, и воронки, и память?» [1, т. 1, с. 161].

Неотступно возвращает память писателей-фронтовиков к прошлому, и осознание высокой цены победы, чувство скорби о погибших, необходимости священной памяти о павших пронизывают их книги. Прямо перекликается с приведенными мыслями молодого лейтенанта (и самого автора) стихотворение Е. Винокурова «Лик», где поэт озабочен вопросом, который мучил баклановского взводного:

Законы прошлого жестоки,
Вперед неведомы пути,
И в историческом потоке
Ты, друг, неразличим почти!.. [3, т. 2, с. 573].

Но голос поэта, который сливается с голосом героя-бойца, восстает против безличности и забвения, против того, что «мир не почувствовал бы боли, когда б однажды ты исчез» [3, т. 2, с. 573].

Если сравнить предшествующие произведения Г. Бакланова «Пядь земли», «Южнее главного удара», «Мертвые срама не имут», «Июль 41 года», в которых гуманистический мотив является главным, с его повестью «Навеки — девятнадцатилетние», то увидим, что в повести этот мотив всезахватывающ и определяющ. Временная дистанция, отделяя автора от изображаемых им событий и героев, позволяет в полную меру выявиться «отеческому чувству» писателя, которое теперь, по истечении стольких лет, он испытывает к своему герою.

Чувство боли, жалости, сострадания, которые война высвечивает, как ничто другое, пронизывает повесть «Навеки — девятнадцатилетние», которую В. Кондратьев не случайно назвал рвением. Прежде всего этими чувствами обладает сам молодой герой, который со своей бескомпромиссной ответственностью, обостренным восприятием жизни, удивительной обращенностью к людям остро ощущает человеческие страдания, горе, неустроенность: «Вот кого Третьякову всегда жаль на войне: женщин»; «Отчего ему сегодня всех жаль? Гошу жаль, Тамару жаль и жаль, так жаль эту девчонку с косами...»; «Вот их, погибших в сорок первом, когда все рушилось, особенно жаль. Ведь они даже издали не увидели победы» и т. д. [1, т. 3, с. 32, 82, 142].

Для гуманистического произведения главной и безусловной ценностью является человек, поэтому боль, жалость, память и скорбь о погибших утверждается в повести как нравственная норма советского человека. И проводнице вагона жаль молодых, которых она возит всю войну. «И все в одну сторону». И все потерявшая в эвакуации женщина жалеет других эвакуированных, «особенно если с детьми», и тайком от дочери отдает им, что может.

Слово «жаль», можно сказать, — ключевое слово повести, и оно многозначно: жалость — любовь и ответственность за него, это сострадание, оно входит в ощущение единства, общности народа в лихую годину. Наконец, это чувство возникает у читателя и от знакомства с короткой жизнью героя, чей высокий

нравственный потенциал исследует автор. Историческая направленность событий и гуманистическая позиция автора позволили ему сделать на этом чувстве особый акцент. Игорь Дедков, говоря о неизбежности переключек мотивов, настроений, образов, верно заметил: «Здесь нам так ясно и просто говорят: пожалейте этого лейтенанта, пожалейте, оплачьте» [1, т. 1, с. 11].

Когда уходят такие люди, как Володя Третьяков, только начинающие жить, полные добра, жажды деятельности, напряженной мысли, надежд, ясной становится цена победы. Человечность нового мира в произведении проявляется и в образах героев, и в самой атмосфере повествования, и в авторском понимании противоестественного, трагического состояния войны для человека. Столь сильно звучащий гуманистический пафос, который в повести выражается в защите ценности человеческой личности, в поэтизации жизни как героического деяния, в скорби о погибших, определен глубоким осознанием писателя значения для нашего общества памяти о войне и тех, кто завоевал победу.

1. Бакланов Г. Собр. соч.: В 4 т. М., 1983—1985. 2. Боcharов А. Человек и война. М., 1978. 3. Винокуров Е. Лик // 60 лет советской поэзии: В 4 т. М., 1977. 4. Дедков И. О судьбе и чести поколения // Г. Бакланов. Собр. соч.: В 4 т. М., 1983—1985. 5. Лазарев Л. Это наша судьба. М., 1983. 6. Оружием слова. М., 1978. 7. Субботин В. В другой стране // Новый мир. 1986. № 1.

Статья поступила в редколлегию 15.06.87

Н. Г. Колошук, учитель русского языка и литературы, Волинская обл.

Особенности повествования и выражение авторской позиции в романе М. Алексева «Драчуны»

70—80-е годы в советской литературе отмечены огромным интересом к социально-философским проблемам, глобальному осмыслению исторического народного бытия и одновременно пристальным вниманием к отдельной человеческой личности. При этом одна из главных особенностей современной прозы — явное усиление личностного, субъективного, автобиографического начал, откровенное выражение позиции художника через субъективно-повествовательные формы.

Очевидно, с этой тенденцией тесно связано появление в так называемой деревенской прозе на рубеже 70—80-х годов ярких произведений автобиографического и лирико-публицистического жанра. Одно из них — роман М. Алексева «Драчуны», опубликованный в 1981 г.

Критика отозвалась о романе как о произведении значительном не только в творчестве М. Алексева, но и во всей со-

ветской литературе последних лет*. Отмечая его тесную связь с предыдущими автобиографическими произведениями самого автора и других писателей — от Л. Толстого и М. Горького до «Последнего поклона» В. Астафьева, — а также с произведениями деревенской прозы, посвященными эпохе коллективизации, исследователи подчеркивали новое в изображении М. Алексеевым народного характера и народной жизни, в авторском видении мира, в соединении эпического и лирического начал. Однако специально вопрос о выражении авторской позиции через особенности традиционного автобиографического повествования в этом произведении не ставился. Именно такой аспект кажется нам интересным, потому что повествование от первого лица, совмещающее точку зрения автобиографического героя и автора-повествователя, в «Драчунах» своеобразно.

Автор непосредственно входит в текст, является единственным повествователем, сохраняя при этом в определенной степени черты мировосприятия автобиографического героя, образ которого занимает, как обычно, центральное место, а сюжетно-композиционное построение подчинено изображению его формирующейся личности. Вместе с тем автор стремится к синтетическому видению и осмыслению мира в его исторической и социальной сложности, и собственная биография отодвигается им на второй план, отступает перед множеством событий и судеб. Повествовательная структура усложняется, соединяя эпическое и очерковое начала: ярко, пластично выписанные картины сменяются очерковыми зарисовками, переживания маленького автобиографического героя — лирико-публицистическими монологами автора-повествователя.

Автор выступает в качестве субъекта социально-нравственной оценки изображаемого, не скрывая своего присутствия и своих симпатий и антипатий, своей привязанности к прошлому. Но он «ничего не преувеличивает, не мудрит задним числом», по выражению М. Лобанова, а «пишет так, как было, сохраняя свое отношение к прошлому, как к некой детской святыне» [2, с. 157]. М. Лобанов даже склонен считать, что роман написан ради «обжигающей» правды о голодном 33-м годе, как правдивое свидетельство очевидца. Но и все, что предшествует 1933 г., не является просто предисловием к нему. Для автора это священная память о прошлом, без которого не бывает настоящего, потому так долго, так подробно знакомит он читателя с мельчайшими деталями деревенского детства и всего деревенского бытия, с многочисленными персонажами — ими являются чуть ли не все жители родного села Монастырского.

* См.: Ганичев В. Люди земли // Октябрь. 1981. № 11; Лобанов М. Освобождение (О романе М. Алексеева «Драчуны») // Волга. 1982. № 10; Борзунов С. Михаил Алексеев. Встречи. Книги. Размышления. М., 1983; Кузнецкий В. С. Творчість Михайла Алексеева. К., 1983; Овчаренко А. Восьмидесятые годы (Статья первая) // Наш современник. 1984. № 10; Молдавский Д. Утверждение эпоса // Молодая гвардия. 1985. № 8; Ткаченко А. Творческий принцип // Лит. Россия. 1985. 19 июля.

Для чего нужно это изображение многочисленных персонажей: близких и дальних родственников главного героя, его друзей-одногодков, соседей и знакомых, просто односельчан? Один из современных критиков считает, что и так в деревенской прозе «все, что можно было вспомнить, вспомнили. Меняются только названия деревень и имена родственников» *.

Читая роман М. Алексеева, с этим нельзя согласиться. Воссозданные в нем характеры поражают узнаваемостью в жизни и вместе с тем непохожестью на каких-либо литературных предшественников. Они первородны как сама жизнь во всех неповторимых подробностях, и одновременно воспринимаются как ярко типичные. Среди них дедушка Михаил, отец и мать героя, дед Ничей и Яков Соловей... В сюжете некоторые из них занимают немного места, но автор увлекается подробностями в изображении каждого героя, будто стремится выхватить из бездны забвения, оживить образ давно ушедшего из жизни, но дорогого, неповторимого человека. Потому даже эпизодически упоминаемые персонажи названы им по имени, отчеству и фамилии, да еще при всяком удобном случае автор повествователь приостанавливает рассказ о фабульных событиях и подробно объясняет, откуда и какое у человека уличное прозвище, какие у него родовые связи в селе, чем он известен среди односельчан, чем не похож на других...

Эпическое повествование тем самым часто близится к очерку, как бы продолжающему галерею портретов односельчан в «Хлебе — имени существительном». Объективное изображение служит объяснению и подкреплению прямой авторской характеристики, всегда доброжелательной, хотя и неоднозначной. Вот, скажем, характеристика отца: пьяница и острослов, мастер на все руки и безответственный лодырь, бросающий начатое дело на полпути, хозяин в доме и «хабалин», измучивший мать и покинувший детей... В отношении маленького героя к отцу чувствуется и детское желание гордиться «папанькой», и горькая обида на него, а в отношении автора — трезвое понимание и прощение недостатков и слабостей близкого человека.

М. Алексеев рассказывает о трудном детстве. Но в авторском голосе нет негодования и гнева даже тогда, когда он говорит о былых горьких обидах маленького героя. Лишь то грустно-насмешливая, то лукаво-добродушная усмешка чувствуется в нем — через подтекст, через стилистические особенности. К примеру, автор подводит итог огорчениям героя, рассказав, как развалился на части в руках Мишки пугач, только что купленный на ярмарке за «цельный полтинник»: «В который уж раз в одном только нынешнем году так обидно и безнадежно рушились мои планы!» [1, с. 155]. А так хотелось похвастаться этим пугачом перед бывшим другом Ванькой Жуковым, чтобы тот «умер от зависти!» Еще горше Мишке

* Шайтанов И. Реакция на перемены // Вопр. лит. 1981. № 5. С. 59.

оттого, что отец, занятый в эти минуты своими невеселыми раздумьями, утешает невпопад: — «Нет, сынок, этого не склеишь, — сказал отец и нахмурился, утопив пальцы в лохмах моей головы. Помолчав, проговорил еще тише: — Не склеишь...» [1, с. 155].

Ошибки героев служат поводом для серьезных авторских размышлений о добре и зле, так сложно переплетающихся и в общественной, и в личной жизни людей. Вот, например, оказались рядом такие разноначальные события одного вечера, как «ледовое побоище» монастырских мальчишек и первое колхозное собрание, на котором произошло столкновение Николая Михайловича (отца Мишки) с Григорием Жуковым. Никто и подумать не мог о «пускаяй отдаленной, но прямой родственной связи двух этих несчастных историй, о том, что просили они из одного недоброго зерна, что у них один источник, о котором, однако, все давно забыли» [1, с. 176]. Источник этот — непонимание, зависть, мелочное себялюбие, злоба, считает автор.

Само название романа аллегорически обозначает и двух главных героев-мальчишек, и неполадивших рдичей (дядя Петруха говорит над могилой Григория Жукова: «А мы, дураки, ссорились-бранились... Эх, драчуны, драчуны!» [1, с. 287]). В это слово вместе с мягким упреком вкладывается и еще более широкий смысл: размышляя о будущем своих маленьких героев, автор видит мысленно «поколение за поколением все новых и новых драчунов, для которых судьба не удосужилась приготовить легких путей-дорог» [1, с. 207]. Он снисходителен к ошибкам и промахам своих героев-«драчунов» именно потому, что все время помнит о «путях-дорогах», ждущих их впереди.

Поэтому в людях он стремится показать лучшую их сторону, умея видеть за внешней обычностью (а часто и странностью, и неприглядностью) внутреннюю доброту, широту натуры, бескорыстие, простодушную открытость или веселое лукавство.

Самое же главное для него в людях — совестливость, милосердие, трудолюбие (очевидно, это то общее, что объединяет М. Алексеева с В. Астафьевым, Ф. Абрамовым, В. Беловым и другими такими разными представителями деревенской прозы). С беспредельной теплотой вспоминает он маму, деда Михаила, дядю Петруху — бескорыстных, чистых сердцем, вечных тружеников.

Если в «Последнем поклоне» В. Астафьева остро ощутимо авторское непримиримое отношение к подлости, несправедливости, низости, равнодушию к чужой беде в людях, когда-то встреченных на жизненном пути его автобиографическим героем, то в художественном мире М. Алексеева, мире изображенного им детства, таким сторонам человеческой натуры почти нет места, хотя мир этот далек от идиллии.

В. Астафьев в «Последнем поклоне» перевоплощается в мальчика, подростка, которому судьба приготовила недетские

испытания, настолько жестокие и страшные, что спокойно, «объективно» их вспоминать невозможно. Они — живая детская боль.

У М. Алексеева также свежи в памяти картины былого, но он видит их глазами взрослого, которому больше вспоминается светлое, доброе, чистое, чем тяжелое и горькое. Даже такое невеселое обстоятельство, как отсутствие у деревенской детворы того времени настоящей одежды и обуви, кажется теперь пожилому человеку по-своему трогательным: до чего крепка и надежна была единственная на всю весну, лето и осень «холщовая справа», сшитая маминими руками!

Главная цель, которую ставит перед собой автор, пытается разобраться в сложностях истории родного села, — воздать им, землякам, дань благодарной памяти: «Признаться, и теперь я еще пытаюсь уразуметь происхождение этого голода..., — размышляет он о самом трагическом эпизоде в жизни села. — Тридцать третий год остался и останется в памяти моей самой ужасной отметиной. И как ни тяжело и ни горько вспоминать о нем, я все-таки обязан сделать это перед своими земляками...» [1, с. 264].

Лишь отдельные персонажи романа не заслуживают признательности и доброго, внимания автора-повествователя. Например, некий Воронин, названный «злым гением села». Он сменил на посту председателя сельсовета Михаила Спиридоновича Сорокина, который, по мнению какого-то уполномоченного, «проявил «непростительную мягкотелость» во время организации колхоза. Списки раскулачиваемых Сорокин составлял так, чтобы «все по совести, по справедливости». Воронину же этот принцип ни к чему. Он «горячо и ревностно» доводит процент «ликвидированных» до нужного районному начальству уровня. С него начинаются «вихревые события», которые понесут их «к роковой черте» — вынудят оставить родные места, искать с помощью «справки», тайно выданной Мишкиным отцом (он был секретарем сельсовета), новое пристанище в жизни.

Но автор не концентрирует читательское внимание на «перегибах» в политике местных властей во время коллективизации. Его интересует не столько политическая и социальная сторона этого процесса, неоднократно исследовавшегося нашей литературой, сколько нравственная и психологическая его сущность.

В романе нет острого социального конфликта в его привычном для литературы виде: нет непримиримой борьбы классовых врагов и идейных противников — того, что знакомо читателю по «Поднятой целине» М. Шолохова, «Судьбе» П. Проскурина, «На Иртыше» С. Залыгина, «Канунам» В. Белова и т. д. Очевидно, не потому, что этого не было в с. Монастырском, и не из-за желания автора сгладить классовые противоречия. О них автор не раз напоминает читателю. Например, показывает, как восприняли монастырские школьники «Поднятую це-

лину»: «...это писатель с нас, с нашего села все списал» [1, с. 256].

Однако сам М. Алексеев выбирает другой, более близкий путь изображения тех же событий: показать происшедшее так, как оно запечатлелось в собственной памяти. Отсюда особенности отбора материала. Ссора с лучшим другом детства ребенку запомнилась, конечно, во всех подробностях, а вот перипетии сложной борьбы за колхоз вряд ли были понятны до конца. Потому сцена ребячьего «ледового побоища» оказывается в повествовании автора не менее важной, чем изображение первого колхозного собрания, на котором Мишка не был и помнить которое не может (но автор воссоздает его так же детально, передоверяя психологическую «точку зрения» одному из участников собрания — отцу героя).

Детские впечатления далеки от «взрослых» представлений о мире, но зато лишены свойственных многим взрослым пред-рассудков. Это дает автору возможность показать происшедшее с непривычной, неожиданной для читателя стороны. Мишка вряд ли различал классовых врагов среди приходивших по ночам к отцу мужиков, слезно просивших: «Выручай, Николай Михалыч! Поморозю детишек в той Сибири, как слепых кутят. Спроворь, ради Христа, какую-то бумагу...» [1, с. 184]. Мишкины сверстники-пионеры с энтузиазмом агитировали закоренелых единоличников в колхоз, но вряд ли они могли увидеть в них врагов Советской власти. Многие из них, как, например, Яков Соловей, не подали заявления в колхоз из-за понятного страха подчиниться чужой злой воле, грубому нажиму.

Яков даже под бременем тягчайших налогов «не сдался, не положил перед Ворониным вымогаемую бумагу, то есть заявление в колхоз». Бессмысленность упорства Якова была видна даже мальчишкам-агитаторам: они не упускали случая подразнить Якова, погоняющего буренку, которую он запрягал в телегу вместо лошади. Почему же Яков Соловей симпатичен автору при всей своей несуразности, нелюдимого упрямца, «жуткого матерщинника и скандалиста», почему его судьба прослеживается подробно до последнего его часа, а Воронин оказывается неинтересным автору, образ его не разработан ни психологически, ни сюжетно и напоминает фельетонного персонажа?

В этом тоже выявляются характерные особенности писательского мастерства М. Алексеева и важнейшие стороны его авторской позиции. В изображении Воронина — неприятие демагогической нетерпимости, тупого и агрессивного бюрократизма, глухоты к чужим бедам и горестям, заносчивого чванства всевластием. Вероятно, это неприятие было бы убедительнее, если бы писатель не ограничился короткими эпизодами и отсылками из уст других персонажей о Воронине. В них Воронин даже не назван по имени — зло у писателя чаще обобщенно, плакатно; конкретно же добро.

В изображении Якова Соловья проявилось внимание к человеческой индивидуальности, уважение к достоинству, упорству, жизнестойкости человека в труднейших обстоятельствах. В подтексте повествования о Якове настойчиво звучит авторский призыв: не спешите судить человека, постарайтесь понять мотивы его поступков; непонимание, заблуждение могут привести к горьким ошибкам и тяжелым утратам. Сколько мятарств стоило человеку его собственное упрямство и непонимание других!

К мотиву вражды снова и снова возвращают нас авторские «отступления», придавая истории драчунов философский обобщающий смысл. Этот мотив является главным в сюжете, завязанном вокруг незначительного события — драки неразлучных прежде друзей Мишки и Ваньки — и вспыхнувшей из-за них ссоры взрослых. В первой части романа главной движущей силой является простая фабула: Мишка, оставшийся без друга, одну за другой переживает утраты привычных радостей деревенского детства и все новые и новые неприятности из-за ссоры. Но подробно описывая поведение главных «драчунов» и всех примкнувших к ним, автор все больше увлекается описанием самой обстановки действия, условий быта, обстоятельств и предысторий, охватывая всю жизнь села. Неторопливое течение повествования охватывает события осени 1929 — весны 1935 г., но часто автор вспоминает эпизоды давнишние, сохранившиеся не столько в собственной памяти, сколько в сельских преданиях, своеобразные предыстории героев, которые составляют как бы продолжение экспозиции романа, расширяя представления читателей о многочисленных героях и их обычной жизни, углубляя повествование в 20-е годы. Таковы истории Микария Земскова и пана Камышова, деда Ничея, Федота Ефремова и др. Чаще всего это необычные, эксцентрические случаи, запомнившиеся селу и составившие репутацию того или иного человека.

М. Алексеев любит подчеркнуть у своих земляков необычность, чудачество, за которым видит неповторимость человеческой личности. Убеждение в ценности единичной, неповторимой человеческой жизни, в сущности, один из главных гуманистических принципов, утверждаемых нашей литературой, — при-суще ему в полной мере. Оно определило некоторые примечательные особенности формы автобиографического романа М. Алексеева: населенность многочисленными персонажами, преобладание очеркового повествования над эпическим в первой части, высокий настрой авторских отступлений, повороты сюжета. Судьбы земляков уводят автора к бурным событиям 30-го года, к горькому 1933, в послевоенное время. Он осмысливает их с высоты сегодняшнего дня, с грустью и восхищением, печально и уважительно думая о грозных и тяжких испытаниях, выпавших на долю земляков, о великой силе их жизнестойкости и терпения, о спасительности и милосердии к близким.

Раскрывая психологию героев, автор не стремится выдержать принцип повествования «от первого лица»: герои действуют, думают, переживают вне авторского восприятия (или восприятия автобиографического героя). Автор показывает их собственный внутренний мир чаще всего через несобственно-прямую речь, в которой нередко, как и в диалогах, пользуется колоритным просторечием и диалектным говором. В авторской речи диалектизмы очень редки, но просторечие употребляется широко. Тем самым он одновременно близок своим героям и отделен от них: автор давно уже человек большого мира и нового времени, в котором всеобщая грамотность стирает диалектные различия. Просторечия в повествовании во многих случаях соседствуют с архаично-книжными оборотами («трава... с осокой и мокричником, зело несъедобными для скотины»), и такое соединение создает эффект иронического отстранения автора от героя и иронической оценки всего события.

Синтаксису авторского повествования свойственна своеобразная велеречивость, цветистость. Сложные, распространенные многочисленными придаточными и обособленными оборотами предложения соответствуют уплотненно-детализированному, насыщенному подробностями повествованию, неторопливому и обстоятельному. Так находит свое отражение в синтаксисе сложная ассоциативность воспоминаний.

В целом авторское повествование в автобиографическом романе М. Алексеева выражает ясную и объективную оценку народной жизни как через создаваемые характеры, так и через композиционное построение, стилистические особенности. Очерково-лирическая манера, совмещающая разные по тональности пласты — лирико-патетические, юмористические, драматические, — всегда отличается у М. Алексеева искренностью, доверительностью к читателю, заботливым воссозданием жизни людей во всей ее реалистической подлинности, теплотой авторского к ней отношения. В сознании читателя формируется образ автора — нашего современника, который пронес через нелегкую жизнь нетленными самые дорогие святыни: любовь к родной земле и ее людям, уважение к труду и подвигу, преклонение перед добром и правдой.

1. *Алексеев М.* Драчуны. М., 1982. 2. *Лобанов М.* Освобождение. О романе М. Алексеева «Драчуны» // Волга. 1982. № 10. 3. *Овчаренко А.* Восьмидесятые годы. Статья первая // Наш современник. 1984. № 10.

Статья поступила в редколлегию 17.09.84

О некоторых характерных чертах лирической деревенской прозы

О лирической деревенской прозе (некоторые исследователи называли ее ностальгической) в современной критике существуют разные, зачастую противоположные мнения. Обвинения в социальной пассивности легко уживаются в критике с мнением, что эта проза «полностью связана с современностью, опирается на нее, черпает в ней свое вдохновение» [15, с. 620]. Упреки в том, что «обращенность «деревенской прозы» назад, в прошлое, все явственнее начинает ощущаться как односторонность и ограниченность» [14, с. 174], сочетаются с похвалами привязанности к вечным ценностям, а утверждение «слишком ясен и четок и тверд круг приемов и образов: слишком просматривается дно» [5, с. 242] — с утверждениями, что деревенская проза «озонировала литературную атмосферу» 60—70-х годов [8, с. 6]. Чрезмерные восторги и неумеренный обличительный пафос в критике о деревенской прозе так и остались необъясненными в своем поразительном сочетании. Наверное, что-то мешало оценить явление не только изнутри (здесь было много сделано), но и со стороны. Новое явление, как это часто случается с критикой, оценивалось в рамках уже сформированных представлений о литературе.

Нужно также помнить о том, что «идеология и психология застоя отразились и на состоянии сферы культуры, литературы и искусства» [2, с. 12]. Забывалось главное: каждое значительное явление в литературе — это проявленная «общественная потребность осмыслить время, в особенности время переломное», правда о котором — «в свершениях народа и противоречиях развития общества, в героизме и повседневности трудовых будней, в победах и неудачах...» [1, с. 90].

Поэтому оценивать деревенскую прозу, на наш взгляд, надо начинать с анализа конфликта. Художественный конфликт — это своего рода линия стыка литературы и жизни, именно он проявляет степень осмысления основных противоречий эпохи.

Литература о деревне в послевоенное время делится на несколько периодов. Сразу после войны появилось множество так называемых бесконфликтных произведений, сглаживающих реальные трудности развития, лакирующих действительность. Преодоление этих недостатков началось с книги В. Овечкина «Районные будни», в которой столкнулись в острой, непримиримой борьбе два типа руководителей — Борзов и Мартынов. Книга была столь злободневной с точки зрения как литературных, так и жизненных потребностей, что создала на несколько лет некое силовое поле, воздействующее на многих писателей, интересующихся темой деревни. Период в литературе с середины 50-х до середины 60-х годов получил даже наиме-

нование «овечкинский». Противостояние Борзов — Мартынов так пришлось по душе писателям, что трудно найти в эти годы произведение, где бы по-разному не варьировался конфликт между двумя типами руководителей.

В 60-е годы на селе начались новые процессы. Отставание сельского хозяйства стало катастрофическим из-за усиленной миграции населения из села в город. На глазах стал изменяться коренным образом уклад крестьянской жизни. Как и всякая ломка, процесс оказался болезненным, сложным, не без издержек. Этот жизненный материал вызвал интерес у писателей. Но одни пошли по накатанному пути, уложили эти проблемы в знакомое противостояние двух типов руководителей, другие начали осваивать новый художественный конфликт. В 60-е годы многие почувствовали исчерпанность конфликта, открытого Овечкиным, — он не выражал основных противоречий времени. Если противостояние Борзова и Мартынова не казалось упрощением жизни, потому что в 50-е годы признание методов руководства Мартынова было вопросом существенным, то в 60-е годы, когда на первый план жизнь выдвинула другое противоречие, конфликт превратился в схему.

Теоретики литературы отмечают, что в современной прозе конфликт видоизменился [11; 12]. Он стал «более утонченным и разветвленным, труднее «снимаемым» с «поверхности, художественно более убедительным» [12, с. 147]. Начался этот процесс в литературе с явления, которое называют лирической деревенской прозой.

Конфликт между типами руководителей так часто повторялся в произведениях на тему деревни, что неизбежно должны были появиться сюжеты, в той или иной мере пародирующие конфликт. К таковым можно отнести сюжет повести Б. Можяева «Живой». В повести, на первый взгляд, налицо все атрибуты прозы «овечкинцев», однако ее относят к произведениям, которые представляют собой один из смыслообразующих центров того замечательного в отечественной литературе явления, которое именуется «деревенской прозой» [4].

