



Вопросы русской
литературы

1988

Выпуск

1(51)

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ УССР
ЧЕРНОВИЦКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**РЕСПУБЛИКАНСКИЙ
МЕЖВЕДОМСТВЕННЫЙ
НАУЧНЫЙ СБОРНИК**

Издается с 1966 г.

ВЫПУСК 1 (51)

Л Ь В О В

**ИЗДАТЕЛЬСТВО ПРИ ЛЬВОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ
ИЗДАТЕЛЬСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «ВИЩА ШКОЛА»
1988**

Сборник содержит статьи, посвященные проблемам советской и дооктябрьской литературы, теории жанров, вопросам перевода, межнациональным связям.

Для литературоведов, преподавателей вузов и средних школ, студентов.

Библиогр. в конце статей.

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

Ответственный за выпуск

доц., канд. филол. наук Д. М. Степанюк

Секретарь П. Н. Кульбабский

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

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

В. И. Хазан, доц.,
Чечено-Ингушский университет

Проблема художественного пространства в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»

Более чем полуторавековой опыт критического, литературоведческого, театроведческого изучения «Горя от ума» свидетельствует о том, что теоретические воззрения А. С. Грибоедова мало в чем расходились с его непосредственной творческой практикой. Действие пьесы развивается не по заранее предусмотренной умозрительной схеме, а, говоря словами самого драматурга, «так же, как в натуре всяких событий, мелких и важных» [1; с. 557].

Именно многоаспектность художественного действия «Горя от ума», в котором органично переплетены личный и социальный планы, давала наиболее наглядное представление о новых формах освоения противоречивой действительности драматическим родом литературы. В своеобразии идейно-эстетического воплощения основного конфликта пьесы, для которого были явно недостаточны способы рационалистической организации действия и требовались приемы реалистического изображения, проявились принципиально новаторские черты художественного мышления А. С. Грибоедова.

Разумеется, в целом отрицать влияние на «Горе от ума» художественных традиций классицизма трудно. Но вместе с тем следует сказать об одном любопытном «парадоксе» комедии: не она оказалась пригнанной к неумолимым требованиям нормативной поэтики, а, напротив, жестко регламентированные эстетические принципы искусства классицизма под пером А. С. Грибоедова приобрели значение конструктивного художественного фактора. Покажем это на примере того, как один из главных догматов классицистической теории в драматургии — пресловутое требование трех единств (места, времени, действия) — был эстетически переосмыслен при поиске образного решения организации художественного пространства «Горя от ума».

Ближайший друг А. С. Грибоедова С. Н. Бегичев вспоминал: «...в творениях Корнеля, Расина и Мольера я видел верх совершенства. Но Грибоедов, отдавая полную справедливость их талантам, повторял мне: «Да зачем они вклеили свои дарования в узенькую рамочку трех единств? И не дали воли своему воображению расходиться по широкому полю?» [2, т. 1, с. 24]. И так, если верить С. Н. Бегичеву, то закон «трех единств» казался А. С. Грибоедову искусственно стесняющим широкие возможности

художественного воображения, сковывающим творческую инициативу писателя. Почему же тогда в «Горе от ума» художник вроде бы отступает от прокламируемых им эстетических предпочтений и превращает единства места и времени в важные структурообразующие компоненты комедии? Ответ на этот вопрос обычно видят в том, что в реалистической драматургии А. С. Грибоедова закон «трех единств» не играет той значимой роли, как в собственно классицистической пьесе, являясь как бы вынужденным анахронизмом, своего рода данью сценическим условностям времени. С такой логикой рассуждений согласиться можно лишь отчасти. В противном случае придется признать, что упомянутые единства выступают в роли рудимента классицистического метода в произведении реалистического искусства и в лучшем случае безучастны в выражении идейно-образного содержания грибоедовской пьесы. Однако едва ли нужно доказывать, что в произведении такого художественного уровня, как «Горе от ума», вся система поэтической образности так или иначе связана с раскрытием идейного авторского замысла. Отсюда закон «трех единств», действие которого испытывает на себе комедия А. С. Грибоедова, не столько ее внешняя классицистическая атрибутика, по каким-то причинам не преодоленная драматургом, сколько необходимое условие функционирования этого уникального художественного феномена.

Локализация времени и пространства теснейшим образом связана с их максимальной концентрацией. Временного и пространственного «сгущения», «уплотнения» требовала сама сюжетная основа комедии, представляющая «домашнюю» историю с очень мощной общественной проблематикой. Чтобы эти проблемы получили выход, нужно было нарисовать в пьесе не течение заурядных событий внутри одного семейства, а создать экстремальную, критическую ситуацию, зону повышенного драматического напряжения.

Одним из первых природу конфликта «Горя от ума» попытался определить В. К. Кюхельбекер, который, отвечая хулителям пьесы М. А. Дмитриеву, А. И. Писареву и другим, усмотревшим основной ее порок в якобы недостаточной действенности, писал: «В горе от ума», точно, вся завязка состоит в противоположности Чацкого прочим лицам; тут, точно, нет никаких намерений, которых одни желают достигнуть, которым другие противятся, нет борьбы выгод, нет того, что в драматургии называется интригой. Дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе, и показано, какова непременно должна быть встреча этих антиподов, — и только. Это очень просто, но в сей-то именно простоте — новизна, смелость, величие того поэтического соображения, которого не поняли ни противники Грибоедова, ни его недовкие заступники» [3, с. 38]. В. К. Кюхельбекер верно почувствовал потенциальный источник глубочайшего драматизма в противопоставлении Чацкого с фамусовским миром. При минимуме событийного содержания это противопоставление обладало подлинно конфликтным началом, поскольку в столкновение пришли «разнозаряженные», полярные силы. Однако даже В. К. Кюхельбекер, несмотря на

свою литературную пронизательность, кажется, не оценил по достоинству того, сколь художественно прозорливо поступил А. С. Грибоедов, «зажав» драматическую пружину комедии в ограниченных пространственно-временных рамках трех единств; наполненных в «Горе от ума» значительным идейно-эстетическим содержанием. Для этого ему и потребовался хронотоп *одного дня в доме* Фамусова, который по существу вбирал многообразный спектр социально-политических, нравственных, бытовых аспектов современной А. С. Грибоедову русской действительности.

Пространственные очертания «Горя от ума», ограниченные рамками фамусовской усадьбы, системой семейно-родственных и дружески-приятельских связей, создавали по-особенному благоприятные условия для зримого распространения слухов о безумии Чацкого, что для сценической интерпретации комедии имело весьма существенный смысл. Недаром в режиссерском плане спектакля «Горе от ума», поставленного МХАТом в 1906 г., опираясь на эту особенность художественного пространства произведения, В. И. Немирович-Данченко замечал: «Искусство театра и должно быть направлено на то, чтобы рельефно и с захватами в ающей постепенностью был изображен рост этой клеветы» [4, с. 188].

Дом Фамусова, в котором происходят все сценические события пьесы, не только место действия, не менее значима образная семантика дома как символа оседлого барского быта. Дом — своего рода эмблема того, что принадлежит будничному течению жизни. Своей фасадной стороной он должен внушать мысль об узаконенной и освящаемой государством прочности, устойчивости, непоколебимости этого каждодневного, обиходного уклада. Оглядев его интерьер и познакомившись с людьми, этот дом населяющими, мы с отчетливостью ощущаем, что прогнивший до основания фамусовский быт знаменует разложившуюся политически и морально самодержавную государственность, ее неминуемый исторический кризис. Образ дома поднимается до олицетворения «пустого и мертвого» пространства всей общественной системы.

В лексическом строе комедии слова «домашней семантики» (Ю. Н. Тынянов) занимают важное место. Дом для носителей идеологии и морали фамусовского общества — понятие ритуальное, символически-священное, в известном смысле даже «антропоморфное». Вот острой на язык Лизе приходит в голову забавная параллель между Софьей, влюбленной в низкорослого Молчалина, и ее тетушкой: «как молодой француз сбежал у ней из дому». Характерно: сбежал не от тетушки, а «у ней, из дому». Перенесение акцента показательное: тетушка лишилась любовника как необходимой вещи своего домашнего реквизита, принадлежности бытовой обстановки. Та же Лиза в сцене разоблачения Молчалина, заслышав приближение Фамусова, окруженного свитой слуг, и предчувствуя недоброе, в страхе произносит: «Стук! шум! ах! боже мой! сюда бежит весь дом». С помощью метонимии *дом* в значении *домочадцы* А. С. Грибоедов передает, с каким пиети-

ческим чувством при всем своем здравом рассудке и практической сметке относится Лиза к хозяйскому дому.

Вполне закономерно, что в отличие от всех героев пьесы, для которых дом — предмет поклонения, основа благоденствия и процветания, единственно у Чацкого он не вызывает общепринятого почитания и славословия. Более того, в речах героя со словом *дом* в его прямом, непосредственном значении ассоциируется явно не фамусовская система нравственных ценностей. Настроенный откровенно иронично по отношению к кругу общих с Софьей родственников и знакомых, Чацкий посмеивается, по-видимому, над Хлестовой, у которой «воспитанниц и мосек полон дом», с горьким сарказмом замечает, что «дома новы, но предрассудки стары». Только в его устах образ дома не ограничивается прямой лексической семантикой. С *домом* у Чацкого связывается представление о родине, для него дорог не дым домашнего очага, а «дым Отечества».

Отношение самого А. С. Грибоедова к своему московскому дому, родственным узам было сложным и неоднозначным. «Отечество, сродство и дом мой в Москве», — писал он в письме к С. Н. Бегичеву, признаваясь, однако, в том же письме, что в Москве все не по нему: «Праздность, роскошь, не сопряженные ни с малейшим чувством к чему-нибудь хорошему. Прежде там любили музыку, нынче она в пренебрежении; ни в ком нет любви к чему-нибудь изящному...» [1, с. 508]. Что можно было противопоставить этому? Разве что пламенное воображение одинокого странника, колесящего из одного конца России в другой «по казенной надобности». Для А. С. Грибоедова это была, вероятно, единственная возможность растопить обступивший со всех сторон холод равнодушия, непонимания, одиночества. В другом письме к тому же С. Н. Бегичеву он доверительно признается: «Верь мне, чудесно всю жизнь свою прокататься на 4-х колесах...» [1, с. 566]. Свои дорожные переживания А. С. Грибоедов не воссоздал в комедии в каких-то осязаемых образах, однако можно говорить, что в образе Чацкого в известном смысле преломлен мотив странничества, противопоставленного фамусовской бытовой оседлости и неподвижности. В соответствии с этим в художественном пространстве «Горя от ума» значимой оппозицией образу *дома* является образ *дали*. Симптоматично, что впервые это противопоставление возникает в пьесе при упоминании имени Чацкого. Софья в разговоре с Лизой говорит о нем:

...но потом

Он съехал, уж у нас ему казалось скучно,

И редко посещал наш дом...

...Вот об себе задумал он высоко...

Охота странствовать напала на него.

Ах! если любит кто кого,

Зачем ума искать, и ездить так далеко? [1, с. 16].

Противопоставление странствий тихому семейному благополучию слышится и в словах Чацкого:

Ах! тот скажи любви конец,

Кто на три года вдаль уедет [1, с. 32].

Желание Чацкого преодолеть пространственную ограниченность домашней обстановки трактуется Софьей как чрезмерное самомнение. Подобно дочери, как блажь воспринимает путешествие Чацкого и Фамусов.

В конечном счете оппозиция *дом — даль* — это выраженное на языке пространственной образности противостояние мира Фамусова и мира Чацкого. В финале пьесы, когда конфликт достигает своего разрешения, напряженность этого противостояния не только не спадает, но возрастает и проявляется в последних словах Чацкого с максимальной отчетливостью и полнотой:

Вон из Москвы! сюда я больше не ездук.
Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок!..
Карету мне, карету! [1, с. 105].

Дом Фамусова и *уголок* Чацкого — таковы крайние точки художественной «географии» «Горя от ума».

Материализуя внешнее по отношению к месту сценических событий пьесы пространство, образ дали играет существенную роль и в непосредственной организации действия как фактор мизансценирования. Природа специфической сценической образности такова, что какие-то важные нюансы мысли автора могут быть переданы в спектакле даже тем, каково, скажем, физическое расстояние между взаимодействующими на сцене героями. Когда в сцене разговора Фамусова и Скалозуба Чацкий по ремарке садится *поодаль*, то это указывает не только на внешнее расположение героев в пространстве сценической площадки, но также фиксирует и воплощает внутренний процесс начавшегося между ними отчуждения. Та же логика лежала в основе режиссерского решения В. Э. Мейерхольда.

Поскольку речь зашла о театральной интерпретации «Горя от ума», стоит напомнить, что при всей кажущейся простоте описания интерьера фамусовского дома ни один из крупнейших режиссеров, обращавшихся к постановке комедии на сцене, не избежал трудного и мучительного этапа поисков пространственного образа спектакля. Отыскать его оказалось делом не простым. К. С. Станиславский, вспоминая свои впечатления после первого знакомства с «Горем от ума», писал о том, что с трудом ориентировался во времени и месте действия. Непонятным казалось, пишет К. С. Станиславский, почему для свидания Софьи с Молчалиным А. С. Грибоедов остановился на «парадной гостиной, очутившейся рядом с самой жилой и интимной частью дома, то есть с комнатой девушки. Как известно, анфилада парадных комнат в старых домах находится в одной половине, а жилье — в противоположной его части, вдали. ... Там должна была быть и девичья комната Софьи» [5, т. 4, с. 79].

Указания на то, где происходят те или иные сцены, данные автором в ремарках, не удовлетворяли, по-видимому, и В. Э. Мейерхольда, поставившего спектакль, отличавшийся крайне условным стилем. Однако при выборе его пространственной фактуры В. Э. Мейерхольд оказался едва ли не большим реалистом,

чем А. С. Грибоедов. Одно только перечисление названий основных эпизодов спектакля («Аванзала», «Танцкласс», «Портретная», «Бильярдная и библиотека», «Белая комната», «В дверях», «Библиотека и танцевальная зала», «Столовая» и т. п.) свидетельствует о том, что режиссер в постановочном замысле стремился дать конкретный облик фамусовского дома.

В 1963 г. на сцене Малого театра режиссером Е. Р. Симоновым была осуществлена постановка «Горя от ума» с сочиненным прологом, введившим в спектакль трагико-героическую декабристскую тему. До начала сюжетного действия под звуки хора на сцену выходили люди в крылатках и старинных офицерских мундирах. Они изображали декабристов, современников А. С. Грибоедова и Чацкого. Эта сценическая метафора, которая затем не раз оживала в образной «плоти» спектакля, давала представление о том, в какой реальной политической атмосфере схлестнулись «век нынешний» и «век минувший». При некоторой спорности этого режиссерского шага знаменательным было то, что театр эмпирическим путем нащупывал и вскрывал внутренние свойства художественного пространства «Горя от ума», объективно присущую ему способность предлагать многообразные, зачастую несовместимые между собой способы сценического прочтения. Причину этого, вероятно, нужно искать в том, что пространственная образность этого произведения содержит в себе известную поэтическую условность, менее всего раскрывающуюся в спектаклях, поставленных по законам бытовой комедии. Если не учитывать фактора поэтического звучания грибоедовской комедии, легко обнаружить в ней гораздо больше противоречий, чем это сделал К. С. Станиславский в приведенном высказывании. И, наоборот, чтобы адекватно воспринять выведенные А. С. Грибоедовым характеры, нужно иметь в виду наличие в хронотопе «Горя от ума» символического элемента, связанного своим происхождением с поэтической, лирической стихией произведения.

Отсюда те переосмысления, которым подвергаются в пьесе некоторые пространственные образы. Остановимся в качестве примера на содержательном образе *двери*. С точки зрения целостной образной семантики произведения дверь обозначает пространственную границу, отгораживающую мир внешний от мира внутреннего, дом от дали. Подчас простое упоминание о двери в речи персонажей или в авторских ремарках (а таких упоминаний в тексте «Горя от ума» множество) в образно-пространственном контексте художественного целого значительно расширяет привычное значение слова, придает ему новый, «сверхположенный» смысл. Двери приобретают какую-то магическую власть над людьми. Роковая встреча Молчалина с Фамусовым, заставшим своего секретаря ранним утром в покоях дочери, происходит в дверях. В гофманическом сне Софьи фантастических чудовищ («не люди и не звери») впускают в комнату с громом распахнувшиеся двери. Дверей боятся: от них веет сквозняками, опасными для здоровья (Наталья Дмитриевна настойчиво внушает

эту мысль мужу, Платону Михайловичу: «Да отойди подальше от дверей, Сквозной там ветер дует сзади!»). Двери укрывают от опасности: Молчалин после сцены разоблачения, завидев Чацкого, трусливо забивается в свою каморку, «за двери прячется, боится быть в ответе». Дверь в спальню к Софье, закрытая даже тогда, когда все остальные распахнуты, больше, чем деталь интерьера. Она полноценный «участник» действия (разумеется, если иметь в виду не драматические коллизии пьесы, а их образно-поэтическое выражение). Указывая на нее, Лиза говорит Фамусову:

Пора, сударь, вам знать, вы не ребенок;
У девушек сон утренний так тонок;
Чуть дверью скрипнешь, чуть шепнешь:
Все слышат... [1, с. 7].

Скрип двери и человеческий шепот уравниваются, дверь наделяется одушевленными признаками. Ремарки первого явления первого действия, относящиеся к Лизе, если их выстроить одну за другой, создают некоторую видимость общения служанки с дверями, на которых она стоит, охраняя от посторонних randevu своей хозяйки: «Стучится к Софии», «Отходит от дверей», «Опять к дверям», «Прочь от дверей».

В сцене приезда Чацкого и Софьи, и Лиза, пытающиеся на первых порах как-то развеять его недоумение от холодного приема, чуть ли не как заклинание, одна за другой произносят «вещее» слово *дверь*. Чацкого, который попал в знакомую с детства обстановку, со всех сторон обступают воспоминания, и он мысленным взором воскрешает «возраст тот невинный», детскую дружбу с Софьей и незаметно для себя подхватывает тот же образный мотив: «Вы помните? вздрогнем, что скрипнет столик, дверь...» Он в том состоянии, которое А. С. Пушкин остроумно выразил в «Признании»: «Ах, обмануть меня не трудно!... Я сам обманываться рад!» Проницательная Лиза, острее всех чувствующая это, советуя Софье снять двусмысленное впечатление, произведенное на Чацкого ее обмороком, упоминает (едва ли не для пушей убедительности!) все ту же дверь:

Сидят они у батюшки теперь,
Вот кабы вы порхнули в дверь
С лицом веселым, беззаботно... [1, с. 46].

Можно по-разному отнестись к факту многочисленных и разнообразных обыгрываний данного мотива. Думается, что вернее всего тот взгляд, согласно которому его звучание в тексте «Горя от ума» обусловлено не случайными, а закономерными идейно-художественными особенностями произведения. Чтобы доказать это и показать, как из разнообразных упоминаний складывается в действии пьесы устойчивый пространственный образ двери, укажем еще на одно место: ремарку, открывающую четвертое явление действия третьего: «Вечер. Все двери настежь, кроме в спальню к Софии. В перспективе раскрывается ряд освещенных комнат...» Насколько эта ремарка была для А. С. Грибоедова принципиальной, говорит хотя бы тот факт, что в ранней редакции она отсутствовала и относится к числу поздних приобретений

комедии. Как и многие другие фрагменты текста, включенные в наш разбор, данная ремарка, с одной стороны, конкретно указывает на то, как должно выглядеть сценическое пространство, с другой — она имеет расширительное, «метафорическое» значение. Последнее определено тем, что А. С. Грибоедов стремился к глобальным образным обобщениям, к созданию миниатюрной модели, всесторонне и многопланово отражающей определенный «срез» жизни русского дворянства эпохи 20-х годов XIX в. Поэтому и нужен был дом с настежь распахнутыми дверями, служивший «проходной комнатой» для многочисленных типов фамусовской Москвы.

Настежь раскрытые двери вовсе не знаменуют хлебосольство Фамусова; точнее, хлебосольство здесь особое, только для избранных, имеющих за душой «душ тысячки две родовых». И хотя Фамусов бахвалится: «Дверь отперта для званных и незванных», — едва ли следует слепо доверять этим словам. В его круге общества идет скрупулезный селекционный отбор «своих» от «не своих». Реплика Хлестовой, что она от Загорецкого «и двери на замок», конечно же, не более, чем преувеличение. Загорецкий, хотя и известен как «отъявленный мошенник, плут», зато до мозга костей «свой». А вот Чацкому, который решительно отверг «свойство», Фамусов мстительно грозит, что отныне ему «ко всякому двери будет заперта». В том, что это не пустая угроза, сомневаться не приходится: в финале пьесы дверь в фамусовский клан для Чацкого с грохотом захлопывается.

В поэтическом строе «Горя от ума» претерпевает переосмысление и образ *Москвы*, занимающий в языке пространственной образности этого произведения существенное место. Как удачно подмечено Ю. М. Лотманом, специфика пространственного образа заключается в том, что он может выражать в художественной модели мира отнюдь не только пространственные отношения [6]. Москва — географически конкретное обозначение места действия пьесы. Однако в то же время из многочисленных реплик героев, в которых в той или иной связи упоминается Москва, вырастает образ, передающий не только известную пространственную протажность, но способный воплотить тончайшие оттенки драматического накала событий, взаимоотношений героев. Москва, как определенное художественно смоделированное пространство, выполняет роль важного функционального средства структурной организации драматургического материала. Прежде всего в этой связи необходимо упомянуть неоднократно отмечавшийся в работах по «Горю от ума» так называемый принцип «расширяющегося пространства», когда действующие лица и обстоятельства пьесы как бы отражаются друг в друге, дwoятся, «тиражируются» за пределами основного действия. Помимо сценического, в произведении возникает своего рода несценическое метапространство, по поводу которого, например, В. Соловьев пишет: «Картина фамусовской Москвы словно бы углубляется, получает перспективу, дополняется и расширяется. Причем внесюжетные и внесценические персонажи как бы зеркально отражают качества действующи-

щих лиц комедии, и не просто отражают, а укрупняют, увеличивают, возвеличивают... Зеркальные и увеличенные, эти отражения так многочисленны, точнее, бесчисленны, что трагическое одиночество Чацкого становится очевидным и еще более углубляется, ибо он понимает, что имя им — легион» [7, № 11, с. 161].

Рамки статьи не позволяют подробно остановиться на других аспектах проблемы художественного пространства «Горя от ума». Суммируя сказанное, важно подчеркнуть, что А. С. Грибоедов, активно осваивавший в ходе создания комедии реалистический метод отражения действительности, эстетически переосмысливал средства построения классицистической драмы. Так, в частности, закон «трех единств» (в статье в основном был затронут только один аспект — единство места) обладал по отношению к «Горю от ума» не заранее предписанным, формальным значением, а непосредственно вытекал из глубинного идейно-художественного содержания произведения. Другой вывод заключается в том, что поэтическая природа «Горя от ума» обусловила специфический характер его хронотопа, ввела в художественную ткань особую пространственно-символическую образность (думается, что подобный взгляд распространим и на художественное время комедии). Поэтический преобразованный образ пространства бессмертного грибоедовского создания, составляющий важнейший элемент его художественной структуры, до нынешнего времени трудно признать полностью изученным.

1. Грибоедов А. С. Сочинения. М.; Л., 1959. 2. Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. Пг., 1917. 3. Кюхельбекер В. К. Дневник 1833 г. (отрывки) // А. С. Грибоедов в русской критике. М., 1958. 4. Стржева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1898—1917. М., 1973. 5. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1957. 6. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Учен. зап. Тартуского ун-та. Тр. по рус. и славян. филол. Тарту, 1968. 7. Соловьев В. Живые и жильцы // Вопр. лит., 1970.

Статья поступила в редколлегия 03.02.84

В. А. Режко., ассист., Л. Г. Фризман, проф.,
Харьковский пединститут

В. К. Кюхельбекер и В. А. Жуковский

Существо эстетической программы декабристов отчетливо проявилось в их отношении к одному из важнейших явлений современного им литературного процесса — к романтизму В. А. Жуковского. В разные периоды декабристы относились к поэту по-разному. Характер и причины этих изменений целесообразнее всего уяснить на материале литературно-критического и эстетического наследия В. К. Кюхельбекера, который размышлял и писал о В. А. Жуковском на протяжении всего своего творческого пути: с конца 10-х до середины 40-х годов XIX в.

Молодой Кюхельбекер относился к В. А. Жуковскому восторженно, видел в нем «корифея русских поэтов нашего поколения», а в его произведениях — «творения гения, которые бы должны быть предметом народной гордости» [1, с. 171]. Но чем ближе был 1825 год, тем отчетливее проявляли будущие участники восстания неудовлетворенность общественной позицией и поэзией В. А. Жуковского. И именно В. К. Кюхельбекер с особенной резкостью и полемической остротой выразил эту неудовлетворенность в своей нашумевшей статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие». «Последнее преобразование нашей словесности Жуковским и его последователями» имело отрицательные последствия для русской поэзии, утверждал В. К. Кюхельбекер. Оно привело к засилью «на русском Парнасе» элегий, «мутных, ничего не определяющих, изнеженных, бесцветных произведений», где «чувство уныния поглотило все прочее», «картины везде одни и те же: луна, которая — разумеется — *уныла и бледна*, скалы и дубравы, где их никогда не бывало, лес, за которым сто раз представляют заходящее солнце, вечерняя заря» [1, с. 191—194].

Изменения, которые в первой половине 20-х годов XIX в. претерпело отношение декабристов и, в частности, В. К. Кюхельбекера к В. А. Жуковскому, были достаточно полно описаны и достоверно объяснены. Но дальнейшая эволюция этих отношений не привлекала к себе внимания. Между тем она представляет значительный интерес. В письмах, которые В. К. Кюхельбекер писал В. А. Жуковскому из ссылки, он обращается к нему как к своему учителю и одному из величайших русских поэтов. Имя В. А. Жуковского многократно упоминается в «Дневнике» В. К. Кюхельбекера, этом значительном памятнике литературной, философской и эстетической мысли; который создавался на протяжении полутора десятилетий — с 1831 по 1845 гг. Этот обширный и показательный материал не был до сих пор систематизирован и осмыслен.

Уже записи, сделанные в 1832—1833 гг., явно свидетельствуют о том, что поэт-декабрист преодолевает то односторонне критическое отношение к В. А. Жуковскому, которое проявилось в его статье «О направлении нашей поэзии...» Он отмечает достоинства ряда его стихотворений, в частности басен и эпиграмм, считает, что они «очень недурны», и сетует, что они не вошли в собрание его стихотворений, которые «большею частью на один и тот же тон — уныло-таинственный» [2, с. 177]. В записи от 22 ноября 1832 г. критик выделяет перевод Шиллеровой баллады «Граф Габсбургский» как один «чуть ли не из лучших переводов Жуковского (если даже не лучший)» [2, с. 203]. А «Овсяный кисель» В. А. Жуковского В. К. Кюхельбекер считает «образцом истинной простоты», в котором ему «все показалось прелестным» [2, с. 267]. 20 сентября 1833 г. В. К. Кюхельбекер запишет о прочитанных им отрывках из «Отчета о Луне» В. А. Жуковского. «Это, конечно, то, что Грибоедов называл мозаическою работою: но в этой мозаике есть и чистое золото» [2, с. 275]. 1 сентября 1832 г. он

оставляет такую запись: «Сравнивал я подражание Жуковского и Скотта известной балладе Бюргера, но их почти сравнивать нельзя. Если забыть Бюргера и Скотта, так Жуковского «Людмила» хороша; несмотря на многое, в чем бы можно было ее упрекнуть» [2, с. 182].

Отмечает В. К. Кюхельбекер и заслуги В. А. Жуковского перед русской журналистикой. Издаваемый при участии поэта «Вестник Европы» 1807—1808 гг. он помещает на первое место среди русских журналов тех лет «единственно от содействия Жуковского» [2, с. 181]. Знакомясь с последующими выпусками «Вестника Европы», В. К. Кюхельбекер 3 октября 1832 г. вносит в «Дневник» такую запись: «Читаю «Вестник» на 1811 год, изданный уже одним Каченовским, без участия Жуковского: при Жуковском Каченовский чинился, знал честь, — но тут он опять из рук вон — суший лакей!» [2, с. 192].

Но «Дневник» позволяет проследить не только изменения, происшедшие в творческом мире В. К. Кюхельбекера в годы каторги и ссылки. Он дает дополнительную возможность разобраться в том, как шло формирование его литературно-эстетических позиций в предшествующий период. В записи от 7 ноября 1832 г. обращает на себя внимание такая мысль: «Прочел я свою собственную статейку <...> «Взгляд на нынешнее состояние русской словесности», нахожу, что в мыслях своих я мало переменился» [2, с. 198]. А ведь речь идет о статье, содержавшей восторженные отклики о В. А. Жуковском, оценки, от которых критик явно отступил в 1824 г.! В записи от 10 августа 1833 г. имя В. А. Жуковского стоит в одном ряду с именами Пушкина и Грибоедова [2, с. 265].

В. К. Кюхельбекер не обходит молчанием то, что не удовлетворяет его в произведениях В. А. Жуковского. Так, балладу «Светлана» он ставит ниже «Наташи» Катенина и замечает: «Есть, конечно, в ней небольшие небрежности, но за каждую небрежность в «Наташе» готов я указать на такую или даже большую в хваленных наших балладах, не исключая и «Светланы» [2, с. 255]. Интерес представляют и суждения о «Певце во стане русских воинов», произведении, которое считалось образцом патриотической лирики. «В «Певце во стане русских воинов» есть точно прекрасные строфы; но не распространить, а сократить его должно было; именно выкинуть все приторные сладости о любви, о младенческих играх, о поэтах, что тут ни к селу, ни к городу», — записывает Кюхельбекер 27 октября 1832 г. Гражданский пафос произведения выдвигает критик на первый план, когда отмечает его лучшие места: «Платов и смерть Багратиона; хорошо также, что говорится о Кутайсове, хотя оно не совсем у места» [2, с. 195]. Однако одобрительные оценки произведений В. А. Жуковского встречаются в «Дневнике» намного чаще.

В 1833 г. в литературно-эстетических позициях В. К. Кюхельбекера происходят ошугутимые перемены. Отразились они и на его отношении к В. А. Жуковскому. 4 декабря 1833 г. ссыльный поэт оставляет в «Дневнике» запись, касающуюся его собственных

статей: «Разбор поэмы князя Шихматова «Петр Великий» и «Разбор фон-дер-Борговых переводов русских стихотворений»: «...Ныне я почти совершенно тех же мыслей, но выразился бы несколько помягче» [2, с. 287].

Признавая, как и прежде, что школа Шиллера может произвести целый ряд «художников совершенно бесхарактерных», «уже и произвела некоторых», В. К. Кюхельбекер отмечает: «Впрочем искренне признаюсь, что в статье, которую я когда-то тиснул в третьей части «Мнемозины», говорю о Шиллере много лишнего: он как жрец высокого и прекрасного истинно заслуживает благоговения всякого, в ком способность чувствовать и постигать высокое и прекрасное не вовсе еще погасла. Винюсь перед бессмертной его тенью, но смею сказать, что причины, побудившие меня говорить против него, были благородны. Сражался не столько с ним, сколько с пустым идолом, созданием их собственного воображения, которому готовы были поклоняться наши юноши, называя его Шиллером» [2, с. 316—317].

Это высказывание очень показательно. В статье «Разговор с Булгариным» В. К. Кюхельбекер утверждал, что В. А. Жуковский, подражавший «одностороннему» Шиллеру, также односторонен. Теперь же его упрек направлен по другому адресу, потому что В. А. Жуковского, бывшего в 1824 г. уже зрелым литератором, никак нельзя было причислить к тем, кого автор «Дневника» называл «наши юноши».

В этой же статье В. К. Кюхельбекер говорил по поводу переводов В. А. Жуковским Шиллера: «... Возмужалый только гений может иметь учеников, состязающихся с ним, а не рабски ему подражающих» [2, с. 466]. Эта мысль была направлена против В. А. Жуковского, так как Шиллер, по мнению поэта-декабриста, был незрелым поэтом. Значит, изменив свое отношение к Шиллеру, он не мог не изменить его и к В. А. Жуковскому как переводчику немецкого поэта. Ведь сам процесс перевода В. К. Кюхельбекер понимал как творческое состязание художников, отмечая, что абсолютной точности здесь нет и быть не может [2, с. 306]. Поэтому выражение «Шиллеров отголосок», звучавшее по отношению к автору «Светланы» в 1824 году в контексте статьи резко критически, теперь приобрело иную окраску.

Дневниковые записи В. К. Кюхельбекера 1834—1839 гг. практически не содержат высказываний о Жуковском. Но в 1840 г. следует новый подъем интереса к основоположнику русского романтизма, стимулированный, по-видимому, тем, что среди полученных В. К. Кюхельбекером книг было издание стихотворений В. А. Жуковского. 21 октября 1840 г. поэт-декабрист делает запись: «Переделка «Батрахомиомахии» в своем роде прелесть, особенно спасибо поэту, что он так удачно воспользовался русскою сказкою в лицах «Как мыши kota погребают». «Сказка о спящей царевне», мне кажется, несколько слабее пушкинских хореических сказок. Зато «Царь Берендей» очень и очень хорош; из *нового* это после «Кота Мурлыки» самое лучшее, «Перчатка» —

образцовый перевод, хотя, кажется, размер подлинника не соблюден» [2, с. 390].

Как и прежде, В. К. Кюхельбекер фиксирует то, что представляется ему недостатками поэзии В. А. Жуковского, но рассматривает их лишь как отдельные слабости на фоне значительных достижений. В записи «Дневника» от 1 ноября 1834 г. В. К. Кюхельбекер неодобрительно отзывается о переводе В. А. Жуковским «Фридолин был скромный слуга» Шиллера: «...Не подлежит сомнению, что с изменением формы прелестной баллады немецкого поэта и характер ее, несмотря на близость перевода, совершенно изменился» [2, с. 338]. А в 1840 г. по переводу того же перевода сказано значительно мягче: «Жуковский едва ли не примирил меня опять с экзаметром, впрочем, все же не до такой степени, чтоб я сам стал когда-нибудь опять им писать или даже одобрил его экзаметрических переводов «Фридолина» и «Сражения со Змеем» Шиллера, в которых рифма и романтический размер не одни украшения, а нечто такое, с чем душа моя свыклась с самого младенчества» [2, с. 390].

Изменившееся отношение В. К. Кюхельбекера к В. А. Жуковскому выражается и в желании оправдать подмеченные недостатки в разбираемых произведениях поэта, в то время как раньше именно на них критик заострял внимание: «В «Леноре» есть превосходные строфы, она, без сомнения, выше и «Людмилы» и «Ольги» Катенина; есть кое-какие и слабые места — но в мире нет ничего совершенного» [2, с. 390].

Новое, более глубокое и разностороннее понимание В. А. Жуковского, которым сменились у В. К. Кюхельбекера и юношеская восторженность конца 10-х, и неоправданная агрессивность 20-х годов, сказалось со всей силой, когда за несколько месяцев до смерти тобольский узник просил в письме своего «друга и старшего брата по Поэзии» [3, с. 312] спасти его произведения от забвения и гибели. Этот потрясающий человеческий документ и сегодня нельзя читать без волнения. В. К. Кюхельбекер написал его, когда понял, что его «дни сочтены», когда «из сильного и бодрого мужчины» он стал «хилым, изнуренным лихорадкой и чахоточным кашлем стариком, слепцом, которого насилию ноги носят» [3, с. 311]. «Говорю с поэтом, — писал В. К. Кюхельбекер, — и сверх того полуумирающий приобретает право говорить без больших церемоний: я чувствую, знаю, я убежден совершенно, точно так же, как убежден в своем существовании, что Россия не десятками может противопоставить европейцам писателей, равных мне по воображению, по творческой силе, по учености и разнообразию сочинений. Простите мне, добрейший мой наставник и первый руководитель на поприще Поэзии, эту мою гордую выходку! Но, право, сердце кровью заливается, если подумаешь, что все, все мною сказанное, вместе со мною погибнет, как звук пустой, как ничтожный отголосок» [3, с. 311—312].

В. К. Кюхельбекер понимал, с какими препятствиями столкнется В. А. Жуковский в попытках выполнить его предсмертную просьбу, но он был убежден, что обращается к человеку, который

сделает для их преодоления все возможное и заключил свое письмо словами: «... Я на вас совершенно полагаюсь, как на одного из благороднейших, из самых добродушных людей, каких я знал, как на поэта, как на Жуковского» [3, с. 312].

Совокупность упоминаний о В. А. Жуковском в «Дневнике» В. К. Кюхельбекера позволяет восполнить существенный пробел в том представлении об отношении поэта-декабриста к автору «Светланы», которое стало общепринятым в работах последних лет. Но тема «В. К. Кюхельбекер и В. А. Жуковский» включает в себя и другой вопрос — о воздействии поэтических открытий В. А. Жуковского на творческую практику В. К. Кюхельбекера, о преломлении их в особенностях стиля поэта-декабриста. Разумеется, этот вопрос слишком сложен и охватывает слишком большой материал, чтобы его можно было решить в рамках данной статьи. Но хотелось бы подчеркнуть главное. В. А. Жуковский сохранял влияние на Кюхельбекера-поэта и в те годы, когда Кюхельбекер восхищался им и видел в нем своего учителя, и тогда, когда подвергал его острой и не во всем справедливой критике.

Но вот что особенно интересно. В. К. Кюхельбекер всегда отдавал себе в этом отчет, его внутренняя тяга к В. А. Жуковскому не была бессознательной. В 1823 г., за несколько месяцев до того, как увидели свет гневные инвективы статьи «О направлении нашей поэзии...», ее автор писал в стихотворении «Закуп»:

Сладкий глагол элегической, нежно тужащей камены,
Ты, о Тибулов размер, о вожделеннейший стих,
Мною покинутый в час роковой, когда я впервые,
Зов Мельпомены познав, ямбом себя вооружил! —
Снова к тебе обращаюсь теперь; утешитель в печалах:
Я тишину воспою, счастье родимой семьи! [4, т. 1, с. 182].

Обратившись к «элегическому глаголу», поэт воспекает «золотые холмы», «мирные доли», благословляет «тихий возлюбленный прах». Он, который вскоре обрушится на своих собратьев по перу, упрекая их в том, что они «сто раз представляют заходящее солнце, вечернюю зарю», пишет:

С каждую поздней зарей, при закате вечернего солнца
Дети, младенцы твои, гроб твой молитвой святят... [4, т. 1, с. 182].

Он, высмеивавший «унылую и бледную» «луну», вскоре сам посвятит ей восторженный поэтический апофеоз:

Прими же скорбный мой привет,
Ночное мирное светило!
Отраден мне твой тихий свет,
Ты мне всю душу озарило [4, т. 1, с. 213].

В. К. Кюхельбекер ни в молодости, ни тем более в зрелые годы не принадлежал к числу эпигонов Жуковского, традиции которого переплавлялись творческим сознанием поэта-декабриста, обогащались новыми элементами и становились в конечном итоге одной из предпосылок его собственных художественных свершений.

1. Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. 2. Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. 3. Кюхельбекер В. К. Дневник //

М. Л. Гомон, доц.,
Харьковский университет

Л. Н. Толстой и Г. Р. Линденберг **(к истории личных взаимоотношений)**

Необычайно широкий круг общения Л. Н. Толстого с его современниками и сподвижниками изучен еще недостаточно. Одна из причин такого положения состоит в медленном и нецеленаправленном вводе в научный обиход архивных материалов. Так, множество писем, адресованных Л. Н. Толстому, остаются неопубликованными. Между тем, в отделе рукописей Государственного музея Л. Н. Толстого в Москве хранится более 50 тыс. писем от девяти тыс. корреспондентов писателя. В юбилейные дни 1908 г. А. Н. Горнфельд писал о Л. Н. Толстом: «Пройдут годы, об этой необыкновенной жизни будут написаны многие тома, она будет воссоздана во всех деталях и в цельной красоте [1, с. 234]. На наш взгляд, это возможно лишь при условии осмысления многочисленных «обратных связей» писателя с современниками.

Исключительный интерес в этом плане представляют взаимоотношения Л. Н. Толстого с его единомышленниками и сподвижниками в 1890 — начале 1900-х гг. В истории дореволюционной России это были годы трудные и сложные: жесточайшая политическая реакция, обострение социальных противоречий сопровождалась систематическими неурожаями, голодом, эпидемиями, разорением и вымиранием крестьянства. Не случайно именно тогда начинается качественно новый этап русского освободительного движения — пролетарский. Показательно, что Л. Н. Толстой осознавал историческую значимость событий, происходивших в стране. В 1892 г. в письме к своему единомышленнику Г. А. Русанову он высказал пророческие слова: «Какая будет развязка, не знаю, но что дело подходит к ней и что так продолжаться в таких формах жизнь не может, — я уверен» [8, т. 66, с. 224].

Последнее десятилетие XIX — начало XX вв. — время наиболее активной общественной деятельности Л. Н. Толстого. Он руководил сбором и распределением денежных средств, устройством бесплатных столовых, снабжением крестьян топливом и одеждой, выступал в отечественной и зарубежной прессе со статьями, в которых обращался ко всем людям доброй воли с призывом жертвовать в пользу бедствующих, голодающих и гонимых русских крестьян. Важную роль сыграли здесь единомышленники писателя: Х. Н. Абрикосов, М. В. Алехин, П. И. Бирюков, А. М. Бодянский, С. Т. Семенов, Л. А. Сулержицкий, Т. Л. Сухо-

тина-Толстая. В одном ряду с этими именами следует поставить имя Г. Р. Линденберга.

Взаимоотношения Л. Н. Толстого и Г. Р. Линденберга не стали еще предметом специального изучения. Между тем, в течение десяти лет Г. Р. Линденберг входил в число наиболее активных сподвижников Л. Н. Толстого и внес свою лепту в дело, которому великий писатель-гуманист придавал столь большое значение. Г. Р. Линденберг (1862—1933 гг.) — уроженец Харькова, выходец из чиновничьей среды. В 1880-х гг. он учился в Петербургской академии художеств. Скульптор, мастер резьбы по дереву, гравер. На Г. Р. Линденберга, как и на многих его современников, ошеломляющее впечатление произвела знаменитая «Исповедь», в которой Л. Н. Толстой подводил итоги своего духовного перелома, отказывался от привилегированного положения и переходил на позиции трудового народа. Под влиянием «Исповеди» Г. Р. Линденберг принимает участие в земледельческих общинах, создаваемых последователями Л. Н. Толстого [8, т. 66, с. 267]. Достоверно известно, что он был участником толстовской общины «Байрачная», организованной в 1889 г. художником М. В. Алехиным в 18 километрах от Харькова [8, т. 52, с. 303]. Не подлежит сомнению, что именно увлечение учением Л. Н. Толстого привело его в Ясную Поляну. Начало личных контактов Г. Р. Линденберга с писателем следует отнести к концу 1880 — началу 1890-х гг. В октябре 1892 г. Л. Н. Толстой встретил приехавшего в Ясную Поляну харьковчанина как своего хорошего знакомого. В письме к П. И. Бирюкову, участвовавшему в организации помощи голодающим в Бегичевке Рязанской губернии, читаем: «Вот что, милый друг: письмо это вам привезет Линденберг. Вы его знаете. Он ехал к Новоселову и Скорсходову. Но мы разговорились с ним и договорились до того, что он решил ехать в Бегичевку, и я этому очень обрадовался. Он вам поможет, если вам нужно, заменит вас на время, опять, если и когда нужно» [8, с. 66, с. 266]. С октября 1892 по май 1893 гг. Г. Р. Линденберг оказывал помощь голодающим Рязанской губернии. С. Т. Семенов вспоминает о своей встрече с Г. Р. Линденбергом зимой 1893 г. в деревне Пятово, находившейся в семи километрах от Бегичевки: «Линденберг был интеллигент со специальным образованием, но опростившийся. Он ходил в валенках, полушубке и синей домотканной рубаше. Встретивши меня и узнавши, что приехал помогать ему, он, как только мы напились чаю, стал знакомить меня со своим делом...» [7, с. 51]. Л. Н. Толстой неоднократно упоминал Г. Р. Линденберга в переписке с П. И. Бирюковым: в письме от 27 октября 1892 г.: «Линденберга целую» [8, т. 66, с. 271]; в письме от 3 марта 1893 г.: «Привет Линденбергу» [8, т. 66, с. 304]. В феврале 1893 г., во время очередной поездки на голодающую Рязанщину, писатель лично встретился с Г. Р. Линденбергом. 9 февраля 1893 г. Л. Н. Толстой писал С. А. Толстой из Бегичевки: «Приезд наш, по моему мнению, очень был нужен, в особенности потому, что Линденберг ссорится с Семеновым...» [8, т. 84, с. 182]. Два

дня спустя Л. Н. Толстой сообщал С. А. Толстой: «Я написал тебе, что ссорились Линденберг с Семеновым. Это было чуть-чуть и ни в ком не оставило неприятного чувства. Напротив, они все премилые люди» [8, т. 84, с. 185].

