

33.0
Л. 64

Література Літературознавство Життя



До 75-річчя
від дня народження
доктора філологічних наук,
професора
МАРКА ВЕНІАМІНОВИЧА
ТЕПЛІНСЬКОГО



К 75-летию
со дня рождения
доктора филологических наук,
профессора
МАРКА ВЕНИАМИНОВИЧА
ТЕПЛИНСКОГО

To the 75th anniversary
since the birthday
of Doctor of Philology,
professor
MARK VENIAMINOVICH
TEPLINSKY

64 7163 D



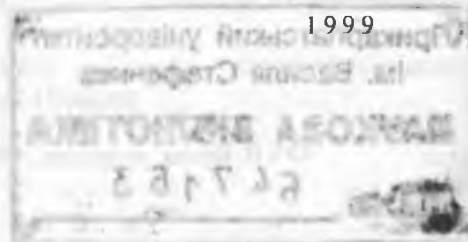
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ім. В. СТЕФАНИКА

Література.
Літературознавство.
Життя

Збірник
наукових праць й матеріалів
на пошану
доктора філологічних наук,
професора
Марка Веніаміновича
ТЕПЛІНСЬКОГО

Івано-Франківськ
“ПЛАЙ” – ТЗОВ “ПОЛІСКАН”

1999



НБ ПНУС



647163

ББК 83+83.3(4 Рос)+83.3(4 Укр)+
83.014.49+84(0) 4
Л 64

*Друкується за постановою вченої ради
Прикарпатського університету ім. В. Стефаника*

Книга є збірником статей і матеріалів відомих літературознавців України, Росії, Польщі, в яких охоплюється широке коло тем в галузі історії й теорії літератури, суспільного й наукового життя колишньої радянської держави у другій половині ХХ століття. Особлива увага приділяється питанням історії російської літератури, літературної критики й журналістики, історії української літератури, російсько-українським і українсько-російським літературним взаєминам, історії української діаспори, актуальним питанням загального літературознавства, теорії словесно-художнього твору, теоретичним аспектам літературознавчої спадщини ХХ століття, проблемам методики літератури в вузі і школі.

Редакційна колегія:

І. В. КОЗЛИК (відповідальний редактор),
С. І. КОРШУНОВА, Ю. І. СУЛТАНОВ, О. М. ЦІВКАЧ.

Рецензенти:

провідний науковий співробітник-консультант Інституту літератури
ім. Т. Г. Шевченка НАН України, доктор філологічних наук
Н. Р. Мазепа;
директор Інституту українознавства при Прикарпатському
університеті ім. В. Стефаника, доктор філологічних наук, професор
В. В. Грещук

ISBN 966-7365-44-1



З М І С Т

<i>Н. Е. Крутикова</i> (Київ), <i>И. В. Козлик</i> (Івано-Франківськ)	Марк Вениаминович Теплинский (К 75-летию со дня рождения)	13
<i>І. В. Козлик</i> (упоряд.) (Івано-Франківськ)	Доповнення до бібліографічного показника наукових праць професора Марка Вениаминовича Теплінського	35

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

І. Російська література

<i>Л. Г. Фрицман</i> (Харьков)	Пушкин и Рылеев. Уроки великого спора	40
<i>И. Я. Заславский</i> (Київ)	Рукопись Пушкина. Из наблюдений над вариантным фондом романа "Евгений Онегин"	54
<i>В. А. Кошелев</i> (Новгород Великий, Россия)	К проблеме "Лермонтов и Украина": Забытые воспоминания князя А. В. Мещерского	67
<i>Ю. В. Лебедев</i> (Кострома, Россия)	С. В. Максимов и П. А. Катенин	75
<i>Н. М. Нагорная</i> (Київ)	Нарративная традиция в прозе Ф. М. Достоевского	84
<i>К. Ф. Прус</i> (Жешув, Польша)	О лирике Владимира Бенидиктова	98

<i>С. В. Смирнов</i> (Новгород Великий, Россия)	Образ кабака в поэзии Н. А. Некрасова 104
<i>Л. М. Лотман</i> (Санкт-Петербург, Россия)	А. А. Фет. Становление таланта. “Лирический пантеон” 115
<i>Р. Н. Поддубная</i> (Харьков)	“Венецианский” финал “Накануне” И. С. Тургенева 128
<i>И. А. Битюгова</i> (Санкт-Петербург, Россия)	К вопросу о культуре частных инсценировок драматургии А. Н. Островского во второй поло- вине XIX века (по воспоминаниям А. И. Сувориной) 139
<i>С. И. Коршунова</i> (Ивано-Франковск)	Историко-литературная концепция в критике журнала “Дело” 151
<i>Н. Н. Мостовская</i> (Санкт-Петербург, Россия)	И. С. Тургенев и вечер памяти Н. А. Некрасова в Париже 163
<i>Т. П. Маевская</i> (Киев– Нежин)	Традиции гоголевского поэтического слова у А. Чехова и А. Белого 173
<i>С. Д. Абрамович</i> (Черновцы)	Художественная концепция времени в трилогии Д. С. Мережковского “Христос и антихрист” 179
<i>О. М. Цивкач</i> (Ивано-Франковск)	Из истории перевода повести Б. Пильняка “Повесть непогашенной луны” на украинский язык 193
<i>В. Л. Сердюченко</i> (Львів)	Феномен Солженіцина 203

II. Українська література

<i>В. І. Дудко</i> (Київ)	До цензурної історії журналу “Основа” (1861—1862) 218
<i>В. Л. Сердюченко</i> (Львов)	Иван Франко, Ольга Рошкевич и Чернышевский. От литературного романа к “роману жизни” 226
<i>Л. Б. Приймак</i> (Ивано-Франківськ)	Полеміка М. П. Драгоманова і М. І. Павлика про цинізм у літературі 235
<i>В. Г. Матвійшин</i> (Ивано-Франківськ)	Рецепція в Україні виступів Е. Золя у “справі Дрейфуса” 242
<i>М. Б. Хороб</i> (Ивано-Франківськ)	“Карпатська ніч” Мирослава Ірчана: екзистенційні ідеї в контексті художніх пошуків української прози 20-х років 253
<i>С. І. Хороб</i> (Ивано-Франківськ)	Поетика ремарки в структурі сучасної української драми 265
<i>Б. Я. Бялокозович</i> (Варшава— Ольштин, Польша)	З історії української діаспори. Антін Середницький у колі польсько- українських культурних взаємин 279

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

<i>В. В. Прозоров</i> (Саратов, Россия)	Открытые вопросы литературоведения . 288
<i>М. Я. Гальберг</i> (Дрогобыч)	Заглавие произведения и пространство культуры 295
<i>Е. Г. Елина</i> (Саратов, Россия)	А. П. Чехов в учебном пособии В. Львова-Рогачевского “Новейшая русская литература” 308

МЕТОДИКА ЛІТЕРАТУРИ В ВУЗІ І ШКОЛІ

<i>Г. В. Краснов</i> (Коломна, Россия)	Педагогическое зрение учёного (Н. К. Пиксанов — Ю. М. Лотман — М. В. Теплинский) 319
<i>Т. К. Завгородня</i> (Івано-Франківськ)	"...Масмо виховувати не істориків літератури...": Проблеми вивчення української літератури в спадщині Василя Пачовського 330
<i>Ю. І. Султанов</i> (Івано-Франківськ)	Методологічні засади викладання шкільного курсу зарубіжної літератури ... 336
<i>О. Я. Мариновська</i> (Івано-Франківськ)	Методика вивчення епічного твору фабульного типу на уроках словесності 341

МЕМУАРИ

<i>И. П. Лупанова</i> (Петрозаводск, Россия)	Как это было 357
<i>К. В. Чистов</i> (Санкт-Петербург, Россия)	<Из воспоминаний давнего друга> 369
<i>М. В. Теплинский</i> (Івано-Франковск)	Воспоминания о сахалинской жизни 371
<i>Б. Ф. Егоров</i> (Санкт-Петербург, Россия)	В Ленинградском университете 1960-х годов 376

КНИЖКА У КНИЖЦІ

Вчені жартують...

<i>Нсемо Рвоичамба</i> (Тарзания)	М. В. Теплинский как важнейший фактор развития русской литературы XIX века 388
<i>И. В. Козлик</i> (Украина)	Поэма 395
<i>Л. М. Гольдштейн</i> (Украина)	Что-то будет? 400
Любимые анекдоты юбиляра 403	
Відомості про авторів 405	
Показчик імен і назв творів 413	

CONTENTS

Nina Krutikova (Kiev, Ukraine), **Igor Kozlyk** (Ivano-Frankovsk, Ukraine). Mark Veniaminovich Teplinsky (To the 75th anniversary since his birthday). **Igor Kozlyk** (compiler). Appendix to the bibliographical index of works by professor Mark Veniaminovich Teplinsky.

HISTORY OF LITERATURE

I. RUSSIAN LITERATURE

Leonid Frizman (Kharkov, Ukraine). Pushkin and Ryleyev. Lessons of the great argument. **Isay Zaslavsky** (Kiev, Ukraine). Pushkin's manuscript. From observations above numerous versions of the "Evgenij Onegin" novel. **Vyacheslav Koshelev** (Novgorod Velikij, Russia). To the problem "Lermontov and Ukraine": The forgotten memoirs of Prince A.V Meshchersky. **Juriy Lebedev** (Kostroma, Russia). S.V.Maksimov and P.A.Katenin. **Natalya Nagornaya** (Kiev). Narrative tradition in Dostoyevsky's prose. **Kazimezh Prus** (Zheshuv, Poland). About Vladimir Benediktov's lyric poetry. **Sergej Smirnov** (Novgorod Velikij, Russia). The image of tavern ("кабак") in N.A.Nekrasov's poetry. **Lidiya Lotman** (Saint-Petersburg, Russia). A.A.Fet. Making of a talent. "Lyrical Panteon". **Rita Poddubnaya** (Kharkov, Ukraine). The "Venecian"

final in "On the Eve" by I.S.Turgenev. **Inna Bitiugova** (*Saint-Petersburg, Russia*). To the problem of private production culture of A.N.Ostrovsky's plays in the second half of the XIX century (after A.I.Suvorina's memoirs). **Svetlana Korshunova** (*Ivano-Frankovsk, Ukraine*). The historico-literary conception of criticism in the journal "Delo". **Natalya Mostovskaya** (*Saint-Petersburg, Russia*). I.S.Turgenev and the Paris meeting in commemoration of N.A.Nekrasov. **Tatyana Mayevskaya**. Traditions of Gogol's poetics word in A.Chehov's and A.Bely's prose. **Semyon Abramovich** (*Chernovtsy, Ukraine*). The artistic conception of time in the trilogy "Christ and Antichrist" by D.S.Merezhkovsky. **Olga Tsivkach** (*Ivano-Frankovsk, Ukraine*). From history of translating B.Pilnyak's story "A Tale of the Shining Moon" into Ukrainian. **Valerij Serdyuchenko** (*Lviv, Ukraine*). Phenomenon of Solzhenitsyn.

II. UKRAINIAN LITERATURE

Victor Dudko (*Kyiv, Ukraine*). On the censorship history of journal "Osnova" (1861—1862). **Valerij Serdyuchenko** (*Lvov, Ukraine*). Ivan Franko, Olga Roshkevich and Chernyshevsky. From literary novel to "novel of life". **Liliya Pryymak** (*Ivano-Frankivsk*). Polemics of M.Dragomanov and M.Pavlyk about the cynicism in literature. **Volodymyr Matviishyn** (*Ivano-Frankivsk, Ukraine*). Perception of E.Zola's speeches concerning "The Dreyfus Case" in Ukraine. **Marta Khorob** (*Ivano-Frankivsk, Ukraine*). "Carpathian Night" by Myroslav Irchan: existential ideas in the context of artistic searches of the Ukrainian prose in the 20s. **Stepan Khorob** (*Ivano-Frankivsk, Ukraine*). Poetics of the remark in the structure of contemporary drama. **Bazyli Bialokozovich** (*Warsawa—Olshtyn, Poland*). From history of the Ukrainian diaspora. Antin Serednitsky in the circle of Polish-Ukrainian cultural relations.

THEORY OF LITERATURE

Valerij Prozorov (*Saratov, Russia*). The open questions of literary criticism. **Mark Golberg** (*Drohobych, Ukraine*). The title of work of literature, and culture space. **Elena Elina** (*Saratov, Russia*). A.P.Chekhov in V.Lvov-Rogachevsky's "Modern Russian literature".

LITERATURE TEACHING METHODS AT INSTITUTIONS OF HIGHER EDUCATION AND SCHOOL

Georgij Krasnov (*Kolomna, Russia*). Pedagogical vision of a scientist (N.K.Piksanov—J.M.Lotman—M.V.Teplinsky). **Tetyana Zavgorodnya** (*Ivano-Frankivsk, Ukraine*). "... We have to educate not historians of literature...": The problems of Ukrainian literature study in Vasyl Pachovsky's heritage. **Juriy Sultanov** (*Ivano-Frankivsk, Ukraine*). Methodological principles of the teaching world literature in school. **Oksana Marynovska** (*Ivano-Frankivsk, Ukraine*). Methods of learning, applied to the plot-tape epic work at lessons of literature.

MEMOIRES

Irina Lupanova (*Petrozavodsk, Russia*). How it was. **Kirill Chistov** (*Saint-Petersburg, Russia*). <From an old friend's reminiscences>. **Mark Teplinsky** (*Ivano-Frankovsk, Ukraine*). The reminiscences of Sakhalinian life. **Boris Yegorov** (*Saint-Petersburg, Russia*). At the Leningrad University of the 1960s.

A BOOK IN A BOOK. SCHOLARS ARE JOKING

Nsemo Rvoichamba (*Tarzanja*). M.V.Teplinsky as a most important factor in the development of the XIXth century Russian literature. **Igor Kozlyk** (*Ukraine*). Poem. **Leonid Goldshtein** (*Ukraine*). What the future holds in store? **M.V.Teplinsky's** favourite anecdotes.

The data about authors. Index of names and works.

Редколегія висловлює щиру подяку:

– проректору з наукової роботи Прикарпатського університету ім. В. Стефаника, доктору фізико-математичних наук, професору **Б. К. Остафійчуку** за рекомендацію даного збірника до друку;

– кандидату філологічних наук, доценту кафедри української мови Прикарпатського університету ім. В. Стефаника **Н. Я. Тишківській** за допомогу у роботі з україномовними текстами;

– кандидату філологічних наук, доценту кафедри загального і порівняльного мовознавства Прикарпатського університету ім. В. Стефаника **А. М. Івановій** за допомогу у роботі з російськомовними текстами;

– кандидаткам філологічних наук, доценткам кафедри англійської філології Прикарпатського університету ім. В. Стефаника **В. О. Кравченку** і **Ф. М. Нізамутдінову** за допомогу у роботі з англійськомовними текстами;

– викладачці кафедри слов'янських мов Прикарпатського університету ім. В. Стефаника **І. Г. Беляєвій** і магістру Гданського університету й викладачу тієї ж кафедри **А. Тамчаку** за допомогу у роботі з польськомовними текстами;

– заступнику декана філологічного факультету, кандидату філологічних наук, доценту кафедри слов'янських мов Прикарпатського університету ім. В. Стефаника **Я. Г. Мельнику** за технічну допомогу під час підготовки видання;

– видавчівці гуманітарного альманаху "Галицько-буковинський хронограф" **І. Я. Третяку** за передполіграфічну підготовку видання;

– проректору з адм.-госп. роботи Прикарпатського університету ім. В. Стефаника, кандидату педагогічних наук, доценту **Б. І. Ковбасу**, аспірантці цього ж університету **Л. Приймак**, пошукувачці кафедри російської філології Львівського держуніверситету ім. І. Франка **О. Тереховській**, студенткам російського відділення філологічного факультету Прикарпатського університету **О. Береговській**, **О. Мойсегню** за суттєву допомогу у вирішенні питань фінансового забезпечення реалізації даного проекту;

– **О. Д. Ярошу**, директору ТЗОВ "Поліскав" **Я. В. Мазурчаку**, а також **О. В. Мазурчаку** та **І. П. Кавецькому** за допомогу у друкуванні збірника;

– студентам-випускникам 1999 р. російського відділення філологічного факультету Прикарпатського університету **О. Архімову**, **І. Стражніковій**, **Т. Паньків**, **Г. Попадюк (Озарко)**, **Ю. Давидович**, студентам V курсу російського відділення філологічного факультету Прикарпатського університету **Л. Євстігнєєвій**, **О. Мойсегню**, **В. Паньків**, **Н. Брич**, учням Івано-Франківської ЗОШ № 12 **Марині** та **Дмитру Криворотовим**, учениці Івано-Франківської ЗОШ № 3 **Євгенії Кудряшовій** за активну участь у виробничому процесі;

– головному лікареві Івано-Франківського обласного диспансеру **В. А. Скопичу**, студенту V курсу російського відділення філологічного факультету Прикарпатського університету **В. Крицаку**, а також приватним особам **В. В. Зарицькому**, **А. Г. Стражнікову**, **І. Б. Нечипору** за надання транспортних послуг.

Ми щиро вдячні всім, хто своїми порадами, морально чи фінансово допоміг здійснити цей проект.

МАРК ВЕНИАМИНОВИЧ ТЕПЛИНСКИЙ (К 75-летию со дня рождения)

Имя Марка Вениаминовича Теплинского известно многим из тех, кто так или иначе обращался к изучению русской классики XIX века. Его перу принадлежат монографические работы и статьи, написанные с той выразительностью и ясностью, которые могут быть присущи лишь учёному, глубоко и разносторонне знающему и понимающему искусство слова.

М. В. Теплинский прошёл большой и сложный жизненный путь учёного, на котором были трудности и поражения, успехи и победы. Победы прежде всего духовные, связанные с упорным трудом, с неугасимым огоньком пытливого ума исследователя, преданного филологической науке.

М. В. Теплинский родился 14 сентября 1924 года на Украине, в Полтаве. Высшее образование получил в Ленинградском университете, на филологическом факультете, курс окончил в 1947 году. Он воспитанник известной в литературоведении историко-литературной школы, во главе которой стоял В. Е. Евгеньев-Максимов. Будучи студентом университета, Марк Вениаминович слушал лекции, общался с видными учёными, среди которых можно назвать имена Г. А. Гуковского, В. А. Десницкого, Г. А. Бялого, Б. В. Томашевского, Б. М. Эйхенбаума и др.* И всё это вполне закономерно оставило свой неизгладимый след на характере творческой индивидуальности М. В. Теплинского. Вобрал в себя лучшие традиции отечественного литературоведения, Марк Вениаминович всю свою жизнь сохранял и продолжал их, стремился привить любовь к ним у своих слушателей и учеников.

* О времени учёбы М. В. Теплинского в Ленинградском университете, о тогдашней атмосфере и людях см. воспоминания И. П. Лупановой в разделе "Мемуары" настоящего издания.

Далеко не всё складывалось легко в последующей после окончания университета жизни М. В. Теплинского. Об этом говорят даже географические координаты его деятельности: начал преподавать в Карелии в Петрозаводском учительском институте, где с 1947 по 1953 годы работал сначала ассистентом, потом старшим преподавателем кафедры литературы; с 1953 по 1970 год трудился на Дальнем Востоке в должности заведующего кафедрой русской и зарубежной литературы Южно-Сахалинского педагогического института*; с 1970 по 1992 год — заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Ивано-Франковского педагогического института им. В. Стефаника, будучи, кстати говоря, первым доктором наук в истории этого высшего учебного заведения; последующие годы и по сей день — профессор кафедры мировой литературы Прикарпатского университета им. В. Стефаника (г. Ивано-Франковск, Украина) — кафедры, костяк которой образовали воспитанники Марка Вениаминовича.

Первые научные работы М. В. Теплинского были посвящены исследованию творчества Н. А. Некрасова. Здесь молодой учёный шёл по стопам своего учителя В. Е. Евгеньева-Максимова. Некрасов стал одной из постоянных, сквозных тем последующего научного творчества М. В. Теплинского. Марк Вениаминович известен как один из ведущих участников многолетней полемики некрасоведов по проблеме творческой истории поэмы “Кому на Руси жить хорошо”**. Результаты изучения учёным творческой истории некрасовской поэмы “Современники” воплотились в двенадцатитомном “Полном

* Об этом периоде жизни и деятельности М. В. Теплинского см. воспоминания К. В. Чистова и М. В. Теплинского в разделе “Мемуары” настоящего издания.

** См. итоговую статью М. В. Теплинского “Изучение авторского замысла поэмы “Кому на Руси жить хорошо” в современном литературоведении” (Некрасовский сборник. — Л.: Наука, 1983. — Вып. VIII. — С. 123–139).

Студент III курса русского отделения филологического факультета Ленинградского университета Марк Теплинский.



27.02.1945 г. Дом отдыха в окрестностях Ленинграда (Кировские острова). В центре — студент III курса М. В. Теплинский. Слева — студент IV курса, будущий доктор филологических наук, профессор Я. И. Явчуновский. Справа — студент III курса отделения классической филологии, будущий доктор исторических наук и писатель Р. В. Кинжалов.



В.Е.Евгеньев-Максимов



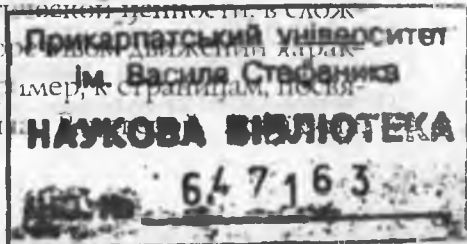
Г.А.Гуковский



Спецсеминар по творчеству М.Горького в ЛГУ. В центре – руководитель семинара В.А.Десницкий. Справа – студент V курса М.Теплинский.