Конфликт повести «снимается» достаточно легко: крестьянин Кузькин Федор Фомич по прозвищу «Живой» борется с начальством местного и районного масштаба. Здесь традиционная лестница методов управления, которую образуют бригадир Пашка Воронин, председатель колхоза Гузенков, секретарь райкома Мотяков и другие руководители разного масштаба. Все они зависят друг от друга и выступают против Кузькина «единым фронтом». Образы руководителей нарочито шаржированны, подчеркнута отрицательность. Девиз их руководства — «Обломаем рога... раз и навсегда» (выражение Мотякова). Сила и власть в руках Гузенкова и Мотякова. В реальной жизни им действительно ничего не стоило обломать рога такому, как Кузькин. Но все перипетии повести заключаются в том, что простой крестьянин во всех столкновениях оказывается победителем. Решение конфликта сознательно облег-

чено, автор намеренно создает героя в облике неунывающего лукавого победителя, который поднимается на недостижимую для мотяковых высоту. Кузькин (Живой!) вырастает до символического представителя крестьян в их главной сути — живучести и неистребимости, несмотря на многочисленные превратности судьбы. Повесть наполнена пословицами, поговорками, другими прозаическими жанрами народного творчества (это чаще всего вложено в уста главного героя), приобретает некую притчеобразность и приближается к произведениям фольклора, где заданность развития конфликта является формулой народного мировоззрения, изображающего подчеркнуто противоположное тому, что было в действительности. Облегчив разрешение конфликта, сосредоточив на этом внимание, Б. Можяев, с одной стороны, пародирует уже затертый конфликт, с другой — пытается поднять совершенно другие проблемы. Осмеивая знакомый конфликт, Можяев тем самым выходит на более общее противостояние: между исконной народной нравственностью и всем тем, что противостояло ей во времени, пытаясь подчинить ее или растворить в другой нравственности. Повесть Б. Можяева «Живой» — это шаг к новому конфликту. Рассмотреть своеобразие этого конфликта можно на примере многих произведений, но мы вспомним наиболее характерные для деревенской прозы.

Повесть В. Белова «Привычное дело» — одно из первых и самых ярких явлений лирической деревенской прозы. Как и в «Живом», мы видим здесь знакомый набор проблем «овечкинского» периода. Во многих местах повести Белов — беспощадный реалист. Но проблемы, уже знакомые читателю, рисуются под каким-то другим углом зрения. В центре повести простая крестьянская семья, ее жизнь, судьба. «Не часто встретишь в литературе народные характеры, которые равны были бы Ивану Африкановичу и его жене Катерине по глубине и масштабам человеческой духовности», — писал о героях «Привычного дела» Ф. Кузнецов [8, с. 24]. С таким определением качеств и утвердились в критике герои В. Белова. И все же очень мало найдется критиков, которые, соглашаясь с общей оценкой, не сделали бы оговорку: у героев повести «отсутствует одно из главных качеств человека — его подвластность времени, неизбежная зависимость от него» [6, с. 259]; «Иван Африканович воспринимает как «дело привычное» и заросшую сорняком кукурузу, и запрет на лесную косьбу. Его пассивность распространяется и на общественные отношения, даром что он — депутат сельсовета, фронтовик, прошедший до Берлина» [15, с. 498—499]. Многим критикам хотелось бы, чтоб герои Белова были «позлее и понеуступчивее» [16, с. 193]. Однако, сделав такую оговорку, которая, по своей сути, превращает героев в загадку (пассивность и высокая духовность?!), критики оставляют героев в том виде, в котором их предложил писатель: ограничиваются констатацией черт, не пытаясь разобраться в их странном сочетании.

В повести налицо семейные отношения патриархального уклада в довольно неприглядном их виде: жена, теряя силы, тянет громадный воз домашнего хозяйства, а муж философствует, в работе ограничиваясь минимумом, не унижающим мужского достоинства. Иван Африканович фактически виновен в смерти жены: уехав в город в разгар сенокоса, он вынуждает Катерину, еще не оправившуюся после очередных родов, делать тяжелую мужскую работу. Однако писатель рисует Катерину покорной и безропотной вовсе не с целью призвать ее возмутиться или восстать. И не старается обличить Ивана Африкановича в его многочисленных недостатках. И Катерина, и Иван Африканович — это, в глазах автора, люди прежде всего душевно чистые, искренние, духовно богатые, несмотря на незамысловатость их рассуждений. Как удастся автору на такой сюжетной основе показать высокую духовность героев? Дело в том, что они глубоко чувствуют. Трогательно нежны с начала и до конца интимные отношения Ивана Африкановича и Катерины. Доброта господствует в их отношениях с окружающими. Они тонко чувствуют природу, красоту мира. Если попытаться сформулировать доминирующее чувство героев в их отношениях с действительностью, то это будет, пожалуй, умиротворенность. Беды и несчастья, которые заставляют героев напрягать физические силы, не ослабляют в них духовности, не заслоняют их видения прекрасного в жизни. В самые трудные моменты, когда впору руки опустить от отчаяния, Иван Африканович и Катерина не вспыхивают гневом, не обрушиваются с обвинительными речами на виновников своих несчастий. У них какая-то удивительно жизнестойкая, непоколебимая основа. Сначала кажется, что она заключается в семейных отношениях, навечно отлаженных. Но если копнуть глубже, то основа в другом. Отношения в семье — лишь ее проявление. Мы понимаем это в конце повести, сопровождая Ивана Африкановича в его несколькодневных блужданиях по лесам. Природа не только вылечила его от отчаяния, но и помогла вновь обрести твердую почву под ногами.

Основа духовного богатства героев — в естественности их жизни. Они максимально близки к природе и живут по тем же законам, по которым существует все живое.

Финал повести трагический. Какие же конфликтные линии приводят к нему? Если попытаться объяснить гибель героини ее столкновением с тяжелой жизнью, то пафос повести — в обличении тех обстоятельств, которые повинны в смерти положительного героя. Так ли это? Конечно, жизнь, которой живут колхозники, отрицается Беловым. Но герои, поставленные в трудные обстоятельства, не мучаются. Такое их миропонимание, они такие, трудности не могут сделать их другими. Сколь естественно было бы, если бы они стали, подобно Егору Дымшакову из романа Е. Мальцева «Войди в каждый дом», страстными обличителями, борцами за справедливость! Но тогда произошло бы то, чего не желает автор: герои стали бы

совсем другими. По воле автора они должны остаться такими, какими есть. Их пассивность — это, как ни парадоксально, условие их высокой духовности. Только подчиняясь ходу событий, они живут жизнью естественной и органичной. Этой жизнью жил крестьянин испокон веков. Все лучшее в его нравственности, в его духовном мире определялось его отношениями с природой, с землей, которая источник всего — и насущного, и духовного.

Новая (по сравнению с извечной) жизнь вынуждает героев уйти от тех естественных отношений с миром, которые складывались веками. И если бы они подчинились этому, не случилось бы трагедии в их жизни. Будь Иван Африканович похитрее и поизворотливее, нашел бы он средства к существованию, как находили другие. Будь Катерина менее покорной, не стала бы она надрываться, умирать на работе. Трагедия происходит от несовместимости психологии и нравственности крестьянина старого уклада с обстоятельствами новой жизни. Сделав героев положительными, автор безоговорочно стал на их сторону в этом противостоянии.

Традиционно сталкивающиеся стороны старого и нового поменялись знаками плюс и минус. Настоящее обрело минус, прошлое — плюс. Белов пристрастен. С социальной точки зрения, он, вероятно, не прав, но художественно убедителен. Писатель не оставляет нас равнодушными, предлагая задуматься над психологией и нравственностью современного крестьянина, который все дальше уходит от природы, от земли и вместе с этим утрачивает самые необходимые человеку качества: доброту и духовность, превращается в бездумного накопителя.

Одновременно с Беловым страстный разговор о проблемах деревни, ее прошлом, настоящем и будущем повели Е. Носов, С. Крутилин, Ю. Сбитнев, В. Распутин и др. Во многих произведениях противостояние прошлого настоящему рождает особую систему образов, по которой угадываются прежде всего произведения лирической деревенской прозы. С самого начала критики отмечали большое количество стариков и старух в произведениях «деревенщиков». Критика сетовала на это явление, так как очень часто возникал один и тот же сюжет: отношения с неблагоприятными детьми, которые обрекают стариков на одинокую, мучительную старость. Внутренний противовес (герои не борются): на одном полюсе — старики, положительные и очень несчастные, на другом — дети, благополучные, но безнравственные, формируют конфликтную основу множества рассказов и повестей. Но совсем по-другому решается проблема одиноких деревенских стариков у С. Воронина. Такие его рассказы, как «Родительский дом», «Петров день в Кузелеве», где речь идет об опустении малых деревень, наполнены оптимистическим звучанием. Два поколения не противопоставлены друг другу. В них нет конфликта, характерного для лирической деревенской прозы. Это приближает

рассказы к действительности, но проблема все же решается поверхностно, декларативно.

Круг героев лирической деревенской прозы ограничен. Естественно, что именно среди стариков и старух ищут писатели носителей положительных ценностей: это одна из граней философии, когда все лучшее относится к прошлому. Кроме того, любимыми героями «деревенщиков» становятся чаще всего «чудики», резко выделяющиеся из той среды, которая является современной жизнью села: дети, возрастом которых определяется эмпирическое восприятие мира: женщины, которые, подобно Катерине В. Белова, ведут традиционный для деревни образ жизни. Такие герои чаще всего одиноки, несчастны, обижены, противопоставлены многочисленным отрицательным типам. В произведениях такого рода положительные персонажи никогда не торжествуют над отрицательными, отсюда — грустные нотки, пронизывающие деревенскую прозу.

В рассказе Е. Носова «И уплывают пароходы, и остаются берега» все нравственные ценности — в прошлом. Положительность главного героя — тоже в прошлом. В прошлом его гармония с природой. Отойдя от прежней жизни, Савоня становится жалким, никчемным, юродствующим стариком, служащим на побегушках у приезжих туристов. Писатель жалеет Савоню, потому что не его винит в том, что он изменил образ жизни. Савоня — «последний из могикан», он не смог пережить глухого, беспробудного одиночества, бесцельности этого одиночества. Автор безжалостен ко всем представителям новой жизни на Онеге, особенно к «культурным» людям, которые едут сюда будто бы за духовными ценностями. В рассказе, густо населенном действующими лицами, нет ни одного положительного героя. Противостоит всем отрицательным типам лишь утраченная положительность Савони. Савоня — тот же Иван Африканович, не устоявший под напором времени. Насколько значителем он в прошлом, настолько жалок в настоящем.

В повести С. Крутилина «Старая скворечня» происходит разрушение крестьянской семьи. Егор и его жена Дарья — люди старого уклада, живут многотрудной жизнью, но в согласии с природой, не теряя высокой человеческой сути. Их связь с природой подчеркивает параллельный сюжет: жизнь старого скворца в саду Егора. Дети Егора, в противовес его чаяниям, стали потребителями всего легкодоступного. Они посмеиваются над отцом, считая его привязанность к земле, нелегкому крестьянскому труду нелепым чудачеством. Этот труд, по мнению сыновей, бесполезен — можно жить легче и лучше. Они, например, вполне прилично устроились в городе, хотя нужды в их работе город явно не ощущает. По натуре сыновья вроде бы беззлые, но почему-то боится их старый скворец, так сильно сдружившийся с Егором. Страх оправдался: перед окончательным уходом из отцовского дома сыновья уничтожают старую скворечню. Этот поступок словно

отрезает их пути назад. Сыновья Егора утратили корни, ушли от земли в поисках легкой жизни, потеряли духовные и нравственные ценности.

Своеобразие конфликта лирической деревенской прозы рождает особую систему художественных средств. Роман В. Фоменко «Память земли» и повесть В. Распутина «Прощание с Матерой» посвящены теме затопления деревень во время строительства канала или ГЭС. Написанный в 60-е годы, роман В. Фоменко сформировался на основе конфликта между двумя типами руководителей. Если бы не карьеризм, бездушные и волюнтаризм некоторых начальников, переселение прошло бы вполне благополучно. Но и борьба руководителей, конечно же, заканчивается победой лучших из них. Поэтому финал в романе мажорный — переселенцы с энтузиазмом начинают новую жизнь. По форме традиционный, роман имеет много сюжетных линий, опирается на скрупулезную повествовательность. Но конфликт упрощает решение многих чрезвычайно сложных проблем, превращая произведение в «парадное многописание».

В центре повести В. Распутина — старуха Дарья, для которой затопление родной Матеры — конец всего, чем она жила, что определяло смысл ее жизни. Добрая и мудрая старуха обречена на одиночество и гибель. Она не смогла покинуть деревню из-за твердой уверенности, что ей нет места в какой-либо другой жизни. Если Фоменко полностью оправдывает затопление и озабочен лишь устранением препятствий на его пути, то Распутин заставляет задуматься не только о целесообразности переселения (не теряем ли больше, нежели приобретаем?), но и о тех нравственных ценностях, которые определяют стиль новой жизни и вытесняют из нее прекрасную по человеческим качествам старуху Дарью. Писатель стал на стороне героини, вроде бы противостоящей становлению нового. Стал потому, что каждому человеку необходимо осознать величину потерь и не утратить в обретении нового то, без чего невозможно жить дальше. Повесть отличается от романа общей трагической тональностью, сюжетом, образами, расстановкой этих образов. Олицетворенным действующим лицом становится природа. Это придает повести особый лиризм, емкую метафоричность, философскую глубину.

Таким образом, противостояние отрицательного настоящего и положительного прошлого и есть тот конфликт, который лег в основу лирической деревенской прозы. Именно его своеобразием объясняется спорность оценок этого явления. Отрицание настоящего вызывало сопротивление, высокая художественность — восхищение. Необходимо осознать, что отрицание настоящего и художественность в лирической деревенской прозе — понятия неразрывные.

1. Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза. М., 1986. 2. Материалы Пленума ЦК КПСС, 27—28 янв. 1987 г. М., 1987. 3. Белов В. Повести и рассказы. М., 1980. 4. Вильчек Л. Вот моя

деревня... Штрихи к портрету Б. Можяева // Лит. газета. 1981. 20 мая. 5. *Гусев В.* В предчувствии нового. М., 1974. 6. *Клепикова Е.* От быта к эпосу // Современник: Сб. статей. М., 1983. 7. *Крутилин С.* За косогором. Повести. М., 1971. 8. *Кузнецов Ф.* Самая кровная связь. Судьбы деревни в современной литературе. М., 1977. 9. *Можяев Б.* Живой. Повести и рассказы. М., 1984. 10. *Носов Е.* Шумит луговая овсяница. Рассказы. М., 1979. 11. *Перцовский В.* Покоряясь течению: о своеобразии конфликта в современной прозе // Вопр. лит. 1979. № 4. 12. *Погрибный А.* Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. К., 1981. 13. *Распутин В.* Повести. М., 1981. 14. *Старикова Е.* Социологический аспект современной «деревенской прозы» // Лит. и современность. 1973. № 12. 15. *Сурганов В.* Человек на земле. Тема деревни в русской советской прозе 50—70-х годов. М., 1981. 16. *Турков А.* «Внешнее» и «внутреннее» (О Василии Белове) // Турков А. Открытое время. М., 1975. 17. *Фоменко В.* Память земли: Роман. М., 1978.

Статья поступила в редколлегию 08.05.86

О. Л. Калашникова, доц.,
Днепропетровский университет

«Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины» М. Д. Чулкова (к проблеме русского рококо)

Термин рококо по-настоящему еще не получил в истории русской литературы права гражданства. Попытки Б. В. Томашевского, А. А. Морозова, М. Я. Полякова привлечь внимание к этому важному направлению русской литературы XVIII в. пока не увенчались успехом. В статье Л. И. Кулаковой и монографии В. И. Федорова, посвященных литературным направлениям в России [7; 18], о рококо даже не упомянуто. В зарубежном литературоведении в последнее время началось активное изучение литературного рококо. Однако русская словесность XVIII в. не рассматривалась еще в аспекте этой проблемы. Так, в книге Х. Хатсфельда о европейской литературе рококо представлены все страны, кроме России [24].

Несмело вводя термин из истории пластических искусств в историю искусства слова, даже те исследователи, которые пропагандируют русское литературное рококо, слишком ограничивают его круг, относя к нему преимущественно поэзию (Тредиаковский, Сумароков, Ломоносов, Херасков, Державин, Богданович, Батюшков, Пушкин) [9; 12; 13; 17]. Однако литература русского рококо не исчерпывается названными явлениями.

Важнейшие типологические черты рококо как особого литературного направления уже в какой-то мере определены советскими и зарубежными учеными, в особенности французскими и немецкими (Висарги, Эрматингер, Анжер, Лофе, Мей, Менге), которые в последние годы развернули широкую дискуссию о литературе рококо и ее жанрах. Отметим, что и в зарубежной науке термин рококо пока очень осторожно ставят рядом с романом XVIII в., хотя в силу своей универсальности, способности усваивать элементы различных жанровых форм роман должен наиболее органично вписаться в художественную систему рококо. Советское литературоведение (по сложившейся традиции связывать развитие романа с реализмом [20, с. 42—53] также пока не выделило проблему романа рококо, хотя актуальность ее очевидна. В статье предпринята попытка проанализировать известный в России XVIII в. роман

М. Д. Чулкова «Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины» (1770) в русле поэтики рококо.

Роман Чулкова неоднозначно трактуется советскими и зарубежными учеными, что обусловлено сложностью творческого метода писателя и жанровой природы его произведения. В зарубежном литературоведении давно стало традицией рассматривать русский роман XVIII в. в духе компаративизма как подражательный, преувеличивая его зависимость от иноземных воздействий (Д. Гаррард, А. Кросс, А. Монье и др.) [23; 22; 29], называть первые русские образцы жанра конгломератом, механическим соединением признаков разных европейских модификаций романа [21, с. 287—290; 29, с. 46—50] или же вообще отрицать само существование национального романа в России XVIII в. [4, с. 343—344, 27, с. 59—61].

Отвергая концепцию компаративистов о вторичности русской литературы XVIII ст. романа, в частности, отстаивая идею национальной самобытности, советское литературоведение сделало немало для выявления национальных корней романа. При этом порой наблюдались крайности, объяснимые стремлением опровергнуть буржуазные доктрины, что вело к игнорированию (II) западноевропейского влияния.

Однако самобытность русского романа следует обосновывать не через игнорирование очевидного в XVIII в. процесса усвоения европейских литературных форм, а через выявление специфики этого усвоения на базе национальных традиций.

Метод М. Чулкова не укладывается ни в одну из выделенных литературоведами художественных систем в русской литературе XVIII в. Отдельные признаки (значащие имена; схематизм характеров, попытка рационального объяснения событий и поступков) легко вписываются в классицистическую поэтику; другие (психологический анализ, стремление показать воспитание чувств героини) — в сентиментализм; третьи (попытка соотнесения характеров и обстоятельств, выявление воздействия общества на личность, эмпирическое описание бытовой стихии жизни) — в реализм эпохи Просвещения. Вот почему, основываясь на отдельных чертах метода Чулкова, литературоведы определяют его и как классицизм [21, с. 187—190; 14], и как реализм [15, с. 618; 16, с. 186; 8, с. 89], и как барокко [14, с. 182]. Но целое не поддается однозначному определению.

Поэтому многие исследователи только подчеркивают антиклассицистическую природу творческих установок М. Чулкова [5, с. 85; 18, с. 128; 29, с. 50] или, ощущая неоднозначность этого художественного феномена, говорят о наличии в нем элементов различных литературных направлений [6, с. 18]. В одной из советских работ, посвященных прозе XVIII в., русский роман, в частности «Пригожая повариха», рассматривается в разных главах как явление разных литературных направлений. Так, в четвертой главе произведение Чулкова названо в ряду барочных романов [14, с. 182] и как предтеча роман-

тизма [14, с. 227], а в пятой главе — как одно из самых замечательных явлений русского реализма [14, с. 349—351].

Что же скрывается за этой загадочной стилевой мешаниной, свойственной М. Чулкову, как, впрочем, и другим русским романистам XVIII в.? Незрелость жанра, слепое подражание нескольким зарубежным образцам или сознательный принцип, порожденный законами определенной художественной системы?

Совмещение различных стилей (или «стертость стиля»), противоречивое сочетание различных структур явилось, по мнению ряда ученых [10, с. 169; 12, с. 312], важнейшим конструирующим принципом рококо. Заимствуя традиционный реквизит нескольких жанров и литературных направлений, рококо создает свою подвижную систему, явившуюся своеобразным переходным звеном между барокко и Просвещением. Чулков находит в рококо наиболее удобное стилевое выражение собственных художественных исканий. Сочетание художественных принципов различных направлений и жанровых элементов в романе М. Чулкова оказывается функционально важным принципом, порожденным поэтикой рококо. Именно эта разнообразность, свойственная и Ф. Эмину, и М. Комарову, и И. Новикову, позволяет говорить о рококо в русском романе XVIII в. Вот почему у истоков русского романа (в его различных жанровых модификациях) оказались столь разнообразные, но равно важные для писателей традиции.

Национальное своеобразие русского романа выявилось именно в конгломеративности его жанровой природы, обусловленной поэтикой рококо. На Западе к XVIII в. роман прошел несколько значительных этапов: античный, средневековый, барочный, вступил в эпоху романа рококо и просветительского романа. В России же из безроманного пространства рождается сразу роман рококо, что предоставило возможность русским писателям творчески усваивать опыт сразу нескольких исторических стадий развития жанра и стимулирует ускоренное развитие отечественного романа и литературы в целом. В этом выявляется своеобразие национальных путей становления романа. Поэтому необходимо не только определить круг традиций, повлиявших на формирование русского романа, понять, что связывает его с традициями того или иного жанра, но и установить систему внутренних отношений между этими признаками, рассмотреть русский роман как единое целое, характерное явление рококо — очень важного, но еще не выделенного в истории русской литературы направления.

В зарубежном литературоведении довольно четко определилась тенденция трактовать литературу рококо как альковную, уводящую читателя в мир чувственных утонченных переживаний, эротики, наслаждений, игры, в мир интимный, замкнутый (Висарги, Эрматингер, Хатсфельд, Лофэ). Однако интимизация, действительно очень важная для рококо [10, с. 311], особого свойства. Для искусства рококо характерна попытка соотнести частный, интимный мир человека и некий общест-

венный опыт. Форма исповеди, избранная Чулковым для «Пригожей поварихи» и связывающая произведение с национальной традицией «Романа в стихах», мемуарной литературы первой половины XVIII в., и, с другой стороны, традициями Мариво, Прево, Кребийона, популярных и широко читаемых в России 60—70-х гг. XVIII ст. [2, с. 140—141], дала возможность смело сочетать интимно-индивидуальный и риторически-общественный планы. Мартона рассказывает о своей жизни не с целью оправдаться или просто поведать о себе, как это было в пикареске, с которой роман Чулкова часто несправедливо отождествляют [15, с. 625; 8, с. 85—86; 30, с. 94—122], а чтобы другие извлекли урок из ее ошибок. В отличие от пикаро, который, по определению М. М. Батхина, над всем издевается, ничего не принимает, не отдает себя ни одной ценностной системе и тем самым освобождается «от гнетущей патетики» [1, с. 195, 205, 213, 225], героиня Чулкова соотносит личный опыт с общепринятыми представлениями. С этой целью автор использует пословицы. Они до определенного момента составляют доминанту речи героини, так как являются для Мартоны энциклопедией народной мудрости, позволяют проверять поступки некой общественной, социальной нормой. Отсюда назидательность произведения, столь характерная для просветительского романа, в особенности английского, с которым также связана поэтика Чулкова («Моль Фленрерс» Дефо, «Памела», «Кларисса» Ричардсона).

Выбор в качестве главной героини третьесословного персонажа, открытого в силу своей профессии (содержанка) всем социальным контактам, позволяет романисту создать в «Пригожей поварихе» галерею различных социальных типов — хозяев Мартоны: слуга, небогатый дворянин Светон, секретарь, безграмотный канцелярист, богатый отставной подполковник, плут Ахаль, благородный офицер Свидаль. Расширяются социальные границы мира, в котором живет пригожая повариха. Мартона, подобно героям Мариво, Прево, Кребийона, романы которых современные зарубежные ученые относят к рококо [25, с. 8; 26, с. 290; 24, с. 36—54], проходит не школу плутовства, как в пикареске, а школу воспитания чувств. И если пикаро накопление негативного бытового опыта позволяет либо преуспевать (как Ласарильо), либо просто выжить (как Гусману, дону Паблосу), то эти герои обретают положительный облагораживающий психологический опыт. Понятия о благодарности, совести, любви становятся по мере эволюции героев определяющими их поступки. Мартону вначале пленяет в ее любовниках богатство (слуга, Светон), потом оказывается, что богатство не может заменить ума (и она отвергает безграмотного канцеляриста) или состязаться с натурой (и она отказывается от любви старика). И наконец, со Свидалем появляется мотивировка поступков искренним чувством, и герой совсем в духе французского романа начала века пленяет повариху своей учтивостью и нежностью.

В русле темы воспитания чувств, характерной для французского романа рококо и ставшей ведущей в романе эпохи Просвещения, Чулков показывает эволюцию характера Мартоны. Изменения, происшедшие в героине, легко угадываются в повторяющихся в романе репликах: «...тогда я не знала, что есть на свете благодарность, *думала*, что и без нее на свете прожить возможно» [19, с. 48], «я была *тогда* немного ее помысленнее» [19, с. 47] (подчеркнуто мною. — О. К.). В «Пригожей поварихе» в отличие от пикарески показывается не столько внешнее, сколько внутреннее движение: на смену событийной авантюристичности плутовского романа приходит попытка объяснения авантюристического характера.

Отождествление романа М. Чулкова с пикареской, идущее в русле расширительной трактовки плутовского романа (история его, по мнению В. Сиповского, Ж. Стридтера, А. Монье, охватывает в Европе XVI—XVIII вв., а в России и первую половину XIX в.), ведет к утрате перспективы историко-литературного развития романа, которое архаизируется. Это позволяет буржуазным исследователям абсолютизировать оставшие русскому роману от европейского.

Используя опыт «Романа в стихах», Чулков делает центральной героиней женщину. В то же время феминизация романного жанра порождена самим веком салонов и женщин, как называет эпоху рококо Ф. Менге [28]. Важно, что национальные тенденции литературного движения совпадали с основным направлением развития европейского романа. Именно поэтому необходимо ставить вопрос не столько о влиянии французского и английского романов XVIII в. на русский, сколько о типологических схождениях, обусловленных общим для России и европейских стран законом стадийного развития. Русский роман, рождаясь в последней трети XVIII в., стремится идти в ногу со своим старшим европейским братом. Созидая новый для русской литературы жанр, романисты XVIII ст. опираются на национальные традиции повести, мемуаров, журнальной прозы и одновременно усваивают то, что уже создано многовековой историей европейского романа, и те тенденции, которые только намечаются в современном романе западных стран. Подвижная художественная система рококо позволяет им решить столь сложную задачу.

Характерное для рококо и усвоенное Чулковым смешение стилей проявилось и на уровне средств создания характеров. Мартона часто упоминает в бурлескном ключе мифологические персонажи, характеризуя себя и своих поклонников. Подобный прием в лирике рококо М. Поляков называет аллюзионным использованием мифологических образов, позволяющим смешивать два плана: высокий и низкий, так как один и тот же образ по-разному воспринимается различными социальными группами и классами [12, с. 309]. Влюбленного в нее старого подполковника повариха величает «беззубый мой Адонид», «седой мой Купидон» [19, с. 55—56], что становится одновременно и

средством социальной характеристики самой героини, и штрихами к портрету хозяина Мартоны. Так свойственная рококо литературность [10, с. 169] позволяет Чулкову создать образ с помощью своеобразного преломления литературных ассоциаций.

Жанровая природа «Пригожей поварихи» воплощает характерную для рококо разноголосицу, что является шагом к многогранному реалистическому воссозданию мира. Небольшое по объему произведение включает в себя элементы различных малых жанров (это также особенность рококо [12, с. 305; 28]): нравоописательного очерка, жанра толкования пословиц, писем, популярных в русских журналах 1760-х гг., новеллы (сказка слуги). С журнальной художественной прозой «Пригожую повариху» роднит и стремление видеть в литературе средство заполнения досуга в сочетании с морально-наставительным пафосом. Кроме того, как уже упоминалось, Чулков использует опыт французского и английского романов XVIII в. и синтезирует из этого разностильного материала роман рококо.

«Пригожая повариха» Михаила Чулкова воплотила сложный путь созидания русского национального романа, родившегося из переплетения разнообразных национальных и западноевропейских традиций. Такой важнейший функциональный признак, как разностильность в рамках одного произведения, был порожден художественной системой рококо, сыгравшей свою роль в развитии русского романа XVIII в. Опыт Чулкова — романиста, использованный его последователями в реально-бытовом романе М. Комаровым, И. Новиковым, был типологически близок исканиям романистов антиномичной линии развития жанра в России XVIII в. (Ф. Эмин, М. Херасков). Исследование этих художественных явлений в аспекте поэтики рококо, несомненно, обогатит наше представление о сложной эпохе развития русской литературы и истории отечественного романа.