В 1898 г. Россию вновь поразил страшный недород. Л. Н. Толстой был сильно обеспокоен бедственным положением крестьян Тульской губернии. Г. Р. Линденберг и на этот раз предложил свои услуги в благородном деле оказания помощи голодающим. В письме П. И. Бирюкову от 1 мая 1898 г. из Гриневки Л. Н. Толстой упоминает о приезде туда Г. Р. Линденберга [8, т. 71, с. 360]. В письме к С. А. Толстой, написанном в тот же день, об этом говорится детально: «Нынче явились из Полтавы Линденберг и еще бывший учитель Губонин — помогать. Я отказал им. Столовые две уже действуют. Письмо это свезет Линденберг, который уезжает завтра утром» [8, т. 84, с. 311]. В «Летописи жизни и творчества Льва Николаевича Толстого», составленной Н. Н. Гусевым, об этом посещении отмечено подробнее: «Толстой ходил с приехавшим Г. Р. Линденбергом и учителем Губониным в Каменку (в 12 км от Мценска) и, к сожалению, нашел большую нужду» [2, с. 282].

Необходимо осветить и сотрудничество Л. Н. Толстого с Г. Р. Линденбергом в оказании помощи переселявшимся в Канаду духоборам. Как известно, духоборы отрицали обрядность православной церкви и ее догматы, отказывались подчиняться властям и нести военную службу, за что подвергались преследованиям со стороны царского правительства. По данным Н. Н. Гусева, в марте 1898 г. Л. Н. Толстой был «весь поглощен делом переселения духоборов; — встреча с духоборами, переписка с разными лицами по вопросу о месте и способах переселения, составление воззваний» [2, с. 275]. В конце 1890 — начале 1900-х гг. при активном содействии Л. Н. Толстого около восьми тысяч крестьян-духоборов переселилось в Канаду. Имя Г. Р. Линденберга упоминается в эти годы в переписке Л. Н. Толстого с В. Г. Чертковым. Прибыв вместе с крестьянами-духоборами в Канаду, Г. Р. Линденберг больше года жил в местах их поселения, оказывая им на первых порах необходимую помощь. Русские крестьяне-переселенцы испытывали, в частности, большие затруднения в пересылке денег оставшимся в России и бедствующим членам семей. Помогая духоборам, Г. Р. Линденберг использует давние связи с Л. Н. Толстым. В отделе рукописей Государственного музея Л. Н. Толстого хранятся два письма Г. Р. Линденберга, адресованные в Ясную Поляну из канадского города Йорктона. В первом, от 24 августа 1900 г., Г. Р. Линденберг просил Л. Н. Толстого переслать прилагаемые письма и деньги по назначению, сообщал сведения об урожаях, снимаемых русскими переселенцами в Канаде. 29 августа 1900 г. Г. Р. Линденберг отправил Л. Н. Толстому второе письмо из Йорктона с идентичными просьбами. Ответное письмо на эти два канадских письма Г. Р. Линденберга до 1957 г. считалось найденным. Впервые оно было опубликовано В. Т. Романенко: «Дорогой Линденберг.

Получил оба ваши письма и деньги... и все отправил по назначению. Очень рад служить, чем могу. Как вы живете?

Любящий и помнящий вас, Лев Толстой» [5, № 4, с. 108].

После Великой Октябрьской социалистической революции Г. Р. Линденберг жил и работал в Харькове.

Сотрудничество Л. Н. Толстого и Г. Р. Линденберга в деле оказания помощи русским крестьянам существенно дополняет картину связей великого писателя с представителями украинской демократической интеллигенции.

1. Горнфельд А. Г. Книги и люди. Спб, 1908. 2. Гусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. М., 1960. 3. Марченко І. Помітки на полях книжки // Вечірній Харків, 1970, 12 черв. 4. Марченко І. З історії нашого міста // Прапор, 1978. 5. Романенко В. Т. Невідомий лист Л. М. Толстого // Прапор, 1957. 6. Русанов Г. А., Русанов А. Г. Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. 1883—1901 гг. Воронеж, 1972. 7. Семенов С. Т. Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. Спб, 1912. 8. Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений. В 90 т. М.; Л., 1928—1958.

Статья поступила в редколлегию 14. 10. 86

Е. Н. Евстафьева, доц.,
Нежинский педагогический институт

А. П. Чехов и Д. Н. Мамин-Сибиряк (из истории взаимоотношений и творческих связей)

Проблема изучения творческих связей и взаимоотношений А. Чехова и Д. Мамина-Сибиряка, критических реалистов одной исторической эпохи, представляет значительный научный интерес. И. Потапенко вспоминает слова А. Чехова: «Мы, то есть я, ты и Мамин — люди одного поколения» [9, с. 218]. А. Чехов считал Д. Мамина-Сибиряка одаренным и своеобразным писателем, а Д. Мамин-Сибиряк восхищался чеховским талантом и высоко ценил его вклад в развитие русского реализма.

Идейное и творческое родство писателей осознавали некоторые их современники. Так, А. Скабичевский в статье «Д. Н. Мамин-Сибиряк» замечал, что тот «превосходит Золя и стоит рядом с Чеховым и Короленко» [14, с. 127].

Творческие связи и историю дружбы А. Чехова и Д. Мамина-Сибиряка изучали в советском литературоведении Е. Боголюбов, А. Груздев, И. Дергачев, Е. Шпаковская, О. Банных и др. [2, 7, 8, 21], однако специальных работ, посвященных данной теме, очень мало. В обширной научной литературе нашего времени о творчестве А. Чехова (Г. Бялый, Г. Бердников, В. Турбин, Э. Полоцкая, В. Катаев и др.) эта проблема вообще не ставится, хотя ее решение позволило бы расширить круг наблюдений над творчеством обоих писателей и полнее характеризовать в целом литературный процесс конца XIX — начала XX в.

В условиях, когда жанр рассказа все более утверждался в литературе, тяготел к постановке широких социальных, общественных, нравственных проблем, особенно остро ощущалась необходимость обновления принципов изображения человека, А. Чехов открыл новые художественные приемы, синтезируя стилевые традиции разночинной демократической литературы и психологического реализма. Оценивая новаторство А. Чехова, Л. Толстой писал: «Чехов создавал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы писания, подобно которым я не встречал нигде» [13, с. 226]. Максимальное внимание к эмоциональной сфере человеческого бытия, стремление найти в героях способность противостоять обывательщине и пошлости, умение объяснить каждый единичный жизненный случай и поведение личности в общественной среде — все эти и другие качества прозы А. Чехова были художественным открытием не только в русской, но и в мировой литературе. Все это, как и определенное соприкосновение взглядов на русскую действительность, демократизм и гражданственность, несомненно сближали А. Чехова и Д. Мамина-Сибиряка. В художественном видении переломной эпохи конца XIX в. у них было немало общего. Новаторство А. Чехова в определенном плане воспринималось Д. Маминым-Сибиряком.

При всем различии творческих индивидуальностей и неподражаемости стиля между А. Чеховым и Д. Маминым-Сибиряком несомненны идейно-художественная связь и близость некоторых положений эстетической позиции. Сами писатели осознавали свое идейно-художественное родство, творческое и личное общение было для них обоюдно полезным и плодотворным.

Проблема типологического изучения творческих связей Д. Мамина-Сибиряка и А. Чехова может быть поставлена в различных аспектах. Между некоторыми произведениями Д. Мамина-Сибиряка и А. Чехова есть безусловное типологическое сходство, которое объективно возникло под воздействием одинаковых общественно-эстетических условий. Естественно, что писатели изображали сходные явления действительности с близких идейно-творческих позиций. Закономерно и то, что Д. Мамин-Сибиряк обращался к А. Чехову и развивал некоторые его художественные принципы.

Однако эти вопросы требуют отдельного рассмотрения. В данной статье освещена лишь история взаимоотношений А. Чехова и Д. Мамина-Сибиряка и переданы некоторые их взаимооценки, представляющие несомненный историко-литературный интерес.

Дружба писателей была непродолжительной. Точная дата их первой встречи пока не установлена. По словам друга Д. Мамина-Сибиряка, переводчика Ф. Фидлера, с А. Чеховым Д. Мамин-Сибиряк познакомился в Петербурге в 1892 г. Т. Щепкина-Куперник вспоминает, что писатели встречались в 1894 г. в Москве — в редакциях журнала «Русская мысль» и газеты «Русские ведомости», а позже виделись на квартире Л. Яворской, артистки театра Корш; редактор журнала «Осколки» Н. Лейкин считал, что А. Чехов и Д. Мамин-Сибиряк впервые встретились в январе

1893 г. Однако все современники утверждали, что уже в начале 1890-х гг. они были близко знакомы.

«Для Мамина Чехов был уже представителем «новых людей», он ласково называл его «Антоша» и всегда с любовью вспоминал о встречах с Чеховым в 1890-х гг. и о его замечательных произведениях» [20, с. 246], — писала М. Чехова. Между писателями возникла все большая близость, — это подтверждают многие источники, например, письмо Д. Мамина-Сибиряка А. Чехову от 12 января 1892 г. относительно своего согласия принять участие в обеде «беллетристического кружка» [4, с. 224]. 18 апреля 1895 г. А. Чехов писал А. Суворину о любительском спектакле: «Это моя затея. Выпишем Потапенко и Мамина, поставим, вероятно, «Плоды просвещения» [4, с. 387]. А. Чехов писал М. Горькому 3 декабря 1898 г.: «Короленко, Потапенко, Мамин, Эртель — это превосходные люди» [5, с. 27]. Свидетельства доказывают, что между А. Чеховым и Д. Маминим-Сибиряком складывались подлинно дружеские отношения. Творчество Д. Мамина-Сибиряка все более привлекало внимание А. Чехова. Так, хорошо известны и часто цитируются в научных трудах слова А. Чехова из письма А. Суворину от 23 марта 1895 г.: «Мамин-Сибиряк очень симпатичный малый и прекрасный писатель. Хвалят его последний роман «Хлеб» (в «Русской мысли»), особенно в восторге был Лесков» [19, т. 12, с. 78].

Не установлено, был ли Д. Мамин-Сибиряк в Мелихове. П. Сергеенко пишет, что такая поездка совместно с И. Потапенко, В. Гиляровским и секретаршей редакции журнала «Детское чтение» состоялась в конце 1896 г. [13, с. 238]. Однако в Мелихове не осталось следов пребывания там Д. Мамина-Сибиряка, и научные сотрудники Дома-музея не подтверждают факта, сообщаемого П. Сергеенко.

Встречались писатели, по словам Т. Щепкиной-Куперник, и во время шутивно называемых «общих плаваний», то есть, когда А. Чехов приезжал в Москву из Ялты («решили встречаться ежемесячно, то есть Чехов, Григорович, Вас. И. Немирович-Данченко, Мамин и прочие... Мы все относились к нему (Д. Мамину-Сибиряку. — Е. Е.) прекрасно, так как он был человеком, привлекающим своей простотой и сердечностью» [22, с. 226]. Т. Щепкина-Куперник утверждала: «Чехов очень любил Мамина, считал его талантливым, и он-то меня с ним и познакомил» [22, с. 227]. Она вспоминала, что А. Чехов проявлял исключительный интерес к Д. Мамину-Сибиряку как писателю и человеку. В этом смысле оценка А. Чехова совпадала с мнением о Д. Мамине-Сибиряке Л. Толстого. Так, М. Горький писал А. Чехову 3 декабря 1898 г. из Нижнего Новгорода: «Когда Л. Н. начинал говорить о Мамине-Сибиряке — это было черт знает как хорошо, верно, сильно» [4, с. 85].

Некоторые архивные источники, письма, телеграммы, адресованные А. Чехову в Крым его московскими друзьями, часто подписаны и Д. Маминим-Сибиряком. Так, 27 мая 1899 г. после премьеры пьесы «Дядя Ваня» А. Чехову была послана поздравительная коллективная телеграмма, под которой есть подпись и Д. Ма-

мина-Сибиряка: «Вернувшись из театра, мы, почитатели Вашего таланта, сердечно приветствуем Вас с блестящим успехом» [11]. Д. Мамин-Сибиряк переписывался с М. Чеховой, с которой был дружен. 10 сентября 1896 г., сообщая о приезде А. Маминой, он приглашает М. Чехову провести с ними вечер [11].

Еще во время поездки на Сахалин Чехов близко познакомился с произведениями Д. Мамина-Сибиряка и одобрительно о них отзывался: «Больше всех нравится в здешних местах Сибиряк-Мамин, описывающий Урал. О нем говорят больше, чем о Толстом» [3, с. 27], — вспоминала слова брата М. Чехова.

И. Потапенко указывает, что 8 января 1896 г. А. Чехов гостил у Д. Мамина-Сибиряка в Царском Селе и тот подарил ему свой роман «Три конца» с дружеской надписью [9, с. 219]. А. Чехов писал Д. Мамину-Сибиряку о своих литературных делах; так, после неудачной постановки «Чайки» в 1896 г. он делился своими переживаниями не только с В. Комиссаржевской, но и с Д. Маминым-Сибиряком [9, с. 217]. Встречались А. Чехов и Д. Мамин-Сибиряк и на собраниях телешовских «Сред». Подтверждая это, Н. Телешов вспоминает слова Д. Мамина-Сибиряка: «Ваши «Среды» имели очень большое значение для всех нас, литераторов той эпохи» [16, с. 473]. В периоды длительного пребывания в Крыму А. Чехов горячо интересовался собраниями «Сред» и просил Н. Телешова писать о них подробнее.

Особенно сблизила А. Чехова и Д. Мамина-Сибиряка встреча в Ялте в 1900 г., где, как известно, в то же время были М. Горький, И. Бунин, Н. Телешов, К. Станюкович и др.; центром общих свиданий стал дом А. Чехова. М. Чехова вспоминает: «Издредка приезжали в Ялту и всегда к нам заходили писатели, с которыми А. П. был знаком еще раньше и к которым относился с большой теплотой» [20, с. 248]. Среди них она упоминает Д. Мамина-Сибиряка, Н. Телешова, А. Кони.

Об этом же писали К. Станиславский, И. Потапенко, Н. Телешов, врач А. Чехова И. Альтшуллер и др. Так, К. Станиславский особенно подчеркивал, что А. Чехов приветливо относился к Д. Мамину-Сибиряку, восхищался им «как устным рассказчиком»: «Мамин, Бунин, Горький, — замечает он далее, — все эти столь различные по духовному облику и по политическим устремлениям люди поддавались обаянию личности Чехова и как-то особенно почтительно и бережливо держались по отношению к нему. Особенно выделялся «оригинальный, красочный Мамин» [9, с. 225]. Ялтинская встреча — самая яркая страница в истории дружбы А. Чехова и Д. Мамина-Сибиряка, оставившая несомненный след в их жизни.

К сожалению, нет свидетельств современников, в какой степени сохранились дружеские отношения А. Чехова и Д. Мамина-Сибиряка после 1900 г. Можно предполагать, как был потрясен Д. Мамин-Сибиряк, узнав о кончине А. Чехова. Еще до смерти А. Чехова, в июле 1904 г., он с сожалением писал матери, А. Маминай, о том, что отъезд А. Чехова за границу «вряд ли поможет больному писателю» [12].

Исключительный интерес представляют взаимооценки писателей. В противоположность некоторым дореволюционным критикам, А. Чехов никогда не считал Д. Мамина-Сибиряка «областником» при всем его «уральском колорите», называл общерусским писателем и особенно подчеркивал народность его стиля: «У Мамина слова настоящие, да и сам ими говорит и других не знает» [19, т. 12, с. 78].

А. Чехов относился к Д. Мамину-Сибиряку с исключительной симпатией. Широко известны в литературоведческих трудах его слова: «У него есть положительно превосходные вещи, и народ в его наиболее удачных рассказах изображен не хуже, чем в «Хозяине и работнике» [18, т. 6, с. 41].

Особенно импонировала А. Чехову широта натуры писателя-уральца. «В Мамине, — вспоминал И. Потапенко чеховские слова, — поражала его твердость. Этого человека жизнь трепала, как, может быть, ни одного из нас, а между тем он не уступал ей ни капли своего уральского колорита» [9, с. 219]. Оригинальность Д. Мамина-Сибиряка и его обаяние как личности вызывали в А. Чехове чувство восхищения. Не случайно он сравнивал его с черноземом Тамбовской или Херсонской губерний: «Копай хоть три дня в глубину — все будет чернозем, никогда до песку не докопаешься» [9, с. 219]. В творчестве писателя А. Чехов обнаружил ту же цельность: «Он и в книгах такой же точно, как и в жизни. Это — та степь, которая воспета Гоголем» [9, с. 220]. По словам И. Потапенко, А. Чехов с увлечением читал произведения Д. Мамина-Сибиряка, хотя при встречах старался не говорить о своих впечатлениях. А. Чехов, вероятно, лучше современников понимал своеобразие таланта Д. Мамина-Сибиряка: «Когда, читая его книги, попадаешь в общество таких крепышей — сильных, цепких, устойчивых, черноземных людей, как-то весело становится. В Сибири я встречал таких, но, чтобы изображать их, надо, должно быть, родиться и вырасти среди них» [9, с. 220]. Наиболее яркие стороны таланта Д. Мамина-Сибиряка были сродни этическому и эстетическому идеалу А. Чехова.

Однако это не исключало требовательности и принципиальности А. Чехова по отношению к Д. Мамину-Сибиряку. Так, он резко отрицательно отзывался о рассказе «Около господ» (1900 г.) как о «грубой, безвкусной и фальшивой выдумке» [7, с. 242]. Исследователи творчества Д. Мамина-Сибиряка предполагают, что А. Чехов не соглашался с автором рассказа в оценке крестьян, покинувших землю, или что писатели расходились во мнении относительно буржуазного города, влиявшего на мужика [8, с. 302]. Однако подобный отзыв А. Чехова не снижает в целом весьма высокой его оценки творчества Д. Мамина-Сибиряка.

Требовательность и принципиальность А. Чехова по отношению к Д. Мамину-Сибиряку подтверждают и другие факты. Так, повторя уже высказанные М. Горькому мысли, 26 февраля 1903 г. он писал А. Суворину, что «Мамин и Вас. И. Немирович-Данченко — превосходные люди, но в редакторы не годятся» [8, с. 302].

Мы привели лишь немногие примеры из эпистолярных и ме-

муарных источников, свидетельствующих о том, что А. Чехов выделял Д. Мамина-Сибиряка из писательской среды, признавая его художественный талант и человеческое обаяние.

Отзывы А. Чехова о Д. Мамине-Сибиряке подтверждают, что А. Чехов ценил в писателе-уральце прежде всего его цельность, твердость и силу, которую тот черпал в народе. Возможно, что А. Чехова как раз и привлекали в Д. Мамине-Сибиряке те душевные качества, которые он хотел бы видеть в себе. Нельзя сказать, что их натуры, при всем их различии, были диаметрально противоположными. Силой характера отличался и А. Чехов. Общепризнанно его мужество, когда он в ужасных условиях совершил поездку на Сахалин. Различие натур писателей было одной из причин их взаимной дружбы и уважения.

Д. Мамин-Сибиряк одобрительно оценивал творчество А. Чехова. Так, еще 30 сентября 1887 г. он писал матери из Екатеринбургa, сожалея, что живет далеко от литературных кругов: «Вот и новые имена вступили в литературу, как Чехов и Дедлов, а я еще стариков не видел и вряд ли их когда увижу» [10, т. 8, с. 604]. По словам Ф. Фидлера, он неодинаково оценивал чеховские произведения, не был в восторге от некоторых из них, однако высоко ценил А. Чехова как художника слова в целом: «Слог его — прекрасный после Лермонтова» [12], — писал он А. Маминой в августе 1899 г. Книгу А. Чехова о Сахалине Д. Мамин-Сибиряк называл «действительно классическим произведением» [10, т. 8, с. 596]. Б. Удинцев вспоминает слова писателя: «Из современных русских писателей самый выдающийся — Чехов» [9, с. 254]. Ф. Фидлер в «Литературных силуэтах» цитирует высказывание Д. Мамина-Сибиряка о том, что А. Чехов «черпает не пригоршнями, а сразу целыми ведрами, как Крез, у которого неисчерпаемо разбросаны драгоценные камни. Он и сам не знает о своем богатстве» [15, с. 118]. Творческая манера А. Чехова поражала его своей новизной, которая, однако, не всегда достаточно им воспринималась: «Жаль только, что в его повестях и рассказах нет действия и симметрии отдельных частей» [15, с. 118]. Отсюда своеобразное понимание Д. Маминым-Сибиряком некоторых художественных приемов А. Чехова. Не случайно поэтому, например, такое признание: «Чехов разменивается на мелочи, как капля ртути, упавшая на едва заметные точки» [15, с. 118]. Справедливо считал исследователь творчества Д. Мамина-Сибиряка К. Боголюбов, что писатель видел в А. Чехове настоящего художника, изображающего жизненную правду, обличителя «мерзостей» русской жизни.

В последние годы жизни Д. Мамин-Сибиряк вновь и вновь подчеркивал огромную роль А. Чехова в русском реализме. Б. Удинцев вспоминал: «Когда я беседовал с Маминым о Чехове в 1910-х гг., он говорил, что любит и высоко ценит его творчество, но признавался, что ему чем-то ближе «второй Чехов» — Горький. И в том, и в другом он видел писателей-общественников, противников народного сентиментализма, талантливых новаторов в литературе» [9, с. 254].

Влияние А. Чехова на Д. Мамин-Сибиряка осуществлялось через художественные произведения, личное общение, благодаря участию в одних и тех же литературных объединениях (телешовские «Среды»), в печатных органах.

Новаторство А. Чехова-прозаика постоянно вызывало в Д. Мамин-Сибиряке глубокий интерес. Краткость чеховского рассказа была принципиально противопоставлена традиционным формам русского романа и повести, А. Чехов добивался максимальной правдивости, объективности и ясности слога. Рассказы и новеллы его многие исследователи называют художественным предсказанием, подчеркивая своеобразие психологического анализа, значительное усиление лирического начала и глубокий интерес писателя к духовной, внутренней жизни героя. Претерпевала изменение и сюжетно-событийная сторона: в основе сюжета произведения всегда находилось событие обычное, но выясняющее эмоциональную сторону человеческого бытия. В центре внимания А. Чехова все более стояла проблема личности, кристаллизации ее взглядов на мир, на подлинный смысл жизни. Личность автора в рассказах и новеллах с усиливающимися субъективными качествами, углублением лиризма при сохранении внешней строгой объективности не играет особенно осязаемой роли в развитии сюжета, однако все события в любом произведении зрелого А. Чехова пропущены через душу автора и пронизаны его чувством. Эти новаторские качества чеховской прозы сложно воспринимались его современниками. Так, И. Бунин писал: «Чехов в своих лучших рассказах стал менять форму; он страшно рос, он был очень большой поэт. А разве кто-нибудь из критиков сказал хоть слово о форме его последних рассказов? Никто» [6, с. 49]. В творческой судьбе А. Чехова и Д. Мамин-Сибиряка было много общего в том плане, что обоим их не вполне понимала при жизни и по достоинству не оценивала критика. В. Фаусек вспоминает горькие слова А. Чехова: «Наша критика — это что-то ужасное! Не ждите от нее поддержки, снисхождения к начинающему литературному работнику. Она беспощадна, она просто жестока. Так и ищет, чтобы обругать: «...если бы вы знали, как меня ругали, жестоко, несправедливо, беспощадно» [16, с. 193]. В письме к А. Суворину А. Чехов замечал: «Я 25 лет читаю критику на мои рассказы, и ни одного ценного указания не помню, ни одного совета не слышал» [5, с. 425].

В неопубликованных «Этюдах о критике», в статье «Литературная бурса», в некоторых письмах Д. Мамин-Сибиряк также резко отзывался о формализме и начетничестве современной ему критики. Оба писателя верили, что будущие поколения смогут более объективно оценить их труд в литературе. А. Чехов писал: «Все, мною написанное, забудется через пять-десять лет, но пути, мною проложенные, будут целы и невредимы — в этом моя единственная заслуга» [17, с. 311].

Есть все основания утверждать, что в конце XIX — начале XX вв. Д. Мамин-рассказчик в определенном смысле имеет общие точки соприкосновения с А. Чеховым-прозаиком, хотя Д. Мамин-Сибиряк никогда не изменял своей творческой индивидуальности;

справедливо об этом писал Е. Елпатьевский: «Он не был подражателем, для этого творческий облик его был слишком своеобразным» [9, с. 208]. Мастерство Д. Мамина-Сибиряка в области малого прозаического жанра изучается современным советским литературоведением. В этом плане выделяются многие работы И. Дергачева [8]. И он, и другие ученые убедительно показали богатство идейно-художественного содержания «Уральских рассказов» (1889—1899 гг.), специфику раскрытия в них проблемы народа и народного характера. Большое количество рассказов различной тематики писатель создал в 90-е годы XIX в. В первое десятилетие нового века он продолжал трудиться в том же жанре. Однако мастерство Д. Мамина-Сибиряка последнего периода еще ждет своего углубленного исследования. Решить эту задачу помогает и изучение творческих связей Д. Мамина-рассказчика с А. Чеховым и другими современниками.

1. *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. В 13 т. М.; Л., 1953—1959.
2. *Боголюбов Е. К.* вопросу о художественных интересах и вкусах Д. Мамина-Сибиряка. Учен. зап. Пермск. пед. ин-та, 1946. Вып. 10. 3. *Боголюбов К.* Певец Урала. Свердловск, 1939. 4. *Гитович Н.* Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М., 1955. 5. М. Горький и А. П. Чехов. М., 1951. 6. *Гречнев В.* Русский рассказ конца XIX — начала XX века. Л., 1969. 7. *Груздев А. Д.* Н. Мамин-Сибиряк. Свердловск, 1958. 8. *Дергачев И. Д.* Н. Мамин-Сибиряк. Личность. Творчество. Свердловск, 1981. 9. Д. Н. Мамин-Сибиряк в воспоминаниях современников. Свердловск, 1962. 10. *Мамин-Сибиряк Д.* Собрание сочинений. В 8 т. М., 1955. 11. Отдел рукописей Гос. библ. СССР им. В. И. Ленина, ф. 381-АПЧ-93-42. 12. Отдел рукописей Гос. библ. СССР им. В. И. Ленина, ф. 157, МС-2-8. 13. *Сергеенко П.* Толстой и его современники. М., 1911. 14. *Скабичевский А. Д.* Н. Мамин-Сибиряк // Новое слово. 1896. № 1. 15. *Фидлер Ф.* Литературные силуэты // ЦГАЛИ, ф. 518-3-118. 16. А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. 17. *Чехов А.* О литературе. М., 1955. 18. *Чехов А.* Полное собрание сочинений. М., 1978. 19. *Чехов А.* Собрание сочинений. В 12 т. М., 1957. 20. *Чехова М.* Из далекого прошлого. М., 1960. 21. *Шпаковская Е., Банных О. Д.* Н. Мамин-Сибиряк и А. П. Чехов // Доклады 1964 года. Свердловск, 1965. 22. *Щепкина-Куперник Т.* Дни моей жизни. М., 1928.

В. П. Казарин, доц.,
Симферопольский университет

А. В. Луначарский о революционном романтизме М. Ю. Лермонтова

Осмывая значение критического наследия А. В. Луначарского, А. А. Лебедев писал: «Из полузабытого критика, о котором у большинства наших читателей остались какие-то не очень ясные воспоминания, в значительной мере к тому же связанные в основном с представлением лишь о его ошибках, блужданиях и заблуждениях, Луначарский к сегодняшнему дню превратился в истории нашей идейной жизни в явление первой величины» [6, с. 4].

Действительно, историко-литературные оценки одного из основоположников советской критики все активнее включаются сегодня в научный оборот. Время не только не лишило статьи А. В. Луначарского остроты, пронизательности и злободневности, напротив, оно подтвердило непреходящую ценность многих его представлений, оказавшихся поразительно созвучными исканиям литературной науки последних двух десятилетий. «Теперь уже, — заключал А. А. Лебедев, — зачастую ссылка на мнение Луначарского имеет силу аргумента в научном споре и в критической дискуссии. Подобное возвращение к Луначарскому без сомнения ознаменовало движение нашего общества вперед» [6, с. 4].

Пример тому — работы А. В. Луначарского о М. Ю. Лермонтове, которые пока не были предметом специального анализа.

Центральная проблема, над которой размышляет А. В. Луначарский в своих работах о М. Ю. Лермонтове, — проблема революционного романтизма поэта. Статья критика о поэте не случайно называется «Лермонтов-революционер». В ней исследователь подчеркивает, что М. Ю. Лермонтов был «последним и глубоко искренним эхом декабристских настроений» [9, т. 1, с. 100]. В условиях упадка общественного движения, наступившего после 1825 г., такая позиция поэта была гражданским подвигом, «ибо, — писал А. В. Луначарский, — одно дело быть революционером вместе со всеми, а другое дело — быть революционером почти в одиночестве» [9, т. 1, с. 92]. «Поэтом без очарования» назвал М. Ю. Лермонтова критик, подчеркнув этой формулой «гигантскую заслугу» поэта в сохранении освободительных традиций в условиях переходной эпохи 30-х годов [9, т. 1, с. 93].

Мятежность М. Ю. Лермонтова тем более импонировала А. В. Луначарскому, что он, конечно, ошибаясь [3, с. 267], счи-

тал, что А. С. Пушкин после 1825 г. в значительной мере «склонился» перед «полным торжеством николаевского режима» [9, т. 1, с. 91]. А. В. Луначарский в начале своей статьи о М. Ю. Лермонтове подробно говорит о трагедии А. С. Пушкина в последнекабрьскую эпоху, чтобы затем отчетливее выявить значение бунта «его последователя и великого ученика» [9, т. 1, с. 92].

Время, однако, наложило отпечаток на творчество поэта. «Безвременье» обусловило «надорванность Лермонтова», не до конца реализовавшего свои «широкие возможности». «Тоска» поэта была вызвана «именно невозможностью найти жизненные формы, которые были бы по плечу его гигантской и мятежной натуре» [9, т. 1, с. 101]. В этом состоит вторая характерная черта творческого облика поэта, считает критик.

Очень плодотворны для современного лермонтоведения мысли А. В. Луначарского о том, что в М. Ю. Лермонтове вызревало смутное ощущение демократического характера, ожидающего Россию в перспективе «гигантского потрясения». Симптоматичной в этом отношении представлялась критику «Песня про купца Калашникова», конфликт которой он понимал как «противопоставление проснувшейся чести горожанина — царским капризам, царской силе самовластия» [9, т. 1, с. 101]. О «демократическом содержании» образа Калашникова пишут и современные исследователи: «Нарушая каноны байроновского романтизма, Лермонтов возвышает героя — простого человека...» [8, с. 411].

Богатый и не утративший актуальности материал, характеризующий величие и трагедию поэта, содержит глава о М. Ю. Лермонтове в «Очерках по истории русской литературы» А. В. Луначарского. Личность поэта рассматривается здесь в единстве ее социальных, психологических и творческих особенностей. А. В. Луначарский подчеркивает, что при оценке деятельности «великих писателей» (к которым он относит и М. Ю. Лермонтова) неверно ограничиваться только одним критерием: «чего требует или что обуславливает собою время» [10, с. 112]. Он дал в главе о М. Ю. Лермонтове характеристику эпохи, в которую сформировался талант поэта. По словам критика, М. Ю. Лермонтов — сын «реакционной эпохи». «В эпоху Пушкина, — пишет А. В. Луначарский, — русские интеллигентные силы, главным образом дворянские, так сказать, собирались, кристаллизировались вместе, имели некоторые общественные перспективы. В эпоху Лермонтова все было разбито, и только последние годы Лермонтова застали раннюю зарю того, что мы называем «40-ми годами» [10, с. 112].

Дав эту характеристику лермонтовской эпохи, А. В. Луначарский подчеркивает далее необходимость подтвердить ее характеристикой личности поэта, то есть обратиться к тому, что мы сегодня называем психологией творчества. Критик подчеркивает: «Можно сказать, что время **выбирает** из того материала, которым оно располагает (подчеркнуто А. В. Луначарским. — В. К.). Совпадение, которое очень часто бывает между характером крупных поэтов и их эпохой, объясняется и тем, что эпоха воспитывает

своего поэта, и тем, что такие натуры, которые являлись противоречащими условиям эпохи, не имели возможности серьезно развиваться, не были уверены в себе и должны были бы чувствовать себя каким-то диссонансом в обществе» [10, с. 112].

Нам представляется, что мысль об отборе, осуществляемом эпохой, является весьма плодотворной. Если есть формы времени, то есть и художники времени. Романтизм 30-х годов не был только явлением литературы, он был нормой жизни, диктовал взгляды, мораль, привычки, делая их, по замечению исследователя, «общественными» качествами [1, с. 18]. Сам М. Ю. Лермонтов в «Герое нашего времени» наглядно на примере Печорина и Грушницкого продемонстрировал процесс смены одного идеала другим: «...разочарование, как все моды, начав с высших слоев общества, спустилось к низшим, которые его донашивают, и... ныне те, которые больше всех и в самом деле скучают, стараются скрыть это несчастье, как порок» [7, т. 4, с. 210]. Печорин был близок М. Ю. Лермонтову не только идеями, но и типом поведения. Вернее, поэт запечатлел в герое тот идеал, который вынашивал в своей душе.

Можно упрекнуть А. В. Луначарского в некоторой прямолинейности, когда он выводит комплекс психологической уязвленности М. Ю. Лермонтова из его положения дворянина средней руки. Это дань критика времени. Но зато нас, думается, уже можно порой упрекнуть в чрезмерном освобождении художников от социальной психологии. Постоянный учет социальной уязвленности М. Ю. Лермонтова помогает А. В. Луначарскому очень точно указывать генезис тех или иных романтических идеалов поэта: В частности, он справедливо пишет, что «бессилие превращалось... у романтиков в признак огромнейшей силы» [10, с. 116]. М. Ю. Лермонтов признает, что при свете дня мир романтической мечты, как призрак, но это «крушение» своего идеала он осмысляет не как свидетельство истинности земного мира, а как еще одно подтверждение несовместимости мечты и реальности. Исторически эта «трезвость» мышления М. Ю. Лермонтова, ошибочно рассматриваемая иногда как признак «реализма» его мышления [8, с. 336], имеет прямую связь с общественной и культурной ситуацией 30-х годов. Неприятие окружающего мира, обладающего реальной и зримой силой, неизбежно должно было привести к тому, что романтики, защищая свои идеалы, саму их неосуществимость стали рассматривать как достоинство, как признак их божественности, возвышенности. Они органически чужды земле, потому и неосуществимы. Так даже отрицательный баланс в борьбе романтика с жизнью оказывался в его трактовке победой: «Потому-то я и бессилён, потому-то и не могу совершать никаких гордых полетов, что у меня слишком широкие крылья, слишком широкие идеалы, потому что я не вовремя родился» [10, с. 116].

Для самого М. Ю. Лермонтова эта позиция, однако, была источником «глубочайшей скорби». По справедливому замечанию А. В. Луначарского, поэт не мог удовлетвориться субъективной

романтической логикой. Критик пишет: «...человек с гордым сердцем, с большим запасом мозговых сил замечал скоро, что его поэзия остается пустыми словами, что ему ничего не дано совершить, что ему даны только благие пожелания; и это чувство абсолютного бессилия перед жизнью было мучительно (подчеркнуто А. В. Луначарским. — В. К.)» [10, с. 116].

Отсюда А. В. Луначарский выводит и лермонтовский пессимизм, и его мизантропию, и его демонизм. Демонизм поэта критик считает явлением созидательным. Он содержал в себе тот дух протеста, который должен был бы дать богатые плоды в иных условиях: «В этом самом лермонтовском демонизме, в этой позиции, гордой, не вступающей на обычные стези, которую он занял, — была потенциальная революционность. Увлечение байронической революционностью и вообще попытка Лермонтова встать на трибуну политического поэта не совсем ему удалась, потому что пищи для этого вокруг него было мало. Ни корни декабризма до него не дошли, ни сам он не докатился до новой революционной волны: но потенциально революционер в нем был» [10, с. 119].

Мы обычно подчеркиваем индивидуализм, эгоизм романтического протеста. А. В. Луначарский подошел к этому вопросу диалектически, указав на готовность романтического «демонизма» с изменением условий перейти в другое качество, на наличие в нем «потенциальной революционности».

А. В. Луначарский чутко улавливал специфику романтизма М. Ю. Лермонтова, своеобразие его писательской позиции. В частности, критик много и подробно пишет о литературных взаимоотношениях М. Ю. Лермонтова и А. С. Пушкина, проницательно указывая, что едва ли не все творчество первого (особенно зрелое) было полемикой со вторым. Эта мысль главным образом развивается на материале романа «Герой нашего времени». А. В. Луначарский сопоставляет его с «Евгением Онегиным», чтобы тем отчетливее продемонстрировать отличия.

Онегин и Печорин, в понимании критика, представляют один тип героя, но изображенный с разных позиций. Для А. С. Пушкина его Онегин уже уходящий в прошлое герой: «Величие пушкинского романа заключается в том, что он сказал: Евгений, помни, что Татьяна выше тебя. Да, она проста... но она тем не менее выражает колоссальную народную, глубинную, бытовую стихию» [10, с. 130—131]. Для М. Ю. Лермонтова Печорин — живой тип, тип современный и актуальный. Поэта не удовлетворяет пушкинский подход, он возражает своему предшественнику: «Нет, в наших душах клокочут большие страсти. Мы способны на очень большой протест, и поэтому мы куролесим и губим людей и сами себя терзаем, не находя выхода. Мы, не похожи на пародию, какой является Евгений Онегин, мы беснующийся поток, вроде Терека, только не утекаем мы ни в какое море, по какому-то кругу бежим, постоянно прыгаем со скалы на скалу, не находя покоя. Ибо для нас самый покой становится тоской, неудовлетворенностью» [10, с. 131].

Для А. В. Луначарского, таким образом, отличия М. Ю. Лермонтова от А. С. Пушкина оказываются отличиями романтика от реалиста. Отличия эти, в свою очередь, рождены различиями эпох: для М. Ю. Лермонтова горизонт социального прогресса был закрыт тучами реакции, в этих условиях исповедуемый им тип романтического бунтаря оказывался весьма актуальным. При этом следует особо подчеркнуть, что А. В. Луначарский указывал на житейскую реальность романтического героя, изображаемого М. Ю. Лермонтовым. Поэт-романтик — тоже исследователь жизни, а потому Печорин — это герой, обладающий исторической достоверностью, через него М. Ю. Лермонтов «рассказал, чем страдали лучшие люди того времени» [10, с. 132].

Наблюдения и размышления А. В. Луначарского весьма актуальны в связи с современными спорами о художественном методе романа М. Ю. Лермонтова. Как известно, устоявшихся точек зрения на сегодняшний день три: роман реалистический [12], романтический [13], роман особого романтико-реалистического синтетического метода [14]. Критик считал, что зрелый М. Ю. Лермонтов обнаруживает тяготение к изображению нового социального героя (он указывает на фигуру Максим Максимыча), но в пределах его творчества это стремление осталось только тенденцией. Как художник, полагал А. В. Луначарский, поэт остался романтиком. Это положение критика согласуется с современными представлениями исследователей творчества М. Ю. Лермонтова: «Мысль Лермонтова развивалась в направлении реализма, объективный мир уже вошел в сознание поэта, но реалистический принцип выражения не воплотился в лермонтовской лирике последовательно» [4, с. 73].

То, что не осуществил М. Ю. Лермонтов, писал критик, «выполнили позднее великие русские романисты» [10, с. 135], но творчество поэта было необходимой ступенью в развитии русской литературы, подготовившей ее мировое значение. Романтическое начало, ярким представителем которого был автор «Маскарада» [11, т. 3, с. 386] и «Героя нашего времени», по мнению А. В. Луначарского, не утратит своего положительного значения и в дальнейшем, став уже в советское время одним из необходимых компонентов литературы социалистического реализма [2, с. 192—193; 5, с. 111—114]. В этом живое значение творчества М. Ю. Лермонтова для нашей современности.

1. *Володина Н. В.* А. В. Луначарский о личности и творчестве Лермонтова // Наследие А. В. Луначарского и проблемы его изучения: Тезисы докладов. Череповец, 1985.
2. *Елкин А. С.* А. В. Луначарский. Эстетические взгляды, общественно-литературная и критическая деятельность. М., 1961.
3. *Ефимова А. П.* Луначарский А. В. // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
4. *Коровин В. И.* Творческий путь М. Ю. Лермонтова. М., 1973.
5. *Кохно И. П.* А. В. Луначарский и формирование марксистской литературной критики. Минск, 1979.
6. *Лебедев А. А.* Эстетические взгляды А. В. Луначарского: Очерки. М., 1970.
7. *Лермонтов М. Ю.* Герой нашего времени // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений. В 4 т. Л., 1981.
8. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
9. *Луначарский А. В.* Лермонтов-революционер // Луначарский А. В. Собрание сочинений. В 8 т. М., 1963.
10. *Луначарский А. В.* М. Ю. Лермонтов // Луначарский А. В. Очерки по

истории русской литературы. М., 1976. 11. Луначарский А. В. Несколько воспоминаний о Ю. М. Юрьеве // Луначарский А. В. Собрание сочинений. В 8 т. М., 1964. 12. Мануйлов В. А. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. Л., 1975. 13. Григорьян К. Н. Лермонтов и его роман «Герой нашего времени». Л., 1975. 14. Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973.

Статья поступила в редколлегию 02.01.86.

Е. П. Ситникова, доц.,
Днепропетровский университет

Проблема автора в литературном процессе 30-х годов и роман А. Малышкина «Люди из захолустья» (статья вторая) *

Автор романа «Люди из захолустья» воспринимает проблему «мир и человек» с позиции нравственного максимализма, на котором выросла и утвердилась русская литература. Он не претендует на толстовское «всеведение», не судит героев «голосом свыше» (по определению современных толстоведов), но и не идеализирует их, не «подгоняет» в изменении сознания, твердо уверен в крепости национальных народных нравственных устоев, которые являются надежным залогом прочности новой, социалистической системы. Социальный оптимизм художника и выражен прежде всего как активная авторская позиция, разлитая во всем строе повествования. Это взгляд на историю прежде всего в строго этическом плане — как историю борьбы добра и зла в обществе и в самом человеке с конечной целью осуществления мечты народа о счастье. В труднейшем пути, через лишения шли народные массы, отягощенные страшным наследием темноты и нищеты к намеченной Лениным цели, «чтобы Русь перестала быть убогой и бессильной, чтобы она стала в полном смысле слова могучей и обильной» [1, т. 36, с. 79]. На этом пути их опорой была нравственность трудового человека, накопленная тысячелетиями. Такова концепция автора, которая раскрывается не только в событийном, но и во внутренне психологическом плане.

В поисках активного выражения авторской позиции А. Малышкин через структуру романа в целом и в его отдельных компонентах вернее других его современников нашел истинно реалистическое художественное решение проблемы народного характера не в авторитарном повествовании, а только органически подключаясь к переживаниям героев, чаще всего в форме несобственно-прямой речи, но в общем стилевом единстве.

Прежде всего автора привлекает категория чувств — душа, сердце, совесть трудового человека. А. Малышкин — автор душевный, добрый, и потому в романе, в мотивации поступков ге-

* См.: Вопросы русской литературы. 1987. Вып. 1 (49). С. 10—15. — *Ред.*

роев возникает образ горячего сердца как синоним искренности: «У Журкина полыхнуло жутко под сердцем» [4, т. 3, с. 355]; «Как только прилег в своем углу на койке, стало жалить его в самое сердце» [4, т. 3, с. 120]; «И сердце его исподтишка жгуче, предвкушающе билось» [4, т. 3, с. 338].

Коммунист Подопригора: «Не тоской, а суровой готовностью ответило сердце» [4, т. 3, с. 133] (на призыв партии ехать на труднейший участок строительства. — *Е. С.*) и т. д.

Но у героев, враждебно относящихся к социализму, образ сердца получает ироническое авторское толкование: «Аграфена Ивановна (спекулянтка — *Е. С.*) взбудоражилась, с размаху от доброго сердца нахлестала гостям еще по стакану, себе в рюмочку» [4, т. 3, с. 101].

Бывший торговец Петр с идеалом жизни — вселенского базара зарится на добро спекулянтки: «Золотые вещички! Сердце его при этих мыслях злобно и жгуче буйствовало» [4, т. 3, с. 159].

В близких себе героях автор ищет прежде добрые душевные качества: «Подопригора продолжал оставаться с ним (в Тишкиных мечтах. — *Е. С.*) сильный, добрый, опекающий» [4, т. 3, с. 307].

Все его герои чрезвычайно эмоциональны. При всей незаметности в них просто бушуют страсти. Они видны автору прежде всего в своих чувствах и ощущениях: «А Поля, распалаясь, когтила и когтила» [4, т. 3, с. 307]. Подопригора «надвинул вдруг брови на самые глаза и замолчал, пригорбившись занес над столом бешеный кулак» [4, т. 3, с. 134] и т. д. Отсюда и постоянное употребление понятий «погибельно», «жгуче», «самозабвенно», «кисово» и др. Все герои находятся в постоянном предельно активном душевном состоянии. Это было ответом А. Малышкина (после Н. Островского) на распространявшуюся в предвоенные годы фашистскую клевету о якобы пассивности русского характера, нуждавшегося в «сильном» управлении со стороны. А. Малышкин любит своих героев искренне, жалеет их — крестьян, ремесленников, видит в них извечное тяготение к добру и пишет об этом в 30-е годы, когда ни такая интонация, ни такая позиция не были присущи жанру «романа созидания». А. Малышкин обогатил жанр, почувствовал необходимость внесения в него атмосферы сердечности и душевности, стремился предельно сблизиться с теми, о ком он писал, с их стремлениями и мечтами, горестями и бедами — только так он считал себя вправе писать о народе, когда рушилось, казалось, вечно нерушимое российское захолустье.