собрании сочинений и писем” поэта (М.: Гослитиздат, 1953. — Т.12. — С. 269–301, 460–463), в трёхтомном “Полном собрании стихотворений” в большой серии “Библиотека поэта” (Л.: Сов. писатель, 1967. — Т.3. — С. 411–431, 461–476) и в пятнадцатитомном академическом “Полном собрании сочинений и писем” Н. А. Некрасова (Л.: Наука, 1982. — Т.4. — С.187–250, 431–507, 591–616). Кстати, в последнем академическом издании некрасовского литературного наследия М. В. Теплинский выступил и редактором шестого тома, в который вошли драматические произведения поэта 1840–1859 годов. И это тоже показательно, поскольку первая научная публикация М. В. Теплинского, вышедшая в №16–17 “Научного бюллетеня Ленинградского университета” в 1947 году, как раз и была посвящена драматическим произведениям Некрасова, в частности истории его драмы “Материнское благословение”.

Предметом постоянного внимания М. В. Теплинского являлись также жизнь и творчество А. П. Чехова, первую свою работу о котором он опубликовал на Сахалине ещё в 1957 году. Впоследствии итоги многолетних научных поисков привели к выходу двух книг: пособия для учителя “Изучение творчества А. П. Чехова в школе” (К.: Радянська шк., 1985. — 184 с.) и монографического исследования “А. П. Чехов на Сахалине” (Южно-Сахалинск: Дальневосточное кн. изд-во, 1990. — 144 с.). В работах о творчестве Чехова внимание привлекает прежде всего глубокий и тонкий анализ произведений великого художника, умение, преодолевая штампы и упрощения, восстановить истинное существо чеховских образов, показать их не в виде иллюстраций к заданным схемам, а в их неповторимой эстетической целостности, в сложном переплетении судеб, в противоборстве интересов. Достаточно обратиться, например, к страницам, посвящённым характеристикам Ионы



Пети Трофимова, других чеховских персонажей, чтобы убедиться в том, как многое даёт непредвзятое, внимательное и квалифицированное прочтение текста, свойственное М. В. Теплинскому и проявившееся и в его работах о пьесах А. Н. Островского, о Н. Г. Чернышевском и других русских писателях. Так, проникая в психологию героев Островского, учёный нередко даёт более точную и тонкую оценку образов, чем общепринятая (например, зорко подмечает близость Карандышева к “маленьким людям” Достоевского, у которых униженность и страдание совмещаются с мстительной гордыней и себялюбием). Хотя внимание М. В. Теплинского обычно сосредоточено на одном или нескольких “программных” произведениях, но они в его исследованиях предстают не имманентно, а в генетических и ассоциативных связях с произведениями предшественников и современников (Л. Толстого, Тургенева, Лескова, Гаршина, Герцена, Чернышевского и др.), с литературным процессом эпохи, с движением литературной критики.

В работах М. В. Теплинского социально-философская проблематика произведений классиков неотрывна от творческого воплощения. В поле его зрения — образная система, композиция, жанр, подтекст, особенности стиля каждого художника слова. В полемике с носителями упрощённых вульгарно-социологических толкований выясняются новаторские открытия русских классиков. М. В. Теплинский предлагает более точные жанровые определения классических пьес, рассказов, художественно-публицистических и иных произведений: “очерк-исследование” (“Остров Сахалин”), “трагикомедия” (“Вишнёвый сад”), “трагедия нового типа” (“Гроза”) и др.

В методических целях М. В. Теплинский предлагает выявлять роль и место “подтекста” в пьесах Чехова, Островского, различать конфликты “внешние” и “внутренние” (психологические). Это уточнение, в частности, помогает понять

сущность трагедии Катерины (“Гроза”), её неминуемость, ибо “просыпающееся чувство личности оказалось в неразрешимом противоречии не только с традиционным патриархальным бытом, но и с теми идеальными представлениями о нравственности, которые были присущи самой героине”^{*}.

Стремление к фактической точности, умение за эмпирикой увидеть закономерное, тяготение к обобщающим выводам отразились и в книге “А. П. Чехов на Сахалине”. Здесь М. В. Теплинский скупулёзно исследует гуманистические мотивы поездки писателя на далёкий каторжный остров, прослеживает его трудный путь по Сибири, Дальнему Востоку, фиксирует встречи Чехова со ссыльными и каторжными (в том числе и политическими), пишет о смысле подвига писателя — составлении переписи сахалинского населения. Его интересуют жизненные и литературные источники книги “Остров Сахалин”. При этом все эти факты и явления привлечены не только в виде заполнения “белых пятен” биографии Чехова, но и в их “переломном” значении для мировосприятия и творчества художника, обратившегося после Сахалина к поискам “общей идеи”, к переоценке некоторых философских проблем, в частности толстовского “непротивления злу насилием”. Об этом, по мысли учёного, свидетельствует не только “Остров Сахалин”, но и произведения, условно названные им “сахалинским циклом” (“Гусев”, “В ссылке”, “Рассказ неизвестного человека” и др.).

Активный интерес и исследование творчества Н. А. Некрасова и А. П. Чехова привели к возникновению многолетней переписки между М. В. Теплинским и К. И. Чуковским^{**}.

* Теплинский М. В. Пьесы жизни. — К., 1991. — С. 165.

** Кстати, в том числе и под влиянием К. И. Чуковского М. В. Теплинский обратился к изучению авторского замысла поэмы Некрасова “Кому на Руси жить хорошо” «Странно, — писал К. И. Чуковский М. В. Теплинскому из Переделкино 16 октября 1948 года, — что, живя в Петрозаводске, на родине Федосовой, Вы не пишете о поэме “Кому на Руси жить

Маститый писатель и учёный отнёсся с большим вниманием и интересом к научным поискам молодого литературоведа, старался всячески поддержать их. "Я очень ценю работу Теплинского, сочувственно цитирую её в своей книге <Мастерство Некрасова>, начиная со второго издания", — писал К. И. Чуковский в феврале 1953 года о статье М. В. Теплинского "О типических образах в творчестве Н. А. Некрасова", напечатанной в петрозаводском журнале "На рубеже" (1953. — № 1)*. Отметив и напечатанную в том же номере указанного журнала работу М. М. Гина "Литературно-эстетические взгляды Н. А. Некрасова", К. И. Чуковский так их оценил: "Обе Ваши статьи доставили мне живейшую радость: в них столько свежести, эрудиции, вдумчивости"**. И в другом письме от 25 марта 1953 года читаем: "...Работа Ваша вдумчивая и творческая"***.

Но К. И. Чуковский не только поддерживал молодого некрасоведа, но и прислушивался к его мнению о своих собственных работах. Это касается, в частности, статьи К. И. Чуковского "Антон Чехов", напечатанной во втором номере журнала "Москва" за 1957 год. В статье говорилось, что чеховская книга "Остров Сахалин" "ни на что не пригодилась. Никакого общественного резонанса она не вызвала. ...Невозможно догадаться о том, что эта книга написана мастером художественной прозы". М. В. Теплинский не согласился с такой оценкой, посчитал её ошибочной и сообщил об этом автору статьи. "От души благодарю Вас за письмо и дружеский привет, — писал К. И. Чуковский 24

хорошо» (Письма К. И. Чуковского // Рус. лит. — СПб., 1996. — №3. — С. 150). Напомним, что биографией и причитаниями народной поэтессы И. А. Федосовой (1831—1899) поэт воспользовался при создании образа Матрёны Тимофеевны.

* Письма К. И. Чуковского // Рус. лит. — СПб., 1996. — № 3. — С. 152.

** Там же. — С. 151.

*** Там же. — С. 152.

апреля 1957 года в ответном письме М. В. Теплинскому. — Действительно, в той главе моей статейки о Чехове, которую я напечатал в "Москве", книга "Остров Сахалин" трактуется мною неправильно. Я заметил это, перечитывая статейку в печати. Если статейка будет печататься вновь, я, конечно, исправлю свой промах, на который Вы так верно (и так своевременно) указываете"*.

Исследовательская работа М. В. Теплинского над чеховской темой ещё больше сблизила его с К. И. Чуковским и активизировала эпистолярное общение между ними. Так, познакомившись с опубликованными М. В. Теплинским в Южно-Сахалинске новыми чеховскими материалами, К. И. Чуковский писал к нему в своём очередном письме от 4 июня 1959 года: "Честь Вам и слава. Если бы из Питера и Петрозаводска Вас не "сослали" бы на о. Сахалин, никогда бы не знали его <Чехова> письма к ген. Кононовичу и вообще тема "Чехов и Сахалин" осталась бы надолго под спудом"**. И в письме от 12 апреля 1961 года: "Кланяюсь Вашей жене — и ещё раз повторяю: как хорошо, что Вас, именно Вас, сослали на Сахалин"***.

И здесь вполне уместно вспомнить добрым словом ныне покойную Ольгу Дмитриевну Теплинскую, жену и преданного друга Марка Вениаминовича, благодаря поддержке которой он столь успешно вёл свою научную деятельность и которая всегда поддерживала его в трудные минуты жизни. Кстати, Ольга Дмитриевна обладала и исследовательским талантом. Её статья "Английская пресса о чеховских спектаклях в постановке МХАТ", напечатанная в книге "Антон Павлович Чехов: Сборник статей" (Сахалинское кн. изд-во,

* Там же. — С. 153.

** Там же. — С. 155.

*** Там же. — С. 157.

1959), относится к числу тех, которые К. И. Чуковский «не отходя от стола одним духом прочитал»*.

Важнейшее значение в научной деятельности М. В. Теплинского занимает исследование истории русской журналистики и критики, тем более, что с этим тоже непосредственно связана жизнь и деятельность Н. А. Некрасова. Ещё в 1964 году во втором номере академического журнала «Русская литература» была напечатана его статья «О народничестве «Отечественных записок» (1868–1884)», которая вызвала высокую оценку К. И. Чуковского. «Дорогой Теплинский! — писал в своём письме от 7 августа 1964 года К. И. Чуковский. — Я прочитал Вашу статью в журнале и сейчас же написал В. Г. Базанову <тогда главному редактору «Русской литературы»>, как обрадовала она меня. Вы положили конец сталинским концепциям «Отечественных записок», Вы вернули Некрасову и Щедрину их подлинный народнический облик и сделали это на высочайшем научном уровне. Радуюсь за Вас искренне. Из Вас выработался серьёзный, сильный, вдумчивый учёный»**.

Поэтому не случайно то, что именно с этой историко-литературной сферой непосредственно связана фундаментальная монография М. В. Теплинского ««Отечественные записки» (1868–1884). История журнала. Литературная критика» (Южно-Сахалинск: Дальневосточное кн. изд-во, 1966. — 400 с.), защищённая Марком Вениаминовичем в Пушкинском доме (Институте русской литературы АН СССР) как диссертация на соискание учёной степени доктора филологических наук в 1967 году. Эта монография тоже нашла исключительно положительный отклик у К. И. Чуковского, который писал её автору: «Дорогой друг, наконец-то я... могу поблагодарить Вас за прекрасную монографию об «Отече-

* См.: там же. — С. 155.

** Там же. — С. 160.

ственных записках» и за «Некрасова под жандармским надзором», которые дают столько нового для истории цензурных мытарств Некрасова. Отныне ни одно собрание сочинений Некрасова не может обойтись без Ваших открытий и «новаций»*.

Книга М. В. Теплинского вызвала целый ряд доброжелательных рецензий в разных ведущих периодических изданиях тогдашнего Советского Союза**. Но особое внимание привлекла статья В. Я. Лакшина, члена редколлегии журнала «Новый мир», главным редактором которого тогда был А. Т. Твардовский. В связи с переизданием книги В. Каверина об О. И. Сенковском (Бароне Брамбеусе) и выходом монографического исследования М. Теплинского об «Отечественных записках» Н. А. Некрасова и М. Е. Салтыкова-Щедрина В. Я. Лакшин написал даже не рецензию, а большую литературно-критическую статью «Пути журнальные», в которой, в частности, высоко оценил исследование тогда ещё сахалинского учёного. «Публикация этого труда, — писал в 1967 году В. Я. Лакшин по поводу монографии М. В. Теплинского, — родившегося в стенах периферийного вуза и вышедшего на самой далёкой окраине страны, сделала бы честь любому столичному издательству»***. Для В. Я. Лакшина важно было выявить несомненную связь, существовавшую между «Отечественными записками» и «Новым миром». Достаточно напомнить, что во главе этих журналов стояли два крупнейших поэта — Н. А. Некрасов и А. Т. Твардовский. Да и в цензурной истории этих двух журналов можно было

* Там же (письмо К. И. Чуковского М. В. Теплинскому от 9 ноября 1966 года).

** См. об этом: Марк Вениаминович Теплинский (к 70-летию со дня рождения). Библиографический указатель научных трудов / Сост. И. В. Козлик. — Ивано-Франковск, 1994. — С. 13, позиция 41.

* Лакшин В. Я. Пути журнальные: Из литературной полемики 60-х годов. — М.: Сов. писатель, 1990. — С. 195.

найти немало общего. В современной науке уже писали о том, что в статье В. Лакшина “разбор книг В. Каверина о Сенковском и М. Теплинского об “Отечественных записках” Некрасова и Салтыкова-Щедрина перерастал в своего рода объяснение редакции “Нового мира” с читательской аудиторией, и в том числе с нами сегодняшними”*

Не случайным было и то, что, как писал позже В. Я. Лакшин, за весь период сотрудничества в “Новом мире” лишь единственный раз в редколлегии журнала разошлись мнения по поводу его статьи. И это были “Пути журнальные”, и именно в той части, где речь шла о монографии М. В. Теплинского. Коллеги критика предполагали, что при тогдашних условиях (завершение периода так называемой “оттепели”) рассказ о печальной истории “Отечественных записок” станет “осиновым колом” в могилу “Нового мира”. И только прямое вмешательство главного редактора А. Т. Твардовского спасло лакшинскую статью. А когда в 1970 году прежняя редакция “Нового мира” была разогнана, некоторые сотрудники журнала вспоминали обстоятельства запрещения “Отечественных записок”: “Многое совпадало до деталей”**. Книга М. В. Теплинского неожиданно и одновременно вполне закономерно оказалась вовлечённой в бурную общественно-литературную жизнь конца 1960-х годов. Неожиданно потому, что монография М. В. Теплинского представляет собой вполне академическое исследование, а закономерно потому, что автору этой книги были свойственны уважение к истине, неконъюнктурность, что и обеспечило его труду такой резонанс в общественно-литературной жизни.

Конечно, Марк Вениаминович прежде всего историк литературы. Эта отрасль литературоведения — его главная и

* Чупринин С. Позиция: Литературная критика в журнале “Новый мир” времён А.Т.Твардовского: 1958—1970 гг. // Вопр. лит. — М., 1988. — №4. — С. 31.

** Лакшин В.Я. Пути журнальные. — С. 16.



1980-е гг.
Барселона (Испания).
М. В. Теплинский возле
храма Всех Святых.



М. В. Теплинский.
Прикарпатье.
1980-е гг.



Ноябрь 1978 г. Профессор М.В.Теплинский проводит спецсеминар на русском отделении филологического факультета Ивано-Франковского пединститута им. В.Стефаника.



Сентябрь 1997 г.
На кафедре мировой литературы Прикарпатского университета им. В.Стефаника.
Учитель и ученик — профессор М.В.Теплинский и доцент И.В.Козлик.

любимая специальность. Однако уместно вспомнить пусть немногочисленные, но не пропедшие мимо внимания научной общественности его статьи по теоретико-литературным проблемам, в частности по теории сюжета. Достаточно сказать, что именно со статьи М. В. Теплинского “Почему в сюжете пять элементов?”, напечатанной в калининградском сборнике научных трудов “Жанр и композиция литературного произведения” (1974. — Вып.1), началась известная в своё время литературоведческая полемика о сюжете. В этой дискуссии М. В. Теплинский вынужден был выступить ещё раз, чтобы ответить своим оппонентам. Этим ответом была его статья “Ещё раз о пяти элементах сюжета”, напечатанная в том же калининградском сборнике “Жанр и композиция литературного произведения” (1978. — Вып.IV). Показательно, что столичная московская пресса, тоже включившись в эту полемику, фактически поддержала направление теоретических рассуждений М. В. Теплинского. “Современные споры о сюжете достаточно остросюжетны...”, — писал в московских “Вопросах литературы” С. Вайман. — Стоило, например, М. Теплинскому усомниться в незыблемости “пятичленной” формулы сюжета, и тотчас это было воспринято как поругание алтарей... Дело не только в том, что привычные представления о художественном действии не всегда согласуются с усложнённой сюжетикой прозы текущего столетия. ...Представления эти порою неадекватны также и сюжетной динамике классических сочинений... Очевидно, речь должна идти о более сложных современных формах осознания литературной образности в целом и о более гибких и тонких теоретических прочтениях сюжетных ситуаций и ходов”*

Особенно плодотворным оказался последний период научной деятельности профессора, когда он окончательно переехал на Украину, в г. Ивано-Франковск, где и были

* Вайман С. Вокруг сюжета // Вопр. лит. — М., 1980. — № 2. — С. 114.

написаны книги об изучении творчества Н. Г. Чернышевского (1981), А. П. Чехова (1985), А. Н. Островского (1985), исследование "А. П. Чехов на Сахалине" (1990), о которых речь шла выше. Русская классика в работах М. В. Теплинского этого времени рассматривается обычно в связи с Украиной, её народом, её культурой и литературой (украинская тема в творчестве русских писателей, постановка их пьес на украинской сцене, восприятие их произведений и творчества в целом украинскими читателями и деятелями культуры). Здесь предстают: Т. Г. Шевченко, с одной стороны, увидевший в пьесе Островского "Свои люди — сочтёмся!" "сатиру умную, благородную", а с другой, однажды отрицательно отозвавшийся о поэзии Некрасова; М. П. Драгоманов, высоко ценивший русских классиков, их принципы социальности и народности; И. Я. Франко, горячо откликавшийся на образы Чернышевского и Тургенева ("Отцы и дети", "Новь") и трактовавший "Грозу" Островского в духе писаревской критики. В последнее десятилетие в поле зрения М. В. Теплинского вошло исследование собственно проблем творчества украинских писателей, в частности В. Стефаника, М. Павлыка и др.*

Особое место в научной деятельности М. В. Теплинского после его возвращения на Украину занимает, конечно, его работа над созданием новых учебников по литературе для вузов и школы — работа, не прекращающаяся и сейчас.

В 1991 году в киевском издательстве "Выща школа" вышел созданный М. В. Теплинским первый учебник, предназначенный для вузов Украины, "История русской литературы XIX века". Это учебное издание имеет ряд особенностей. Во-первых, здесь нет биографических разделов, развёрнутых

* См., например, написанную М. В. Теплинским главу о литературно-эстетической позиции В. Стефаника в коллективной монографии "Василь Стефаник — художник слова" (Ивано-Франковск: Плай, 1996. — С. 29-45).

сведений о писателях, зато присутствует большая взаимосвязь между монографическими главами, их более тесная соотнесённость с анализом общего процесса развития русской литературы в те или иные периоды. Благодаря такой структуре и возникает представление о процессе, движении литературы, более выпукло и наглядно выглядит её развитие. В то же время творчество отдельных писателей (монографические главы) естественно воспринимается как логическое продолжение характеристики целого периода. Во-вторых, аналитическое рассмотрение идейно-эстетического содержания выдающихся произведений убеждает читателя в том, насколько важно в области изучения искусства верно поставить вопрос, даже не имея на него готового ответа. Вспомним, что русскую классику справедливо называют литературой вопросов, а не ответов ("Кто виноват?", "Что делать?", "Когда же придёт настоящий день?"). В-третьих, пособие М. В. Теплинского — своеобразный итог и в то же время новый тип исследования, ибо в нём, по существу, впервые рассматривается история русской литературы XIX века в контексте украинско-русских литературных связей (автор опирается во многом на исследования украинских литературоведов). Практически в каждой главе есть раздел о связи творчества русского писателя с Украиной. Здесь содержится материал самого разнообразного характера: биографические факты, личные контакты русских и украинских писателей и деятелей культуры, украинская тематика в произведениях русских писателей, история переводов их произведений на украинский язык, данные историко-функционального изучения литературы. Останавливаясь на конкретных вопросах взаимоотношений русских и украинских писателей, М. В. Теплинский не уходит от сложных, до конца не решённых проблем. Это касается, к примеру, оценок творчества Т. Г. Шевченко в критических работах

В. Г. Белинского. В целом, важно отметить, что при относительно небольшом объёме “История русской литературы XIX века” М. В. Теплинского вобрала в себя очень большую, мастерски подобранную информацию, логично выстроенную, изложенную с безупречным вкусом.

И в заключение разговора об этом учебнике — одна интересная деталь. Министерство народного образования Украины где-то в начале 1992 года поручило Харьковскому государственному педагогическому институту им. Г. С. Сковороды дать отзыв на уже вышедший к тому времени учебник М. В. Теплинского. Подтекст подобного поручения был и остаётся неясным. Но кафедра русской и зарубежной литературы Харьковского госпединститута решила поставить все точки над “і” и представила отзыв, содержащий явно нестандартные формулировки. “Нельзя не рассматривать как большую удачу, — говорилось в этом отзыве, — что создание её <книги о русской литературе для украинских студентов> взял на себя учёный, которого по справедливости следует считать первым из русистов, ныне живущих и работающих на Украине. М. В. Теплинский — автор многих монографий по литературе и журналистике XIX века, заслуживших широкое признание и у нас, и за рубежом, эрудит, тонкий исследователь и к тому же педагог, имеющий огромный опыт преподавания русской литературы в украинском культурно-языковом пространстве. Думается, что уникальное совпадение характера работы и качеств взявшегося за неё исполнителя изначально обрекало её на успех”. Остаётся только добавить, что автором данного кафедрально утверждённого отзыва был известный филолог-литературовед, доктор филологических наук, профессор А. Г. Фризман.