1. Бахтин М. М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. Белозерская Н. Влияние переводного романа и западной цивилизации на русское общество XVIII века // Рус. старина. 1985. Янв. 3. Берков П. Н. Изучение русской литературы во Франции: Библиографические материалы // Литературное наследство. М., 1939. Кн. 33—34. 4. Главные начертания теории и истории изящных искусств Мейнера / Пер. с нем. Павлом Сохицким. М., 1803.
5. Западов А. В. М. Д. Чулков // Русская проза XVIII века: В 2 т. М., 1950. Т. 1.
6. Козыро Л. А. Русская нравоописательная проза последней трети XVIII века (Вопросы характерологии): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1975.
7. Кулакова Л. И. Просветительство и литературные направления XVIII века // Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М., 1961.
8. Лотман Ю. М. Пути развития русской просветительской прозы XVIII века // Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М., 1961.
9. Морозов А. А. Купидоны Ломоносова. К проблеме барокко и рококо в России // Československa rusistika. 1970. № 3.
10. Морозов А. А. Немецкая волшебнo-сатирическая сказка // Немецкие волшебнo-сатирические сказки. Л., 1972.
11. Орлов П. А. Реально-бытовые романы М. Д. Чулкова и его сатирико-бытовые повести // Уч. зап. Рязан. пед. ин-та. Факультет яз. и лит. 1949. № 8.
12. Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978.

13. *Пуришев Б. И.* Рококо // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1971. Т. 6. 14. *Русский и западноевропейский классицизм. Проза.* М., 1982. 15. *Сиповский В. В.* Очерки из истории русского романа. Спб., 1909. Т. 1. Вып. 1. 16. *Степанов В. П.* Просветительский реализм // Развитие реализма в русской литературе: В 3 т. М., 1972. Т. 1. 17. *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. 18. *Федоров В. И.* Литературные направления в русской литературе XVIII века. М., 1979. 19. *Чулков М. Д.* Пригожая повариха // Русская проза XVIII века. М., 1971. 20. *Эсланек А. Я.* Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М., 1985. 21. *Brown W. E.* A history of 18-th Century in Russian Literature. Ann Arbor, 1980. 22. *Cross A. G.* The tale of the Russian daughter and her suffocated lover.—Univers. of Birmingham, 1982. 23. *Garrard J. G.* The eighteenth century in Russia. Oxford, 1973. 24. *Hatzfeld H.* The rococo. Erotism, Wit and Elegance in European Literature. N.—Y., 1972. 25. *Lauffer R.* Style Rococo. Style des «Lumières». P., 1963. 26. *May G.* Le Dilemme du roman du XVIII-e siècle. P., 1963. 27. *Meunieux A.* La littérature et le métier d'écrivain en Russie avant Pouchkine. P., 1966. 28. *Minguet Ph.* Esthétique du rococo. P., 1966. 29. *Monnier A.* Un publiciste frondeur sous Catherine II. Nicolas Novikov. P., 1981. 30. *Stridter J.* Der shelmanroman in Russland. Ein Beitrag zur geschichte des russischen romans vor Gogol. Berlin, 1961.

Статья поступила в редколлегию 02.12.85

В. И. Мацапура, асп.,
Киевский университет

Работа А. С. Пушкина над образом Онегина (из наблюдений за черновыми вариантами романа в стихах)

А. С. Пушкин принадлежит к числу тех поэтов, рукописи которых подобны стенограммам творческого акта и поэтому бесценны. Его черновики уникальны, так как в них получал отражение процесс создания произведения (на это неоднократно указывали и Б. В. Томашевский и С. М. Бонди).

Текстологами была проделана колоссальная работа по расшифровке и прочтению пушкинских рукописей [13, с. 676]. Для читателя открылись сотни страниц неизвестного пушкинского текста. С этого времени пушкиноведческие исследования редко обходятся без обращения к черновым редакциям и вариантам.

В шестом томе академического собрания сочинений, редактируемом Б. В. Томашевским, разработана текстология «Евгения Онегина». Представленный в нем объем черновых редакций и вариантов в 3 раза превышает объем канонического текста. Однако в этом издании отсутствует текстологический комментарий. Процесс создания Пушкиным романа в стихах, особенности его творческой лаборатории, не нашли еще должного освещения в пушкиноведении, несмотря на то что исследовательская литература, посвященная «Евгению Онегину», огромна. Работы Б. В. Томашевского, Д. Д. Благого, Б. С. Мейлаха,

Г. А. Гуковского, Н. Л. Бродского, Г. О. Винокура, Г. П. Макогоненко, Ю. М. Лотмана, И. М. Семенко и многих других авторов, исследующих творчество поэта, стали значительным явлением не только в пушкиноведении, но и в литературоведении в целом, а их обзор может быть предметом специального изучения. В них широко представлены, достаточно полно освещены многие вопросы его творческого метода, художественного мастерства, сложной истории создания. «При всем этом остается широкое поле для дальнейших исследований, уточнений, пересмотра» [11, с. 436].

Используя черновые варианты, попытаемся проследить, какие изменения претерпел характер заглавного героя в процессе создания, как менялось авторское отношение к нему, что постепенно отходило на второй план и что, наоборот, становилось главным. В комментариях к роману в стихах Н. Л. Бродским и Ю. М. Лотманом даются ссылки на многие черновые варианты пушкинского текста. Однако уяснение их роли для эволюции характера Онегина будет представлять несомненный интерес. Именно этот вопрос — эволюция Онегина — на протяжении многих лет был дискуссионным (вспомним хотя бы дискуссию о героях романа в Институте русской литературы в 1961 г.).

В первой главе Онегин представлен как светский человек, впитавший в себя нравы и привычки большого света. «Я вижу франта, который душой и телом предан моде, — вижу человека, которых тысячу встречаю наяву, ибо самая холодность и мизантропия, и странность теперь в числе туалетных приборов», — так воспринял характер героя современник поэта А. А. Бестужев [10, с. 149]. Не таким был задуман Онегин вначале. В черновиках первой главы герой спорит

О Байроне, о Манюэле,
О карбонарах, о Парни,
Об генеале Жомини [9, с. 217].

Здесь же упоминаются Венжамин и Мармонтель. Для поэта и его современников указанные имена были связаны с важными идеологическими темами. Байрон, как известно, был не только поэтом-романтиком, но и борцом за свободу, членом общества карбонариев в Италии; Манюэль и Венжамин — крупными деятелями французского освободительного движения; Мармонтель — другом Вольтера [4, с. 128].

В окончательном тексте поэт снимает политическую направленность спора, заменив все его предметы определением «важный»: Онегин умел «хранить молчанье в важном споре».

Тема свободомыслия героя еще раз появляется в черновой рукописи второй главы; герой «Не думал, что добро, законы, Любовь к отечеству, права Для оды звучные слова» [9, с. 276—277]. Здесь снова наблюдается попытка поставить героя на одну платформу с декабристами, для которых слова «любовь к отечеству, права» не были пустым звуком. Но в белой рукописи второй главы А. С. Пушкин лишает своего героя инте-

ресов подобного рода, и стихи приобретают противоположный смысл:

Не посвящал друзей в шпионы,
Хоть думал, что добро, законы,
Любовь к отечеству, права
Одни условные слова [9, с. 561].

Чем объяснить столь резкую смену авторских решений? Очевидно, прав Ю. М. Лотман, высказавший мысль, что «в замысле первой главы было заложено отношение между нравственным идеалом, приближающимся к установкам Союза Благоденствия, и образом поверхностного молодого человека, в определенных отношениях соприкасающегося с передовыми кругами» [3, с. 27].

Отказав Онегину в политических интересах и поэтических способностях («Не мог он ямба от хорея, Как мы не бились отличить»), поэт наделяет его рационалистическим умом, интересом к политэкономии.

Важное место в композиционном плане первой главы занимает XXXV строфа, которая предваряет ее центральный вопрос: «Но был ли счастлив мой Евгений?» В ней автор контрастно по отношению к бездеятельной жизни героя рисует трудовой ритм пробуждающегося Петербурга. Бодро звучит полнударный четырехстопный ямб: «встает купец, идет разнощик», «проснулся утра шум приятный». Движение наполненного жизнью города дается в авторском восприятии. Обращаясь к времяпрепровождению героя, автор меняет стилистическую окраску (глава первая, строфа XXXVI). Онегин представлен перифрастически, как «забав и роскоши дитя». Характерно, что в черновике речь шла о «бесстыдных наслаждениях» [9, с. 243]. В окончательном тексте они уступают место «вседневным наслаждениям», что еще раз подчеркивает бездеятельное однообразие жизни героя.

Отрицательно ответив на вопрос «Но был ли счастлив мой Евгений?», поэт в следующей строфе не разъясняет причин его разочарованности. Повествование переключается в ироническую тональность (прием, такой характерный для построения романа!). Чувства героя рано остыли, «Затем, что не всегда же мог Beef-steaks и стразбургский пирог Шампанской обливать бутылкой...» [9, с. 21]. Начало следующей строфы имеет любопытный черновой вариант: недуг, овладевший героем, представлен вначале как «болезнь». Отбрасываются поэтом и варианты стиха, подчеркивающие, что причина недуга «еще сокрыта», «еще неизвестна», «и корень отыскать пора» [9, с. 244]. В окончательном тексте автор только указывает: причину недуга «давно бы отыскать пора», но не разъясняет ее. Сохраняя загадочность героя, оберегая его тайну, поэт-психолог умалчивает и об истинных причинах его разочарованности. Он использует прием фиктивного пропуска стрóf (далее в тексте строфы XXXIX—XLI пропущены, и у читателя создается впечатление, что именно в них идет речь о причинах

онегинской хандры). Использование приема умолчания может свидетельствовать также о запретности темы. Ведь тема скуки в начале 20-х годов XIX в. получила новое осмысление: с ней ассоциировались представления об умном человеке. В черновых вариантах XXXVIII строфы Онегин сравнивается со скукающим Адольфом, героем одноименного романа Бенжамена Констан, в котором, по мнению Пушкина, «отразился век». Но в окончательный текст поэт вносит поправку, сравнивает героя с Чайльд-Гарольдом. Это сравнение повторяется в тексте романа несколько раз и объясняется социально-психологической близостью героев. Оно еще раз свидетельствует о том, что в реалистическом романе изображен герой с романтическим мироощущением [1, с. 59]. Онегину, как и романтическим героям, свойствен разрыв с окружающим обществом, склонность к мечтанью (его душа «мечтанью предана безмерно»). Отрицание «забав света» получает выражение в оформлении стиха — в многократном употреблении отрицательных частиц:

Ни сплетни света, ни бостон,
Ни милый взгляд, ни вздох нескромный.
Ничто не трогало его,
Не замечал он ничего [9, с. 21].

Определив круг интересов, увлечений героя, особенности его душевного состояния, автор настойчиво заявляет: «Всегда я рад заметить разность Между Онегиным и мной». Фантазия поэта помещает образ автора в центр вымышленного повествования [8, с. 76]. Он лично знаком с Онегиным, у него хранится письмо Татьяны и т. д.

Сообщая о том, что Онегин хотел писать, принялся за чтение, автор изображает новый этап в его духовном развитии, связанный с попыткой преодолеть бездеятельность светского общества:

И снова, преданный безделью,
Томясь душевной пустотой,
Уселся он — с похвальной целью
Себе присвоить ум чужой... [9, с. 23].

Черновые варианты второго стиха отбрасываются, несмотря на то, что подходят по размеру и смыслу: «не зная, как занять свой ум», «с ничем не занятой душой» [9, с. 246]. Вероятно, в данном контексте автору важнее было отметить не просто пустоту души героя, а то, что она мучила его, заставляла страдать. В черновике Онегин «уселся» не с той целью, «чтобы присвоить ум чужой»,

Плоды трудов и размышлений,
А [иногда] более предрацуждений,
И забывая мир земной,
Создать себе совсем иной [9, с. 246].

Однако автор, следуя логике развития характера, в окончательном тексте усиливает тему разочарованности героя. «Рез-

кий, охлажденный ум». Онегина и в книгах видит то же, что и в жизни: «Там скука, там обман иль бред; В том совести, в том смысла нет...» [9, с. 23].

Если первая глава только быстрое введение (по высказыванию поэта), то в последующих характер героя получает дальнейшее развитие. Нововведение Онегина в деревне — замена барщины оброком — едва ли не самая декабристская черта пушкинского романа, характеризующая героя как представителя околодекабристской среды. (Нужно учитывать то, что оброк, учрежденный Онегиным, был «легким!»). Подобная мера в 20-е годы XIX в. воспринималась как вольнодумная.

Именно так взглянул на реформу Онегина «его расчетливый сосед» [4, с. 180]. Однако это место в романе не свободно от противоречий. Оно еще раз свидетельствует о том, что противоречия являются важным структурным элементом романа в стихах: изображая полезность нововведения Онегина, поэт дает это изображение в ироническом тоне. Нельзя не согласиться с Г. А. Гуковским, который полагал: «легкий, иронический, почти шуточный тон этой строфы уточняет ее смысл» [2, с. 186]. В черновике ирония была более выразительной: Онегин заменяет барщину оброком, «чтоб удивить» [9, с. 264]. Автор отказался от этого варианта. В окончательном тексте он ослабляет ироническое звучание строфы. Об этом свидетельствует то, что поэт устранил сравнения героя с законодателями древности Солоном, Ликургом, Периклом — варианты, имеющие иронический оттенок. Он создает несколько «проб», в которых выражается реакция крепостных на нововведения молодого барина: «народ Судьбу благословил», «мужик Судьбу благословил» [9, с. 265]. А. С. Пушкин останавливается на варианте: «и раб судьбу благословил». Г. А. Гуковский и здесь усматривает иронию: «народ не мог благословлять ни Онегина, ни судьбу за куцое благодеяние», это мог делать только раб, а не народ» [2, с. 186]. Думается, такое прочтение неправомерно. Рабское положение народа всегда возмущало поэта.

Отказ от многих черновых вариантов происходил чаще всего тогда, когда они не соответствовали логике развития характера героя. Например, в первоначальной редакции романа в стихах отрасли определяли не только прошлое, но и настоящее, предвещали будущее героя [12, с. 6].

Онегин говорил об них
Как о знакомцах изменивших,
Давно могилы сном почивших
И коих нет уж и следа.
Но вырывались иногда
Из уст его такие звуки,
Такой глубокий чудный стон,
Что Ленскому казался он
Приметой незатихшей муки —
И точно: страсти были тут.
Скрывать их был напрасный труд [9, с. 562].

В окончательном тексте страсти выступают только лишь, как один из предметов разговора героев: «Но чаще занимали страсти Умы пустынников моих» [9, с. 38]. Исследователи отмечали, что отвергнутая в условиях реалистического романа тема страстей нашла отражение в поэме «Цыганы», а в черновиках «Онегина» мы наблюдаем сложное взаимодействие двух замыслов.

В работе над образом Онегина в третьей главе особенно заметно стремление к наиболее правдоподобной мотивировке поступков героя, достоверной передаче его разговорной манеры. Глава начинается драматизированными сценами, диалогами Онегина и Ленского. Разговор приятелей прост и привычен. Но его непринужденность, свобода и раскованность были достигнуты не сразу. Вначале в черновике главы был намечен мотив прощания Онегина с Ленским. Поэт перебирает множество вариантов, прежде чем приходит к стиху: «Ну что ж? ты едешь: очень жаль». Среди них и такие, при помощи которых заглавный герой пытается объяснить причины посещения Ленским дома Лариных: «Уймись, мой милый, ради бога», «Ну просто объявить нельзя <ль>, Что ты влюблен...» [9, с. 304]. Такова первоначальная реакция Онегина на слова Ленского: «Я модный свет ваш ненавижу; милее мне домашний круг...» Пушкин меняет ее в окончательном тексте, как бы реализуя характеристику героя: «Он охладительное слово В устах старался удержать». Намеченный вначале мотив прощания заменяется продолжением непринужденной беседы между героями (глава третья, строфы 1—2). В черновике Онегин говорит языком романтической поэзии, языком Ленского: «Увидеть мне твою Армиду», «Предмет мечтаний, томных слов», «И рифм, и пламенных стихов» [9, с. 304]. В окончательном тексте романтический налет в его речи исчезает.

Такая же филигранная работа над словом наблюдается в последующих строфах. Подслушанный украдкой разговор героев в IV строфе третьей главы в черновике выглядел иначе, чем в окончательном тексте. Вначале настойчиво трижды повторялась мысль о том, что Онегин доволен поездкой к Лариным («ты прав, мой милый, я доволен», «ты прав, хозяйки очень милы», «ты прав, у них совсем не скучно» [9, с. 306]).

В окончательном тексте реплики Онегина углубляют его характеристику как героя разочарованного.

В исследовательской литературе часто цитируется черновик третьей главы, который предполагал новый поворот сюжетной линии: Онегин после посещения Лариных влюбляется в Татьяну («...Проснулся <он> денницы ране, И мысль была все о Татьяне...» [9, с. 307]). Мог ли великосветский пресыщенный денди влюбиться в сельскую барышню? Черновые варианты свидетельствуют о том, что сильное чувство настолько не свойственно Онегину, что удивило бы его самого: «себя уж то-то б удивил», «себя уж то-то б одолжил» [9, с. 308].

В четвертой главе мотив разочарованности Онегина углубляется.

Он в первой юности своей
Был жертвой бурных заблуждений
И необузданных страстей [9, с. 76].

В черновике авторской характеристике предшествовала исповедь героя: «Я жертва долгих заблуждений, Разврата пламенных страстей» [9, с. 342]. Замена ее свидетельствует о том, что поэт стремился максимально объективизировать изображение.

Описание времяпрепровождения Онегина в деревне имеет много автобиографического. Так, в одном из писем А. С. Пушкин отмечал, что в четвертой главе «Евгения Онегина» он изобразил свою жизнь [10, с. 280]. Действительно, в белой рукописи герой появляется в наряде, в котором, по свидетельству современников, видели поэта на святогорской ярмарке:

Носил он русскую рубашку,
Платок шелковый кушаком,
Армяк татарский на распашку
И шляпу с кровлею, как дом... [9, с. 598].

В строфе имелось указание на место действия, вспоминалась «губерния Псковская», «псковская дама Дурина» [9, с. 351, 598]. Все эти детали не вошли в окончательный текст. Можно предполагать, что поэт опасался слияния автора и героя, наметившегося в данных отрывках. Он стремился к обобщению, так как изображал типичные явления действительности.

Понять мотивы поступков Онегина часто помогает описание его окружения. Поведение героя на именинах могло бы показаться странным, если бы автор, подобно Евгению, не нарисовал «карикатуры всех гостей». Сравнение черновика и окончательного текста показывает, что поэт намеренно сгущал краски, изображая мелкопоместное дворянство. В окончательном тексте появляются и «Скотинины, чета седая», и относящееся к советнику Флянову определение «взяточник» [9, с. 109, 397]. Концентрация сатирических определений по сравнению с черновыми вариантами наблюдается также в XXIII—XXVI строфах восьмой главы, в которой поэт изображает петербургскую знать. Конечно же, посещение общества, в душе отвергнутого Онегиным, не могло развеять скуку. «Чудак, попав на пир огромный, Уж был сердит...» [9, с. 111]

Характер Онегина в черновике седьмой главы раскрывается при помощи описания его библиотеки и альбома. Библиотека Онегина в ее первоначальном виде представляла широкие научные интересы владельца. В ней имелись произведения политических деятелей, философов, писателей: «Юм, Робертсон, Руссо, Мабли ...» [9, с. 438]. В другом варианте черновика в библиотеке были представлены произведения,

В которых отразился век
[И] современный человек
Изображен довольно верно
С своей безнравственной душой... [9, с. 439].

В окончательном тексте длинный перечень излюбленных творений Евгения заменен указанием на «певца Гяура и Жуанá» и несколько безымянных источников. Почему произошла такая замена? Вероятно, широкие научные и политические интересы не могли быть свойственны человеку разуверившемуся, которому «труд упорный» «был тошен». В окончательном тексте герой произведений наделен «безнравственной душой, Себялюбивой и сухой» [9, с. 148]. Представляет интерес вариативность качественных определений к слову «душа». В черновике она «холодная», «тоскливая, «расчетливая», «раздвоенная», «себялюбивая», «больная» [9, с. 439]. Эти варианты не являются свидетельством того, что точность давалась поэту с каким-то необычайным трудом. Ведь «само по себе точное определение может оказаться неточным в контексте, который возникает в дальнейшем, в процессе типизации» [6, с. 42].

В альбоме Онегина, представляющем собой исповедь героя, автор пытается объяснить причину неприязненного отношения к нему светского общества: «Меня не любят и клеветуют, В кругу мужчин несносен я...» [9, с. 614]. Альбом Онегина не был включен в окончательный текст, но отдельные его строки в переработанном виде вошли в восьмую главу. Исповедь героя заменена его пламенной защитой: «Зачем же так неблагосклонно Вы отзываетесь о нем?» [9, с. 169].

По первоначальному замыслу восьмой главе романа должно было предшествовать описание путешествия Онегина, отрывки из которого поэт позже включил в канонический текст романа как приложение. Анализ отрывков из главы «Странствие» имеет большое значение для понимания авторского замысла. До сих пор довольно распространенной является концепция «возрождения» героя, которая зиждется на преувеличении роли путешествия в изменении его мировосприятия. Действительно, в черновиках указывается, что он «быть чем-то захотел», «переродиться захотел» [9, с. 495]. Первоначально зарождение патриотических чувств героя дано в ироническом тоне:

Проснулся раз он Патриотом
В Hotel de Londres, что в Морской.
Россия [мирная] мгновенно
Ему понравилась отменно... [9, с. 476].

Г. А. Гуковский указал на несерьезность политических мыслей Онегина до путешествия, «тогда как в процессе путешествия они станут серьезны и глубоки» [2, с. 249]. Мнение исследователя представляется малоубедительным. Исторические воспоминания, политические наблюдения, противопоставление героического прошлого современности с ее «меркантильным духом» — все эти картины странствия даны объективно. Сторонники концепции «возрождения» пренебрегают психологическим состоянием героя [7, с. 11]. Нельзя забывать, что красной нитью через все отрывки из путешествия проходит

слово «Тоска!», следовательно, ни о каком возрождении героя не может быть и речи.

Герой пушкинского романа — «лишний человек». Такое понимание его характера, восходящее ещё к В. Г. Белинскому, подтверждается основным текстом романа и его черновыми редакциями, является наиболее убедительным. Определению «лишний» нельзя придавать отрицательный оттенок. Автор сочувственно относится к своему герою на протяжении всего романа. «Пушкин, работая над текстом VIII главы, щадит Онегина, делает его более поэтичным и близким Татьяне» [5, с. 86]. Черновые варианты подтверждают эту мысль. Поэт не вводит в окончательный текст характеристику, которая могла бы сделать Онегина смешным в глазах читателя — «любовник хилый и больной» [9, с. 632]. Если в черновике подчеркивается опустошенность Онегина («Все ставки жизни проиграл» [9, с. 519], то в окончательном тексте автор наделяет героя поэтическим воображением, которое все время возвращает его к Татьяне (строфа XXVII). Сочувственное отношение создателя романа к герою прослеживается также на заключительном этапе работы над произведением — в письме Онегина к Татьяне. В его первоначальном варианте герой сконцентрирован на себе, мысли его иногда просто эгоистичны. В окончательном тексте каждая строчка онегинского послания дышит подлинным чувством:

Черновые варианты пушкинского романа помогают лучше понять авторский замысел. Сравнивая первоначальные редакции и варианты с окончательным текстом, мы приближаемся к процессу создания характера героя, наблюдаем, как утвердились реалистические принципы в его изображении, видим огромный труд автора, кропотливую работу над словом.

1. *Бабинский М. Б.* Герой с романтическим мироощущением в русской литературе первой половины XIX века // Лит. в шк. 1981. № 6. 2. *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. 3. *Лотман Ю. М.* Художественная структура «Евгения Онегина» // Уч. зап. Тартусского ун-та. 1966. Вып. 184. 4. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983. 5. *Маранцман В. Г.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» в школьном изучении. М., 1983. 6. *Мейлах Б. С.* Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М.; Л., 1962. 7. *Никишов Ю. М.* Концепция героя в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Калинин, 1982. 8. *Одинокое В. Г.* «И даль свободного романа...». Новосибирск, 1983. 9. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937. Т. 6. 10. Там же. 1949. Т. 13. 11. Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. 12. *Сидяков Л. С.* «Евгений Онегин», «Цыганы», «Граф Нулин» / к эволюции пушкинского стихотворного повествования // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1978. Т. 7. 13. *Фейнберг И.* Читая тетради Пушкина. М., 1985.

Статья поступила в редколлегию 08.10.86

Категория эгоизма в системе представлений К. С. Аксакова

В современных литературоведческих работах, посвященных славянофильству, ощущается стремление к всестороннему и объективному исследованию этого сложного явления русской общественной жизни. Сегодня очевидна серьезная роль славянофилов в развитии общественного самосознания, их вклад в русскую культуру.

Однако их суждения, в целом несомненно справедливые, требуют определенных уточнений. Негативная оценка некоторых взглядов славянофилов возникает нередко в результате автономного рассмотрения различных сторон их деятельности, без учета многосторонних связей, которые между ними существуют. Особенно четко системность исторических, философских, эстетических и этических взглядов славянофилов просматривается при обращении к постоянным, «сквозным» категориям. Одной из таких категорий является понятие эгоизма, часто встречающееся в работах К. Аксакова.

Контекст его употребления чрезвычайно широк. Аксаков использует это понятие в связи с рассуждениями о национальном характере; формах национального единства, специфике исторической жизни государства, оценкой тех или иных литературных явлений. Таким образом, содержание этой категории выходит за рамки чисто бытового звучания и значения, приобретая философский, аксиологический и эстетический аспекты. Какова же его смысловая наполненность в статьях Аксакова? Чем вызван постоянный интерес критика к этому понятию?

Прежде всего, стремлением уловить своеобразие национального характера, найти те этические принципы, основания, которые объясняют глубокую нравственность, духовность русского народа.

Обращаясь к славянофильской трактовке сущности национального характера, исследователи отмечают действительно важные в славянофильской этике качества: смирение, кротость, терпение. Отсюда следуют, как правило, выводы об одностороннем или неверном представлении славянофилов о национальном характере. Однако К. Аксаков не абсолютизирует эти качества: свойства национального характера являются, очевидно, производными другой, исконно русской, по мысли К. Аксакова, особенности — самоотверженности как умения отказаться от притязаний собственной личности, бескорыстия. В истинно национальном характере преобладает чувство живой, тесной и любовной связи с окружающими, которое не допускает одностороннего развития личного начала, индивидуализма. Такое исконное, почти природное содержание национального характера было господствующим, полагает К. Акса-

ков, в личности человека допетровской Руси. Подобный тип личности определяет и структуру особого, свойственного именно Руси народного единства — общины, которое, в свою очередь, предполагает особый тип отношений внутри нее. «Община, — пишет К. Аксаков, — есть союз людей, отказавшихся от своего эгоизма, от личности своей и являющих общее их согласие: это действие любви, высокое действие христианское» [1, с. 231]. Итак, момент самоотречения — это неперемное условие нравственности, более того, неперемное условие развития личности. Гордость же, чувство превосходства над другими людьми искажает нравственный облик человека.