В исторически социальном автор находит прежде всего начало нравственное. Добр русский трудовой человек, и это добро не только в людях, но и в разлитой вокруг природе как объекте труда. Что-то есенинское, исконно крестьянское, глубинно народное видится в образе дерева (Русь-то была искони деревянной!). Профессия главного героя — мастер-краснодеревщик — читается не профессионально, а нравственно. В фольклорном толковании **красный** — синоним доброго, прекрасного («красна девица», «красно солнышко»). А. Малышкин развивает народные традиции (очевидно, в этом же нравственно-символическом смысле дано

название вновь строящегося города: Красногорск как альтернатива старому Мшанску). Журкин поучает Тишку: «Наша простота к железу не ударяет, слеза мы, а не люди. Ты около дерева пристраивайся, оно мягче будет, и по характеру нам подходит» [4, т. 3, с. 287]. «Перед Тишкой возникала телега понятная, добрая» [4, т. 3, с. 285], «испокон крестьянское деревянное дело» [4, т. 3, с. 287].

Однако автор видит в этом и проявление элемента косности. Жестоким и страшным антиподом в темном сознании Журкина и Тишки возникают «железные хитрости», непонятный мотор, «одутловатое железное тело, зияющее дырами, а с боков выпустившее отростки и трубы, как бы сучклявое. Оно было выдуманно, уродливо, нарочито запутанно, чтобы заморочить человека» [4, т. 3, с. 285].

С удивительной жизненной правдой автор терпеливо и снисходительно следит за жалкими потугами героев вернуться к идеалу собственности. Даже Тишка «с подогнутыми коленками и вытянутой шеей» [4, т. 3, с. 305] сам бедняк-батрак, в мечтах разбогатеет, прежде всего нанимает себе двух батраков-мальчишек, а Журкин предлагает ему же стать подручным у себя в будущей воображаемой собственной мастерской. Автор не становится в позицию строгого судьи, он жалеет своих героев и неустанно вглядывается в их микромир, чтобы нащупать исходную точку, от которой начнется их медленное, неуверенное, часто комичное, но закономерное движение в новую эпоху.

Ведя повествование в русле сказа, А. Малышкин сопереживает («Прости, прощай, Мшанск!») то, что происходит в каждом герое, допускает полную свободу саморазвития действия и самоизъявления персонажей. Но сознание героя все равно преломляется в призме авторского восприятия, авторской оценки, которая становится оценкой истории страны с точки зрения революционного народа.

С одной стороны, Журкин — из тех безымянных «множеств» («Падение Даира»), но, с другой, он для автора не аноним, а живой, близкий человек. Он и такие, как он, «хмурые, глухотемные, бородачи-сезонники» [4, т. 3, с. 184] «бередят сердце автора своей тягой к старому, неустроенностью, закоснелостью: «Он (Журкин. — Е. С.) вывалился на базарных, в шубе дополу, вровень им, пожилой, густо-косматый, свирепо выворачивающий из рукавов руки-корневища» [4, т. 3, с. 326]. Мало привлекательного в таком портрете, нет и речи о той поэтизации первоначально природного мужицкого начала, которая слышалась в 20-е годы не только у Б. Пильняка («Голый год»), но и у Вс. Иванова («Темная вода») и К. Федина («Мужики») и некоторых других писателей.

Автор (как и А. Блок) видит очистительную силу революции именно в том, чтобы и в самом отсталом человеческом материале, по словам В. И. Ленина, найти лучшее, доброе, перспективное, которое обязательно должно проявиться даже в тяжелых условиях «наспех сколоченной барачной жизни» [4, т. 3, с. 158].

В силу вступает такая этическая категория, как совесть. Ею руководствуется и герой — Журкин, приехавший честно заработать, хотя и говорит «по темноте» сначала, что хочет «урвать кусок».

Из-под пера А. Малышкина возникает эпизодический, но весьма характерный персонаж — тоже сезонник, по прозвищу Золотистый. Подзуживаемые тайным провокатором Петром, ба-рачные не хотят идти на работу. «Это что же в самом деле получается, дружки? — Он говорил негромко, как бы для себя одного, но тишина слушала его отовсюду, потупленная, нещадно раздираемая бореньем... — Это что же? Взять на тех участках: рабочие-ударники гремят, сверх силы ворочают, про их славу вы сами слышите... И верно партийный говорит, что они своими трудами жизни добиваются, какой еще не было. А мы? Выходит — в поле обсевки? Нам из своей корысти значит никогда не вылезать? На готовенькое-то, золотистое, совестно надеяться, вот как я думаю» [4, т. 3, с. 143].

Герой — не авторский рупор. Просто автор очень верит в своих героев. Ошибаясь, они раскаиваются, совесть самих себя, стремятся показать свои добрые намерения, а тем временем меняется обстановка, строится завод-гигант их же силами, и в этом трудовом процессе происходит внутренняя переоценка, зарождение личности.

Автор относится к героям по-отечески, не скрывая косности их мышления, недоверия к самой возможности изменения жизни к лучшему. Но видит он бесконечно дальше их еще и потому, что в исторической действительности эти изменения произошли уже на его глазах. Соответственно меняется авторская интонация — от жалости и сочувствия к бедствиям героев, к совместной радости обретения героями настоящего пути. «Журкин с трудом вообразил текущую отсюда, ежедневно и нескончаемо текущую прорву рам, дверей и прочего. Возможно, только в эту минуту открылась ему вся необъятность стройки. «Стой, тут что-то получается!» — взыграло у гробовщика. Он испытал нетерпеливый зуд в руках. Он не хотел идти никуда дальше» [4, т. 3, с. 334]. «Он хотел врати здесь корнями» [4, т. 3, с. 336].

Меняются коренные представления о «злом железе». «Гробовщик смотрел — кругом работал без останов умный и яростный инструмент, ровно неслась живая металлическая река — быстрина» [4, т. 3, с. 333]. Писатель стремится соединить начало «народное» и «мыслительное», вековечное крестьянское видение любого труда сквозь призму природной жизни, и его первичное сближение с техникой не во враждебном, а в «дружественном» выражении, в постижении гуманистической функции техники в стране социализма. «Железо, техника. А для чего они? Чтобы человеку добыть легкое и радостное будущее» [4, т. 3, с. 182].

Мышление историческими категориями не мешает автору тонко воспринимать макро- и микромир. Во второй части романа меняется даже природно-цветовая гамма, сохраняя свою символическую функцию, но изменяя смысл содержания. Уходит пурговая, безлика жестокая заметь, «как тяжелые сумерки» [4, т. 3, с. 336],

яснеет небо. «Апрель, красногорский апрель охватывал его (Журкина. — Е. С.) ... со всех сторон, яркий и теплый ... кипел он работой и новыми надеждами» [4, т. 3, с. 336].

Меняется весь арсенал символики: отгудели колокола прошлого, «обманную кладбищенскую тишину» [4, т. 3, с. 211] развороченного захолюстья сменил ритмичный трудовой гул машин. Все больше ощущается атмосфера возможности рабочему человеку с его «безустальным трудолюбием» ощутить свою нужность, быть на работе, «как дома».

Тут бы автору ввести открытую митинговую патетику, публицистический пафос, свойственный этому жанру в 20—30-е годы, но происходит иное. После М. Шолохова, его «Поднятой целины», А. Малышкин во второй части романа находит интонации доброго юмора, который становится ведущей стилевой доминантой, позволяет ощутить любовь автора к герою.

Пришедшее на смену тяжелой нужде прочное трудовое благополучие пока — предел мечтаний героя. Автор открыто улыбается: ведь это — только-только начало пробуждения самосознания.

Совершается эволюция и авторского голоса — от торжественных фанфар, под звуки которых он двигался с революционными «множествами» «на крыльях сказок о прекрасных веках» [3, т. 1, с. 146], к тонкому и глубокому проникновению вглубь личности из этих «множеств», от романтической восторженной прозревания в будущее к трезвой убежденности в высшей правде социализма.

В заключительной главе «Песня» автор обращается к образу Родины. Повествование проникнуто тихим и радостным авторским волнением. Он расстается со своими героями, делающими только первые шаги к новому самосознанию. Ничего не решается и в жизни героя, разве только гробовщик снял с себя зарок и вспомнил свое прошлое гармониста.

А. Малышкин оставляет финал полностью открытым. И не только потому, что собирался (в традициях литературы тех лет) продолжать эпопею «Люди 30-х годов». Новая эпоха массового строительства только начиналась.

Значение проблемы автора в романе «Люди из захолюстья» невозможно выяснить без перспективного взгляда на последующий литературный процесс. А. Малышкин, очевидно, не причислен к классикам советской литературы, но своими тремя послеоктябрьскими произведениями он либо начинал определенную тенденцию в литературном процессе, либо завершал. Так было с повестью «Падение Даира», возглавившую героико-военную прозу в 20-е годы, так было с повестью «Севастополь», где он нашел наиболее верный новый ракурс в решении традиционной для русской литературы проблемы «маленького человека». И так было с романом «Люди из захолюстья», именно в плане решения проблемы автора. В годы, когда в порыве к новаторству писатели только формировали жанр «роман созидания», А. Малышкин обратился к лучшим традициям народности стиля русской классической литературы, продолжив поиски «активного стиля» прозы 20-х годов. И это ока-

залось наиболее верным и прогрессивным в дальнейшем развитии советской литературы.

В современных исследованиях «деревенскую прозу» рассматривают в аспекте влияния Л. Толстого, особенно в способе выражения авторского образа, что, безусловно, верно. Но не менее важно проследить и традиции, которые формировались внутри самой советской литературы и стали как бы промежуточным звеном между классической литературой и нашей современностью.

Авторская позиция выявляется сегодня в прозе не так явно, как это было во времена А. Малышкина. Человечество идет по пути прогресса. «Эстетическая проблема автора и героя коренится... в глубинах человеческой деятельности» [2, № 12, с. 269]. Это утверждение остается верным как объективная истина.

1. Ленин В. И. Главная задача наших дней // Полн. собр. соч. 2. Бочаров А. Вступление к ст. М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» // Вопр. лит. 1978. 3. Малышкин А. Падение Дайра // Соч. в 2 т. М., 1965. 4. Малышкин А. Люди из захолустья // Собр. соч. в 3 т. М., 1947. 5. Шолохов М. Поднятая целина // М., 1968.

Статья поступила в редколлегию 02.03.86

Г. В. Самойленко, доц.,
Нежинский педагогический институт

А. Фадеев о национальной форме литературы (по страницам архивных источников)

А. Фадеева постоянно интересовал вопрос национальной формы литературы. К сожалению, ни в 20-е, ни в 30-е годы этот вопрос конкретно не был изучен. В критике повторялась формула «советская литература социалистическая по содержанию и национальная по форме», однако понятие «национальная форма» так и оставалось не раскрытым, хотя часто на совещаниях, форумах писателей и критиков, слышался призыв заняться конкретным ее осмыслением. В одном из выступлений, относящихся к 30-м годам, А. Фадеев говорил: «Вопрос формы, многообразия форм социалистического искусства стучится давно в дверь и, в частности, надо разработать вопрос о национальных формах. Ведь кроме общей фразы «искусство социалистическое по содержанию и национальное по форме» никто никогда и ни звука не говорил» [9, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 337, л. 103]. Писатель был прав, подчеркивая, что национальную форму искусства можно раскрыть, только «анализируя реальный процесс рождения и роста национального искусства и очень конкретно анализируя его» [9, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 337, л. 103].

А. Фадеев подошел непосредственно к осмыслению национальной формы во второй половине 30-х годов. В статье «Советская художественная литература» (1938 г.) он выделил небольшой

раздел «Национальные формы и социалистическое содержание», а затем к этим же вопросам возвратился в 1939 г. в докладе «Некоторые вопросы художественной литературы СССР...», который никем из исследователей до сих пор еще не анализировался.

В упомянутой статье «Советская художественная литература» А. Фадеев дает определение национальной формы: «Что значит национальная форма в искусстве? Это значит прежде всего — родной язык. Это значит также — своеобразный для каждого народа дух и строй речи, вобравшей в себя в течение столетий народный фольклор. Это значит — традиция национальной классической литературы, что особенно важно в поэзии. Это значит, наконец, — тот неповторимый национальный склад характера, психологические, эмоциональные особенности народа, которые и создают неповторимый цвет и запах каждого национального искусства» [8, т. 5, с. 256].

Обратим внимание на оговорку А. Фадеева, в которой он предупреждал: «Было бы наивно думать, что можно найти такие признаки национальной формы для каждой нации, входящей в состав СССР, которые будут существовать в наших руках как известного рода прикладной аршин, пользуясь которым мы возьмем произведение, приложим аршин — ага, грузинская форма, приложим другой аршин — ага, узбекская форма... Но тем не менее национальная форма существует и обособит произведение художника бурята и художника узбека, без того, что (бы не) определить это национальное своеобразие формы, совершенно невозможно» [9, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 359, л. 5].

А. Фадеев обращает внимание на язык, то «первоначальное и основное, что является признаком национальной формы» [9, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 359, л. 5].

В 20—30-е годы особенно остро обсуждались проблемы, связанные с развитием литературного языка. Памятна дискуссия, которая была начата в 1934 г. М. Горьким и А. Серафимовичем в русской периодике, привлекавшая тогда внимание многих литераторов. Речь шла об очистке русского языка от засорения всевозможными диалектизмами, формалистическими излишествами и т. п. Как заметил П. Скосырев, формула о социалистическом содержании и национальной форме советской литературы при своем появлении обозначала и призыв к литераторам изучать родной язык, знать его, любить, ценить, не засорять, всесторонне исследовать возможности и средства, использовать ту могучую изобразительную силу, какой он обладает [6, с. 31].

А. Фадеев был очень взыскательным художником слова, ибо понимал, что только в руках мастера язык обретает ту силу, которую в себе таит. Поэтому писатель все время боролся за чистоту и красоту русского слова, за его глубину и выразительность. (Подробно об отношении А. Фадеева к литературному языку см. [5, № 5, с. 9—15]). В 20—30-е годы вопрос о языке в других национальных республиках был связан не только с мастерством писателей, но и с решением проблемы дальнейшего развития национальной литературы. У многих народов бывшей

Российской империи только после Великого Октября формировался свой письменный язык. Каким он должен быть, что должно лечь в его основу? Приходилось в то время вести борьбу с буржуазными националистами, которые стремились оторвать литературный язык от народной основы. Например, в Туркмении националисты навязывали в качестве такого языка язык поэтов XV—XVII вв., очень сложный, полный архаизмов, недоступный народу, а в Узбекистане — чагатайский язык, один из устаревших, на котором никто из узбеков давно не говорил. На Украине, в Белоруссии со стороны националистов предпринималась попытка приблизить правописание, терминологию к польскому, чешскому и другим языкам, чтобы доказать, что украинский, белорусский языки не имеют никакой связи с русским. Все иноязычные слова, а также неологизмы, появившиеся в советское время и ставшие общенациональными, заменялись старыми украинскими, белорусскими понятиями, вводились в литературный обиход архаизмы, полонизмы, провинциализмы. Таким образом предпринимались попытки создать какой-то псевдонациональный язык [4, с. 160].

Размышляя об особенностях национальной формы, А. Фадеев ощущал, что одного языка недостаточно для раскрытия ее сущности. И объяснял это тем, что есть разные нации, говорящие на одних языках и на очень родственных языках, характерно это, например, для Англии и США, Аргентины и Уругвая, Испании и Мексики. В связи с этим А. Фадеев предлагал учитывать не только язык, но и брать «все то, что примакает к определению этого своеобразия национальной формы... Кроме языка, одним из таких признаков является вся великая традиция народного творчества данного народа» [9, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 359, л. 5]. И А. Фадеев справедливо подчеркивал, что «тем большее значение имеет эта сторона дела, чем более отсталой является данная нация в прошлом» [9, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 359, л. 8]. Не имея письменности, народ запечатлел свою историю, чаяния и надежды в фольклоре, который существовал всегда и которым богата любая национальность. А. Фадеев указывал, что народное искусство не могли известить никакие испытания, столь живучи в народе родники его творчества. Он подтвердил это примером из истории Чехословакии, народ которой в течение столетий был угнетен, а сам язык его пытались уничтожить. Однако даже в условиях национального угнетения «живые родники народного творчества били с огромной силой в деятельности великих «будителей» чешского народа в прошлом столетии, создав такие имена, как Сметана — в музыке, Гавличек, Неруда — в литературе. В Словакии это народное творчество нашло своих крупнейших выразителей в таких поэтах, как Янко Краль, как Гведзослав, Краска» [8, т. 5, с. 256].

Как известно, фольклор каждого народа играл огромную роль для становления и развития той или иной литературы. Особенно это ощущалось в молодых литературах, которые возникали сразу же после революции. Фольклор был источником познания исто-

рии народа, его эстетических идеалов, нравственных норм. Это был живой родник, питательной влагой которого наполнялось творчество молодых художников слова. Но только умелое его использование давало желаемые результаты. Не всегда это соблюдалось на практике. В интересном и своеобразном романе украинского писателя К. Гордиенко «Зерна» (1934 г.) ощущается, что автор до самых мельчайших подробностей изучил быт народа той местности, которая была описана в произведении. Языковой и фольклорный материал он сдублировал полностью. Все было здесь: и пословицы, и присказки, и легенды. Однако это привело не к углублению реалистического показа действительности, а к натурализму. За всем этим терялся человек. Герои в этом произведении — и коммунисты, и комсомольцы, и бедняки, и кулаки — заговорили одним и тем же языком и потеряли свою самобытность и убедительность.

Интересна в этом плане и творческая судьба либретто Демьяна Бедного к опере «Богатыри». А. Фадеев в выступлениях 30-х годов неоднократно обращался к оценке этого произведения. Он пытался объяснить ошибку Демьяна Бедного, которая состояла, по его мнению, в том, что тот плохо представлял историю подвергнутого осмеянию периода. Хотя поэт хорошо знал фольклор, понимал его и умело использовал ранее, на этот раз он высмеивал богатырей, как представителей правящих кругов, замахнулся «на лучшие страницы истории, на русский характер тем, как (русский характер) был воплощен в этих былинах, ведь мы унаследовали этот характер» [9, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 635, л. 13].

А. Фадеев обращал внимание на то, что фольклорными образами, приемами народно-поэтического творчества необходимо пользоваться очень точно, считая, что сказовую форму блестяще употреблял Н. Лесков. Высоко ценил произведения П. Бажова; поэму «Зейнаб и Аман» Хамида Алимджана, «поэта высокой культуры, умело использующего народный фольклор и эпос» [8, т. 5, с. 419], произведения Самеда Вургуня и других писателей, лучшие традиции которых развивают Ч. Айтматов, Ю. Рытхэу, В. Санги.

Однако А. Фадеев никогда не противопоставлял фольклор профессиональной литературе. В 30—40-е годы некоторые критики утверждали, что творчество многих писателей тех литератур, которые не имели до Великого Октября своей письменности и в которых были сильные фольклорные традиции, шло по пути сближения, растворения или вращивания в устное народное творчество. Исходя из этого, они приходили к выводу, что, например, казахская литература — это то же самое, что и фольклор. «И получалось; — говорил А. Фадеев, — что национальная литература не вырастает из фольклора, а как бы вращивается в него» [2, 22 дек.], а это совершенно неправильно.

Анализируя материалы «Хрестоматии по литературе народов СССР» Л. Климовича, А. Фадеев обратил внимание на то, что в разделе о казахской литературе «художественная литература абсолютно смешана с фольклором» [1, № 4, с. 217]. «В хресто-

матии вообще есть ложная мысль о том, — писал А. Фадеев, — что в литературе народов Востока профессиональная литература сливается с фольклором, а не использует его, не воспроизводит на высшей основе его мотивы, как и во всякой развитой литературе. Благодаря этому, в литературе народов с неразвитой письменностью до Октября (или вовсе не имевших письменности до Октября) не показан тот гигантского значения качественный скачок, который совершился в ней (литературе) с появлением советской художественной профессиональной литературы. И по подборке получается, что в наше время фольклор чуть ли не господствует; профессиональная литература «растворяется» в фольклоре» [1, № 4, с. 217].

Против этой и ей подобных точек зрения А. Фадеев выступал и на XII пленуме Союза писателей СССР, подчеркнув, что выдвигать на первый план фольклор — значит приуменьшать огромный качественный скачок, совершенный профессиональной литературой при советской власти, ярким примером которого была казахская литература, получившая не только всесоюзную, но и мировую известность.

Кроме языка, а также народного творчества при определении эстетической сущности национальной формы необходимо учитывать и литературные традиции, ибо в каждой из профессиональных литератур, — подчеркивал А. Фадеев, — «имеются такие вершины, которые в значительной степени определяют дальнейшее развитие национальной по форме поэзии и литературы» [9, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 359, л. 9]. Уже в самом начале формирования мысли о литературном наследстве прошлого А. Фадеев обращал внимание на то, что его необходимо рассматривать не оторванно, а в тесной взаимосвязи с историей народа. Тогда будет ярче определяться значение таких деятелей, как Ш. Руставели для Грузии; Т. Шевченко для Украины, Низами для Азербайджана и т. д. А. Фадеев имел все основания говорить, что, не зная творчества этих писателей, невозможно понять и национальную самобытность грузинских, украинских, азербайджанских художников слова. «Невозможно понять исключительную прелесть произведения Самеда Вургуня, посвященного колхознице-стахановке Басты... без того, — говорил он, — чтобы не знать классику азербайджанской поэзии, чтобы не знать Низами... То же самое справедливо в отношении к целому ряду украинских поэтов... Это справедливо в отношении целого ряда грузинских поэтов. Потому что такие величины, не говоря о Руставели, но такие классики грузинские, как Акакий Церетели, Чавчавадзе, Ваша Пшавела нашли свое место в национальной поэзии грузинской и прозе современной» [9, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 359, л. 9].

Рассматривая проблему отношения к наследию прошлого в различных республиках в послереволюционное время, отметим, что оно было очень сложным. Это касалось и использования литературных форм классиков. А. Фадеев заострял внимание писателей на том, что социалистический реализм не отбрасывает формы, которые имеются в наследии прошлого. Но это не значит,

что они переносятся в советскую литературу в застывшем виде. А это, к сожалению, наблюдалось в некоторых республиках, особенно в Средней Азии и Закавказье. То, что было характерным для Низами, Навои, Фирдоуси, в частности, присущая им условность формы, не могло переноситься слепо в советскую поэзию. Условность форм восточной поэзии, отмечал А. Фадеев, объяснялась историческими причинами, и не должна заслонять глубокого жизненного содержания произведений гигантов восточной поэзии, «которые рассматривали свое творчество не как забаву шахских дворов, а в его великом общественном назначении, и поэтому отразили многие стороны народной жизни, что позволяет рассматривать их как своеобразных реалистов своего времени» [8, т. 6, с. 115].

Выступая против окостеневших форм, витиеватости и всевозможного украшательства стиля, А. Фадеев призывал писателей усваивать передовые поэтические традиции, которые помогали передавать то новое, что рождалось социалистической действительностью. Именно за это он высоко ценил творчество выдающегося армянского поэта А. Исаакяна. «Исаакян, — писал А. Фадеев, — дорог тем, что связывает старую поэтическую культуру Армении с настоящими днями. Тяжелые условия прошлого создали скорбь в мире поэта. Ныне солнечная Армения стала страной радости, счастливого труда. Поэт перестроил лиру и в звучных стихах воспевает радость народа своей страны» [3, 21 мая].

При осмыслении национальной формы необходимо также учитывать, как в конкретном случае для каждой национальной литературы происходило преломление на национальной почве литературного влияния других наций, особенно тех, с которыми они были связаны экономически. «В этом смысле, — подчеркивал А. Фадеев, — для той же Грузии и Армении при анализе их национальной формы нельзя обойтись без подчеркивания иранско-персидского влияния. Надо, анализируя конкретный исторический путь каждой национальности, знать ее историю для того, чтобы реально понимать эти влияния и знать, где их искать» [9, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 359, л. 10]. Это замечание касалось всех литератур, в том числе и русской, так как и она не прошла мимо влияния западноевропейских культур.

Фадеев считал, что необходимо учитывать и влияние развитых национальностей СССР друг на друга, особенно тех народов, которые имеют богатые литературные традиции. Однако от его внимания не ускользнула совершенно новая особенность развития многонациональной литературы, когда более отсталые в прошлом влияли на развитые, «потому что и отсталые идут вперед и тоже привносят свои национальные особенности» [9, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 359, л. 11]. А. Фадеев отмечал рождение и расцвет при советской власти новых национальных форм в литературе и искусстве.

К составному элементу национальной формы А. Фадеев относил «неповторимый национальный склад характера, психологические, эмоциональные особенности народа, которые и создают

неповторимый цвет и запах каждого национального искусства» [8, т. 5, с. 256]. В докладе «Некоторые вопросы художественной литературы СССР...» он уточнил свою мысль. «Нужно искать эту национальную форму, — говорил он, — в общности психического склада, сказывающейся в области культуры. И, наконец, нужно искать эту национальную форму исходя из психического склада, сказывающегося в культуре данной нации, в том, как она влагает, или как этот национальный характер влагает то новое содержание, которое является общим для нас. То есть, найти, определить национальную форму и для Узбекистана, и для Бурят-Монголии, для РСФСР, для Украины — все-таки нельзя, минуя вопросы нашей общей экономической связности. Короче говоря, основы того нового строя, при котором мы существуем» [9, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 359, л. 5—6].

В ряде литературно-критических работ А. Фадеев раскрывает особенности национального характера, подчеркивая, что он, имея большую устойчивость, продолжает развиваться под воздействием общественных отношений. Особенно это заметно при социализме. Неся в себе черты, отличающие узбека от армянина, грузина от украинца, в то же время «приобретает и много общих черт, благодаря тому, что они существуют в СССР. И стахановцы предприятий Грузии, Армении и РСФСР чрезвычайно много несут в себе черт общих в своем национальном характере» [9, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 359, л. 7]. А. Фадеев предостерегал, что социализм ни в коем случае не стремится причисать всех под одну гребенку. «Наоборот, социализм есть свободное развитие лучших особенностей национального характера. Этот национальный характер с особенной выразительностью сказывается в культуре народов» [8, т. 5, с. 348].

Вопросы, связанные с национальной формой, поставленные Фадеевым в 30-е годы, найдут свое дальнейшее осмысление в последующие периоды. Однако выводы, сделанные им в то время, остаются основополагающими. Наше общество двигалось вперед, это влияло и на национальную форму, но «принципиальная суть положения о социалистической по содержанию и национальной по форме культуре сохраняется» [7, с. 34]. Жаль, что многие важные наблюдения А. Фадеева остались до сих пор неопубликованными и не нашли широкого осмысления в советском литературоведении. Подводя итоги, еще раз обратим внимание на мысль А. Фадеева о том, что проанализировать каждое литературное произведение любой национальности народов СССР можно только в том случае, если «мы будем знать конкретную историю этого народа, развитие его культуры в связи с историей» [9, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 359, л. 13]. Правильно подойти к решению проблемы о национальной специфике литературы, о национальной форме можно только опираясь на ленинские положения по национальному вопросу.

1. Друг взыскательный и добрый: А. Фадеев о литературе народов СССР // Дружба народов, 1961. 2. За новый подъем советской литературы // Лит. газ.

1948. 3. «Исаакян дорог тем...» // Коммунист. Ереван, 1941. 4. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. М., 1934. 5. *Самойленко Г. В.* Взыскательный мастер слова // Русская речь. 1981. 6. *Скосырев П.* Наследство и поиски. М., 1961. 7. *Суровцев Ю.* К проблемам интернационализации в художественной культуре // Интернациональное и национальное в искусстве. М., 1974. 8. *Фадеев А.* Собрание сочинений. В 7 т. М., 1969—1971. 9. Центральный государственный архив литературы и искусства в Москве.

Статья поступила в редколлегию 01.02.85

А. В. Науменко, ассист.,
Симферопольский университет

Проблема «деревенской» лирики в современной советской поэзии

Конец 60-х — начало 70-х годов в современной советской поэзии ознаменовались приходом молодой талантливой группы поэтов, творчество которых было связано с темой деревни, а для некоторых из них (А. Прасолова, Н. Рубцова, Вл. Цыбина, А. Жигулина и др.) деревня была изначальной основой творчества, неиссякаемым источником вдохновения, «малой родиной».

Поворот к теме деревни в творчестве поэтов разных поколений стал явно ощущаться к середине 60-х годов, а выступление молодых лириков лишь усиливало ее звучание, и, таким образом, обратило внимание литературоведов и критиков. В. Кожин в целом верно указал на развитие одной из тенденций в лирической поэзии того времени: «Общую направленность поэзии второй половины 60-х годов можно определить как стремление отбросить все «внешнее», и, так сказать, не необходимое и обратиться непосредственно к первоочередной основе поэзии» [7, с. 4].

Конец 60-х — начало 70-х годов характеризуется освоением одной из самых значительных и важных тем — темы деревни, имевшей место в творчестве ряда поэтов старшего поколения еще в самом начале 60-х годов (А. Твардовский, А. Прокофьев, Вл. Луговской, Н. Рыленков, П. Васильев, Б. Корнилов, М. Исаковский), но со всей силой проявившейся с активным выступлением молодых поэтов конца 60-х годов, что свидетельствовало о качественных изменениях в советской поэзии, а также и о том, насколько актуален и важен поднятый вопрос. Кроме того, это была поэзия, которая действительно по многим параметрам противостояла «громогласной» «эстрадной» поэзии, громыхающей пустыми фразами и замысловатыми метафорами, заслонявшими внешней красотой отсутствие глубокого осмысления поднимаемой проблемы. Поэтому лирики «новой волны» и еще более условно «тихие» поэты внесли существенные коррективы в общее направление развития лирической поэзии того времени. Особенно важным является то обстоятельство, которое свидетельствует и о самом активном обращении молодых поэтов конца десятилетия

к творческому опыту А. Твардовского, Вл. Луговского, Н. Асеева. Принцип преемственности развития поэтических поколений «эпохи спутников» широко обсуждался на страницах периодической печати того времени и как насущный вопрос вставал перед молодыми и перед поэтами старшего поколения. Попытка освоить по-новому, придав специфические черты, день сегодняшний и прошлый, по-своему разрешить проблему традиций и новаторства кажется нам весьма плодотворной у молодых авторов.

Их стих стал насыщен практическим жизненным содержанием, а обращенность к внутреннему миру отдельного человека придавала их поэзии «столь ценное читателями обаяние психологической достоверности и повышала в его глазах ее авторитет» [11, с. 278]. Эстетика «простых» слов вновь заявила о праве на существование. Все больше и больше стала привлекать к себе внимание поэзия молодых авторов, основанная на лично пережитом, высказанном с большой мерой личной ответственности. При этом в лучших стихах ясно ощущалось соединение лирических и публицистических начал, тяготение к углубленному исследованию социальных конфликтов общества, нашедшее свое воплощение в поэмах, а также в социальной аналитической прозе.

Таким образом, обращение поэтов к внутреннему миру отдельного человека, целеустремленное исследование его духовного мира породило тенденцию нравственного возвышения человека, которая утвердилась в поэзии конца 60-х — начала 70-х годов как одна из ведущих. В прозе она выразилась в форме лирической повести и рассказа.

Кажется примечательным и тот факт, что проблема «человек и земля», являясь «одной из наиболее древних и вечных в литературе» (П. Выходцев), на рубеже двух десятилетий разрешалась особенно усиленно в творчестве поэтов разных поэтических пристрастий и стиливых диапазонов.

Серьезно, «по-деловому», раскрывают эту проблему поэты «военных призывов» В. Федоров, А. Яшин, С. Викулов, В. Боков и др. Общезначимым для их творчества, так сказать, отправным моментом можно признать такое суждение В. Федорова: «Вот за эту любовь к земле мы, поэты, и ответственны» [13, с. 258]. Лирика этих художников проникнута общностью идейно-эстетических принципов изображения мира и человека. Активная позиция строителя нового общества проявляет глубинное, внутреннее единство их мировоззрений.

Одной из характерных черт поэзии А. Яшина является острое ощущение принадлежности к земле, родному краю, тому неиссякаемому источнику, который питает его лирику:

Спасибо тебе, Блуднбво,
Деревня в лесной глуши:
Я начал писать здесь снова,
А это — хлеб для души [14, с. 261].

В творчестве поэта отчетливо прослеживается приверженность главной теме — деревне. Она для него была всем: и памятью детства, и счастьем возвращения к началам бытия, и смыслом

жизни. А. Яшин замечал самые незначительные подробности, умел самое неприметное возвести до уровня эстетической категории:

Почему-то без удивленья
Смотрим в небо, на поля,
А деревья-то зеленые!
А в озерах
Вода в цвету! [14, с. 393].

Для А. Яшина мир деревни олицетворяет собой те нравственные ценности, без которых немислима его жизнь и поэзия. Осознание поэтом социально-общественных проблем шло в контексте тенденций развития поэзии второй половины 60-х годов. Поэт не только обращает внимание на те или иные особенности крестьянского характера, — он счастлив тем, что ощущает себя частицей деревенского мира, дышит ароматом рощ и лугов, осознает себя личностью, нераздельно слитой со всем окружающим его миром:

Бродить по сырой земле босиком —
Это большое счастье [14, с. 410].

Интересно и оригинально в русле есенинско-прокофьевских традиций развивается творчество В. Бокова. В звонком, коротком, предельно ярком стихе-частушке находит выражение творческий поиск художника. Преобладание разговорных, песенных интонаций создает колоритные картины описываемого. Буйство красок летней природы настолько заполняет стихи В. Бокова, что возникает ощущение дыхания окружающей жизни:

Здравствуй, лес, мое шумное детище!
Что ты прячешь, скажи, под полой?
Протяни ко мне ветви и ветвищи,
А нетрудно — склонись головой [2, с. 129].

Даже разрешение проблемы долга поэта перед родиной и народом происходит в тесном единстве с окружающей природой. Поэт сравнивает себя и свой труд с собиранием меда. Труд во имя Родины, рождающий вдохновение, желание сделать еще больше, определяет нравственную основу творчества лирика. Неоднократные признания в кровной связи с землей не вызывают, однако, у читателя мысли о многократных повторениях автора. В восторженной красоте природы родного края находит В. Боков новые темы и сюжеты. Заостряет внимание он и на теме бережного отношения человека к природе. Призыв беречь первозданную прелесть окружающего мира звучит почти во всех его стихах: «да пребудут благословенны Всероссийские наши луга» [2, с. 317], высвечивая его истинно гуманистические, гражданские позиции.

«Мое кредо: если у тебя есть что сказать, говори ясно, так, чтобы тебя поняли. Слова существуют не для того, чтобы сотрясать воздух, а для того, чтобы передавать мысль. Мысль — главное в поэзии» [3, с. 4]. С. Викулова серьезно интересуют социальные основы деревни. Ее быт, культура, образ жизни, изменившиеся после Великого Октября. Именно теперь, в период всестороннего совершенствования социалистического общества в стране, поэту важно понять все жизненные основания деревни и ее жителей. Последовательный анализ всех сторон деревенской

жизни составляет главное направление творчества поэта. Он испытывает настоящее удовлетворение от того, что

строит деревня сегодня
все заново:
избы, клубы, дворы, психологию, быт [3, с. 225].

Прочное ощущение принадлежности к деревне дает поэту его родовое древо: прадед, дед, отец были землепашцами и солдатами и «сам я был солдатом, наконец» [3, с. 215]. Любовь к земле открывает перед ним горизонты огромной и необъятной России, которая брала свое начало с деревни:

Ты иная сегодня. Ты в космос врубилась...
Но и громом ракетным встречая свой день,
Я хотел бы, Россия, чтоб ты не забыла,
Что когда-то ты вся началась с деревень [3, с. 241].

Произведения С. Викулова составляют своего рода летопись жизни деревни, освещающая наиболее сложные моменты ее становления. Ведь каждый шаг к обновлению в деревне во всех сферах ее жизни является для поэта новым стимулом к творчеству. Пожалуй, наиболее объемную картину жизни современного села, связи его с историческим прошлым, диалектики развития и преобразования нового общественного уклада поэту удалось воссоздать в его поэмах «Трудное счастье», «Преодоление», «Конек на крыше», «Окнами на зарю», «Против неба на земле». Поэмы явились итоговым этапом освоения С. Викуловым столь значительной темы для русской поэзии, именно в них передана поэзия сельской жизни, крестьянского труда.

Таким образом, тема деревни в советской поэзии во второй половине 60-х годов, а также в последующие десятилетия занимала одно из ведущих мест.

В лирике молодых Вл. Цыбина, Вл. Соколова, А. Жигулина, А. Передреева, А. Прасолова, Н. Рубцова, А. Романова и др. эта тема звучит с особой силой. Поэты не только чувствуют свою принадлежность к земле, но и напряженно переживают это состояние, мастерски воссоздают тревожные и радостные картины бытия деревни, поэтизируют крестьянский характер, соотнося его современные черты с историческими истоками.

Творчество Вл. Соколова словно бы «предвосхитило» появление двух течений в молодой поэзии того времени. Мотивы лирики Вл. Соколова подхвачены и развиты в поэзии «тихой» и «громкой». Глубоко традиционная форма его стиха не привлекала к себе внимания широкого круга читателей, «Соколов развивался малозаметно для широкой публики» [9, с. 202]. Его обращенность к земле «во всей ее красе», к «непризнанному цветку картошки», к маленькому дому, «розовеющему сквозь тополя», не увлекала молодежь начала 60-х годов. Поэзия Вл. Соколова в то время казалась несвоевременной. Но поэт не оставил избранного пути, не отступил от своих принципов творчества, всегда стремился к строгой классической форме стиха, к ясности высказывания.

Вл. Соколов умеет создать в стихе атмосферу непрерывного действия, движения мысли, что указывает на его творческое

освоение и развитие одной из главных тем русской классической поэзии — темы пути, дороги. Его лирический герой ощущает постоянную тревогу и озабоченность будущим. Тревога ведет поэта к «верному слову», к тому, что в «душе хранится». Мотив души в его лирике намечен лишь пунктирно, полное свое раскрытие он найдет в творчестве поэтов «новой волны», так называемой «тихой лирики», которые его углубят, создадут даже свое определение души [1, № 3, с. 50]. Стремление художника к разработке различных тем современности и истории, обращение к традициям русского классического стиха привело поэта к «синтезу биографического, природного и социально-исторического» [10, с. 64].

Деревня явилась определяющим в творчестве многих молодых поэтов рубежа десятилетия. Для А. Жигулина она была тем исходным началом, которое обозначит весь дальнейший его путь в поэзии. Лирик часто изображает родную деревню, особенно отдельные детали ее социальных основ крупным планом: рокочущие трактора, дух оттаявшего сена, обмерзшая бадья с цепью у колодца. Нарочитая «грубость» изображаемого создает цельный, реалистический облик современной деревенской жизни. Порой поэт возвращается в далекое детство, во время, опаленное войной. Это для него необходимая мера, позволяющая верно определить день сегодняшний, его существо и значимость.

На раннюю лирику поэта наложила отпечаток его нелегкая судьба. Но он все сумел пройти: «трудные дороги», «злой навет и горькую беду», с честью выдержать испытание на прочность, преданность родине и ее революционным идеалам. А. Жигулин был «выше и упрямей Своей трагической судьбы» [6, с. 67].

Одним из преобладающих мотивов в лирике А. Жигулина является мотив памяти. Собственно, и «возвращение» к теме деревенского детства, опаленного войной, тоже началось с памяти о том, что пережито. Интересно заметить, что наряду с существованием «конкретной» памяти о детстве, родной деревне, о войне в лирике поэта настойчиво пробивается и звучит во многих стихах мотив исторической памяти. Сквозь современные заботы о сохранении природных богатств родного края в стихах А. Жигулина все явственней «слышатся Истории шаги». История и современность бытуют в творчестве лирика почти нераздельно. История часто является связующим звеном в цепи размышлений автора о дне вчерашнем и будущем:

А над рекою с самого рассвета
Плывут удары, тяжки и глухи.
Не знаю: бьют ли свай
Или это
Мне слышатся Истории шаги? [6, с. 13].

И все-таки в большинстве случаев мотив памяти возвращает поэта к насущным проблемам деревни сегодняшней, к проблеме природы и человека, вставшей со всей серьезностью перед человеком. Поэт, преданный земле, пронзительно чувствующий ее живое тепло, с негодованием говорит о неряшливом отношении к матери-земле, мучительно больно переживает слишком активное

вмешательство НТР в жизнь природы, хотя и не отрицает это явление как таковое. Как заклинание воспринимаются строки поэта, обращенные к веку НТР:

Сохрани приозерный камыш,
Сохрани деревенские вишни.
Сохрани первозданную тишь,
Из которой когда-то мы вышли [6, с. 59].

Из этой тиши, из стеной деревни — «малой родины» поэта вырастает образ большой Родины, своими историческими корнями восходящий к этим неприметным местам:

Родина! Хатой саманной,
Стылой лозой у плетня,
Далью пустой и туманной
Снова ты манишь меня [6, с. 189].

Многие стихи, посвященные теме деревни, начинаются с конкретного зачина, с реалий деревни, места, о котором пишет поэт: «Голубеет осеннее поле», «Белеет зябь морозными ожогами», или: «За голым лесом дымная заря» и завершаются глубокими лирическими обобщениями, своеобразным итогом, оценкой того или иного события: «Пора бы сердцу отогреться в радости», «Словно чувствует поле, что я Вспоминаю погибшего друга» и т. д.

Особенность лирики А. Жигулина роднит его лирическую систему с рубцовской.

1. Акаткин В. В поисках главного слова // Вопр. лит. 1974.
2. Боков В. Избранное. М., 1970.
3. Викулов С. Избранные произведения. В 2 т. М., 1982.
4. Деметьев В. Мир поэта. М., 1980.
5. Ештушенко Е. Избранные произведения. В 2 т. М., 1975.
6. Жигулин А. В надежде вечной. М., 1983.
7. Кожин В. Начало нового этапа? // Литературная Россия. 1974, 29 ноября.
8. Лавлинский Л. Быть созвучным эпохе // Молодая гвардия. 1965.
9. Лавлинский Л. Трудное счастье гражданина. М., 1971.
10. Мусатов В. Художественные традиции в современной поэзии. Иваново. 1980.
11. Павловский А. Память и судьба. Л., 1982.
12. Соколов Вл. Избранные произведения. В 2 т. М., 1981.
13. Федоров В. «Наше время такое». М., 1973.
14. Яшин А. Избранные произведения. В 2 т. М., 1972.

Статья поступила в редколлегию 12. 11. 85

Г. М. Лесная, асп.,
Московский университет

Поэзия Н. Рубцова в свете блоковского влияния

Время, отделившее нас от Н. Рубцова, не только открыло и продолжает открывать все новые грани его поэтического дарования, но и определило место поэта в истории русской лирики. Несомненной оказалась связь Рубцова с основными путями развития нашей поэзии — творчеством А. Пушкина, А. Фета, Ф. Тютчева, А. Блока, С. Есенина. Эту связь осознавал и сам Рубцов, хотя всегда был против сопоставления себя с кем-либо из предшественников: «...Все средства, весь опыт предыдущей литерату-

ры, — писал он, — использовать для того, чтобы с наибольшей полнотой выразить самого себя и тем самым создать нечто новое в поэзии. Было бы что стоящего выражать» [3, с. 291].

Период становления и возмужания поэтического голоса Н. Рубцова совпадает с острыми спорами о традиции, которые велись тогда в печати. Новое поколение, пришедшее в поэзию в 60-е годы, подвергало критической переоценке идеалы старших. Эти годы не случайно явились временем нового открытия многих поэтов, в их числе свое второе рождение пережила и поэзия А. Блока. «Самый облик поэта, драматизм и необычность судьбы... привлекли поколение «середины века», — писал Л. К. Долгополов, объясняя этот факт. — Общность восприятия изменяющегося времени, взгляд на человеческую личность как на самую большую ценность на земле, обусловили и общность художественных исканий, мотивов и образов творчества» [6, с. 215]. К личностному переосмыслению блоковской традиции в духе нового времени пришел в числе многих в 60-е годы и Н. Рубцов.

Несмотря на пересмотр первых, во многом поспешных оценок творчества Н. Рубцова, до сих пор существует инерция причисления его к поэтам «есенинской школы» [15, № 3, с. 29]. Отрицание абсолютизации такого восприятия наметилось в публикациях, раскрывающих глубинные основы творчества Н. Рубцова. В числе тех, на чьи традиции ориентировался поэт, названы Ф. Тютчев и Н. Заболоцкий [13], А. Блок [4; 9], С. Есенин [14], В. Маяковский [11]. Учитывая правомерность разных путей исследовательского интереса, следует помнить, что на вопрос о своих любимых поэтах Н. Рубцов ответил: «Пушкин, Блок, Есенин», — и подчеркнул: «Из них Блок...» [4, с. 334]. Следы увлечения творчеством А. Блока хранит и его поэзия. Постараемся определить, в чем же суть блоковского влияния на Н. Рубцова, оговорившись, что проблема эта требует пристального внимания и не может быть решена в пределах одной статьи.

Впитав опыт предшествующего развития литературы, усвоив традиции Ф. Тютчева, Н. Некрасова, Ал. Григорьева, А. Блок явился истинным реформатором поэзии XX в. В его творчестве достижения прошлого и собственные обретения получили столь своеобразное преломление, что осмысление блоковских традиций на протяжении многих лет шло в основном по линии отталкивания от них. Потребовалось время для того, чтобы вновь вернуться к художественным открытиям А. Блока, к использованию опыта поэта во всей его целостности. Смысл восприятия творчества А. Блока многими современными поэтами высказал Е. Евтушенко: «Я никогда себя не чувствовал его учеником, но всегда чувствовал его своим учителем» [2, № 10, с. 34].