Предметом целенаправленных творческих усилий последних нескольких лет является для М. В. Теплинского создание новых учебников по литературе для общеобразовательных

школ Украины. На кафедре мировой литературы Прикарпатского университета возник творческий коллектив, который образовали профессор М. В. Теплинский и кандидат педагогических наук, доцент Ю. И. Султанов. Результатом такого органического объединения богатого литературоведческого опыта М. В. Теплинского и собственно методического профессионализма и не менее богатого опыта практической работы в общеобразовательной школе Ю. И. Султанова стал выход двух допущенных Министерством образования Украины изданий: 1) Теплинский М. В., Султанов Ю. И. Русская литература. Пробный учебник для 10 класса общеобразовательной школы. — К.: Зодиак-ЭКО, 1996. — 544 с.; 2) Теплинский М. В., Султанов Ю. И. Литература. 9 класс. Учебник для средних общеобразовательных школ с русским языком обучения. К.: Ірпінь; ВТФ “Перун”, 1997. — 448 с.).

Названные учебники базируются на должных научных и психолого-педагогических основаниях, на внутреннем единстве методической концепции*. Авторы провели огромную работу по подбору, надлежащей адаптации для школы необходимого литературоведческого (теоретико- и историко-литературного) материала. Им удалось открыть перед сегодняшними школьниками безграничный, разнообразный и внутренне целостный мир общечеловеческого художественного опыта, удалось сделать индивидуально опутимой глубинную преемственность культурного развития человечества. При этом литература предстаёт как самодостаточный предмет изучения, интересный сам по себе как специфическая сфера человеческой деятельности. Следование диалогическому принципу, построение учебников в форме диалога с учеником

* Об основных принципах создания указанных книг — см.: Теплинский М. В., Султанов Ю. И. О первом украинском учебнике по русской литературе для старших классов. Опыт авторского комментария // Все свитія література в середніх навчальних закладах України. — К., 1996. — С. 7–9.



Кафедра світової літератури Прикарпатського університету ім. В. Стефаника: *стоять* – В. Г. Матвішин (завідувач кафедри), Ю. І. Султанов, М. В. Теплінський, І. В. Козлик; *сидять* – О. М. Цівкач, Л. Б. Волошина, С. І. Коршунова, Л. М. Вашкевич.

исключает какое-либо давление на читателя, реально содействует воспитанию у школьника чувства личности, которая имеет право на собственный взгляд, которая хочет самостоятельно разобраться в том, что ей предлагают авторы. Этому способствует отсутствие угнетающей личности дидактизма, неуместного морализаторства, бессмысленной патетики на темы, не имеющие никакого отношения к изучению литературы и воспитанию читательской культуры. В результате возникает необходимая степень доверия школьника к авторам учебника и самому учебнику. В целом, авторам удалось полностью преодолеть прежний "грех" учебников по литературе — отсутствие учёта существенной специфики литературы как учебного предмета в системе школьных учебных предметов.

Появление в творческой деятельности М. В. Теплинского указанных учебников вполне закономерно. Ведь в них он практически реализовал те целевые установки, о которых писал в своей статье "Шаблоны и творчество", напечатанной в "Литературной газете" ещё в 1955 году (№91, от 2 августа).

Научные и методические работы М. В. Теплинского, как и его многолетняя преподавательская деятельность в высших учебных заведениях России и Украины, всегда вызывали тёплый приём у студентов и коллег*, встречали понимание и поддержку в широких кругах научной и педагогической общности. Такое отношение и высокая оценка научной и педагогической деятельности ярко выразились в дни празднования 70-летнего юбилея Марка Вениаминовича в сентябре 1994 года. «Мы ценим в Вас, — писал тогда в своём поздравительном письме от имени кафедры литературы Ярославского госпединститута им. К. Д. Ушинского её заведующий, профессор Г. Ю. Филипповский, — большого организатора и

* См., например: *Перекатюк Й.* Знайди себе в учнях своїх // Радянська освіта. — К., 1974. — 25 грудня. — С. 2.

педагога, который во всех концах нашего Отечества, куда ни забрасывала Вас судьба, мог не только целеустремленно продолжать плодотворные научные исследования, но и собирать вокруг себя людей, делать их единомышленниками, возжигать в них пламень любви к родной словесности, открывать горизонты живого художественного слова. Мы знаем, многие коллеги и те, кто не смог быть рядом с Вами во дни Вашего юбилея, с гордостью могут сказать: “Мы выросли в школе Теплинского!”».

Многие поколения студентов благодарны Профессору за его труд, за любовь к литературе и своей профессии, за человеческое общение, чему свидетельство следующее письмо, пришедшее к М. В. Теплинскому из Закарпатской области: “Здравствуйте, уважаемый Марк Вениаминович! Пишет Вам одна из студенток 1976–1977 гг. Василина Химчук. Вряд ли вспомните — сколько нас, бывших студентов, благодарны судьбе за радость встреч на лекциях, практических занятиях, экзаменах именно с Вами! Лекции по литературе XIX века — единственные, хранимые мною со студенческих лет, пережившие два десятилетия. Любимый поэт — Некрасов. Его творчество изучаем с ребятами, к сожалению, во внеурочное время. ...С интересом читаю Ваши новые публикации — значит, жив-здоров Профессор, в хорошей форме!”.

Представленный в следующем разделе список публикаций М. В. Теплинского за последние шесть лет — лучшее тому подтверждение.

© Н. Е. Крутикова, член-корреспондент НАН Украины, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины, Киев.

© И. В. Козлик, кандидат филологических наук, доцент Прикарпатского университета им. В. Стефаника, Ивано-Франковск.

ДОПОВНЕННЯ
ДО БІБЛІОГРАФІЧНОГО ПОКАЖЧИКА
НАУКОВИХ ПРАЦЬ
ПРОФЕСОРА
МАРКА ВЕНІАМІНОВИЧА
ТЕПЛІНСЬКОГО*

До позиції 69:

Відгук: Вайман С. Вокруг сюжета // Вопр. лит. — М., 1980. — № 2. — С. 144.

1993

141. “Отечественные записки” и цензура: По новым материалам // Карабиха: Историко-литературный сборник. — Ярославль, 1993. — Вып. 2. — С. 192–199.

1994

142. К истории стихотворения Н. А. Некрасова “Умру я скоро...” // Рус. лит. — Спб., 1994. — № 1. — С. 149–152.

143. Сахалинские толстовцы: Размышления о жизни обычных порядочных людей // Сов. Сахалин. — Южно-Сахалинск, 1994. — 28 апреля. — С. 23.

1995

144. Заирнути у глибину знаків тексту // Сучасність. — К., 1995. — № 1. — С. 19–21.

* Даний розділ є продовженням списку наукових праць, поданого у виданні: Марк Вениаминович Теплинский (к 70-летию со дня рождения). Библиографический указатель научных трудов / Сост. И. В. Козлик. — Ивано-Франковск, 1994. — 23 с. (140 позицій).

145. П. Д. Боборыкин о русской литературе 1880-х годов // Историко-литературный сборник: К 60-летию Л. Г. Фризмана. — Харьков, 1995. — С. 156–172. — У співавторстві з Л. В. Дербеньовою.
146. В. Стефаник і А. Чехов (спроба типологічного аналізу жанру) // Вісник Прикарпатського ун-ту. Філологія. — Івано-Франківськ, 1995. — Вип. 1. — С. 105–113.
147. Некрасов М. О. // Українська літературна енциклопедія. — К: Укр. енциклопедія, 1995. — Т.3. — С. 479.
148. Мережковський Д.С. // Там само. — С. 342–343.

1996

149. О первом украинском учебнике по русской литературе для старших классов. Опыт авторского комментария // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — К., 1996. — № 8. — С. 79. — У співавторстві з Ю. І. Султановим.
150. Жіноча доля в українській класичній літературі: На прикладі зіставлення "Украденого щастя" І. Франка і "Грози" О. Островського // Дивослово. — К., 1996. — № 8. — С. 8–11.
151. Письма К. И. Чуковского (Вступит. стаття, публікація и коментарии) // Рус. лит. — Спб., 1996. — № 3. — С. 150–160.
152. "Поделись живыми снами": Фет, Тютчев, А. К. Толстой // Зарубіжна література в навчальних закладах. — К., 1996. — № 11. — С.11–21. — У співавторстві з Ю. І. Султановим.
153. Архивные россыпи // Вопр. лит. — М., 1996. — Вып.6. — С. 370–375.

154. Антиутопия в русской литературе 1870-х годов: "История одного города" М. Е. Салтыкова-Щедрина и "Снегурочка" А. Н. Островского // М. Е. Салтыков-Щедрин в зеркале исследовательских пристрастий: Материалы научной конференции. — Тверь, 1996. — С. 57–64.

155. Літературно-естетична позиція <В. Стефаника> // Василь Стефаник — художник слова: Колективна монографія. — Івано-Франківськ: Плай, 1996. — С. 29–45.

156. Русская литература: Пробный учебник для 10 класса общеобразовательной школы. — К.: Зодиак-ЭКО, 1996. — 544 с. — (Передрук 1997). У співавторстві з Ю. І. Султановим.

Відгук: Козлик І. В. Намітився методичний прорив // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — К., 1998. — № 3. — С. 30–31.

1997

157. Изучение народной драмы как фольклорного произведения // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — К., 1997. — № 8. — С. 38–40.

158. Литература, 9 кл.: Проб.-мас. учебник для средних общеобразоват. школ с рус. яз. обучения. — К.; Ирпень: ВТФ "Перун", 1997. — 448 с. — У співавторстві з Ю. І. Султановим.

Відгук: див. № 156.

159. Тарас Шевченко о Некрасове: Полемические заметки // Карабиха: Историко-литературный сборник. — Ярославль: Изд-во ТОО "ЛИЯ", 1997. — С. 151–158.

160. Доктор А.А.Волкенштейн: Штрихи к портрету обыкновенного порядочного человека // Вестн. Сахалинского музея: Ежегодник Сахалинского областного краеведческого музея. — Южно-Сахалинск, 1997. — № 4. — С. 145–187.

161. Первый перевод драмы А. Н. Островского "Гроза" на украинский язык // Литература и фольклорная традиция: Сб. науч. трудов к семидесятилетию профессора Д. Н. Медриша. — Волгоград: Перемена, 1997. — С. 153–160. — У співавторстві з Т. К. Завгородньою.

162. Фольклор интеллигенции: Тексты и размышления // Галицько-буковинський хронограф. Гуманітарний альманах. — Івано-Франківськ-Чернівці, 1997. — Вип.1(2). — С. 57–68.

163. Новая книга об А. С. Пушкине (Фрирман А. Г. Семинарий по Пушкину...) // Там само. С. 204–207. — У співавторстві з І. В. Козликом.

1998

164. М. П. Драгоманов: «"Войнаровский", "Исповедь Наливайко" переписывались в наших тайных тетрадках рядом с произведениями Шевченко...» (К изучению творчества К. Ф. Рылеева в школах с русским языком преподавания) // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — К., 1998. — № 3. — С. 31–34.

165. Запис про Миколу Некрасова у щоденнику Тараса Шевченка: (До проблеми коментування) // Київська старовина. — К., 1998. — № 3. — С. 25–32.

166. Литература. Хрестоматия: Учебн. пособие для 10 кл. средней общеобразоват. школы. — К.: Зодиак-ЭКО, 1998. — 512 с. — У співавторстві з Ю. І. Султановим.

167. Литература: Хрестоматия для 9 кл. средней общеобразоват. школы. — К.; Ирпень: ВТФ "Перун", 1998. — 560 с. — У співавторстві з Ю. І. Султановим.

168. Последнее прижизненное издание избранных стихотворений Некрасова // Некрасовский сборник. — СПб, 1998. — Вып. XI–XII. — С. 71–74.

169. "Кримські сонети" — "чисте золото поезії" // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — К., 1998. — № 12. — С. 19–21.

1999

170. Чи не помилявся Іван Франко? // Освіта. — К., 1999. — № 9, 10–17 лютого. — С. 2.

171. Новаторські принципи драматургії Чехова у п'єсі "Чайка" (Матеріали до уроку) // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — К., 1999. — № 3. — С. 18–21.

172. "...Прелесть невообразимая...". Послесловие // Пушкин А. С. Сказки. — К.: ВТФ "Перун", 1999. — С. 75–77.

173. Гоголівський сміх крізь сльози (Матеріали до уроку "Мертві душі") // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — К., 1999. — № 4. — С. 27–28, 37.

174. Про сонети А. Міцкевича і переклади М. Рильського // Acta Polono-Ruthenica. — Olsztyn, 1999. — Т. IV. — (У друці).

© Упорядкував І. В. Козлик

І. РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА

© Л. Г. Фризман

ПУШКИН И РЫЛЕЕВ.
УРОКИ ВЕЛИКОГО СПОРА

События, о которых пойдёт речь, происходили более полутора столетий тому назад, но и сегодня они способны вызвать живой интерес. Мы попытаемся — пусть не исчерпывающе полно, в основных чертах — восстановить панораму взаимоотношений одного из вождей и идеологов первого поколения русских революционеров с величайшим из современных ему писателей, основоположником реализма в нашей литературе.

Как известно, одной из важных составных частей декабристской идеологии было признание за литературой и искусством высокой общественной функции. Вдохновлённые передовыми общественными идеалами, глубоко убеждённые в “святом” назначении искусства — способствовать решению жгучих социальных проблем своего времени, охваченные стремлением освободить родину от самодержавной тирании, декабристы создали произведения, которые и сейчас волнуют сердца.

Вместе с тем декабристы нередко проявляли прямолинейно прагматический подход к искусству, не учитывающий его особенностей как специфического общественного явления, предвзятость в подходе к тем или иным темам или жанрам, или априорный отказ от них как якобы ненужных или несвоевременных.

Тенденциозность, как она понималась декабристами и реализовалась в их эстетике и художественной практике, заключала в себе глубокое, внутреннее противоречие. В ней кроется объяснение и сильных, и слабых сторон их произведений, и впечатляющих достижений, и серьёзных просчётов. Мы имеем все основания видеть достоинства декабристской поэзии и великую заслугу её создателей именно в её политической тенденциозности, в открытом, преднамеренном выражении в их стихах социально-классовых пристрастий, симпатий и антипатий. Но мы видим и то, что тенденциозность декабристской литературы принимала формы, наносившие урон полноте, всесторонности изображения жизни и человека.

Противоречия декабристской тенденциозности с особой остротой проявились в эстетике и творчестве Рылеева, потому что здесь они усиливались страстностью и бескомпромиссностью рылеевской природы, его благородной нетерпимостью. Потому разногласия Пушкина с Рылеевым были острее, чем с Бестужевым, Раевским, Кюхельбекером, острее, чем с кем-либо другим из “друзей — противников” великого поэта. Проблемы, которые обсуждались Пушкиным и Рылеевым, были жгучими проблемами общественного и литературного развития преддекабрьской России, и в этом смысле они, конечно, давно ушли в прошлое. Но в то же время эти проблемы живы и сегодня — в их нынешней постановке, в том конкретно-историческом наполнении, которое придала им наша эпоха. Спор Пушкина и Рылеева был поистине великим спором — и потому, что он отразил существенные стороны нашего прошлого, и потому, что ведёт к плодотворным раздумьям над настоящим, помогает понять его глубже, разностороннее, в исторической перспективе.

Имя Рылеева фигурирует в пушкинских письмах на протяжении двух с лишним лет — с начала 1823 до конца 1825 года. На протяжении этого времени отношение Пушкина к Рылееву не было неизменным. Этот факт отмечался в литературе, но не получил полного и убедительного объяснения. “Внешне отзывы Пушкина делятся приблизительно на две части, — писал, например, В. Гофман. — До 1824 года, т.е. до появления отрывков из поэмы “Войнаровский” (в “Полярной Звезде”, “Сыне Отечества”, “Соревноват.

Просвещ.), отзывы неблагоприятны для Рылеева, ироничны и враждебны. Начиная с 1824 года Пушкин, видимо, заинтересовывается Рылеевым и начинает расточать похвалы¹.

Верно, что в начале 1823 г. письма Пушкина пестрят неблагоприятными для Рылеева замечаниями. Пушкин иронически отзывался о “знаменитом Рылееве”, жаловался, что Плетнёв и Рылеев отучат его от поэзии, насмешливо цитировал в письме к брату рылеевскую думу “Борис Годунов”². Следует иметь в виду, что к этому времени Пушкин был достаточно хорошо знаком с творчеством Рылеева. Он успел прочесть по меньшей мере 19 дум. Перед ним лежала “Полярная звезда на 1823 год”, где появились “Борис Годунов”, “Мстислав Удалый”, “Рогнеда” и “Иван Сусанин”. Да, “Иван Сусанин”, по которому Пушкин, согласно собственному его позднейшему признанию, начал “подозревать” в Рылееве “истинный талант”(175). Но даже это “подозрение” не помешало тогда Пушкину отзываться о Рылееве весьма уничижительно.

В черновике письма к Вяземскому от 4 ноября 1823 г. появляется первый положительный отзыв Пушкина о Рылееве. Отзыв этот — не о “Войнаровском”, а о думах. Перелом в отношении к Рылееву начался, таким образом, раньше, до появления отрывков из его поэмы. Думы Рылеева, замечает поэт, “прочёл я недавно и до сих пор ещё не опомнился — так он вдруг вырос”(138). Пушкин говорит: прочёл, а не перечитал, следовательно, имеются в виду стихи, появившиеся в печати между январём и ноябрём 1823 г. Это две думы: “Пётр Великий в Острогжске” и “Наталья Долгорукова”. В них-то и проявился удививший Пушкина неожиданный рост Рылеева. Под впечатлением этого роста Пушкин вскоре вновь высоко оценивает думы во время свидания с Пушиным 11 января 1824 г. и даже просит своего гостя, «обнявши крепко Рылеева, благодарить за его патриотические “Думы”»³.

После знакомства с “Войнаровским” Пушкин подчёркивает, что эта поэма “несравненно лучше всех его <Рылеева> дум, слог его возмужал и становится истинно — повествовательным”. Значит, “истинной повествовательности” Пушкин не усматривал даже в понравившихся ему думах 1823 г.: это качество появляется только сейчас. Показательна и другая пушкинская фраза: “С Рылеевым

мирюсь — Войнаровский полон жизни”(87). В слове “мирюсь” проявилась острота перелома, произошедшего в отношении к Рылееву. Нельзя не почувствовать, как глубока была “враждебность”, предшествовавшая “примирению”.

В конце 1824 и в начале 1825 г. Пушкин написал в Петербург письмо с отзывом о Рылееве. Письмо это до нас не дошло, но по последующей переписке можно попытаться восстановить его содержание. Бестужев и Рылеев ответили на это письмо не сразу (Бестужев начинает с извинений: “Долго не отвечал я тебе, любезный Пушкин, не вини, был занят механикою издания Полярной”). Письмо Бестужева датировано 9, а Рылеева — 10 марта. Бестужев писал: “Ты великой льстец насчёт Рылеева...”. Рылеев: “Ты великой льстец: вот всё, что могу сказать тебе на твоё мнение о моих поэмах” (149, 150). Пушкин отвечал на это письмо 24 марта 1825 г.: “Откуда ты взял, что я льщу Рылееву? Мнение своё о его думах я сказал вслух и ясно, о поэмах его также”(155).

Итак, в недошедшем до нас письме Пушкина содержался отзыв и о думах, о которых было сказано “вслух и ясно”, и о поэмах. То, что Пушкин сказал о поэмах, было настолько похвально, что с уст и Рылеева и Бестужева сорвались одни и те же слова: Пушкин — “великой льстец”. Пушкин, отвергая это, напоминает: в письме было не только мнение о поэмах, но и о думах. По контексту естественно предположить, что отзыв о думах был критическим.

Получив отдельное издание сборника, Пушкин вновь перечитывает думы и выносит о них своё окончательное суждение в письме к Рылееву, написанном во второй половине мая 1825 г.: “Что сказать тебе о думах? Во всех встречаются стихи живые, окончательные строфы Петра в Острогжске чрезвычайно оригинальны. Но вообще все они слабы изображением и изложением. Все они на один покрой: составлены из общих мест (Locis topicis). Описание места действия, речь героя и — нравоучение. Национального, русского нет в них ничего, кроме имён (исключая Ивана Сусанина, первую думу, по коей начал я подозревать в тебе истинный талант” (175). Если вдуматься в эти слова, становится ясно — несмотря на похвалы “Ивану Сусанину”, “Петру Великому в Острогжске” и отдельным “живым стихам”, отзыв Пушкина был уничтожающим.

В сопоставлении с ним нас не может удивить ни насмешливое замечание в письме к Жуковскому: “Думы Рылеева и целят, и всё не в попад”(167), ни злая острота: “...Думы дрянь и название сие происходит от немецкого *dum*, а не от польского, как казалось бы с первого взгляда”(184). Всё это, хоть иными словами, более сдержанно Пушкин высказал в письме к Рылееву.