Очевидно, в славянофильском представлении о сущности национального характера было немало истинного. В этом убеждают памятники духовной культуры русского средневековья, сохранившие свидетельства этических представлений людей допетровской Руси. Владимир Мономах в своем «Поучении», одним из самых мудрых произведений отечественной литературы, обращается к детям: «Паче же всего гордости не имейте в сердце и уме», и сам для себя просит как высшей благодати: «О владычица богородица! отними от сердца моего бедного гордость и дерзость, чтобы не величался я суетою мира сего в ничтожной этой жизни» [10, с. 397]. Типичность именно такого отношения к чувству гордости древнерусского человека зафиксирована в «Материалах для словаря древнерусского языка» И. И. Срезневского. Все значения этого слова имеют там только негативное этическое содержание [13, с. 613—614]. Гордость в народном понимании равна гордыне. Отсутствие эгоизма и гордости славянофилы восприняли как лучшую черту национального характера. Они понимали, что по своему происхождению это качество не является исключительно русским, а, скорее, общехристианским. Действительно, в «Евангелии» есть близкое толкование норм нравственной жизни человека. Но именно для русского национального характера, по мнению К. Аксакова, оно становится природно-естественным и доминирующим.

Обостренная реакция на эгоистическое начало не только входила в систему теоретических представлений К. Аксакова, но была органическим свойством его личности. Для Белинского, Герцена, Анненкова и других современников К. Аксаков был воплощением благородства, чистоты и нравственной самоотверженности личности. Абсолютно неэгоистический тип отношений сохранялся и в семье Аксаковых, может быть, бессознательно сориентированный на столь чтимую ими общину. В определении исторического содержания русского национального характера Аксаков увидел действительно важные признаки, указал его существенную сторону.

Размышляя над личностью современного человека, К. Аксаков приходит к выводу: лучшее исконно национальное свойство личности начинает исчезать, нравственный облик русского человека искажается. В объяснении этого явления К. Аксаков

идет от традиционной для всех славянофилов мысли о пагубном влиянии Запада, ибо эгоизм — характерная черта западноевропейского уклада. Отсюда следует закономерный вывод о том, что эгоистическое начало, столь сильно развитое в современном человеке, — ненационально и ненародно. Таким образом, этическая категория эгоизма получает в рассуждениях К. Аксакова значение национальной категории. Самые высокие порывы не сохраняют личность от эгоизма, если человек не научится испытывать братские чувства, если не ощутит себя органической частью общего целого, народа: «Личная дружба, личная любовь не уничтожают одиночества, ибо это круг той же личности; это скорее утверждение и распространение, а не отрешение от нее, не забвение ее эгоизма» [15].

Наиболее последовательно, декларативно Аксаков изложил свои высокие требования к личности в поэтической форме. «Гуманисту» — так знаменательно названо одно из его программных стихотворений. Но все оно построено на контрасте с торжественным названием:

Ты эгоист, хотя бы наслажденья
Высокие испытывал твой дух;
Ты эгоист, хотя б других мученья
Болезненно тревожили твой слух...

И перечисляя далее прекрасные человеческие качества своего героя: сострадание, благородство, пылкость чувств, Аксаков тем резче говорит об его эгоизме, ибо плачет он не «с ними, а об них» [12, с. 170—172].

При всей уязвимости, исторической ограниченности аксаковской концепции национального характера нельзя не признать важность поставленной им проблемы. Человек и общество, индивидуальность и целое — эти вопросы занимали не только славянофильскую критику, но и русскую демократическую эстетику, общественную мысль. Идя совершенно своим путем, славянофилы приходили к выводу о необходимости самоотверженности личности как условия общественного прогресса. Однако абсолютное неприятие славянофилами эгоизма как свойства личности, заключая в себе высоту национального этического идеала, таило и известную опасность, которую почувствовали уже современники. Ап. Григорьев разойдется со славянофилами прежде всего в различном понимании роли личности. «Мысль об уничтожении личности общностью в нашей русской душе есть именно слабая сторона славянофильства», — заметит он в письме А. Н. Майкову 9 января 1858 года [9, с. 215]. Поэтому сам Григорьев признает «законность», органичность для русской жизни не только «смирного», но и «хищного» типа с его ярко выраженным индивидуалистическим началом. Критик совершенно иной направленности, радикальный разночинец Д. И. Писарев, особенно ценя в человеке полноту внутренней свободы, будет защищать необходимость присут-

ствия в нем эгоистического начала. Как бы продолжая Писарева, М. Гершензон заметит в «Исторических записках»: «Нигде в мире общественное мнение не властвует так деспотически, как у нас, а наше общественное мнение уже две трети века неподвижно зиждется на признании этого верховного принципа: думать о своей личности — эгоизм, непристойность», [8, с. 153] — и будет доказывать неправомерность абсолютного отказа от эгоистического начала. Однако где пролегает та грань, за которой эгоизм как необходимый элемент самосознания личности переходит в эгоцентризм, теряет разумное содержание? Очевидно, наиболее теоретично она оформилась в романе М. Чернышевского «Что делать?». «Разумный» эгоизм в толковании Чернышевского получает высокий нравственный заряд, и потому эгоистическая позиция героев романа «Что делать?» заключает в себе высший альтруизм. Само понятие эгоизма оказывается таким образом не только вневременным, но и исторически изменчивым.

Размышляя над проблемой соотношения личности и общества, славянофилы, несомненно, понимали возможность настоящих и будущих упреков и пытались ответить на некоторые из них. «Личность в общине не подавлена, — отмечает К. Аксаков, — она только лишена своего буйства, своего эгоизма, исключительности» [2, с. 229]. «В общинном союзе, — настойчиво повторяет он, — не уничтожаются личности, но отвлекаются от своей исключительности, дабы составить согласное целое, дабы явить желанное сочетание всех» [2, с. 229]. И все же эгоизм в трактовке славянофилов оказывается понятием вневременным, лишенным внутреннего движения, и в этом — ограниченность их этических позиций.

Категория эгоизма приобретает в статьях К. Аксакова и значение исторической категории. Особенности национального характера, прежде всего отсутствие в нем эгоизма, объясняют, с точки зрения К. Аксакова, своеобразие русской истории. «Личность в русской истории играет вовсе не большую роль... Русский народ не любит становиться в красивые позы; в его истории вы не встретите ни одной фразы, ни одного красивого эффекта» [3, с. 18]. Однако внешняя простота и смирение не исключают, а скорее предполагают ту «бесстрашную доблесть», которую обнаруживал русский народ в борьбе с врагами. Эта мысль славянофилов заслуживает несомненного сочувствия. Изучая русскую историю, славянофилы могли найти в ней именно такое проявление патриотического чувства, подобные образцы гражданского мужества: простого, неэффектного, «безличностного». Современный историк Ф. Нестеров говорит о том, что впервые неповторимый национальный облик России проявился на поле Куликовом. «Отныне и впредь, — заключает Нестеров, — Россия будет требовать от своих сынов не личного бесстрашия (оно разумеется само собой), но беспрекословного выполнения воинского долга», «скромного мужества» [11, с. 70].

Славянофильская концепция русской истории дала возможность позднейшим исследователям, прежде всего Вл. Соловьеву, упрекать славянофилов в чувстве национальной исключительности, «национальном эгоизме». Таким образом, предъявляемое ими обвинение оказалось переадресовано им самим. Этот упрек в адрес славянофилов стал постоянным. Современный литературовед Ю. З. Янковский пишет о том, что главная идея славянофилов — это идея национальной исключительности, «т. е. изначального превосходства России над другими народами и нациями» [14, с. 18].

Очевидно, предвидя опасность непонимания, а потому искаженного толкования их мысли, К. Аксаков дает специальное разъяснение своих исторических взглядов. Чувство национальной исключительности, отмечал он, появилось в преобразованной Петром Руси. В общинной же Руси его не было: «Дух нашего народа есть христианско-человеческий» [4, с. 43]. Доказывая свою мысль, Аксаков ссылается на древнерусские источники, прежде всего летопись Нестора. Особая роль Руси, с точки зрения Аксакова, сказалась в том, что она наиболее отчетливо выразила эти общехристианские начала. Конечно, в таком восприятии исторической миссии Руси присутствует чувство национальной гордости (как бы ни ополчался Аксаков на гордость как таковую), но оно свободно от сознания элитарности, национального высокомерия. Таким образом, этические представления славянофилов, прежде всего К. Аксакова, о личности слились с его историческими взглядами.

Общественно-исторические, этические позиции славянофилов определяли во многом их восприятие литературных явлений. Здесь особенно ощущаются уязвимые стороны, односторонность их концепции. Те пороки, которые находили славянофилы в личности современного человека, в современной русской действительности, видели они в литературе, опосредованно отразившей, с их точки зрения, бездуховность западной цивилизации, отсутствие этических норм и ценностей. Ложное направление современного искусства, считает К. Аксаков, объясняется прежде всего тем, что это искусство личное, а не народное. Разумеется, автором произведения является конкретное лицо, но не должно быть апофеоза личности как автора, так и героя. В ошибочности направления современной литературы К. Аксакова убеждает прежде всего творчество Лермонтова, «последнего поэта отвлеченной подражательной эпохи». Естественно, что главное обвинение, которое он предъявляет художнику, — обвинение в эгоизме: «Лермонтов нашел убежище в странном самодовольстве, самодовольстве сухого, холодного эгоизма», — считает критик. С такой же точки зрения он рассматривает и лермонтовского героя [5, с. 36]. Аксаков был абсолютно прав, увидев одно из доминирующих качеств Печорина в стремлении смотреть на страдания и радости других только по отношению к самому себе. Об эгоизме как жизненной позиции героя скажет и симпатизирующий ему критик —

Белинский. Но он объяснит историческую оправданность подобного отношения к жизни. В развитии самосознания лермонтовского героя таится едва ли не главный секрет его притягательности. Но гипертрофированное развитие личного начала ведет к эгоизму, считает Аксаков, утрате связей Печорина с людьми. При этом драматическая сторона такой жизненной позиции для критика не существует, как и не существует историческая закономерность такого эгоизма.

Неприятие Лермонтова славянофилами (особенно острым оно стало в 60-е годы) вызвано еще и тем обстоятельством, что с именем поэта они связывали существование целого направления, пагубное влияние которого сказывается, по их мнению, даже в современной литературе. К. Аксаков увидел влияние творчества Лермонтова в ранних произведениях Тургенева: стихотворении «Разговор», повестях первого тома, «Андрее Колосове», «Трех портретах», «Бретере». И вновь главное и постоянное обвинение, предъявляемое этим тургеневским произведениям, — проповедь эгоизма, бездуховность, искажение всех нравственных понятий. В стихотворении «Разговор» выражается ясно, — пишет Аксаков, — тот холодный, с виду красивый и сильный, но в сущности жалкий, гнилой и бесплодный эгоизм, который являлся в некоторых произведениях Лермонтова...» [6, с. 159]. Повесть «Андрей Колосов» критик рассматривает как трансформацию лермонтовских стихов:

Я понял, что душа ее была
Из тех, которым рано все понятно,
Для мук и счастья, для добра и зла,
В них пищи много; только невозвратно
Они идут, куда их повела
Случайность — без раскаянья, упреков
И жалобы: им в жизни нет уроков.

Он с возмущением говорит о безнравственности этих стихов, оживших в повести Тургенева: «Что это, как не бездушный эгоизм!» [5, с. 19]. Неприятие критика вызывает не только герой тургеневской повести, но и унаследованная от Лермонтова позиция автора по отношению к нему — постоянное его оправдание.

Эгоистического, разочарованного героя, с бледным челом и подавленными страстями, Аксаков находит и в новой поэме Майкова «Две судьбы». Правда, в этом герое есть и обнадеживающее начало — «убегающая от всех теорий любовь к русской земле». Не случайно он пытается сравнивать древнюю Русь с настоящей, и это сопоставление не в пользу современности. Герой не находит для себя ответа на вопрос, в чем причина апатии современного поколения, но уже в самом вопросе, считает Аксаков, заключена попытка автора преодолеть традиционное представление о типе сильной личности. Сам Аксаков корень зла видит опять-таки в «жалком эгоизме», которым наказаны русские люди за «презрение к народной жизни, за оторванность от русской земли...» [7, с. 194].

В неприятии типа сильной личности Аксаков, на первый взгляд, близок к революционерам-демократам. Но мотивы «отвержения» подобного героя были у них различны. Чернышевский и Добролюбов, говоря о бездеятельности героев предшествующей литературы, мечтали о новом человеке, человеке-борце, в котором готовность к подвигу во имя интересов народа, общества сочетается с развитием личного начала, а «разумный эгоизм» и самоотверженность служат одной цели — утверждению добра. Аксаков же противопоставляет типу сильной личности героя кроткого и любящего, умиряющего в себе гордые порывы души. Подобного героя он находит, например, в Якове Пасынкове Тургенева. Так узость национального идеала привела к ошибочной литературно-критической концепции.

Неприятие эгоизма как явления национального связано не только с этическими представлениями славянофилов, но и с их философской позицией. Они доказывали превосходство «цельного знания» над конкретным, синтеза над анализом. Именно такой характер мироощущения, полагали славянофилы, свойствен русскому национальному сознанию. Господство «самовластного рассудка», «холодного анализа» они связывали с общественной психологией Запада. Подобные формы познания жизни, считали они, не только не ведут к постижению истины, но, отраженные в художественном произведении, мешают художественному единству и свидетельствуют о том, что автор «более мыслитель, чем художник». Естественно, что Лермонтов с его аналитическим умом, господством интеллектуальной стихии, его героями, в которых единственно «развито сознание», воспринимался славянофилами как явление ненациональное, а творчество поэта в целом трактовалось как художественное.

Те же несовершенства увидел К. Аксаков в ранних произведениях Л. Н. Толстого. Психологический анализ Толстого, считает он, смещает истинное соотношение вещей, увеличивает, как в микроскопе, мелочи душевного мира, переоценивает их значение. Подобная художественная односторонность имеет в своей основе определенный этический порок — эгоизм. «Надо меньше заниматься собою, обратиться к божьему миру, яркому и светлому, думать о братьях и любить их, — и тогда, не теряя самосознания, станешь и себя видеть и чувствовать в настоящем месте и настоящем свете», — заключает критик [5, с. 38].

Таким образом, эгоистическая позиция, по мысли Аксакова, не только свидетельствует об определенном этическом несовершенстве, но и ведет к эстетическим просчетам. Понятие эгоизма переходит у Аксакова в ряд этических категорий, свидетельствуя об универсальности и органической цельности его жизненных и теоретических представлений.

Понятие эгоизма, являясь системным понятием для К. Аксакова, дает возможность увидеть как сильные стороны его теоретической мысли, так и тупики славянофильской идеологии и эстетики.

1. Аксаков К. С. Краткий исторический очерк земских соборов. // Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1861. Т. 1. 2. Аксаков К. С. Разные отдельные заметки // Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1861. Т. 1. 3. Аксаков К. С. О русской истории // Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1861. Т. 1. 4. Аксаков К. С. Несколько слов о русской истории, возбужденных историей г. Соловьева // Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1861. Т. 1. 5. Аксаков К. С. Обзорение современной литературы // Рус. беседа. 1857. Кн. 5. 6. Аксаков К. С. «Разговор» Ив. Тургенева // Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика: М., 1981. 7. Аксаков К. С. Три критические статьи г-на ИМРЕК // Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981. 8. Гершензон М. Исторические записки. М., 1910. 9. Григорьев Ап. Материалы для биографии. Пг., 1917. 10. Мономах Вл. Поучение // Памятники литературы Древней Руси XI—начала XII века. М., 1978. 11. Нестеров Ф. Связь времен. Опыт исторической публицистики. М., 1976. 12. Ранние славянофилы. М., 1910. 13. Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка без г. изд. Т. 1. 14. Янковский Ю. З. Патриархально-дворянская утопия. М., 1981. 15. ЦГАЛИ, ф. 10, оп. 4, е/хз.

Статья поступила в редколлегию 24.08.85

В. Ф. Максименко, доц.,
Харьковский университет

Проблема личности в повести А. П. Чехова «Черный монах»

В последнее время все чаще отмечается необходимость исследования философских взглядов А. П. Чехова. Без этого невозможно уяснить всю значительность вклада, который он внес в развитие русской литературы, формирование новых представлений о мире и человеке, не утративших своего значения до сих пор [1, с. 57—96]. Анализ поэтики произведений позволяет уяснить авторскую концепцию, воплощенную в конкретных произведениях и художественной системе в целом [2, с. 150]. С этой точки зрения особый интерес представляет одно из самых загадочных произведений Чехова — «Черный монах». Современные исследователи все чаще называют его этапным и пытаются обнаружить связующие нити между «Черным монахом» и другими произведениями писателя [2; 4; 6].

Долгое время исследователи «Черного монаха» стремились в первую очередь определить сущность образа Черного монаха, а затем определяли позиции Коврина и Песоцкого. При этом образ Тани оставался вне поля зрения исследователей. Интерпретации сводились к оправданию одного героя и обвинению другого, отождествлению позиций героев с авторской позицией, что неизбежно вело к навязыванию Чехову несвойственной ему прямолинейности и упрощению реальной сложности авторской концепции произведения. В настоящее время бесплодность подобного подхода к анализу «Черного монаха» становится, на наш взгляд, все более очевидной. С точки зрения современной науки основную идейно-композиционную

роль в произведении играет конфликт, поэтому при исследовании концепции «Черного монаха», в том числе проблемы личности, необходимо идти от анализа конфликта повести и всех участвующих в нем героев — Коврина, Егора Семеныча, Тани — к определению влияния Черного монаха на их судьбы, т. е. роли, которую он играет в разрешении основного конфликта. Выявленная таким образом идейно-композиционная функция повести позволит точнее определить позицию героев и авторскую концепцию повести в целом.

В основе «Черного монаха» лежит традиционный для произведений Чехова конфликт между человеком и жизнью во всей ее сложности. Конфликт в своем развитии проходит три этапа, которым соответствуют болезнь Коврина, его выздоровление и смерть. Это обуславливает, вопреки мнению В. Я. Линкова [2], трехчастность композиции повести на всех ее уровнях (реальном и условном, развитии сюжета и характеров и т. д.). Важнейшим принципом построения «Черного монаха» являются повторы. Уже Н. Фортунатов писал, что «в каждой новой главе мы как бы возвращаемся к содержанию предшествующей» [7, с. 182]. То же самое можно сказать и о названных частях композиции, начало которых подчеркнуто повтором сюжетных ситуаций. Они начинаются переездом Коврина: в первой и второй части по совету доктора он едет в деревню, а в третьей — в Крым. В первой и третьей части повторяются символические образы Черного монаха и сада, письма Тани, серенада Брага, особое состояние природы и т. п. Во всех частях герои оказываются в сходных ситуациях и решают одни и те же проблемы. На фоне такого сходства отчетливо проявляются изменения, которые произошли в их характерах и мировосприятии. Повтор ситуаций, образов-символов, деталей пейзажа акцентируют в сознании читателя содержание предшествующих частей и позволяют избежать описательности, делают повествование предельно лаконичным, но емким.

Легенды, создающие условный план повествования и отличающиеся высокой степенью обобщения, придают повести философское звучание. В разных частях насыщенность имеет различную концентрацию. Больше всего легенд в первой части: серенада Брага, легенда о Черном монахе, рассказанная Ковриным Тане, появление самого Черного монаха, легенда о Поликрате. Во второй легенд в таком развернутом виде нет: Коврин только упоминает имена Будды, Магомета, Ирода и египетских младенцев. В третьей снова звучит серенада Брага и возвращается Черный монах. Расположение легенд, соответствующее кольцевой композиции произведения, позволяет сконцентрировать в открытом финале повести основные философские положения из предшествующих частей.

Трехчастной композиции соответствует развитие сюжета. В конфликт оказываются вовлеченными все основные герои повести — Коврин, Песочкий, Таня, внутренние конфликты которых имеют свои особенности и по содержанию, и по харак-

теру развития, что придает целостность повествованию и в то же время делает его многоаспектным, многоуровневым, динамичным. В «Черном монахе» складывается еще и внешняя коллизия, которая одновременно едина (так называемый треугольник героев) и разветвлена на ряд составляющих конфликтов (Коврин — Песоцкий, Коврин — Таня, Песоцкий — Таня). Кроме того, конфликт значительно осложнен и углублен наличием символических образов Черного монаха и сада, каждый из которых так или иначе связан с героями повести и в то же время является относительно самостоятельным художественным образом.

Первый этап конфликта характеризуется центростремительностью событий, максимальным сближением героев. Между героями не возникает открытого столкновения их личных интересов и систем ценностей. Между тем в их позициях обнаруживается несхожесть. Каждый из них является неповторимой личностью, обладающей индивидуальным взглядом на мир, своим пониманием целей и смысла жизни, своего места в мире. Поэтому внешнее благополучие отношений между ними чревато противоречиями, которые будут обостряться по мере углубления внутренних конфликтов.

Начальная стадия внутреннего конфликта Коврина художественно представлена как постепенный отрыв героя от реальной действительности, вершиной которого является болезнь, появление в его сознании второго «я» — Черного монаха. В диалогах окончательно определяется позиция Коврина, сфера интересов, деятельности, идей и представлений о мире и своем месте в мире. Разговоры об «избранниках божиих», «вечной правде», «разумном и прекрасном», «вечной жизни», «благословении божием» и т. д. определяют систему ценностей Коврина как сложившейся личности. Черный монах для него — это идеал, опережающий его мировоззрение и мироощущение. Коврин верит, что смысл жизни в познании, верит в свою способность продвинуть человечество на тысячу лет вперед, в свою избранность. Черный монах является призраком, болезнью, но это не влияет на поведение Коврина. Ложные представления о жизни, которыми Коврин руководствуется, составляют основу его будущей личной трагедии и несчастья, которое он принесет Песоцким. В своем всепоглощающем стремлении к идеалу Коврин из творца и хозяина судьбы превращается в раба, подчиненного Черному монаху. При этом он полностью удовлетворен жизнью и испытывает абсолютное счастье: он добр, снисходителен, с удовольствием мирит Песоцких, не вникая в особенности их взаимоотношений. Коврин не замечает, что его конфликт с Песоцкими уже назрел, что между ними выросла стена взаимонепонимания и нужен лишь повод, чтобы противоречия стали реальным фактом.

Позиция Егора Семеныча, его система ценностей также определены на первом этапе конфликта повести. Сад становится отправной точкой его поступков. Егор Семеныч, как и

Коврин, из творца превращается в раба своего детища. Одержимость Егора Семеныча лежит в основе его конфликтов с Таней. Они всораются, но родственные чувства и взаимная привязанность всегда побеждают. По мере развития действия становится ясно, что любовь Егора Семеныча к дочери, забота о ее счастье составляют одну из основ его системы ценностей. В эту систему включен и Коврин. Егор Семеныч любит его как сына, эта любовь напоминает отношение Песоцкого к саду, а не к дочери. Егор Семеныч без рассуждений и сомнений преклоняется перед Ковриным, слепо верит в его величие, значимость того, чем тот занимается.

Таня, в отличие от Коврина и Егора Семеныча, еще только ищет себя. Коврин для нее — часть ее идеала, представлений о другой, высокой и значительной жизни. Любовь к отцу и саду не удовлетворяет ее, хотя и составляет, как мы потом убедимся, важнейшую основу ее жизни. С детства воспитанная на преклонении перед Ковриным, она видит в нем то, что хочет видеть. Координация между кумиром и идеалом происходит автоматически. Чем больше они совпадают, тем больше самоотдача, растворение в личности кумира. Не сформировавшись как личность, не определив, в отличие от отца и Коврина, своего окончательного отношения к идеалу, Таня еще живет в ожидании чего-то такого, что полностью смогло бы удовлетворить ее представления об идеале.

Второй этап конфликта повести наступает после выздоровления Коврина. Осознавая, что Черный монах — это болезнь, выздоровевший Коврин мечтает о его возвращении. Прежде мнивший себя избранником, он даже не пытается искать новые цели и смысл жизни, свойственные обыкновенному человеку, каким он оказался после выздоровления. Самозамкнутость и ограниченность духовной жизни Коврина, не проявлявшиеся на первом этапе конфликта в его взаимоотношениях с Песоцкими, становятся доминирующими в поведении выздоровевшего Коврина. Безразличие к окружающим превратилось в активный эгоцентризм, энергичность и целеустремленность сменились вялостью и апатичностью, доброта и снисходительность — раздражительностью и деспотизмом по отношению к Песоцким, в которых он видит виновников своего несчастья.

Запросы и требования к жизни остались прежними, однако возможности их удовлетворения в жизни обычного человека Коврин не ищет. Вместо абсолютного счастья и полноты жизни он переживает постоянный душевный дискомфорт, живет прошлым, без цели в настоящем и без веры в будущее. Реальная жизнь во всей ее сложности оказывается не под силу Коврину. Он порывает с Песоцкими, однако конфликт с реальной жизнью на этом не заканчивается. Проходит два года, и Коврин становится, казалось бы, тихим и покорным, но в то же время осознает несправедливость жизни, в которой каторжный труд и недосыпание вознаграждаются к сорока годам кафедрой и возможностью читать никому не нужные лекции.

Егор Семеныч и Таня не могут понять перемен, которые произошли с Ковриным. В конце концов все ухудшающееся отношение к ним Коврина приводит к разрыву между героями, к внутреннему кризису отца и дочери.

Новое отношение Коврина к себе и к отцу Таня переживает иначе. Падение кумира, т. е. внезапный и резкий диссонанс между кумиром и идеалом, изменяет ее отношение и к кумиру, и к идеалу. В отличие от отца и Коврина, Таня осознает ложность своих прежних представлений о личности и не стремится к возвращению разрушенных иллюзий. Однако она теряет и ту реальную жизненную опору, которой жила до сих пор — отца и сад. Оказавшись в сходных условиях, Егор Семеныч и Коврин гибнут, потому что их полная подчиненность идеалу породила односторонний и статичный характер взаимоотношений с миром. Изменилось, исчезло то, чем они жили, и оказалось, что жить им нечем и незачем.

Финальная сцена повести является третьим этапом развития конфликта, ее участниками в определенном смысле являются все герои. Именно здесь, в потоке сознания умирающего Коврина, звучит голос самого повествователя, дается авторское понимание идеала, заключающееся в нормальной, здоровой жизни. Столкновение личностей и идей в динамике их развития, сопоставление (а не противопоставление) с авторским идеалом образуют основу центрального конфликта повести, решение которого дается в финале.

Позиция повествователя включает в себя точки зрения героев и выражается в характере их взаимоотношений, эволюции внутренней жизни и развитии конфликта повести. Учитывая максимум «за» и «против» для каждого из героев, повествователь воссоздает объективную картину. Внутренняя гармония и гармония отношений оказались не под силу героям «Черного монаха», сложным, во многом противоречивым людям. Ни один из них не соответствует авторскому идеалу, но ближе всех к нему стоит Таня, поскольку она еще может что-то исправить. Разрешение основного конфликта, а значит, и понимание авторского идеала, значительно осложнены наличием в повести относительно самостоятельных образов-символов — Черного монаха и сада. Пространственно-временная неопределенность и смысловая абстрактность образа Черного монаха в решении основного конфликта повести играют очень важную роль, поскольку позволяют решать основные проблемы повести на самом общем, философском уровне. Черный монах проходит через всю повесть, оказывает влияние на судьбы всех героев, а значит, и на решение основного конфликта.

У каждого героя есть свой Черный монах, составляющий основу его мировоззрения, деятельности, взаимоотношений между ним и другими людьми, его внутреннего саморазвития. Герои выражают характер взаимодействия различных по содержанию абсолютных истин с реальной жизнью, результат которого однозначен: абсолютные истины всегда вступают в

конфликт с реальной жизнью, разнообразие которой нельзя уложить в схему, объяснить догмами. Коврин, следуя, казалось бы, высоким идеям Черного монаха, гибнет, полностью оторвавшись от реальной действительности, не реализовав даже самой малой части своих благородных намерений; для Песоцких слепая вера в величие Коврина оборачивается смертью Егора Семеныча, гибелью сада, трагедией Тани. Слепое подчинение идеалу — всегда аномалия. Не случайно в «Черном монахе» всем героям присуща общая черта — нервозность, повышенная возбудимость. Чехов дает своеобразную шкалу «ненормальности» героев, зависимости их психического состояния от степени абсолютизации идеала. Черный монах — это писательское обобщение ориентационно-оценочных критериев, не имеющих корней в реальной действительности или гипертрофированных в сознании людей и лежащих в основе их мировоззрения, деятельности и взаимоотношений.