Для разных поэтов «ученичество» у А. Блока принимает свои специфические формы. Если определенный интерес к нему, обусловленный, с одной стороны, потребностями изменившегося времени, а с другой — личными пристрастиями писателей, был характерным для многих, то в отношении Н. Рубцова он осложнился еще и обретенным жизненным опытом. Становление настоя-

щего поэта невозможно без преодоления жизненных испытаний. Их у Н. Рубцова было более чем достаточно. Сиротское детство, трудные послевоенные годы наложили свой отпечаток на характер поэта. Как художник, как личность он складывался в борьбе с обстоятельствами. А вместе с ним складывался миф о Н. Рубцове. В связи с неизученностью биографии поэта трудно судить, все ли здесь соответствовало действительности. Но именно осознание личного трагизма обусловило особое внимание Н. Рубцова к А. Блоку, следы которого хранят воспоминания современников, редкие высказывания поэта, скупые факты его биографии. Обстоятельство это не следует воспринимать в качестве утверждения вторичности Н. Рубцова по отношению к А. Блоку. Самообытный поэт, Н. Рубцов далек от внешнего следования А. Блоку, традиция проявилась прежде всего в духовном родстве художников. Приятие блоковского тезиса о служении поэзии как «сожжении себя дотла» [1, т. 5, с. 238] и определило характер приобщения Н. Рубцова к блоковской традиции.

Ориентация на художественный опыт А. Блока обусловила особенности рубцовской эстетической концепции творчества. Он выдвигает на первый план такие понятия, как путь поэта (от личного к общему), его общественная позиция, долг перед людьми и миром, цель художника [3, с. 289, 291, 292, 299]. В духе блоковских принципов поэт говорит об «удесятеренном чувстве жизни в стихах», отражении в них полноты чувств, исповедальности, наличии тайны, музыки в поэзии [3, с. 295; 4]. Близость лирико-философской концепции А. Блока обусловила и черты художественной системы Н. Рубцова, в которой ведущей оказалась концепция личности.

Ю. Тынянов усматривал ключ к поэзии А. Блока в самом поэте, в определенности созданного им лирического героя. «Блок — самая большая лирическая тема Блока... В образ этот персонифицируется все искусство Блока, когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют **человеческое лицо...**» [12, с. 118—119]. Сделав личность поэта выразителем эпохи, А. Блок стремился привести в соответствие реальные возможности такой личности с имеющимися конкретно-историческими условиями. Однако оказалось, что постоянное стремление человека к свободе и счастью неосуществимо в реальной действительности, современником которой был А. Блок. Потребности человека сталкиваются с условиями среды, общества, не способного их удовлетворить. Отсюда противоречивость натуры лирического героя А. Блока, его непрекращающиеся поиски, чувство тревоги, постоянная неудовлетворенность.

Полон противоречий и ожидания перемен и образ мира, созданный поэтом. Воспринимая его как дисгармонию, поэзия А. Блока ведет постоянные поиски утраченного идеала, требует изменить жизнь. Отношения человека и мира полны драматизма, а порой и неразрешимы. Изменить их, преобразить жизнь способна лишь революция. По верному замечанию Л. К. Долгополова, А. Блок, продолживший Ф. Тютчева по всем основным линиям

этики и эстетики, именно в революции «увидел зарождение новой гармонии, которую несет с собой пришедшая в движение стихия. Личность получает новое качество, но вместе с личностью происходит и преобразование мира, с которым она нераздельно слита» [5, с. 149].

В 60-е годы возникли новые условия существования личности, вызванные конкретно-историческими обстоятельствами развития общества, существенным усилением научно-технического прогресса. Место человека в изменившемся мире, роль личности в происходящих мировых процессах приобретают первостепенное значение. Способ подхода Н. Рубцова к решению этих вопросов во многом ориентирован на опыт А. Блока.

Для Н. Рубцова вопрос о единстве-разобщенности мира не существовал. Их изначальное единство явилось отправной точкой в лирико-философской концепции поэта:

С каждой избой и тучею,
С громом, готовым упасть,
Чувствую самую жгучую,
Самую смертную связь [10, с. 34].

Однако отношения человека и мира лишь на первый взгляд так просты, их связь еще и «мучительна», полна драматизма: «Не порвать мне мучительной связи С долгой осенью нашей земли...» [10, с. 137]. Стремясь понять причину этого драматизма, поэт предъясвляет к жизни, к людям, и в первую очередь к себе, безмерные требования. Символом личности поэта в лирике Рубцова становится образ души его героя, обнажающей свою сущность перед людьми и миром: «Поверьте мне, я чист душою...» [10, с. 149], «Я клянусь: душа моя чиста...» [10, с. 154]. Именно здесь следует искать общие корни драматического лиризма блоковской и рубцовской поэзии: необыкновенная откровенность и бесстрашие, с которыми лирический герой раскрывает свой внутренний мир, роднит Н. Рубцова с А. Блоком.

Поэзия Н. Рубцова представляет собой процесс самораскрытия личности в ее восприятии мира. Однако внутренний рост души рубцовского героя отличается от того пути, который наметил в своем творчестве А. Блок. Он четко представлял себе путь развития личности, и своей в том числе, именно как процесс, этапы этого развития намечены им в виде постепенного обретения личностью нового качества [1, т. 3, с. 297—298]. В поэзии Н. Рубцова подобной четкости нет, и не только потому, что эволюцию его лирического героя трудно подтвердить хронологически (поэт редко датировал свои стихи). Главный акцент он делает на сораскрытии, сопереживании читателя герою — на том, что было названо А. Блоком «сораспятием». Герой Н. Рубцова стремится к искренности чувств. Наш современник, он, подобно блоковскому лирическому герою, обладает особой чуткостью в восприятии времени, отдает себе отчет в существовании противоречий не только внутри развития общества, но и внутри самого человека: «Меня все терзают грани Меж городом и селом» [10, с. 75].

В начале века А. Блок писал о своем времени как об «эпохе распахнувшихся на площадь дверей, отпылавших очагов, потух-

ших окон» [1, т. 5, с. 71]: Процесс ломки привычного уклада жизни, неминуемый при смене исторических эпох, создавал чувство тревоги и понимание неизбежного: «Уюта — нет. Покоя — нет» [1, т. 3, с. 95]. Неотвратимость этого процесса отразила и поэзия Н. Рубцова. Нарушение родственных связей, близких человеческих отношений делает героя его стихов трагически одиноким. Однако, ощущая свое положение и желая разобраться в захлестнувших его противоречиях, он находит выход в постоянной неуспокоенности, действительности («Душе покоя нет... Миры глядят с небес» [10, с. 133]).

Стремясь понять сущность явлений, постичь окружающий мир, герой идет навстречу ему с открытой душой. Поначалу кажется, что необходимую герою гармонию способна дать лишь природа. Она воплощает не что-то внешнее по отношению к человеческой жизни, а часть ее самой, одно из ее проявлений. Окружающим предметам, природным стихиям присущи те же состояния, что и людям. Человек неотделим от природы: как окружающая среда чувствует состояние героя, отвечает его настроениям, так и он не может не улавливать состояние природы («После грозы», «Во время грозы», «Сентябрь»). Порой только природа способна отражать самые трепетные порывы его души, «сопереживать» ему: «О, ветер, ветер, как стонет в уши, Как выражает живую душу» [10, с. 113]. Однако мир природы не способен заменить людей, и герой еще сильнее начинает чувствовать свое одиночество:

...весь на свете ужас и отравя
Тебя тотчас открыто окружают,
Когда увидят вдруг, что ты один [10, с. 103].

Путь к человеку закономерно вел Н. Рубцова к теме Родины, и здесь важным для поэта оказался отмеченный исследователями блоковский историзм [4; 9]. Судьба Родины воспринимается им как личная судьба его героя. Он чувствует себя прямым наследником ее истории и культуры, сыном «удивительных вольных племен» [10, с. 58]. Ощущение тревоги, скрытое в лирике Н. Рубцова, получает прямой выход в его отношении к Родине. Переживший войну, тонко чувствующий современность, поэт понимает, что возможность будущих катаклизмов не исключена [10, с. 39]. Это омрачает его сознание: «...солнце Красное над снегом, Огромное, Погасло навсегда» [10, с. 134]. Поэтому эстетический идеал поэта не находит воплощения в лирическом герое Н. Рубцова. Остро ощущая неустойчивость человеческого быта, уют, он сознает иллюзорность своей мечты:

Не купить мне избу над обрывом
И цветы не выращивать мне... [10, с. 285].

Поэт сильнее других людей способен чувствовать подспудные толчки истории, предвидеть будущее, и вероятность спокойной жизни для него невозможна.

Причину современных противоречий Н. Рубцов видит в самом человеке, утрачивающем связи с прошлым, с миром природы, с людьми («Мы сваливать не вправе Вину свою на жизнь» [10, с. 289]). Стремясь восстановить их, герой Н. Рубцова проходит

путь мучительных поисков. Связующим звеном между прошлым и будущим становится в лирике поэта образ пути, дороги. В художественной литературе этот образ издавна был символом человеческой судьбы. Н. Рубцов унаследовал от своих предшественников такое восприятие образа дороги, символически воплотив в дорожном движении судьбу своей Родины и всего человечества. Здесь нельзя не отметить явную переключки рубцовского стихотворения «Поезд» с блоковским «На железной дороге». В исследовательской литературе не раз отмечалась связь стихотворения А. Блока с некрасовской «Тройкой» и романами Л. Толстого, в особенности с образом Катюши Масловой, который, по словам самого А. Блока, послужил основой для написания стихов [8]. Однако, как это часто случалось у А. Блока, образ этот получил более широкое толкование: в нем нашла отражение не только судьба русской женщины, но и всей России. Чувства, сходные с пережитыми его героиней, испытал сам поэт: «И так постоянно — жизнь «следует» мимо... Или — так еще ждуть счастья, как поезда ночью на открытой платформе, занесенной снегом» [1, т. 8, с. 313]. Поэтому, воспринимая судьбу своей Родины трагически, А. Блок соединил себя с снего, отразив драматизм ее будущего и все-таки ожидание счастья.

Стихотворение Н. Рубцова вызывает еще одну ассоциацию. В свое время С. Есенин в небольшом жизненном эпизоде — рассказе о жеребенке, бегущем за поездом [7, т. 2, с. 71], — увидел событие большой социальной значимости: «Конь стальной победил коня живого. И этот маленький жеребенок был для меня наглядным дорогим вымирающим образом деревни...» [7, т. 6, с. 99]. Наблюдая эту сценку из вагона поезда, С. Есенин ощутил себя самого не способным угнаться за временем и с тревогой всматривающимся в будущее России.

В стихотворении Н. Рубцова «Поезд» происходит соединение различных толкований сходных событий с размышлениями поэта. Судьба человечества в современном мире предстает в облике мощного движения поезда. Нарастанием этого движения, усилением шумовых ассоциаций Н. Рубцов передает читателю ощущение будущей катастрофы, усугубляемое троекратным повтором «Перед самым, может быть, крушеньем...» [10, с. 162]. Однако герой не остается в пассивном ожидании, независимо от желания движение поглощает его самого:

На разъезде где-то, у сарая,
Подхватил, понес меня, как леший!
Вместе с ним и я в просторе мгlistом
Уж не смею мыслить о покое... [10, с. 162].

Вера поэта в будущее звучит вопросом-сомнением, но в ней есть рубцовское ощущение времени — надежда на разум человека:

Но довольно! Быстрое движенье
Все смелее в мире год от году,
И какое может быть крушенье,
Если столько в поезде народу? [10, с. 162].

В слиянии своей судьбы со всем сущим на земле, единстве человека и мира проявилась гражданственность Н. Рубцова. Он передал сложное душевное состояние современного человека, вре-

ментами поднимаясь в поэзии до чувства высокого блоковского страдания, предостерегающего людей от повторения ошибок.

Сопоставительный анализ мотивов, образов и черт лирики А. Блока и Н. Рубцова помогает нагляднее представить пути обогащения поэзии XX в. художественными традициями. Ориентация на блоковское творчество нашла отражение и в стиле: соединение реального и фантастического, ритмико-интонационный строй стиха, композиция стихотворений. Однако главным завоеванием Н. Рубцова, определившим его творческие достижения, явилась созданная им концепция современной личности. Он предвидел новую гармонию человека и мира, которая осуществится лишь благодаря дальнейшему развитию личности. Органическое усвоение традиции было вызвано внутренней потребностью поэта выразить свое время. Перефразируя известные слова В. Маяковского, можно сказать, что Н. Рубцов учился у А. Блока не тому, как писать стихи, а тому, каким быть настоящему поэту.

1. Блок А. А. Собрание сочинений. В 8 т. М.; Л., 1960—1963. 2. Вопросы литературы. 1980. 3. Воспоминания о Рубцове. Архангельск, 1983. 4. Дементьев В. Предвечернее. Н. Рубцов // Дементьев В. Исповедь земли: Слово о российской поэзии. М., 1984. 5. Долгополов Л. На рубеже веков: О русской литературе конца XIX—начала XX века. Л., 1985. 6. Долгополов Л. Традиции Блока в поэзии 50—60-х годов // Русская советская поэзия: Традиции и новаторство. 1946—1975. Л., 1978. 7. Есенин С. А. Собрание сочинений. В 6 т. М., 1977—1980. 8. Иванов Г. В. «На железной дороге» А. А. Блока // Анализ одного стихотворения. Л., 1985. 9. Кожин В. В. Николай Рубцов. М., 1976. 10. Рубцов Н. М. Избранное. М., 1982. 11. Старкова З. С. Синтез традиций в современной поэзии. (В. Федоров, Я. Смеляков, Л. Мартынов, Н. Рубцов) // Жанрово-стилевые проблемы в советской литературе. Калинин, 1976. 12. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. 13. Шайтанов И. На новом «витке» тютчевской традиции // Сверстники: Сборник молодых критиков. 1979. М., 1979. 14. Шилова К. А. Есенинская реалистическая традиция и поэзия Н. Рубцова (К проблеме эволюции лирических жанров) // Жанрово-композиционное своеобразие реалистического повествования. Вологда, 1982. 15. Шошин А. В. Из опыта русской советской поэзии 70-х годов // Рус. лит. 1984.

Статья поступила в редколлегия 15.10.85

П. К. Сербин, проф.,
Житомирский педагогический институт

Поэма Р. Рождественского «Двести десять шагов» и традиции В. Маяковского

В общих работах о современной советской поэзии [3; 13; 14] находим лишь отдельные замечания о поэме Р. Рождественского «Двести десять шагов», отмеченной Государственной премией СССР и вызвавшей положительные отклики в периодической печати. Нет и специальных исследований о традициях В. Маяковского в творчестве Р. Рождественского. В настоящей статье делается попытка при помощи анализа поэмы «Двести десять шагов» пока-

зять, как продолжал и развивал Р. Рождественский некоторые традиции В. Маяковского.

На создание этой поэмы заметное влияние оказал «лирический эпос» В. Маяковского, в частности поэма «Хорошо!». Обращает на себя внимание прежде всего композиционное родство обеих поэм. Всесторонний анализ поэмы «Хорошо!», в том числе ее композиции, содержится во многих работах о В. Маяковском [1; 5; 7; 8; 9]. Одной из особенностей композиции поэмы «Хорошо!» является «смена различных эпизодов и «кадров» в поэме» [1, с. 34]. Отдельные главы в поэме «Хорошо!» соединены связью «эмоционально-логической, то есть прежде всего субъективным авторским началом. Думается, что в данном случае на композиции поэмы «Хорошо!» сказалось воздействие жанра киносценария с его системой кадров и принципом монтажа» [2, с. 47—48]. Сходное построение заметно и в поэме «Двести десять шагов». Между главами этой поэмы нет связи сюжетной, хронологической или тематической. Последовательность их расположения определяется логикой мысли, ходом ассоциаций автора. На особенности ассоциативной связи между главами поэмы «Двести десять шагов» мы будем обращать внимание, рассматривая каждую из этих глав.

Через всю поэму проходит сквозной образ-символ — двести десять шагов. Заголовок «Шаги» повторяется в пяти главах (второй, пятой, восьмой, двенадцатой, четырнадцатой). Во вступительной главе — «Лирическое отступление о школьных оценках» — поэт ставит главный вопрос, на который старается ответить всей поэмой, — вопрос о смысле жизни человека, его роли в окружающем мире. «Каждый человек, наверно, — один раньше, другой позднее — задает себе вопрос: зачем живу? Вопрос о причастности к прошлому и сегодняшнему дню» [12], — говорил Р. Рождественский. Нельзя, чтобы за повседневной суетой и «текучкой» потерялось то главное, для чего живет человек. Такими размышлениями проникнуто «Лирическое отступление о школьных оценках». «Эта начальная глава и следующая за ней «Шаги» — как бы ответ прежде всего этой главе. Рядом с суетой, спешкой в мире существуют вещи вечные, незыблемые, бессмертные» [12]. Так объясняет Р. Рождественский переход к следующей главе «Шаги».

«Шаги» и расположенная за ней глава «Имена» вызывает в памяти 18-ю главу поэмы В. Маяковского «Хорошо!», в которой переданы раздумья поэта на Красной площади и мысленный разговор с павшими в борьбе за революцию. Определенное сходство глав в поэмах В. Маяковского и Р. Рождественского не является, по-видимому, результатом прямого влияния одного поэта на другого. Красная площадь с Мавзолеем В. И. Ленина и именами павших героев воспринимается как символ революции, как центр международного освободительного движения. Это не является открытием В. Маяковского. Однако он очень убедительно, ярко отразил именно такое восприятие в поэме «Хорошо!».

На Красной площади В. Маяковскому все напоминает о суровых, не прекращающихся классовых битвах. «Солдаты башен стражей стоят, подняв свои островерхие шлемы», а рядом притаи-

лись пока «церкви, монашьи шельмы» [6, т. 8, с. 316]. У Р. Рождественского «крутые зубцы на Кремлевской стене — будто шлемы витязей» [10, с. 106]. Упоминание о витязях настраивает читателя на восприятие длительного периода русской истории. В. Маяковский ставил перед собой цель раскрыть значение Октября для развития, роста Страны Советов. Художественное время поэмы «Хорошо!» охватывает десять послеоктябрьских лет. Р. Рождественский считает своей задачей показать, что «вся история нашей живучей Земли — предисловие к этим двумстам десяти» [10, с. 124]. А поэтому художественное время поэмы «Двести десять шагов» расширяется до нескольких столетий. Об этом напоминают и шлемы витязей, и следующая дальше глава «Историческое отступление о крыльях».

Р. Рождественский, отталкиваясь от мыслей В. Маяковского, развивает, конкретизирует их, учитывая шестидесятилетний путь нашего Отечества, «рожденного в трудах и в бою». За эти десятилетия по-разному прославили Советскую Родину ее герои: «Каждое имя в ночи горит своим особым огнем... Дзержинский. Гагарин. Куйбышев... Чкалов. Жуков. Артем...» [10, с. 111]. При помощи оригинального сравнения Р. Рождественский передает значение подвига погибших героев: «На груди стены имена полыхают, как ордена!» [10, с. 111]. Лучшие люди страны, похороненные на Красной площади, — символ неувядаемой славы и доблести. Но нельзя не вспомнить о тех миллионах солдат, чьи могилы разбросаны по всей земле. Память о павших за Родину выходит за пределы Кремлевской стены и Красной площади и обращается к тем бесчисленным героям, которые «держат страну» и «согревают планету». Здесь, как и в других произведениях, Р. Рождественский говорит читателям о необходимости помнить, «какой ценой завоевано счастье» [11, т. 1, с. 151].

Своеобразно раскрывает Р. Рождественский мысль о преемственности поколений, о положительном примере старших для молодежи. Из множества имен, высеченных на Кремлевской стене, возникает образ «каменного букваря», «азбуки Октября». «...По этому каменному букварю я бы учил детей!.. по этим жизням учил! Я бы им главное передал. Вечное поручил...» [10, с. 113]. Это одна из составных частей ответа на основной вопрос, поставленный в начальной главе поэмы: что главное среди повседневной суеты? Главное, сделает вывод читатель, — дело, за которое боролись те, чьи имена составили «каменный букварь».

«Что главное в жизни? Зачем живу?» — на эти вопросы отвечает и глава «Историческое отступление о крыльях». В этом ее связь с предшествовавшей главой. Для «мужичонки-лиходея» главное — сделать крылья, чтобы человек мог летать, «аки птица». Для этой цели он не жалеет себя и сохраняет, несмотря ни на что, веру в свою мечту («Непременно взлечу!..»). Засеченный до смерти дерзкий мужичонка, лежащий «посредине государства... на заплаканной, залатанной, загадочной земле хлебобобов, храбрецов и юродивых» [10, с. 122], воспринимается как символ талантливости русского народа в отсталой России, которая поистине выстра-

дала свое счастье. Символический смысл имеет и другая деталь реалистической картины наказания: «И спина его горела не от царских батогов, — прорастали крылья в ней. Крылья. Крылышки» [10, с. 123]. Прорастающие «крылья, крылышки» переносят читателя вперед, когда русские люди — потомки того «мужичонки» — не только стали летать вровень с птицами, но и достигли космических далей!

В очередной главе «Шаги» ассоциации поэта идут от названия шага почетного караула — парадный шаг. «Словно это и впрямь — парад» [10, с. 138], на который пришли воины «отовсюду, где шла война». На площади выстроился «сводный полк Неизвестных солдат» [10, с. 139]. Необычный парад принимают появившиеся из стены «командармы далеких дней...». Эта глава также напоминает 18 главу поэмы В. Маяковского «Хорошо!». У В. Маяковского солдаты «стражей стоят», защищая завоевания Октября. У Р. Рождественского «командармы далеких дней» гражданской войны принимают парад солдат Великой Отечественной. Так утверждается мысль о связи поколений, о преемственности подвига защитников Советской Родины. Лирический герой В. Маяковского, находясь на Красной площади, видит луну. Она появляется в поэме не случайно. Мы знаем, что у В. Маяковского нет самоцельного изображения природы. Луна в 18-й главе поэмы «Хорошо!» играет вполне определенную роль. Она идет «оттуда, где Совнарком и ЦИК», ее свет «вырывает» из темноты одну часть площади за другой. В этом можно видеть и символический смысл: идеи, идущие от Совнаркома и ЦИКа, уничтожают тьму, несут свет. И вслед за светом луны движется взгляд (и мысль) поэта, замечающего зубцы на стене, женщину со знаменем, «его мавзолей». И еще одну функцию выполняет в поэме «Хорошо!» лунный свет, который обычно называют холодным. «Облил булыжники лунный никель, штыки от луны и тверже и злей» [6, т. 8, с. 317]. Это вызывает ассоциации о твердости, суровости классовых боев. В поэме Р. Рождественского «выстроились войска, озаренные круглой луной, пробивающейся сквозь облака» [10, с. 138]. Луна лишь освещает то, что представляется в воображении поэта. Другой художественной «нагрузки» она не несет.

От безмолвного парада неизвестных солдат мысль автора и читателя движется к следующей главе «Война» о подвиге одного из тех, кто отдал жизнь за Родину. Мальчишка-лейтенант не успел даже выстрелить. Но все равно он, «успевший встать под огнем и шагнуть под огнем!..» [10, с. 147—148], успел сделать главное в своей жизни. Таким образом, и в этой главе читатель находит ответ на вопрос, что является главным в жизни человека.

Как результат того, за что отдал жизнь лейтенант, воспринимается «Утреннее отступление о Москве». Поэт не собирается создавать идиллическую картину современной Москвы. Она живет обычной напряженной трудовой жизнью. Утро тружеников столицы показано со всеми будничными бытовыми подробностями: звенят будильники, плюхаются на сковородки желтки, люди бегают трусцой, пьют чай, просматривают газеты и т. п. В главе отобраны

характерные для Москвы детали пейзажа. Набережные и мосты, башни и седые ели, метро и троллейбусы, многоэтажки и особняки воспроизводят внешний облик столицы. (Может быть, даже бытовых и пейзажных подробностей в поэме слишком много, и они несколько заслоняют собой основное в этой главе — роль труда и Москвы, символизирующей нашу страну, социалистический строй). У Москвы «есть и лицо, и нутро» [10, с. 150]. Народ неустанно трудится, оставляя после себя след в истории и заглядывая в будущее: «Памятью обрастаем, с космосом говорим» [10, с. 152]. Одной из важнейших задач нашего времени Р. Рождественский считает формирование активного строителя новой жизни: «Мы создаем Государство равнодушных людей!» [10, с. 153]. Мещанское, обывательское равнодушие, безразличие к отдельному человеку и к судьбе страны поэту кажутся одним из самых больших зол нашего общества. Мещан, равнодушных ко всему, что не касается их личного благополучия, страстно обличал В. Маяковский. Он понимал, однако, сколь трудной и длительной будет борьба со всякими носителями зла в нашей жизни: «Мы их всех, конечно, скрутим, но всех скрутить ужасно трудно» [6, т. 10, с. 19]. Пишет и Р. Рождественский о том, что воспитание «нервнодушных людей» потребует больших усилий и длительного времени: «Долгою будет дорога. Крупною будет цена...» [10, с. 153].

Равнодушие является, пожалуй, наиболее опасным, когда речь идет об угрозе атомной катастрофы. Такая мысль появляется при чтении главы «Мир». Через всю главу проходит сквозной образ — 15 тонн взрывчатки приходится на каждого жителя планеты. В художественном произведении недостаточно было бы назвать эту в общем-то известную цифру. Р. Рождественский 14 раз упоминает в различных вариациях об этом смертоносном грузе. Его несут на себе пилот, матрос, рыбак, охотник, студент, прыгун, балерина. Такое настойчивое повторение как будто заставляет читателя постоянно помнить об опасности, нависшей над человечеством, не дает возможности забывать об этом. Условный художественный образ — 15 тонн на каждом из людей — вызывает еще одну ассоциацию. Без такого тяжелого груза намного легче было бы каждому заниматься своим делом — будь то пилот или студент, балерина или прыгун, немощный старик или таежный охотник. Иными словами, если бы не было гонки вооружений и угрозы войны, всем людям на земле жилось бы значительно лучше.

Определенное эмоциональное воздействие оказывает на читателя образ «маленькой земли». Планета может быть названа маленькой, если ее нетрудно уничтожить накопленными уже сейчас запасами взрывчатки. Земля не может оставаться равнодушной к тому, что происходит на ней. Она, словно живое существо, беспокоится за свою судьбу, за своих детей: «Ей страшно за своих богатырей!..» [10, с. 159]. Р. Рождественский несколько раз называет людей богатырями. Они богатыри, так как несут на себе по 15 тонн груза. А кроме того, богатырь — это тот, кто в состоянии совершить подвиг. Поэт напоминает людям о страшной ноше: «А ноша эта — черт ее возьми! придумана и создана людьми!»

[10, с. 158]. Странной, противоестественной является несообразность: люди готовят гибель для самих же себя. Голос Земли и слившийся с ним голос поэта с тревогой вопрошают современников: «А завтра — что? А через десять лет? А через сто?.. Богатыри! Да разве это — путь?..» [10, с. 159—160]. Поэт обращается к совести каждого из нас: «Живет у вас в душе надежда этот шар земной спасти?..» [10, с. 159]. Этот вопрос-упрек будоражит совесть, не позволяет быть равнодушным.

С этим тревожным вопросом читатель приступает к очередной главе «Шаги». «..В каждом селеенье стоят обелиски...» [10, с. 161]. Это могилы героев священной войны, погибших «ради жизни на земле». Память о них не позволяет нам быть равнодушными к судьбам своей страны и всей планеты. Обелиски похожи на башни Кремля, на них такие же звезды. Р. Рождественский обращается к условным образам: к могилам воинов проторены тропки от Спасских ворот, до каждой из них двести десять шагов, возле всех надгробий стоят караулы. Родина не забывает никого из тех, кто сложил за нее голову.

В главе «Пуля» появляется оригинальный образ-символ. В каждого из нас летит пуля, неизвестно только, когда она достигнет цели. И тут поэт возвращается к мысли, высказанной в начальной главе: «Вот что-то не сделал: «Успею...» А пуля летит!.. «Доделаю после...» А пуля смеется, летя!..» [10, с. 167]. Символический образ пули делает логичным вывод: «Пока эти пули летят, мы обязаны жить. Пока эти пули летят, мы должны успеть вырастить хлеб, Землю спасти, песню сложить» [10, с. 168].

В завершающей главе «Шаги» (пятой по счету с этим названием) подводятся итоги размышлений поэта о проблемах, которые затрагивались на протяжении поэмы. В заключительной главе завершает свое развитие основной образ — двести десять шагов: «Каждый шаг — будто веха» [10, с. 169]. Гул шагов на площади — «Это сердце стучит. Сердце века» [10, с. 169]. Здесь же образ шагов приобретает еще один смысловой оттенок: «Продолжается бой — тот — последний!.. Двести десять шагов по Вселенной!..» [10, с. 170]. Р. Рождественский перефразирует известные слова «Интернационала» «наш последний и решительный бой». К победе революционных идей, идей ленинизма во всем мире ведут двести десять шагов от Спасской башни. Таков дополнительный смысл этого емкого образа шагов караула на Красной площади.

В конце поэмы Р. Рождественский возвращается к вопросу о главной задаче своей жизни. Он чувствует особую ответственность за свои дела, за свою жизнь именно здесь, на площади, где «стучит сердце века». «Я на площади, как на ладони. Смотрит время в упор: что я стою? Что я в жизни могу? Что я знаю...» [10, с. 169]. Чувство высокой ответственности испытывают многие, кто соприкасается с жизнью В. И. Ленина. Это чувство отчетливо выражено у В. Маяковского: «Я себя под Лениным чищу, чтобы плыть в революцию дальше» [6, т. 6, с. 234]. И, как заключительный аккорд поэмы «Двести десять шагов», звучат последние строки о бессмертии нашей правды, о бессмертии В. И. Ленина: «Мы

уйдем насовсем... Но останется жить наша правда!.. Но от имени нас будут эти двести десять шагов по планете!» [10, с. 171—172].

В одной из работ о В. Маяковском говорится о том, что в основе построения поэмы «Хорошо!» «лежит не развитие повествовательного сюжета, а движение мыслей и чувств поэта, лирически осваивающего ход истории и революции» [9, с. 178]. «Движение мыслей и чувств» Р. Рождественского позволило ему «лирически освоить» актуальные проблемы нашей современности. Опираясь на опыт В. Маяковского, творчески используя его, Р. Рождественский создал произведение высокого гражданского звучания.

1. *Абрамов А. М.* Поэма Маяковского «Хорошо!». М., 1969.
2. *Васильковский А. Т.* Жанровые разновидности русской советской поэмы. 1917—1945. Опыт типологической характеристики. К.; 1979.
3. История русской советской поэзии. 1941—1980. Л., 1984.
4. *Коротич В.* Времени шага // Лит. газ. 1979. 24 янв.
5. *Машбиц-Веров И. М.* Поэмы Маяковского. М., 1963.
6. *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений. В 13 т. М., 1955—1961.
7. *Метченко А. И.* Маяковский: Очерк творчества. М., 1964.
8. *Перцов В. О.* Маяковский. Жизнь и творчество в последние годы. 1925—1930. М., 1965.
9. *Пуцкель Ф. Н.* Лирический эпос Маяковского. М., 1964.
10. *Рождественский Р. И.* Голос города. Двести десять шагов. М., 1982.
11. *Рождественский Р. И.* Избранные произведения. В 2 т. М., 1979.
12. *Рождественский Р. И.* Шаги истории // Лит. газ. 1978. 20 дек.
13. *Числов М. М.* Время зрелости — пора поэмы. М., 1982.
14. *Швецова Л. К.* Современная советская поэма. 1950—1970. М., 1984.

Статья поступила в редколлегию 23.11.85

А. С. Силаев, ассист.,
Харьковский педагогический институт

Человек искусства в романе Ю. Бондарева «Выбор»

Проблема искусства — традиционная и принципиально важная для русской литературы — сегодня по-новому заявляет о себе со страниц повестей и романов. Возрастание интереса писателей к изображению людей искусства, постановке актуальных проблем художественного творчества обусловлено тем, что в современных общественно-исторических условиях роль искусства существенно возрастает, более тесной и действенной становится его связь с практикой коммунистического строительства. «Главная линия в развитии литературы и искусства, — отмечалось на XXVII съезде Коммунистической партии Советского Союза, — укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное изображение социалистической действительности, вдохновенное и яркое раскрытие нового, передового и страстное обличение всего, что мешает движению общества вперед» [1, с. 169].

Анализируя актуальные проблемы литературного процесса в контексте задач, выдвинутых XXVII съездом Коммунистической партии Советского Союза, VIII съезд писателей СССР подчерк-

нул: «Ответственность, возложенная на советских литераторов самой историей, сегодня возрастает» [2, с. 1].

В последнее десятилетие сложные проблемы искусства поднимались в произведениях В. Катаева, В. Каверина, Ю. Трифонова, Д. Гранина, Г. Бакланова, А. Ананьева, В. Амлинского, С. Есина, М. Чулаки, Ю. Мушкетика, В. Дрозда, О. Чиладзе, П. Кадырова, Э. Ветемаа и др. Особое место заняли эти проблемы в романах Ю. Бондарева «Берег», «Выбор», «Игра».

Представляется актуальной задача углубленного анализа проблемы искусства на материале наиболее показательного в этом отношении романа Ю. Бондарева «Выбор». Из возможных аспектов исследования мы избрали один: сущность и своеобразие основного — внутриличностного — конфликта произведения, являющегося тем фокусом, в котором сходится многообразие нитей повествования. «...Как в выборе конфликта, так и в поэтическом его воплощении, — отмечал М. Б. Храпченко, — ясно проявляются идейные начала творчества» [7, с. 257].

Главный герой «Выбора» — 54-летний художник Владимир Васильев. Читатель встречается с ним в момент, когда тот переживает душевный и творческий кризис. «Ему не работалось месяца два. Он часами лежал в мастерской на старом... диване, читал «Дневники» Толстого последних лет жизни, напITYвался весь исповедальной болью великого человека...» [3, с. 7].

Годы не снизили высокой требовательности Васильева к своему таланту, не погасили в нем «двух нерушимых страстей — любви к извечной, грубой и нежной красоте природы и сумасшедшей преданности работе, этой добровольной сладкой каторге, без чего утрачивался для него всякий смысл существования» [3, с. 7]. И все же в запечатленном писателем состоянии Васильева нельзя не увидеть присутствия неизбежного и глубоко драматического момента в жизни всякого настоящего художника, когда, «достигнув вершин, на которых царит покой творческого всемогущества, он обязан... и в жизни остановиться и успокоиться, нравственно и лично подтвердить и обеспечить эту... высоту» [5, № 6, с. 104]. Именно этот драматический период своей творческой биографии и переживает, на наш взгляд, герой романа.

Пытаясь осознать свое состояние, Васильев с недоумением и страхом ощущает вокруг себя некий духовный вакуум, как будто вдруг оборвались привычные жизненные нити, которые долгие годы прочно (как это представлялось ему) связывали его с окружающим миром и, прежде всего, с самыми близкими и дорогими людьми — женой и дочерью. Что же произошло с ним, и когда все это началось?

Сцена в Венеции, выполняющая роль своеобразной завязки в сюжетном построении романа, занимает исключительно важное место в характеристике образа Васильева как творческой личности, полномочного представителя современного советского искусства за рубежом, в выявлении его творческого кредо — эстетических и мировоззренческих позиций, на которых зиждется его талант. Следует отметить, что в художественном решении данной

сцены Ю. Бондарев продолжает традиции своего предыдущего романа. Гражданское и творческое лицо художника Васильева раскрывается в прямом, почти документально развернутом диалоге его с итальянским критиком Боцарелли. Нельзя не увидеть в этом сознательной творческой установки Ю. Бондарева, стремящегося со всей обнаженностью обозначить подлинные контуры локальных проблем современного искусства, которые поднимаются героями в этой полемике.

Сомнительную мысль Марии о том, что «и фашизм, и всякие отклонения сидят в человеке, как палочка Коха» [3, с. 27], с готовностью подхватывает и развивает (в традиционном для буржуазного нигилизма духе) Боцарелли. Считая современной для цивилизацию патологией, миром хаоса, движущимся бесцельно «из ниоткуда в никуда», он и творчество объявляет «выявленной аномалией», разбираться в которой должен скорее психиатр, нежели «жалкий критик». Имеет ли смысл само существование искусства в этом извращенном, патологическом мире? — Нет, уверен Боцарелли, а если и да, то лишь в виде «выявленной аномалии», ибо патологический спрос с неизбежностью рождает патологическое предложение.

Болезненному скепсису Боцарелли, характерному для многих деятелей искусства буржуазных стран Запада, противопоставит трезвая, оптимистическая позиция Васильева: «Искусство призвано сохранять человеческое в человеке!» [3, с. 30]. Показателен в этом отношении ответ Васильева на вопрос итальянского критика о подлинном назначении таланта художника: «...что должен делать талант художника — прощать человечеству кровавые грехи, войны, убийства или сердиться на него? Любить или ненавидеть?..» «И прощать, и не прощать, — убежденно отвечает Васильев. — Любить и ненавидеть... Я уверен, что искусство — самопознание человечества и его самонаказание» [3, с. 30]. В этих словах и заключается, на наш взгляд, основополагающий критерий творческой программы Васильева, обусловивший «жесткий стиль» его произведений, сконцентрировавших в себе духовный опыт того поколения советских людей, которое прошло через испытания Великой Отечественной войны, закалившись, но не ожесточившись в них.

Первая встреча Васильева с Рамзиным в Венеции стала событием, которое окончательно вывело героя из состояния псевдоблагополучия, некоего творческого шока, из того «монастырского одиночества работы», на которое он некогда добровольно обрек себя, стремясь возможно более полной ценой окупить ту «единственную оправданную форму существования» на земле, которой он считал одержимое служение искусству. В этом смысле нельзя недооценить роль, которую сыграл в творческой и человеческой судьбе Васильева Илья Рамзин. Он стал как бы тем зеркалом прошлого, в котором Васильев по-новому увидел себя сегодняшнего. Справедливо указавший на эту функцию образа Ильи в романе критик А. Руденко-Десняк писал: «Ситуация выбора, очевидно, отсутствует в романе «Выбор», во всяком случае в эпизо-

дах, связанных с Рамзиным. Да и необходима ли она была роману, герои которого подводят некие итоги прожитого?..» [6, с. 14]. Между тем вся идейно-художественная концепция романа «Выбор» построена на ситуации нравственного выбора и его уроков, концепция, которая и реализована прежде всего через судьбу Ильи Рамзина. Ошибочный выбор Ильи проливает свет на суть нравственного кризиса, который переживает художник Васильев, кризиса, поколебавшего все жизненные устои героя, в том числе и творческие.

В напряженных внутренних поисках подлинных истоков прогрессирующего «заболевания» герой приходит к моменту своей творческой биографии, когда, находясь на гребне признания и славы, вдруг «понял, что надо немедленно отъединиться, запереться от всего мира, как бы уйти грешному в дальний монастырь, перестать дразнить судьбу, ибо обильные праздники слишком затянулись, оторвали его от ежедневной работы, одержимость которой он считал единственной оправданной формой существования» [3, с. 59]. Это решение «сжечь наведенные мосты перед порогом в мастерскую и погрузиться в монастырское одиночество работы» и стало несостоятельным выбором героя, который в устремлении к беспредельной свободе самопознания и творческому совершенству сжиг мосты и к тому, что во все времена питало и одухотворяло талант истинного художника, — к живой стихии жизни. Горьким итогом заблуждений Васильева, расплатой за несостоятельность этого выбора становится трагедия его семьи: одинокая смерть отца, глубокая душевная травма дочери, разлад во взаимоотношениях с Марией, любимой женой. Так приходит герой к осознанию того, что его самый главный жизненный выбор — служение искусству — не может являться гарантией гармонического бытия в ближайшем и отдаленном будущем, что он должен подтверждаться каждым прожитым днем, каждым вновь совершаемым выбором, каждым поступком, а не только до предела напряженной работой мысли и чувства, одержимой творческой деятельностью.

Понимая всю бесплодность самоистязания, но не в силах сосредоточиться на чем-либо ином, кроме мыслей о своей бесконечной вине перед другими, Васильев все чаще замечает «неверные мазки кисти на холсте», а затем и вовсе прекращает работу. Душевный разлад неизбежно оборачивается разладом творческим.

Важное значение не только для понимания творческого кризиса Васильева, но и для осмысления авторской концепции искусства имеет образ художника Колицына. По своим творческим позициям эти два героя в романе противопоставлены. Утверждая своим творчеством осмысленную простоту как главную и непреходящую ценность искусства, считая реализм «беспощадной штукой», Васильев резко и бескомпромиссно выступает против «придуманной изысканности» пейзажей Колицына, человека, потерявшего творческие способности в погоне за административной карьерой, чинами и званиями и слишком поздно пришедшего к осознанию полной творческой несостоятельности. Сам Колицын в

припадке бессильной ярости склонен свести истинные причины разноголасий со старым приятелем к классической альтернативе, саркастически именуя Васильева «великим Моцартом», а себя — «ничтожным Сальери». По отношению к самому себе Колицын не так уж далек от истины. Однако в этом его сопоставлении нельзя не усмотреть стремления героя самооправдаться, снять с себя вину за творческую несостоятельность, реабилитировать собственное ремесленничество.

Следует отметить, что в той или иной мере конфликт подлинно творческой личности и личности псевдотворческой присутствует в ряде произведений 70—80-х годов, что свидетельствует о прежней актуальности данного конфликта и об активности устремлений современных писателей дать свой ответ на вопрос, почему сальеризм, по словам П. Загребельного, стал поистине демоном XX в. И все же смысл образа Колицына шире простой антитезы образу Васильева; он выполняет в романе еще одну, не менее существенную функцию, персонифицируя литературно-художественный прием зеркального отражения персонажа, которым пользовался Максим Горький в романе «Жизнь Клима Самгина». При этом судьба Колицына выступает как бы развернутой иллюстрацией возможной судьбы самого Васильева, не соверши он вовремя выбор своего пути в искусстве — «к вершинам тщеславия через смирение: работать, работать, работать» [3, с. 311].

Кульминацией напряженных раздумий героя становится вопрос, риторически обращенный к самому себе и ко всему миру: «Спасет ли красота мир?». Слова эти, бесконечно терзающие героя в финале произведения, становятся своеобразным лейтмотивом, пронизывающим и по-новому высвечивающим идейно-тематические пласты романа. Ю. Бондарев до предела наполняет проблемы искусства социально-человеческим, нравственно-философским смыслом.

Герой, переживающий трудный жизненный период, надломленный событиями последних месяцев, склонен к скептическому ответу на поставленный вопрос. Однако автор не торопится с выводами, терпеливо и мужественно ведя к истине и своего героя, который находит в себе силы совершить последний шаг на пути к осознанию высшей истины: «Нет, не красота спасет мир, а правда равной неизбежности и понимания человеческой хрупкости каждого. Всех... Ведь мы должны знать друг друга, ведь мы одинаково бессильны перед смертью...» [3, с. 311].

Да, красота способна сделать человека добрее и чище, она, несомненно, обладает немалым зарядом целенаправленной социальной активности, но одна красота мир не спасет. Сама она, отмеченная печатью хрупкости и незащищенности перед лицом зла, несправедливости, всего безобразного в мире, нуждается в постоянной и действенной защите со стороны художника, познавшего в человечности главный и непреходящий смысл жизни.

Васильев нашел в себе силы преодолеть тяжкий путь к вершинам познания. Но хватит ли у него сил для того, чтобы от раздумий и слов перейти к непосредственному действию, способен ли он на духовное возрождение, на преодоление нравственного и твор-

ческого тупика, в котором оказался? Роман не дает однозначного ответа на этот вопрос; драматичная, напряженно звучащая струна внутрличностного конфликта романа не снимается его финалом. Ю. Бондарев приглашает читателей к размышлениям. И все же думается, что заключительные сцены романа (прежде всего сцена встречи с похоронной процессией, когда Васильев, охваченный чувством очистительного сострадания, ощущает сопричастность к горю незнакомых ему людей), а также его заключительные строки дают читателю право с надеждой «достроить» дальнейшую жизненную и творческую судьбу героя, поверить в созидательные силы его души. «Нет, среди тысяч смыслов и выборов есть один — великий и вечный...» И он... открыл глаза, испытывая смутное состояние молодой, неизбывной радости, молодой надежды...» [3, с. 319].

Пристальный интерес Ю. Бондарева к проблемам современного искусства — закономерное явление как в творчестве самого писателя, так и в современной советской литературе, вызванное прежде всего усилением общественно-исторической роли искусства в условиях построения развитого социализма, в период всемерного ускорения научно-технического прогресса и интенсивной перестройки всех сфер экономической и духовной жизни советского общества, возрастанием ответственности современного художника за судьбу мира. В этом смысле общий идейный пафос романа «Выбор» может быть выражен словами самого писателя: «Ответственность современного писателя перед временем и самим собой повышается во сто крат. Ибо сама история не дает права смотреть художнику на искусство как на игру, на забаву, как на ритуальное лицедейство, лишенное социальной цели» [4, т. 2, с. 459]. Личность современного художника, его творческое и нравственное кредо как бы выверяются Ю. Бондаревым двумя, четко обозначенными в композиционной структуре его романа пространственно-временными «берегами»: социалистическим и буржуазным миром, а также военным прошлым героя и его настоящим. Соединяемые в один сюжетно-композиционный узел жизненной и духовной биографией героя, «берега» эти особенно рельефно обозначают ведущую идею романа о том, что масштаб личности современного художника определяется степенью его участия в общественно-историческом процессе, активностью его гражданской позиции, осознанием всей полноты ответственности за судьбу человечества.

1. Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза. М., 1986. С. 169.
2. Резолюция VIII съезда писателей СССР // Лит. газ. 1986. 2 июля.
3. Бондарев Ю. Выбор: Роман. М., 1981.
4. Бондарев Ю. Критерий — правда // Собр. соч. В 4 т. М., 1974.
5. Непомнящий В. Арина Родионовна, Наталья Николаевна // Юность. 1983. 6.
6. Руденко-Десняк А. Выбор и путь (Заметки о герое современной прозы). М., 1982.
7. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972.

В. Ф. Осмоловский, проф.,
Львовское высшее военно-политическое училище

Жанр социально-дидактической сказки в русской литературе. Пути развития

Первые попытки использовать сказку в целях просветительской пропаганды делались в журналах XVIII в. Затем общественное содержание литературной сказки ослабевает. Писатели сентиментального направления не касаются в своих сказках социальных вопросов, романтики увлекаются словесным узором сказки, уводят ее в область «чистой» фантазии, отвлеченной нравственно-философской проблематики.

В 30-е годы XIX в. наблюдается оживление жанра, связанное с общим усилением интереса к фольклору, к проблемам народности литературы. Сказки пишут А. Пушкин, П. Ершов, В. Даль, Н. Полевой, Н. Языков, П. Катенин, О. Сомов, В. Одоевский.

В творчестве А. Пушкина, П. Ершова, В. Одоевского формируется жанр социально-дидактической сказки. В своих сказках А. Пушкин усиливает отрицательное отношение к попам, царям, характерное для сказки народной, а в «Золотом петушке» есть уже намек на политическое содержание. Незаконченная пушкинская сказка о «Медведихе» по своему сатирическому пафосу предвосхищает сказки М. Салтыкова-Щедрина. Значительным явлением в истории жанра является «Конек-горбунок» П. Ершова. Сюжет народной сказки П. Ершов наполняет социальным содержанием, противопоставляет деспотизму, самодурству царя здравый ум, доброту, независимость, честность человека из народа. В «Пестрых сказках» В. Одоевского условно-романтическая форма, фантастические сюжеты сочетаются с реалистическими картинками жизни, с сатирическим изображением чиновников, обличением низкопоклонства перед Западом.

В 30-е годы сказка становится одним из средств критики действительности и пропаганды социальных, нравственных, философских идей. Она перестает быть областью «чистой» фантазии, привлекает писателей не только своеобразием формы, но и возможностями, которые открывает эзоповский язык в условиях жесткой цензуры. В период 1840—1850 гг. сказки не играют заметной роли в русской литературе. В это время издаются народные сказки, но никто из видных писателей за сказку не берется.

В 60-е годы появляются признаки возрождения полузабытого жанра. Публикуются сказки М. Салтыкова-Щедрина, Д. Минаева,

В. Курочкина, подпольно распространяются народнические пропагандистские сказки С. Степняка-Кравчинского, Л. Тихомирова, усиливается публицистическое начало литературной сказки.

В 70—80-е годы жанр социально-дидактической сказки переживает период своего расцвета. Одна за другой печатаются сказки В. Гаршина, М. Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого. Затем развитие идет, то убывая, то нарастая, вплоть до 1905—1907 гг., когда литературная сказка с общественным содержанием становится широко распространенным жанром. Издается много подпольных сказок. «Конек-скакунок» С. Басова-Верхоянцева печатается в общей сложности в количестве полумиллиона экземпляров. Выходят сборники сказок: «Красивые сказки» А. Амфитеатрова, «Политические сказочки», «Книга сказок» Ф. Сологуба, «Фантазии» И. Ясинского. Сказки печатаются в журналах «Зритель», «Буревал», «Жупел», «Зарево», «Сигнал» и др.

М. Салтыков-Щедрин, В. Гаршин, Л. Толстой положили начало трем основным разновидностям русской литературной сказки для взрослых. М. Салтыков-Щедрин создал сатирическую сказку с острым злободневным содержанием, поставил сказку на службу политической борьбы, не превращая ее при этом в жанр чистой публицистики, сохраняя и обогащая ее художественную форму. Сказочные аллегории М. Салтыкова-Щедрина подняты на такой уровень художественного обобщения, что его сказочные образы («премудрый пескарь», «карась-идеалист», «вяленая вобла») стали нарицательными понятиями, перешли в публицистику, в разговорную речь.

Сказки М. Салтыкова-Щедрина оказали значительное влияние на последующее развитие сказочного жанра. В сказках «Стой, солнце, и не двигайся, луна» В. Короленко, в «Фарфоровой свинье» и в цикле «Русских сказок» Максима Горького достижения М. Салтыкова-Щедрина-сказочника органически усваиваются и творчески перерабатываются. Некоторые щедринские приемы эзопского языка используются в сказках Д. Минаева, А. Амфитеатрова. В духе М. Салтыкова-Щедрина написана «Сказка о копейке» С. Степняка-Кравчинского, щедринская тема звучит в сказке «Добрый волк» Г. Мачтета. В украинской литературе щедринские традиции в сказочном жанре продолжали И. Франко, В. Навроцкий, О. Маковей.

В. Гаршин дал замечательные образцы лиро-эпической сказки. Эмоциональная насыщенность аллегорий, психологизм, преобладание субъективного начала, тонкое чувство природы, романтическое противопоставление добра и зла, прекрасного и безобразного, воспевание самопожертвования, героизма, красоты нравственного подвига, сатирическое осмеяние обывательской сытости, равнодушия, философии приобретательства — характерные черты сказок В. Гаршина. Влияние В. Гаршина испытали К. Баранцевич, М. Альбов, Ф. Волховский.

Л. Толстой создал особый вид нравоучительной сказки, соединяющей сатирическое обличие эксплуататорского общества с проповедью религиозно-нравственных идей. Дидактические цели

пропаганды религиозно-этического учения выдвигаются в сказках Л. Толстого на первый план, определяя в значительной степени их композицию и образную систему. Сказкам Л. Толстого присущи назидательность, резкое противопоставление добра и зла, обнаженность идеи, соединение сатиры с утопической мечтой об обществе будущего, установка на народного читателя, поиски новых средств выразительности.

У Л. Толстого было много подражателей, но не было продолжателей. Если в его сказках, кроме проповеди религиозно-нравственных идей, содержалось и сатирическое обличение действительности, высмеивалась мораль собственнического мира, то в сказках «Белая одежда» А. Апполова, «Грибы» А. Барыковой, «Исай, царь эфиопский», «Сказке о том, как мужик жену урезонивал» Н. Полушина, «Сказке о Богдане-царевиче» Ю. Чистяковой-Вэр критика действительности или вовсе отсутствует или занимает незначительное место. Влияние религиозно-этического учения Л. Толстого испытал Н. Вагнер, автор «Сказок Кота-мурлыки».

В творчестве А. Амфитеатрова, Ф. Сологуба, И. Ясинского и других писателей начала XX в. традиционные связи литературной сказки со сказкой народной ослабевают. Сказка превращается в фельетон (А. Амфитеатров, И. Ясинский), ясность сказочных аллегорий разрушается, сказочные образы приобретают значение символическое («Книга сказок» Ф. Сологуба), сказка утрачивает свою сатирическую остроту.

Простота и ясность аллегорий, актуальность и значительность содержания, высокий гражданский пафос — эти замечательные традиции русской литературной сказки XIX в. продолжены Максимом Горьким. Публицистичность и сатирическая острота, конкретность и философская обобщенность аллегорий, создание положительных сказочных образов, острая конфликтность сюжетов, построенных на столкновении резко противостоящих, непримиримых идеологий, социальный романтизм и революционный оптимизм — все это делало сказки Максима Горького качественно новым явлением в истории жанра. Традиция его сказок наиболее полно выразилась в сказке В. Вересаева «Звезда». Герой этой сказки Адеил, подобно горьковскому Данко, охвачен высоким стремлением освободить человечество от тьмы, вывести его на дорогу к счастью. Адеил срывает с неба звезду и ее лучами освещает жизнь людей в странах, где «царила вечная, черная ночь». Как и Данко, Адеил погибает, совершив героический подвиг.

Особое место в истории жанра занимает подпольная пропагандистская сказка. Как жанр агитационно-пропагандистской литературы сказка получает распространение каждый раз, когда ставится задача донести слово правды о самодержавно-полицейском режиме до широких масс. Впервые пропагандистская сказка появилась в 70-е годы XIX в., в пору подъема народнического движения. Затем следует более чем двадцатипятилетний перерыв; агитационная сказка с особой силой возрождается во время революции 1905 г. Среди народнических сказок наиболее популярными были «Сказка о четырех братьях» Л. Тихомирова, «Сказка о ко-

пейке», «Сказка-говоруха» («Мудрица Наумовна») С. Степняка-Кравчинского, «Сказка про то, как царь Архейн ходил богу жаловаться» А. Барыковой. Талантливым автором агитационно-пропагандистских сказок периода первой русской революции был С. Басов-Верхоянцев, автор «Конька-скакунка», «Дедушки Тараса», «Черной сотни».

В пропагандистской сказке дается публицистический анализ социальных и политических явлений жизни в сказочной форме. Авторские симпатии и антипатии выражены прямо, обнаженно. Рациональное преобладает над эмоциональным, особенно в «Сказке-говорухе» С. Степняка-Кравчинского. В меньшей мере это свойственно сказкам А. Барыковой, С. Басова-Верхоянцева, но и у них цели агитационные, дидактические преобладают над целями художественными.

Пропагандистская сказка отличается жанровым многообразием (сказка-памфлет, сказка-фельетон, сказка-новелла), вбирает в себя признаки различных жанров, соединяет быт с политикой, реальное со сказочным, народные поговорки с политической фразеологией, сказочную манеру повествования с публицистическим пафосом, язык народного лубка с языком библейского пророчества.

Аллегории, иносказания в подпольной сказке — не средство маскировки, как это часто бывает в сказке легальной, а средство сохранения сказочного колорита, усиления занимательности. Подпольная сказка связана с народной, как правило, больше, чем легальная. Композиция, система образов пропагандистской сказки отвечает ее агитационной цели — обличать самодержавный строй, показать его антинародную сущность, поднять массы на борьбу с ним. Сказка оказалась удобным для пропагандиста жанром не только потому, что отвечала первейшим требованиям подпольной литературы (простота, доходчивость), но и потому, что открывала перед автором широкие возможности наполнять популярные в народе сказочные сюжеты и образы политическим содержанием.

В 80—90-е годы XIX в. и в начале XX в. литературная сказка играла значительную роль в идеологической борьбе. Нет ни одного крупного явления общественной жизни России этого времени, которое не нашло бы своего отражения в сказке. Общественная борьба 80-х годов многосторонне и глубоко отразилась в сказках М. Салтыкова-Щедрина, «хождение в народ» семидесятников в сказках С. Степняка-Кравчинского, духовная драма народнической интеллигенции — в сказках В. Гаршина, поиски «правды жизни», религиозно-философские искания — в сказках Л. Толстого, позиция либеральной буржуазии — в сказках А. Амфитеатрова, В. Дорошевича, революционный подъем 90-х годов — в сказках Максима Горького, события первой русской революции — в сказках С. Басова-Верхоянцева.

Наряду с богатством содержания социально-дидактические сказки второй половины XIX — начала XX в. богаты и по форме: органическое слияние фольклорно-сказочных традиций с политикой и публицистикой в сказках М. Салтыкова-Щедрина, стилизация под народную сказку у С. Степняка-Кравчинского, Л. Тихомиро-

ва; облачение сказки в ритмическую и лексическую одежду былины у А. Барыковой; использование стиля и сюжетного своеобразия восточной сказки у В. Короленко, В. Дорошевича; сближение сказки со стихотворением в прозе у В. Гаршина, с фельетоном у А. Амфитеатрова, использование поэтики агитационной литературы в подпольной пропагандистской сказке 1905—1907 гг. Авторы подпольных сказок, особенно стихотворных, часто обращаются к народному лубку, продолжая традиции сказок А. Пушкина, Л. Толстого, «былин» А. К. Толстого, произведений Н. Некрасова, поэтов журнала «Искра».

К литературной обработке народного лубка в агитационно-пропагандистских целях позже прибегал Демьян Бедный. В 1913—1914 гг. он написал восемь сказок. В них в политическом плане переосмысливаются сюжеты, образы народных сказок. Сказкам Демьяна Бедного присущи афористичность языка, политическая острота тем, отказ от сказочной фантастики, прямая связь содержания сказки с конкретными событиями общественной жизни, ясность, доступность аллегорий, слияние традиций революционной сатиры и боевой публицистики, аллегоричности с публицистичностью.

В творчестве В. Маяковского сказка стала текстом к сатирическим «Окнам РОСТА», стихотворной сказкой-агиткой, направленной на разоблачение кулаков, нэпманов, дезертиров, сказкой-призывом, обращенным к рабочим и крестьянам, зовущим к бдительности, к трудовому подвигу. Сказки В. Маяковского лаконичны, плакаты, в них нет сказочной фантастики, характерных для народной сказки аллегорий.

После Демьяна Бедного и В. Маяковского развитие жанра долгое время шло по затухающей линии. Сказка уходит на периферию литературы, изредка появляется в сатирических журналах, большие писатели к сказке не обращаются. Выделяется в это время только цикл «фронтных сказок» Л. Ленча, печатавшихся в годы Великой Отечественной войны. Обычно добрый смех Л. Ленча становится в «фронтных сказках» острым и едким. Незатейливые по форме, небольшие по размеру, лубочные сказки Л. Ленча имели четкую сатирическую направленность. Их цель — разоблачение созданного геббельсовской пропагандой мифа о непобедимости вермахта.

С 60-х годов в связи с общим повышением интереса в советской литературе к условным формам, к легенде, мифу происходит оживление и в жанре социально-дидактической сказки. Сказка выходит на страницы журналов, привлекает внимание критики.

Богатые традиции русской литературной сатирической сказки XIX — начала XX в. были достойно продолжены В. Шукшиным в сказке «До третьих петухов» (1975 г.). Фантастическое переплетается в ней с реальным, фольклорные герои соседствуют с литературными, современность просвечивает сквозь сказочный сюжет с характерными для народной сказки Бабой Ягой, чертями, Змеем Горынычем, Иваном-дураком. Духовное убожество, безнравственность, социальная демагогия, бюрократизм даются круп-

ным планом, в гротескно-фантастических картинах и ситуациях. По силе художественного обобщения, сатирическому пафосу, по приемам сатирического использования литературных героев сказка В. Шукшина близка к щедринским, по богатству гротескно-фантастических картин и ситуаций она продолжает традиции Н. Гоголя, М. Булгакова. В. Шукшин возвратил литературной сказке общественную значимость, сатирическую остроту. Его сказка «До третьих петухов» стала литературным явлением.

В первую половину 80-х годов литературная сказка снова переживает период расцвета. В журналах и отдельными изданиями печатаются сказки Ф. Искандера, С. Михалкова, В. Каверина, В. Белова, Л. Устинова, Е. Вельтистова, Ф. Абрамова, В. Соколовского, В. Крапивина. Роман-сказка Л. Кима «Белка» вызывает дискуссию на страницах «Литературной газеты» (1985 г., № 7) и журнала «Литературное обозрение» (1985 г., № 8). Сказка наполняется сложными современными идеологическими, нравственными, социальными проблемами.

Исследуя современную сказку, М. Линовецкий обнаруживает противоречие, даже драматическое столкновение между современными проблемами, тревожащими писателей, и жесткими рамками сказочного жанра *. Противоречие это возникло не сегодня. Оно существует с тех пор, как существует литературная сказка, адресованная взрослым. На разных этапах истории жанра противоречие между поэтикой сказки и современным содержанием имело неодинаковую остроту и разрешалось по-разному в сказках М. Салтыкова-Щедрина, В. Гаршина, Максима Горького. Оно удачно разрешается на современном этапе развития жанра в сказке «До третьих петухов» В. Шукшина.

От А. Пушкина до М. Салтыкова-Щедрина и от М. Салтыкова-Щедрина до Максима Горького, Демьяна Бедного, В. Маяковского усиливается социально-политическое содержание сказок, появляются все новые их жанровые разновидности. В сказках 60—80-х годов XX в. внимание читателей акцентируется на морально-нравственных проблемах. Характерная уже для сказок конца XIX — начала XX в. размытость жанровых форм в сказке советского периода усиливается. Сказка то уменьшается до размеров краткой надписи в «Окнах РОСТА» В. Маяковского, то разрастается до размеров сказки-романа («Белка» А. Кима), сказки-пьесы («Бессмертный Кашей» В. Белова).

Изучение жанра социально-дидактической сказки только начинается. Речь идет не об исследовании сказок отдельных авторов. Здесь уже много сделано, обстоятельно изучены сказки А. Пушкина, М. Салтыкова-Щедрина, есть серьезные работы о сказках В. Гаршина, Максима Горького. Речь идет об изучении жанра социально-дидактической сказки в процессе его исторического развития, о закономерностях эволюции жанра, богатстве его содержания и многообразии форм, о взаимодействии традиции и новаторства, о социальной и эстетической функции литературной сказки.

* См.: Линовецкий М. В некотором царстве... Современная литературная сказка // Лит. обозрение. 1984. № 11. С. 17—24.

Только в связи с ведущими тенденциями общественной и литературной жизни можно ответить на вопрос, почему именно в это время социально-дидактическая сказка достигла своего расцвета и приобрела такое общественное звучание, чем объясняется повышенный интерес писателей конца XIX — начала XX вв. и 60—80-х годов XX в. к условным формам, к сказке, притче, легенде, аллегории, символу, как трансформируется сказка при активном ее взаимодействии с иными жанрами — с новеллой, притчей, легендой, памфлетом, романом, пьесой, почему в 30—50-х годах XX в. происходит замирание жанра, а затем наступает новое его возрождение в 60—80-е годы.

В процессе изучения истории социально-дидактической сказки возникает ряд теоретических проблем. Это вопрос о соотношении жанра и художественного метода, жанра и индивидуального стиля писателя, о сказочной аллегории как особом средстве типизации, о взаимопроникновении авторского и фольклорного, реалистических и романтических тенденций.

Статья поступила в редколлегию 01. 08. 86

О. Л. Калашникова, доц.,
Днепропетровский университет

Эволюция повестей Петровского времени

Повести Петровского времени стали предметом изучения в середине XIX в. [15, № 12, с. 1—8] и с тех пор постоянно привлекали внимание отечественных литературоведов. Однако в изучении этих произведений остается ряд нерешенных проблем, самая актуальная из которых — проблема перспективы развития новаторских тенденций жанра в русской литературе.

Вопрос о влиянии повестей Петровского времени на отечественный роман был поставлен Г. Н. Моисеевой в 60-е годы [3, т. 1]. Сам жанр работы, казалось бы, предопределял ее основную задачу: уяснить место повествовательной прозы первой половины XVIII в. в возникновении русского романа. Однако, сосредоточившись преимущественно на идейном содержании произведений, автор оставил в стороне очень важную проблему трансформации самой жанровой формы. Этот вопрос не рассматривается Г. Н. Моисеевой и в фундаментальном, пока единственном в советской науке исследовании повестей Петровского времени [12]. Констатируя влияние повестей 1710—1730 гг. на романы М. Комарова («Повесть и приключения английского милорда Георга»), Ф. Эмина («Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда»), «Письма Эрнеста и Доравры»), М. Чулкова («Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины»), Г. Н. Моисеева ограничивается отдельными замечаниями, не рассматривая вопрос о взаимодействии двух жанровых форм, не выявляя жанровых различий между романом и повестью [12, с. 160—191]. Эта проблема не ставится и в статье Г. С. Журавлевой [2, № 6].

Думается, назрела необходимость не только назвать повести Петровского времени лабораторией русского романа, но и проанализировать их как таковые с учетом национальных и иноземных традиций. Выявление основного направления эволюции повестей первой трети XVIII в., что является главной задачей данной статьи, позволит в какой-то мере решить эту задачу и отчасти прояснить актуальные для современной науки вопросы теории повести и романа, которые, по справедливому замечанию Н. П. Утехина, необходимо изучать в их взаимодействии [16, с. 18—22].

В настоящее время к повестям Петровского времени принято относить: «Гисторию о российском матросе Василии Кариотском», «Гисторию о храбром российском кавалере Александре», «Гисторию о некоем шляхетском сыне» [12, с. 17]. Первые исследователи этих произведений — Л. Н. Майков, А. Н. Пыпин, В. В. Сиповский — стремились выявить их типологические жанровые признаки [5, с. 201—219; 11, с. IV; 13, с. 11]. Однако типологическая близость «гисторий», справедливо рассматриваемых в советском литературоведении как внутренне целостное явление [1, с. 38—40; 3, с. 41; 12, с. 168—175], не должна заслонить тех различий, которые существуют в поэтике повестей и не сводятся к «самостоятельности составителей произведений в выборе темы и способа ее разработки», как полагает Г. Н. Моисеева [12, с. 18].

В связи с проблемой внутренней эволюции повестей цикла важно, в какой последовательности были созданы эти произведения. По-разному датируя «гистории» (подробнее см.: [12, с. 33, 92—102]), все советские ученые тем не менее полагают, что первой была написана «Гистория о российском матросе Василии Кариотском», второй — «Гистория об Александре», третьей — «Гистория о некоем шляхетском сыне».

Первое из названных произведений отразило существенные сдвиги в жанровой природе по сравнению с повестью предшествующего столетия. Если в «Повести о Савве Грудцыне», «Повести о купце», «Повести о Фроле Скобееве» только был введен романский конфликт героя и среды, то в «Гистории о российском матросе Василии Кариотском» события датированы нравами Петровской эпохи, что придает конфликту определенную историческую конкретность. Нравоописательная установка выявляется в изменении самих принципов сюжетостроения. С одной стороны, из традиционных для иноземного рыцарского и авантюрного романов выбираются только те сюжетные ходы, которые позволяют написать русские нравы начала XVIII в. Литературность уступает место эмпирическому нравоописанию. Так, в основе движения сюжета лежит мотив путешествия героя, как это было и в популярных в России в XVII — начале XVIII вв. зарубежных романах: «Петр Златых Ключей», «Бова Королевич», «Гишпанский шляхтич Долторн», «Александр и Лодвик», пришедших через чешское и польское посредничество. Однако в «Гистории о российском матросе Василии Кариотском» он перестает быть условным ходом, а строго мотивируется нравами Петровской эпохи: сын обедневшего дворянина Ивана Кариотского, подобно многим своим

соотечественникам, отправляется за границу, в Голландию, не в поисках любимой или приключений, а «для наук арифметических и разных языков» [12, с. 191]. Не случай, как в рыцарском и авантюрном романах, а существующие экономические и моральные нормы эпохи определяют поведение героев. Попав в Голландию, Василий легко добивается расположения и доверия своего хозяина купца потому, что «послушен и в науках зело остер» [12, с. 192], то есть обладает добродетелями, высоко ценившимися в Петровское время [10, кн. 2, с. 167—168]. Исключая важнейший в сюжетном движении иноземных романов случай, автор «гистории» отказывается и от чудес, сохранявших важную роль в русской повести XVII в. И в этом тоже отразилось изменение мироощущения русского человека нового столетия.

С другой стороны, во второй части повести, где рассказано о заграничных приключениях Василия, точно сохраняются и выдвигаются на первый план ставшие общим местом в иноземных романах сюжетные мотивы: кораблекрушение, встреча с разбойниками, узнавание по портрету. Г. Н. Моисеева отмечает «переключку» этих сюжетных ходов с мотивами русской сказки [12, с. 45—46]. Но для определения перспективы развития традиций Петровской повести более важным оказывается другой жанровый признак, объединяющий обе части «гистории». Кладя в основу сюжета произведение принципа нравоописания, автор сознательно использует готовые, отработанные ходы иноземного романа для правдивого воссоздания заграничных походов своего героя. Нравописание как сюжетообразующий принцип намечает романную перспективу развития тенденций повести 1710—1730 годов.

О накоплении, по сравнению с повестью предшествующего периода, романских черт свидетельствует и изменение хронотопа «Гистории о российском матросе Василии Кариотском», где художественное время насыщено ретроспекциями, прямое развитие событий прерывается предысторией королевы Ираклии, затем — Василия, а далее — второй исповедью Василия уже цесарю, где действие длится несколько лет и развивается по нескольким сюжетным линиям. События развертываются сначала в России, потом в Англии, Голландии, Франции, на неизвестном острове, в Цесарии, Флоренции. Широта пространственно-временных рамок является романским признаком «гистории».

Текстологическое исследование, проделанное Г. Н. Моисеевой [12, с. 57—91], подтверждает сделанный нами вывод. Во второй редакции «гистории» (60-е годы XVIII в.) возрастает степень мотивировки поступков героев, роль датировки нравов и действия, отдельные реплики разрастаются в сцены и главы.

Романские тенденции, определившиеся в «Гистории о Василии Кариотском», еще более ощутимы в «Гистории о храбром российском кавалере Александре». На особое место этого произведения в ряду повестей Петровского времени указали первые его исследователи: М. И. Сухомлинов [15, № 12, с. 1], Л. Н. Майков [5, ч. СС, с. 202], А. Н. Пыпин [11, с. 816].

Общеизвестно, что в европейской литературе в XVII в., а в русской в середине XVIII в. закрепляется понимание романа прежде всего как вымышленной истории о любовных приключениях, написанной в прозе. Автор «Гистории о храбром российском кавалере Александре», сохраняя принцип нравоописания, увеличивает роль любовной интриги. Если в истории российского матроса Василия только вторая часть связана с любовью к Ираклии, то приключения Александра начинаются с любовной истории и выйти из любовного круга герою уже не удастся.

Симптоматично возрастание интереса автора к душевным движениям героев. В поисках средств для их воссоздания писатель обращается к тем жанрам в русской литературе, в которых уже были выработаны необходимые приемы, — к любовной лирике [14, с. 38], включая в «гисторию» множество написанных в стихах арий, ставших важнейшим элементом жанровой структуры повестей Петровского времени.

«Гистория об Александре» многогеройна, сюжет строится на нескольких линиях, почти все из которых завершены. Время действия охватывает уже не одно десятилетие. События происходят в разных частях света: во Франции, Англии, России, Китае, Марокко, Турции, Германии, Мальте, Флориде. Стремление к достоверности даже в описании экзотического, связанное с принципом нравоописания, например, рассказ о посещении героем американских индейцев, сочетается в повести с условной географией.

Принципиально новым и очень важным для поэтики второй повести Петровского времени становится прием дублирования ситуаций, канонический для барочного зарубежного романа XVII в. [8, с. 16] и сохраненный впоследствии в русском романе XVIII в. [4, вып. 1]. Он находит отражение в двуслойном решении главной любовной линии сюжета «Гистории о храбром российском кавалере Александре», где любовные приключения Владимира, выдержанные в традициях ренессансной новеллистики, русских фацетий и сатирических повестей XVII в., являются низкой параллелью к высокой линии любви Александра. Сочетание материального и духовного аспектов в картине мира, проявившееся уже в русской повести XVII в., отражает национальную самобытность развития нравоописательных жанров в русской литературе. Эта двуслойность станет плодотворной чертой поэтики русского реально-бытового романа XVIII в. (М. Чулков, М. Комаров, И. Новиков).

Вставные новеллы — рассказы тех, кого герой встречает на своем пути — становятся важнейшим элементом жанровой структуры «Гистории о храбром российском кавалере Александре». Повторяя многие эпизоды приключений главного героя (знакомство с девушкой при пособничестве служанки, завоевание сердца возлюбленной посредством письма или арии, переодевание) в истории Владимира и рассказах баронов, автор раздвигает временные географические рамки повествования, делая картину жизни масштабнее и сложнее. В усилении роли вставных новелл выявляется общее для европейских литератур новеллистическое происхождение романа.

Жанровая структура «Истории о храбром российском кавалере Александре» полифонична и, подобно свободной романной форме, включает элементы различных жанров: многочисленные письма (компонент европейского галантно-героического романа [17, с. 10]); арии в стихах; элементы драматических жанров (разговор трех баронов); сентенции, отразившие влияние переведенных с западноевропейских языков сборников мудрых мыслей, получивших название апофегмат [7, с. 122], и галантно-героических романов.

Взаимосочетаясь и взаимонакладываясь, аспекты восприятия и отражения лирических, драматических и эпических жанров обусловили сюжетно-композиционное и стилистическое богатство жанровой формы «Истории о храбром российском кавалере Александре», близкой к романной. Разнородность состава произведения отражена в названии одного из вариантов текста (начало 40-х годов XVIII в.: «История о Александре дворянине, которая издана от многих авторов зело дивне».

В результате усложнения жанровой формы увеличился объем произведения, и конспективное изображение событий первой повести Петровского времени сменилось здесь более подробным.

«История о храбром российском кавалере Александре» — сложное произведение, в жанровой природе которого взаимодействуют признаки повести и романа. Это переходная от повести к роману форма, отразившая основное направление развития системы эпических жанров в русской литературе первой половины XVIII в. Обращаясь к готовым жанровым формам, включая в это объемное произведение эпистолярные, драматические, лирические элементы, автор пытается сконструировать новую форму, многие принципы которой окажутся плодотворными для русского романа в его национально-самобытном виде.

Третье произведение цикла — «История о некоем шляхетском сыне» — как бы контаминирует сюжетные, композиционные принципы уже названных повестей Петровского времени. Любовь как сюжетообразующий мотив диктует выбор уже ставших традиционными для жанра повести ситуаций: клятва влюбленных, написанная кровью; разлука любящих из-за социального неравенства; отправка героя в чужие края с грамотой, означавшей для него смертный приговор (этот мотив был уже в «Бове Королевиче» и в переделках рассказов Саксона Грамматика [12, с. 144—148]); игра на арфе, покоряющая слушателей.

В то же время на фоне закрепленных в жанре сюжетных ходов углубляется психологизм. Несомненным новаторством отличается сцена объяснения шляхетского сына и цесаревны в спальне новобрачных. Гораздо сложнее становятся образы: так, цесарь показан и как любящий отец, и как хитрый политик. Цесаревна обладает недюжинным умом и потому рискует пойти против общепринятых представлений и полюбить бедного, но умного. Храня три года верность любимому, искренне радуясь его неожиданному появлению, она не может нарушить супружескую верность, а после трагической смерти шляхетского сына в спальне новобрачных находит

в себе силы забрать у мертвого любовную клятву и сообщить всем о гибели заморского гостя. Да и добровольная смерть в конце повести свидетельствует о неординарности ее характера.

Более разнообразными становятся формы повествования. Монологи, диалоги, полилоги перестают быть простым разложением на партии авторского голоса (как это было в русской повести XVII в.). Постепенно исчезает эффект немоты персонажей, и речевая характеристика становится средством раскрытия образа.

Утверждение романских принципов в этом произведении идет не по пути расширения структурных и изобразительных границ жанра, а по пути канонизации освоенных в предшествовавших повестях разножанровых художественно-структурных элементов как составных частей одной большой формы.

В Петровское время повесть развивается в направлении укрупнения жанровой формы и накопления в поэтике романских черт. Авторы первых русских романов (Ф. Эмин, М. Чулков) не только развивают эти черты, но и включают повесть как готовую форму в жанровую структуру своих произведений. Повесть и роман активно взаимодействуют: вставные новеллы — важнейшая примета романа в России середины XVIII в., а типичной сюжетобразующей ситуацией романа, освоенной ранее повестью, становится либо путешествие, предопределяющее встречи героя с другими персонажами, рассказывающими ему свои истории («Приключения Фемистокла», «Похождение Мирамонда» Ф. Эмина), либо беседа, поочередное рассказывание разных историй («Пересмешник» М. Чулкова, «Похождения Ивана гостиного сына» И. Новикова). Конгломеративность жанровой природы первых русских романов, являясь отражением общего для мировой литературы закона свободы романной формы, в то же время показывала преемственность между романом и повестью в том виде, в каком они развивались в России XVII—XVIII вв.

В 90-е годы XVIII в. начинается художественное отрицание несовершенной мозаичной формы романа; мозаика как бы распадается, и повесть вновь выдвигается на первый план в системе эпических жанров в России, совершенствуя искусство отражения быта, психологии, окружающего мира и человека в нем, готовя расцвет романа во второй половине XIX в. Так в истории русской прозы выявляется закон отрицания отрицания. Развитие романа стимулирует, в свою очередь, дальнейший прогресс повести. Вот почему изучение истории этих постоянно взаимодействующих в русской литературе жанров должно предполагать системное их рассмотрение.

1. *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. М., 1939.
2. *Журавлева Г. С.* Повесть о российском кавалере Александре // Русская речь. 1981.
3. История русского романа: В 2 т. М.; Л., 1962.
4. *Калашикова О. Л.* О тенденциях становления русского реально-бытового романа последней трети XVIII века // Вопр. рус. лит. 1983.
5. *Майков Л. Н.* Неизвестная повесть Петровского времени // Журнал министерства народного просвещения. 1878.
6. *Майков Л. Н.* Очерки по истории русской литературы XVII и XVIII столетий. Спб., 1889.
7. *Никанорова Е. К.* Эволюция малых жанров историко-повествовательной прозы в литературе XVIII века // Проблемы изучения русской литературы XVIII в.

Л., 1984. 8. *Потемкина Л. Я.* К проблеме периодизации своеобразия французской литературы барокко // Актуальные вопросы курса истории зарубежной литературы. Днепропетровск, 1974. 9. *Прокофьев Н. И.* Хождения Московской Руси второй половины XV века // Литература Древней Руси и XVIII века. Уч. зап. Моск. пед. ин-та им. В. И. Ленина, 1970. 10. Путевой дневник П. А. Толстого // Русский архив. М., 1888. 11. *Пышин А. Н.* Водворение новых литературных форм // Русский вестник. 1895. февр. 12. Русские повести первой трети XVIII века. Исследование и подготовка текста Г. Н. Моисеевой. М.; Л., 1965. 13. *Сиповский В. В.* Русские повести XVII—XVIII веков. Спб., 1905. 14. *Степанов В. П.* Элементы жанра в беллетристике XVIII в. // Русская повесть XIX в. Л., 1973. 15. *Сухомлинов М. И.* История о славном и храбром Александре, кавалере российском // Библиотека для чтения. Спб., 1858. 16. *Утехин Н. П.* Жанры эпической прозы. Л., 1982. 17. *Bray R.* L'art de la lettre amoureuse des manuels aux romans (1560—1700). P., 1967.

Статья поступила в редколлегию 25.02.86.

Г. И. Пономарев, доц.,
Ужгородский университет

Жанр статьи в критическом творчестве И. С. Тургенева

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» имело глубокие последствия с точки зрения активизации современного литературоведения в области исследования истории русской критической мысли. Вместе с тем внимание к мастерству литературной критики пока недостаточно. Обоснованно поэтому замечание Б. Егорова о том, что «если современный литературоведческий труд о художественном произведении немислим без анализа формы, то изучение критического наследия, как правило, ограничивается трактовкой содержания» [5, с. 7]. Принято считать, что начало успешного изучения жанровых форм литературной критики было положено Л. П. Гроссманом, установившим такие виды критической статьи, как статья-трактат, статья-инструкция, статья-глосса и др. [4, т. 2, с. 61—81].

Уяснить особенности поэтики русской критики можно лишь в системном подходе к ее истории, исследуя мастерство как профессиональных критиков, так и писателей, которые в то же время были видными литературными критиками, обогатили отечественную критику не только идеями, но и жанровыми формами. К числу таких принадлежал И. С. Тургенев, чей путь как литературного критика начался в первой половине 40-х годов и закончился в начале 80-х годов XIX в.

В отличие от некоторых выдающихся современников, И. С. Тургенев признавал большое литературное и общественное значение критики, был убежден, что «у нас, в России, критике предстояла и предстоит великая и важная задача, которую она не раз уже разрешала блестящим образом в лице Белинского, Добролюбова и некоторых других» [14, т. 2, с. 767]. И. С. Тургенев считал

критика «полноправным писателем с особой, чрезвычайно важной сферой действия и воздействия на судьбы общества и литературы» [цит. по: 9, с. 6].

Оставлено немало восторженных отзывов о Тургеневе-критике. Например, Флобер писал: «Я провел вчера очень хороший день с Тургеневым, которому я прочел 115 уже написанных страниц из «Св. Антония»... Какой слушатель! и какой критик! Он ослепил меня глубиной и ясностью своих суждений. О! если бы все, что вмешиваются в суждения о книгах, могли бы слушать его, — какой урок! Ничто не ускользает от него. Прослушав стихотворение в 100 стихов, он еще помнит слабый эпитет! Он дал мне для «Св. Антония» два или три чудных совета относительно подробностей» [15, с. 130].

Тургенев-критик не обойден вниманием исследовательской мысли. Так, в работе К. Чмшкян [18] оцениваются взгляды И. С. Тургенева на задачи литературной критики, проблему народности, реализма, формы и содержания. Однако вопрос о жанре его критических выступлений не затрагивается. Это же следует сказать о статьях Г. Б. Курляндской [7], А. Лаврецкого [9]. В плане рассматриваемой темы наибольший интерес представляет работа Л. Н. Назаровой [11, т. 1], отличающаяся целостностью анализа критического творчества И. С. Тургенева. В ней перечисляются основные жанры критических статей писателя. Итак, если жанр критической статьи В. Г. Белинского [6; 13], Н. Г. Чернышевского [3], Н. А. Добролюбова [5, с. 203—237] в определенной мере выяснен, то жанровая типология критических выступлений русских писателей пока не объяснена. Между тем проблема представляет интерес в аспекте изучения закономерностей развития критики в рамках литературы критического реализма, с точки зрения критического мастерства писателя.

Критическую практику писателя нельзя отрывать от его художественного творчества. Многообразие жанровых форм Тургенева-писателя («бытовой очерк, рассказ, психологическая новелла, картина с натуры, лирический этюд, пейзажная зарисовка») [12, с. 558] в какой-то мере, возможно, предопределило широту жанрового диапазона его критических выступлений: «письма в редакцию», некрологи и воспоминания, предисловия, проблемные статьи-исследования, рецензии, критические заметки и др.

В основе методологии критического анализа И. С. Тургенева лежали его прогрессивные на то время философские, эстетические и социально-политические воззрения. Как известно, И. С. Тургенев был типичным представителем передовых людей 40-х годов, вобрав в свое сознание идеологию западного либерализма. На формирование его взглядов оказывали влияние М. А. Бакунин, Н. В. Станкевич, Т. Н. Грановский и в особенности В. Г. Белинский, под решающим воздействием которого крепнет в И. С. Тургеневе враждебное отношение к крепостному праву, складываются его литературно-эстетические воззрения [2]. И. С. Тургеневу дороги были традиции своей эпохи — либеральная оппозиция самодержавию, идеалы эмансипации, свободы личности в их либераль-

ном понимании. Вследствие этого, к примеру, сложными оказались отношения И. С. Тургенева с Н. А. Добролюбовым и Н. Г. Чернышевским. Известны его отрицательные высказывания об «Эстетических отношениях искусства к действительности».

В то же время Тургенев-критик не примкнул ни к одному из направлений в развитии литературной критики, которые были бы враждебны революционно-демократическому. Это не значит, конечно, что И. С. Тургенев стоит как-то обособленно, изолированно от развития русской критической мысли, в особенности в пору своей наибольшей активности как литературный критик — от 40-х по 60-е годы.

Приемы критического анализа, осуществляемые И. С. Тургеневым, могли быть выработаны лишь на основе усвоения критического опыта авторитетного для него литературного критика, суждение об искусстве которого сближались бы с представлением о нем самого писателя. Таким критиком был В. Г. Белинский. Его влияние на Тургенева-критика весьма заметно, особенно в проблемных статьях, где наиболее полно осуществлены критические принципы И. С. Тургенева — «Фауст. Трагедия. Соч. Гете», «Гамлет и Дон Кихот». «Литературно-теоретические и философско-исторические принципы Тургенева в его разборе «Фауста» Гете определились, — комментирует Ю. Г. Оксман, — с одной стороны, реалистической и общественно-активной критикой Белинского этой поры, а с другой стороны — материалистической философией Фейербаха...» [17, т. 11, с. 478].

Статья И. С. Тургенева о «Фаусте» Гете («Отечественные записки», 1845, № 2) написана под явственным влиянием В. Г. Белинского, что подтверждается текстологическим ее анализом. Отдельные формулировки в ней звучат как реминисценции из статей В. Г. Белинского. Обратим внимание на характерные примеры. «Мы не будем бессмысленно преклоняться перед «Фаустом», потому что мы русские; но поймем и оценим великое творение Гете, потому что мы европейцы...» [17, т. 11, с. 37—38]; «Жизнь каждого народа, — здесь же пишет И. С. Тургенев, — можно сравнить с жизнью отдельного человека, с той только разницей, что народ, как природа, способен вечно возрождаться. Каждый человек в молодости своей пережил эпоху «гениальности», восторженной самонадеянности... Сбросив иго преданий, схоластики и вообще всякого авторитета, всего, что приходит к нему извне, он ждет спасения от самого себя; он верит в непосредственную силу своей природы и преклоняется перед природой, как перед идеалом непосредственной красоты» [17, т. 11, с. 18]. А теперь обратимся к статье В. Г. Белинского «Гамлет». Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838 г.): «Для всякого человека есть эпоха младенчества, или ...бессознательной гармонии его духа с природою, вследствие которой для него жизнь есть блаженство... За младенчеством следует юношество, как переход к возмужалости...» [1, т. 1, с. 303].

Важны, конечно, не эти реминисценции и вариации излюбленных мотивов В. Г. Белинского, а общая философско-эстетическая

идея тургеневской статьи, восходящая к концепции «субъективности» В. Г. Белинского, «как условия полноценности искусства» [8, т. 1, с. 387]. Углубляя свою теорию реализма, В. Г. Белинский требовал, чтобы «верные изображения действительности, кроме своей верности, имели еще и достоинство идеального содержания» [1, т. 2, с. 470]. Более широко — концепция «субъективности» В. Г. Белинского предусматривала защиту личности в жизни и творчестве.

Пафос статьи И. С. Тургенева о «Фаусте» Гете и заключается именно в защите прав человеческой личности. Как считает Ю. Г. Оксман, «борясь за новое реалистическое искусство, непосредственно служащее задачам освобождения человеческой личности от ига «предания и авторитета»; И. С. Тургенев из «мирообъемлющего» (В. Г. Белинский) «творческого наследия Гете выделяет не «Римские элегии», не «Вильгельма Мейстера» и даже не «Вертера», а «Фауста» [17, т. 11, с. 478].

Выясняя причины обращения Тургенева-критика к «Фаусту», нельзя забывать, что великое творение Гете было только завершено, стали появляться первые переводы его на русский язык, в частности Э. И. Губера (1838 г.), М. А. Вронченко (1844 г.). И. С. Тургенев видел свою задачу в том, чтобы показать литературно-общественное значение гетевского «Фауста» для русского читателя. Это была одна из первых попыток в русской критике многостороннего анализа «Фауста» в связи с творческой историей Гете и развитием общественной жизни Германии на рубеже XVIII—XIX вв. Поэтому статья И. С. Тургенева о «Фаусте» — не только литературно-критическое произведение, но вместе с тем и очерк социологического исследования. Такая типология статьи весьма созвучна критической практике В. Г. Белинского («Стихотворения М. Лермонтова», «Общий взгляд на народную позицию и ее значение» и др.).

Как считает И. С. Тургенев, в фокусе творчества Гете находилась личность самого поэта. Гегель писал в «Эстетике», что в центре лирической поэзии должен стоять поэтический конкретный субъект, поэт, он и составляет настоящее содержание лирики. «Первым и последним словом, альфой и омегой всей его жизни было, как у всех поэтов, — пишет И. С. Тургенев о Гете, — его собственное я; но в этом я вы находите целый мир — и сознание громадности этой личности до того сильно действует на вас, что какая-нибудь небольшая песенка Клерхен... поражает вас так, как будто ни вам самим, ни другому ничего подобного в голову не приходило» [17, т. 11, с. 21].

Исследуя «Фауста» с точки зрения проявления в нем личности поэта, И. С. Тургенев видит в поэме Гете трагедию индивидуализма. «Фауст», — пишет он, — есть чисто человеческое, правильное — чисто эгоистическое произведение... Для Фауста не существует общество, не существует человеческий род: он весь погружен в себя; он от одного себя ждет спасения. С этой точки зрения, трагедия Гете является нам самым решительным, самым резким выражением романтизма...» [17, т. 11, с. 22]. С такой творческой установкой

поэта, по мысли И. С. Тургенева, согласуется и характер изображения народа в трагедии, который играет в ней «жалкую роль» и над которым «потешаются» Фауст и Мефистофель, что вызывает глубокое неудовлетворение критика.

Производя всесторонний аналитический разбор гетевской трагедии, И. С. Тургенев применил те принципы анализа, которые были выработаны реалистической критикой В. Г. Белинского, предусматривавшей органическое сочетание рассматриваемого произведения с личностью поэта и эпохой, в которую он творил. Надо сказать, что И. С. Тургенев довольно мощно «прославляет» критическую характеристику «Фауста» экскурсами в литературное прошлое Германии, что позволяет ему выявить неповторимость художественного создания Гете.