И хотя Рылеев знал, что Пушкин “не жалуется” думы, хотя признавал, что “некоторые так слабы, что не стоило бы их печатать в полном собрании”(150), хотя был знаком с замечаниями Пушкина, переданными ему Дельвигом, — несмотря на всё это, именно завершающее суждение в майском письме показало Рылееву всю несоместимость точек зрения, которых придерживались оба поэта. Ещё 12 мая, после встречи с Дельвигом, Рылееву хотелось поспорить с Пушкиным и о “Думах”, и о “Войнаровском”, “особливо о последнем”. Теперь же стало ясно, что спорить не о чем. На развёрнутую пушкинскую критику “Дум” их автор откликнулся подчёркнуто холодно и кратко: “О Думах я уже сказал тебе своё мнение”(183). Это значило, что доводы Пушкина Рылеева ни в чём не убедили, и он по-прежнему считает, что каковы бы ни были слабости дум, некоторые из них способны по крайней мере оказать желаемое воздействие на читателя, потому они “хороши” и “полезны” “не для одних детей”(182). Многозначительно и начало этого письма: “Благодарю тебя... за твои прямодушные замечания на Войнаровского”. Замечания на “Думы” Рылеев не счёл “прямодушными”? Во всяком случае благодарить за них Пушкина он не стал. Поняв, что в этом вопросе им общего языка не найти, Рылеев дал ответ на критику “Дум” не в письме к Пушкину, а в стихах — Бестужеву.

“Хоть Пушкин суд мне строгий произнёс
И слабый дар, как недруг тайный, взвесил,
Но от того, Бестужев, ещё нос
Я недругам в угоду не повесил.

Моя душа до гроба сохранит
Высоких дум кипящую отвагу;
Мой друг! Недаром в юноше горит
Любовь к общественному благу!

В чью грудь порой теснится целый свет,
Кого с земли восторг души уносит,
Назло врагам тот завсегда поэт,
Тот славы требует, не просит”⁴.

Не оценил Пушкин значения “высоких дум”. Не понял, что дело не в “слабом даре”. Главное — это “восторг души”, “любовь к общественному благу”. В одном из писем к Пушкину Рылеев прямо заявил, что “вдохновение” следует ставить выше “искусства”(150). Иными словами, “высокая” цель, во имя которой создаётся произведение, важнее, чем мастерство, с которым оно выполнено. В статье “Несколько мыслей о поэзии” он жаловался, что “формам поэзии вообще придают слишком много важности” и видел задачу литературы в том, чтобы “осуществить... идеалы высоких чувств, мыслей и вечных истин”⁵. За всеми этими различными и по разным поводам высказанными мыслями — единая подоснова.

Она была Пушкину совершенно ясна и глубоко враждебна. “У вас ересь, — писал он брату. — Говорят, что в стихах — стихи не главное. Что же главное? проза? должно заранее истребить это гонением, кнутом, колыями...” (152). То же противопоставление “стихи — проза” возникает на устах Пушкина под влиянием рылеевской антитезы “Я не поэт, я гражданин”. “...Если кто пишет стихи, то прежде всего должен быть поэтом; если хочешь просто *гражданствовать*, то пиши прозою”⁶. Никакие самые благородные намерения, самые высокие помыслы не могли заставить Пушкина иначе подойти к оценке стихов. “Кланяюсь планщику Рылееву... но я право более люблю стихи без плана, чем план без стихов”. Эти строки были написаны за две недели до событий 14 декабря, им суждено было оказаться последним, с чем обратился Пушкин к автору дум (245).

Не всегда и не все произведения Рылеева Пушкин оценивал одинаково. Но неизменным было его убеждение, что пути их литературных исканий различны: Рылеев “идёт своей дорожкой”. Потому так принципиально оказывались их разногласия даже по таким, казалось бы, частным вопросам, как упоминание “герба России” в думе “Олег Вещий”. Пушкин указывал на эту рылеевскую ошибку по крайней мере четыре раза: в письме к брату в январе

1823 г., в приписке к черновому автографу “Песни о вешем Олеге”. Ознакомившись с отдельным изданием “Дум”, он писал Рылееву: “Ты напрасно не поправил в Олеге *Герба России*” (175–176), из чего ясно, что Пушкин уже раньше, скорее всего в одном из недошедших до нас писем, обращал внимание Рылеева на эту деталь. Причины такой настойчивости Пушкина ясны. В его глазах “герб России” сразу изымал Олега из его эпохи, подрывал всю вещь, делал её содержание недостоверным.

Но не менее показательны и то, что Рылеев, столь высоко ценивший мнение Пушкина, требуемой им поправки не внёс. Недопустимый с точки зрения Пушкина “герб России” оказался столь же необходим с точки зрения Рылеева. “Олег Вещий” был стихотворением, относительно нейтральным в политическом отношении, и Рылееву важно было показать, что описанная им победа Олега над Византией не просто “буйный набег”, а ратный подвиг во имя родины. А это в немалой мере держалось именно на “гербе России”. И Рылеев, конечно, не мог им пожертвовать.

Вообще патриотизм — один из основных идейных стержней рылеевского цикла. Поэтому его автора должно было особенно обидеть пушкинское замечание: “Национального, русского нет в них ничего, кроме имён...”. Но Пушкин не мог не сказать этих слов. Проблема народности, национального своеобразия литературы стала для него в ту пору категорией первостепенного значения, и он решительно отвергал внешние, “облегчённые” способы её решения. Он возражал против мысли, в полной мере разделяемой, разумеется, и Рылеевым, что “народность состоит в выборе предметов из Отечественной истории”. Полемике с этой точкой зрения он посвятил большую часть своего наброска “О народности в литературе”.

Исполнен глубокого смысла и тот факт, что своё критическое замечание Пушкин не распространил на “Ивана Сусанина”. Народным, национальным могло быть с точки зрения Пушкина лишь такое произведение литературы, которое выражало присущее народу осмысление действительности, ему принадлежащий “образ мыслей и чувствований”. Пушкин ясно сознавал, что не только “войски” Дмитрия Донского не могли идти в бой “за вольность,

правду и закон”, но и спустя четыре с половиной столетия крестьянские массы, хоть и недовольные, хоть и поднимающиеся время от времени на борьбу за улучшение своей участи, не мыслили подобными категориями.

“Иван Сусанин” — единственная дума Рылеева, в центре которой стоит не царь, не князь, не вельможа, не министр, не возвышенный герой, мнящий принести тёмным, безмолвным массам свободу, просвещение и благоденствие, а русский мужик и даже — “мужичок”, который служит правому делу, как он его понимает, — спасает царя “для России”. Сусанин — бесспорно, самый исторически правдивый характер из всех, которые мы видим в думах. Но на фоне “Ивана Сусанина”, в соотношении с ним ещё отчётливее становились слабости, присущие циклу в целом. Известно, как часто склонен был Пушкин незаслуженно высоко оценивать творчество того или иного из своих современников. Но к думам он был беспощаден. И это не случайно. Критика дум была органической составной частью главного дела его жизни — его борьбы за “поэзию действительности”.

1822-м годом датируются два обращения Пушкина к историческим темам. Одно из них — фрагмент трагедии о восстании Вадима, второе — “Песнь о вешем Олеге”. Первое полностью строится на системе аллюзий, и в нём “перед нами не Вадим с наперсником Рогдаем, а два молодых офицера второй армии, воспринявшие пропаганду тайного общества”⁸. Второе — исторически правдивое воспроизведение характеров и быта Руси X—XI вв.⁹. К первому Пушкин быстро утратил интерес и оставил трагедию незавершённой. Второе ознаменовало важный этап формирования пушкинского историзма. “...В данной балладе, — писал о “Песни о вешем Олеге” Б. В. Томашевский, — нет переключки с современностью... “Песнь о вешем Олеге” кажется какой-то картинкой, никак с прочим творчеством Пушкина не связанной”¹⁰. Но может быть правомерно видеть связь с современностью, с вопросами, вызывавшими острые споры в журналах и письмах, в самой исторической точности вещи, в скрупулёзном следовании преданию и историческим источникам? Не была ли “Песнь о вешем Олеге” живым участием в этих спорах? Не говорил ли ею Пушкин своим современникам, что цель поэзии — поэзия, что в стихах — стихи главное, а в истории — история?

Острые разногласия между декабристами и Пушкиным вызвал вопрос о “предмете” поэзии. Декабристские попытки ограничить поэзию лишь тем, что было в представлении дворянских революционеров “полезным” и “высоким”, вызывали у Пушкина решительное неодобрение. Отсюда характерные для него реплики: “...Ужели хочет он <Бестужев> изгнать всё лёгкое и весёлое из области поэзии?” “Картины светской жизни также входят в область поэзии...” (134) и т.п.

“Предметом”, неуместным и несвоевременным в суровую для родины годину, оказалась любовь. “Любовь ли петь, где брызжет кровь?” — укорял Пушкина Раевский. Того же мнения был и Рылеев:

Любовь никак нейдёт на ум:
Увы! моя отчизна страдает,
Душа в волненье тяжких дум
Теперь одной свободы жаждет¹¹.

Любовная лирика Пушкина могла восхищать декабристов, но не могла вполне удовлетворить их, не того они от него ждали и хотели. Они полагали, что им лучше, чем Пушкину, известно, что и как должен великий поэт. “...Не ленись, — поучал его Рылеев, — ты около Пскова: там задушены последние вспышки русской свободы; настоящий край вдохновения — и неужели Пушкин оставит эту землю без поэмы”(133). Пушкин оставил эту землю без поэмы. Около Пскова он написал “Разговор книгопродавца с поэтом” и “Ненастный день потух”, “Заступники кнута и плети” и “В крови горит огонь желанья”, “19 октября” и “Зимний вечер”, “Воображаемый разговор с Александром I” и “Графа Нулина”. Там создавался “Евгений Онегин”.

Ни одно произведение Пушкина не вызвало таких острых разногласий с его друзьями — членами тайных обществ, как “роман в стихах”. Прочитав первую главу “Евгения Онегина”, Рылеев писал: “...Она прекрасна; ты схватил всё, что подобный предмет представляет. Но Онегин, сужу по первой песни, ниже и Бахчисарайского фонтана, и Кавказского пленника”(141). Дело, таким образом, в “предмете”. Обратившись к “подобному предмету”, Пушкин

“схватил всё”, что было возможно, и всё-таки сделал шаг назад в сравнении с южными поэмами.

Пушкин пытался переубедить Рылеева, но тщетно. В письме от 10 марта 1825 г. автор “Дум” решительно повторил свою оценку. “Я готов спорить об этом до второго пришествия”(150), — добавил он. А Бестужев с исчерпывающей определённой объяснил причины этого мнения. “...Я невольно отдаю преимущество тому, что колеблет душу, что её возвышает, что трогает русское сердце; а мало ли таких предметов — и они ждут тебя!”(149). “Предмет” “Евгения Онегина” был не таков. Бестужев одобрял те места пушкинского романа, “где мечта уносит поэта из прозы описываемого общества”(494). Потому что для Бестужева, как и для Рылеева, истинный поэт — тот, “кого с земли восторг души уносит”.

Пушкин же считал, что его ждут другие “предметы” и другому склонен был отдавать преимущества. Он не просто спорил с оценкой, которую дали его творению Рылеев и Бестужев, он отвергал их критерии оценки... “Твоё письмо очень умно, — отвечал он, — но всё-таки ты не прав, всё-таки ты смотришь на Онегина не с той точки...” (155, курсив мой — Л. Ф.). Пушкин понимал, что “точка”, с которой смотрят на его роман Рылеев и Бестужев, органична для их отношения к литературе, что она выражает самую суть их эстетических позиций. Он чувствовал, что она не может измениться, и, прочитав в “Полярной звезде” хвалебные слова о “Евгении Онегине”, упрекнул критика: “Об Онегине ты не высказал всего, что имел на сердце; чувствую почему и благодарю — но зачем же ясно не обнаружить своего мнения?”

В споре о “Евгении Онегине”, как и в споре о “Думах” столкнулись две противоборствующие тенденции, два подхода к литературе, которые намного пережили обоих поэтов. Через тридцать с лишним лет после описанных событий, анализируя в предисловии к сборнику “Русская потаённая литература” обстоятельства этого спора, Н. Огарёв показал, что каждый из его участников был в чём-то прав и в чём-то неправ. Глубоко чтя Рылеева, Огарёв видел вместе с тем историческую ограниченность или, как он говорил, “односторонность” его литературной позиции. Но это была “святая односторонность” — вот чего, по мысли Огарёва, не увидел и не оценил Пушкин: “Пушкин, со всей своей всеобъемлющей впечатли-

тельностью, не мог понять исповеди Наливайки; публика поняла её и откликнулась. Пушкин искал образ казацкого вождя, чтоб быть вполне удовлетворённым этим отрывком, и не находил его — и был прав; он только забыл в заглавие поставить: исповедь Рылеева, и тогда бы он удовлетворился; публика поняла, что это была исповедь не только Рылеева, но каждого равнодушного человека того времени. Великий художник не понял великого мученика и его святую односторонность; он считал её за ошибку, но внутренне невольно поддавался влиянию, которое захватывало и его в одно направление¹².

В своём движении к реализму русская поэзия должна была преодолеть инерцию того творческого метода, на котором строились “Думы”. Откровенная дидактичность целей, которые ставились перед “Думами”, мешали правдивому изображению в них жизни. Пушкин видел это лучше, чем кто-либо из его современников и глубже других понимал, что идея должна не привноситься в произведение извне, а органически вытекать из верного и беспристрастного изображения жизни.

Но была в споре о “Думах” и другая правда. Она состояла в том, что ни один русский поэт до Рылеева не поставил так прямо и последовательно перо на службу задачам времени, задачам социального освобождения, как автор “Дум”. Если Энгельс видел главное достоинство “Коварства и любви” “в том, что это — первая немецкая политически тенденциозная драма”¹³, то мы имеем не меньше оснований видеть достоинство “Дум” в их политической тенденциозности, в воплотившемся в них понимании задач поэта и поэзии. Рылеевский подход к истории с присущим ему видением прошлого сквозь призму актуальных проблем современности не прошёл бесследно для дальнейшей литературной эволюции.

В пушкинскую эпоху эта тенденциозность, с вызывающей прямотой воплощённая в формуле “я не Поэт, а Гражданин”, могла восприниматься как помеха реализму, но через несколько десятилетий наследником её оказался не поздний романтик Фет, а реалист Некрасов. Она зазвучала в знаменитых строках:

“Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан”¹⁴.

Когда Маяковский говорил, что он “ассенизатор и водовоз, революцией мобилизованный и призванный, ушёл на фронт из барских садоводств поэзии — бабы капризной”¹⁵, он продолжал то направление в русской литературе, у истоков которого стоял Рылеев.

Конечно, новая эпоха побуждала по-новому ставить и “старые” проблемы. Маяковский ясно видел, что XX век придал прежним коллизиям иной характер, иные масштабы:

...битвы революций
 посерьёзнее “Полтавы”,
и любовь
 пограндиознее
 онегинской любви¹⁶.

И всё-таки эти проблемы, эти коллизии могут и должны быть соотнесены с сегодняшним, актуальным, насущным...

Приведя в статье “Рылеев — поэт” известные строки “И мне агитпроп в зубах навяз...”, Павел Антокольский спрашивает: “Где кончается “песня” и начинается “агитпроп”, иными словами — должен ли политический поэт действительно “смирять себя”, существует ли по сей день трагическая антиномия *поэта и гражданина*, как двух противостоящих сущностей, или же эта антиномия уже снята жизнью в нашем сознании и в нашей поэзии? Может быть, это вопрос риторический и уже сам заключает в себе ответ? Нет, не заключает в себе ответа. Каждый отвечает на него по-своему, сообразуясь со своей совестью, и при этом на протяжении жизни отвечает по-разному”¹⁷.

Привлекательное глубиной и вдумчивостью суждение по этому вопросу можно услышать в стихотворении Д. Самойлова “Пестель, поэт и Анна”. Беседуют Пушкин и Пестель. Разговор касается разных тем — истории и современности, событий в стране и Европе. Исподволь выявляются в суждениях собеседников два взгляда на окружающее, два подхода к русской действительности и вообще — к жизни. Пушкин пытается угадать, во что выльется деятельность “русского Брута”. Пестель предвидит, как расцветёт талант Пушкина “при должном направленьи”.

Но есть в этой сцене ещё один участник. Хотя он не произносит ни единой реплики, ему принадлежит в ней важная роль. Это Анна. Она поёт за окном песню, которая долетает со двора и “невольнo” волнует сердце Пушкину. Голос ли Анны тому причиной или нет, но разговор не ограничивается рамками лишь “высоких, гражданских тем”:

Заговорили о любви.

— Она, —

Заметил Пушкин, — с вашей точки зренья,
Полезна лишь для граждан умноженья
И, значит, тоже в рамках введена. —
Тут Пестель улыбнулся.

— Я душой

Матерьялист, но протестует разум. —
С улыбкой он казался светлоглазым.

И Пушкин вдруг подумал: “В этом соль!”¹⁸

Да, для всеобъемлющего пушкинского взгляда, которому чужда любая односторонность, любая ограниченность, — “в этом соль”! Как показало признание Пестеля, и у него — “ум с сердцем не в ладу” — программные установки ума не вмещают всего, что требует жизнь. И именно это Пушкин счёл самым примечательным, что ему довелось услышать в тот день из уст “русского Брута”.

В полемике Пушкина с декабристами столкнулись два воззрения на жизнь и искусство, две эстетические концепции, и это столкновение помогает нам вернее увидеть и лучше понять каждую из них. Ради этого мы и пытались восстановить в памяти панораму великого спора Рылеева и Пушкина.

Нельзя совершить большей ошибки, чем представить этот спор как разногласие защитника идейности и гражданственности с поборником “чистого искусства”, каковым позднее противники гоголевского направления пытались изобразить Пушкина. Излишне было бы доказывать, что пушкинское творчество не уступало рылеевскому ни в идейности, ни в гражданственности. Но этот спор отразил два подхода к проблеме гражданственности в поэзии, к проблеме соотношения идеи произведения с художественным материалом. Поучительность его в том, что при всей остроте проти-

востоящих друг другу точек зрения — каждая из них оказалась нужна будущему литературному движению и нашей современности.

¹ Гофман В. Рылеев—поэт // Русская поэзия XIX века. Сб. статей. — Л., 1929. — С. 24.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937. — Т. XIII. — С. 56, 59. Далее все ссылки на это издание даются в тексте указанием страницы.

³ Пущин И. И. Записки о Пушкине. — М., 1937. — С. 92.

⁴ Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений. — Л.: Сов. писатель, 1971. — С. 102.

⁵ Рылеев К. Ф. Полн. собр. соч. — М.; Л.: Academia, 1934. — С. 311, 313.

⁶ Русский архив. — М., 1866. — № 3. — С. 475.

⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — М.; Л.: Изд. АН СССР, 1949. — Т. XI. — С. 40.

⁸ Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 2. — М.; Л., 1961. — С. 168.

⁹ См.: Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. — М., 1956.

¹⁰ Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 2. — С. 171; Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 1. — М., 1956. — С. 545.

¹¹ Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений. — С. 101.

¹² Огарёв Н. П. Избранные произведения. — М., 1956. — Т. 2. — С. 171.

¹³ Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве. — М., 1967. — Т. 1. — С. 5.

¹⁴ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. — Л., 1981. — Т. 2. — С. 10.

¹⁵ Маяковский В. В. Полн. собр. соч. Изд. 2-е. — М., 1960. — Т. X. — С. 280.

¹⁶ Там же. — Т. VI. — С. 54.

¹⁷ Антокольский П. Г. Поэты и время. Статьи. — М., 1957. — С. 4.

¹⁸ Самойлов Д. Избранное. — М., 1989. — Т. 1. — С. 145.

РЕЗЮМЕ

У статті аналізується полеміка, яку вели О. С. Пушкін і К. Ф. Рилєєв у 1824—1825 рр. Вона торкалася головним чином дум Рилєєва та роману Пушкіна “Євгеній Онегін” і виявила глибокі, непримиренні відмінності в естетичних позиціях двох письменників, у їх підходах до літератури. У кожній із цих позицій була своя правда, обидві вони виявилися потрібними наступному літературному розвитку і нашій сучасності.

SUMMARY

This article analyses the polemic, carried by A. Pushkin and K. Ryleyev in 1824—1825. It was concerned with Ryleyev's thoughts and Pushkin's novel “Eugene Onegin” and revealed deep and irreconcilable differences in aesthetic positions of both writers, in their views about literature. Nevertheless, each of the positions had its own truth and both of them turned out to be of great use for the further literary development and our contemporaneity.

РУКОПИСЬ ПУШКИНА.
ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ВАРИАНТНЫМ
ФОНДОМ РОМАНА “ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН”

Нет, наверное, необходимости распространяться здесь о том, как обогащает наше представление о художественном произведении знакомство с историей его создания и, в частности, с изменениями его текста в рукописях. Благодарнейший материал в этом отношении представляет вариантный фонд романа “Евгений Онегин”. Этот вариантный фонд давно привлекает внимание учёных. Черновые наброски произведений поэта учитывал уже П. В. Анненков в своих “Материалах для биографии А. С. Пушкина” (СПб., 1855), в частности указывая на наличие в тетрадях, относящихся к “Онегину”, примет творческого процесса Пушкина, первых проблесков мыслей поэта, мимолётно рождавшихся в его воображении образов и стихотворных фраз и т.п. Работы таких пушкинистов, как С. М. Бонди, могут служить образцом аналитического изучения творческой лаборатории поэта, основанного на достижениях отечественной текстологии.