Отрицание Черного монаха — это отрицание слепого подчинения идее, ведущего к внутренней и социальной ограниченности личности, неспособности к гармоничному сочетанию служения идее, наполненной конкретным содержанием, с другими аспектами деятельности личности, ее самовыражением и т. п. Абстрактный идеал в конечном счете всегда эгоистичен: стремление Коврина сделать все человечество счастливым, любить все человечество уживается в нем с неспособностью любить конкретного человека, делать конкретное дело. Абсолютное счастье, которое переживает Коврин, также глубоко эгоистично и безразлично по своей природе: подобная самоизоляция способна ломать социальные связи и нормы, не только деформировать личность, но и сделать ее, в силу того же эгоцентризма, социально пассивной, а иногда и опасной.

Образ сада в повести менее значителен и сложен, чем образ Черного монаха. Основное его отличие от образа Черного монаха состоит в реалистичности. Сад является не только результатом активной, преобразующей деятельности Егора Семеныча, Тани, работников, что само по себе делает его как объект целенаправленной деятельности людей социально значимым символом, но и целью дальнейшей их деятельности, формирующей идеи и представления людей. Несмотря на это отличие, в качестве абсолютного идеала сад так же поработывает человека, как и Черный монах. Если Черный монах известен только Коврину, то к саду высказывают свое отношение все без исключения герои повести. Для Песоцкого сад — это и призвание, и труд, и наслаждение, и источник доходов; для Тани — эстетическое наслаждение, труд, причина конфликтов с отцом; для Коврина — источник наслаждения. Для самого же Чехова сад — символ гармонического единения природы и человеческой культуры, символ прекрасной, естественной, одухотворенной жизни.

Насыщенность текста легендами, неоднозначность символических образов Черного монаха и сада, сложный характер их

взаимоотношений с героями повести, каждый из которых обладает индивидуальным внутренним миром, неадекватными динамичными внешними связями — все это указывает на чрезвычайно сложный характер чеховского подхода к проблеме личности и идеала, а также на синтетическую природу художественного метода исследования проблемы. Чехов активно использует условные формы художественного познания действительности, тем самым обогащая, углубляя традиционные реалистические способы и методы исследования и отображения мира.

1. Линков В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. М., 1982.
2. Линков В. Я. Проблема смысла жизни в «Черном монахе» Чехова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1985. Т. 44. № 4.
3. Погрибный А. Г. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. К., 1981.
4. Рев М. Специфика новеллистического искусства А. П. Чехова («Черный монах») // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984.
5. Сухих И. Н. Загадочный «Черный монах» / Проблемы интерпретации повести Чехова // Вопр. лит. 1983. № 6.
6. Сухих И. Н. С высшей точки зрения // Вопр. лит. 1985. № 1.
7. Фортунатов Н. М. Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
8. Чудаков А. П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М., 1986.

Статья поступила в редколлегию 18.05.85

В. К. Крементуло, доц.,
Донецкий университет

**О некоторых типологических особенностях
национально-героических поэм
К. Рылеева и А. Мицкевича**

Проблема культурных и литературных связей между русскими и польскими писателями первой трети XIX ст. была предметом исследования как советских, так и польских литературоведов. Ученые указывали, в частности, на близость поэмы К. Рылеева «Войнаровский» и поэмы А. Мицкевича «Конрад Валленрод». Однако специального исследования по этой теме нет. Показать, в чем общность и отличие этих поэм в плане типологического сопоставления, и является задачей данной статьи.

В первой трети XIX ст. у передовых русских и польских писателей наблюдается общность общественно-эстетических взглядов, которая обуславливалась сходством общественно-исторических условий развития литератур. Как русские, так и польские деятели литературы ведут борьбу за приближение литературы к жизни, за высокую идейность произведений, в частности за поэму нового типа, свободную от канонов классической эпопеи. Основным требованием к поэту было стать «поэтом своего времени и своего народа» [3, т. 4, с. 52].

В этих условиях рождается новый тип поэмы с общественно-политической проблематикой и национально-историческим сюжетом. Такую поэму И. Г. Неупокоева назвала национально-героической. С полным основанием к этому типу поэм можно отнести «Войнаровского» и фрагменты из поэмы «Наливайко» К. Рылеева, а также «Конрада Валленрода» А. Мицкевича. Романтический герой такой поэмы в отличие от байроновского героя-индивидуалиста — это борец за интересы народа, за интересы Родины. Он очень близок самому автору.

Обращаясь в поэме «Войнаровский» к историческому прошлому украинского народа, Рылеев так же, как и в своих думах, менее всего стремился к историческому правдоподобию. Поэта интересовала возможность использования сюжета на тему из исторического прошлого для борьбы с современным феодально-крепостническим строем, борьбы с самодержавием. Вот почему поэт, отступая от исторической правды, наделяет своего героя Войнаровского чертами, которые были свойственны ему самому и другим декабристам.

В период написания «Конрада Валленрода» главной проблемой для Мицкевича, как и для других польских революционных романтиков, была проблема национально-освободительной борьбы, тесно переплетавшаяся с социальной проблематикой. Этим обусловлен выбор сюжета для поэмы из исторического прошлого — борьба литовцев за свою национальную независимость против ордена крестоносцев. А. Мицкевич, как и К. Рылеев, обращается к историческому прошлому во имя современности, с целью глубже раскрыть трагические события эпохи.

Для создания главного образа поэмы, Конрада Валленрода, Мицкевич, используя материалы давних хроник, объединяет в одном герое черты нескольких исторических личностей [3, т. 1, с. 515; 4, с. 407—408]. Образ Конрада Валленрода становится близким автору. В Конраде Валленроде нашли отражение настроения, свойственные польским борцам за свободу, а также настроения декабристов, для которых были характерны ощущения обреченности, трагизм.

Следовательно, и Рылеев, и Мицкевич осовременивали события исторического прошлого, что является характерной типологической особенностью их национально-героических поэм.

Важной проблемой для Рылеева и Мицкевича, как и для других декабристов и революционных романтиков, было создание положительного героя, героя-идеала. Но если в романтических поэмах, например, Байрона «Гяур», «Абидосская невеста», «Корсар», «Лара» и «Паризина», героем является гордый, одинокий, разочарованный индивидуалист, то для Рылеева и Мицкевича главный критерий положительного героя — самоотверженная любовь к Родине, борьба за интересы народа. В центре внимания в поэмах Рылеева и Мицкевича — не конфликты в личной жизни героя, а события общественно-политического значения. Это важнейшая типологическая особенность национально-героических поэм вообще и поэм Рылеева и Мицкевича в частности. Их поэмы проникнуты духом неразрывной связи личной судьбы героя и судьбы Родины. Эта тема становится главной и в поэме Рылеева «Войнаровский», и в поэме Мицкевича «Конрад Валленрод». Вместе с тем герои обеих поэм во многом различны между собой: и своим характером, и своим поведением, а иногда даже и своими взглядами.

Декабристская поэма с ярко выраженным гражданским звучанием занимает особое место в ряде национально-героических поэм. Исходя из своего понимания идеала человека, декабристы наделяли героев чертами высокой преданности интересам Отчизны, чрезвычайной целеустремленностью, готовностью жертвовать жизнью во имя интересов обездоленного народа. Войнаровский и Наливайко значительно ближе Рылееву, чем Конрад Валленрод Мицкевичу. Главная цель Рылеева — своей жизнью и деятельностью послужить примером для пробуждения «спящих россиян».

«Верь мне, что каждый день убеждает меня в необходимости моих действий, в будущей гибели, которой мы должны купить нашу первую попытку для свободы России и вместе с тем необходимость примера для пробуждения спящих россиян» [1, с. 7], — говорил К. Рылеев Н. Бестужеву. Вот почему герой Рылеева не знает сомнений и колебаний. Он чувствует и думает, как чувствовал и думал сам поэт. Поэма «Войнаровский» отвечала агитационно-пропагандистским целям К. Рылеева. «Войнаровский» был единственной романтической поэмой, которая легально пропагандировала идеи декабристов [6, с. 131]. Этим обусловлен характер поэмы, построение сюжета.

Пушкин и некоторые другие современники Рылеева ценили поэму «Войнаровский» за «повествовательный слог», конкретные описания среды, событий. Читателям особенно понравились описания Якутска и сибирской природы в начале поэмы. Описание Якутска, суровой природы нужны были поэту не для того, чтобы показать дикую природу севера и условия быта ссыльных, а ради того, чтобы глубже раскрыть характер главного героя поэмы — Войнаровского, героя-гражданина, чтобы показать высокую преданность Войнаровского главной идее всей его жизни — идее служения интересам Отчизны. Высокий гражданский пафос — основной тон всей поэмы.

Суровая природа Якутска, описанием которой начинается поэма, вызывает у Войнаровского взволнованные, проникнутые тоской воспоминания о Родине. Он чувствует себя несчастным не только потому, что трагически складывается его личная судьба, но и, главным образом, из-за невозможности отдать свои силы борьбе за свободу Отчизны:

Горит напрасно пламень пылкий,
Я не могу полезным быть:
Средь дальней и позорной ссылки
Мне суждено в тоске изныть [5, с. 193—194].

В этих словах заключен лейтмотив всей поэмы. Она построена в форме рассказа Войнаровского о своей жизни исторiku Миллеру. Такой прием дал возможность наиболее полно осветить главную идею — идею любви к Родине и стремление быть ей полезным.

Любовь к Родине живет и в воспоминаниях Войнаровского о детских и юношеских годах, и в воспоминаниях об участии его в битве за национальную свободу. И тон рассказа Войнаровского о своем прошлом — приподнятый, увлеченный и романтизированная форма рассказа передают настроение героя, его вольнолюбивую натуру:

В неотразимые наезды
Нам путь указывали звезды,
Иль шумный ветер, иль курган.
И мы, как туча громовая,
Внезапно и от разных стран,
Пустыню воплем оглашая,
На вражий наезжали стан... [5, с. 200].

Тема Родины приобретает новый оттенок, звучит особенно напряженно и драматично с появлением в поэме образа Мазепы. Чувство необыкновенно высокой преданности делу борьбы во имя Родины, героизм и вдохновение Войнаровского переплетаются с мотивами невыразимой боли, трагизма — он слепо доверился Мазепе, приняв изменника за патриота. Последовавшая за этим ссылка навеки разлучила Войнаровского с родной землей:

Рожденный с пылкою душой
Полезным быть родному краю,
С надеждой славиться войной,
Я бесполезно изнываю
В стране пустынной и чужой.
Как тень, везде тоска за мною... [5, с. 205]

В «Войнаровском» нет конкретно-исторической оценки Мазепы. Образ Мазепы в поэме не до конца понятен (характеристика его дана через призму восприятия Войнаровского). Рылеев, по нашему мнению, рисует его таким, чтобы показать трагизм положения Войнаровского. Войнаровский с его высокой самоотверженностью — герой необычный, исключительный, наделенный чувством большой совести и чести, высокого героизма:

Ах, может был я в заблужденьи,
Кипящей ревностью горя, —
Но я в слепом ожесточеньи
Тираном почитал царя... [5, с. 205]

Образ Конрада Валленрода близок Войнаровскому, но во многом и отличен от него. Это натура сложная и противоречивая, это горячий патриот, которому свойственны сомнения, колебания. Следует учесть, что «Конрад Валленрод» создавался уже после поражения восстания декабристов.

Причина колебаний Конрада Валленрода, его отчаяния вызвана не только необходимостью стать на путь измены (Конрад входит в доверие к врагам, чтобы привести тевтонский орден к гибели), но и невозможностью осуществить свой замысел. Кроме этого, он полон дум об Альдоне, своей возлюбленной. Когда над Родиной нависла угроза войны, Конрад ищет отсрочки, чтобы побыть с Альдоной, — и упрекает себя за это. Изображая колебания Конрада Валленрода между естественным желанием личного счастья и чувством долга перед Родиной, Мицкевич утверждает глубокое, естественное чувство любви Конрада к Отчизне, ответственности за ее судьбу, без чего немислимо личное счастье, немислима полноценная жизнь вообще.

В Конраде Валленроде борются противоположные чувства (такой тип героя характерен для творчества поэтов-романтиков). Он, хотя и осуществил свой замысел, не чувствует себя счастливым: море крови, пожары, невинные жертвы.

Довольно мстить. И немцы — тоже люди [3, т. 1, с. 430].

Все могло бы быть иначе, если бы страна не была порабощена крестоносцами, если бы народы не враждовали. И если

не герой, то автор все время думает об этом, а поведение героя приводит и читателя к этой мысли.

В поэме Мицкевича «Конрад Валленрод», как и в поэме Рылеева «Войнаровский», центральной линией сюжета являются события общественно-гражданского характера. Однако тема любви имеет большее значение в построении сюжета в поэме Мицкевича, чем в поэме Рылеева. Она тесно переплетается с основной темой и помогает глубже ее раскрыть.

Образ Альдоны, созданный Мицкевичем на основе исторических фактов и легенд, в основном воплотил в себя мечты, стремления и поиски самого поэта. Он нарисован Мицкевичем полнее, чем образ казачки у Рылеева. Альдона ассоциируется у читателя с образом Литвы и перерастает порой в образ-символ, образ-аллегория. В поэме Рылеева о самоотверженной любви казачки к Войнаровскому, стремлении разделить судьбу любимого, о ее гражданских чувствах говорит Войнаровский. Мицкевич в своей поэме предоставляет голос самой Альдоне, показывает эволюцию ее чувства. В словах Альдоны («Песнь из башни», «Голос из башни») звучит и мотив любви и тема жажды величественного, тема Родины и защиты народа. Альдона полюбила Конрада за то, что он стал борцом за интересы угнетенного народа [7, с. 91].

Мицкевич очень часто обращается к пейзажу, проводит параллели событий человеческой жизни с явлениями природы, выкрапливает исторические аналогии, использует фольклор. Из истории взяты Мицкевичем славные имена великих литовских князей XIII в. Свенторога и Мендога, о бессмертии патриотического подвига которых поет Альдона. Пейзажные зарисовки помогают польскому поэту раскрыть свободолюбивый характер Альдоны, величие дел Конрада.

Судьба Альдоны нарисована в аллегорической песне Хальбана о Вилии (эта песня справедливо пользовалась большим успехом в России и неоднократно переводилась на русский язык). В поэме появляется образ жаворонка, символизирующего красоту и радость бытия, слияния с природой, образ «орлиных крыльев», символизирующих высокие помыслы Конрада [3, т. 1, с. 398].

Особенно большую роль играют картины природы в четвертой части поэмы Мицкевича — «Повести вайделота», той части, которая очень нравилась Пушкину. Пейзаж здесь приобретает самостоятельное значение — через посредство пейзажных зарисовок поэт раскрывает образ Родины, внутренний мир героев и свое собственное мировоззрение. Пейзаж ласковый, красочный, вместе с тем величественный, а иногда грозный, но всегда глубоко лирический. Тема Родины раскрывается многогранно и полнокровно, тесно переплетаясь с другими связанными с ней проблемами, которые у Рылеева лишь намечены. Одной из таких проблем является проблема мирной жизни людей. Подобный мотив встречаем в поэме Рылеева «Наливайко».

Воспоминания о Родине в «Повести вайделота» вызывают картины мирной жизни, счастливого детства.

Рвал цветы я родимой земли, и волшебный их запах
Пробуждал в моем сердце неясные воспоминанья.
Аромат их вливая, я вновь становился ребенком, —
Мнилось, с братьями снова в отцовском саду я играю [3, с. 411].

С образом Родины связано воспоминание о родной речи, о песне, которую пел вайделот. Недаром часто повторяются эпитеты — «родной», «родимый» в смысле «отечественный» [7, с. 105].

Воспоминания о Родине, тоска по ней вызывают у поэта образ сокола, что «взят из гнезда и в неволе воспитан», но никогда не станет охотиться на своих братьев-соколов [3, т. 1, с. 412].

В поэме Рылеева рассказ Войнаровского о любви казачки, ее характере и судьбе исполнен чувством героизма и трагизма, чувством высокого гражданского пафоса. Тема любви сливается с темой Родины. Доминирующей становится тема Родины:

Она могла, она умела
гражданкой и супругой быть [5, с. 216].

В «Конраде Валленроде» Мицкевича, в «Повести вайделота», рассказ вайделота о любви Вальтера к Альдоне исполнен глубокого лиризма. Вместе с тем тема любви у Мицкевича, как и у Рылеева, воспринимается как тема Родины. Влюбленный Вальтер (Конрад) особенно остро ощущает значение уже забытых литовских слов, которые он слышит от Альдоны. Произнесенные Альдоной, они приобретают особое звучание.

В «Повести вайделота» четко звучит тема неразрывной связи личной судьбы Конрада и судьбы Отчизны [3, с. 414].

Через всю поэму Мицкевича проходит чувство тревоги за судьбу народа. Особенно остро оно звучит в «Песне вайделота», где поэт воспроизводит народную легенду о деве моровой, что предвещает болезнь и горе, и в главе «Война». Война предстает в поэме как что-то неестественное, жестокое, разрушающее человеческие отношения. Всему этому Мицкевич противопоставляет чувство личного счастья, что с новой силой охватывает Конрада (глава «Прощание»). Личное счастье для него невысказано вдали от Родины, без общения с родной природой. Тема патриотизма звучит здесь особенно трогательно, взволнованно, светло. Снова возникает летний, красочный пейзаж:

А там — все той же рощи лепетанье,
Трава ковер все так же расстелила,
Ручей, откуда я носил напиток, —
Я все нашел, всему припомнил имя.
Тот сад, что насадил тебе у склона,
Огородивши вербами сухими, —
С ним чудо приключилось, Альдона! [3, т. 1, с. 431].

Таким образом, «Войнаровский» Рылеева и «Конрад Валленрод» Мицкевича, несмотря на все их отличия, близки в главном. И для поэмы Рылеева, и для поэмы Мицкевича характерна постановка проблем большого общественного звуча-

ния, в них выражены глубинные конфликты современности. Главной темой «Войнаровского» и «Конрада Валленрода» становится тема Родины.

В поисках путей борьбы за интересы народа Мицкевич поднимает в поэме ряд других моральных и социальных проблем, связанных с главной темой. В связи с этим у него значительно усложняется в сравнении с Рылеевым и проблема положительного героя. Однако, несмотря на все свое отличие, герой поэмы Мицкевича близок к герою поэмы Рылеева в главном. Конрад, как и Войнаровский, пламенный патриот и жаждет видеть Отчизну счастливой, свободной от тирании. Вопреки своим колебаниям между чувством личного счастья и гражданским чувством любви к Родине, вопреки сомнениям в правомерности избранных способов борьбы за ее свободу, Конрад Валленрод жертвует жизнью во имя Отчизны. Обе поэмы воспринимались русской и польской прогрессивной общественностью как призыв к борьбе за народные интересы.

1. Воспоминания Бестужева. М.; Л., 1951. 2. Гофман В. Литературное дело Рылеева // *Рылеев К.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1934. 3. *Мицкевич А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1948—1954. 4. *Мицкевич А.* Вибрані твори: В 2 т. К., 1955. Т. 1. 5. *Рылеев К. Ф.* Полное собрание стихотворений. Л., 1971. 6. *Цейтлин А. Г.* Творчество К. Рылеева. М., 1955. 7. *Mickiewicz A.* Dzieta. Kraków, 1949.

Статья поступила в редколлегию 25.06.85

С. П. Пераковская, преп.,
Винницкий пединститут

Шевченко и Мачтет

В развитии русско-украинских литературных связей второй половины XIX в. огромную роль сыграло творчество Тараса Григорьевича Шевченко, основателя новой украинской литературы, единомышленника и соратника русских революционеров-демократов Н. Чернышевского, Н. Добролюбова, Н. Некрасова. Великий украинский поэт-революционер вдохновляющей силой своих стихов способствовал развитию русской общественной мысли и русской литературы. На это указывали многие советские историки и литературоведы.

Тема «Шевченко и Мачтет» не разрабатывалась в советском литературоведении, если не считать упоминания о ней в книге Ф. Я. Приймь «Шевченко и русская литература XIX в.» [4, с. 382—383]. В научной и учебно-методической литературе чаще можно встретить имя Г. А. Мачтета как автора известной песни «Последнее прости» («Замучен тяжелой неволей»). Однако его проза, особенно сочинения из «украинской» жизни, соприкасающиеся с творчеством великого украинского поэта, еще мало изучены.

Исследование этой темы проливает дополнительный свет на ту идеологическую борьбу, которая велась за наследие Шевченко в условиях историко-литературной ситуации 80—90-х годов XIX в., и место в этой борьбе Г. А. Мачтета, участника народнического движения 70-х годов, продолжателя традиций свободолюбивой поэзии Т. Г. Шевченко.

Широко известный читателю 80—90-х годов XIX в., Г. А. Мачтет относится к тем писателям, кто по роду своей деятельности, избрав для своих сочинений русский язык, навсегда остался большим другом украинского народа, деятелей его культуры — М. Коцюбинского, М. Старицкого, Н. Лысенко, Леси Украинки и др.

Т. Г. Шевченко вошел в его жизнь с детства. Отец Мачтета, выпускник Киевского университета, юрист, был горячим «украинофилом», страстным почитателем Шевченко. В автобиографии Мачтет вспоминал, что первыми прочитанными им книгами были В. Скотт, Н. Гоголь и Ч. Диккенс, если не считать Шевченко, многие стихи которого он знал наизусть.

Будущий писатель рано познакомился с произведениями В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Некрасова — в его семье выписывали «Отечественные записки», «Современник». Увлечение прогрессивной литературой было причиной его исключения из Каменец-Подольской гимназии. Вполне применимы к Г. А. Мачтету слова В. Г. Короленко, что самого Шевченко он научился понимать и любить лучше и глубже, когда подошел к нему с идеями, вынесенными из русской литературы.

Участники революционного народнического движения 70-х годов (а Мачтет был одним из них) широко использовали поэзию Шевченко, изучали ее в кружках самообразования, затем шли с нею «в народ» для агитации и пропаганды. Наряду с сочинениями Н. Чернышевского, Н. Добролюбова, Н. Некрасова, писателей-демократов Н. Наумова, Ф. Нефедова, П. Засодимского пламенные произведения великого украинского поэта звали к борьбе против царизма.

В 1876 г. Г. А. Мачтет был арестован, заключен в Петропавловскую крепость и выслан сначала в Архангельскую губернию, а затем в Сибирь. Возвратился из ссылки в 1885 г. Посетив родные украинские места после возвращения из ссылки, писатель был поражен бедственным положением народа, обнищанием крестьянства, живучестью крепостнических пережитков, разорением деревни. Он пытался наладить связи с оставшимися народовольцами. Жандармы установили за ним строгий надзор, и он вынужден был часто менять свое местожительство. Одно за другим появляются его произведения из «украинской» жизни.

80-е — начало 90-х годов XIX в., когда в основном развивалась литературная деятельность Г. А. Мачтета, В. И. Ленин охарактеризовал как время «разнузданной, невероятно бессмысленной и зверской реакции...» [1, с. 295]. Гнетущая

политическая обстановка порождала в умонастроениях значительной части русского общества пессимизм, отказ от идеалов 60-х годов. Буржуазные либералы превозносили «среднего человека», его практицизм, проповедовали теорию «малых дел» и примирения с существующим строем. «Поистине презренное время мы переживаем, презренное со всех сторон. И нужно большое самообладание, чтобы не прийти в отчаяние», — писал М. Е. Салтыков-Щедрин [6, с. 136]. Г. А. Мачтет отмечал, что в это время, когда «человек человеку волк» стало почти общим лозунгом, важно поддерживать веру в жизнь и человека. Он обращался к творчеству Великого Кобзаря как к нравственному ориентиру.

Начавшаяся после смерти поэта борьба за литературное наследие Шевченко в 80-е — 90-е годы XIX в. не ослабевает. В ряду репрессий, ознаменовавших реакцию 80-х годов, были специально предпринимаемые царизмом меры по «пресечению» чествования памяти Шевченко в любой форме. Но, несмотря на запрет, такие чествования стали традицией историко-культурной, общественно-политической жизни Петербурга. На них подчеркивались в основном заслуги украинского поэта в деле возрождения украинского самосознания. Представители буржуазно-националистического лагеря, признавая величие поэта, старались использовать его произведения в своих целях, выхлещивая революционное содержание. Против националистических искривлений мировоззрения и творчества Великого Кобзаря выступили И. Франко, М. Павлык, М. Драгоманов и др.

Образцом марксистской оценки украинского поэта является высказывание Г. Плеханова о женевском издании «Поэзии Т. Г. Шевченко, запрещенные в России», в котором подчеркивается, что «Тарас Григорьевич принадлежит к числу наиболее народных поэтов, каких только знает всемирная история литературы» [2, с. 179].

Наследие Шевченко — составная часть наследия великих просветителей 60-х годов. В 80-е — 90-е годы XIX в. вопрос о наследии встал с новой силой в связи с распространением марксизма и активизацией либерального народничества, предавшего забвению идеи 60-х годов.

Отношение Г. А. Мачтета к Т. Г. Шевченко такое же, как и к «святым именам подвижников мысли и знания» 60-х годов — Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, Н. А. Некрасова.

Проявлением внимания и любви Г. А. Мачтета к великому украинскому поэту являются частые посещения им могилы Т. Г. Шевченко. Вместе с бывшим учителем — известным украинским культурным деятелем и ученым П. И. Житецким — он принимает живое участие в упорядочении могилы поэта, оборудовании «Тарасової світлиці», положившей начало народному музею, установлении в нем в 1889 г. портрета Шевченко.

Отдавая дань любви и уважения поэту, могилу Шевченко посещают не только украинские передовые писатели и деятели культуры М. Коцюбинский, И. Нечуй-Левицкий, Панас Мирный, Леся Украинка, но и русские — Н. Лесков, И. Бунин, Максим Горький и др. В числе мастеров слова и деятелей культуры двух народов, почитающих Великого Кобзаря, достойное место должно быть отведено и русскому писателю-демократу Г. А. Мачтету.

В очерке «Могила», посвященном П. И. Житецкому, Г. А. Мачтет отмечает заслуги великого украинского поэта, который пел о народе и мечтал о его счастье. Эта могила — предмет национальной гордости и славы украинского народа. «Как бы ни расходились часто люди, — но у всех есть одно общее, одинаково близкое, связующее, одинаково дорогое — могила родного поэта. А этот поэт пел только о народе и его счастье. Эта одинокая могила на высокой береговой круче Днепра с ее чугунным крестом и убогой деревянной решеткой — народный памятник» [3, с. 118].

Г. Мачтет говорит о любви народа к своему поэту, о том впечатлении, которое производит могила Кобзаря на проезжающих. «Когда мимо пробегает пароход, — все глаза направляются к одинокому кресту, высоко поднимающемуся на круче, и редкий человек не снимает шляпы под торжественный, тихо пробегающий по толпе шепот: «Шевченко», «Тарас Шевченко». В этот момент исчезает разделение на классы, затушевывается разница возрастов, — все, и рваная серая свитка, и легкая дорогая чесунча, и бедняки и богачи, и старость и молодость, все в различной степени переживают одно и то же... Эта бессмертная могила великого таланта, любящей души подвижника, бывшего крепака, наконец, равняет и соединяет всех» [3, с. 118]. И, на наш взгляд, не прав Ф. Я. Прийма, который в этих строках чисто эмоционального восприятия могилы поэта усматривает проявление либерализма. [5, с. 383]. Творчество Г. Мачтета, мирозерцание и гражданские позиции писателя опровергают эту мысль.

В сложное время 90-х годов прошлого столетия Мачтет остается верен идеям революционного народничества, противопоставляет его современной бездуховности буржуазной интеллигенции. Ренегатство, предательство писатель считает самой отвратительной чертой человека. Он отличает буржуазную интеллигенцию, с гневом пишет о том, что либеральные критики Волюнские, Прозоровские, Буренины потирают руки вместе с душкой «Гражданином». Он выступает против реакционного критика Буренина в защиту демократического поэта Надсона.