Б. Бурсов, исследуя статьи В. Г. Белинского, как и его последователей в русской критике, указывает на их особенность: они «погружены в национальную действительность» [3, с. 193]. И. С. Тургенев не отрывает анализа гетевского «Фауста» от задач своего времени, как он их понимает, и в этом отношении мы также вправе усматривать близость И. С. Тургенева-критика к В. Г. Белинскому.

Однако И. С. Тургенев не следует за В. Г. Белинским, он выступает как оригинальный истолкователь сложных литературных явлений, — его трактовка «Фауста» Гете носит вместе с тем и полемический характер. Как полагает Ю. Г. Оксман, в статье И. С. Тургенева пересматриваются идеалистические концепции разных статей В. Г. Белинского, опубликованных в «Отечественных записках» [17, т. 11, с. 478]. Если В. Г. Белинский, как и некоторые другие критики, испытавшие влияние идеалистической философии Гегеля, ключ к пониманию «Фауста» Гете видели в раскрытии в нем жизни «субъективного духа, стремящегося к примирению с разумной действительностью путем сомнений, страданий, борьбы, отрицаний, падения и восстания» [1, т. 1, с. 448], то для И. С. Тургенева такое понимание трагедии Гете представляется совершенно неприемлемым: «Примирения, действительного примирения, того окончательного аккорда, в котором разрешались бы все предшествовавшие диссонансы, мы не находим в Фаусте... придуманное старцем Гете аллегорическое, холодное, натянутое разрешение трагедии не удовлетворяло и не удовлетворяет, вероятно, ни одного живого человека... [17, т. 11, с. 22—23]. Имеется в виду, очевидно, обращение Фауста к античности, чтобы утвердить свой гуманистический идеал, — искания Фауста оторваны от потребностей немецкого народа [11, т. 1, с. 524]. Таково толкование И. С. Тургеневым итогового произведения Гете, не свободное, впрочем, от недостатков — следствие просветительного идеализма критика.

Статья критика — это литературное произведение; неотъемлемым атрибутом ее является органичность построения. Она всегда решает определенную задачу, которой подчинена ее структура. Своя задача была у И. С. Тургенева. У него как критика и поэта-переводчика «Фауста» сложилось, как уже отмечалось, свое пони-

мание гетевского произведения, в котором нет примирения с действительностью. Такая интерпретация «Фауста» соответствовала решительной антикрепостнической настроенности И. С. Тургенева, приступившего к созданию цикла «Записки охотника». Поэтому как концептуальная во всей идейной структуре рассматриваемой статьи воспринимается мысль о гуманистической наполненности творчества великого немецкого поэта. «Гете, — писал И. С. Тургенев, — этот защитник всего человеческого, земного, этот враг всего ложно-идеального и сверхъестественного, первый заступился за права — не человека вообще, нет — за права отдельного, страстного, ограниченного человека; он показал, что в нем таится несокрушимая сила, что он может жить без всякой внешней опоры и что при всей неразрешимости собственных сомнений, при всей бедности верований и убеждений человек имеет право и возможность быть счастливым и не стыдиться своего счастья» [17, т. 11, с. 33]. Свою задачу И. С. Тургенев видел и в том, чтобы в критическом разборе «Обзора обеих частей Фауста», приложенного М. Вронченко к его переводу «Фауста» издания 1844 г., разоблачить «несостоятельность патриархальной церковно-феодалной морали, которая лежала в основе суда над «Фаустом» его русского переводчика», как считает Ю. Г. Оксман [17, т. 11, с. 479]. Любопытно в этой связи наблюдение М. К. Клемана, комментировавшего статью И. С. Тургенева о «Фаусте» Гете в издании произведений писателя в 30-е годы: «Если для Тургенева Мефистофель, — писал Клеман, — «олицетворенный элемент целого человека Фауста», «смело выговоренный Фауст» и вместе с тем «олицетворенное отрицание»... а трагедия Фауста — трагедия замкнувшегося в эгоистических стремлениях человека, то для М. Вронченко Мефистофель — «дух зла», почти христианский черт, а трагедия Фауста сбивается на трагедию христианства, предавшегося пустым мудрствованиям и сошедшего с пути праведного» [16, т. 12, с. 505].

В соответствии с поставленными задачами находится и построение изучаемой статьи И. С. Тургенева. Первая часть ее — теоретико-аналитическая — посвящается истолкованию «Фауста» в связи с эпохой Гете, личностью немецкого поэта и литературным развитием Германии.

Первая часть статьи отличается синтетической цельностью и логической завершенностью. Применяя дедуктивный метод, И. С. Тургенев идет от общих положений к выяснению частных вопросов, связанных с анализом гетевского «Фауста». Начало статьи служит вступлением в тему — указывается на литературно-общественное значение «Фауста», выясняются особенности эстетических запросов читающей публики. Такое начало в чем-то традиционно для русской критики, которая стремилась уяснить судьбу произведения не иначе, как в восприятии читателей. Постановка задачи в статье обычно предполагает критическую полемику. И. С. Тургенев сразу же отмежевывается от «господ критиков», склонных при разборе «вековых творений» лишь воскуривать им фимиам и употреблять «восторженные восклицания». Попутно уясняется назначение «дельной критики», которая, «несмотря на вопли ее противников,

никому еще не сделала зла» [17, т. 11, с. 16]. Такая постановка вопроса заставляет вспомнить о принципах «реальной критики» Н. А. Добролюбова.

Историзмом критического метода И. С. Тургенева обусловлено введение пространного очерка литературного развития Германии XVIII в. «Историческое изыскание, — на его взгляд, — может иногда с успехом заменить чисто логические рассуждения, потому что ничего не может быть логичнее исторического развития, ясно и добросовестно представленного» [17, т. 11, с. 16]. «Великими людьми» зрелого этапа немецкого Просвещения, подготовившими эпоху расцвета классического искусства в Германии, И. С. Тургенев считает прежде всего Клопштока, Виланда и Лессинга. В статье высказано немало тонких замечаний о таланте этих писателей, роли В. Шекспира в формировании немецкой литературы, кстати, изучать творчество В. Шекспира призывал своих современников Г. Э. Лессинг. Вполне объясним интерес И. С. Тургенева к немецкой литературе «Бури и натиска», он обнаруживает завидную осведомленность в вопросах социально-исторического, философского и — повторяем — литературного развития Германии, одним из источников такого познания явились для критика «Записки» Гете.

Теперь уже закономерен переход к личности великого немецкого поэта, которому «суждено было выразить собой всю сущность своего народа и своего времени; «его величие состояло именно в том, что все стремления, все желания его народа небесплодно отражались в нем» [17, т. 11, с. 20—21]. Через тридцать пять лет в знаменитой речи на открытии памятника А. С. Пушкину в Москве И. С. Тургенев с новой силой подчеркнет, что Гете, наряду с Ж. Б. Мольером и В. Шекспиром, народный поэт в истинном значении этого слова [17, т. 11, с. 215]. Обратим внимание на пронизательность критического ума молодого И. С. Тургенева в связи с оценкой Гете. Как считает И. С. Тургенев, Гете был «поэт по преимуществу», одаренный «всеобъемлющим созерцанием», «с бесконечно разнообразной и восприимчивой фантазией». «Он сам был весь целый, весь — как говорится — из одного куска; жизнь и поэзия не распадалась на два отдельных мира: его жизнь была его поэзией, его поэзия была его жизнью... он знал, что он владеет природой и человеком: он владел искусством, как не владел никто до него» [17, т. 11, с. 20—21]. Такая характеристика созвучна в основном с оценкой таланта Гете, данной В. Г. Белинским. В частности, он писал, что «Гете был гений несравненно высший, гений чисто художнический, а поэтому неспособный увлекаться никакими односторонностями, но обнимавший все в оконченной целостности» [1, т. 1, с. 435].

Таким образом, четкий план этой части статьи, логико-структурная ее детерминированность способствовали доказательности и ясности выражения мысли, композиционной стройности и смысловой завершенности.

Вторая часть статьи носит как бы прикладной характер — это лингво-семантический анализ перевода «Фауста» Гете М. Вронченко. И. С. Тургенев проделал большую и кропотливую работу,

досконально разобрав перевод М. Вронченко, сличив его с оригиналом, и указал при этом на многие весьма существенные, с его точки зрения, огрехи переводчика. Очевидно, этот труд И. С. Тургенева, его советы использовались последующими переводчиками «Фауста» на русский язык.

Попытка определить жанр статьи И. С. Тургенева о «Фаусте» Гете предпринимается Л. Н. Назаровой, которая называет ее «рецензией», а критика — «рецензентом» [11, т. 1, с. 524]. С этим нельзя согласиться. И. С. Тургенев не рецензирует трагедию Гете в русском ее переводе — в этом не было необходимости, поскольку «Фауст» получил к тому времени достаточно широкую известность и представлять его читателям не было надобности. Автор статьи исследует «Фауста» Гете как явление немецкой и мировой литературы, имеющее живое значение для русских читателей: «Появление нового перевода «Фауста» возбудило в нас разнообразные размышления насчет нас самих и нашей литературы» [17, т. 11, с. 14].

Жанровую разновидность статьи И. С. Тургенева о «Фаусте» Гете мы определяем как **теоретико-монографическое исследование**, образцы которого находим в критическом творчестве В. Г. Белинского. Такого же типа и программная статья И. С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот».

В отчетном докладе на VIII съезде писателей Г. М. Марков, говоря о значении художественного наследия XIX века для современности, отметил: «Советской литературе по наследству перешли не только передовые традиции социальной чуткости, подлинной народности и патриотизма, но и колоссальный художественный опыт мастеров, признанных человечеством» [10, с. 3]. Активно наследуется и мастерство литературно-критических выступлений великих русских писателей, находившихся на магистральном пути развития реалистической критики.

1. *Белинский В. Г.* Собр. соч. В 3 т. М., 1948. 2. *Бродский Н. Л.* Белинский и Тургенев // Белинский — историк и теоретик литературы. М.; Л., 1949. 3. *Бурсов Б.* Мастерство Чернышевского-критика. Л., 1959. 4. *Гроссман Л. П.* Жанры литературной критики // Искусство. 1925. 5. *Егоров Б.* О мастерстве литературной критики. Л., 1980. 6. *Кургинян М. С.* О методе и мастерстве Белинского-критика и теоретика литературы // Белинский и современность. М., 1964. 7. *Курляндская Г. Б.* Эстетические взгляды И. С. Тургенева // Сб. ст. М., 1959. 8. *Лаврецкий А.* Белинский // История русской критики. В 2 т. М.; Л., 1958. 9. *Лаврецкий А.* Эстетические взгляды русских писателей. М., 1963. 10. *Марков Г. М.* Никогда не отгораживаться от тревог современного мира, от жизни нашего народа // Лит. газ. 1986, 25 июня. 11. *Назарова Л. Н.* Тургенев-критик // История русской критики. В 2 т. М.; Л., 1958. 12. *Петров С. М.* И. С. Тургенев — великий русский писатель-реалист // Творчество И. С. Тургенева: Сб. ст. М., 1959. 13. *Поляков М.* Поэзия критической мысли. О мастерстве Белинского и некоторых вопросах литературной теории. М., 1968. 14. Русские писатели о литературном труде. В 4 т. 1954—1956. 15. *Тургенев И. С.* Неизданные письма к г-же Виардо и его французским друзьям (1846—1882). М., 1900. 16. *Тургенев И. С.* Собрание сочинений. В 12 т. М.; Л., 1929—1933. 17. *Тургенев И. С.* Собрание сочинений. В 12 т. М.; Л., 1954—1958. 18. *Чмицкий К. И.* И. С. Тургенев — литературный критик. Ереван, 1957.

Статья поступила в редколлегия 02.10.85.

Жанрово-стилевое своеобразие писательской художественной биографии в прозе Ю. Нагибина 70-х годов

Ю. Нагибин в 70-е годы предложил свое прочтение «трудов и дней» художников слова от протопопа Аввакума до И. Анненского. Разговор об этой стороне творчества Ю. Нагибина представляется интересным в плане тех непрекращающихся споров, которые породили «жанровый взрыв» — обилие писательских «поэтических биографий». Об отсутствии единого мнения о них свидетельствует развернувшаяся в «Литературной газете» в 1975—1976 гг. дискуссия «Биографическая литература: были и небылицы». Затянулась и дискуссия «Биографическая проза: границы вымысла» в «Литературной газете» в 1986 г. Наиболее последовательно скептическое отношение к традиционно сложившейся художественной биографии писателя высказал Я. Гордин в статьях «Самозванцы с историческими фамилиями» [4] и «Возможен ли роман о писателе?» [3].

Что же дают находки и просчеты биографических произведений Ю. Нагибина для понимания этих вопросов? Они, быть может, отчетливее произведений других авторов-«биографов» демонстрируют завоевания и потери жанра. Рассмотрим ранние рассказы этого цикла.

В автобиографическом «Признании» [7] Ю. Нагибин заметил, что для него обращение к художественной биографии, оставаясь воплощением личного опыта, означало поворот к внешнему миру. Для цикла характерно обретение «своих» героев, «своих» сюжетных коллизий, «своих» нравственных и творческих проблем. Основная задача Ю. Нагибина — через личность творца понять его творчество.

В одном из интервью писатель четко определил нравственно-эстетический круг проблем своих рассказов о невымышленных героях: «Хорошо, что вы не называете эту маленькую повесть и эти рассказы «историческими». У меня нет литературного интереса к истории как таковой. И занимали меня тут вопросы, если можно сказать, «вневременные» — незащищенность поэтической природы, чудо рождения стихов, соответствие человека своему дару и т. п.» [6, с. 7].

Может быть, то, что воспринимается как некое упущение, жанровый просчет, отступление от канонов историко-биографической прозы, — всего лишь художественная преднамеренность, обусловленная индивидуальностью автора, отрицающего путь длительного изучения материала. Своеобразие нагибинского рассказа — спрессованность информации, конденсированность эмоций, постоянное присутствие автора-дидакта, отсутствие последнего мазка, приводящего все в гармоническое единство. Скорее от авторской индивидуальности, а не от творческой скудости у Нагибина-«биографа» часты возвраты к полюбившимся мыслям, фразам, стереотипу жес-

тов и движений героев, словом, «готовым конструкциям». Эти «блоки» наметились в самом раннем рассказе цикла «Надгробие Кристофера Марло». В этом рассказе отчетливо звучат «сквозные» мотивы позднейших произведений о великих: незащищенность гения перед будничной жизнью, духовный, нравственный его полифонизм. Нагибинский стиль угадывается в приближенности и скупости примет Елизаветинской эпохи. В этом рассказе отчетливо ощущается авторское тяготение к притче, к назиданию и морализаторству.

К безусловным удачам Ю. Нагибина относим рассказ о последних днях жизни Аввакума «Огненный протопоп» [5]. Три основных момента определяют жанровое своеобразие рассказа: значительность и монументальность фигуры «огнепального героя», величавый трагизм его судьбы, определенность авторской концепции человека и его времени. Ю. Нагибин ярко нарисовал первого русского писателя, научившего литературу, говорившую велеречивым языком акафистов, ядреной мужицкой речи. Он приблизил авторскую манеру письма, внутреннюю речь героя к стилистике его «Жития» и посланий. Написан рассказ размашисто, «громко», неприглушенными красками. Однако слишком обильны натуралистические детали, то трагедийные в сцене сожжения, то грубоватые в описании телесных страданий мятежного еретика.

Емкая композиция рассказа, более похожего на «конспект романа», позволила расширить «поле наблюдения». За считанные минуты, прошедшие от прихода стражника, ведущего Аввакума на огненную смерть, до той минуты, когда «сердце стало угольком» [5, с. 366], он перебирает в памяти всю свою беспокойную жизнь. Рассказ скуп на исторические реалии, но веют в нем ветры истории. При минимальной затрате художественных средств Ю. Нагибин создал контур эпохи — «огнепального времени», «глухой ночи». В языковой мощи, а не в религиозном фанатизме для автора историческая доминанта его героя. Думается, что Аввакум у Ю. Нагибина в чем-то не только духовно, но и интеллектуально тоньше своего реального прототипа. Это гротескное сочетание величия характера, таланта и слепости заблуждения, драматического пафоса и натуралистической грубости выражения создает совершенно особый, неповторимый стилевой сплав в нагибинской биографической прозе.

Неожиданным, на первый взгляд, преемником Аввакума оказывается у Ю. Нагибина герой «Острова любви», «вечный труженик» и «первый российский профессор элоквенции» В. Третьяковский. Несправедливо приниженный Лажечниковым в «Ледяном доме» и взятый под защиту А. Пушкиным как человек, «достойный во многих отношениях уважения и благодарности нашей» [9, с. 62], он вызвал в последние годы интерес непохожих писателей, как В. Шефнер, В. Панова, В. Пикуль. Оттеня героическое и трагикомическое, сгущая краски, рисует Ю. Нагибин образ непонятого поэта. Его Третьяковский высвящен ярко и крупно, хотя действие здесь, как и в «Огненном протопопе», укладывается в считанные минуты.

Выношенное понимание образа сказалось в символике заглавия — «Остров любви». Откуда оно? В сюжете и идейной концепции рассказа никакой роли не играет упоминание о сделанном Третьяковским переводе романа Поля Гальмана «Езда в остров любви». В океане людского равнодушия Волынский на эшафоте увидел островок человечности: исполненное жалости и сострадания лицо своей жертвы. Единый человеческий остров любви в океане людского любопытства, жестокости, бездушия — таков нагибинский Третьяковский, дающий автору право художественного переосмысления в утверждении: «...смешной поэт, никем не признанный, не угаданный Предтеча, в чьем безотчетном порыве родился жест великой русской литературы — к страждущему» [5, с. 408]. У нагибинского героя одна страсть — высокая страсть к творчеству. В мире поэзии он мнил себя почти богом. Вот почему в конфликте с Волынским за ним право поэта и человека.

Цикл биографий поэтов-словотворцев у Ю. Нагибина продолжен рассказом об А. Пушкине «Царскосельское утро». В манере непринужденного рассказа под стать стиху юного А. Пушкина повествуется о том утре ученика лицея, когда он до конца осознал свое жизненное призвание. О чем бы ни думал он, о свидании с нестройной крепостной актрисой, о милой ли ему семье Карамзиных, или о встреченном в парке «сентиментальном отцеубийце и первейшем лукавце Европы» Александре I, А. Пушкин весь во власти поэтических помыслов и забот. Он испытывает недовольство от того, что даже в столице «все врут в языке». Сила его сосредоточенности на этой мысли так велика, что и во сне после блаженной усталости любовного свидания он слышит голос окружающей природы. Все живое и неживое в ней «хотело стать самим собою, воплотиться в точное, не искаженное, не униженное косноязычным или чужеземным налетом слово. И все верили, что ему, спящему мальчику, под силу этот титанический труд» [5, с. 422].

Полнокровно и с изящной легкостью рисуется сам «кудрявый и смуглый мальчик» в его телесной и душевной гармонии, наделенный даром всевидения, всеслышания, всепонимания.

Повзрослевший, но сохранивший прелесть гармонии ума, таланта, душевной щедрости, А. Пушкин предстает в рассказе «У Крестовского перевоза». Это художественная летопись одного печально начавшегося и радостно продлившегося дня А. Дельвига, проведенного с А. Пушкиным. В нем речь идет о столь любимой Ю. Нагибиным «биографом» ситуации — один день творца в пору подведения многих жизненных итогов. На даче у Крестовского перевоза, на тихой окраине Петербурга, А. Дельвиг пережил кульминацию личной драмы, выросшей в гуманное убеждение, что «щелк курка и вялая вспышка отсыревшего пороха» не возвращают человеку душу или самоуважение, не возвращают любовь. Здесь он навсегда простился с А. Пушкиным — это была их последняя встреча, за которой последовала смерть А. Дельвига, противопоставившего «твердое достоинство человека чести» ледяющему бешенству «голубого ангельского взгляда» Бенкендор-

фа, грозящего издателю «Литературной газеты» тюрьмой и казней.

В рассказе Ю. Нагибин нашел ряд интереснейших художественных решений. Сюжет построен на остром психологическом предвидении: за несостоявшимися дуэлями А. Дельвига резко прочерчивается неизбежность пушкинского рокового поединка. В рассказе, щедром на исторические и бытовые реалии, эпоха представлена в двух полюсах — А. Пушкина и Бенкендорфа. А Россия народная — смуглым, «ножевым», цыганским лицом извозчика, везущего А. Пушкина и его друга по пыльным улицам петербургской окраины, да добрым молодцем, изнывающим под мандолину Дельвиговой тоской, его «Ноченькой» в полной убежденности, что поет песню «нашу, русскую», которая «завсегда была».

А. Пушкин в рассказе праздничен, он создает вокруг себя атмосферу поэзии, заполняет собой для друга все мироздание. В целом образы А. Пушкина и А. Дельвига в рассказе традиционны, хрестоматийны. А. Дельвиг в понимании Ю. Нагибина — поэт не большого, но искреннего таланта. Смысл его жизненного итога — при жизни стать поэтом для народа.

Внутренняя логика «писательской серии» ведет Ю. Нагибина от первых «землепроходцев» поэтического слова к властителям его, от еще невоплощенного слова у юного А. Пушкина к почти родовым мукам слова, воплотившегося в «Сне о Тютчеве». Рассказ этот дал автору повод приоткрыть дверь в собственную художественную лабораторию. О том, что личность, а не эпоха прежде всего в поле зрения Ю. Нагибина, свидетельствует его статья «Признание», в которой он рассказал о «зерне», положенном в основу этого рассказа. «Рассказ планировался небольшой, и я решил испытать свой метод, так сказать, в чистом виде. Садясь за работу, я даже не раскрыл имеющийся у меня двухтомник Тютчева, не перечитал его стихов... И, целиком вверившись порыву, напугал все, что только можно, прежде всего свои любимейшие стихи... Но образ несчастной, полубезумной и неповторимо прекрасной Денисьевой и образ самого Тютчева мне не пришлось сочинять заново. Значит, в главном мой метод себя полностью оправдал. Конечно, прочти я заранее предисловие к двухтомнику, книгу Пигарева и Аксакова, я не сделал бы ошибок ни во времени, ни в месте действия, ни в иных — второстепенных деталях. Но захотелось бы мне писать рассказ, напивавшись чужими, вескими, солидными соображениями — в этом я сильно сомневаюсь. Робость перед многомудрыми людьми, столько всего знавшими о Тютчеве, вязала бы меня по рукам и ногам. Откуда бы взяться тому ликующему чувству первооткрытия, которое владело мною, когда я выводил свои каракули? А без этого не было бы и рассказа» [7, с. 9].

Именно это слишком свободное отношение к фактам истории литературы, «свое» прочтение их вызывает раздражение критиков. В той разногласии мнений, которая существует о приоритете художника или ученого как «хозяина» историко-биографического произведения, нам кажется убедительной позиция В. Оскоцкого, утверждающего, что исторические картины, «созданные по законам

художественного вѣмысла, оказываются социально и нравственно куда более значительными, чем документально удостоверенные хроникальные сообщения об эпохе [8, с. 117—118]. Думается, что в отсутствии буквалистской зависимости от ученых исследований, в умении постичь главное в характере и судьбе художника по законам поэтической логики, творческой интуиции — главный источник внутренней раскованности, смелости в обращении с материалом в рассказах Ю. Нагибина, их неповторимый стилевой и эмоциональный настрой.

В «Сне о Тютчеве», как всегда у Ю. Нагибина, отчетливо ощущима грань между «сегодняшней» лексикой и интонацией автора и внутренними монологами героя, в которых угадывается салонное изящество блистательного остролова, баловня большого света. И здесь Ю. Нагибин верен своему излюбленному приему композиционной организации материала. За короткую вечернюю прогулку Ф. Тютчев, недавно переживший смерть любимой женщины, заново перечувствовал безнадежность запоздалого раскаяния. Он ждал душевного облегчения лишь от возможности воплотить в слове «красоту этой муки». Малый размер рассказа, его жанровая размытость, глубокая экспрессивность и спрессованность эмоций тютчевской поэзии заставляют Ю. Нагибина отбирать наиболее эмоционально «грузоподъемные» слова. Он ведет читателя по лабиринту воспоминаний героя от «безмятежной легкости» начальной стадии романа стареющего поэта с ровесницей своей старшей дочери к драматизму дальнейших отношений.

Конфликт, в котором до конца раскрылись характеры героев, не только интимный — «поединок роковой» двух любящих душ, но и нравственно-философский. Безграничная вера во всеислие поэтического слова заставила Денисьеву требовать, чтобы книга стихов Ф. Тютчева вся была посвящена ей. Но поэт не мог отдать ей те стихи, которые были платой за самоотверженность другой женщины. Наибольшая сила и психологическая достоверность рассказа, на наш взгляд, в воссоздании самого хода творческого процесса, создания лирического шедевра «Накануне годовщины 4 августа 1864 года». Ю. Нагибин моделирует все этапы рождения стиха.

М. Бойко в статье «Логика факта и тайна образа» упрекает Ю. Нагибина в том, «что само стихотворение и обстоятельства его возникновения предельно конкретизируются и «заземляются» [1, с. 6]. Вероятно, на подобные упреки Ю. Нагибин еще раньше ответил содержанием и даже названием своего интервью «Писатель творит не из золотых кирпичей» [6, с. 7].

Внутренней цельности Авакума и юного А. Пушкина, ариэлевой невесомости и незаземленности Ф. Тютчева противостоит герой «Дня крутого человека» — Н. Лесков, с его литой «борцовой фигурой», неожиданным сходством с Иваном Грозным и исполненной противоречий душой. Ю. Нагибин художественно осмысливает события, мысли и настроения одного дня жизни своего героя. Автор вмещает в этот день «конспект» всего творческого пути, всей сложности человеческих отношений и писательской судьбы. «День

крутого человека» хорош показом того, как из прозы будней рождается творчество, как в дисгармоническом и парадоксальном переплетении человеческого и творческого побеждает художник.

Один день в жизни Н. Лескова при помощи палитры его же богатейших красок помогает Ю. Нагибину нарисовать образ «зла-тоуста и жаднослушателя», «величайшего человекознатца», «страстного, гневливого, причудливого фантазера». Зоркая цепкость художника, видящего «сквозь увеличительное стекло изъяны человеческой души», не мешают Н. Лескову создавать своих праведников, чудаков и подвижников. Ему «достаточно малой вспышки, чтобы начать творить — не подобие действительности, а собственный мир, овеянный необъяснимой красотой» [5, с. 527].

Тонко прочерчивает Ю. Нагибин в таланте Н. Лескова наряду с ошеломляющими творческими прозрениями грубую слепоту души. Она отрезала его от передовой русской литературы, прочное семейное здание заменила карточным домиком. «Крутой человек» в меру подсвечен авторской иронией и юмором. Но подлинный Н. Лесков открывается Ю. Нагибину в заветный вечерний час, когда, осенив себя широким крестом, с молитвой «не оставь» приступает к «деланию» за письменным столом.

Красной нитью проходит через доброту и любовно сработанный рассказ универсальная для «писательского» цикла Ю. Нагибина мысль о том, что самое высокое и прекрасное здание поэзии воздвигнуто из тяжких, грязных и неотесанных камней будничной жизни. Концепция образа Н. Лескова спорна, но таким увидел его Ю. Нагибин.

Зерно рассказа об Иннокентии Анненском «Смерть на вокзале» заключено уже в «Сне о Тютчеве». Самому Ф. Тютчеву, раздумывающему о том, что он оставит будущим поэтам в наследство, в минуту душевного прозрения слышались написанные позже, после его смерти, но его традициями навеянные стихи И. Анненского:

Среди миров, молчанья и светил
Одной звезды я повторяю имя...

«Смерть на вокзале» построена как внутренний монолог, исповедь поэта за несколько часов до ожидаемой служебной отставки и за несколько часов до смерти. Символика заглавия отчетливо доносит авторскую концепцию образа поэта, застигнутого смертью в середине жизненного пути. Человек мужественный, «истинный классик», великий знаток античности, высоко ценивший форму и строгость линии, как настойчиво повторяет автор, Анненский более всего боится утраты человеческого достоинства. Его последний жест, когда он падает мертвым на ступеньках вокзала, — жест Цезаря, закрывающего плащом лицо.

Форма внутреннего монолога дает автору возможность проследить непрерывность процесса анализирующей мысли и постоянной душевной боли героя, человека с «содранной кожей». Через его совесть прошла боль кровавого 1905 г. Социальная активность подмечена автором и в отмежевании от модернистов. Как и других нагибинских героев, его терзает сознание «не вырвавшегося из темницы слова», не услышанного «здесь, сейчас, сегодня». Можно

в принципе согласиться с М. Бойко, автором статьи «Приближаясь к прототипу», что отдаленные от нас во времени герои Ю. Нагибина менее требуют документальной достоверности, «и потому убедительно изобразить И. Анненского или С. Рахманинова значительно труднее, чем, например, В. Третьяковского» [2, с. 37].

Ю. Нагибин, думается нам, счастливо избегнул двух опасных тенденций избранного им жанра: бесплотной идеализации героев и «запыленности» их мелочами будней. Герои его историко-биографических рассказов всегда драматичны, нетрадиционны, одухотворены непрекращающейся работой творческой мысли. Воссоздание облика и внутреннего мира писателя у Ю. Нагибина в связи с тенденциями историко-биографического жанра неотъемлемо от задач языковой стилизации. Он признается в том, что невольно приближался к их лексике и образному строю речи.

Рассказы Ю. Нагибина о писателях в плане литературоведческом написаны субъективно и небрежно, но всегда увлеченно. Они дают основание говорить не о кризисной или тупиковой ситуации, в которой оказался жанр, а скорее о продолжающемся художественном поиске, от которого ждешь эстетических открытий.

1. *Бойко М.* Логика факта и тайна образа // Лит. газ. 1975. № 47. 2. *Бойко М.* Приближаясь к прототипу // Лит. обозрение. 1976. № 1. 3. *Гордин Я.* Возможен ли роман о писателе? // Вопр. лит. 1975. № 9. 4. *Гордин Я.* Самозванцы с историческими фамилиями // Лит. газ. 1975. № 34. 5. *Нагибин Ю.* Остров любви. Повести и рассказы. М., 1977. 720 с. 6. *Нагибин Ю.* Писатель творит не из золотых кирпичей // Лит. Рос. 1874. № 17. 7. *Нагибин Ю.* Признание // Лит. Рос. 1975. № 27. 8. *Оскоцкий В.* Связь времен. М., 1974. 9. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. В 20 т. М.; Л., 1949. Т. 16.

Статья поступила в редколлегию 29. 12. 86.

Т. В. Полянина, доц.,
Львовский университет

Проблемы славянских связей в мировоззрении и творчестве Н. В. Гоголя

IX Международный съезд славистов поставил перед исследователями новые задачи в изучении славянских контактов. Движение славянского единства — один из феноменов международных отношений после второй мировой войны. В силу сложившихся исторических обстоятельств ведущее место в антифашистской борьбе Европы заняли славяне. В этом свете изучение культуры прошлого в лице таких великих пропагандистов славянского братства, каким был Н. В. Гоголь, приобретает большое идеологическое значение.

В наше сознание Н. В. Гоголь вошел как писатель, чья личность и творчество являют собой символ векового братства русского и украинского народов. В науке о Н. В. Гоголе есть немало исследований, которые посвящены изучению его связей со славянскими культурами. Широко изучены проблемы взаимосвязей Н. В. Гоголя с украинской культурой. В последние годы все шире рассматриваются вопросы рецепции творчества писателя в зарубежных славянских странах*. Есть работы об общей концепции писателя в отношении истории и современности славянских народов**.

* Попытки обобщения этой темы предпринимались: *Богданович И. А.* Светозар Гурбан-Ваянский // История славянских литератур. М., 1970; *Брагина Ю.* Гоголь в Сербии // Славянская филология. М., 1960. Вып. 3; *Водовозов Н. В.* Славянские интересы Гоголя // Русская классическая литература / Под ред. А. И. Ревякина // Учен. зап. Москов. гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина. М., 1960. Вып. 10; *Воробьева Л. В.* Любен Каравелов. Мировоззрение и творчество. М., 1963; *Дюришина Ю. Я.* Осенский — новеллист и Н. В. Гоголь в свете типологических соотношений и контактных связей // Чехословацко-русские литературные связи в типологическом освещении. М., 1976; *Живанчевич М.* Август Шеноа и русская реалистическая литература // Взаимосвязи славянских литератур. Л., 1966; *Крутикова Н. Е.* Гоголь и украинская литература. К., 1983; *Мешкова Е. Н.* Рука и сердце брата. Из истории чешско-русских литературных связей I половины XIX века. К., 1971; *ее же.* Н. В. Гоголь и чехословацкая литература первой половины XIX в. // Языкознание и литературоведение. К., 1964; *Хватов А.* Бранислав Нушич. 1864—1938. М.; Л., 1964; *Цветкова Л. И.* Проблема освоения гоголевских традиций в болгарской литературе: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1964; *Цыбенко Е. З.* Русский роман в Польше в середине XIX века (40—50-е годы. Гоголь, Тургенев) // Польско-русские связи. М., 1970.

** *Яворский Ю. А.* Н. В. Гоголь в Червонной Руси // Известия С.-Петербургского славянского благотворительного общества. 1904. № 5.

На современном этапе возникают новые аспекты изучения творчества Н. В. Гоголя. Критики справедливо говорят о необходимости развивать и дополнять установившиеся положения, создать «целостную концепцию мировоззрения и творчества писателя, соответствующую теоретическому уровню современного литературоведения» [2, с. 5].

Настоящая статья представляет собой попытку на материале научной и эпистолярной прозы Н. В. Гоголя раскрыть его взгляды на ведущие проблемы славянской науки его времени, напомнить о его контактах с прогрессивными деятелями эпохи 30—40-х годов XIX в. и определить значение его концепций для нашего времени.

От историка культуры Н. В. Гоголь требовал цельности взгляда, должной степени критицизма, ясности научной концепции. Адъюнкт-профессор Петербургского университета, Н. В. Гоголь в 1834 г. пишет в «Объявлении об издании истории Малороссии»: «Я не называю историей многих компиляций (впрочем полезных как материалы), составленных из разных летописей, без строгого критического взгляда, без общего плана и цели, большею частью неполных и не указавших донныне этому народу место в истории мира» [1, т. 9, с. 76].

Изучая исторические судьбы славянских народов, Н. В. Гоголь ставил целью определить этим народам «место в истории мира», включить их в процесс развития человечества в целом. Эта задача стояла и перед прогрессивной наукой его времени. Осмысление Н. В. Гоголем прошлого и настоящего славянских народов не замыкалось в локальных пространственных и временных границах. «Оно исходило из представлений о больших сдвигах, происходящих в разных странах, опиралось на сопоставления крупных исторических эпох» [2, т. 3, с. 105]. Несмотря на романтический оттенок взглядов Н. В. Гоголя на историю, в этот период становления славистики как науки его историческая концепция отличалась широтой, отсутствием провинциализма, его мысль стремилась к всеохватности исторического процесса. Мысли о славянстве — это чрезвычайно важно — включали в себя мысли о человечестве в целом.

Н. В. Гоголя интересует не только история славянских народов: он углублялся в прошлое других европейских народов, его занимала история Востока. Кругозор Н. В. Гоголя был необъятен, основной принцип исторического мышления писателя выражен в обращении к тем, кто изучает прошлое. Он требует, чтобы «мысли приучались обнимать все человечество как одно целое, чтобы видеть все видоизменения и образы, которые принимает общество человеческое, не теряя из виду нужного человеку» [1, т. 9, с. 23].

Интерес Н. В. Гоголя к славянству возник на школьной скамье под влиянием директора Нежинского лицея И. С. Орлая. Выходец из Закарпатья, И. С. Орлай был горячим славянским патриотом. В своих научных трудах он доказывал этническое родство Закарпатья и Галичины с основной массой русского народа и необходимость их воссоединения. И. С. Орлай был близок семье Гоголей, дружил с отцом писателя, устные рассказы И. С. Орлая могли

послужить одним из источников исторической повести «Страшная месть»*.

Своим воспитанникам И. С. Орлай прививал интерес к славянской культуре. 17-летний Н. В. Гоголь в классном сочинении размышляет на тему, «в какое время делаются славяне известны в истории, где, когда и какими деяниями они себя прославили до расселения своего и какое было их расселение» [1, т. 9, с. 14].

В Петербурге в 30-е годы молодой Н. В. Гоголь оказывается в атмосфере подъема интереса русской общественности к истории славянских народов, их языку, литературе, народному творчеству. Эпоха национального возрождения нашла свой отклик в России, хотя идея «славянской взаимности» имела самые различные интерпретации. Создается наука о славянстве, молодые русские ученые совершают путешествия по славянским землям, обнаруживают глубокое родство культур, языка, фольклора. Фольклор, пожалуй, становится в центре изучения. Еще в начале века сборник Вука Караджича привлекает пристальное внимание ученых и поэтов. Н. В. Гоголь учится у известного слависта О. М. Бодянского сербскому языку, чтобы постигнуть красоту сербского фольклора. Сербскими песнями увлекается А. С. Пушкин, поэты его эпохи. В 30-е годы появляются труды И. И. Срезневского, А. М. Максимовича, И. М. Сахарова. В это время устанавливаются и личные контакты Н. В. Гоголя с той частью русской интеллигенции, которой были особенно близки судьбы славянской культуры. Он ведет многочисленные беседы с А. С. Пушкиным; надо полагать, в этих беседах затрагивались вопросы истории и судеб славянских народов, тема национально-освободительной борьбы.

В 1882 г. Н. В. Гоголь знакомится с историком М. П. Погодиным, в научной деятельности которого славистическая проблематика занимала большое место, а связи с деятелями славянской культуры были широки и многосторонни. В том же году писатель сближается с М. А. Максимовичем, О. М. Бодянским, входит в круг Аксаковых и в личные контакты с И. В. Киреевским, А. С. Хомяковым. Славянофильская доктрина вызывала у Н. В. Гоголя скептическое отношение, но круг издателей журнала «Москвитянин» с их славистическими интересами был ему близок. Позднее он вступит в общение с профессором Московского университета С. П. Шевыревым, знатоком славянских рукописей. В 1838—1840 гг. С. П. Шевырев изучал славянские рукописи в библиотеке Ватикана, и Н. В. Гоголь живо интересовался результатами его трудов.

В 1839 г. писатель встречается с И. И. Срезневским: переписка с ним завязалась у Н. В. Гоголя в 1834 г., когда издавалась «Запорожская старина», сборник народных песен и сказаний, когда по командировке Министерства народного просвещения ученый отправился в трехлетнее путешествие по славянским землям. Гоголь делает шутивную надпись в альбом Срезневского: «Желаю вам

* См.: Чумак Т. М. Исторические реалии в повести Н. В. Гоголя «Страшная месть» // Вопр. рус. лит. 1983. Вып. 2.

набрать, прибрать, раздать и привезти всякого добра» [1, т. 10, с. 479]. Здесь имелось в виду соби́рание народного творчества и памятников культуры зарубежных славян.

В Италии писатель знакомится с польскими поэтами А. Мицкевичем и Ю. З. Залесским. Он слушает известные импровизации Мицкевича, в одном из писем к друзьям он просит передать привет «вдохновенному Мицкевичу» [1, т. 11, с. 173], а в другом месте просит адресата: «Обними за меня Мицкевича» [1, т. 11, с. 232]. Личность польского гения производит большое впечатление на Гоголя. Переписывался он и с Ю. З. Залесским, питая к нему чувства симпатии.

В 1845 г. Н. В. Гоголь был в Праге у В. Ганки, как и другие русские путешественники. В альбоме В. Ганки Н. В. Гоголь оставляет запись, желая ему всех благ «во славу славянской земли». Этот круг знакомств, встреч, впечатлений побуждает Н. В. Гоголя обратиться к изучению работ славянских и западноевропейских славистов. Готовя большой труд о славянах, Н. В. Гоголь изучает работы А. Шлецера, ученика Вольтера. А. Шлецер четыре года прожил в России, изучал русские летописи и другие памятники древнерусской письменности. В 1836 г. в статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» Н. В. Гоголь дает высокую оценку трудам немецкого ученого: «Проницательный Шлецер, не имеющий равного по строгому и глубокому критическому взгляду» [1, т. 8, с. 159].

С уважением пишет Н. В. Гоголь об И. Г. Гердере, который внес в изучение литературы и народного творчества элемент историзма и утверждал идеи самобытности культуры славянских народов. Во многом следуя концепции И. Г. Гердера, Н. В. Гоголь считал, что национальное бытие — это потенциальный источник «новой духовной культуры» славянских народов, призванный пробудить Европу и открыть новую эру в истории человечества.

В 1843 г. в статье из «Арабесок» «Шлецер, Миллер и Гердер» Н. В. Гоголь рисует яркие портреты историков эпохи Просвещения, высоко оценивая близкую ему самому способность мыслить широко и масштабно, борьбу против эмпиризма в науке. Он делает вывод, что эти мужи науки «долго останутся великими путеводителями» [1, т. 8, с. 88]. Но отдавая должное корифеям европейской науки, Н. В. Гоголь сохраняет независимость суждений, утверждает собственные концепции, вступает в полемику по существенным проблемам. Так, Шлецер отрицал подлинность древнейших договоров киевских князей с Византией, доказывая, что варяги были растворены славянством. Н. В. Гоголь выражает несогласие с этой концепцией и доказывает подлинность «Олегова договора».

Наброски и заметки Н. В. Гоголя по истории свидетельствуют о том, что он оставался самостоятельным мыслителем, вдумчиво и критически оценивающим факты истории и современные ему теории. Естественно обращение писателя к национальным источникам науки, к трудам ранних славянских деятелей культуры. В «Записных книжках» 1846 г. отмечены труды Иоанникия Галятковского —

проповедника и ученого XVII в., борца против католической экспансии и унии на Украине. В той же «Записной книжке» упомянуто имя Лазаря Барановича, просветителя, ратующего за воссоединение Украины с Россией. В сознании Н. В. Гоголя все эти материалы укрепляли идею славянского братства. Он активно и действенно относится к своим современникам, близким ему по пафосу творчества, широко осведомлен о трудах ученых, собирателей славянской старины, о произведениях поэтов и писателей. Знакомство в Париже с А. Мицкевичем вызывает у Н. В. Гоголя желание изучить сочинения польского поэта, и он просит А. С. Данилевского прислать ему в Рим поэму «Пан Тадеуш». Н. В. Гоголя волнуют трудные условия жизни Яна Коллара. В 1838 г., находясь в Италии, писатель пользуется своим знакомством с богатейшим из соотечественников П. Демидовым и обращается к нему с просьбой помочь Яну Коллару. С великим огорчением писал Н. В. Гоголь о неудаче своих хлопот: «Ничего я до сих пор не сделал для Коллара» [1, т. 11, с. 224]. Демидов отказал, Н. В. Гоголь с возмущением рассказывает об этом в одном из писем [1, т. 11, с. 232]. Основанием для отказа послужило то, что, по словам Демидова, государь будет недоволен тем, «что мы переманиваем австрийского подданного». В знак своего негодования Н. В. Гоголь [1, т. 11, с. 224] отказался от приглашения П. Демидова на обед.

Горячее участие принимает Н. В. Гоголь в организации помощи другому словацкому ученому — слависту П. И. Шафарику, также находящемуся в бедственном положении. В письме к М. П. Погодину от 8 июля 1847 г. Н. В. Гоголь писал: «О Шафарике: богачей во Франкфурте ...не случилось мне видеть никаких. Однако ж я просил одного человека. Мне обещали кое-что послать. Скажи Шафарику, чтобы он дал тебе знать, получил ли он какой-нибудь вексель» [1, т. 13, с. 343]. И сам нуждающийся в материальной поддержке, писатель добавляет: «Если нет, я что-нибудь вышлю от себя» [1, т. 13, с. 343].

В 1837 г. О. М. Бодянский переводит на русский язык капитальный труд П. Шафарика «Славянские древности». Это был огромный вклад в науку о славянстве. Издает труд М. П. Погодин. Н. В. Гоголь из Рима просит Н. Я. Прокоповича прислать ему книгу П. Шафарика [1, т. 11, с. 116]. Н. В. Гоголь вступает в переписку с П. Шафариком и, получив в 1833 г. «Славянские древности», с восхищением пишет: «Я читаю их и дивлюсь ясности взгляда и глубокой дельности, кое-где я встречал мои собственные мысли, которые хранил в себе и хвастался втайне как открытием, и которые, натурально, теперь не мои, потому что уже образовались, но даже напечатались прежде всего» [1, т. 11, с. 222].

Эти факты говорят о прямом его участии в изучении славянства, о том, что Н. В. Гоголь стал на уровень передовых исследователей своего века. В набросках по истории приобрела определенные контуры теория этногенеза славян. Писатель стремился решить наиболее острые проблемы современного ему славяноведения.

Внимательно следит Н. В. Гоголь за выходом в свет трудов о памятниках народного творчества. С 1832 по 1838 г. И. И. Срезневский издает сборник украинских народных дум и преданий — «Запорожскую старину». Это было большим событием в культурной жизни. «Запорожская старина» встретила заинтересованный отклик у русских читателей. Потребность в знании народного творчества Украины была велика. Н. В. Гоголь с нетерпением ждет выхода в свет этого сборника, постоянно в письмах к друзьям вспоминает о нем: «Запорожской старины» я до сих пор не могу достать», — с досадой пишет он М. А. Максимовичу.