Эксперсы в мир вариантов “Онегина” встречаем в трудах, посвящённых роману, в комментариях к нему, в монографиях о творческом пути художника. Тем не менее дальнейшие размышления над данными рукописей романа представляются целесообразными, в частности в тех случаях, когда рассматриваются тематически соотнесённые общности текста. Обратимся здесь к автокорректировке некоторых бытописных пассажей романа.

Известно, как много значат в эстетической системе “Онегина” бытописные элементы. Автор романа активно использует их, неизменно выказывая при этом бережное отношение к любой детали, всегда стремясь к наибольшей точности, достоверности бытовых и историко-культурных реалий. Функции бытописных подробностей в романе многообразны. Интересно проследить, как в каждом случае корректировка их способствует художественному совершенствованию целого, гармонизируя и повышая его стереоскопичность.

В комментарии Ю. М. Лотмана высказаны справедливые суждения о “смысловом образе” Петербурга в романе¹. Очертания онегинского Петербурга отмечены такими ориентирами, как Невский проспект, Летний сад, набережная Невы. В этой связи знаменательно одно уточняющее исправление в черновой и белой рукописи 1-й главы. В первоначальной редакции строк

Да дрожек отдалённый стук
Пустынно раздавался вдруг²

меняется лишь одно слово. Вместо “пустынно” вводится название улицы: “с Мильонной”. Так в топографию аристократического Петербурга включается ещё один значащий штрих. Функционально аналогичный случай авторской правки даёт рукопись 7-й главы. Своеобразной чертой московского быта и московского пейзажа той поры были церковные приходы; по церковным приходам обозначаются части города в романе “Евгений Онегин”: “у Харитонья в переулке”, “у Симеона”. Рассказывая о приезде Татьяны в Москву, автор заботится о сохранении этих примет. Так вместо безымянного “возок тяжёлый в переулке” (452) появляется уточняющая деталь: “у Харитонья в переулке”. Н. Л. Бродский напоминает, что в 1803 году Пушкины обитали в приходе Харитония во дворе графа Санти, замечая, что в изображении московского дворика, каким он видится Татьяне, возможно отразились детские воспоминания поэта³.

Первая глава романа, знакомящая читателя с “грудами и днями” светского денди, содержит множество выразительных подробностей столичного быта. Так, описывая “уединённый кабинет” юного Онегина, поэт считает нужным всемерно детализировать изображение. Сперва зарисовка открывалась ироническим “предупреждением” автора:

Превознесу ль хвалой подробной
Порядок чудный, бесподобный,
Убранство, утварь алтаря (232)⁴

Затем поэт предпочёл “любовому” осмеянию строки, несущие весомые приметы социально-экономического уклада:

И. Я. Заславский

Всё, чем для прихоти обильной
Торгует Лондон шепетильный
И по Балтийским волнам
За лес и сало возят нам...

Заметив как бы вскользь, что господствующие слои общества транжируют результаты крестьянского труда, художник вслед за этим даёт колоритнейший портрет “модной кельи”. Перед читателем развёртывается специфический перечень предметов. Первоначально строфа строилась по совсем иному принципу, о чём свидетельствует черновой набросок:

По всей Европе в наше время
Между воспитанных людей
Не почитается за бремя
Отделка нежная ногтей.
И ныне воин и придворный,
Поэт и либерал задорный
И сладкогласный дипломат
Готовы... (234).

Описательному пассажи такого типа, не лишённому подчас иронических нот (“либерал задорный”, “сладкогласный дипломат”), Пушкин предпочёл другой “ход”. Отрывок насыщается всевозможными предметами роскоши и изысканного туалета. Поэт отбрасывает и сопроводительно комментирующие формы: “Кругом... наряды”, “Чего тут нету на столе”, “Какая утварь на столе”, “тьма вещей” и др. Строфа приобретает замечательную упругость, самоочевидную конкретность и наглядность:

Янтарь на трубках Цареграда,
Фарфор и бронза на столе
И, чувств изнеженных отрада,
Духи в гранёном хрустале;
Гребёнки, пилочки стальные,
Прямые ножницы, кривые,
И щётки тридцати родов —
И для ногтей и для зубов.

Рукопись Пушкина. Из НАБЛЮДЕНИЙ НАД ФОНДОМ...

Так поэт “объясняет” Онегина-денди, его окружающих, своеобразно предваряя Гоголя. Уместно напомнить, что приём “овеществления” личности превратится в “Мёртвых душах” в один из ведущих принципов сатирической типизации.

Идейно-эстетические функции бытописи в “Онегине” разнообразны. В отборе и интерпретации деталей сказывается зоркое проникновение художника в жизнь, пристальный интерес ко всем её проявлениям. Поэт воссоздаёт картины светского быта, он заметит морозную пыль, серебрящую бровь воротник, упомянет о горячем жире котлет, мельком обронит о наряде дам в блестящей гостиной — “обдуманый”. (Достоин внимания и эвфоническое обогащение строки: вместо первоначального варианта “И дам обдуманый убор” появляется “Дам обдуманый наряд”). В громе “музыки” и шуме бала повествователь слышит, как “брянчат кавалергарда шпоры” и различает “ревнивый шёпот модных жён”. “Огромный дом блестит в огнях” значилось сперва в рукописи (236). Но чем и как освещён “огромный дом”? Поэт счёл нужным и здесь уточнить, внося в своё изображение отчётливые приметы времени и бытового уклада:

Венчанный плосками и кругом
Блестит великолепный дом.

Содержательным оказывается и такой штрих, введенный в картину при её отделке: “По цельным окнам тени ходят” вместо “По стёклам окон...” (237) — ещё одно упоминание (в этом ряду, по видимому, существенное для автора) о богатстве владельцев “огромного”, “великолепного” дома (ср. далее “мраморные ступени”). В поле зрения поэта, когда он описывает театр, попадают не только театральные ложи и кресла — черновое “В партере, в креслах теснота” заменяется более экспрессивным вариантом “Портер и кресла — всё кипит” (229), — но и галёрка. Любопытно, что о “райке” сперва упоминания не было, поэт ввёл его в процессе шлифовки строфы, обозначив тем самым наиболее демократическую, молодую и восприимчивую часть зрительного зала: “В райке нетерпеливо плещут”.

Не менее зорек автор и при изображении социальных “низов” столицы. Читатель видит усталых лакеев (последовательно отвергнутые определения: “ленивые”, “проворные” — 231), прикорнувших у подъезда на шубах, и кучеров, которые “вокруг огней Бранят господ и бьют в ладони”. Поэт задерживает свой взор, полный понимания, и на животных. В какой-то степени предваряя Л. Толстого с “Холстомером”, он рассказывает, как “прозябнув, бьются кони, Наскуча упряжью своей”. Заслуживает внимания одна поправка в рукописи: ради указания на “внутреннее” состояние коней автор отказывается от зрительной подробности: “В блестящей упряжи своей” (231). Между тем интересы зрительной выразительности весьма заботят поэта в данном контексте. Именно этим, по-видимому, обусловлены замены в одной из смежных строф:

Перед померкшими домами
Вдоль сонной улицы рядами
Двойные фонари карет
Весёлый изливают свет
И радуги на снег наводят —

вместо первоначальных вариантов: “И блеск на падший снег наводят”, “И яркий блеск на снег наводят” (236, 549).

Поэт находит нужным подчеркнуть время суток происходящего. Онегин мчится “с бомондом всей столицы” на бал. Первоначальное “По длинным улицам” уступает место уточнённому: “Вдоль сонной улицы”. Не менее зорек автор и при изображении социальных “низов” столицы. Он умсет прислушиваться к уличным звукам на рассвете зимнего дня, и ему кажется “приятным” этот пробуждающийся шум города (в черновике: “Повсюду уж проснулся шум”, вариант: “шум тревожный” — 242). Он слышит отдалённую дробь барабана, улавливает хруст утреннего снега под ногами охтенки — она торопится (отброшенный вариант “пошла”) в город с кувшином молока. Он замечает, как открываются ставни, как “восходит” столб голубого дыма над трубами, как “встаёт” купец и “тянется” ранний извозчик, идёт разносчик и как “аккуратный” (в черновике “осторожный”) немец-булочник в бумажном колпаке продаёт первым покупателям хлеб через “васисдас”.

Любопытны подробности, касающиеся средств передвижения. Заслуживает внимания, казалось бы, мало заметная замена. В черновике подвергаются корректировке строки:

И вы, читатель благосклонный,
В своей коляске пред зарей

(“с зарей в коляске налегке” — 416); появляется указание на то, что коляска “благосклонного” читателя, наверное, принадлежащего к онегинскому кругу, — это коляска модная, выписанная из-за границы:

В своей коляске выписной.

В изображении усадебных помещиков превалируют сатирические ноты. Строки относительно “общего гласа” провинциальных бар об Онегине подвергаются правке, выказывающей культурный уровень соседей: определения “он просто неуч”, “он либерал” (265–266) уступают место искажённому “фармазон”.

Описывая съезд гостей у Лариных, поэт сочетает иронические интонации с сатирическими. Он улыбочиво сводит в одном ряду лающих мосек и чмокающих девиц (в черновике эта строка выглядела иначе: “Лай мосек, встреча новых лиц”). По соседству острая аттестация отставного советника Флянова —

Тяжёлый сплетник, старый плут,
Обжора, взяточник и шут —

складывается в результате правки, в ходе которой были отвергнуты более нейтральные обозначения: “балагур”, “пустой любезник, дамский шут”. В кругу гостей видим Пустяковых, Буянова (“мой брат двоюродный”), Петушкова (“уездный франтик”), Скотининых

С детьми всех возрастов, считая
От тридцати до двух годов.

При этом повествователя не покидает чувство меры. Избегая чрезмерной карикатурности, поэт оставляет в черновике детали-

зирующую деталь о многочисленных чадах пожилой дамы: “7 дочерей да пять сынов”. Не перенесены в беловик также “3 коляски”, “пять кибиток” и “3 возка”, прикатившие к Лариным ещё накануне (396–397).

На именинах Татьяны гостям подают цимлянское вино. В черновом и беловом вариантах фигурировало шампанское. Автор уточняет: для усадебного уклада Лариных, в отличие от петербургского быта Онегина, естественнее вино поскромнее.

Примечательна работа Пушкина над бытописными деталями в “ларинских” эпизодах. Художник щедр на них, но и здесь не допускает чрезмерной расточительности и, главное, в каждом случае добивается наибольшей смысловой и эмоциональной “результативности”. Так, скупые строки об “угощении” при первом приезде Онегина —

Несут на блюдечках варенья,
На столик ставят вощаной
Кувшин с брусничною водой —

“вылуцились” из несравненно более изобильного гастрономического репертуара. Первоначально намечались и варенье медовое, и арбуз, и персик, и сливы, и “блюдо с дыней золотой”, и “вишни с дыней золотой”. Поэт отказывается от этого живописного натюрморта: художественному предназначению настоящей сцены менее всего соответствует акцент на кревоугодии. Потому же, вероятно, выпущена и строка: “Пора домой, довольно кушать” (305, 574).

В следующую главу поэт вводит этюд из домашнего быта Лариных. Одним взглядом он охватывает картину во многих её подробностях (действия, жесты, цвет, звук, запах и т.д.):

...на столе блистая
Шипел вечерний самовар,
Китайский чайник нагревая;
Под ним клубился лёгкий пар.
Разлитый Ольгиной рукою,
По чашкам тёмною струёю
Уже душистый чай бежал,
И сливки мальчик подавал.

Как всегда, Пушкин с большой тщательностью отбирает детали. По всей вероятности, редакция, сложившаяся в процессе замен и поправок, наиболее отвечала творческой задаче — нарисовать мирный вечер в доме Лариных. Зарисовка лишена сгущённо прозаических красок. Потому, возможно, выпущена такая подробность: “Дымился медный самовар” (326). Ольга естественно вписывается в идиллическую миниатюру. Татьяна — вне её. Безмятежный и бездумный покой, элементарное довольство — всё это выглядит мелко в свете её переживаний.

Очень часто при изображении Ольги и всего, прямо или опосредованно к ней относящегося, поэт не скрывает иронии. Такова строфа об альбоме уездной барышни. Банальность его подчёркнута в последней редакции текста активнее по сравнению с начальными вариантами. Если в черновике девицы и списали его, то в основном тексте они его измарали (первоначально на смех, а затем на зло правописанию). Об умилительных альбомных записях сперва говорилось: “Из рода в род сохранены”. Автор затем заменяет строку: “В знак дружбы верной внесены”. Так шуточные указания на штамп сменяются ироническим суждением о мелкотравчатости моральных категорий в этом кругу (364–365).

Подверглось основательной правке двустишие:

Конечно, и майор армейский
Оставил тут экспромт злодейский.

Автор отменяет необязательные слова. В самом деле, почему именно майор? И почему же “конечно”? Экспромт может быть и содержательным и остроумным (допустим, сатирически наполненный — в сочетании с эпитетом “злодейский” — такое прочтение не исключено). В найденном варианте —

Какой-нибудь пиит армейский
Тут подмахнул стишок злодейский.

Новые лексические краски “пиит”, “подмахнул”, “стишок” сразу же определяют собой улыбчиво-насмешливую интонацию.

Французская подпись в альбоме помещицы барышни из пошехонского или арзамасского захолустья — штрих достаточно ёмкий и выразительный. Автор оставил его в тексте строфы, но убрал из заключительной строки, увенчав строфу превосходной кодой:

Кто любит более тебя,
Пусть пишет далее меня.

Дремучая тривиальность сего изречения лукаво подчёркнута наивно-беспомощной рифмой: тебя — меня.

Тщательной шлифовки потребовала строфа о влюблённом Ленском над Ольгиным альбомом. Здесь поэт уводит внутрь слишком явственную насмешку, углубляя подводное течение стиха. Кричаще банальные подробности устраниаются, ирония становится тоньше, изящнее. Варьируя перечень нежных рисунков Ленского, Пушкин отбрасывает “два сердца”, “в венке два сердца”, видимо, не считая нужным “педалировать”, отвергает рифмующиеся “ручечек” и “цветочек”. Потому же, вероятно, оказались ненужными и два варианта иронически-оценочной ремарки: “Любви неновые символы”, “Любви невинные символы” (363).

Иногда, обозначая те или иные подробности бытового уклада, поэт едва заметным поворотом придаёт изображению иронический оттенок (или углубляет его). Набожность Лариных наивно-автоматична. На поверхность, внешне обрядовую сторону этой религиозности с лукавинкой намекает — что давно было отмечено в пушкиноведческой литературе — рифма: “говели” — “качели”. Той же цели служит уменьшительная форма, введённая в текст во время его “отделки”: “умильно... они роняли слёзки три” (“слезы три” — 302).

Непогрешимый художественный такт выказывает поэт как в отборе, так и в расположении бытовых деталей: самая их взаимоотношенность всегда тонко мотивирована и эстетически целесообразна. Так строится, например, перечень багажа, с которым Ларины снарядились “на долги” в Москву. С лёгкой улыбкой рассказывает автор о своеобразном универсализме ларинской поклажи. Хозяйственной барыней-провинциалкой запасено на

Рукопись ПУШКИНА. ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ФОНДОМ...
дальнюю дорогу всё, привычное и обычное в усадебном обиходе. В черновых вариантах преобладали ряды однородных предметов:

Корзины, стулья, сундуки,
Тазы, кофейники, горшки (444–445).

Автор последовательно нарушает логическую симметрию. Тем самым активнее выявляется множественность, разнородность всякой всячины, запасённой в путь домовитой помещицей, рельефнее, ярче предстаёт перед читателем живописнейшая барская экспедиция:

Кастрюльки, стулья, сундуки,
Варенье в банках, тюфяки...

Знаменателен один штрих, брошенный Пушкиным, как это у него часто бывает, вскользь, мимоходом: “Обоз обычный...”⁵. Это лаконичное обозначение типичности изображаемого возникло в результате обдумывания строки. Первоначальная редакция её лишена отмеченного признака: “Обозом едут три кибитки” (444).

Аналогичный принцип быстрого перечисления применён поэтом в новой функции и несколько ниже в той же VII главе. В одном из набросков первые впечатления Татьяны при въезде в Москву описываются так:

Мелькают мимо дети, бабы,
Солдаты, девки, мужики,
Купцы, попы, сбитенщики,
Бухарцы, немцы, казаки,
Лачужки, лавки, огороды,
Дворцы, сады, монастыри,
Бульвары, будки, фонари... (451)

Но поэт предпочёл иной вариант “перечня”: “одушевлённое” и “неодушевлённое” здесь беспорядочно перемежается. Широко раскрыты глаза уездной барышни. Перед ней стремительно мелькают картины огромного города. Естественна взволнованность героини, жадно вглядывается она в калейдоскопически сменяю-

щиеся “кадры”, взор её выхватывает отдельные образы, предметы, подробности, фигуры:

Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки...

В данном случае “остранённость” описания обусловлена душевным состоянием Татьяны, въезд в Москву дан сквозь призму её восприятия.

Сохранила следы авторской правки и ставшая хрестоматийной строфа о наступившей зиме из V-й главы. В черновике подвергается изменению уже начальный стих её. Зрительной подробности “на дровнях низких” поэт предпочитает как более существенное упоминание о настроении крестьянина, радующегося столь необходимому полям долгожданному снегу (“выпал только в январе На третье в ночь”) и лёгкому санному пути. Не использованным остаётся вариант “Зима, зима! на дровнях низких”. Складываются полные жизни и правды строки, памятные с детства:

Зима! Крестьянин торжествуя...

“Тощий конь”, “конь гнедой” уступают место лошадке, почуявшей снег. В поле зрения поэта попадает и “кибитка удалая” с весёлым ямщиком (первоначально — “слуга сидит на облучке”), и дворový мальчик, преобразивший себя в коня, посадив в салазки жучку (первоначально менее колоритно: брата), и его мать, укоризненно глядящая из окна на расшалившегося мальчугана.

Озарённую солнцем миниатюру (в которой всё принципиально важно — и крестьянин со своей лошадкой (в черновике “мужик наш не горюя”), и лихой ямщик, и мальчик с жучкой в салазках, и грозящая ему в окно мать) сопровождает полемическая строфа. Иные эстетические ценности противостоят тут “низкой природе” предшествующей народно-бытовой зарисовки. “Согретый вдохно-

всняя Богом”, другой поэт (в черновике “другой любитель зимних нег”) в ином ключе живописал приход зимы. “Праздник зимы” ярко воссоздан П. Вяземским в любимом Пушкиным стихотворении “Первый снег”. Нарядный зимний убор леса, полей и озера, “ловчих полк” на охоте, красавица-спутница в санях — “Счастлив, кто испытал прогулки зимней радость”. Автору романа близко и дорого всё это, но в своей картине он воплощает иные стороны жизни, иной быт, иные источники эмоций.

Любопытную поправку вносит поэт в печатную редакцию V-й главы. “Служанки со всего двора” в крещенский вечер “про барышень своих” гадают и каждый год сулят им “с военным свадьбу и поход”. К “значительным ошибкам” первопечатного текста автор при повторном издании отнёс написание строки “мужей военных и поход”, внеся исправление “мужёв” с целью передать колорит речи простодушных прорицательниц (641).

Светло и радостно каждое новое соприкосновение с пушкинским источником. Эстетическое удовлетворение способно принести также знакомство с пушкинской авторедактурой художественного текста и размышления относительно её принципов. Этим, возможно, оправдан жанр изложенных заметок.

¹ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина “Евгений Онегин”. Комментарий. — Л., 1980. — С. 63.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — Изд. АН СССР, 1937. — Т. VI — С. 249. Далее ссылки на варианты даются по этому изданию с указанием страницы шестого тома в тексте.

³ Бродский Н. Л. “Евгений Онегин” Роман А. С. Пушкина. — М., 1950. — С. 270.

⁴ Среди девяти вариантов этой строки упоминаются “моды алтаря”, “священная утварь” и проч.

⁵ На обобщённость изображаемого автор романа указывает и в других картинах, например, в III главе: “Обряд известный <черновой вариант — “привычный”> угошенья”, в VI главе: “Конечно, вы не раз видали Узедной барышни альбом”.

РЕЗЮМЕ

Варіантний фонд роману "Євгеній Онегін" привертає увагу вчених, починаючи з П. В. Аннінкова. Експурси у світ варіантів "Онегіна" знаходимо у прапях, присвячених романові, у коментарях до нього, у монографіях про творчий шлях митця. Доцільні, однак, подальші роздуми над рукописами роману, зокрема коли розглядаються тематично співвіднесені складові його тексту. У пропозованих нотатках увага зосереджується на автоткоректуванні деяких побутописних пасажів роману, що відіграють суттєву роль в його естетичній системі.

SUMMARY

Numerous MS versions of the "Evgenij Onegin" novel draw attention of many students, from P. V. Annenkov forth. Inquiries into the world of "Onegin"'s MS versions can be found in a variety of commentaries, separate monographies dedicated to the novel itself, or those treating Pushkin's works in general. However, further study of the novel's MSS is expedient. The present article focuses on the author's corrections touching the portrayal of Russians daily life, which constitutes an essential part of the novel's aesthetical system.