Верный заветам 60-х годов, Мачтет является продолжателем шевченковских традиций. В своих исканиях он обращается к личности и творчеству гениального поэта как к опоре в борьбе за человека, источнику нравственного обновления людей: «Тихая одинокая могила так много говорит сердцу каждого,

поднимает в душе столько вопросов, будит столько заснувших дум в голове, в этом голубом просторе, под сенью как бы застывшей песни поэта, полной любви к народу, дышится усталой груди так легко и привольно, что человек как бы оживает. Тут знакомятся люди и встречаются старые знакомые, у костров идут речи и поются песни, вспоминают прошлое, гадают о будущем, дышат тем, что завещано было песнею великого поэта. Может быть, и кается здесь иное сердце, и сил набирается. И чем-то молодым, здоровым, бодрым, неумирающим веет от этих костров, речей и песен у подножия бессмертной могилы» [3, с. 118].

Имя Т. Г. Шевченко еще при жизни стало легендой. В своем очерке Г. А. Мачтет рассказывает, что в глухих деревнях живая молва превратила великого поэта в богатыря-героя, защитника, ратоборца. Г. А. Мачтет приходит к мысли об общественном назначении литературы. «Герой и поэт, творец песни или думы — это излюбленный, обычный тип героев Украины в представлении ее народа.

Да и правды тут много... Разве поэт, выступающий один, с открытой грудью, с приподнятым забралом, на борьбу со всем злом, что его окружает не тот же герой-ратоборец? Разве не истекает он, как и тот, за народ кровью, горячие капли которой претворяются в дивные, бессмертные песни? И разве эта вещая песня не так же рвет цепи неправды, как меч богатыря?» [3, с. 108].

Мачтет, идя за Шевченко, видит задачу литературы в том, чтобы защищать простого человека, будить его к активной борьбе с общественным злом и пороками, вселять в людей бодрость и энергию, поддерживать веру в победу света над мраком.

Революционный пафос, образы сурового народного мстителя грядущих и доблестных дней роднят ранние стихотворения Мачтета с шевченковской политической лирикой, в частности с «Завещанием». Стихотворение «Последнее прости», известное под названием «Замучен тяжелой неволей», стало гимном революционного подполья, любимой песней В. И. Ленина.

Главная тема творчества Т. Г. Шевченко — антикрепостническая — находит широкое развитие в прозе Г. А. Мачтета. Одним из лучших произведений этого плана является «И один в поле воин». В этом романе показана непримиримость классовых отношений в украинской деревне, нарастание протеста против угнетателей и их прихвостней. Крестьяне не только стонут под тяжелым бременем крепостничества, но и протестуют «буйно и горячо». Девушка Олеся предпочитает утопиться в ледяной проруби, чем сносить надругательства пана, ее отец Михайло бросается на него с колом в руках, за что был избит до смерти. Проклинает панский двор, бога, который допускает горе людей, Солоха, мать Олеси; с детства мечтает стать «Кармалюком» подросток Тарас; поджигает панское гумно Федя Забийнис.

Крестьянские бунты, расправы с помещиками, поджоги их имений, страхи панов — типичные явления накануне реформы 1861 г. Но революционная ситуация не переросла в революцию. Живы были еще «царистские» иллюзии в народе.

Вскрывая все зло крепостничества, роман обращался к современности. Вышедший в 1886 г. роман, по замечанию писателя, «наделал много шума», был отрицательно встречен реакционной критикой. Писатель был недоволен цензурными сокращениями.

Развивая шевченковскую мысль «Ну, а внуки? Им нет дела — панам жито сеют», разделяя неудовлетворенность поэта недостаточной активностью угнетенного крестьянства, Мачтет выступает против общественной пассивности, вызванной реакционным временем 80-х годов.

В романе «И один в поле воин» звучит шевченковский мотив: слепой кобзарь поет песню о степной орлице, ищущей детей в чистом поле. Орлица — это Украина, которая ищет своих славных казаков. Но их нет. Из их сабель внуки понаделали плугов и ходят за ними по панской ниве. Обращаясь к лирнику, Петро Сокира, предводитель народных мстителей, говорит: «Спасибо, старче божий, спасибо тебе за эту песню. Спивай ее почаще людям, бо она правда. Пусть сором выступает на их лица, пусть гложет их души, может, тогда они вспомнят, как жили деды» [4, с. 256].

В «украинских» произведениях Мачтет часто вспоминает, «как жили деды». В обращении к героическому прошлому украинского народа, противопоставлении его современной действительности видны демократические симпатии писателя, стремление пробудить от сна общество, вызвать непримиримое отношение к социальному и национальному угнетению, показать силу и величие народа.

В памфлете «Иван» (1894 г.), критикуя либеральную дворянскую интеллигенцию за отрыв от народа, Г. Мачтет предсказывает возникновение нового мощного протеста народа и наступление нового дня.

Тарас Григорьевич Шевченко был пламенным интернационалистом, поборником дружбы народов, в частности украинского и польского. Идея единства славянских народов, впервые прозвучавшая в послесловии к поэме «Гайдамаки», была близка Мачтету. Он пишет повесть «Белая панна», в которой затрагивает польско-украинские отношения. В ней мы слышим отзвуки польского восстания 1863 г. Эта тема всегда волновала писателя. Как известно, он был исключен из Немировской гимназии за сочувствие к участникам восстания, в семье его велись постоянные споры между сторонниками шляхетской Польши (дед со стороны матери был поляк) и демократической Украины. В оценке польского восстания 1863 г. размежевались два лагеря: революционно-демократический и буржуазно-либеральный. Русские революционеры-демократы сочувствовали польскому национально-освободительному движению,

проявлением которого было это восстание, и вместе с тем критиковали участников за ограниченность социальной и национальной программы.

Г. Мачтет решает «польский вопрос» в моральном плане. Герои повести — дед, олицетворение «казацкого духа», питающий к «ляхам» унаследованную от предков ненависть, под впечатлением бедствий и страданий участников восстания помогает им скрыться от преследования; его внук — десятилетний Гриць, через восприятия которого изображены события в повести, тоже оказывает помощь пострадавшим; дочь графа, всегда по-доброму относившаяся к украинскому народу, призывает забыть «грех», поделивший народы в прошлом; наконец, сами повстанцы-шляхтичи, тронутые благородством и помощью деда, осознают свою вину, состоящую в презрительном отношении к украинскому народу. Иллюзиями, отсталостью крестьян, а также наличием в восстании помещичье-дворянской прослойки объясняется равнодушие, а в некоторых местах и враждебное отношение украинского населения к польскому освободительному движению.

Тему украинско-польских отношений, начатую в «Белой панне», Г. Мачтет развивает в очерке «Могила». Он пишет, что в основе «многовековой драмы-распри двух народов» лежит борьба двух противоположных мирозозерцаний — шляхетства, аристократизма и народничества, демократизма. Первое наступало, второе боролось, прикрытое родимой чащей. Эта борьба, отмечает Мачтет, «оставила свои могилы и руины, близкие сердцу потомков. Многие годы на них росли цветы старой вражды и распри, незабытых счетов и недоверия... И только теперь появились другие ростки, другие всходы...» [3, с. 120]. Поляк, шляхтич герба Огона, как шутливо называли его приятели-украинцы, вместе с которыми он пришел на могилу Шевченко, призывает к единению.

Без сомнения, Г. Мачтет был знаком с революционными стихотворениями любимого поэта, с выраженными в них идеями крестьянской демократии и революции. Как и Шевченко, он верил в творческие силы народа, его победу над угнетателями, хотя ясных представлений достижения этой победы в силу своих народнических предрассудков не имел. В его взглядах верх брали всегда демократические элементы. В 90-е годы XIX в. он с горечью писал о недостаточной политической сознательности крестьянства, необходимости подвига интеллигенции. Свои планы сближения с народом, его политического воспитания он связывал с Шевченко и молодым поколением, развивающим гуманистические и демократические традиции своего поэта.

Мачтет хорошо знал творчество Т. Г. Шевченко. Многие слова и высказывания из поэтической речи великого украинского поэта он вкладывает в уста своих персонажей. Это и «Тяжко впасти у кайдани, умирать в неволі, а ще гірше спати, спати і спати на волі» — в повести «Его час настал», «Тяжко

жить на світі, а хочеться жить» — из поэмы «Гайдамаки» в повести «Блудный сын» и др.

Г. А. Мачтет способствовал укреплению дружественных связей между русской и украинской литературами. Его произведения часто печатались в украинских журналах, народных изданиях. В 1897 г. журнал «Зоря» поместил биографию и заверстаный в повесть Т. Г. Шевченко «Капитанша» портрет Мачтета, выразив чувства признательности и симпатии русскому писателю за любовь к украинскому народу и его поэту.

За полгода до смерти Г. Мачтет получил разрешение на проживание в Петербурге. Его произведения «Сон одного заседателя», «Вторая правда», «Замучен тяжелой неволей», как свидетельствуют архивные материалы, полиция часто находила при обыске революционеров.

Великий украинский поэт Т. Г. Шевченко оказал огромное влияние на Мачтета как писателя. Он воздействовал на него тематикой, идеями, образами своего творчества, романтическим духом, способом изображения суровой правды народной жизни, сущностью народных идеалов, знанием и умелым использованием народного творчества. Шевченковская идея протеста народа против национального и социального угнетения, непримиримости с общественным злом и несправедливостью, защита человека-труженика нашли дальнейшее развитие в творчестве Г. А. Мачтета.

Преклонение перед памятью великого поэта, пропаганда его творчества, признание величия и простоты, нравственного примера Т. Г. Шевченко обогатили русско-украинские связи конца XIX в.

1. Ленин В. И. Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов? // Полн. собр. соч. Т. 1. 2. Братерство літератур. К., 1977. Вип. 1. 3. Мачтет Г. А. На могиле // Сб. в пользу недостаточных студентов университета Св. Владимира. СПб, 1895. 4. Мачтет Г. А. Избранное. М., 1957. 5. Прийма Ф. Я. Шевченко и русская литература XIX в. М., Л., 1961. 6. Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч.: В 20 т. М.; Л., 1941. Т. 20.

Статья поступила в редколлегию 20.10.85

И. А. Спивак, проф.,
Черновицкий университет

Русские советские поэты о Шевченко (из критических наблюдений и библиографических разысканий)

Гражданский и творческий путь Т. Г. Шевченко нашел свое отражение в художественном сознании многих народов, прежде всего украинского и братского русского. Еще при жизни Великого Кобзаря и сразу после его смерти в прессе появилось не-

мало не только критических отзывов, но и поэтических произведений о нем. Это стихи А. Афанасьева-Чужбинского, М. Максимова, знаменитое некрасовское «На смерть Шевченко» и др.

Уже на первых страницах поэтической шевченкианы определены принципиально различные тенденции в истолковании образа, мира Т. Г. Шевченко: либерально-народническая, националистическая и революционно-демократическая. Последняя впоследствии станет плодотворной традицией для советской художественной шевченкианы.

Почти одновременно с появлением первых книг Т. Г. Шевченко начинается собирание и систематизация их изданий. В 50—60-х годах XIX ст. выходят библиографические указатели, включающие в себя не только издания шевченковских произведений, но и критические труды о его творчестве.

С годами «прописку» в библиографических шевченковских указателях получают и художественные произведения о поэте. Заметное место заняли они, например, в указателе Б. Д. Гринченко (Каталог Музея украинских древностей В. В. Тарновского. Т. 2. Чернигов, Изд-во Черниговского губ. земства. 1903. XVI. — 376 с.).

Интенсивное развитие, обогащение и широкое распространение получила шевченкиана в советское время. Несравненно возрос поток произведений о Т. Г. Шевченко. А вместе с этим возросло и внимание библиографов к литературной, в том числе поэтической шевченкиане. Можно было бы назвать немало библиографических подборок, указателей и сборников поэтических произведений о Т. Г. Шевченко, которые вышли из печати именно в советское время. Укажем на некоторые наиболее значительные из них: «Вінок Великому Кобзареві» (К., Рад. письменник, 1961. 485 с.); «Т. Г. Шевченко в художній літературі» (К., Рад. письменник, 1964. 575 с.); «Т. Г. Шевченко: Бібліографія ювілейної літератури. 1960—1964. (К., Наук. думка, 1968. 624 с.); «Кобзарева зоря»: зб. (К., Рад. письменник, 1984. 262 с.).

Во многие указатели и сборники, посвященные Т. Г. Шевченко, включаются и стихи русских советских поэтов, посвященные ему. Однако они составляют малую толику того, что действительно написано о Кобзаре в русской советской поэзии. Так, в сборнике «Кобзарева зоря» их всего двенадцать (стихи Н. Брауна, М. Комиссаровой, А. Софронова, Н. Тихонова, Н. Ушакова и др.). При этом не все они — лучшие из того, что создано русской советской поэзией о Т. Г. Шевченко.

В солидном труде Г. Я. Недилько и В. Я. Недилько «Тарас Шевченко: Семинарий» вообще отсутствует тема «Образ Кобзаря в русской поэзии» и нет соответствующей библиографии [3].

В единственной известной нам аналитической, интересной статье «Образ Шевченка в російській радянській поезії» И. М. Дузя, опубликованной тридцать с лишним лет назад,

представлены имена только семнадцати русских советских поэтов, авторов стихов о Кобзаре [1, с. 157—169].

Таким образом, и в соответствующих сборниках, библиографических указателях, и в исследованиях по теме фигурирует ограниченный круг общеизвестных поэтических произведений о Т. Г. Шевченко, не позволяющих составить четкое представление о русской советской поэтической шевченкиане.

Между тем, как показывают наши разыскания, в ее арсенале около тысячи произведений. Разумеется, главное не в количественной стороне дела, хотя и она — показатель значимости затрагиваемой проблемы. Определяющей же является ее социально-эстетическая суть.

Шевченко — явление не только национальное, но и интернациональное. Выдающиеся деятели отечественной культуры 60-х годов XIX ст. понимали это. «Русской земли человек замечательный», — скажет о нем Н. Некрасов.

Ленинское учение о национальной культуре, метод социалистического реализма, революционно-демократические традиции в разработке шевченковской темы стали методологической основой для развития советского шевченковедения вообще и русской шевченкианы в частности. Они помогли братским поэтам глубже осмыслить шевченковский мир как явление. Отсюда широкая разработка шевченковской темы в русской советской литературе.

Велик жанрово-стилевой диапазон русской советской поэтической шевченкианы. Тут и поэма («Тарасова верба» Г. Иванова, «Возвращение Шевченко» А. Фарбера), и повесть в стихах («Ива» В. Саянова), и традиционное по форме стихотворение (их сотни), и триптих («Страницы жизни» Я. Апушкина), и сонет, венок сонетов («Слепая полночь, дымная заря» Г. Каменной, «Дочь времени. Дочь бури. Дочь огня» Б. Сермена), драматический этюд («Африканский гость» Я. Апушкина), и стихотворный дневник («Из закарпатского дневника» А. Вознесенского), и дума («Дума про Тараса» В. Карпенко, «Дума» Б. Котлярова), и размышления («Размышления на Тарасовой горе» З. Каца), и стихотворное обращение («Тарасу Шевченко» Вс. Азарова, «Чуден Днепр» Е. Кривенко, «Тарасу Шевченко» Е. Рывиной), и песня («Песня Тарасу» А. Суркова, «Песня о Тарасе» М. Голодного), и радиокomпозиция («Тарас Шевченко» Э. Багрицкого), и устное слово (речь В. Лебедева-Кумача на VI пленуме Союза советских писателей), и эпиграф (многие поэты используют шевченковские строки как заповедь к разговору о Кобзаре, о явлениях, созвучных его творчеству, например, «Дума про Опанаса» Э. Багрицкого, «После шторма» С. Гордеева, «Доля» Н. Шумакова), и реминисценции («Песня» Дм. Охотникова) и др.

Русские поэты — каждый в меру своего таланта — стремятся художественно воссоздать основные этапы жизни Т. Г. Шевченко, обозначить его жизненные и географические маршруты. Часто авторский замысел выражен в самом названии произве-

дения: «Моринцы» Н. Тихонова, «Мангышлак Шевченко» Ю. Гордиенко, «Форт Андрея и Павла» Л. Вышеславского, «Шевченко на Каспии» Вс. Рождественского, «Шевченко на Арале» В. Демченко, «Шевченко в Астрахани» В. Овчарова, «Шевченко в Нижнем Новгороде» В. Бершадского, «Шевченко в Петербурге» Вс. Рождественского, «В Новопетровском укреплении» М. Казакова, «В Орске» А. Алдан-Семенова, «Смерть Тараса Шевченко» М. Максимова и др.

В лучших произведениях перед нами раскрывается не просто житейская хроника поэта, ее внешние приметы. В них ощущается напряженное биение пульса великой жизни, видится драматизм и мужание гения, его единение с родным и братскими народами. Это придает Кобзарю новые силы.

Еще более масштабно и колоритно представлен этот период из жизни Т. Г. Шевченко в стихотворении В. Луговского «Шевченко на Аральском море».

Многие произведения русских советских поэтов посвящены раскрытию отдельных граней могучего таланта Т. Г. Шевченко, типических черт его сложного и яркого характера, или общей его характеристике. Таковы «Крепостной художник» Б. Леонтьева, «В Академии художеств» Вс. Азарова, «Комната Шевченко в Академии художеств» Б. Кежуна, «Внук гайдамака» Я. Апушкина, «Навсегда!» Б. Некрасова, «Тарас Шевченко» Я. Городского, «Стихи о Тарасе Шевченко» Л. Киселева, «Что жизни мелочи и горечи» Н. Тихонова, «Стихи о Шевченко» Н. Ушакова, «Шевченко» Л. Лобанова, «Кобзарь» И. Варавы, «Шевченко» Н. Брауна, «Тарас» Ю. Адрианова, «Тарас Шевченко» В. Лопатина, «Тарас» А. Кудрейко, «Кобзарь» С. Бугоркова, «Тарас Шевченко» Б. Ковынева, «Кобзарь» А. Парпары, «Тарас Шевченко» В. Лебедева, «Украины сын» Л. Лобанова, «Стихи о Тарасе Шевченко» И. Трайнина и др.

Далеко не все стихи на эту тему безупречны. На некоторых лежит печать декларативности, ординарности. В лучших же находим дорогие черты великого образа, ощущаем горячее дыхание большой и яркой жизни. Иногда в них даются скупые, но броские, выразительные мазки шевченковского портрета.

К этой группе произведений примыкают стихи о слове Кобзаря, о его песне, о шевченковском стихе. Это «Великое слово» М. Комиссаровой, «Песни Тараса» В. Мухина, «Веще слово» Б. Палийчука, «Слово «Кобзаря» Ю. Трусова, «Песня Кобзаря» Н. Рыбалко, «Поэзия Шевченко» Вс. Азарова, «Тарасовы думы» Э. Чипликова, «Встреча с лирником. Песни Тараса» П. Беспощадного и др.

Чтобы понять подобный поворот темы, необходимо учитывать следующее обстоятельство. Как известно, Т. Г. Шевченко свято верил в огромную побудительную силу слова. Это было и знамением его времени, когда в условиях царского гнета поэтическое слово было едва ли не единственным гласным проявлением украинской культуры, и идейно-эстетической позицией Великого Кобзаря, народного словотворца. В сущности, вся

поэзия Т. Г. Шевченко — это страстная защита подневольного народа оружием революционного слова. Слова гневного, призывного, вдохновляющего, пророческого.

Особенно убедительно и наглядно демонстрировало свою побудительную и гневную силу Шевченково слово в годы гражданской и Великой Отечественной войн. Об этом рассказано в книге П. Маркушевского «За землю радянську Кобзар воював» (Одесса: Маяк, 1969) и многих журнальных и газетных статьях. Но есть еще один благодатный источник по этой теме — стихотворные произведения советских, в том числе русских поэтов военного и послевоенного времени. Это «Танк «Тарас Шевченко» М. Ларина, «Мой Кобзарь» И. Федорова, «Вставай, Украина!» Д. Бедного, «Тарасова гора» В. Кондратенко, «Земляк» В. Оглоблина и др.

В этот период шевченковская тема в стихах русских поэтов разрабатывается многообразно. Иногда это непосредственное обращение к великому поэту и его героям в форме прямой речи («Кобзарь открою» А. Кравцова). Часто героем того или иного стихотворения становится шевченковский легендарный «Кобзарь»: он выступает как верный спутник и советчик защитника социалистического Отечества,

...А в грозный час, когда гвардейский танк
Опять обрушил на врага удары,
Водитель крикнул, сжав в руке рычаг:
«Ребята, кары гитлеровцам, кары!»... [6]

«Кобзарь» передают из рук одного воина другому как эстафету мужества, символ братства:

С мечтой о зорях Кос-Арала
Упал под Штеттинном казах.
Запепелившись, догорала
Заря в прищуренных глазах,
И люди видели, как флаги
Скорбная заря.
Упал.
Глоток воды во фляге,
Под сердцем —
Томик «Кобзаря»...

После гибели однополчанина воины берегут «Кобзарь» как память о погибшем товарище, читают как клятву мести за пролитую соотечественниками кровь.

Нередко героиней стихов русских поэтов становится песня Шевченко. Рассказ о ее фронтовом бытовании, ее побудительной силе содержится в целом ряде стихотворений о войне. Строки из Шевченковой песни, которыми перемежается стихотворение, становятся композиционным его стержнем. Например, песня Т. Г. Шевченко о Днепре, известные строки «Реве та стогне Дніпр широкий» открывают «Песню» Дм. Охотникова и, повторившись в тексте стихотворения, «скрепляют» ее сюжет.

Многие стихи русских поэтов военного и мирного времени о Т. Г. Шевченко несут в себе интернациональный пафос. Кобзарь выступает в них как певец братства народов, дается в ши-

роком контексте отечественной и мировой культуры. Шевченковы слова о будущей «семье вольной, новой», ставшие образной формулой выражения дружбы народов в дословном их воспроизведении или в пересказе, играют роль отправного тезиса, главенствующего мотива. Такого, например, стихотворение Н. Тихонова «Слово на Тарасовой горе в Каневе». Нередко мысль о Шевченко как об интернационалисте, о братстве украинской и других национальных культур передается через посредство сопоставления — параллели двух великих имен: Шевченко — Пушкин («Песня — дружбы верная сестра» М. Дудина, «Причал бессмертье» Л. Татаренко, «Встреча» В. Гуцуленко), Шевченко — Некрасов («Два сердца» А. Жарова, «Родина моя» В. Бокова), Шевченко — Церетели («Тарас Шевченко и Акакий Церетели» Ю. Карского), Шевченко — Жуковский, Брюллов («Дружба» Н. Рыленкова) и др.

Особенно многочисленны стихи о Шевченко, тематику которых можно определить следующим образом: «По шевченковским местам», «Живая память о Кобзаре», «Всемирная слава и бессмертие гения». Эти темы взаимосвязаны между собою, и, естественно, в одном и том же произведении нередко предстают в их органическом сочетании.

Обращаясь к памятным шевченковским местам, русские поэты как бы заново проходят по жизненным маршрутам гения, заново постигают его духовный мир. Для поэтов дорого и свято все, что связано с великим именем: домик Кобзаря, ставший музеем («Дом Шевченко» Л. Киселева), дуб Тараса («Дуб Тараса» Ю. Петрова), верба Кобзаря («Верба Тараса Шевченко» В. Гринчукова), печально известный Кос-Арал, Мангышлак («Кос-Арал. Памяти Т. Шевченко» Л. Вышеславского), «Мангышлак Шевченко» Ю. Гордиенко), Тарасова гора («Тарасова гора» В. Ромашевского), бульвар Шевченко («Бульвар Шевченко» С. Гордеева), Канев («Канев» И. Рядченко), Корсунь-Шевченковский музей («В Корсунь-Шевченковском музее» Б. Сермана) и др.

Поэты подчеркивают неодолимость памяти о Шевченко в народе. Так, в басне Д. Бедного «На могиле Т. Г. Шевченко» поэт высмеял тщетные потуги буржуазных пигмеев вытравить из сознания народа память о Кобзаре. Ю. Петров в стихах «Дуб Тараса», отталкиваясь от позорного факта царского запрета, рассказывает, как в 1914 г. «Тараса внуки посадили у яра маленький дубок»; а затем, как бы принимая из рук своих предшественников эстафету, правнуки Тараса сошлись, чтобы трудиться и петь вместе, вольною семьей. И...

шумит над яром дуб крылатый,

приметный всем издалика.

...От мая к маю сохраняет

На ветках крепкую листву

И звонко желуди гоняет,

Как слитки золота в траву!

Народная память о гениальном Кобзаре взметнулась ввысь всемирной славой, стала залогом его бессмертия. Она звенит

бронзой многочисленных памятников на планете в честь поэта. Об этом повествуют в своих произведениях русские советские поэты. О народной памяти про Т. Г. Шевченко, о мировой славе, о бессмертии Великого Кобзаря рассказывают П. Антокольский («Далекая даль») и Н. Котенко («У памятника Кобзаря»), Л. Киселев («В камне, в дереве, на бумаге») и А. Озеров («Неумирающие думы»), М. Комиссарова («Из века в век») и В. Бершадский («Памятник Шевченко в Донецке»), Е. Кривенко («Наш неумирающий Тарас») и И. Пиняев («Бюст Тараса»), В. Гловов («Стоит Тарас на сером пьедестале») и др.

Тема памяти о Шевченко, его мировой славе и бессмертии — одна из наиболее продуктивных по самой своей сути. Ведь здесь неизбежно возникает необходимость в философском осмыслении проблем: историческая судьба гения, поэт и народная память, творческий и гражданский подвиг национального героя и его место в мировом историко-культурном контексте и др. К сожалению, нередко в стихах о Шевченко на эту тему — аксиоматические истины, декларации и пафос («В степи» В. Гловова, «У памятника Кобзарю» Н. Котенко и др.).

Великий поэт всегда, во все века современен. Нашим современником по праву является Шевченко. Об этом размышляют шевченковеды в своих исследованиях, об этом по-своему говорят поэты. Как правило, не вдаваясь в историко-философские тонкости, они передают главную мысль через посредство «конкретных» ситуаций, деталей, образов. Вот молодой водитель возит с собой помещенный над зеркальцем автобусной кабины автопортрет безусого Шевченко. И, кажется, они оба ровесники и современники («Автопортрет Шевченко со свечой» А. Добровича, Правда, 1961, 6 янв.). А вот пионеры читают на школьном уроке «Завещание» Тараса. И волнует ребят великое, взволнованное слово Кобзаря («Добрым словом» С. Рассадина).

Сложнее обстоит дело, когда поэт носит фамилию Великого Кобзаря, его однофамилец — Шевченко. Прослыть среди окружающих нескромным? Выдать себя за родственника? Взять псевдоним? И поэт не идет ни на какие компромиссы. Как и все соотечественники, он считает себя правнуком Тараса. Поэтому что:

Кому же,
Как не нам,
Принять вериги
Тех, кем Отчизна
Свята и сильна?
Да, в нас течет
Кровь кобзарей великих,
А если нет ее,
Так быть должна! («Моя фамилия»
Мих. Шевченко) [7].

В одной статье-обзоре невозможно не только решить, но и просто поставить все те проблемы, которые вытекают из слож-

ного мира поэтической интерпретации шевченковской темы. Однако уже из сказанного видно, как объемно велик, тематически и жанрово-стилистически многозвучен этот мир. Из русской советской поэзии встает могучая фигура Тараса, гениального Кобзаря украинского народа, пламенного глашатая правды, бесстрашного защитника униженных и оскорбленных, певца братства народов, верного друга русских революционных демократов, великого мыслителя и художника, окруженного любовью его современников и грядущих поколений.

1. Збірник праць Третьої наукової шевченківської конференції. К., 1955.
2. Ковалев Дм. Избранная лирика. М., 1971. 3. Неділько Г. Я., Неділько В. Я. Тарас Шевченко: Семінарії. К., 1985. 4. Хелемский Я. Избранные стихотворения. М., 1974. 5. Шевченко Мих. Моя фамилия: Стихи. М., 1975. 6. Советский патриот. 1957. 6 янв. 7. Черкасская правда. 1961. 9 февр.