Публикация «Запорожской старины» совпала по времени с началом работы Н. В. Гоголя над повестью «Тарас Бульба». Ознакомившись со сборником, он пишет И. И. Срезневскому: «Вы... сделали мне важную услугу изданием Запорожской старины — где выкопали вы столько сокровищ?» [1, т. 10, с. 298]. Общение с И. И. Срезневским носило творческий характер, Н. В. Гоголь имел свои замечания к «Запорожской старине». В свою очередь, И. Срезневского интересовали замыслы писателя, он откликается на объявление Н. В. Гоголя об издании «Истории малороссийских казаков». Все это свидетельствует о творческой близости Н. В. Гоголя и И. И. Срезневского.

В 1838 г. во Львове вышел сборник украинских песен Б. Залесского, фольклориста, собирателя народного творчества — «Pieśnie polskie i ruskie ludu galicyjskiego» под псевдонимом «Вацлав из Олеска». Н. В. Гоголь узнает об этом новом издании и посылает за ним в Варшаву. Он пишет А. Мицкевичу об этом сборнике: «Очень замечательная вещь». С большим интересом относился Н. В. Гоголь к деятельности З. Доленги-Ходаковского, о чем пишет в 1833 г. М. П. Погодину: «Я очень обрадовался, услышав от вас о богатом присовокуплении песен в собрании Ходаковского. Как бы я желал теперь быть с вами и пересмотреть их вместе, при трепетной свече, между стенами, убитыми книгами и книжной пылью» [1, т. 10, с. 284]. В 1838 г. из Рима Н. В. Гоголь пишет матери о «двух толстых рукописях книги», которые просит отвезти М. А. Максимовичу в Киев. Это были рукописи З. Доленги-Ходаковского.

Н. В. Гоголь следит за всеми новинками западноевропейской литературы, связанными со славянской темой. Сборник П. Мериме «Гузла», в котором был мастерски стилизован славянский фольклор, вызывает одобрительный отзыв Н. В. Гоголя: «Почувствовать и угадать дух славянский во многом Мериме удалось» [1, т. 9, с. 23].

Н. В. Гоголь и сам выступает как историк славянских народов, собиратель народного творчества и памятников старины, ученый и этнограф. Ему не удалось воплотить замысел труда о славянах. Но его наброски и «Заметки» по истории, конспекты лекций, статьи представляют значительный научный интерес, хотя в литературе о Н. В. Гоголе об этом принято говорить как о дилетантских трудах. Изучение этих материалов позволяет сделать некоторые обобщения.

Историю славянских народов Н. В. Гоголь рассматривает в русле западноевропейской и мировой истории. Весьма значительны его настаивания современнику: «Читай внимательно русскую историю сызнова и в то же время перечти всеобщую историю человечества» [1, т. 9, с. 23].

Не выпуская из виду «всеобщую историю человечества», считал Н. В. Гоголь, следует постигнуть особенности исторического процесса славянских народов во всем его своеобразии. В набросках по истории он задается вопросом: «В чем состоит особенность и своеобразный характер этой истории?» [1, т. 9, с. 31].

В духе прогрессивных теорий своего времени Н. В. Гоголь решает один из кардинальных вопросов славяноведения — вопрос об этногенезе славян. Его концепция была направлена против теорий пангерманистски настроенных немецких ученых, отрицавших автохтонность славян в Европе. Опираясь на изучение трудов отечественных историков, на летописи и древние документы, труды Н. М. Карамзина, учитывая опыт прогрессивных немецких историков, Гоголь создает свою теорию происхождения и расселения славянских народов в Европе, которая сближается с передовой теорией его эпохи. Углубляясь в данные археологии, изучая памятники культуры, писатель приходит к выводу, что «славяне были самые древние обитатели восточной Европы» [1, т. 9, с. 34]. В заметках «О местожительстве славянских народов», «О славянах древних», «Славянская мифология» Н. В. Гоголь использует данные топонимики, названия деревень, селений, песни, сказки, религиозные представления и приходит к тому же заключению: «Славяне наши уже очень давно на местах своих» [1, т. 9, с. 34]. И в мифологии славян он находит «многослойность», «порожденную долгой оседлостью».

В конспектах лекций по истории в Петербургском университете Н. В. Гоголь ставит вопросы расселения восточных славян и многое предполагает верно. Летописные материалы, в частности летопись Нестора, были для Н. В. Гоголя основанием делить восточных славян на северных и южных (что находим и у Ю. Венелина). Он пытается определить особенности национального характера тех и других. Многие исторические материалы, в частности византийские хроники, с которыми он знакомится, позволяют Н. В. Гоголю сделать выводы о миролюбии, оседлости, музыкальности славянских народов: «Славяне не злобны, не лукавы». Он неустанно ищет новые материалы, собирает сведения о всех новинках и пишет в 1836 г. М. П. Погодину: «...Не можешь ли ты чего-нибудь мне выкопать о славянах?.. Может быть, ты составил какие-нибудь выписки из разного сору и особенно о Галиции древней и новой. Нет ли где какого-нибудь описания обрядов, обычаев их и проч.?» [1, т. 9, с. 32]. Следует отметить особый интерес Гоголя к Галиции и к южным славянам. Еще ранее он просит сестру Марию прислать «карты Галиции, Буковины, Кроации, Венгрии, Богемии, Трансильвании, Померании и вообще западных славянских земель» [1, т. 11, с. 35]*. Его интерес к славяноведению не

* Н. В. Гоголь под термином «западные славяне» подразумевал южных славян.

угасает, он опять просит М. П. Погодина: «Не можешь ли прислать мне каталоги книг, приобретенных тобою и не приобретенных относительно славянщины, истории и литературы... и, если можно, в двух-трех словах означить достоинство каждой и в каком отношении может быть полезна» [1, т. 11, с. 35].

Известен интерес писателя к предметам этнографии, народному творчеству. Но менее известны постоянные поиски им предметов старины, древних рукописей. И свою мать, и других лиц Гоголь просит узнать о «старопечатных книгах», «древних монетах» и, как он пишет, «редкостей, какие отыщутся в наших местах» — «стародавние книги, какие-нибудь вещи, антики» [1, т. 10, с. 167].

Все изложенное здесь позволяет говорить о Н. В. Гоголе как о серьезном и незаурядном исследователе славянской истории и культуры. Он шел в ряду прогрессивных ее деятелей. В историю славянских литератур русский писатель вошел не только как великий художник-реалист, но и как славянский патриот, исследователь, во многом глубоко и верно мыслящий о прошлом и настоящем славянских народов и судьбах их культур. Все его научные изыскания в этой области имеют недостатки раннего этапа развития славяноведения, но освещены благородным светом идеи общечеловеческого братства.

1. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. В 14 т. М., 1937—1952. 2. Н. В. Гоголь и современность // Творческое наследие писателя в движении эпохи. К., 1983. 3. Храпченко М. Б. Николай Гоголь. Литературный путь, величие писателя // Собр. соч. В 4 т. М., 1980.

Статья поступила в редколлегию 02.08.85

Ахмед Али Хамдани, асп.,
Харьковский университет

А. П. Чехов в арабском мире

Активный интерес арабского читателя к русской классике, в частности к произведениям А. П. Чехова, зарождается в 20—30-е годы XX в. Это объясняется интенсивным развитием капитализма и приближением конца абсолютизма в арабском мире. Именно в этот период времени в арабской литературе зарождается и развивается новый жанр — новелла. Арабские писатели упорно ищут новые формы выражения в литературе и находят объяснения явлениям современности в литературе Западной Европы и Советской России. Поэтому можно сделать вывод, что чеховская новелла во многом способствовала развитию арабской новеллы и утверждать, что до сих пор нет ни одного арабского писателя-новеллиста, который бы не прошел через воздействие «чеховской школы» (термин Раджи-ан-Наккаша).

Видный советский арабист И. Ю. Крачковский утверждает, что арабы стали знакомиться с творчеством А. П. Чехова еще при

жизни писателя [1, т. 3, с. 312—316]. Это справедливо. Однако в те годы в силу многих причин арабы знали об А. П. Чехове еще очень мало. Только сирийские арабы более или менее были осведомлены о творчестве этого писателя.

Особенное воздействие русская классическая литература на мир арабов имела в 50-е годы. Расцвет национально-освободительного движения толкнул арабских писателей на поиски революционных идей. В связи с этим они вновь обратились к произведениям русских и советских писателей. После победы египетской революции 1952 г. интерес к русской литературе еще более усилился. На арабский язык переводились произведения русских классиков, появились писатели-переводчики: Сулейман Юсуф Сулейман, Махмуд Сами ад-Даруби, Абдуль Мунэм Субхи, Мухаммед аль-Касас, Фуад Аиуб.

В начале 60-х годов появился ряд исследователей, посвятивших свои работы русской и советской литературе. Это в первую очередь Наджати Сидки, который уже в 40-е годы написал две книги о двух всемирно известных писателях России — А. П. Чехове и А. С. Пушкине. Это Абдуль Мунэм Субхи, написавший две книги об А. М. Горьком и М. А. Шолохове, Рашад Ружди и Алиар-Раи, написавшие ряд статей о новелле и драматургии А. П. Чехова.

В это же время вышли в свет работы арабского критика Раджи-ан-Наккаша, впоследствии вошедшие в книгу «Взгляды из зала, исследования театральной критики» [7, с. 75], в которой отмечалось конкретное влияние А. П. Чехова на египетский театр.

Исследователь писал, что дух Чехова чувствуется во многих произведениях арабских писателей, в частности, в пьесах египетского драматурга Саад Вахба. Автор считает, что Вахба принадлежит к представителям чеховской школы. Раджа-ан-Наккаш считает, что поэзия, музыка и философия как бы сливаются в драматургии А. П. Чехова в одно целое. Он отмечает, что произведения Чехова являются примером идейно-творческой и поэтической целостности.

Влияние А. П. Чехова было гораздо сильнее, чем влияние новеллистики Западной Европы. Большой интерес для русского и арабского читателя представляют работы Б. В. Чукова [3, с. 85—94; 4, № 6, с. 101—109]. Русская литература, главным образом произведения А. П. Чехова, имели большое влияние на видного писателя Арабского Востока Эдмона Сабри (1921—1975). С творчеством Э. Сабри принято отождествлять «чеховскую линию» в литературе Ирака. Э. Сабри роднит с А. П. Чеховым углубленный и специфически выраженный психологизм. Учась у русского писателя познавать и воспроизводить мир человеческой души в ее отношении к окружающей действительности, Сабри воссоздавал духовную жизнь и переживания своих современников. Так же, как и А. П. Чехов, он воспроизводит мир в его целостности. Действительность в произведениях Сабри, казалось бы, подчеркнута буднична, нейтрально спокойна, даже в трагических ситуациях. Излюбленная манера повествования Сабри так же, как и у позднего А. П. Чехова, — объективное повествование, проникнутое мыслью

героя, будь это умирающий от голода работник или пресыщенный роскошью богач. Но более всего роднит обоих писателей ирония, пропитанная грустью. Сходство Сабри с А. П. Чеховым заметно и в лирических монологах, в которых звучит тоска по прекрасной жизни. У арабского писателя нередко встречаем то, что в советском чеховедении давно принято называть «подводным течением», «подтекстом». И эта особенность поэтики Сабри, по его собственному признанию, идет также от внимательного ознакомления, даже от страстного увлечения творчеством классика русской литературы [3, с. 85—94].

Арабские писатели учились психологически углубленному моделированию образа, обогащали новыми художественными приемами технику письма, впервые создавали образы людей, вставших на путь борьбы за социальное и национальное освобождение, обращаясь к богатому духовному опыту и глубоким гуманистическим традициям русской литературы, учились тому активному отношению к жизни, которым пронизано творчество русских писателей, в частности А. П. Чехова [3, с. 85—94].

Популярность произведений русских и советских авторов в арабском мире растет с каждым днем. Увеличивается и количество переводов. Очень важно то, что в настоящее время арабский читатель знакомится с творчеством А. П. Чехова в переводах с русского языка на арабский. Появилось уже немало арабов, которые читают А. П. Чехова на его родном языке. Некоторые рассказы писателя изучаются в арабских школах. Например, в школах Народной Демократической Республики Йемен изучаются такие произведения, как «Хамелеон», «Смерть чиновника».

С каждым днем появляется все больше новых критических работ об А. П. Чехове, написанных исследователями-арабами или переведенных с русского языка. Так, переведены работы А. П. Скафтымова, В. В. Ермилова, посвященные А. П. Чехову. Переведено немало научных статей советских чеховедов.

Впервые драматические произведения А. П. Чехова были изданы на арабском языке в начале 60-х годов. Этому способствовала деятельность прогрессивных египетских критиков и литературоведов.

Крупнейший из них — большой арабский ученый Али ар-Раи, которому принадлежит ряд значительных работ по арабской и мировой драматургии. Он перевел с английского языка на арабский пьесу А. П. Чехова «Три сестры». Вступительное слово к этому изданию написал Саруат Укаша. Пьесы «Вишневый сад» и «Чайка» в это же время были переведены на арабский язык Наджибом Сууром и Магером Асалом. Позднее арабские читатели познакомились и с «Дядей Ваней». С водевилем А. П. Чехова арабы начали знакомиться в середине 40-х годов.

Одной из интереснейших работ о драматургии А. П. Чехова является книга арабского критика Али Мустафы Амина [5], который заметил существующую связь между драматургией и новеллистикой русского классика. Али Мустафа Амин сделал вывод, что чеховская новелла породила чеховскую пьесу.

Этот вывод представляется нам спорным, хотя бы потому, что уже многие самые ранние произведения Чехова являются драматизированными. Недаром у А. П. Чехова так много «сценок», такую большую роль в его «романтических повестях» (термин Г. Н. Пospelова) занимают диалоги. По нашему мнению, новелла и драма шли «рука об руку» с первых и до последних страниц чеховского творчества.

Споря с выводом Али Мустафы Амина о том, что чеховская новелла породила драму, мы отнюдь не перечеркиваем огромного значения работы арабского критика. Тонкая наблюдательность, умение проникнуть в глубину слова А. П. Чехова — неотъемлемые черты творческой манеры Али Мустафы Амина.

Арабский чеховед справедливо отмечает, что А. П. Чехов широко использует в пьесах музыкальное и звуковое оформление, поэтому называет драматургию русского писателя «симфонией звуков».

Драма человека в произведениях А. П. Чехова, считает арабский критик, состоит в том, что он не понимает самого себя и окружающих. Человек у А. П. Чехова одинокий. Например, Львов из пьесы «Иванов» понимает жизнь и людей узко, они для него честные или подлые, других для него не существует. А вот для Косых из той же пьесы жизнь — это карточная игра. Критик делает вывод, что персонажи А. П. Чехова — продукт определенного времени. Положение о том, что человек у А. П. Чехова одинок, также не является, на наш взгляд, аксиоматичным.

Али Мустафа Амин точно подметил, что человек у А. П. Чехова живет в постоянном волнении, стремится к новому и необыкновенному. Таковы три сестры из одноименной пьесы. Критик считает, что человек у А. П. Чехова тоскует по прошлому, например, Гаев в «Вишневом саде». Однако и в данном случае, по нашему мнению, Али Мустафа Амин не совсем прав. Этот чеховский образ исследователь толкует односторонне, не учитывая должным образом характер эпохи, изображенной в пьесе, и систему образов, в которой предстает Гаев.

Али Мустафа Амин пишет, что А. П. Чехов широко использует различные символы. Например, в «Чайке» он показывает, что судьба Нины похожа на судьбу убитой Треплевым чайки. Символ чайки значителен и для судьбы Треплева, который кончает жизнь самоубийством. Исследователь видит символический смысл в стремлении Ольги, Маши и Ирины из «Трех сестер» уехать в Москву. Москва для них — символ нового, светлого, просторного будущего, где есть жизнь, любовь, друзья.

Арабский критик считает, что символы А. П. Чехова раздвигают границы его пьес от национального к общечеловеческому уровню, к уровню мировой культуры. Очевидно, к уровню мировой культуры А. П. Чехова выводят не только символы (хотя и они тоже), но весь художественный мир его творчества, всегда актуального, интересного и волнующего.

Али Мустафа Амин отмечает, что трагедия у А. П. Чехова жизненна, и эта трагедийность чувствуется в характерах и по-

ступках героев. У А. П. Чехова нет трагических героев, трагических конфликтов и трагических финалов в пьесах, а есть жизнь — настоящая, огромная, в которой живут его герои. Трагедия у А. П. Чехова — это трагедия века.

Крупнейшим специалистом в области арабской и мировой драматургии является Али ар-Раи. Он написал предисловие к вышедшей на арабском языке пьесе А. П. Чехова «Три сестры». По свидетельству критиков, писателей и читателей, это предисловие является наилучшей рецензией на драматургию А. П. Чехова в арабском мире. Исследователь полагает, что, на первый взгляд, можно не понять пьесы А. П. Чехова, усомниться в их значимости, так как в них мало движения и они очень уточнены. Некоторые современники писателя сомневались в его драматургическом таланте. В частности, не понял А. П. Чехова английский писатель Уильям Арчерс.

Даже зрители и критики, — пишет Али ар-Раи, — не понимали драматургию Чехова [6]. Они не понимали чеховский театр, потому что это было совершенно новое явление. Главное в театре А. П. Чехова — движение человеческой души. Слияние реального с символом, и именно в этом заключена тайна красоты и реализма его пьес.

Али ар-Раи отвергает концепцию критика Раймонда Уильямса, который считает недостатком драматургии А. П. Чехова то, что его герои иногда не говорят, а ораторствуют. Али ар-Раи утверждает, что «ораторство» действующих лиц А. П. Чехова приобретает иное качество, является своего рода составной частью персонажа. Это не просто ораторство, а прием, позволяющий видеть внутренние и внешние качества героя и позволяющий дать оценку всему происходящему с ним.

Раймонд Уильямс считает, что прием слияния символического с реальным — средство скрыть недостатки реалистической драматургии, и поэтому реалистическая драматургия не может быть общечеловеческим достоянием. Али ар-Раи отвергает эту концепцию, отмечая, что «Вишневый сад», в котором сливаются реальное и символическое, стал общечеловеческим достоянием. «Вишневый сад» — символ разрушения и смерти старой феодальной России. Али ар-Раи пишет, что в «Трех сестрах» реальное тоже сливается с символическим.

Арабский критик делает конкретный анализ пьесы «Три сестры». Анализируя трагедии ее героев, Али ар-Раи задает вопрос: «Значит ли это, что их жизнь рухнула, что уже нет надежды в будущем?» И отвечает: «Нет, не значит» [6, с. 5]. В финале пьесы звучит бодрая музыка военного оркестра, и сестры говорят добрые, хорошие слова о будущем. Критик считает пьесу «Три сестры», как и другие пьесы А. П. Чехова, произведением новаторским, необычным.

Арабские критики и литературоведы пишут о большом вкладе А. П. Чехова в развитие мировой драматургии, отмечают, что чеховские пьесы представляют собой новый этап в ее становлении. Неоспоримо влияние А. П. Чехова на творчество многих арабских

писателей. Пьесы «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», «Чайка» с огромным успехом ставятся на сценах Египта, Сирии, Ирака, Ливана и других арабских стран. Популярность этих пьес возрастает. Огромная заслуга в пропаганде произведений А. П. Чехова принадлежит Египетскому театру времен Гамалея Абдель Насера, «золотого» периода арабского театра.

Очень популярно имя А. П. Чехова в Ираке. Труппа «Современного театра» в свое время уже показывала иракскому зрителю «Вишневый сад», несколько одноактных пьес. В 60-е годы была осуществлена постановка «Дяди Вани».

Премьера состоялась в Багдаде, на сцене Народного театра. Это небольшой театр, его сценические возможности ограничены. Однако зрители, пришедшие на спектакль, не почувствовали этого, настолько хорошей и необычной была постановка. Режиссер спектакля Таха Абдуль Вахид — популярный актер театра и кино. Большой сценический опыт и незаурядная культура помогли ему воссоздать характеры и атмосферу пьесы. Он опирался не только на текст А. П. Чехова, но и на высказывания К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко о постановке чеховских спектаклей в МХАТе. Спектакль вызвал много откликов. Видный иракский поэт и театральный критик Бланд аль-Хайдари писал, что труппа «Современного театра» превосходно справлялась с постановкой «Дяди Вани», пьесы нелегкой для любого профессионального коллектива. Другие критики отмечали, что, играя персонажей Чехова, актеры сумели передать глубину русского характера. Следует заметить, что постановкой «Дяди Вани» не исчерпывался интерес иракских театров к русской драматургии. В репертуарном плане театральных коллективов Ирака есть «Три сестры» А. П. Чехова и другие пьесы классиков русской драматургии [2, № 8, с. 186—187].

Отмечая популярность русской литературы второй половины XIX в. в арабском мире, следует отдать должное выдающемуся литературоведу, дипломату и писателю Махмуду Сами-ад-Даруби, который проделал титаническую работу по переводу произведений русских классиков, в том числе А. П. Чехова.

В 1981—1983 гг. издательство «Прогресс» в Москве выпустило в свет четырехтомник произведений Чехова на арабском языке.

Заслуга издательства «Прогресс» в том, что перевод на арабский язык производится с русского языка. Большую работу по изданию четырехтомника провел арабский литератор, выпускник МГУ Абу-Бакер Юсуф.

1. Крачковский И. Ю. Чехов в арабской литературе. В 3 т. М.; Л., 1956. 2. Хаба А. «Дядя Ваня» на иракской сцене // Театр. 1962. 3. Чуков Б. В. Русская классика в литературе Ирака // Русская классика в странах Востока. М., 1982. 4. Чуков Б. В. Иракская художественная проза и русская литература // Народы Азии и Африки. 1975. 5. Амин Али Мустафа. Между Ибсенем и Чеховым. Каир, 1960 (на араб. яз.). 6. Ар-Раи Али. Предисловие // Три сестры. Каир, 1960 (на араб. яз.). 7. Раджа Ан-Наккаш. Взгляды из зала: исследования театральной критики. Каир, 1971 (на араб. яз.).

Статья поступила в редколлегию 02.04.85.

А. Н. Гиривенко, ассист.,
Донецкий политехнический институт

Русские менестрели (к проблеме исторического функционирования переводных произведений в отечественной литературе)

Судьба инационального произведения, насчитывающего более двух прочтений (т. е. переводов) в воспринимающей литературе, уже примечательна. Если же его инолитературное бытование — включение в новую социально-историческую, национальную, культурную и языковую среду — продолжается весьма длительное время, и в процессе исторического функционирования возникают все новые попытки интерпретировать его смысл, то нет сомнений в том, что идейно-эстетический потенциал оригинала обладает сильным художественным воздействием.

Лирический текст, отчасти из-за своей апокрифичности, чаще, чем прозаическое произведение, подвергается индивидуально-творческому прочтению. Это порождает явление, получившее название «переводная множественность» [14, с. 365—372]. В новейших исследованиях [3, с. 235—245; 11, с. 58—72] наблюдается тенденция рассматривать совокупность нескольких переводов одного лирического стихотворения как пример исторического функционирования произведения на уровне текста. Вероятно, такой подход целесообразен и когда это функционирование протекает несколько десятилетий, охватывает жизнь одного поколения переводчиков, и когда переводчики принадлежат не только к разным поколениям, но и к разным литературным направлениям.

В любом случае «обогащается» сам переводимый писатель. «Инациональные интерпретации нередко помогают глубже понять и оценить его творчество, открыть в этом творчестве такие черты и особенности, которые остались бы скрытыми, если рассматривать одно лишь внутринациональное его усвоение» [15, с. 6].

Необходимость изучения замечательных творений романтической эпохи «в широкой исторической перспективе, перспективе смены времен» [27, с. 12] общепризнана; это глубже раскрывает их внутренние свойства и возможности, помогает лучше понять «прошлое и настоящее, использовать скрывающиеся в искусстве силы для дальнейшего социального и духовного развития» [22, с. 89]. В настоящей статье на материале четырех переводов стихотворения ирландского романтика Томаса Мура «The Minstrel-Boy» делается попытка проследить, как факторы социально-политического, общекультурного и литературного порядка могли влиять на

его историческое функционирование в XIX веке и что определяло переводческую установку в тот или иной исторический период.

Данное произведение из известного цикла «Ирландские мелодии» долгое время не привлекало внимания отечественных исследователей, хотя до сегодняшнего дня оно известно в восьми русских переводах [9, с. 533] *. Обратимся к оригиналу.

The Minstrel-Boy to the war is gone,
In the ranks of the death you'll find him;
His father's sword he has girded on,
And his wild harp slung behind him. —
„Land of song!“ said the warrior-bard,
„Tho' all the world betrays thee,
One sword, at least, thy rights shall guard,
One faithful harp shall praise thee!

The Minstrel fell! — but the foeman's chain
Could not bring his proud soul under;
The harp he loved ne'er spoke again,
For he tore its chords asunder;
And said, „No chains shall sully thee,
„Thou soul of love and bravery!
Thy songs were made for the pure and free,
„They shall never sound in slavery“ [20, s. 120].

Справедливо отмечено, что основным достижением автора «Ирландских мелодий» было поэтическое воплощение идеи свободолюбия, «создание лирического образа ирландского патриота, верно служащего родине» [4, с. 288]. Песни патриотического звучания «вдохновили целое поколение ирландских поэтов последовать его примеру и настроить на единый лад свои национальные арфы» [29, p. 117].

Жестокое подавление восстания «Объединенных ирландцев» в 1798 г. и последовавшая пять лет спустя казнь предводителя восставших в Дублине Роберта Эммета (1778—1803), с которым Мур связывала трогательная дружба, нашли отражение в стихотворении «The Minstrel-Boy», где жизненный материал подвергся художественному осмыслению, а реально существовавшее историческое лицо воплотилось в аллегорический образ патриота-певца. Вместе с тем, будучи представителем романтической поэзии, сделавшей «объектом своего пристального внимания противоречивый внутренний мир человека, малейшие оттенки его чувств и эмоций» [6, с. 10], Мур создает характер истинно национальный, «выражает глубокоую мысль о сочетании борца и поэта, присущего народным певцам» [4, с. 291].

Нельзя не отметить оригинального композиционного решения стихотворения, простое объективированное повествование в котором указывает на тяготение к балладной лирике. В двухчастной структуре второе восьмистишие является попыткой зеркального отражения первого; здесь продуманы и последовательность строф,

* Фактически существует девять поэтических прочтений этого стихотворения. Перевод советского литературоведа Н. С. Травушкина «Юноша-менестрель» (ЦГАЛИ, ф. 631, ССП, оп. 9, ед. хр. 2512), датированный 1941—1946 гг., до сих пор не публиковался.

и монологические вкрапления, прослеживается даже фонетическая аналогия. Замеченные особенности подводят к мысли о программном характере произведения, где организация текста заранее подготовлена к музыкальному переложению, как впрочем и многих других «мелодий» цикла.

Идейно-эстетическая программа стихотворения включает определенную целевую установку на читательское восприятие. «Большой художник отличается от посредственного стихотворца прежде всего тем, что, создавая собственную поэтическую концепцию, он одновременно созидает и предполагаемого читателя-адресата» [28, с. 36].

Для Томаса Мура это его современник, демократически мыслящий, знакомый с событиями в Ирландии, способный постичь трагизм происшедшего. С целью приблизить читателя к желаемому идеальному рецепиенту, автор использует ряд стилистических средств своего поэтического арсенала, способствующих облегчению восприятия замысла.

Так, уже в названии употребление определенного артикля непосредственно соотносится с заранее известным и «создает у читателя впечатление, что он стал свидетелем чьей-то продолжающейся истории, начало которой осталось за кадром, но указывается как нечто заранее знакомое» [12, с. 29], а с другой стороны, характерно полное отсутствие неопределенного артикля.

В каждой из двух частей стихотворения наблюдается повтор ключевых слов (*sword, harp, chain, soul*), сигнализирующих о появлении контрастных подтем. В первой части — это **война — мир** (*father's sword — his wild harp; one sword — one faithful harp*). Превалирование лексики, связанной со словом **война** (*war*), таких, как *sword, warrior, betray*, формально подготавливает читателя к трагической развязке. О том, что она неизбежна, заявлено уже во второй строке: *In the ranks of the death you'll find him*. Однако в словах юного менестреля нет трагической безысходности, наоборот, звучит убежденность в правоте своего жертвенного поступка, ведь он отдает жизнь во имя освобождения родины, а невзвучающая арфа символизирует его протест против насилия и порабощения. Налицо драматический конфликт героической личности, взывающей свободы, столкновение двух сознаний — опозитизированного и обывательского. Альтернатива поступка должна решаться в романтическом духе — к такому выводу подводит автор воображаемого читателя, убеждая в неприемлемости иного выбора.

Со временем происходила своеобразная актуализация значения слова «менестрель»; оно приобретает в ирландской литературе дополнительные коннотации и нередко связывается с именем национального поэта. Так, закономерно название книги Л. Стронга «Менестрель», где есть следующее высказывание относительно времени создания произведения: «Популярность Мура в годы его подъема была, конечно, удивительной. Его чествовали везде, где он бывал, и все, даже самые бедные люди, знали его имя» [30, р. 181].

Первый русский перевод стихотворения «The Minstrel-Boy» был сделан И. И. Козловым в 1823 г. и опубликован в журнале «Новости литературы» под заголовком «Молодой певец».

На брань летит молодой певец,
 Дней мирных бросил сладость;
 С ним меч отцовский — кладенец,
 С ним арфа — жизни радость...
 «О, песней звонких край родной,
 Отцов земля святая,
 Вот в дань тебе меч острый мой,
 Вот арфа золотая!»

Певец пал жертвой грозных сеч;
 Но, век кончая юный,
 Бросает в волны острый меч
 И звонкие рвет струны.
 «Любовь, свободу, край родной,
 О струны, пел я с вами;
 Теперь как петь в стране вам той,
 Где раб звучит цепями?» [20, с. 456].

Появление «Молодого певца» в начале 20-х годов (а это был первый поэтический перевод из лирики Мура) совпадает с самым значительным периодом восприятия творчества ирландского поэта в России. В то время «Британский Парнас», по единодушному мнению русских критиков, состоял из трех представителей английской, шотландской и ирландской литератур: Байрона, Вальтера Скотта и Томаса Мура. Причем этот «пиетический триумvirат» часто находил соответствие с расстановкой сил в русской литературе, где блистали Жуковский, Батюшков и Пушкин. Прижизненная слава Мура в России выражалась в том, что к его произведениям относились с заслуженным вниманием, а его имя неизменно ставилось в один ряд с именами крупнейших представителей европейских литератур [1, с. 657—735; 8, с. 537—543].

С одной стороны, русская литературная почва оказалась чрезвычайно благоприятной для восприятия стихотворения «Молодой певец», с другой — перевод возник под пером признанного поэта. В русской литературе, переживавшей расцвет романтизма, поэзия И. И. Козлова была «психологической ветвью», запечатлевшей «духовное состояние общества» [5, с. 18], которое находилось в атмосфере особого подъема национально-патриотических чувств. Этим объясняется тематический выбор стихотворения и дань переводческим принципам 20-х годов, когда господствовали взгляды на перевод, выдвинутые «гением русского перевода» В. А. Жуковским [15, с. 8—21], а с ним И. И. Козлова связывали самые дружеские отношения.

Коммуникативно нейтральная лексика оригинала приобретает ярко выраженный национальный колорит с налетом архаики (брань, меч-кладенец), отчего перевод русифицируется, но отнюдь не теряет основных характеристик образа юного менестреля — самоотверженного защитника родного края, «святой земли отцов», исполняющего свой патриотический долг. Прямое упоминание страны, «где раб звучит цепями», в последних строках перевода наво-

дило на мысль о крепостничестве в России и могло лишь для немногих соотноситься с событиями в Ирландии. Следовательно, становится очевидной функциональная значимость перевода накануне выступления декабристов. Что касается адекватности, то в сопоставлении с последующими переводами мы постараемся выяснить, какие причины обусловили возвращение к переводу И. И. Козлова при оставлении сборников конца века.

Как известно, в воспринимающей литературной среде живет «не только произведение в его целостности, но самостоятельную жизнь могут приобрести отдельные его образы разного масштаба» [11, с. 58], некоторые образные выражения и т. д. В этой связи приведем лишь два примера. И. П. Мятлев (1796—1844), судя по его немногим письмам, был «вполне очарован, восхищен и влюблен» в прекрасные стихи Козлова [26, с. 191—192], поэтому естественно, что в стихотворении «Песня ратника» обнаруживается своеобразная тематическая перекличка с «Молодым певцом»:

Подайте мне булатный меч,
Подайте копие стальное!
За край родной в кроваву сечь
Мое стремится ретивое [21, с. 163].

И если у «Песни барда» (1830) М. Ю. Лермонтова мог быть прямой литературный источник [1, с. 720], то это вряд ли можно отметить в заключительных строках стихотворения А. Н. Майкова «Певец»:

В последний раз ты обойми
Златую арфу со слезами,
И струны вещие перстами
Со звонким грохотом порви! [17, т. 4, с. 48].

Это скорее реминисценция не только на известный перевод И. И. Козлова, но и на перевод Д. П. Ознобишина «Юноша-певец», ставший хронологически вторым. Впервые появившись в журнале «Атеней» (2, ч. 3, № 12, с. 369), в 1832 г. перевод был перепечатан без изменений в журнале «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», однако без указания имени переводчика. Следует заметить, что по рукописи перевод датируется сентябрем 1826 г. (ИРЛИ, ф. 213, № 24, л. 35).

На брань устремился Певец молодой,
Где смерть — там он стал меж рядами,
Он меч опоясал отца боевой,
И арфа висит за плечами.
«Край песней, ты сведал измену людей»,
Воскликнул герой величавый, —
«Один только меч для защиты твоей,
«Одна только арфа для славы!»

Певец низложен! но оковы врагов
Не сломят дух гордый и юный;
Любимая арфа молчит средь пиров,
На ней перервал он все струны;
«В цепях ты не будешь», — сказал ей певец, —
Ты эхо живых вдохновений!
Твой звук был для чистых свободных сердец,
Рабам не внимать песнопений!» [20, с. 456—457].

Естественным будет предположить, что подавляющее большинство читателей не могло точно знать, откликом на какие со-

бытия стало оригинальное произведение. Статьи преимущественно биографического характера о Томасе Муре, время от времени появляющиеся в периодической печати, способствовали такому невещию по цензурным соображениям. С другой стороны, Россия была потрясена восстанием на Сенатской площади и, следовательно, для рядового читателя конца 20-х годов стихотворение, пронизанное идеей свободолюбия, должно было невольно ассоциироваться с подвигом декабристов. Уже подсознательно протест против рабства воспринимался как вызов крепостничеству, а молодой певец становился воплощением защитников народа. Такое понимание произведения подсказывалось самим переводчиком, утаившим свое имя, его идейно-эстетической установкой.

Нет сомнений, судя по рукописи, что Д. П. Ознобишин переводил с оригинала, и доказательства этому находим в тексте. Конкретизированы многие детали, если сравнить с переводом Козлова: «Где смерть — там он стал меж рядами» (In the ranks of the death you'll find him); «меч *опоясал* отца» (His father's sword he has girded on); «арфа *висит* за плечами» (his wild harp slung behind him). Две последних строки первой части оригинала начинаются одинаково, и слово «*Опе*» у Мура выделено курсивом. Эта эмфаза, разумеется, не случайна, она подчеркивает и одиночество героя, и его особенность. Также поступает Д. П. Ознобишин, считая инверсию слова «один» существенной и композиционно оправданной: «один только меч»; «одна только арфа».

Заслуживает внимания вторая часть, где важным является смещение содержательных акцентов. Семантика слова «низложен» не нуждается в специальном пояснении, заложенный здесь политический смысл очевиден. «Низложен певец», воспевавший свободу, но погиб ли он — неизвестно. Мысль о незавершенности борьбы тонирована будущим временем, тогда как в оригинале — прошедшее. Смысловое содержание заключительных строк заметно изменено: слова певца обращены к двум оппозиционным лагерям — к первому отнесены люди свободомыслящие, которым был предназначен его талант, ко второму — рабы, достойные лишь укора за непричастность к борьбе. «Среди стольких событий, которые каждого ставили на его место, — пишет Б. С. Мейлах о Пушкине и его эпохе, — люди узнали счастье, более достойное высокого назначения человека, и поэзия заговорила языком более мужественным» [18, с. 461].

Примечательно, что слово «певец» является в переводе ключевым и нигде не подменяется исконно английским «менестрель». Отсюда закономерна прямая ассоциативная перекличка со словом «поэт», что в свою очередь могло вызвать соотнесенность с поэтами «низложенными», находящимися в ссылке, или с декабристами.

Около сорока лет отделяют перевод Д. П. Ознобишина от третьего «Сына менестреля», выполненного А. Н. Плещеевым. За этот длительный период литературного развития отношение к Муре в России менялось и порой зависело от конъюнктурных колебаний. В некрологических статьях 1852 г., памятного для русской

литературы утратой Жуковского и Гоголя, Мура превозносили как истинного национального поэта Ирландии, в 60-е годы о нем отзывались более сдержанно. Остановим внимание на одном из характерных суждений (оно тем более интересно, что взято из учебного пособия): «В гармонических песнях, проникнутых глубоко трогательною привязанностью к несчастному, вечно зеленеющему Эйрину <Эрину>, радость и горе, любовь и свобода попеременно звучат то торжественными, то скорбными, то наконец гневными звуками. Пробудив своими песнями нацию от долгого сна, Т. Мур и сам прославил и других возбудил петь ее прошлую свободу, скорби и радости борцов за независимость ее» [16, с. 213]. В начале 70-х годов в Ирландии назревал новый виток национально-освободительного движения, и интерес к событиям в далекой порабощенной стране в России проявлялся по-разному. Примером тому — перевод А. Н. Плещеева «Сын менестреля».

Он на битву пошел, сын певца молодой,
Опоясан отцовским мечом;
Его арфа висит у него за спиной,
Его взоры пылают огнем.

«Все тебя предают, — барда слышится речь, —
Страна песен, родная страна,
Но тебе до конца не изменит мой меч,
И моя будет арфа верна!»

Пал он в битве... Но враг, что его победил,
Был бессилен над гордой душой;
Смокла арфа: ее побежденный разбил,
Порвал струны он все до одной.

«Ты отвагу, любовь прославлять создана, —
Молвил он, — так не знай же оков.
Твоя песнь услаждать лишь свободных должна,
Но не будет звучать меж рабов» [20, с. 121].

Появление перевода в середине 70-х годов симптоматично: наступает новая эпоха в истории русской литературы, когда тяготеет к поэзии становится общественной потребностью, «формируется новое ощущение связи прошлого с современностью» [13, т. 3, с. 592]. «Сын менестреля» мог возникнуть еще и потому, что демократически настроенному поэту была близка общественно-политическая тематика; А. Н. Плещеев находился под непосредственным влиянием художественного реализма Н. А. Некрасова. «Наиболее охотно и часто он обращался к переводам стихотворений, исполненных гражданского пафоса» [25, с. 610].

Итак, главным критерием выбора произведения в данном случае можно считать совпадение идейно-эстетических установок переводимого автора и переводчика. Использовал ли А. Н. Плещеев опыт своих предшественников И. И. Козлова и Д. П. Ознобишина при работе с подлинником, язык которого он, несомненно, хорошо знал? Прямых доказательств этому нет, но текстологический анализ позволяет сделать заключение о существовании преемственной связи между тремя переводами. Достаточно сопоставить ключевые слова, например, в стихотворениях «Юноша-

певец» и «Сын менестреля»: «Певец молодой» — «сын певца молодой»; «меч опоясал отца» — «опоясан отцовским мечом»; «арфа висит за плечами» — «арфа висит за спиной»; «край песен — страна песен» и т. д.

Любопытна имплицитная связь между тремя заголовками. Д. П. Ознобишин следует неотступно за И. И. Козловым: «Молодой певец» и «Юноша-певец». Слова «молодой» и «юноша» не раскрывают значение «менестрель» — бард, поэт, музыкант. Отражая английскую культурную реалию, А. Н. Плещеев, видимо, хотел подчеркнуть историческую связь своего перевода с предыдущими; его юный менестрель — это продолжение образов тех певцов, которые «пали жертвой грозных сеч» или были «низложены». «Сын менестреля» отвечал на запросы времени, на запросы поднимающегося народничества. Об этом могут свидетельствовать отклики на поэзию Плещеева М. Е. Салтыкова-Щедрина и М. Л. Михайлова [24, т. 5, с. 417; 19, т. 3, с. 208].

Хронологически четвертым стал перевод Л. И. Уманца, второго-степенного поэта, считавшего себя преемником А. Н. Плещеева. Перевод не имеет заглавия и опубликован в 1902 г.

Певец молодой стремится в сечь,
На бой за край родной;
В руке несет он острый меч
И арфу — за спиной.
«Страна певцов, — вскричал герой,
Когда враги кругом, —
Воспета арфою одной
Разит одним мечом!»
Певец сражен в бою, — но он
Непобедим душой;
Не слышен арфы чудный звон, —
Он струны рвет долой...
— «Тебя не презрит враг лихой,
Когда кругом борьба!
Свободных пел лишь голос твой,
Не будет петь раба!.. [9, с. 533].

Перевод не дублирует ни одного из предыдущих, что объясняется иной переводческой установкой, созвучной новому времени, когда в «Ирландских мелодиях» Т. Мура читатели услышали, как «страдание и отчаяние целого народа то вздымаются, то падают от бессилия, то выражаются шопотом, то с гневом выступают наружу, то жалуются и ворчат подобно волнам моря и с неотъемлемою силою народного элемента» [10, с. 195]. Была и иная причина, вызвавшая появление перевода.

В конце XIX в. мнение о том, что Мур занимает одно из первых мест среди английских романтиков, не считалось дискуссионным, особенно при взгляде с исторической дистанции на процесс распространения его поэзии в России. «Триумвират Озерной Школы сменился другим, гораздо более блестящим: его составил Байрон — скоро сделавшийся из триумвира царем, — Шелли и Томас Мур» [7, с. XXIX], — писал в предисловии к известной антологии английской поэзии Н. В. Гербель. Очевидно, не зная о переводе А. Н. Плещеева — антология и перевод появились одновременно в 1875 г. — составитель иллюстрирует стихотворение «The

Minstrel-Boy» переводом И. И. Козлова. Включение перевода «Молодой певец» в живой литературный процесс следует рассматривать как своеобразный импульс для возникновения свежих интерпретаций оригинала, тематическая злободневность которого не могла не ощущаться: всего десять лет отделяют перевод Л. И. Уманца от очень удачного перевода В. С. Лихачева «Молодой менестрель». Лишь первый перевод прекрасно сохранял и архитектуру исходного текста, и его напевность, а все «несоответствия» оригиналу, выдержавшие испытание временем, для последующих переводчиков становились основой принципа либо *отталкивания*, либо *дополнительности*.

Л. И. Уманец, как ни странно, идет тем же путем, что в свое время и Д. П. Ознобишин, частично отбрасывая архаику первого перевода и трансформируя мерное повествование в резкие декларативные высказывания. Убыстряется темп повествования, единое рифмообразующее начало пронизывает все стихотворение, облегчая слуховое восприятие: единообразная рифма как бы выстраивает слова в смысловой стержень. Эмфатическое выделение слова «*один*», восклицательные знаки, многоточия призваны показать динамику смены событий, передать пафос борьбы.

Итак, рассмотрев четыре перевода стихотворения Т. Мура «The Minstrel-Boy», можно прийти к заключению, что популярность его в разное время соизмерялась с индивидуально-творческой интерпретацией изначально заложенного в нем идейно-эстетического комплекса, а также с факторами аксиологического порядка. Модификации авторской установки во многом определялись социально-политическими событиями в стране, что приводило к изменению отдельных элементов содержания, и как следствие, менялась программа его воздействия. На этом, как мы знаем, историческое функционирование данного переводного произведения не заканчивается, и только зная всю историю его бытования, мы будем иметь возможность «определить, какими скрытыми или уже начавшими проявляться смысловыми потенциями обладает оно в настоящем, а также прогнозировать его будущее» [23, с. 30].

1. Алексеев М. П. Томас Мур и русские писатели XIX века. // Литературное наследство: Русско-английские литературные связи (XVIII век — первая половина XIX века). 2. 1982. 2. Атеней. 1828. 3. Багно В. Е. К проблеме адекватности перевода // Известия АН СССР, СЛЯ. 1986. Т. 45. № 3. 4. Баужите Г. А. «Ирландские мелодии» Т. Мура и ирландское национально-освободительное движение // Уч. зап. МГУ. 1958. Вып. 196. 5. Веденяпина Э. А. Романтизм И. И. Козлова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1972. 6. Володарская Л. Певец свободы и любви // Мур Т. Избранное. М., 1981. 7. Гербель Н. В. Предисловие // Английские поэты в биографиях и образцах. СПб., 1875. 8. Гиривенко А. Н. Отражение творчества Томаса Мура в русской литературе первой трети XIX в. // Известия АН СССР, СЛЯ. 1984. Т. 43. № 6. 9. Гиривенко А. Н. Библиография русских переводов произведений Томаса Мура // Мур Т. Избранное. М., 1986. 10. Главные течения литературы девятнадцатого столетия: Лекции, читанные в Копенгагенском университете Г. Брандесом / Пер. В. Неведомского. М., 1893. 11. Касаткина Г. Г. Пять переводов сонета Китса «Кузнечик и сверчок» — пример функционирования произведения на уровне текста // Функциональные аспекты изучения и преподавания литературы. Волгоград, 1983. 12. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. Л., 1979. 13. Лебедев Ю. В. Поэзия 70-х годов // История русской литературы. В 4 т. Л., 1982. Т. 3. 14. Левин Ю. Д.