К ПРОБЛЕМЕ "ЛЕРМОНТОВ И УКРАИНА":
ЗАБЫТЫЕ ВОСПОМИНАНИЯ
КНЯЗЯ А. В. МЕЩЕРСКОГО

Предмет настоящей заметки — малоизвестные воспоминания князя Александра Васильевича Мещерского (1822—1900). Напечатанные в 1900 году и многими своими страницами посвященные личности М. Ю. Лермонтова, воспоминания эти, однако, никогда не включались в сводные сборники мемуарных свидетельств о поэте и практически не использовались в лермонтоведении.

В последнее время они лишь осторожно упомянуты и процитированы в книге И. Я. Заславского "Лермонтов и Украина"², обобщившей ряд сведений по этой проблеме. Причина такого "забвения" проста: биографы Лермонтова и исследователи творчества поэта попросту не знали, что с этими "воспоминаниями" делать, как истолковать те неожиданные странности его характера, которые отразились на страницах этих воспоминаний, и почему, собственно, сам поэт предстаёт в них автором весьма "вздорных" и явно фантастических сведений о себе самом.

Юнкер Оренбургского уланского полка князь А. В. Мещерский общался с Лермонтовым в Москве в первой половине мая 1840 года, в семье Мартыновых. Интересна ситуация этого общения. Князю Мещерскому тогда было 18 лет; он только вступал в свет и оценивал людей в соответствии с их наружным "лоском". И с этой точки зрения Лермонтов не произвёл на него сильного впечатления:

"Войдя в многолюдную гостиную дома, принимавшего всегда только одно самое высшее общество, я с некоторым удивлением заметил среди гостей какого-то небольшого роста пехотного армейского офицера в весьма нецезольской армейской форме, с красным воротником без всякого шитья. Моё любопытство не распространилось далее этого минутного впечатления: до такой степени я был уверен, что этот бедный армейский офицер, попавший, вероятно, случайно в чуждое ему общество, должен быть человеком весьма мало интересным".

Оценка человека “от мундира” вообще была характерна для князя Мещерского. Вот как он, на склоне лет, вспоминает об убийце поэта Н. С. Мартынове, в доме которого познакомился с Лермонтовым:

“Мартынов в то время перешёл из гвардии в Нижегородский драгунский полк (на Кавказ), как кажется, потому, что мундир этого полка славился тогда, совершенно справедливо, как один из самых красивых в нашей кавалерии. Я видел Мартынова в этой форме; она шла ему превосходно”.

Лермонтов, человек очень внутренне чуткий, не мог не уловить эти “мундирные” предпочтения молодого князя — и решил поставить того в смешное положение, избрав для этого весьма оригинальный способ. Князь же Мещерский, узнав, что некрасивый армейский поручик это известный и модный поэт, сразу же попытался сблизиться с ним, тут же превратившись в одну из мишеней для лермонтовских насмешек. Об этой особенности характера поэта пишут многие мемуаристы — князь Мещерский о чём-то таком в отношении к нему самому разве что смутно догадывался:

“Впоследствии, сблизившись с Лермонтовым, я убедился, что изодрать свой ум в насмешках и островах постоянно над намеченной в обществе жертвой составляло одну из резких особенностей его характера. Я помню, что раз застал у него одного гвардейского толстого кирасирского полковника З., служившего в то время жертвой всех его сарказмов, и, хотя я не мог не смеяться от души остроумию и неистощимому запасу юмора нашего поэта, но я не мог также в душе не сострадать его жертве и не удивляться её долготерпению”.

То, что сам князь стал жертвой лермонтовских выдумок, он так и не понял до конца своей долгой жизни. Способ лермонтовской насмешки над Мещерским был как будто специально рассчитан на такого рода мемуары. “Вообще Лермонтов, — констатирует князь, — был неприятный собеседник и неподражаемо рассказывал анекдоты”. Во время нескольких встреч Лермонтов рассказал молодому приятелю кучу самых разных анекдотов — как будто предугадывал, что через полвека этот самый молодой приятель,

оставшись всё таким же наивным и недалёким, чистосердечно перескажет эти анекдоты в своих мемуарах. Эта форма насмешки была, однако, всерьёз принята мемуаристом, который не забыл отметить:

“Вообще в холостой компании Лермонтов особенно оживлялся и любил рассказы, прерывая очень часто самый серьёзный разговор какой-нибудь шуткой, а нередко и нецензурными анекдотами, о которых я не буду говорить, хотя они были остроумны и смешны донельзя”.

В своих воспоминаниях князь Мещерский привёл пять лермонтовских устных рассказов из якобы собственной жизни. Для нашей темы интересен неожиданный факт: все эти “биографические” рассказы имеют ярко выраженный украинский колорит, а сам рассказчик, Лермонтов, играет в них роль “ленивого хохла”, философски переосмысливающего окружающий его мир. Вот первый переданный князем анекдот:

“В другой раз была серьёзная беседа об интенсивном хозяйстве, о котором в настоящее время так много пишут в журналах и о чём тогда уже заботились. Лермонтов, который питал полное недоверие и обнаруживал даже некоторое пренебрежение к сельскому хозяйству, называя его ковырянием земли, сказал нам при этом, что он сам недавно был в своём маленьком имении в Малороссии, откуда не получалось никакого дохода. Его долготерпение, наконец, истощилось, и он поехал туда, чтобы лично убедиться в причине бездоходности имения. “Приезжаю, — говорит Лермонтов, — в деревню, призываю к себе хохла-приказчика, спрашиваю, отчего нет никакого дохода. Он говорит, что урожай был плохой, что пшеницу червь попортил, а гречиху солнце спалило. Ну, я спрашиваю, а скотина что? — Скотина, говорит приказчик, ничего, благополучно. — Ну, я спрашиваю, куда же молоко девали? — На масло били, отвечает он. — А масло куда девали? — Продавали, говорит. — А деньги куда девали? — Соль, говорит, куповали. — А соль куда девали? — Масло солили. — Ну, а масло куда девали? — Продавали. — Ну, а деньги где? — Соль куповали!.. И так далее, и так далее. Не истинный ли это прототип всех наших русских хозяйств? — сказал Лермонтов и прибавил: — Вот вам при этих условиях не угодно ли завести интенсивное хозяйство!..”.

Этот рассказанный Лермонтовым анекдот имеет смысл только в ситуации “рассказывания”. Во-первых, событие биографии поэта, в нём представленное, выдуманно: мы знаем, что Лермонтов не ездил специально в Малороссию и никакого имения у него там не было. Его, отталкиваясь от воспоминаний князя Мещерского, пытались там искать. В том же 1900 году появилась заметка некоего А. Маркевича из Одессы, писавшего: “Верстах в 7 от моего родного села Слюши находится значительное местечко *Переволочно* (Полтавской губ. Прилуцкого уезда) на р. Удае. Почти при самом выезде в местечко, по Раменской дороге, расположена прекрасная усадьба, в которой дом, впрочем, построен или перестроен позднейшим владельцем и сохранился весьма старинный тенистый сад. Усадьба эта, а также известное число крестьян и десятин земли, принадлежала Арсеньевым, и я хорошо помню рассказы, что сюда наезжала некогда очень важная старая барыня, Арсеньева же; и это относится к 30—40-м годам. Весьма соблазнительно думать, что именно здесь было имение, о котором упоминает князь А. В. Мещерский; не Лермонтова, конечно, а его бабушки, которой он был единственным наследником”³.

Во-вторых, ситуация рассказывания этого якобы “жизненного” случая предполагает, что рассказчик сознательно надевает на себя некую “маску” и вводит себя в события анекдота, становясь их непосредственным участником. При этом сам он выглядит в этих событиях отнюдь не с лучшей стороны. В других анекдотах он придумывает собственного двойника, денщика-украинца по фамилии Сердюк (которого у него никогда не было). Этот денщик, “ленивый хохол”, выступает в анекдотах как второе “я” своего хозяина:

“По поводу лености и невозмутимости хохла Лермонтов мне рассказал, как, оставляя Петербург и лейбгусарский полк, чтобы перейти на службу на Кавказ, он оставил свою тысячную верховую лошадь на попечении всё того же своего денщика Сердюка, поручив своему товарищу по полку, князю Менишикову, в возможно скорейшее время её продать. Очень долго не находилось покупщиков. Наконец, Менишиков нашёл покупателя и с ним отправился в полковой манеж, чтобы показать ему продажную Лермонтовскую лошадь. Немало времени они ожидали в манеже Сердюка с его лошастью. Наконец, показался за барьером манежа какой-то человек, который, с верёвкой на плече тащил с трудом что-

-то, должно быть, очень тяжёлое; через несколько времени показалась голова лошади, которая, фыркая и упираясь, медленно продвигалась вперёд и озиралась во все стороны. Когда Сердюк с трудом втащил её на середину манежа, то издали она не похожа была на лошадь, а на какого-то допотопного зверя: до такой степени она обросла длинной шерстью; уши, которыми она двигала то назад, то вперёд, так заросли, что похожи были на огромные вёдра, которыми она махала... Князь Менишиков, возмущённый этой картиной, спросил у Сердюка, что за зверя он привёл, но Сердюк отвечал очень хладнокровно: “Это лошадь, ваше высокоблагородие!” — “Да что ты с ней сделал, Сердюк, с этой лошастью?” — “Да что же, ваше высокоблагородие, с ней сделается? Она себе корм ест, пьёт, никто её не трогает; помилуйте, что с ней сделается?”

Оказывается, что Сердюк целый год лошадь не чистил и не выводил из денника, так что она совершенно одичала и обросла”.

Второй анекдот про того же персонажа напоминает по структуре физиологический очерк 1840-х годов:

“Он <Лермонтов> мне сам рассказывал, например, как во время лагеря, лёжа на постели в своей палатке, он, скуки ради, кликал к себе своего денщика и начинал его дразнить. “Презабавный был, — говорил он, — мой денщик малоросс Сердюк. Бывало, позову его и спрашиваю: “Ну что, Сердюк, скажи мне, что ты больше всего на свете любишь?” Сердюк, зная, что должны начаться над ним обыкновенные насмешки, сначала почтительно пробовал уговаривать барина не начинать вновь ежедневных над ним испытаний, говоря: “Ну что, ваше благородие... оставьте, ваше благородие... я ничего не люблю...” Но Лермонтов продолжал: “Ну что, Сердюк, отчего ты не хочешь сказать?” — “Да не помню, ваше благородие”. Но Лермонтов не унимался: “Скажи, говорит, что тебе стоит? Я у тебя спрашиваю, что ты больше всего на свете любишь?” Сердюк всё отговаривался незнанием. Лермонтов продолжал его пилить, и, наконец, через четверть часа, Сердюк, убедившись, что от барина своего никак не отделается, добродушно делал признание: “Ну что, ваше благородие, — говорил он, — ну, пожалуй мёд, ваше благородие”. Но и после этого признания Лермонтов от него не отставал. “Нет, — говорил он, — ты, Сердюк, хорошенько подумай: неужели ты в самом деле мёд всего больше на свете любишь?” Лермонтов начинал снова докучливые вопросы и на разные лады. Это опять продолжалось четверть часа, если не более, и, наконец, когда истощался весь запас хладнокровия и терпения у бедного Сердюка, на последний вопрос Лермонтова о том,

чтобы Сердюк подумал хорошенько, не любит ли он что-нибудь другое на свете лучше мёда, Сердюк с криком выбежал из палатки, говоря: "Терпеть его не могу, ваше благородие!.."

Последняя сценка — почти что из комедии Некрасова "Осенняя скука". Её тоже — как и денщика по фамилии Сердюк — не было в действительности. Но нельзя не заметить, что в данном случае Лермонтов-рассказчик представляет себя явно в невыгодном свете: в анекдоте, данном "от первого лица", он поневоле становится активным соучастником той бессмысленности "перевернутого мира", который в этом анекдоте отражён.

Нельзя не заметить, что в рассказанных Лермонтовым анекдотах налицо традиционные анекдотические фабулы мирового фольклора: фабула "кольца", фабула "перенасыщения" и т.д. Украинский колорит привносится в них по воле самого рассказчика, которому неизвестно почему потребовалось рассказать своему наивному слушателю именно про "хохлов". Но за этим украинским колоритом возникает важная проблема, позволяющая судить об отношении Лермонтова к проблеме народности и национальности, ставшей в начале 1840-х годов в центре общественно-литературной полемики. Лермонтов погиб, что называется, "в самом начале" борьбы западников и славянофилов — и тем показательнее его позиция, отразившаяся в приведенных "украинских" анекдотах.

Согласно указанию Мещерского, "Лермонтов хорошо говорил по-малороссийски" — то есть владел рядом "экзотических" словечек и фраз, произносимых с соответственным акцентом, которые, по тогдашним понятиям, соответствовали "малороссийскому" говору. В своих анекдотах он, как мы видели, надевает характерную маску не то русского, не то украинца — и именно эта маска определяет, что называется, "соль" анекдота. Функциональные возможности этой "маски" двусмысленны. В анекдоте об "интенсивном хозяйстве" вывод делается *общий* для России в целом; анекдот об "одичавшей лошади" характеризует не столько хохла Сердюка, сколько продавца и покупателей, рядом с ним находившихся. А физиологический очерк о "любимом блюде" характеризует прежде всего "отупелое" времяпрепровождение русского офицера, которому нечего делать.

По большому счёту, Лермонтов не отделяет Украины от России. Малороссийский колорит нужен ему только как некая "экзотическая" черта, позволяющая представить прежде всего самую "перевернутую" российскую ситуацию, в которой, как в стихотворении "Родина", любовь или нелюбовь определяется прямым приятием этой ситуации как таковой — приятием, не требующим объяснения:

Но я люблю, за что не знаю сам...

Облик же некоего отстранённого от российской обыденности невозмутимого и флегматичного "хохла" (облик, весьма распространённый в русской словесности лермонтовского времени — см. произведения О. М. Сомова, А. Ф. Вельмана, раннего Гоголя и др.) позволяет подчеркнуть эту странную общерусскую "перевернутость" бытия, заострить внимание на серьёзных историсофских проблемах многонациональной Руси как специфического территориального образования. Не случайно в творчестве позднего Лермонтова возникает проблема "Запада — Востока", решаемая применительно к России и славянскому геополитическому миру "Севера" в целом⁴.

В этом "геополитическом" аспекте один из украинских анекдотов, который, по свидетельству князя Мещерского, был "пущен" Лермонтовым, имеет прямо символическое значение своего рода "обратной параллели" к созданному в то же время гоголевскому образу "птицы-гройки":

"Лермонтов хорошо говорил по-малороссийски и неподражаемо умел рассказывать малороссийские анекдоты. Им, например, был пущен известный анекдот (который я после слышал и от других) о том хохле, который ехал один по непомерно широкой почтовой малороссийской дороге саженой в сто ширины. По обыкновению, хохол заснул на своём возе глубоким сном, волю его выбились из колеи и, наконец, осью зацепили за повёрстный столб, отчего остановились. От толчка хохол вдруг проснулся, спросонья осмотрелся, увидел повёрстный столб, плюнул и, слезая с своего воза, сказал: "Що за бисова тиснота, не можно и возом розминутьця!"

Перед нами — символический образ России-Украины, которая представляется Лермонтову чем-то единым и нераздельным. Он, как — чуть позднее — славянофилы, думает о развитии национального самосознания каждой народности, Россию населяющей, как о том, что никак не мешает национальному бытию: “Под небом места много всем...”. Эти-то раздумья — в “перевёрнутом” отражении — проявились и в интересующих нас устных рассказах поэта, так наивно переданных не понявшим их высокого смысла князем Мещерским.

¹ Из моей старины. Воспоминания князя А. В. Мещерского // Русский архив. — М., 1900. — Ч.3. — № 9. — С. 79–84. Далее цитируется по этому тексту.

² См.: Заславский И. Я. Лермонтов и Украина. Литературно-критический очерк. — К., 1989. — С. 5.

³ Маркевич А. Заметки к биографии Лермонтова // Русский архив. — М., 1900. — Т.3. — № 12. — С. 622.

⁴ См.: Лотман Ю. М. “Фаталист” и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. — М., 1988. — С.218–234.

РЕЗЮМЕ

У статті на підставі маловідомих спогадів князя О. В. Мещерського, які ніколи не включалися у збірники мемуарних свідчень про М.Ю.Лермонтова, аналізується проблематика й поетика так званих “усних оповідань” (“українських” анекдотів) поета. Даний “усний жанр” лермонтовської творчості розглядається у співвідношенні з відповідними традиційними фабулами світового фольклору. Автор характеризує ідейно-художню функцію використаного поетом у цих “усних оповіданнях” українського колориту.

SUMMARY

The articles analyses some poetry aspects of the so-called verbal stories (Ukrainian anecdotes) by M. Lermontov. The analysis is made on little known recollections by prince A. Meshchersky about the poet and they have not hitherto been included in the memoirs about Lermontov. The “genre” under study in viewed in relation with the corresponding traditional plots of world folklore. The author points out the Ukrainian national colour in the poet’s verbal stories as ideological and artistic.

С. В. МАКСИМОВ И П. А. КАТЕНИН

Один из первых биографов С. В. Максимова Пётр Васильевич Быков, лично знакомый с писателем, сообщал: “По свидетельству самого Максимова, его отец, несмотря на своё плохое образование, был человек довольно просвещённый, много читавший, много видевший на своём веку. Он был большой приятель известного друга Пушкина и академика Павла Александровича Катенина, корогавшего с ним время во дни своей ссылки, в своём костромском поместье”¹.

Насколько достоверны эти сведения? Есть ли факты, их подтверждающие?

Известно, что Василий Никитич Максимов (р. 1790), отец писателя, с 1804 по 1831 гг. служил стряпчим в Кологривском уездном суде, а с 10 апреля 1831 года был определён в должность почтмейстера Парфентьевской почтовой конторы². Знакомство В. Н. Максимова с П. А. Катениным состоялось в 1820-х годах, в период службы в Кологриве. Это подтверждается наличием у В. Н. Максимова и П. А. Катенина общих друзей.

В письме к Н. И. Бахтину от 29 сентября 1829 года П. А. Катенин сообщает: “Сосед мой Жуков, также служивший в поле в 1812-м и в следующих годах, вдруг захворал точно тем же, чем я в феврале, руки и ноги отнялись, старые биваки о себе напоминают; много мы с ним выслужили”³. Речь идёт о кологривском дворянине, штабс-капитане и кавалере Александре Степановиче Жукове (р. 1795), сражавшемся в 1812 году в Северной армии под Полоцком, а в 1814 году раненым во Франции под Линьи. С 1809 по 1829 годы А. С. Жуков служил заседателем Кологривского уездного суда вместе с В. Н. Максимовым. О тесной дружбе В. Н. Максимова с семейством А. С. Жукова свидетельствует следующий факт. Супруга А. С. Жукова, штабс-капитанша, кологривская помещица Мария Александровна Жукова, была восприемницей Ивана Васильевича, сына В. Н. Максимова, при его крещении в Парфентьевском Ризположенском соборе 1 сентября 1844 года⁴.

Учитывая образ жизни П. А. Катенина, его неуёмное хлебо-солство, а также частые проезды через Парфентьев из Кологривской усадьбы Шаёво в чухломскую усадьбу Колотилово и обратно, можно предполагать, что ещё мальчиком, а затем учеником Кологривского училища и костромским гимназистом, С. В. Максимов находился под влиянием незаурядной личности именитого приятеля своего отца.

Каким могло быть это влияние? Какие взгляды исповедовал Катенин в последнее десятилетие своей жизни? Ответ на это не прост, ибо архив Катенина 1840-х годов утрачен. Сохранились на этот счёт лишь косвенные свидетельства. Одним из самых достоверных и надёжных является автобиографический роман А. Ф. Писемского “Люди сороковых годов”. В этом романе, в частности, описывается своеобразная реакция Коптина (под такой фамилией выведен здесь образ Катенина) на бедствие, постигшее Кострому в сентябре 1847 года. Для нас она особенно интересна, ибо пятнадцатилетний пансионер-гимназист Сергей Максимов был очевидцем тех же событий, не только потрясших весь город, но имевших прямое отношение к Костромской гимназии и существовавшему при ней дворянскому пансиону.

22 ноября 1847 года “Костромские губернские ведомости” сообщали: “В первой половине сентября Провидению угодно было попустить на наш губернский город тяжкое испытание — четыре пожара один за другим и в лучшей части города.

Первый, самый ужаснейший, случился в половине третьего ночи с 5-го на 6-е число на Александровской улице, позади смежных дворов мещан Энгерта и Литова, откуда огонь, при бывшем тогда сильнейшем юговосточном ветре с вихрем, перелетел поперёк трёх улиц — Марьинской, Павловской и Еленинской”, с которой “пламя перешло на Богоявленскую”. К рассвету 6-го сентября “все здания, стоявшие под ветром, были объаты пламенем, а часов в 7 утра загорелся Богоявленский монастырь и столь быстро, что бывший там народ и монашествующие едва успели спастись через отверстие, пробитое в каменной стене жителями и чинами гарнизонного батальона”. Затем пламя переметнулось на прилегающую с северо-запада к монастырю Власьевскую улицу и истребило все дома между Рождественскою церковью и улицами Пятницкою,

Царевскою и Спасскою. “Всего на этом пространстве погибло в пламени 118 зданий”.

Одновременно с пожаром на Александровской улице, за версту от неё, на самом конце города, вспыхнуло здание полотняной фабрики и сгорело до основания.

Не успели костромичи опомниться от губительного опустошения, как 9-го сентября вечером полыхнуло на Покровской улице. А 10-го занялось на Кинешемской... Порывистый юго-восточный ветер перекинул пламя на Александровскую, Маринскую и Павловскую улицы. Сгорело 66 зданий частных и общественных.