Статья поступила в редколлегию 24. 07. 86

П. А. Лещенко, доц.,
Ровенский пединститут

Русские стихотворения украинских советских поэтов периода Великой Отечественной войны

Выдающийся украинский советский поэт Владимир Сосюра начинал литературное творчество и писал на русском языке на протяжении всей своей жизни. В стихотворении «Я вновь в Москве» он изображает Украину, которая «в потоках крови бьется и гремит огнем боев», клеймит врага: «смерть ему, чтобы вновь могли мы жить». Поэт обращается к Москве как к символу победы над врагом:

Но верю я: замолкнут канонады
В полях Отчизны. Сломлен будет враг.
И над Берлином солнечно и радо
Мы вознесем Победы алый стяг.
А ночь плывет, сомкнув над миром вежды,
И слышу вновь я шум родной травы.
О сколько света, света и надежды
На затемненных улицах Москвы! [2, с. 287].

Глубокая любовь поэта к Москве выражена в стихотворении «Севера березки, розовые дали»: «Я иду на битву, на призыв орлиный, хоть порвется жизни голубая нить».

Пусть... Один из многих упаду, родная,
Но лицом на запад, до Донца штыком...
Вспоминай лишь только, как любил тебя я...
Я ж засну спокойным и счастливым сном... [2, с. 288].

Радость в связи с победами над врагом звучит и в стихотворении В. Сосюры «Так значит, ты любишь?» Скорую встречу с любимой поэт связывает с окончательным разгромом фашизма, освобождением родной земли от оккупантов.

Русские стихотворения В. Сосюры, написанные в годы войны, наполнены глубоким патриотизмом, ненавистью к врагу, твердой верой в победу над фашизмом.

Накануне 26-й годовщины Советской Армии украинское отделение Всесоюзного радиокомитета в Москве готовило большую передачу, для которой М. Рыльский предложил стихотворение, написанное по-русски (без названия) [1]. Степан Олейник в стихотворении «Сталинград» поет хвалу городу-герою, подчеркивает его исключительную стойкость, органическую связь с Родиной-матерью. Начинается стихотворение фольклорным запевом:

Над Волгой-рекою
Есть город-утес,
Сто дней не видавший покою,
Он в огненном ливне
Бушующих гроз
Стоит — великан — над рекою [3, с. 149—150].

Газета «Правда» опубликовала «Партизанскую песню» известного украинского поэта Филиппа Рудя, погибшего в боях за Родину:

О мать Украина — родная земля!
Мы вражеской кровью напоим поля,
За все твои раны врагу отомстим,
Живому отсюда уйти не дадим.
Веди ж, командир, свой отряд боевой,
Веди на победный, решительный бой! [6, 1943, 12 сент.].

Леонид Зимний в стихотворении «О встрече» говорит о своей семье, детях — сыне и дочери, фотографии которых у него в кармане гимнастерки, возле сердца. Автор воссоздает образы родных, клянется им в верности воинской присяге:

Шел сегодня смерти я навстречу
И смотрел, не дрогнув, ей в глаза.
Дрался я за нашу с вами встречу... —
Так я дочке и жене сказал [7].

Поэт не дождался Дня Победы; он погиб под Воронежем. В годы Великой Отечественной войны писал стихотворения на русском языке и поэт-фронтовик Олесь Гончар. В газете 72-й гвардейской стрелковой дивизии «Советский богатырь» за 5 августа 1944 г. опубликовано его стихотворение «Будь беспощаден»:

Если ты помнишь далекую Русь,
Если ты хочешь вернуться домой,
Будь беспощаден, товарищ, не трусь,
В жаркий вступаю бой.
Если ты слышишь пенье пшеницы
Где-то на поле твоём родном,
Если не хочешь, чтоб пьяные фрицы
Вновь разорили твой дом...
Если не хочешь опять в пожарах
Видеть у нас — сорок первый год,
Видеть замученных малых и старых,
В горе твой видеть народ —
Будь беспощаден! [7, ф. 591, оп. 407, д. 389, л. 1].

Очень плодотворно работал в годы войны Давид Каневский, творчество которого связано главным образом с газетой 27-й армии «Мужество» (сотрудником ее он стал в конце 1942 г.).

13 октября 1943 г. в сатирической подборке «Короткой очередью» газета «Мужество» печатает стихотворение Д. Каневского «Старая песня», в котором изобличается хвастовство фашистов, их претензии на завоевание мира [7, ф. 381, оп. 8339, д. 7].

24 октября 1942 г. газета печатает стихотворение «Одно слово» — волнующий рассказ о преемственности героических поколений: отец и сын мужественно воюют против гитлеровских захватчиков, отстаивая честь и независимость Советской Отчизны.

«Песня ненависти» Д. Каневского опубликована на первой странице газеты в 1942 г.:

Крепче жизни Родину любя,
Вижу всюду лишь одну тебя,
Слышу всюду лишь тебя одну, —
В ветерке, качающем сосну,
В тихом шелесте сухой травы,
В глубине осенней синевы,
В неумолчном крике журавлей...
Ненависть моя — убей! [5, 1942, 31 окт.].

7 ноября 1942 г. опубликовано стихотворение Д. Каневского «Звезда Победы» о летчике-герое, который «звезду на фюзеляже горячей кровью начертил». В его же стихотворении «Мы слушали вождя» прославляется Великий Октябрь, завоевания которого героически отстаивают советские народы-братья:

И с именем его, громов призывней,
Вступали в грозный справедливый бой
За честь и славу дорогой Отчизны,
За Октябрем рожденный облик жизни,
За то, чтоб видеть звезды над собой! [5, 1942, 8 нояб.].

В стихотворении «Киров» опоэтизирован верный сын партии, его заслуги перед Родиной, героизм ленинградцев, которых воспитывал пламенный коммунист-ленинец и которые выстояли тяжелую блокаду:

У партии враги отняли сына,
Но Кирова свинцом убить нельзя!
Ведь это он в осадную годину
Смотрел бойцам и гражданам в глаза [5, 1942, 1 дек.].

Еще одно стихотворение Д. Каневского посвящается ленинградцам, в котором прославляется исключительное мужество и стойкость советских людей, их преданность делу Ленина, партии, Отчизне:

Вперед, вперед сквозь все преграды.
Плечом к плечу, как с братом брат,
Победой вторит Сталинграду
Единокровный Ленинград! [5, 1943, 22 янв.].

В газете от 10 декабря 1942 г. на первой странице помещен снимок советского танка, громящего врага, и стихотворение Д. Каневского «Новые танки идут».

В «Песне» Д. Каневского идет речь об исторических победах советского оружия, о небывалом ратном свершении советского солдата-героя:

Молва растет за ним, за ним
Про славные дела, —
Что он Отчизны верный сын,
Что он отважный не один,
Что нет ему числа! [5, 1943, 17 февр.].

На первой странице газеты 4 марта 1943 г. напечатано послание Каневского «Уральцам» — гимн умелым рукам, исключительным трудовым свершениям, героям труда, поставлявшим Армии-освободительнице новейшее вооружение:

Ответим Уралу железным напором!
Слушай ты, наш могучий отец.
Мы бросили в бой штыки и моторы,
Крепость брони и ярость сердец! [5, 1943, 4 мая].

Особенностью советской литературы периода Великой Отечественной войны является то, что персонажами произведений часто были реальные герои с настоящими именами и фамилиями. Стихотворение Каневского «Ливень» посвящено старшему лейтенанту артиллеристу Чигирдину.

Вместо передовой статьи под рубрикой «Честь и хвала отважным воинам!» 3 апреля 1943 г. в газете опубликован рассказ о лейтенанте Загайнове и стихотворение Д. Каневского «Бесстрашные сердца», посвященное подвигу героя и его товарищей.

4 апреля 1943 г. в газете помещен аншлаг «Пламенный красноармейский привет Герою Советского Союза Петру Шлюйкову!». Первая страница посвящена описанию воинского подвига старшего лейтенанта Шлюйкова, который, имея 25 ран, сумел собрать все силы; чтобы последнюю гранату бросить на врага. Здесь же опубликовано стихотворение Д. Каневского (без названия):

Своим героем мы горды по праву!
На подвиг нас будет звать всегда
Немеркнущая воинская слава,
Шлюйкова лучезарная звезда [5, 1943, 4 апр.].

6 сентября 1943 г. газета публикует стихотворение Д. Каневского «Осинский удар» — о героине-воине из Ростова, его трудовой и ратной доблести.

Газета печатает стихотворение Д. Каневского «Молодая гвардия» (вступление к поэме). Поэт в романтически-приподнятом тоне пишет о подвиге славных краснодонцев, которые приближали победу над врагом:

Уля Громова, Люба Шевцова,
И земляк мой, Олег Кошевой!
Вот рука моя, верное слово,
Мы пришли, мы прорвались домой,

Здравствуй, Киев! Крещатик родимый,
Принимай! Узнаешь сыновей?
Мы походным обкурены дымом,
Стосковались по ласке твоей [5, 1943, 30 окт.].

Д. Каневский был одним из первых поэтов, которые обратились к изображению героического подвига краснодонцев сразу после освобождения Донбасса Советской Армией.

Освобождению Крыма газета посвятила первую страницу номера от 11 мая, где опубликовано стихотворение Д. Каневского «Севастополь». Автор гордится массовым мужеством советских воинов, проявленным при освобождении города-героя, воинской доблестью севастопольцев:

Будут внуки, правнуки гордиться
И из века в век передадут
Эхо нашей золотой столицы,
Родины грохочущий салют [5, 1944, 11 мая].

В рубрике «Сражайтесь за Родину так же отважно, как сражался гвардеец Григорий Рудик!» помещено стихотворение Д. Каневского «Песня гвардейцев о Григории Рудике», где автор, используя точные биографические данные, создает образ воина-героя:

Как прежде, «На вас я надеюсь!»
Мы слышим сквозь яростный бой...
Как Рудик, сражайся, гвардеец,
'Будь Родине предан душой! [5, 1944, 30 мая].

10 апреля 1943 г. «Мужество» печатает «Балладу об Андрее Вакушеве, артиллерийском наблюдателе и красноармейском поэте», в которой прославляется подвиг бесстрашного воина. «Баллада о Федоре Гресько» — поэтический рассказ о старшем лейтенанте, командире минометной роты, лучшим снайпере и задухновенном товарище [5, 1943, 29 сент.].

В опубликованной «Мужеством» 14 мая 1944 г. «Балладе о друге. Посвящается славному офицеру Василию Пенину» Д. Каневский в поэтической форме рассказывает биографию командира-героя.

Мужество советских воинов-героев, их бесстрашие в борьбе с фашизмом, гибель «нового порядка» и его защитников изображает Д. Каневский в «Балладе об обер-лейтенанте».

Д. Каневский был едва ли не единственным украинским писателем, который в фронтовых условиях вел дневник.

Писал по-русски в годы войны и поэт-фронтовик, который, как и Каневский, погиб в борьбе с фашизмом, — Константин Герасименко.

Заслуживает внимания творчество юного поэта-подпольщика Микола Шутя, погибшего в застенках гестапо. Поэт был чуть ли не единственным, кто успешно выступал с эпиграммами на фашистов. В сатире «Дурачок Гервек» Шуть использует фольклорные традиции:

Жил дурачок по фамилии Гервек.
Так дураком и прожил бы весь век.
Но немцы пришли — и Гервек в господах.

Шефом Гервек стал, по горло в делах:
Оброком холуй обложил бедняков
С курицы, кошки, коровьих следов.
Но скоро услышит от наших бойцов
Грозный ответ:
Герр, век! [4, с. 84].

Стихотворения украинских поэтов на русском языке печатались также в газете 1-го Украинского фронта «За честь Родины», периодических изданиях Уфы, Ашхабада, Ташкента, столичных журналах и газетах, особенно на страницах «Знамени», «Нового мира», «Правды», «Известий», «Красной звезды» и др.

Братский русский народ в годы Великой Отечественной войны помог своему младшему брату отстоять свою независимость, развивать и совершенствовать художественное слово.

Творчество украинских советских поэтов на русском языке заслуживает серьезного внимания. Оно явилось ярким примером органической связи литературы с жизнью народа, развивалось в русле проблем всей многонациональной советской литературы того времени.

1. Білоус Д. Максим Рильський // Літ. Україна. 1978. 17 берез.
2. Сосюра В. Твори: В 10 т. К., 1972. Т. 2. 3. Слово і подвиг. К., 1965. 4. Шуть Микола. Чистота. Дніпропетровськ, 1964. 5. Мужество. 6. Правда. 7. Архив Министерства обороны СССР.

Статья поступила в редколлегию 11.05.85

А: Ю. Мережинская, доц.,
Киевский университет

Особенности композиции мемуарно-автобиографических произведений

Мемуарно-автобиографические произведения 50—80-х годов исследователи все чаще называют необычными, новаторскими. Читателя и критику привлекают высокая идейность, глубина философских размышлений о судьбах современников и «раскованный», свободный стиль повествования, сохраняющий впечатление произвольности воспоминания.

«Раскрепощенная» манера изложения, отмечали исследователи, особенно относится к «Дневным звездам» О. Берггольц, «Ни дня без строчки» Ю. Олеши, «Траве забвенья» и «Алмазному моему венцу» В. Катаева, воспоминаниям В. Кетлинской «Вечер, окна, люди», «Жыли-были» В. Шкловского и др. Использовалась «свободная» форма современных мемуаров, напоминающая художническую исповедь, построенную как диалог с читателем, ассоциативность повествования, фрагментарность композиции [1; 2; 5; 7; 10].

Эти особенности расценивались как новаторские, свойственные лишь мемуаристике данного периода. Однако обращение к истории жанра показывает, что художественные возможности мемуаристики использовались ранее. Фрагментарность и ассоциативность сами по себе являются свойствами таких жанровых форм, как литературный портрет и воспоминания-записки. В частности, это отмечалось исследователями литературных портретов А. М. Горького: «Перед нами художественная реализация мысли..., удивительная свобода повествования, несвязанность жесткими рамками сюжета, хроникальной последовательностью, свободные ассоциативные переходы. Эта свобода изложения, говоря современным языком, — «раскованность» его предвосхитила многое, что придет в литературу позднее» [10, с. 124].

Непринужденность повествования свойственна и воспоминаниям-запискам, в которых речь идет в произвольной последовательности и отражает реально пережитое. Но личный опыт, знание о событиях не бывает полным и не включает в себя многое из предыстории. Этим, в частности, может быть объяснена фрагментарность композиции записок. Так, Т. А. Мара-

хова замечает: «Думается, что в данном случае надо говорить не об ограниченности жанра, а о его специфике, дающей мемуаристу возможность свободно следовать естественному ходу своих воспоминаний» [11, с. 24—25].

Ассоциативность и фрагментарность повествования могут быть связаны с тем, что мемуаристика 50—80-х годов оказалась весьма восприимчивой к требованиям времени и наиболее полно отразила тенденции развития лирического стиливого течения в современной прозе.

Однако фрагментарность и ассоциативность повествования в крупных мемуарно-автобиографических произведениях, спаянных единым замыслом, проблематикой, образом повествователя*, могут нести совершенно иную нагрузку, чем в малых формах — записках-воспоминаниях, литературном портрете. Элементы ассоциативного построения рассказа проявились в автобиографических повестях К. Паустовского [10, с. 137, 140; 14], ассоциативный принцип стал ведущим в «Дневных звездах» О. Берггольц, «Ни дня без строчки» Ю. Олеси, — произведениях, давших толчок исканиям других художников в области литературных воспоминаний. А экспериментальные книги В. Катаева, написанные на мемуарной основе («Кубик»; «Святой колодец», «Трава забвенья», «Алмазный мой венец»), стали наряду с произведениями М. Слущиса и А. Беляускаса материалом для размышлений исследователей о возможности формы «потока сознания» в современной литературе [19, с. 212—213].

Популярность новых приемов композиционной организации рассказа дала возможность литературоведам и критикам говорить о вытеснении хронологии ассоциативностью как одной из тенденций развития мемуаристики последних лет. Так ставить вопрос, думается, рано — и ассоциативность и хронология имеют свои специфические возможности и достоинства в литературных воспоминаниях и чаще всего используются с равным успехом в рамках одного произведения. Однако согласимся, что в последнее время были продемонстрированы интересные возможности мемуаристики.

Хронологическая организация рассказа связана, как правило, либо с достоверным «летописным» повествованием о былом, либо с задачей охарактеризовать процесс становления личности автобиографического героя во всей последовательности и взаимообусловленности этапов.

Использование же ассоциативного принципа, очевидно, способствует решению иных задач. Одна из них — добиться предельной концентрации впечатлений на каждом отрезке рассказа. Это связано с осмыслением фактов в свете решения определенных социальных, нравственных, философских проблем. Современная мемуаристика характеризуется именно углубле-

* Проблема повествователя рассматривалась подробнее в работах [2; 12].

нием социально-философской проблематики, связью воспоминаний с решением важнейших вопросов современной идеологической борьбы. В одном ассоциативном ряду переплетаются воспоминания о прошлом, раздумья о фактах современности, прогнозы и догадки взаимно дополняют друг друга, что обуславливает определенное отношение ко времени как важному элементу структуры. В книгах О. Берггольц, Ю. Олеси, М. Шагинян, В. Катаева мысль повествователя свободно соединяет прошлое и настоящее, рассказ об «историческом» и «личном»: Единым взглядом охватывается вся жизнь, весь личный опыт берется в синтезе (эта особенность не только мемуаристики, но и лирической прозы в целом отмечалась исследователями) [13, с. 229; 18; 19]. Подобное восприятие времени как «светового потока, снопа света», по словам М. Шагинян, вобравшего в себя прошлое и будущее человека в единстве, присуще О. Берггольц в «Дневных звездах». Писательница отмечает: «Все сжалось в единый пучок во мне, все время, все бытие. И весело рухнули перегородки между жизнью и смертью, искусством и жизнью, между прошлым и будущим. О, как хрупки они оказались, как условны, как легко было мне наслаждаться всей жизнью сразу...» [4, с. 103]. Аналогичный подход к осмыслению жизненного опыта характерен и для воспоминаний М. Шагинян: «Сколько раз наскакивало у меня прошлое, казалось бы давно пережитое, на сегодняшний и даже завтрашний день: не похоже ли само время на человека: младенца, ребенка, юношу, взрослого, старца, совсем разных и во внешнем облике и во внутреннем содержанье, а ведь одного и того же... единосущного... человека!» [15, с. 297]. Подобная мысль, правда, в характерной полемически заостренной форме, высказывалась и в книгах В. Катаева: время не существует, оно лишь «рабочая гипотеза».

Свободное соотнесение временных планов определяет и характер ассоциаций. В произведении М. Шагинян направление движения ассоциаций идет от прошлого к настоящему, от рассказа о пережитом — к его философскому, социальному осмыслению и публицистическому заострению в свете актуальных нравственных и политических проблем современности. Например, воспоминания о Четвертой симфонии П. И. Чайковского, воспринятой автобиографической героиней как гимн творческими силами человека и труду, приобретает глубоко современное звучание вследствие размышлений повествователя о новом характере труда в социалистическом обществе и обезличивающем, антигуманном — в капиталистическом, о роли труда в жизни человека (о связи труда и времени, создающей привычку ежедневной работы, восприятию времени творческой личностью).

В подобных случаях вырастают довольно большие ассоциативные ряды, однако автобиографические факты в них не теряются в общем потоке размышлений, они выделены и выстроены хронологически, что определяется анализом процесса

политического самоопределения героини. Мысль повествователя, как бы далеко она ни отходила в сторону, неизменно возвращается к «сюжету жизни». Однако данный прием построения ассоциации в произведении М. Шагинян — отталкивание от прошлого с выходом к философским проблемам, наиболее привлекающим автора сейчас, — эффективен и органичен лишь при удачном выборе материала, но выступает обнаженно в тех случаях, когда вопреки воле автора не может стать материалом для широкого обобщения. Например, рассуждения о шахматной партии Пауля Морфи: «Пауль Морфи умел отдавать, все отдавать до последней рубашки, и «голым» выигрывал, выигрывал не только победу, но и стиль самого себя... жертвенный метод победы. Не так ли побеждают великие отдающие — на плахе, на кресте, на виселице?... Мат... от того, что «некуда деться». Мат, напомнивший мне, как создаются в кибернетике алгоритмы. Не от смертельных бомб, не от ядерного оружия, не от пушечного огня! Он... создан «общим положением», тем, что противнику «деваться некуда». Урок для всяческих гонок вооружений...» [15, с. 675]. В данном случае явно видна нарочитая «сделанность» приема. Но общий ход ассоциаций в «Человеке и времени» направлен от прошлого к современности и подчинен решению политических, идеологических вопросов. Этим писательница творчески продолжает традиции «Былого и дум» А. И. Герцена.

В противоборстве аргументов, потоке ассоциаций по сходству и контрасту строятся размышления героини «Человека и времени» о религии, искусстве, творческом труде и т. д. Если героиня ищет действенную философию жизни, то повествователь активно отстаивает правоту выводов, проистекающих из жизненного опыта. Мощное звучание голоса героини, передача впечатлений в ее восприятии приближает книгу «Человек и время» к традициям автобиографических романов (подобно тому, как это происходит в «Освещенных окнах» В. Каверина, «Трава забвенья» В. Катаева), автобиографической трилогии Л. Н. Толстого и др. Поэзия мысли повествователя, переплавляющая материал пережитого и настоящего, выдвигает на передний план не сам факт, добросовестно, летописно зафиксированный (как это делается в классических мемуарах), а его интерпретацию, так что «наше видение оказывается уже не перед действительностью, а перед чистой функцией осознания этой действительности» [3, с. 64]. Это также роднит современные произведения с «Былым и думами».

Рассуждения повествователя строятся не как прямая дидактическая проповедь, а завязываются на остром проблемном узле, разворачивая цепь доказательств. Большое значение приобретают поясняющие метафоры, построенные по ассоциативному принципу, напоминающие по своему характеру и функциям метафоры «Былого и дум» [6, с. 188—189]. Происходит высокая концентрация авторской идеи, вплоть до попытки создания «рожденной в образах» «поэтической схемы» развития

человечества, образного воплощения концепции времени: «Я выработала сама себе схему развития человечества и донесла ее до седых волос. ...Коралл рос мякотью вперед, а тельце его постепенно твердело за ним... Я записала себе: «Никогда не твердеть мозгом, чтоб он безостановочно рос, а пережитое, остающееся, пройденным, пусть его твердеет в красивые кораллы». И этими живыми отростками, мякотью истории человечества, представлялись мне люди» [15, с. 264].

Среди ведущих проблем, решаемых в произведении и создающих вокруг себя мощное ассоциативное поле, есть взаимосвязанные проблемы времени, труда, судьбы. Подчинение фактического материала «думам» существенно изменило содержание и структуру важнейших композиционных звеньев произведения. Это сказалось уже в необычном построении введения, цель которого — подготовить читателя к правильному восприятию книги.

В центре произведения — не просто традиционное для классических автобиографий жизнеописание, а решение определенных философских, социальных и психологических проблем. Повествовательный зачин строится на многочисленных ассоциациях и параллелях, намечающих проблему и раскрывающих раздумья и сомнения автора. Ведущая философская проблема вступления — оценка пережитого, сопоставление начала жизни и ее итогов (кстати, это одна из многочисленных заготовок названия книги «Человек и время»). Мыслью Пушкина о движении старости «к началу своему» М. Шагинян начинает книгу, в этом же ключе трактуются строчки Р. Тагора, мысли Гегеля о наличии «прежнего бытия... в воспоминании младенца» и рассуждения Артура Фалико о вхождении «конструктивного» ребенка в «строение взрослого». За потоком параллелей следует формулировка проблемы самим повествователем о внутреннем диалектизме «внешнего сознания природы... и личного индивидуального сознания человека» [15, с. 6]. Тут же происходит характерное для всей художественной манеры писательницы заострение вопроса о преемственности прошедшего и настоящего — повествователь прослеживает на примере «Антимемуаров» Андре Мальро (в которых детство не описано, поскольку «не интересно»), как многие писатели на Западе отрекаются от «начала своего», а значит, и от правильного понимания времени.

Как видим, само вступление сигнализирует, что предстоит отнюдь не легкая работа и настраивает читателя на определенную философскую волну. Аналогичные метаморфозы переживает и традиционная для классических автобиографий «генеалогия», история семьи. Она перерастает в ряд самостоятельных, весьма далеких от основной сюжетной линии, очерков: о судьбах армянских колоний в России, Микаэле Налбандяне, путешествии Пушкина в Измаил.

Но более всего изменений видим в финале, написанном явно нетрадиционно для автобиографий и мемуаров. Так, из фи-

нальной 8-й главы исчезает автобиографический герой, как бы оставляя повествователя лицом к лицу с необходимостью подвести итоги накопленного жизненного опыта. «Сюжет жизни» героини завершается в 7-й главе. Героиня предстает нравственно изменившейся и готовой к дальнейшей борьбе за свою веру. 7-я часть во многом строится по образцу традиционного финала автобиографии, автобиографического романа (как, например, в «Освещенных окнах» В. Каверина). Тем не менее она не становится завершающим звеном книги. Ведущая тема 8-й главы — возвращение долгов прошлому, проведение параллели между собой «прежней» и «нынешней». В финале таким образом, как бы сближаются два временных плана произведения; дается наиболее полный автопортрет повествователя, развенчиваются легенды вокруг имени писательницы. Делается попытка свести до крайней четкости и краткости весь накопленный жизненный опыт.

Этот лирико-публицистический финал сюжетно оформлен, причем достаточно неожиданно для воспоминаний, хотя в нем чувствуется традиция «Былого и дум». Из сюжета исчезает прошлое, уступая место «думам», теоретическим, философским размышлениям, обладающим не меньшими эстетическими качествами, чем воспоминания. Сюжетом становится «судьба мысли» — история поиска мудрых истин, открывшихся «по дорогам ненаписанной диссертации». Построение необычного финала ассоциативное, логическое. Самостоятельные эпизоды, размышления становятся звеньями единой логической цепи. Для воспоминаний выбрана «свободная» форма открытой беседы с читателем, хотя, как показал анализ финала «Человека и времени», за внешней свободой и раскрепощенностью стоит стройная и логичная художественная организация материала.

В произведениях В. Каверина «Освещенные окна» и «В старом доме» ассоциативная организация рассказа также служит решению ведущих проблем произведения, мемуарные портреты современников строятся на ассоциациях повествователя, позволяющих типизировать единичный факт, обосновать его новую интерпретацию.

В книге «Алмазный мой венец» В. Катаева ассоциативный принцип организации рассказа обеспечил емкое и экономное использование мемуарного материала при решении главной проблемы — мировосприятия творческой личности. Основой ассоциативной композиции в данном произведении становится система лейтмотивов. Они определяют направление мысли повествователя, сшивают фрагменты раздумий и воспоминаний, различные временные планы. Все это дало возможность автору очень экономно по сходству и контрасту охарактеризовать мировосприятие и судьбы персонажей книги. Среди ведущих мотивов произведений — мотив «вечной весны» (памяти, юности, признания — его значения многообразны), трагического самоуничтожения, незаживающей сердечной раны и др. В финале соединяются в синтезе все ведущие мотивы произведения,

кульминация и развязка совпадают. Наступает полдень «вечной весны», символизирующий суд времени, и в его свете происходят превращения: от образов друзей в сознании повествователя отшелушиваются наслоения бытового материала, застывшая ирония, все они (современники-писатели), пережив роковую черту, как бы предстают в истинном облике, очищенные от всего временного и наносного. Меняется и сам повествователь.