К вопросу о переводной множественности // Классическое наследие и современность. Л., 1981. 15. *Левин Ю. Д.* Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л., 1985. 16. *Линниченко А.* Курс истории поэзии для воспитанниц женских институтов и воспитанников гимназий. К., 1860. 17. *Майков А. Н.* Полное собрание сочинений. В 4 т. СПб., 1907. 18. *Мейлах Б. С.* Пушкин и его эпоха. М., 1958. 19. *Михайлов М. Л.* Сочинения. В 3 т. М., 1958. 20. *Мур Т.* Избранное. М., 1986. 21. *Мятлев И. П.* Полное собрание сочинений. К.; Х., 1893. 22. *Неупокоева И.* Общие черты европейского романтизма и своеобразие его национальных путей // Европейский романтизм. М., 1973. 23. *Осьмаков Н. В.* Историко-функциональный подход в изучении художественной литературы // Филол. науки. 1979. № 2. 24. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений. В 5 т. М., 1966. 25. Справки о русских поэтах-переводчиках // Английская поэзия в русских переводах (XIV—XIX века) / Под общ. ред. М. П. Алексеева, В. В. Захарова, Б. Б. Томашевского. М., 1981. 26. *Хомутов А. С.* Из бумаг поэта И. И. Козлова // Русский архив, 1886. 27. *Храпченко М. Б.* Созидательная энергия литературы // Время и судьбы русских писателей. М., 1981. 28. *Шаблий М. И.* Программа идейно-эстетического воздействия в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Парус» // Литературное произведение и читательское восприятие. Калинин, 1982. 29. *Rafroidi P.* Irish literature in English. The Romantic period 1789—1850. Vol. I. Gerrards Cross, Smythe, 1980. 30. *Strong L. A.* The Minstrel-Boy. A Portrait of Tom Moore. L., 1937.

Статья поступила в редколлегию 01.02.85.

Н. В. Белинская, ассист.,
Донецкое высшее военно-политическое училище

Ритм художественной прозы и качество перевода (на материале рассказа А. П. Чехова «Студент»)

При переводе художественного прозаического произведения необходимо уделять большое внимание передаче композиционно-стилистических особенностей оригинала, в частности — его ритма. Однако вопрос о передаче ритма при переводе до сих пор практически остается открытым, хотя необходимость его решения очевидна и некоторые шаги в данном направлении предприняты.

Проведенные ранее исследования анализа и оценки прозаического ритма дают возможность выделить его основные функции [3; 5; 11 и др.].

При оценке адекватности воспроизведения ритма прозаического оригинала на другом языке важно определить единицы ритма прозы, приемлемые как для языка оригинала, так и для языка перевода. Сложность решения данного вопроса в том, что, с одной стороны, каждый из языков имеет свои особенности фонетического, силлабического, акцентного и грамматического строев; с другой, — еще не для каждого из языков в отдельности выработаны конкретные, общепризнанные критерии оценки ритма прозаического художественного текста. И все же есть некоторые элементы ритмической структуры, общие для неродственных языков (в частности, для русского, английского и французского): это шкала «слово — колон — фразовый компонент — фраза — абзац», хотя отдельные составные этой шкалы в разных языках играют различную роль [2; 7, № 292; 13]. Важны также ритмико-синтаксические характе-

ристики (наличие и место подлежащего в предложении, опорных слов-символов; сочетание различных синтаксических конструкций; типы предложений, синтаксической организации прозы).

Но любые количественные характеристики лишь регистрируют ряд внешних особенностей строения прозы и не могут выразить внутренней сущности ритма как специфически художественного явления. Художественный ритм — элемент художественной целостности произведения, и рассматриваться он должен в динамике развития всего произведения. Поэтому, когда речь идет о выборе показателей соответствия ритмических рисунков оригинала и переводов, практически все исследователи [4; 8; 9; 15; 17] подчеркивают необходимость воспроизведения в переводе не только отдельных элементов, но и функции ритма, его смысловой и экспрессивной нагрузки, выражаемого в нем стилистико-композиционного своеобразия произведения, т. е. ратуют за перевод всей художественной системы «по вертикали» и «по горизонтали», хотя практических путей такого перевода не указывают. Проблема передачи прозаического ритма оригинала на других языках важна как для литературоведения, так и для теории и практики художественного перевода.

Обратимся к переводам рассказа А. П. Чехова «Студент» на английский и французский языки и попытаемся установить зависимость восприятия художественного произведения от передачи его ритмики при переводе. Четкость и своеобразие ритмики — один из самых ярких аспектов самобытности и художественности прозы А. П. Чехова, поэтому искажение или снижение их значимости в переводе не может не снизить и общеэстетический уровень текста, и степень его влияния на читателя. Рассказ «Студент» сам писатель считал одним из наиболее удачных своих произведений [6].

Для сопоставительного анализа выбраны переводы на английский язык К. Гарнет и на французский — Д. Роша, как наиболее классические варианты, сделанные еще при жизни А. П. Чехова. О широком знакомстве англо- и франкоязычных читателей с прозой А. П. Чехова именно в этих переводах свидетельствуют многие факты [1, № 2; 10, № 4, с. 199]. Анализируемые переводы взяты из сборников «Короткие рассказы» [14] и «Дуэль» [16].

Каковы же основные особенности ритмической структуры рассказа «Студент» на русском, английском и французском языках?

«Студент» — «рассказ настроения», глубокий психологический этюд и образец художественного мастерства писателя. Причем это произведение имеет признаки, присущие не только художественной прозе, но и симфонической музыке, — многоплановость, свободную композицию повествования [12, с. 134].

Одним из «несущих» элементов чеховской прозы представляется ее ритмика. Среди ее характерных особенностей сразу выделяется синтаксическая триада. Употребление однородных трехчленов, особенно в клаузулах, придает своеобразие ритму слитных предложений. Трехкратно повторяющиеся определения обычно однословны, асиндетичны, что создает их своеобразную музыкальную

линию — плавную и стройную, лаконичную и очень лирическую, как бы исподволь перемещающую читателя в мир чеховских героев. Присоединение и противопоставление — два основных компонента интонации Чехова, помогающие уловить лейтмотив рассказа и создающие его особую ритмическую окраску. Нагнетанию напряженности, драматизма описываемых ситуаций служит использование противительных синтаксических конструкций. Интонация чеховской прозы, выражающаяся, в частности, и в фонационном объеме колонов, фраз и абзацев, приводит к усилению экспрессивности всего произведения, подчеркивает важность обыденных, на первый взгляд, ситуаций и поступков. Индивидуализация отдельных персонажей создается при помощи не только лексических, но и ритмических средств. Именно эти черты обуславливают органическое слияние формы произведения с его содержанием.

Рассмотрим, как воспроизведены в переводах наиболее важные ритмические «узлы» оригинала, учитывая, что необходимо сохранить не только лексические, но и синтаксические его особенности. Вести сопоставительный анализ представляется целесообразным, отталкиваясь от синтагматического членения. Бесспорно, цель переводчика — не слепое копирование формы, а использование таких стилистико-композиционных и лексических средств своего языка, которые позволили бы воссоздать литературное произведение, адекватное оригиналу по всей совокупности компонентов и их взаимодействия.

Установка на семантическое и ритмическое построение произведения дана уже в первом его абзаце. Здесь проявляются две ведущие семантические линии рассказа: одна из них задана ритмическим двучленом «хорошая, тихая» (погода) — тема света, тепла, радости; вторая — трехчленом «неуютно, глухо и нелюдимо» — тема мрака, холода, тоски и одиночества. Эти темы расширяются, получая дополнительное развитие в размышлениях студента, рассказе его об апостоле Петре, в реакции на этот рассказ двух вдов.

Лексически двучлен «хорошая, тихая» присутствует в обоих переводах. Но весьма значимы и внутреннее построение, и ритмика данного словосочетания. В русском тексте составляющие его определения имеют совпадающие окончания. В английском и французском вариантах это сходство не только соблюдено, но и подчеркнуто, поскольку совпадают акцентные структуры и объемы данных слов: «fine and still», «doux et beau». Интересно, что оба переводчика соединили эти компоненты союзом «и», очевидно, почувствовав, что сокращение объема этих групп по сравнению с русским текстом может привести к созданию чересчур «рубленной» ритмической формы, нехарактерной для оригинала.

Объем средних четырех фраз первого абзаца, вводящих читателя во внутренний мир Ивана Великопольского через описание природы, частью которой ощущает себя и он, в переводах тоже приближается к оригиналу, хотя у Д. Роша уже здесь наблюдается тенденция к дроблению, которое отнюдь не обусловлено требованиями французского языка: четвертая фраза разбита на две,

да и первому русскому и английскому абзацу соответствуют два французских. Д. Рош даже графически разделяет две основные темы рассказа: тепло — холод, свет — мрак, что приводит к схематизации логико-семантической структуры оригинала. Подобное упрощение ритмических групп оригинала наблюдается и далее: французский перевод вообще состоит из 20 абзацев вместо 14 в русском и английском вариантах.

Если сравнивать передачу структуры предложений, то можно заметить, что Д. Рош, в отличие от К. Гарнет, так же симплифицирует их за счет дополнительной подразбивки, как и абзацы. Так, во второй половине второго абзаца русского и английского текстов (во французском это четвертый абзац) у А. П. Чехова и К. Гарнет всего два предложения, а у Д. Роша — пять. Соответственно меняется и их структура, они утрачивают внутреннюю связь друг с другом, ритмическое своеобразие, цельность, необоснованно упрощаются. Этому способствует частое опущение при переводе на французский язык союза «и», важного для оригинала («и теперь, пожимаясь от холода», «и при Рюрике, и при Иоанне Грозном», «и оттого, что пройдет еще тысяча лет...»). Правда, место подлежащего и ключевые слова и во французском, и в английском переводах, как правило, соответствуют оригиналу (во втором абзаце, например, за счет этого полностью сохраняется лексический ряд, выражающий тему холода), то есть семантическая акцентировка не изменяется. Но за счет искажения структуры предложений и абзацев, утери плавности во французском тексте сила, полнота этого безнадежного отсутствия тепла на земле и вечного мрака не совсем передается.

Д. Рош дробит второй абзац оригинала на три: описание состояния студента при возвращении домой; описание его воспоминаний о доме и размышлений о вечном мраке жизни; вывод о нежелании возвращаться. Но эмоциональную силу этого вывода Д. Рош ослабляет, добавляя от себя «логический» комментарий о том, что это — следствие из всего предшествующего: «и потому...» («из-за всего вышесказанного...») — «et à cez penzées...».

А ведь построение предложений и абзацев у А. П. Чехова очень важно для эмоциональной окраски повествования: спокойная, почти разговорная речь первого абзаца (тема тепла), все удлиняющиеся предложения конца первого — второго абзацев (холод пришел, ему нужно противостоять; вместе с холодом наступают воспоминания, тоска) и, как удар, последнее предложение: «И ему не хотелось домой».

В целом первый — третий абзацы во всех трех текстах являются группой, уравнивающей две противоположные семантико-эмоциональные линии; она как бы дает толчок ритмическому движению всего рассказа: маятник ритма, раскачиваясь на счет «три», периодически отклоняется то в одну, то в другую — в соответствии с дуплановостью повествования — сторону. Соответственно, велика роль ритмических «триад» в создании художественного своеобразия произведения.

Так, очень интересна своей контрастностью и «самостоятельностью» по сравнению с другими частями текста триада четвертого — шестого абзацев (во французском переводе — седьмого — девятого; знаменательно, что они не подверглись дополнительному членению у Д. Роша).

В этих абзацах — знакомство с двумя другими действующими лицами рассказа — вдовами, переход к основе произведения — повествованию студента, новое утверждение двутемности (из мрака и холода — к огню и теплу). Вот какие ритмико-акцентные характеристики существуют для данного отрывка.

В русском тексте: по слоговому объему количество малых колонов (меньше пяти слогов) примерно равно количеству регулярных (пять — десять слогов) в четвертом и шестом абзацах, а в пятом регулярных больше, чем малых; в зачинах количество мужских и женских ударений одинаково в четвертом абзаце, мужских меньше, чем женских, в пятом и больше в шестом; в окончаниях мужских ударений больше, чем женских, в четвертом и шестом и меньше в пятом абзаце;

в английском переводе: по слоговому объему количество малых колонов примерно равно количеству регулярных в четвертом и шестом абзацах, а в пятом регулярных больше, чем малых (ср. с русским текстом); в зачинах в четвертом и шестом абзацах мужских ударений больше, чем женских, а в пятом — меньше; в окончаниях мужских меньше, чем женских, в четвертом и в пятом абзацах, а в шестом — больше;

во французском переводе: по слоговому объему количество малых колонов больше, чем регулярных, в четвертом абзаце, меньше — в шестом и равно — в пятом. Зачины -во всех абзацах преобладают гипердактилические, концовки — ударные, что объясняется особенностями французского языка.

Таким образом, эта триада выделена во всех текстах, причем пятый абзац, который знакомит читателя с Лукерьей и Василисой, имеет весьма своеобразный ритмический рисунок по сравнению с четвертым и шестым (графически его можно представить как пик ломаной почти по всем показателям).

Следовательно, наиболее резкий контраст составляют в оригинале границы пятого абзаца, который по ряду показателей сильно отличается от четвертого и шестого, а те, в свою очередь, оказываются похожими друг на друга. И контраст этот отчетливо отражен в обоих переводах, хотя материальная основа подобного выделения в каждом случае своя: в русском тексте — контраст окончаний, в английском — акцентный и слоговой объем колонов, во французском — только слоговой объем колонов. Но даже этот единственный контраст между ритмическими структурами рассматриваемых абзацев во французском тексте очень важен: в четвертом (седьмом) абзаце преобладают малые колоны, делающие ритм приветственной фразы подошедшего к костру студента разговорным, обыденным, что соответствует ее содержанию; в шестом (девятом) средний слоговой объем колонов увеличивается (в разговоре возникает образ апостола Петра — тема становится «воз-

вышенной»; проявляется несоответствующее оригиналу подчеркивание Д. Рошем важности и торжественности всего, что касается религии, которое видно и в дальнейшем); а в пятом (восьмом) абзаце количество малых и регулярных колонов равно (пока идет только обозначение «женской» линии).

Интересно, что четвертый и пятый абзацы образуют триаду и с одиннадцатым, «пограничным», где пересекаются ритмико-тематические линии студента, Василисы и апостола Петра. Ритмические характеристики данного абзаца, синтезируя показатели четвертого и пятого, выделяются во всех трех текстах.

У. А. П. Чехова одиннадцатый абзац, подобно четвертому и пятому, являет собой одно из наиболее резких отклонений от средних ритмических характеристик на общем фоне движения целого (семантическая и ритмическая полифонии не могут не быть связаны друг с другом).

Ритмически уникален по многим характеристикам этот отрывок и в английском переводе. А Д. Рош по-своему воспроизводит своеобразие ритмического рисунка: он не выделяет одиннадцатый (пятнадцатый) абзац по основным характеристикам, а, наоборот, как бы «уравновешивает» все линии путем сведения их к типичным ритмическим показателям, так что этот абзац отличается не столько от общего фона, сколько от контрастных четвертого — пятого — шестого (седьмого — восьмого — девятого) абзацев, связываемых воедино темы студента, Василисы и Петра.

Итак, контраст четвертого — пятого — шестого абзацев и «пограничный» одиннадцатый ритмически выделены в обоих переводах, хотя в английском это более очевидно. Ритмическое же изложение одиннадцатого абзаца во французском тексте имеет свою логическую основу, но вновь упрощает поэтику оригинала за счет попытки переводчика «механически» выразить основной смысл этого отрывка — сведение воедино чувств и желаний самых разных людей, образование вечной «цепочки жизни».

Что же касается выделения отдельных семантических линий вне их прямого воздействия (линии вдов, апостола Петра, студента) друг на друга, то оно не столь ярко прослеживается в переводах. Менее выражены внутренние связи, повторы, объединяющие проведение различных ритмических тем и образующие систему «триад» (троичных повторов и соответствий), которые охватывают не только отдельные фрагменты текста, но все целое. Это не просто уменьшает активность эмоционального приобщения читателя к происходящим событиям и переживаниям персонажей, нарушает гармонию художественной слитности формы и содержания, но иногда даже искажает смысл оригинала. Насколько меняет семантическую окраску изменение ритмики, можно показать на примере седьмого (у Роша — десятого) абзаца, имеющего во французском тексте ярко индивидуальные ритмические характеристики.

В русском и английском текстах этот абзац по ритму примыкает к шестому или восьмому, т. е. ко вступительной или основной части рассказа студента. Д. Рош, очевидно, воспринял вопрос о двенадцати Евангелиях как ключевой, считая, что, не будь его,

не было бы и последующего рассказа. Поэтому седьмой (десятый) абзац выделен им буквально по всем показателям: малых колонов в нем больше, чем регулярных, количество мужских и женских зачинов равно (единственный случай в тексте), а гипердактилических меньше, чем дактилических. Такое ритмическое построение косвенно способствует концентрации внимания читателя именно на религиозной (а не на философской, как у А. П. Чехова) сути всего разговора и на явившемся его следствием новым (ином, чем в оригинале) мироощущении студента.

Здесь приведены только некоторые данные сравнительного анализа ритмической структуры рассказа «Студент» и его переводов на английский и французский языки, но даже они дают возможность сделать следующие выводы.

Оба переводчика средствами своего языка в основном передают своеобразие ритмического построения рассказа «Студент», разноплановость тем и ее ритмико-композиционное воплощение. Особенно точно воспроизводятся наиболее резкие ритмические контрасты, противопоставление ключевых семантико-эмоциональных линий. Но некоторые ритмические несоответствия переводов оригиналу приводят к смысловой переакцентации, что весьма наглядно видно в работе Д. Роша на всех уровнях ритмической композиции: чеховское сопоставление отдельных сюжетных и смысловых линий превращается в противопоставление, и это не может не отразиться на восприятии содержания произведения.

Следовательно, при оценке перевода художественной прозы необходимо рассматривать его прежде всего с точки зрения передачи художественной целостности, выраженной, наряду с другими показателями, в сочетании и соотношении всех ее элементов. Композиция оригинала в переводе может воссоздаваться только посредством содания адекватной композиции. Лишь при учете неразрывности формы и содержания в переводе могут быть сохранены семантические, эмоциональные и художественные особенности оригинала.

1. Алексеев Н. А. Письма к Чехову от его переводчиков // Вестн. ист. мировой культуры. 1961.
2. Антипова А. М. Ритмическая система английской речи. М., 1984.
3. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
4. Волков Ю. Сопоставление как способ анализа стиля художественного произведения // Тетради переводчика. 1970. Вып. 7. 5. Гиришман М. М. Ритм художественной прозы. М., 1982.
6. Дерман А. Б. О мастерстве Чехова. М., 1959.
7. Иванова Г. Н. Приемы оценки ритмичности текста // Уч. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина. 1968.
8. Каракозова Ж. К вопросу о ритме произведения и его воссоздании на другом языке // Материалы респ. конф. молодых ученых по общественным наукам. Алма-Ата, 1978.
9. Станевич В. Ритм прозы и перевод // Вопр. теории художественного перевода. М., 1971.
10. Тове А. Л. Констанс Гарнет — переводчик и пропагандист русской литературы // Рус. лит. 1958.
11. Чичерин А. В. Ритм образа. М., 1973.
12. Чудиков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971.
13. Щерба Л. В. Фонетика французского языка. М., 1948.
14. Chekhov A. The student // Chekhov A. Short stories. N. Y., 1928.
15. Duff A. The Third Language. Oxford, 1981.
16. Tchekhov A. L'étudiant // Tchekhov A. Le Duel. P., 1955.
17. Tempest N. K. The Rhythm of English Prose: 2. 1., 1972.

В. И. Тищенко, проф.,
Каменец-Подольский педагогический институт

Проблема авторства «Слова о полку Игореве» в советской художественной литературе

Проблема авторства «Слова о полку Игореве» не решена учеными. Тем более гипотетичны попытки реконструировать образ великого поэта XII в. в художественной литературе.

К освещению данного вопроса советские писатели подходят по-разному: одни непосредственно воплощают в образы и картины утвердившиеся научные положения; другие сами предварительно занимаются исследовательской или переводческой деятельностью, внося свое, новое; третьи прибегают к домыслу, в большей или меньшей степени аргументированному. Отсюда неодинаковый уровень исторической и художественной правды, познавательного, воспитательного и эстетического значения изображаемого.

Большое количество произведений, рассказывающих об авторе «Слова», обращает на себя внимание и вызывает интерес. Между тем, литературоведы еще в долгу перед читателями: отдельных упоминаний, статей сопоставительного плана, рецензий явно недостаточно. Назрела необходимость в рассмотрении самого процесса художественно-литературного творчества на данную тему.

Первым поставил вопрос об авторстве «Слова» Г. П. Штурм. Его «Ироический сказ о походе на половцев князя Новагорода-Северского Игоря Святославича» [15, № 12], представляющий собой вольную импровизацию на темы древнерусского памятника, в идейно-художественном отношении признать удачным нельзя.

Что касается личности автора «Слова», то отправной точкой для Г. П. Штурма явилась запись Ипатьевской летописи (1205 г.) о «премудром книжнике» Тимофее, выступившем в Галиче с обличением «томителя» (мучителя) Бенедикта. Мнение о том, что Тимофей создал «Слово», не выдерживает критики, поскольку он в сочинении, о котором упоминает летописец, «притчею рече», то есть говорит иносказательно, как типичный церковный книжник. В «Ироическом сказе» «галицкий книгочий Аир» (так заменено имя Тимофея) тоже ничем не напоминает светского человека: постоянно призывает к покаянию и молитве, ведет разговоры на библейские темы, отдает предпочтение монашеской жизни перед мирской. Даже участие в походе 1185 г. мотивирует прежде всего религиозными соображениями, а создание «Слова» — уходом Игоря в монастырь.

В связи с 750-летним юбилеем «Слова» и в ближайшее после этого события время появились три литературных произведения, в которых шла речь о создателе памятника: «Сын тысяцкого» И. А. Новикова, «Иду на вы» Г. И. Троицкого, «Шумите, ратные знамена» Е. А. Пермяка, включившиеся в русло «оборонной» темы советской литературы 30—40-х годов — темы защиты Отечества.

Работая над повестью «Сын тысяцкого» [8, № 5], И. А. Новиков одновременно выступил и как ученый [6; 7]. Его гипотеза об авторе «Слова» основывается на следующей фразе из текста памятника: «Комони ржуть за Сулою, звенить слава в Кыеве, трубы трубить в Новеграде, стоять стязи в Путивле». Все упомянутые здесь географические пункты находились за пограничной Сулой для человека, который был в половецкой земле. Летопись называет некоторых сподвижников Игоря, оказавшихся вместе с ним в плену, среди них — сына тысяцкого. И. А. Новиков считает, что лишь он мог написать «Слово» и на основании косвенных свидетельств называет его имя — Тимофей Рагуилов. Однако писатель не учел того, что обратившие на себя его внимание слова — всего лишь одна из заповедей Бояна.

В центре повести — передовой человек своего времени, политик-воин и поэт-гражданин. Его исключительность подчеркивается предысторией, картинами похода, плена, последующих событий. Любовь к природе, устной народной поэзии, языческие представления, первое ощущение классовой розни, бедности и бесправия — от матери, полуязычницы-полухристианки, гордой женщины, оказавшейся на грани нищеты; знание военного дела, охоты — от отца, сурового тысяцкого; различных видов оружия — от слободских ремесленников; другие разнообразные сведения были приобретены во время пребывания в монастыре, на княжеской службе, от людей, с которыми сталкивалась дальнейшая жизнь. Все это объясняет реалистические пейзажи в «Слове», использование фольклора, наличие двоеверия, профессионально точное изображение быта, осведомленность в княжеских взаимоотношениях, резкое осуждение междоусобиц, призыв к единению.

Словно предвидя вопрос, как можно создать произведение в столь неблагоприятных условиях, И. А. Новиков подчеркивает, что поэма складывалась и заучивалась на память по частям. Когда же к Игорю был вызван из дому священник, привезший и письменные принадлежности, появилась возможность кое-что записать. Полностью подвиг таланта был завершён после возвращения из плена в Новгороде-Северском. Там, на княжеском пиру, впервые прозвучало великое «Слово».

Если у И. А. Новикова проблема автора памятника является главной целью повествования, то у Г. И. Троицкого и Е. А. Пермяка она затрагивается косвенно.

В повести «Иду на вы» [12] Г. И. Троицкого — те же события, что в «Слове» и летописном рассказе о походе дружины Игоря, но изображаются они шире, путем детализации известных и создания новых эпизодов, введения вымышленных лиц, в частности, поэта-воина Василька Славяты — автора Игоревой песни.

Славята — один из сквозных образов повести, несмотря на то что в развитии сюжета ему отведено сравнительно немного места. Сын ловчего черниговского князя Святослава Ольговича, он провел юность в Галиче, на службе у Ярослава Осмомысла, затем переехал в Новгород-Северский (по-видимому, с Ярославной). Внешний облик этого молодого, обаятельного человека соответствует его внутреннему содержанию. Он талантлив, любит родину, осуждает обособленные действия князей, стремится к участию в очередном походе на половцев. Песнями откликается на различные события, поднимает воинский дух дружинников, а в трудную минуту берется за оружие, служит примером стойкости и мужества. Чтобы поддержать читательский интерес, сюжетная линия Славяты прерывается в своей кульминационной точке (ранение героя на поле боя) и снова возникает только в конце повествования.

Г. И. Троицкий разделяет мнение тех исследователей, которые утверждают идейную близость автора «Слова» к Игорю, непосредственное участие его в походе, создание поэмы в Новгороде-Северском ко времени возвращения князя из неволи.

Повесть «Иду на вы» оказала влияние на пьесу «Шумите, ратные знамена» [9] Е. А. Пермяка, проявившееся в характере построения сюжета, сходных моментах действия, повторяемости вымышленных персонажей. Вместе с тем, пьеса наполнена новым содержанием, новыми идеями. Очевидно, эта зависимость заставила несколько сузить образ поэта-воина. О создании им «Слова» прямо не говорится, но отдельные детали, намеки свидетельствуют, что Е. А. Пермяк придерживался точки зрения своего предшественника. То, что герой не назван по имени, подчеркивало его широкую известность, популярность. Можно было не знать, как зовут этого человека, но то, что он великий поэт, знали все. Несмотря на личную симпатию к Игорю, в его взглядах и суждениях проявляется независимость, выражены думы и чаяния народных масс.

В послевоенные годы интерес писателей к автору «Слова» усилился еще больше благодаря неувядающей идейной силе памятника, углубленной научной разработке многих его проблем, новым юбилейным датам.

К 775-летию создания «Слова» вышла «маленькая повесть» «Половецкое поле» [2] В. К. Камянского. Действие ее происходит у Столпа Ольговичей, пограничного знака на кургане у реки Ворсклы, незадолго до вступления русской дружины в половецкую степь. На первом плане — друг и соратник Игоря боярин Дмитрий (Митуса) Трубчевский, будущий создатель «Слова». Имя, очевидно, заимствовано у А. Е. Югова [15, № 12, с. 171—179], утверждавшего, что поэму создал «словутный» певец Митуса, упомянутый Галицко-Волынской летописью (1241 г.). В изображении В. К. Камянского Митуса Трубчевский — талантливый, отважный, скромный человек. Он сложил песнь о победе Владимира Мономаха над половцами, перевел с греческого «Александрию», записывал бытовавшие в народе песни Бояна,

в одном из походов спас жизнь Игорю. Ему, поборнику единства в борьбе со Степью, не по душе символика порубежного знака — орла, терзающего поверженного кочевника, поскольку эта птица выскивает добычу в одиночку, а при создавшемся положении нужны усилия многих, не только князей. Упрекая Игоря в неразумности задуманного предприятия, он вместе с тем гордится храбростью русских воинов, поднявшихся на грозного врага. Остается только сожалеть, что в произведении образ Митусы Трубчевского не завершен.

Историческая повесть «Матушка-Русь» [1] А. М. Домнина приурочена к 175-летию первого издания «Слова». В ней выдвинута новая гипотеза об авторе памятника: среди четырех князей, принимавших участие в походе, видную роль играл племянник Игоря Святослав Ольгович Рыльский. Однако, когда князьям воздается хвала, его имя не упоминается. Значит — Святослав сам был автором «Слова»: говорить о себе, а тем более восхвалять себя не разрешала личная скромность.

Это утверждение дало возможность А. М. Домнину сделать Святослава Ольговича главным героем произведения и посмотреть на ход событий его глазами. Получился образ правителя, во многом необычного для своего времени. Прямой потомок могущественного Олега Гориславича, он, в связи с происками недругов, лишился отцовского наследства. Родичи относились к нему настороженно, как к возможному сопернику в борьбе за власть. Неудовлетворенный, мятущийся, одинокий, Святослав потянулся к простым людям, видя в них искренность, отзывчивость, доброту. После провала похода возникла мысль рассказать о случившемся, чтобы другие не повторяли допущенных ошибок. Так в половецком плену на листы пергамента легли строки «Слова», огнем прожигающие душу.

В действительности же авторство Святослава весьма сомнительно. Трудно представить, что юноша обладал такой политической мудростью, жизненным опытом, разносторонними знаниями, чтобы мог стать творцом «Слова». Что же касается вопроса, породившего саму гипотезу, почему имя Святослава не названо среди тех, кому пелась хвала, то, очевидно, князь возвратился на Русь позже других, а прославлять пленника — не принято.

А. Н. Скрипов в исторической повести «Рождение песни» [11], так же, как И. А. Новиков, изображает автором «Слова» сына тысяцкого Рагуила Добрынича, но называет его не Тимофеем, а Труаном.

Чтобы подчеркнуть всестороннюю образованность, глубину политического мышления, демократизм своего героя, писатель провёл его по весьма сложному пути. После того как Рагуил Добрынич, не захотевший участвовать в междукняжеских распрях, оказался не у дел и пребывал в бедственном положении, жизнь Труана мало чем отличалась от той, которую вели смерды в родном селе Дубнах. Он пахал, охотился, бортничал. Всецело был на стороне выступавших против княжеско-боярского гнета. Рано научился понимать пагубность разобщенных действий кня-

зей. В ополчении Мстислава Изяславича Киевского ходил на половцев, попал в плен, бежал. Прислужничество в Киево-Печерском монастыре дало возможность постичь книжную мудрость, стать летописцем, знатоком истории Киевской Руси, увидеть теневые стороны монастырского быта. Пребывание в Царьграде значительно расширило кругозор, укрепило сочувствие к обездоленным, желание помочь им.

Благодаря дару песнотворца к Труану очень скоро пришла широкая известность. Его приблизил к себе киевский князь Святослав Всеволодович, объединительная политика которого, в свою очередь, импонировала певцу-поэту. Ко двору Игоря Святославича Труана привело желание жить в родной семье. Но пребывание в Новгороде-Северском было непродолжительным. После участия в походе 1185 г. и побега из плена он снова вернулся в Киев, где продолжил заниматься летописанием и песнотворчеством, нашел свое личное счастье.

Особое внимание в повести уделено показу становления Труан-писателя. Страсть к поэтическому творчеству у него проснулась рано. Еще юношей он внимательно прислушивался к песням гуслиаров, долго находился под впечатлением от случайной встречи с прославленным певцом Ходыной, любимым учеником Бояна. Боготворил своего великого предшественника, сам слагал песни о походах храбрых русичей на половцев, о единении князей, о всем, что видел и чувствовал. Основным из того, что создал Труан, было «Слово о полку Игореве», начатое в Путивле под влиянием скорбного плача Ярославны, а законченное в Киеве глубокой осенью 1185 г.

Незадолго до 800-летия «Слова» значительно активизировалось художественное творчество, посвященное знаменитому памятнику, в частности, проблеме его автора. Появились: «В конце века» Ю. Г. Плашевского, «Велесич» В. А. Шевчука, «Меч-кладенец» И. И. Кобзева, «Память» В. А. Чивилихина, «Черленые щиты» В. К. Малыка.

Историческому рассказу «В конце века» Ю. Г. Плашевского [10] придана форма незаконченной немецкой рукописи XVI в. — списку более раннего манускрипта, что само по себе определило его занимательность. К тому же, изложение строится на контрасте: чопорные бременские бюргеры, сытые и самодовольные, в ночь перед рождеством слушают рассказы купца Мартина Пфайля о далеких землях и среди них — романтическую историю русского поэта-воина Вадима Славяты, спасенного от расправы женой красавицей половчанкой Анат. (Здесь Славята — заимствование из повести «Иду на вы» Г. И. Троицкого, или непосредственно из «Повести временных лет» (1095 г.) — употребляется не как имя, а приложение к имени. Происходит, вероятно, от существительного «слава» в значении величальной песни. Славята — поющий славу. Такое прозвище очень подходило прославленному певцу, поэтому и использовано обоими писателями).

Образ Вадима Славяты раскрывается в сцене ссоры с Игорем Святославичем из-за отказа изъять из «Слова» то, что осуждает

князя. В противоположность самолюбивому Игорю, Славята — человек правдивый, гордый, независимый. Как сложилась его жизнь после побега, неизвестно: «рукопись» обрывается на полуслове.

Своеобразие романа «Велесич» [14] В. А. Шевчука — его дуплановость. Молодые люди Макар и Лада (он писатель, она инженер), духовно близкие, втайне влюбленные друг в друга, совершают путешествие по местам, связанным со «Словом», что дает возможность тесно переплести настоящее с прошедшим, события наших дней с событиями XII в.

Макар, досконально изучивший «Слово», по-новому трактовал некоторые его «темные места», выдвинул смелую догадку о «земле Троян» — тройственном союзе северян, полян и удичей — государстве предков, частично захваченном степняками; внес существенные коррективы в известную гипотезу Б. А. Рыбакова о Петре Бориславиче — авторе «Слова».

По убеждению Макара (а значит, и В. Шевчука, поскольку образ героя во многом автобиографический), произведение, проникнутое языческой идеологией, создал не киевский боярин Петр Бориславич, а выходец из народных глубин, еще не испытывавший на себе в полной мере влияния христианства. Воображение писателя создало образ такого человека. Это — Велесич, сын простого крестьянина; впоследствии великий певец-гуслиар, отважный воин. Непохожесть на сверстников, «отрешенность» от повседневного быта, несчастная любовь заставили юношу покинуть родительский дом. Но служба при княжеском дворе в Киеве, несмотря на редкий поэтический дар (Велесич — имя-характеристика, как бы служитель Велеса, бога-покровителя скотоводов и поэтов), светлый ум, участие в походах, не принесли счастья. Велесич ощущал себя чужим в среде, в которой оказался по воле случая, открыто заявлял о своем недовольстве окружающим, отказывался воспевать тех, кто этого не заслуживал. На какое-то время он даже был приближен Святославом Всеволодовичем, но княжеская недалекость оказалась помехой в осуществлении грандиозного плана освобождения «земли Троян». В походе Игоря Велесич участия не принимал, а после поражения дружины решил создать произведение в назидание всем русским князьям. Так в Киеве возникла чудо-песня «Слово».

Конец жизни Велесича трагичен. Он стал жертвой религиозно-го фанатизма митрополита, не простившего воспевания язычества. Петр Бориславич, человек, умудренный жизненным опытом; узнав об угрозе, нависшей над головой поэта, чтобы спасти «Слово», поспешил его записать...

Два последующих произведения, «Меч-кладенец» И. И. Кобзева и «Память» В. А. Чивилихина, идентичны в утверждении мысли о том, что автором «Слова» был сам Игорь Святославич, впервые высказанной Н. В. Шарлеманем на заседании комиссии Союза писателей СССР по «Слову» (1952 г.) и повторенной И. И. Кобзевым в статье «Автор «Слова» — князь Игорь?» [3]. Сущность этого предположения в следующем: в авторе произведения сказыва-

ется не просто участник похода 1185 г., а человек, живо откликнувшийся на все его радостные и печальные события. Такая личная заинтересованность дает возможность видеть в нем только князя Игоря.

В сюжете, композиции, характерах поэмы «Меч-кладенец» [4] И. И. Кобзева ощутимо влияние не только «Слова», но так же оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина, ее третьего и четвертого действий, изображающих пребывание Игоря в плену и его побег. Мотивируется причина, почему князь, томясь во вражеском стане, обратился к литературному творчеству: чувство вины за содеянное, необходимость оправдаться перед потомками, скорбные думы о разоренной Руси, о любимой Ярославне привели к тому, что сама собой стала складываться страстная, могучая песня — «яростный меч-кладенец», надежное оружие в предстоящих боях за родину.

В поэме И. И. Кобзева (как и в самой гипотезе) не учтено то обстоятельство, что князь, в силу классовых понятий о чести, правах и обязанностях, не стал бы проявлять талант песнетворца, чтобы тем самым не умалить своего достоинства в глазах феодальной знати, привыкшей видеть в поэте прежде всего потешника, скомоороха. Кроме того, психологически необъяснимо, как мог князь-неудачник, проигравший сражение, испытавший позор плена, с большим трудом бежавший, возвеличивать себя, прославлять свои деяния. Это, скорее всего, вызвало бы осуждение и насмешку.

В романе-эссе «Память» [13, № 3] В. А. Чивилихин попытался обосновать выдвинутое Н. В. Шарлеманем предположение более обстоятельно, нежели это сделал И. И. Кобзев. Его доказательства идут в трех направлениях: связь автора «Слова» с Чернигово-Северской землей XII в., принадлежность его к княжеской среде, Игорь Святославич — создатель поэмы. Первое исходит из политических пристрастий автора, избирательности его исторической памяти, топографических и этнографических подробностей, языка «Слова». Второе — из подчеркивания заботы о единении Русской земли, осуждения современных «катор» и идеализации прошлого, поразительно точных сведений о жизни и деятельности нескольких десятков князей, обращения к ним как братьям, то есть равным; прекрасного знания животного мира, приобретенного во время «ловов» — главной княжеской забавы, ратного искусства и оружия, частого упоминания военной добычи: золота, серебра, рабов, настоящего стремления к славе. Третье — из политической и династической ориентации автора, осведомленности не только в основных событиях, но и мельчайших подробностях похода, сражения, плена, побега Игоря. Повторяем: нет оснований сомневаться в том, что у Игоря мог быть поэтический талант, но прожить его князь не имел возможности и права.

Последним по времени создания является роман «Черлные щиты» [5] В. К. Малыка, ставящий так же проблему авторства «Слова». Имя его Славута, появившееся то ли под влиянием рассмотренных выше произведений Г. И. Троицкого и Ю. Г. Плашевского, в которых фигурирует Славята — близкое по звучанию, то ли под влиянием многочисленных топонимов и гидронимов, отра-

жающих что-то великое и славное. (Днепр в древности называли Славутой, Славутичем). В решении вопроса о творце «Слова» В. К. Малык исходит из гипотезы П. П. Охрименко, согласно которой произведение написано выходцем из Чернигово-Северской земли, учителем и воспитателем, а со временем советником и летописцем Игоря Святославича, человеком, свободным от интересов «имущественного ценза», занимающим подчеркнуто независимое положение среди феодальной знати, чувствующим себя на равных с властью имущими, осознающим свое духовное превосходство. Но гипотеза П. П. Охрименко дополнена утверждениями о том, что автор «Слова» хоть и чернигово-северянин, но написал его в Киеве. Под пером В. К. Малыка Славута уже не только учитель, наставник Игоря Святославича, а также киевский тысяцкий, верный друг Святослава Всеволодовича. По замыслу автора это должно было усилить основное содержание образа Славуты — страстного борца за единение русских сил. Объективно же привело к раздвоению чувств, определило непродуманность отдельных поступков, повредило показу жизненной мудрости автора. Одновременная любовь к двум князьям, людям различной политической ориентации, фактическим недругам, привела к неверному шагу — личному участию в сепаратном походе 1185 г., который он решительно осуждал.

Однако, несмотря на такое толкование, Славута — чрезвычайно привлекательная личность. Сын смерда, он, благодаря счастливому стечению обстоятельств, многого достиг, но горе простых людей воспринимал как личное, страстным словом и оружием боролся против захватчиков. Патриотизмом, человечностью, смелостью, поэтическим талантом Славута привлекает к себе постоянное внимание. О нем как авторе «Слова» прямо сказано только в конце романа, но для читателя такой вывод закономерен, ибо В. К. Малык подводит к этому заблаговременно, вкладывая в уста певца отрывки из песен Бояна, попавшие в «Слово», другие цитаты из произведения, делает его мысли тождественными тем, которые высказываются в «Золотом слове» Святослава Киевского.

Писатель понимает безупречность своего решения проблемы: «Славута! Назовем певца этим прекрасным прадавним словом, пока счастливый случай не откроет нам его настоящего имени» [5, с. 295].

Действительно, истина не обнаружена. Каждый писатель, исходя из конкретных художественных задач, по-разному изображает социальное положение, моральные и духовные качества, черты характера предполагаемого автора «Слова», по-разному называет его имя. Аргументация, подчас оригинальная и интересная, все же не убеждает. Остается надежда на новые открытия, которые дадут возможность показать в художественной литературе подлинное лицо автора «Слова о полку Игореве».

1. Домнин А. М. Матушка-Русь. Пермь, 1975.
2. Камьянский В. К. Половецкое поле. Маленькая повесть по мотивам «Слова о полку Игореве». Калинин, 1961.
3. Кобзев И. И. Автор «Слова» — князь Игорь? // Лит. Россия. 1978. 22 сент.
4. Кобзев И. И. Меч-кладенец. Красное с золотым. Стихотворения и поэмы. М.,

1982. 5. *Малик В. К.* Черлені щити. Х., 1985. 6. *Новиков И. А.* «Слово о полку Игореве» и его автор. М., 1938. 7. *Новиков И. А.* Слово о полку Игореве / Перевод, предисловие и пояснения Ивана Новикова. М., 1938. 8. *Новиков И. А.* Сын тысяцкого // Новый мир. 1938. 9. *Пермяк Е. А.* Шумите, ратные знамена. М.; Л., 1941. 10. *Плашевский Ю. Г.* В конце века. Алма-Ата, 1979. 11. *Скрипов А. Н.* Рождение песни. Краснодар, 1977. 12. *Троицкий Г. И.* Иду на вы // Звено. М., 1939. 13. *Чивилихин В. А.* Память // Наш современник. 1984. 14. *Шевчук В. А.* Велесич. К., 1980. 15. *Шторм Г. П.* Ироический сказ о походе на половцев князя Новагорода-Северского Игоря Святославича // Красная новь. 1926. 16. *Югов А. К.* Слово о полку Игореве. Л., 1945.

Статья поступила в редколлегия 11. 10. 85.

СОДЕРЖАНИЕ

Литература XIX века

Хазан В. И. Проблема художественного пространства в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»	3
Режко В. А., Фризман Л. Г. В. К. Кюхельбекер и В. А. Жуковский	11
Гомон М. Л. Л. Н. Толстой и Г. Р. Линденберг (к истории личных взаимоотношений)	17
Евстафьева Е. Н. А. П. Чехов и Д. Н. Мамин-Сибиряк (из истории взаимоотношений и творческих связей)	20

Советская литература

Казарин В. П. А. В. Луначарский о революционном романтизме М. Ю. Лермонтова	28
Ситникова Е. П. Проблема автора в литературном процессе 30-х годов и роман А. Малышкина «Люди из захолустья» (статья вторая)	33
Самойленко Г. В. А. Фадеев о национальной форме литературы (по страницам архивных источников)	38
Науменко А. В. Проблема «деревенской» лирики в современной советской поэзии	45
Лесная Г. М. Поэзия Н. Рубцова в свете блоковского влияния	50
Сербин П. К. Поэма Р. Рождественского «Двести десять шагов» и традиции В. Маяковского	56
Силаев А. С. Человек искусства в романе Ю. Бондарева «Выбор»	62

Проблемы жанра

Осмоловский В. Ф. Жанр социально-дидактической сказки в русской литературе. Пути развития	68
Калашникова О. Л. Эволюция повестей Петровского времени	74
Пономарев Г. И. Жанр статьи в критическом творчестве И. С. Тургенева	80
Радецкая М. М. Жанрово-стилевое своеобразие писательской художественной биографии в прозе Ю. Нагибина 70-х годов	88

Межнациональные связи

Полянина Т. В. Проблемы славянских связей в мировоззрении и творчестве Н. В. Гоголя	95
Хамдани Ахмед Али. А. П. Чехов в арабском мире	102

Вопросы перевода

Гиривенко А. Н. Русские менестрели (к проблеме исторического функционирования переводных произведений в отечественной литературе)	108
Белинская Н. В. Ритм художественной прозы и качество перевода (на материале рассказа А. П. Чехова «Студент»)	117

К истории «Слова о полку Игореве»

Тищенко В. И. Проблема авторства «Слова о полку Игореве» в советской художественной литературе	124
--	-----

Сборник научных трудов

ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Республиканский межведомственный
научный сборник

В ы п у с к 1 (51)

Редактор Н. И. Степула
Художественный редактор О. М. Козак
Технический редактор С. Д. Довба
Корректор М. Т. Ломеха

Информ. бланк № 12262

Сдано в набор 15.09.87. Подп. в печать 20.01.88.
Формат 60×90^{1/16}. Бум. тип. № 2. Лит. гарн.
Выс. печать. Усл. печ. л. 8,5. Усл. кр.-отг. 8,87.
Уч.-изд. л. 9,95. Тираж 1000 экз. Изд. № 1684.
Заказ № 3900. Цена 2 р.

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

2 p.



Вопросы русской литературы, 1988, вып. 1[51], 1—136.