Наконец, 11-го сентября, в шесть утра, на рассвете, показался огонь на Смоленской улице в сеннике купцов Вавиловых...

Город был объят страхом и ужасом. Началась паника. Протоирей кафедрального Успенского собора Василий Горский описал состояние костромичей в эти трагические дни:

“Кто устроит нас по месяцам прежних дней, в которых Бог, милуя, хранил нас?!” — восклицали мы, биюще в перси свои, когда огненная стихия, разлившись быстрою рекою по стогнам града нашего, превращала мирные кровы наши в персть и в пепел; когда расшвирипевшее пламя, смешавшись с бурным вихрем, поглощало всё, к чему прикасалось: когда дым жупельный и зной тлетворный запирали самое дыхание наше; когда сон и сладкая дремота, последняя отрада злополучных, оставили, бежали нас; когда ужас настоящего и страх будущего хладную землю общим ложем, а звёздное небо общим сделали покровом для всех... “Кто устроит нас по месяцам прежних дней!” — восклицали мы с горькими слезами, с тяжкими вздохами и даже с воплями крепкими”⁵.

Сам характер пожаров, методично занимавшихся изо дня в день в разных местах города, наводил на мысль о злоумышленных поджогах. Потрясённые костромичи, по словам анонимного автора, “кинулись на брошенную кем-то в народе мысль, будто пожары были следствием заговора поляков и произведены находящимися в здешнем крае их соотечественниками. Такое мнение стало общим в городе”. По распоряжению губернатора взяли под стражу всех проживающих в Костроме польских уроженцев. Мужчин, женщин и детей целыми семействами заключали в городскую тюрьму. Чтобы дать выход народному гневу, их периодически водили по

городу под конвоем солдат с обнажённым оружием для демонстрации жителям Костромы в качестве страшных злоумышленников.

Началось следствие. Подозрение в злоумышленных поджогах, по доносу горничной, пало на врача Костромской городской больницы М. И. Ходоровича, который одновременно был штатным доктором дворянского гимназического пансиона, где учился тогда Сергей Максимов. Ходоровича костромичи могли бы считать старожилом. Прослужив здесь 28 лет, дослужившись до чина надворного советника, он, казалось бы, совершенно обрусел и детей своих воспитывал в православии. Безукоризненной честностью Ходорович приобрёл уважение горожан. А во время свирепствовавшей в 1830 году холеры своими врачебными знаниями получил от костромичей всеобщую признательность⁶. Но... “любит человек падение праведника и позор его”! И сам Ходорович, и всё его семейство подверглись тяжкому обвинению, публичному поношению и позору. По свидетельству историка Костромской гимназии Корибицына, не только гимназисты, но и все их учителя и воспитатели были единодушны в мнении, что причиной пожаров явилась месть давних врагов России Костроме, родине Ивана Сусанина, погубившего польский отряд и спасшего в начале XVII века юного царя Михаила Романова.

Испуганные обыватели в панике вывозили оставшееся имущество, бросали даже уцелевшие дома и проводили ночи в открытом поле за городом в ожидании новых поджогов. Дворяне разъезжались спешно по своим поместьям. Занятия в гимназии и уездном училище, а также в духовной семинарии прекратились, а учащиеся были распущены по домам на неопределённый срок.

О чём думал юный пансионер-гимназист Серёжа Максимов, когда почтовый дилижанс, подпрыгивая на ухабах, вёз его в Парфентьево? Как оценивал случившееся в Костроме событие его отец, парфентьевский почтмейстер Василий Никитич Максимов? Об этом мы можем лишь догадываться. Но зато нам доподлинно известно, как отнёсся к слухам о поджигателях “большой приятель”, частый гость в их доме Павел Александрович Катенин.

“Гордый сосед, гордый-с! — повторял Коптин (Катенин), встречая Вихрова (Писемского) в романе “Люди сороковых годов”. — Ну и нельзя,

впрочем, сочинитель ведь! — прибавил он, обращаясь к Живину и дружески пожимая ему руку.

— Прошу послушать, однако, — сказал он, усадив гостей. — Ну, святой отче, рассказывайте! — прибавил он, относясь к священнику.

— Несчастье великое посетило наш губернский град, — начал тот каким-то сильно протяжным голосом, — пятого числа показалось пламя на Калужской улице и тем же самым часом на Сергиевской улице, версты полторы от Калужской отстоящей, так что пожарные недоумевали, где им действовать, пламя пожрало обе сии улицы, многие храмы и монастыри.

— Mon Dieu! Mon Dieu! — воскликнул Коптин, закатывая глаза и как бы живо себе представляя страшную картину разрушения.

— Что же это, поджог? — спросил Живин.

— Надо быть, — отвечал священник, — потому что следующее шестое число вспыхнул пожар уже в местах пяти и везде одновременно, так что жители стали все взволнованы тем: лавки закрылись, хлебники даже перестали печь хлеба, бедные погорелые жители выселялись на поле, около града, на дождь и на ветер, не имея ни пищи, ни одеяния! ...

— Но кто же поджигает, если это поджоги? — спросил Вихров.

— Мнение народа сначала было такое, что аки бы гарнизонные солдаты, так как они и до того ещё времени воровства много производили и убийство даже делали!.. А после слух в народе пошёл, что это поляки, живущие в нашей губернии и злобствующие против России... Прямо так и говорили, что к одному из них, весьма почтенному лицу, приезжал ксёндз и увещевал свою паству, чтобы она камня на камне в сем граде не оставила!

— Да зачем же именно в этом граде? — спросил Вихров.

— Так как сей град знаменит многими избиениями поляков.

— Прекрасно-с, но кто же слышал, что ксёндз именно таким образом увещевал? — спросил опять Вихров.

— Сего лица захваченные мальчик и горничная, — отвечал священник. — <...> Сие почтенное лицо, также и семейство его уже посажены в острог, так как от господина губернатора стало требовать того дворянство, а также небезопасно было оставлять их в доме и от простого народу, ибо чернь была крайне раздражена и могла бы их живых растерзать на части. <...>

— Но вы сами согласитесь, что нельзя же по одному ощущению, хотьбы оно даже и массе принадлежало, кидать людей в темницу, с семейством, в числе которых, вероятно, есть и женщины.

— Дщерь его главным образом и подозревают, — объяснил священник, — и когда теперича её на допрос поведут по улицам, то народ камнями и грязью в неё кидает и солдаты еле скрывают её.

— Это ещё большее варварство — кидать в женщину грязью... — горячился Вихров.

Александр Иванович, с начала ещё этого разговора вставший и всё ходивший по комнате и несколько раз уже подходивший к закуске и выпивавший по своей четверть-рюмочке, на последних словах Павла вдруг остановился перед ним и, сложив руки на груди, начал с дрожащими от гнева губами:

— Как же вы, милостивый государь, будучи русским, будучи туземцем здешним, позволяете говорить, что это варварство, когда какого-то там негодяя и его дочерёнку посадили в острог, а это не варварство, что господа поляки весь ваш родной город выжгли?

— Но это, Александр Иванович, надобно ещё доказать, что они выжгли! — возразил несколько сконфуженный Вихров.

— Доказано-с это!.. Доказано! — кричал Александр Иванович — Горничная их, мальчишка их показывали, что ксёндз их заставлял жечь! Чего ж вам еще больше, каких доказательств ещё надобно русскому?

— Русский ли бы я был или не русский, по мне всегда и важнее всего правда! — возразил Вихров, весьма недовольный этим затеявшимся спором.

— А, вот он, университет! Вот он, я вижу, сидит в этих словах! — кричал Александр Иванович. — Это гуманность наша, наш космополитизм, которому всё равно, свой или чужой очаг. Поляки, сударь, вторгались всегда в нашу историю: заводилась ли крамола в царском роде — они тут; шёл ли неприятель страшный, грозный, потрясавший все основы народного здания нашего, — они в передних рядах у него были.

— Ну, и от нас им, Александр Иванович, доставалось порядком, — заметил с улыбкою Павел.

— Да вы-то не смеете этого говорить, понимаете вы. Ваш университет поэтому, внушивший вам такие понятия, предатель! И вы предатель, не правительства вашего, вы хуже того, вы предатель всего русского народа, вы изменник всем нашим инстинктам народным”⁷.

Обратим внимание: Писемский точно воспроизводит в романе не только крупные факты, но и мельчайшие подробности. Есть все основания предполагать, что столь же достоверно передаёт он существенные штрихи в характере и умонастроениях Павла Александровича. Катенин предстаёт у него славянофилом, решительным противником русского либерализма западной ориентации. Он на дух не переносит романтическую гуманность и своеобразный идеализм “людей сороковых годов”.

Писемский десятью годами ранее Максимова окончил Костромскую гимназию. К 1847-му году он уже получил университетскую закалку, надёжно охранявшую его от крайностей катенинских суждений. Иначе, по-видимому, относился к словам Катенина юный гимназист Сергей Максимов. В доме его отца, худородного парфентьевского почтмейстера, авторитет “друга Пушкина”, академика и генерала, по всей вероятности, был непререкаемым. Дружбой с Катениным Василий Никитич, конечно же, дорожил и гордился перед сослуживцами.

В губернской и уездной среде к Павлу Александровичу относились с особым почтением, несмотря на свойственные ему чудачества. Это отметил в своём романе и Алексей Феофилактович Писемский:

“Вскоре, в один из своих приездов, Живин вошёл к Вихрову с некоторым одушевлением.

— Сейчас, братец ты мой, — начал он каким-то весёлым голосом, — я встретил здешнего генерала и писателя Александра Ивановича Коптина.

— А!.. — произнёс Вихров. — А ты разве знаком с ним?

— Приятели даже! — отвечал не без гордости Живин. — ...Какой учёности, братец, он громадной! Раз как-то разговорились мы с ним о Ватикане. Он вдруг и говорит, что там в такой-то комнате такой-то образ висит; я сейчас после того, проехавши в город, в училище уездное, там отличное есть описание Рима, достал, смотрю: действительно такая картина висит... Математике он, говорят, у самого Лагранжа учился!.. Какой случай раз вышел!.. Он церковь у себя в приходе сам строил; только архитектор приезжает в это село и говорит: “Нельзя этого свода строить, не выдержит!” Александр Иванович и поддел его на этом. “Почему, говорит, докажете мне это по вычислениям?” — а чтобы вычислить это, надо знать дифференциалы и интегралы; архитектор этого, разумеется, не сумел сделать. а Александр Иванович взял лист бумаги и вычислил ему; оказалось, что свод выдержит, и действительно до сих пор стоит, как литой”⁸.

Нет сомнений, что истоки максимовского народолюбия и патриотизма коренятся не только в московской почве. Они гораздо глубже. И первые уроки Максимов получал в семейном кругу под воздействием сильной личности “шаёвского изгнанника”. Следы её влияния ощущаются, например, в юношеской речи о Ломоносове, которую

Максимов произнёс на торжественном акте Костромской гимназии в 1849 году.

В катенинских воспоминаниях о Пушкине, датированных 9-м апреля 1852 года, встречается следующая оценка исторических заслуг Ломоносова: “Ломоносов оказал языку русскому заслуги бесценные; он его вновь создал, с него началась новая эра, и по его следам пошли все, кого можно читать... Но он был более учёный, профессор, ритор, филолог, нежели истинный поэт...”⁹.

Максимов называет свою речь “Ломоносов, как первый русский учёный” и подобно Катенину говорит: “Современники оценили в Ломоносове только поэта, ... а он был гений, объяввший всё”¹⁰.

Вернёмся в заключение к судьбе пострадавших поляков. Уже 22 ноября 1847 года “Костромские губернские ведомости” сообщали:

“Всеавгустейший монарх наш, в высокой мудрости одинаково справедливый ко всем верным своим подданным, при первом же известии о происшествиях в Костроме, всемилостивейше повелеть изволил: лиц из польских уроженцев, взятых под стражу, немедленно освободить; а по получении достоверного сведения об истязаниях, деланных при производстве бывшим начальником губернии допросов, его императорское величество, отозвав гражданского губернатора, действительного статского советника Григорьева, как единственного в том виновника, в Петербург, высочайше повелеть изволил: предать его военному суду при Санкт-Петербургском Ордонанс-Гаузе”.¹¹

Порядок в выгоревшей дотла Костроме наводил назначенный самим Николаем I новый управляющий Костромской губернией. Это был всё-таки внук Суворова, генерал-адъютант, князь италийский, граф Суворов-Рымникский, с разрешения которого и была опубликована в “Костромских губернских ведомостях” упомянутая в моём очерке статья.

¹ См.: Максимов С. В. Полн. собр. соч.: В 20 т. — Пб., 1913. — Т.1 — С. IV.

² См.: Список о чиновниках Костромской губернии. — Кострома, 1848 — С. 120.

³ Русская старина. — М., 1911. — № 7. — С. 182.

⁴ См.: ГАКО, ф. 121, оп. 1, д. 4719, л. 2 (об.).

⁵ Костромские губернские ведомости. — Кострома, 1847. — № 43 от 15 ноября. — Часть неофициальная.

⁶ См.: Костромские губернские ведомости. — Кострома, 1847. — № 44. — Часть неофициальная.

⁷ Писемский А. Ф. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1959. — Т.5. — С. 119–121.

⁸ Там же. — С. 117.

⁹ Катенин П. А. Размышления и разборы. — М., 1981. — С. 217.

¹⁰ См.: Отдел Рукописей ИРЛИ, ф. 565, оп. 1, д. 1, л. 4.

¹¹ События, связанные с внезапным арестом костромского губернатора Григорьева, много лет спустя были упомянуты М.Е.Салтыковым-Щедриным в одном из его очерков. Однако царская цензура заставила перепечатать соответствующую страницу в “Отечественных записках”, чтобы исключить любое упоминание о бывшем некогда скандальном происшествии в Костроме. — См. об этом: Теплинский М. В. Эпизод из некрасовского журнала “Отечественные записки” // Рус. лит. — Л., 1984. — № 3. — С. 189–192.

РЕЗЮМЕ

В нарисі розглядається вплив особистості П. О. Катеніна на формування світоглядних позицій відомого російського письменника й етнографа С. В. Максимова в його дитячі та юнацькі роки, а також відтворюється сприйняття в губернському й повітовому середовищі відомої пожежі, що сталася у Костромі в вересні 1847 року.

SUMMARY

The essay investigates the impact of P. A. Katenin as a personality on the formation of world outlook by S. V. Maximov, prominent Russian writer and ethnographer in his youth as well as it creates the perception in the Gubernia and Uhezd environment of the Fire that occurred in Kostroma in September, 1847.

НАРРАТИВНАЯ ТРАДИЦИЯ В ПРОЗЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Философский космизм, органический сплав “текущего”, животрепещущего, и “вечного”, общечеловеческого, соотносены в творчестве Достоевского с авангардными открытиями в сфере поэтики повествования, в области наррации.

Нарративная структура не создаётся лишь самим фактом обращения писателя к жизненному сюжету, теме, проблеме. Какими бы интересными и значимыми они ни были. Овладению темой, сюжетом предшествует процесс интериоризации, превращающий внешнее, объективное во внутреннее, субъективное, и протекающий в специфически нарративной форме.

Павел Медведев склонен был считать, что наиболее напряжённые искания в области наррации свойственны писателям, постоянно находящимся в состоянии мировоззренческого самоопределения, переживающим “гносеологические трагедии”. Это те муки творчества, которые “в основном своём содержании” сопряжены “не с мелкой стилистической правкой, не с частностями технологического порядка, а с глубочайшими вопросами мировоззрения, с видением художником мира, его связей, законов и осмыслением их в художественных образах”¹.

Этот процесс ищет для себя форму воплощения; он вырабатывает эту форму, которая осуществляется через энергию от “столкновения” субъективного (автор, его интенции, его желание убедить, рассказать) и объективного моментов.

Нарративная идея, понимаясь нами как вектор, по которому выстраивается в определённую систему совокупность повествовательных средств и приёмов, как принцип, содействующий интеграции, референтности всех элементов повествования для наиболее полного и эстетически адекватного воплощения авторского замысла, нуждается в манифестации. Она реализуется в системе связей прежде всего через категории “первичного” (реального) автора,

НАРРАТИВНАЯ ТРАДИЦИЯ В ПРОЗЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
“вторичного” автора (повествователя), “образа автора”, героя, через соотношение “точек зрения” нарративных субъектов и тип повествования.

Для творческой лаборатории Достоевского поиски нарративных решений, процесс рождения из эйдетического “хаоса”, из “духа музыки” нарративной модели, вполне соответствующей авторскому переживанию, чрезвычайно характерен². Записные книжки Достоевского, подготовительные материалы содержат немало свидетельств титанического труда, отражающего ту стадию творческого процесса, когда на интуитивном и рационально-мыслительном уровнях совершается выбор нарративного субъекта, в ракурсе которого будут освещаться явления, события, характеры. Нарративный субъект самым существенным образом влияет на формирование нарративной структуры произведения³.

В системе творчества Достоевского явно проявляется действие константных закономерностей в сфере генологии, сюжетосложения, характерологии, методологии психологического анализа, наррации. В. В. Розанов заметил: “По отношению к характерам, которые выведены в “Братьях Карамазовых”, характеры из предыдущих романов можно рассматривать как предуготовительные”⁴. Стратегия “предуготовления”, передача эстафеты действует и в области наррации. В этом плане неизбежно возникает вопрос о филогенетических корнях такого явления, о нарративной модели, присутствующей в истоках.

Таким стилевым ядром, вокруг которого группировался комплекс константных мотивов, образов, проблемных коллизий, сюжетных перипетий, а также нарративных решений, в творчестве Достоевского был, на наш взгляд, жанр фельетона.

Фельетон — определённое жанрово-стилевое образование в прозе писателя — неоднократно становился предметом внимания исследователей⁵. Тем не менее, его нарративная природа остаётся до конца не прояснённой. Предлагается осмыслить значение и роль фельетона в качестве исходной нарративной структуры в творчестве Достоевского, обратившись к спектру тех традиций, с которыми этот жанр связан.

В письмах к брату М. М. Достоевскому⁶, в подготовительном и окончательном вариантах программы журнала “Время” (см.: XVIII,

39–40), в самих текстах фельетонов 40–60-х годов представлены свидетельства того, какое серьёзное значение писатель придавал “фельетону”, как осмысливал его специфику. Неизменно подчёркивается особое место “фельетона” в системе жанров: “Главное — литературный фельетон” (XXVIII, кн.1); “иному современному строчиле (вольный перевод слова “фельетонист”) и в голову не приходит, что фельетон в наш век — это... это почти главное дело” (XIX, 68). Взгляды Достоевского на суть “фельетона” эволюционировали, но постоянным оставалось признание значимости этого жанра, внимание к его “внутренней форме”⁷.

Проекция современных представлений о фельетоне на тот своеобразный жанр, который сложился в прозе Достоевского 40-х годов XIX века и оказал сильнейшее воздействие на всё последующее творчество писателя, не способствует уяснению истины, а только лишь затемняет суть дела. И потому, говоря о судьбе фельетона в творческом наследии Достоевского, необходимо иметь в виду исторически складывавшееся и эволюционировавшее содержательное наполнение термина. Не менее важно учитывать и тот индивидуальный смысл, который вносил в понимание термина сам писатель.

Круг фельетонов в творчестве Достоевского достаточно широк, хотя и чётко не определён. Первым опытом в этом роде было объявление об издании альманаха “Зубоскал” (“Отечественные записки” — 1845 — № 11), в свет не вышедшего. В “Объявлении” Достоевским была найдена та повествовательная форма, которая будет “отшлифована” в цикле фельетонов “Петербургская летопись” (от 13 апреля, 27 апреля, 11 мая, 1 июня, 15 июня 1847 года) и в преобразованном нарративном варианте войдёт в “Петербургские сновидения в стихах и прозе” (1861), “Записки из Мёртвого дома” (1861—1862), “Зимние заметки о летних впечатлениях” (1863), “Дневник писателя” (1873, 1876, 1877), а также в повести, рассказы, романы.

Если брать систему нарративных решений в прозе Достоевского в целом, то фельетон 40-х годов можно рассматривать в качестве некоей нарративной матрицы. На возможность такого аспекта до сих пор, насколько нам известно, не обращалось внимания.

В 40-е годы XIX века термин “фельетон” в России ощущался как новый (хотя появление его относят к 1820-м годам), да и сам жанр русского фельетона не устоялся; у него ещё “нет канона”, он несёт в текучести, незавершённости жанровой и стилиевой. Об аморфности, неразвитости “русского фельетона” и “русского водевиля” 40-х годов писал в “Современных заметках” (1847) В. Г. Белинский.

В пору вхождения Достоевского в литературу термин “фельетон”, с одной стороны, сохраняет изначальный смысл (“листок”, “подвал”, место публикации литературного материала в журнале, альманахе, газете), с другой — наполняется новым содержанием, обозначая зарождающийся “гибридный” жанр, смело соединивший элементы “очерка нравов”, “физиологий”, панорамного обозрения столичной жизни, а иногда и рудименты “готического” романа с его установкой на занимательность “историй”, авантюристичность, поэтику “ужасного” и “таинственного”, постепенно теряющую свой романтический ореол и пролагающую путь роману социального плана.

По своему генезису фельетон — жанр, выросший из очерка о театральных событиях, и первым “фельетонистом” в этом смысле Михаил Левидов назвал французского аббата Жоффруа, который, освещая театральную жизнь Парижа в течение ряда лет, начиная со времён Директории, использовал театральную тему в качестве отправного момента, в качестве повода для серьёзного разговора о социальных и нравственных проблемах французского общества и, что важно для понимания специфики жанра, сделал это “в форме блестящей, парадоксальной, удобочитаемой”⁸.