Этот момент финала схож с финалом «Мастера и Маргариты» М. Булгакова (в «Алмазном моем венце» есть фрагменты, построенные на прямой ассоциации с финалом романа, автор которого стал одним из персонажей книги Катаева). В «Мастере и Маргарите» колдовская ночь полнолуния изменила облик героев, «все обманы исчезли», были не только сорваны маски, но определилось истинное лицо мастера в концентрации идеи до символа, как это происходит в «Алмазном моем венце». Весна является емким и схожим по значению символом в обеих книгах. Это таинственная черта, через которую переступили герои, уйдя в «ту страну вечной весны, откуда нет возврата...» [6, с. 18], а за ней — признание, слава, оценка современников и потомков. Тревожные, трагические мотивы (характерные и для написанных ранее «Травы забвенья», «Кубика», «Святого колодца») воплотились в образах-символах, изваяниях писателей (их имена в произведении также заменены символическими прозвищами, которые автор пишет со строчной буквы, делая исключения лишь для Командора — Маяковского): ядовито улыбаясь, стоит в обнимку с Мефистофелем синеглазый (М. Булгаков); застыл с ужасом на лице королевич (С. Есенин), как бы видя перед собой собственное черное отражение в незримом разбитом зеркале; Командор (В. Маяковский) навеки остался в облике мальчика-самоубийцы с револьвером в безнадежно повисшей руке; в вызывающей позе городского сумасшедшего запечатлен шелкунчик (И. Мандельштам).

Посвященные «вечной весне» изваяния в парке Монсо не фотографичны, это не остановленные кадры памяти, их сходство с прототипами, в понимании автора, скорее внутреннее, чем внешнее. Подчеркивается субъективность видения, синтез памяти и фантазии, который, по словам В. Катаева, ближе к правде, чем прямое следование фактам.

Подобная концентрация авторской концепции личности героев в финале происходит во многих мемуарах, но достигается иными средствами: прямой оценкой, публицистическими рассуждениями, лиризмом (образ А. Блока в 7-й части книги «Человек и время», образы Марины Цветаевой, Андрея Белого в мемуарных портретах); а в «Алмазном моем венце» авторская концепция сгущается, воплощаясь во всей целостности в символах — изваяниях писателей. Это, безусловно, не характерный для традиционных мемуаров, спорный прием, но он выполняет аналогичную вышеназванным функцию.

Постановка новых художественных задач обусловила специфику произведений на всех уровнях. Существенные изменения претерпела и композиционная организация рассказа. Традиционный хронологический принцип стал вполне удачно сочетаться с ассоциативным, позволившим раздвинуть границы художественного исследования, соотнести факты и опыт прошлого с современностью, использовать новые в мемуаристике приемы психологического анализа — смоделировать процессы работы памяти и воображения.

В целом композиционная организация рассказа в современных мемуарно-автобиографических книгах представляется удачной, она способствует открытому, активному осмыслению писателями опыта прошлого. Выбор приемов основан на стремлении авторов к предельной концентрации мемуарного материала и свободному распоряжению им при решении ведущих социально-философских и политических проблем произведения.

Свободное соотнесение мемуарного материала и разнообразных событий и фактов сегодняшнего дня живо демонстрирует авторскую идею непрерывности опыта человечества, связи прошлого с современностью, неотделимости каждой судьбы от судеб народа.

1. Бальбуров А. Э. Лирическая проза в литературном процессе 1950—1960-х годов // Рус. лит. 1979. № 2.
2. Барахов В. С. Литературный портрет. Л., 1985.
3. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
4. Берггольц О. Дневные звезды. Л., 1959.
5. Гаранин Л. Я. Мемуарный жанр советской литературы. Минск, 1986.
6. Гинзбург Л. «Былое и думы» Герцена. М., 1957.
7. Гринберг И. Прошедшее сегодня // Лит. обозрение. 1973. № 2.
8. Елизаветина Г. Последняя грань в области романа (Русская мемуаристика как предмет литературоведческого исследования) // Вопр. лит. 1982. № 10.
9. Катаев В. Алмазный мой венец. М., 1979.
10. Кузнецов М. Мемуарная проза: жанрово-стилевые искания современной прозы. М., 1971.
11. Марахова Т. А. О жанрах мемуарной литературы // Учен. зап. Горьков. пед. ин-та. 1967. Вып. 69.
12. Мережинская А. Ю. Повесть-повествователь в современной мемуарно-автобиографической прозе // Вопр. рус. лит. 1984. Вып. 1(43).
13. Павловский А. О. О лирической прозе // Время. Пафос. Стиль. М.; Л., 1965.
14. Позднякова А. Путеводная нить воображения (О роли ассоциативности в творчестве К. Г. Паустовского). // Вопр. рус. лит. 1972. Вып. 1.
15. Шагинян М. С. Человек и время. М., 1980.
16. Шайтанов И. Как было и как вспомнилось. М., 1981.
17. Шайтанов И. «Непроявленный жанр» или литературные заметки о мемуарной форме // Вопр. лит. 1978. № 2.
18. Эльяшевич Арк. О лирическом начале в прозе // Эльяшевич Арк. Герои истинные и мнимые. М.; Л., 1963.
19. Якименко Л. О поэтике современного романа // Единство. М., 1972.

Статья поступила в редколлегию 30.07.85

О поэтике символизма и реализма (на материале «Петербурга» Андрея Белого и «Белой гвардии» М. Булгакова)

Актуальность научных исследований в области художественной формы и эстетической ценности литературы обоснована в Программе КПСС, где подчеркивается, что «партия будет заботиться об эстетическом воспитании трудящихся, подрастающих поколений на лучших образцах отечественной и мировой художественной культуры» [1, с.169]. В данной статье осмысливается эстетическое значение взаимодействия элементов поэтики разных литературных направлений, а именно символизма и реализма, на рубеже двух исторических и культурных эпох: в дооктябрьской и ранней советской литературе.

Научные исследования последних лет доказывают, что творческое наследие символистов прочно вошло в историю отечественной литературы XX в. Н. Анастасьев, В. Днепров, Т. Мотылева пришли к выводу о том, что антиномия реализма — модернизм не охватывает подлинной сложности художественных процессов в мировой литературе. При всем принципиальном различии между реалистическим и модернистским методами неклассической поэтики, обогащая реализм, участвует в развитии современной литературы. Необходимо с позиций историзма проследить это взаимодействие в становлении поэтики советского романа начала 20-х годов.

Символизм как эстетическая структура был возможен и закономерен исторически: Л. Долгополов отметил характерность романа «Петербург» (1913 г.) для «века социальных потрясений, революционных взрывов и мировых войн, изменявших на наших глазах лицо мира» [7, с. 623]. Символизм внес в искусство новое содержание и создал свой стиль благодаря изображению новой концепции жизни. Философское самосознание символистов подошло к историзму в понимании причин своего возникновения: Андрей Белый, связывая символизм с мифотворчеством, объяснил, что оно возникает либо до появления эстетического творчества, либо после него, «в эпохи разложения сознания, всеобщего скепсиса, упадка культуры» [15, с. 70]. Но в силу своей определенной автономности искусство иногда достигает вершин в самых тяжелых жизненных условиях:

В зарослях сорной травы,
Смотрите, какие прекрасные
Бабочки родились! [12, с. 794].

Для нашего исследования необходимо уточнить значение термина «символ»: это «образ, взятый в аспекте своей знаковости, и... знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа» [13, столб. 826]. Сами

символисты рассматривали символ как динамику художественного образа: возможность возводить материальные факты жизни к вневременной сущности мира и «воспользоваться образом действительности как средством передачи переживаемого содержания сознания» [8, с. 177], развить символизм до мифотворчества.

Символизм в силу своей исторической сущности — безусловно трагическое искусство, но это трагизм реального земного бытия личности в период глобальных исторических катаклизмов.

Поиски новых средств художественного обобщения у символистов оказывали некоторое влияние и на поэтику реалистической дооктябрьской литературы, которое В. Келдыш определяет как переосмысление элементов символистского стиля на новой почве [10, с. 209]. Символизм как миропонимание, общее свойство подлинного искусства (что отмечали символисты), исследован А. Лосевым, утверждавшим, что «исключить всякий символизм из реалистического образа — это значит превратить его в натуралистическую копию» [16, с. 165].

Мифопоэтика, активно используемая символистским искусством (вслед за ним и орнаментальной прозой), соприкасается с типизацией — художественной основой реалистического метода. «...Типичное, как и всякий миф, — это изначальный образец... издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь», — утверждает писатель-реалист Т. Манн [4, с. 134]. Подтверждением этой мысли в художественном творчестве символистов могут считаться два романых персонажа, признанные советской критикой в своем роде классическими благодаря органичной нерасторжимости их типических и символических черт: это Передонов из «Мелкого беса» Ф. Сологуба и Аполлон Аполлонович Аплеухов из «Петербурга» Андрея Белого [19, с. 187; 17, с. 312; 7, с. 540].

Отмеченный всеми признаками символизма роман «Петербург» назван в последней (1986 г.) книге статей Д. Максимова «в высшем смысле» реалистическим произведением [17, с. 240]. Однако новаторскую сущность символистских романов в рамках реализма понять невозможно [18, с. 269], для этого необходимо еще определить подлинность и неслучайность художественных приемов символизма в их эстетической системе. Но для анализа поэтики символистского романа, по свидетельству Л. Долгополова, ученые пока не располагают «ни необходимыми понятиями, ни терминологией» [7, с. 607]. Поэтому, на наш взгляд, целесообразно воспользоваться высказыванием М. Бахтина о новаторстве Андрея Белого, который «понимает, что биографического романа теперь быть не может, и приходит к житию... В романах Белого дело не в биографии героев: он стремится связать все моменты жизни не обществом, как в английских романах, а Космосом, заменить историко-бытовой и религиозно ортодоксальный план космическим» [5, с. 229].

Эта мысль М. Бахтина подтверждается и новейшими исследованиями творчества Белого [17, с. 312; 2, с. 532].

Анализ поэтики романов, написанных «по разные стороны» рубежа эпох, продемонстрировал их общность и отличие: если во время общественного кризиса искусство Белого и всех символистов шло по пути от истории к вечности, к космосу, то искусство революционной эпохи шло по пути от вечности к истории, что было свидетельством бесстрашия перед жизнью и осознания ее рукотворности. Если символисты говорили о вторжении вечности во времени, то М. Булгаков в 1923 г. говорил обратное: «И вышло совсем наоборот. Легендарные времена оборвались, и внезапно и грозно наступила история» [14, с. 271].

Новаторство символистского романа было реализацией художественной задачи: «каждый момент жизни понять в плане космическом» [5, с. 226]. Связь поэтики символизма и орнаментализма ранней советской прозы обоснована сходством характера мировосприятия при всей разнице исторической концепции жизни: у символистов — это глобальное понимание предреволюционной действительности как конца всей предыдущей истории; у писателей-орнаменталистов — такое же глобальное, эпохальное восприятие революции, как образование новой галактики, начала новой эры истории. Поэтому исторически обусловлен путь ранней советской прозы от «космической» типизации символистского романа к реалистической типизации, обогащенной взглядом из «вечности» и по-новому использующей поэтику символизма.

Путь к новому уровню реализма в 20-е годы — это путь к исторической избирательности, волевой ориентировке в стихии космоса. Через орнаментальную прозу и вошли в советскую литературу лучшие художественные достижения символистского романа.

В исследованиях Н. Кожевниковой определены два основополагающих признака орнаментальной прозы, отличающих ее от классической: во-первых, это лейтмотивизация как конструктивный прием повествования, во-вторых, использование приемов словоупотребления, свойственных поэзии. Признаки орнаментализма восходят к эксперименту 4-х «Симфоний» Белого, в которых мотивировка вытеснила формы прозаического сюжетосложения; этот первый опыт одновременно ощущался пределом данной стилевой тенденции и частично применялся орнаменталистами для создания картины взвихренного революцией мира.

Переходя к анализу текстов, отметим, что исследование элементов поэтики символизма в романе «Петербург» проводится нами параллельно с анализом аналогичных элементов в романе «Белая гвардия», но уже переосмысленных орнаментальным стилем ранней советской прозы.

Первичный элемент поэтики символизма — символическая деталь. Ее путь от метафоры, художественной детали к обна-

ружению ее символического (иногда — архетипического) смысла наблюдается в лучших романах Сологуба, Белого, Брюсова. Нарочитое повторение в «Петербурге» образа «ползучей, голосящей многоножки» [7, с. 256], обозначающего толпу пешеходов на Невском проспекте, выводит эту характеристику города на уровень олицетворения его улиц, конкретизируя трагическое предчувствие одинокого героя среди огромного населения Петербурга, и постепенно восходит к мифологеме «одиначества в Вавилоне». Много лет смотрит на эту толпу серая кариатида, «нет предела презрению в старом камне очей», в ее взгляде, выражающем бесперспективность и обреченность будущего, «нет предела — отчаянию» [7, с. 265]. Гротескная характеристика старшего Абреухова — «каменные сенаторские глаза, окруженные черно-зеленым провалом» [7, с. 13] — символически связывает сущность персонажа и города, возводя ее к символу окаменелости всего живого в схематичности Петербурга. Так обычная характеризующая деталь у Белого становится проводником вечности, символически сущностным знаком.

В романе Булгакова также можно наблюдать трансформацию внешнего признака в символическую деталь. «Скатерть, несмотря на пушки и на все это томление, тревогу и чепуху, бела и крахмальна» [9, с. 12] — эта характеристика интерьера квартиры Турбиных символизирует главные черты хозяев: постоянство и верность чести, мечте, идеалу. Расширение поэтической значимости художественной детали обогатило стилевой арсенал реализма XX в. и плодотворно используется в современной советской прозе (например, в романах О. Чиладзе, Ч. Айтматова).

Художественные поиски символистов в области эстетики слова отразились в романе Белого так, что сам процесс подбора слов становится элементом поэтики романа: в частности, самохарактеристика Дудкина «Я путаюсь в каждой фразе. Я хочу сказать одно слово, и вместо него говорю вовсе не то: хожу все вокруг да около» [7, с. 81], его словесные галлюцинации стали в романе художественным средством изображения сущности этого персонажа, его крайней потерянности и душевного расстройств.

Необычное словоупотребление, реализующее такой прием в орнаментальной прозе, как овеществление абстрактного, своеобразно используется Булгаковым при передаче внутреннего состояния персонажей через изображение времени дня на их лицах: на лице Елены — «половина шестого», что означает угнетение, на лице Николки — «колючие и нелепые без двадцати час», что значит «хаос и путаница» [9, с. 155]. Часто встречается в «Белой гвардии» метафоризация звучания слова, сравнение звука с предметом: так, слово «побеждены» «похоже на вечер в доме, в котором испортилось электрическое освещение... на протухшее постное масло...» [9, с. 56]. Элементы необычного словоупотребления обогащают картину мира рас-

крытием взаимосвязи всех явлений жизни и особенностей человеческой речи.

Создание мира соответствий и символических связей между всеми реалиями вселенной, являясь задачей символистской поэзии, в романе «Петербург» отражено как стержневая идея его содержания и формы. Например, муки совести Николая Аполлоновича из-за необходимости по заданию убить отца приводят его к откровению о неразрывности всего живого на земле и в космосе: «Ты хотел меня разорвать, а от этого все погибает» [7, с. 238]. Диалектика борьбы добра и зла во внешней действительности и в душе человека раскрывается Белым в авторском обращении к читателю: «Твое «вдруг» кормится твоею мозговою игрою; гнусности твоих мыслей, как пес, оно пожирает охотно; распухает оно, таешь ты, как свеча» [7, с. 39]. По принципу сообщающихся сосудов представлено в романе все течение жизни.

Орнаментальная проза, используя этот принцип соответствий, часто овеществляет душевное состояние персонажей: страх Турбиных во время революции за гибель дорогой им мировой культуры рисует в их воображении конкретную картину: «Упадут стены, улетит встревоженный сокол с белой рукавицы, потухнет огонь в бронзовой лампе, а «Капитанскую дочку» сожгут в печи» [9, с. 7].

Символизация образов-персонажей в романе Белого превращает Николая Аполлоновича, Аполлона Аполлоновича, Липпанченко, Дудкина в символы, полумифологические архетипы, в «бесов XX века», как назвал их Д. Максимов [17, с. 293], но при этом персонажи остаются жизненно реальными и психологически возможными. Этот же прием используется и в орнаментальной прозе, но без такого размытия границ реального и символического (например, сон Алексея Турбина о полковнике Най-Турсе).

Далее процесс символизации распространяется на внутренние переживания автора и персонажей, причём «астральный мир», по наблюдениям Л. Долгополова, «приобретает под пером Белого почти материальную осязательность и незаурядную художественную выразительность» [7, с. 563]. В произведении используется художественный прием стирания границ между человеческим сознанием и окружающим миром. Он развивает процесс символизации в двух направлениях: во-первых, это материализация ощущений: «Вокруг только слышался шелест струящейся лужицы, точно чья-то мольба — все о том, об одном: о том, чего не было, но что быть бы могло» [7, с. 200]; во-вторых, — превращение конкретных жизненных реалий в призраки: в моменты особого напряжения мысли Аبلухову-младшему казалось, что «комнатное пространство смешивалось с его... телом в общий бытийственный хаос, называемый им вселенной» [7, с. 45]. Эта взаимообратимая символизация материального и духовного стала в романе поэтическим средством выражения идеи целостности вселенной и в то же время

обусловила формальный принцип организации художественного целого.

Нарушение границ между сознанием героев и окружающей их реальностью в орнаментальном стиле «Белой гвардии» отразилось в олицетворении исторического времени, символизирующем мироощущение персонажей: «Восемнадцатый год летит к концу и день ото дня глядит все грознее и щетинистей» [9, с. 7]. Эта символизация духовных переживаний в ранней советской прозе создавала картину единства революционной эпохи и движения природных стихий.

Прерывание общей ткани повествования философскими размышлениями было реализацией лиричности и лейтмотивизации в символическом романе. Весь текст «Петербург» пронизан лирической стихией самовыражения рассказчика и автора, чему примером могут послужить обращения к городу как к живому человеку: «Петербург, Петербург!... ты мучитель жестокосердный, ты — непокойный призрак...» [7, с. 55] или прямое обращение автора к героям и к читателю: «Слышал ли ты октябrevскую эту песню тысяча девятьсот пятого года? Этой песни ранее не было; этой песни не будет: никогда» [7, с. 77].

Эту черту символистской поэтики развивает орнаментальная проза, используя лейтмотив как конструктивный принцип и средство лиризации повествования: отчетливое кольцевое обрамление в романе «Белая гвардия» достигается лейтмотивом «звезды». Роман начинается стилизацией былинного эпоса: в «страшный год» 1918 «особенно высоко» в небе стояли две звезды — Венера и Марс [9, 5]; в финале романа часовой у бронепоезда «Пролетарий искал огня и не находил его в ту морозную ночь, поэтому «неуклонно рвался взором к звездам. Удобнее всего ему было смотреть на звезду Марс...» [9, с. 244]. Лиризация прозы формировала новую черту поэтики романа XX в., когда музыкальный лейтмотив лирического повествования вытеснял рассказ о событиях и персонажах.

Мифопоэтика обогащает реалистическую картину мира в обоих романах — и «Петербурге», и в «Белой гвардии». Белый достигает «в высшей степени» реализма в создании образа Аполлона Аполлоновича благодаря художественно органичному единству трех планов его изображения — историко-социального, символического и мифологического. Осмысляя его вневременной карьеры, автор уточняет, что «не события личной жизни», «не сын», «не страх пасть под бомбою» «превратили носителя сверкающих бриллиантовых знаков просто в талую кучу. Нет — время» [7, с. 343]. Возрастание исторической причастности персонажа к своему времени до его символического присутствия во всей истории и мифологического существования в «вечности» возводит его индивидуальную сущность к вневременной, общечеловеческой и ведет из конкретного города в мировые космические пространства: «...а открытая дверь продол-

жала зиять средь текущего, открывая в текущее свою нетекущую глубину: космическую безмерность» [7, с. 235].

В романе Булгакова былинно-эпический зачин и быстрый переход к историческим событиям задает основной временной принцип как бы двойного летоисчисления: революционное, историческое время, запечатлевающее себя в звездном, космическом: на земле убит человек, а в небе в тот же миг «разорвалась» и «брызнула огнем» звезда Марс [9, с. 240]. На основе контрапункта двух временных принципов изображения строится художественное целое романа, и только в финале романа прямое авторское слово усиливает в нем вечное, сущностное, космическое начало жизни: «Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле» [9, с. 246].

«Последняя смысловая инстанция» [4, с. 227] романа «Петербург» — это авторская вера в преодоление бездушности одухотворенным началом жизни, вневременной человеческой сущностью, «космическим» подъемом души (глава «Журавли»). Повествование состоит из двух стилизованных зон: высокая лирическая проза и разговорно-«косноязычный», иногда юродствующий рассказ героя. В плане содержания этому раздвоению стиля соответствует двуполярность основной проблемы романа — проблемы разрыва между природным бытием и «циркулярной» социологизацией человека. Так, Аполлон Аполлонович в сцене примирения с женой, где проявляется его человеческая доброта, изображен лирической прозой, а представление его как государственного мужа дается в стилизованной зоне путающейся, иронизирующей речи: «Аполлон Аполлонович был главой Учреждения: ну, того... как его? Словом, был главой Учреждения, разумеется, известного вам» [7, с. 13]. Контрапункт четырех точек поэтики (лиризм содержания и формы — схематизм содержания и формы) создает «высшее стилистическое единство целого» [4, с. 75] этого музыкального полифонического и идейно многогранного романа.

Рассмотренные в статье элементы поэтики символизма, художественно переосмысленные в двух значительных романах дооктябрьской и ранней советской литературы, сыграли роль в «стилевом взрыве» на рубеже двух эпох.

Богатство поэтики орнаментальной прозы, использующей лучшие художественные открытия символизма, внесло вклад в идею поэтического синтеза будущей советской прозы, зачинателями которой стали Л. Леонов и К. Федин, что было обусловлено, по мнению Ю. Андреева, связью между «ростом возможностей человеческого мышления и обогащением реалистического метода» [3, с. 169]. Частично раскрытое нами важное значение поэтики символистской прозы для развития русского советского романа требует дальнейшего глубокого изучения.

1. Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза. М., 1986. 2. Аверинцев С. «Аналитическая психология» Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопр. лит. 1970. № 3. С. 113—140. 3. Ан-

древ Ю. Революция и литература. М., 1975. 4. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 5. Бахтин М. Запись лекций об Андрее Белом и Ф. Сологубе / Публикация С. Бочарова, коммент. Л. Силард. 1983. С. 221—243. 6. Белая Г. Закономерности стилового развития советской прозы. М., 1977. 7. Белый Андрей. Петербург / Приложения Долгополова Л.; М., 1981. 8. Богданов В. Самокритика символизма (из истории проблемы соотношения идеи и образа) // Контекст — 1984: Литературно-теоретические исследования. М., 1986. С. 164—194. 9. Булгаков М. Белая гвардия. Жизнь господина де Мольера. Рассказы. М., 1985. 10. Келдыш В. Русский реализм начала XX века. М., 1975. 11. Кожевникова Н. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Изв. АН СССР: Сер. Лит. и яз. 1976. Т. 35. № 1. 12. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М., 1977. 13. Краткая литературная энциклопедия. М., 1971. Т. 6. 14. Лакшин В. Вторая встреча: Воспоминания, портреты, статьи. М., 1984. 15. Литературное наследство. М., 1937. 16. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. 17. Максимов Д. Русские поэты начала века: Очерки. Л., 1986. 18. Силард Л. Поэтика символического романа конца XIX — начала XX века (В. Брюсов, Ф. Сологуб, Андрей Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века: Сб. статей. Л., 1984. С. 265—284. 19. Старикова Е. Реализм и символизм // Развитие реализма в русской литературе. М., 1974. Т. 3. С. 165—246.

Статья поступила в редколлегию 21.09.85

Содержание

Советская литература

<i>Борисова Л. М.</i> Л. Леонов и современная советская драматургия	3
<i>Пахарева К. М.</i> Цикл А. Твардовского «Памяти матери» как художественное единство	10
<i>Оляндэр Л. К.</i> Героическое в документальной прозе о Великой Отечественной войне середины 70—80-х годов	17
<i>Радецкая М. М.</i> Образ поколения (стихи о поэтах — участниках Великой Отечественной войны)	23
<i>Горюнова Р. М.</i> «Города и годы» К. Федина и «Потерянный кров» И. Авижюса (к вопросу о преемственности в развитии советского военного романа)	30
<i>Максимова Н. В.</i> Авторский гуманизм в повести Г. Бакланова «Навеки — девятнадцатилетние»	38
<i>Колошук Н. Г.</i> Особенности повествования и выражение авторской позиции в романе М. Алексева «Драчуны»	45
<i>Моклиця М. В.</i> О некоторых характерных чертах лирической деревенской поэзы	53

Дооктябрьская литература

<i>Калашишникова О. Л.</i> «Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины» М. Д. Чулкова (к проблеме русского рококо)	61
<i>Мацапура В. И.</i> Работа А. С. Пушкина над образом Онегина (из наблюдений за черновыми вариантами романа в стихах)	67
<i>Володина Н. В.</i> Категория эгоизма в системе представлений К. С. Аксакова	76
<i>Максименко В. Ф.</i> Проблема личности в повести А. П. Чехова «Черный монах»	83

Межнациональные литературные связи

<i>Крементуло В. К.</i> О некоторых типологических особенностях национально-героических поэм К. Рылеева и А. Мицкевича	90
<i>Пераковская С. П.</i> Шевченко и Мачтет	96
<i>Спивак И. А.</i> Русские советские поэты о Шевченко (из критических наблюдений и библиографических разысканий)	103

Лещенко П. А. Русские стихотворения украинских советских поэтов периода Великой Отечественной войны	110
---	-----

Поэтика

Мережинская А. Ю. Особенности композиции мемуарно-автобиографических произведений	116
Бахматова Г. Н. О поэтике символизма и реализма (на материале «Петербурга» Андрея Белого и «Белой гвардии» М. Булгакова)	124

Сборник научных трудов

ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Республиканский межведомственный
научный сборник

Выпуск 2(52)

Редактор З. И. Карпа
Художественный редактор О. М. Козак
Технический редактор И. Г. Федас
Корректоры М. Ю. Горбаль, Р. Р. Гамада,
М. Т. Ломеха

ИБ № 12263

Сдано в набор 24.03.88. Подп. в печать 16.08.88.
Формат 60×90^{1/16}. Бум. тип. № 3. Лит. гарн.
Выс. печать. Усл. печ. л. 8,5. Усл. кр. отт. 8,87.
Уч.-изд. л. 9,42. Тираж 1500 экз. Изд. № 1738.
Заказ № 2997. Цена 1 р. 90 к.

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

К СВЕДЕНИЮ АВТОРОВ

Редколлегия сборника принимает статьи, которые имеют рекомендацию соответствующей кафедры (подписанную заведующим кафедрой) и две объективные, аргументированные рецензии (напечатанные на машинке, с указанием научной степени рецензента). Рекомендация и рецензии обязательно должны быть заверены гербовой печатью вуза и датированы.

Авторский текстовый материал должен быть отпечатан на пишущей машинке с размером шрифта по высоте 2—2,7 мм для строчных литер. В редколлегию представляются два экземпляра (первый и второй) оригинала, отпечатанного на одной стороне писчей бумаги одного формата А4 (210×297 мм). Для перепечатки необходимо использовать ленту черного цвета. Оттиски машинописного шрифта на бумаге должны быть четкими, печать деформированным или загрязненным шрифтом не допускается. На одной странице сплошного текста должно быть 28—30 строк (через два интервала), в одной строке — 60—65 знаков (при этом каждый пробел между словами считается за один знак). Поправки допускается впечатывать на пишущей машинке или четко вписывать от руки черными чернилами (пастой) над исправляемыми буквами, знаками, словами. При этом исправляемые буквы, знаки, слова должны быть зачеркнуты. Вставка к одной странице не должна превышать 15 строк. На десять страниц оригинала допускается не более двух вставок. Страницы со вставками должны быть сфальцованы на формат А4. Вставки вклеивают в текст, разрезав страницу, или подклеивают внизу.

Автор должен проверить по первоисточникам цитаты, фактический (фамилии, инициалы, названия, цифры) и библиографический материал и засвидетельствовать это личной подписью на полях оригинала.

На отдельной странице автору необходимо указать сведения о себе: фамилию, имя, отчество, место работы, должность, ученую степень, домашний адрес, телефон.

1 р. 90 к.



ISSN 0321-1215.

Вопросы русской литературы, 1988, вып. 2[52], 1—136.