“Фельетоном” в XIX веке и вплоть до начала XX века могло быть и лаконичное, краткое обозрение в газете, альманахе, и философская статья, и литературный обзор, и даже некролог, и, наконец, многотомный “роман с продолжением”. Коллизии и проблемы такого “романа-фельетона”, названного Л. П. Гроссманом “газетной эпопеей”⁹, были типичные прежде всего для французской беллетристики, но и русскому “роману-фельетону” (количественно более скромно представленному) они не были чужды: неравный брак, пауперизм, власть денег, “сострадательный злодей”, покушающийся любовь бедной девушки, преступления из-за

бедности, одержимость “ротшильдовской” идеей, убийства, отравления, грабежи, инсинуации.

“Если б я был не случайным фельетонистом, а присяжным, всегдашним. — заявляет повествователь в одном из фельетонов Достоевского (“Петербургские сновидения в стихах и прозе”), — я бы пожелал обратиться в Эжена Сю, чтоб описывать петербургские тайны” (XIX, 68).

“Матильда”, “Парижские гайны” Эжена Сю, “Записки дьявола” Фредерика Сулье, романы Александра Дюма воспринимались как “романы-фельетоны”. В России параллелью к ним были “Петербургские трущобы” В. Крестовского (печатались в “Отечественных записках” на протяжении 1864—1867 годов), “Петербург днём и ночью” Е. П. Ковалевского (“Библиотека для чтения”. — 1845. — №№ 9—12).

Однако у термина “фельетон” был и другой, еще более специфический смысл. Фельетон обозначал такую жанровую и нарративную модель, которая не поддается строгой и точной дефиниции.

Повествователь в объявлении о “Зубоскале” делает предположение, что задуманный альманах самой интонацией, манерой рассказывания может вызвать реакцию непонимания (“немного потердят на него, даже обидятся”, “назовут... анахронизмом, мифом, пуфом и, наконец, признают его чистою невозможностью” — XIX, 5). Фельетонист альманаха должен “явиться перед публикою с особою книжкою своих заметок, мемуаров, наблюдений, откровений, признаний и т.д., и т.д.” (XIX, 8). В этом “жанровом реестре” отмечены, по сути, наиболее характерные черты фельетонного повествования. Такому фельетону как “метажанру” свойственно включать в себя на правах элементов различные жанры: “повести, рассказы, юмористические стихотворения, пародии на известные романы, драмы и стихотворения, физиологические заметки, очерки литературных, театральных и всяких других типов, достопримечательные письма, записки, заметки о том, о сём, анекдоты, пуфы и пр., и пр., все в том же роде ...” (XIX, 9).

В объявлении о “Зубоскале”, в “Петербургской летописи” свободная организация нарративных фрагментов отражает типичную для фельетона открытую “стерновскую композицию”, допускающую совмещение в одном нарративном пространстве различных

вариантов нарратива, субъективированное повествование — *Ich erzähle*, повествование объективированное, дигрессию, полемические (внешне и внутренне) диалогичные фрагменты, вставные истории, апелляцию к “слухам”, анекдотам, молве и т.д.

В. В. Виноградов отметил большое значение нарративных открытий Стерна, Фильдинга, Смолетта для стилового самоопределения русской литературы XIX века. В работе “Эволюция русского натурализма (Гоголь и Достоевский)” учёный напомнил о таком явлении, как “стернианство”, “русский шандеизм”. Роману Стерна, по мнению В. В. Виноградова, свойственно сознательное обнажение приёма, причудливая игра “образом автора”, особые отношения между автором реальным и автором условным (“вторичным”), “авторской маской”¹⁰.

С открытой, “стерновской” композицией, с феноменом игры “образом автора” связана интенсивная смена речевых масок автора-повествователя — одна из существенных особенностей нарративной структуры фельетона. В объявлении о “Зубоскале”, в “Петербургской летописи”, “Петербургских сновидениях в стихах и прозе” повествователь-рассказчик представлен в разных ролях, сменяющих одна другую: “фланер” (“неутомимый ходок, наблюдатель, проныра”), острослов, говорун, “мечтатель”, “парадоксалист”, “хроникёр”, “летописец” и т.д.¹¹. Этот нарративный приём получит дальнейшее развитие в прозе Достоевского¹².

Более всего русский фельетон 40-х годов XIX века (берём исходный вариант жанра) тяготел к типу фельетона во французской литературе, именуемого “causerie” (“болтовня”) с его ярко выраженным речевым обликом рассказчика, с непринуждённой разговорной интонацией, не исключающей освещения весьма значимых тем и проблем.

На традицию такого фельетона, достигшего блестящего расцвета во Франции в первой половине XIX века, ориентированы многие моменты фельетона Достоевского. Не случайно писатель сравнивал свой первый опыт в этом жанре — объявление о журнале “Зубоскал” — с тем произведением, которым поразил французскую публику герой романов Бальзака “Утраченные иллюзии”, “Блеск и нищета куртизанок” Люсьен де Рюампре: “Объявление наделало много шума: ибо это первое явление такой лёгкости и такого юмору

в подобного рода вещах. Мне это напомнило 1-й фельетон Lucien de Rubempré" (XXVIII, кн. 1, 115–116).

Русский фельетон 40-х годов, фигурировавший также под типологическими названиями "петербургская летопись", "воскресный фельетон", представлен не только в творчестве Достоевского. Ему отдали дань Э. И. Губер, А. Н. Плещеев, Н. А. Некрасов, Д. В. Григорович, В. А. Соллогуб, И. И. Панаев, Я. П. Бутков, И. А. Гончаров, И. С. Тургенев, Е. П. Гребёнка¹³.

Творчески связанный с традицией французской "фельетонной" беллетристики Жюль Жанена, Фредерика Сулье, Леона Гозлана, Жорж Санд, Оноре де Бальзака, Теофиля Готье, Эжена Сю, русский фельетон 40–50-х годов XIX века вбирал в себя и опыт другого жанра — французских "физиологий", "физиологического" очерка, к которому обращались как названные авторы, так и писатели "второго", а, может быть, и "третьего" ряда: Поль де Кок, Невиль, Гюар, Саварен, Тиссо, Гино, Петрюс Борель, Таксиль Делор, Ла Бедольер¹⁴.

Возникла устойчивая тенденция рассматривать русский "физиологический" очерк в качестве центрального и наиболее репрезентативного жанра "натуральной школы", что само по себе не вызывает серьёзных возражений, но нуждается в уточнении. "Физиологический" очерк Башуцкого, Даля, Григоровича, Гребёнки, Квитки-Основьяненко и других представителей "школы" существовал в окружении жанров-"соседей" и под влиянием этого окружения менял свою природу, мимикрировал, нередко сближаясь с "фельетоном". А. Г. Цейтлин называет жанрами-"соседями", взаимовлиявшими друг на друга в прозе 40–50-х годов XIX в., "физиологический" очерк, повесть (в духе "натуральной школы"), очерк путешествий, и фельетон¹⁵.

Основным разграничительным моментом между физиологическим очерком и фельетоном в плане наррации было то, что "повествование очеркиста лишено субъективности, для фельетониста почти обязательной"¹⁶. Именно нарративный субъект, за которым, как правило, в фельетоне скрывалась позиция реального автора, определял его глубоко личностный тон и характер. Последнее качество в особой степени было свойственно фельетонам Достоевского при том, что в целом стилевой поток отличался "сильной"

конвенциональностью, проявлявшейся на уровне мотивов, сюжетов, наррации. Смысловое пространство в фельетонах разных авторов подчинялось общим нарративным законам: оно формировалось интенцией основного нарративного субъекта — рассказчика, "фельетониста", чья аксиологическая, психологическая, пространственно-временная позиция была транспонировкой позиции и личности биографического автора. Отсюда вторжение сильного субъективного начала в повествование, которое в отдельных случаях могло быть внешне выдержано и в объективированной манере (от 3-его лица), но чаще представлено в Ich Erzählung. Идея нарративного, жанрового, вообще стиливого, единства поглощала подчас идею индивидуального своеобразия, и, казалось, рука об руку шли Тургенев и Бутков, Салтыков (Щедрин) и Панаев, Некрасов и Григорович, Соллогуб и Гребёнка, Плещеев и Достоевский.

Конвенциональность стиля "натуральной школы" до её "стилевого распада", разложения в 50–60-е годы, отмечается В. И. Кулешовым, Ю. В. Манном, А. Г. Цейтлинным, В. А. Недзвецким, В. С. Нечаевой и другими исследователями. И все же при своей предельной типологичности "петербургская летопись", "воскресный фельетон" имели — и это естественно — в творчестве разных авторов свою модификацию. Нарратив в таких случаях определялся самим аспектом освещения жизненного сюжета, глубиной и основательностью анализа (социального, психологического, философского) и теми "иллокутивными силами" (Дж. Остин), теми целями, которые ставил перед собой нарратор-рассказчик: убеждение, осуждение, одобрение, восхваление, "бесстрастная" информация и т. д. Так, нравоописательный пафос пронизывает "фельетон" И. А. Гончарова "Письма столичного друга к провинциальному жениху"¹⁷, театроведческий и музыковедческий "уклон" отличает "Современные заметки" и "Письма из Берлина" И. С. Тургенева, бытовая сторона столичной жизни полнее всего представлена в "фельетонах" Панаева, Буткова, Гребёнки.

Но в творческой судьбе Достоевского этот жанр сыграл совершенно особую роль, приобрёл такое значение, какого не имел ни для кого из современников писателя, поскольку именно "фельетон" выразил "авторское самосознание" молодого писателя, стал для

него своеобразной творческой лабораторией, “школой литературного самовысказывания”¹⁸.

Дифференциация фельетона шла в русской и западноевропейской литературе в направлении разграничения художественных и публицистических функций, по линии беллетризация — журнализм¹⁹. То обстоятельство, что беллетризованный фельетон Достоевского не исчерпывался типично публицистическими функциями, вовсе не означало потери жанром этого признака. Существенно, что фельетон в прозе Достоевского создавался на иной нарративно-жанровой основе: стилеобразующим фактором выступала стихия эссеизма. Эссеизма как способа художественного освоения действительности, эссеизма как свободного “чисто словесного” творчества.

Жанр *essay* связан с традицией английской беллетристики XVIII—XIX вв., не знавшей, между прочим, термина “фельетон” в том смысле, в каком он употреблялся во Франции и России. Есть и другая точка зрения, согласно которой исторические корни эссе уходят во французскую литературу XVI—XVIII вв., а слава родоначальника жанра принадлежит М.Монтеню. Как бы там ни было, принципиальным остаётся сам факт ориентации фельетона Достоевского не столько на жанр эссе, сколько на принцип эссеизма. “Всякая спецификация, отделяющая созданное, как завершённый продукт, от его создателя, чужда эссеистике, — пишет М. Н. Эпштейн. — Эссе может быть философским, беллетристическим, критическим, историческим, автобиографическим..., но суть в том, что оно, как правило, бывает всем сразу”²⁰. Внутренняя “многожанровость”, подчеркивает исследователь, “не только право, но и долг эссеистического творчества”, и потому естественно, что “моральная проповедь” и “философский трактат”, интимное признание и вымышленная сценка, умозрительное построение и бытовая зарисовка — все это входит в возможности эссеистического жанра, единственная “обязанность” которого состоит в том, чтобы одновременно и попеременно пользоваться всеми этими возможностями, не абсолютизируя одну из них — потому что тогда эссе превратится в статью или дневник, рассказ или проповедь”²¹.

Эссеистический синтез в фельетоне Достоевского сопряжен жанровой и нарративной “открытостью” мениппеи. М. М. Бахтин считает, что “Петербургские сновидения в стихах и прозе” можно

рассматривать как “разновидность карнавализованной мениппеи”²².

При определении переходной эпохи от романтизма к реализму, на которую падает процесс становления жанра “фельетона”, А. В. Михайлов оперирует понятием бидермайер²³. Культурный фон в эпоху бидермайера носит печать смешения стилей, их противоречивого объединения; это — период “большой внутренней напряжённости”; “все напряжено между прошлым и будущим, между риторикой и реализмом, между романтической стилизацией и трезвым и точным словом, готовым сбросить с себя бремя “иллюзий””²⁴.

В русской литературе бидермайер имел свое выражение²⁵, будучи лишь одним из стилевых проявлений художественного сознания эпохи. Точно так же, как и в случае с барокко, сентиментализмом, романтизмом, эпоха бидермайера не тождественна бидермайерскому стилю, хотя включает последний в свою стилевую палитру. “Бесстильности” немецкого и австрийского варианта бидермайера противостояло смешение, экспрессия, “брожение” стилевых формантов в русской литературе первой половины — середины XIX века с ее жанровой многополюсностью и особо интенсивным развитием “физиологического” очерка и фельетона в прозе “натуральной школы”.

На 40—50-е годы приходится и процесс превращения “нехудожественных” жанров (очерк, путевые заметки, письмо, записки) в “художественные” (рассказ, новелла, повесть, роман). Бидермайерский характер этой эпохи в русской литературе выразился так же в тенденции взаимопроникновения “низовых” и “вершинных” жанров и стилей. Фельетон, о котором идет речь, занимал при своем становлении промежуточное положение, в полной мере отражавшее его “пеструю” жанрово-нарративную природу.

В нарративной структуре фельетона эпохи бидермайера процесс смешения различных тенденций имел свой угол преломления, выразившись в интеграции различных типов повествования. Субъективированное повествование, столь соответствующее личностному, исповедальному характеру *causerie* и *essay*, включало фрагменты объективированного типа на правах “вставной” новеллы,

“вставной истории”, исторической справки, документальных свидетельств.

Уже в 40-е годы “фельетон” в творчестве Достоевского приобрёл в “свёрнутом виде” те качества, которые в последствии обусловили переход писателя к повествовательной структуре социально-философского, идеологического романа. “Обновление” жанра “фельетона” выразилось в привнесении в традиционно легкое, занимательное “обозрение” острых социальных проблем, философски углубленного разговора о важных для истории народа для судьбы страны вопросах. “Петербургский текст” в “фельетонах” Достоевского — “текст” диалога о значении Петровских реформ, о роли Запада и России в истории человеческой цивилизации, “столкновение” славянофильских и западнических концепций, полемика с Астольфом де Кюстином, автором книги “Россия в 1839” и т.д.

Нарративной природе “фельетона” Достоевского соответствовал синтез субъективного и объективного начала, допускавшей равноправное присутствие этнографических и бытовых зарисовок, театрального и литературного обозрения, “истории”, городской легенды, анекдота, заметок “о том, о сем” наряду с высказыванием субъективного авторского мнения. В злободневности, общественной актуальности, хроникальности “фельетона” 40-х годов сказалась характерная для творческого мышления писателя “тоска по текущему”, связь с живыми событиями эпохи.

Мысль о том, что мотивная структура и основные нарративные подходы отразились не только в так называемых “художественно-публицистических”, но и “чисто” художественных жанрах, была высказана В. Л. Комаровичем в известной работе 1930-го года. Однако к отмеченным тогда рассказам и повестям 40-х годов (“Ползунков”, “Хозяйка”, “Белые ночи”, “Неточка Незванова”, “Ёлка и свадьба”, “Слабое сердце”) можно добавить и другие произведения (в том числе романы “Униженные и оскорблённые”, “Преступление и наказание”, “Идиот”, “Братья Карамазовы”), в которых развиты и отдельные мотивы “фельетонов” 40—60-х годов, и устойчивые образы-типы (“страдающий ребёнок”, “человек-мопка”, “добродетельный злодей”, “добровольный шут”, “мечтатель”, “подпольный человек”). В плане нарратива в последующем творчестве

писателя достигла своего предела “логика повествовательных возможностей” (К. Бремон) фельетона.

Особое место “фельетонов” в творчестве Достоевского определяется тем, что в них вырабатывалась методология повествования в индивидуальных, присущих таланту и способу творческого мышления писателя, чертах и особенностях.

¹ Медведев П. В лаборатории писателя. — Л., 1971. — С. 166.

² См.: Чулков Г. Как работал Достоевский. — М., 1939; Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. — М., 1981.

³ Об этом см.: Долинин К. А. Интерпретация текста (французский язык). — М., 1985. — С. 181—220.

⁴ Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского: Опыт критического комментария // Розанов В. В. Мысли о литературе. — М., 1989. — С. 48.

⁵ См.: Комарович В. Л. Петербургские фельетоны Достоевского // Фельетоны сороковых годов. — М., 1930. — С. 89—126; Нечаева В. С. Ранний Достоевский. 1821—1849. — М., 1979. — С. 192—244; Луцкая Н. Н. Фельетон в творчестве Ф. М. Достоевского: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — М., 1982; Захаров В. И. Система жанров Достоевского. — Л., 1985. — С. 171—174.

⁶ Достоевский Ф. М. Письма М. М. Достоевскому от 24 марта 1845 г., 8 октября 1845 г., 16 ноября 1845 г., 13 сентября 1858 г. // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — Т. 28. — Кн. 1. — Л., 1985. — С. 106—107, 112—114, 115—116, 315—316. Далее ссылки на произведения Достоевского даются по этому изданию с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской цифрой) в тексте.

⁷ Этот материал обобщен В. Н. Захаровым. — см.: Захаров В. Н. Система жанров Достоевского. — С. 172—174 и др.

⁸ Левидов Мих. Фельетон // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. — М.; Л., 1925. — Т. 2. — Стлб. 1022.

⁹ Гроссман Л. П. Достоевский — художник // Творчество Достоевского. — М., 1959. — С. 378.

¹⁰ Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма (Гоголь и Достоевский) / Виноградов В. В. Избр. труды: Поэтика русской литературы. — М., 1976. — С. 5—6. Тогда же, в 20-е гг. XX в., о значении и роли нарративных открытий Стерна писали Б. М. Эйхенбаум (в книге “Лермонтов” — Л., 1924), В. В. Шкловский (идеи работ 20-х гг. развиты в книге “О теории прозы” — М., 1983. — С. 188—204).

¹¹ См. Ламагина М. Проблема автора в ранних произведениях Ф. М. Достоевского: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — М., 1972; Акелькина Е. А. Художественное своеобразие очеркового повествования в творчестве Ф. М. Достоевского 1840—1860 гг.: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — Томск, 1979; Циц М. М. Выражение авторской позиции в малых жанрах прозы Достоевского: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — М., 1987; Луцкая Н. Н. Фельетон

в творчестве Ф. М. Достоевского: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук.— М., 1982: *её же* Фланер или летописец? (О рассказчике в цикле Ф. М. Достоевского “Петербургская летопись” // Вестник Москов. ун-та. Серия 9. Филология.— М., 1982.— № 2.— С. 11–17; *Нечаева В. С.* Ранний Достоевский. 1821—1849 — М., 1979.

¹² Особенности нарративной структуры, своеобразная “речевая маска” рассказчика позволили В. С. Нецаевой атрибутировать “Петербургскую летопись” от 13 апреля 1847 г. Достоевскому (об этом см.: *Нечаева В. С.* Ранний Достоевский. — С. 192–208). С фигурой рассказчика фельетонов Достоевского преемственно связаны образы героев-“литераторов” (об этом см.: *Наседкин Н.* Герой-литератор в мире Достоевского // За строкой учебника.— М., 1989.— С. 103–126; *Сараскина Л.* В поисках Слова (Сочинители в произведениях Достоевского) // Сараскина Л. “Бесы”: Роман-предупреждение.— М., 1990.— С. 72–129).

¹³ О типологической общности фельетонов см., в частности: *Нагорная Н. М.* “Физиологический очерк” или “воскресный фельетон”? (Е. П. Гребенка и Ф. М. Достоевский в 40-е годы XIX века) // Литература та культура Полісся.— Ніжин, 1991.— Вип.2.— С. 51–57.

¹⁴ См.: *Якимович Т.* Французский реалистический очерк 1830—1848 гг.— М., 1963; *Кулешов В. И.* Натуральная школа в русской литературе XIX века.— М., 1982.— С. 7, 88; *её же.* Предисловие // Русский очерк: 40—50-е годы XIX века.— М., 1986.— С. 6–7; *Недзвецкий В. А.* Манифест социальной беллетристики // Физиология Петербурга.— М., 1984.— С. 11.

¹⁵ *Цейтлин А. Г.* Становление реализма в русской литературе (Русский физиологический очерк)— М., 1965.— С. 107–110.

¹⁶ Там же.— С. 110.

¹⁷ См.: *Шауманн Г.* “Письма столичного друга провинциальному жениху” И. А. Гончарова // И. А. Гончаров. Материалы междунар. конф., посвящ. 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова.— Ульяновск, 1998.— С. 289–296.

¹⁸ *Комарович В. Л.* Петербургские фельетоны Достоевского.— С. 89, 110.

¹⁹ Мнения исследователей по поводу соотношения публицистического и художественного элементов в фельетонах Достоевского расходятся. Об этом см.: *Бурсов Б.* Личность Достоевского.— М., 1971.— С. 462–463; *Жулякова Э. М.* Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского (1844—1849).— Томск, 1989.— С. 157; *Мочульский К. В.* Достоевский: Жизнь и творчество // Мочульский К. Гоголь. Соловьёв. Достоевский.— М., 1995.— С. 251.

²⁰ *Эпштейн М.* На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре Нового времени) // Эпштейн М. Парадоксы новизны — М., 1988.— С. 341. (Подчёркнуто мною — Н. Н.).

²¹ Там же.— С. 343.

²² *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского.— М., 1979.— С. 188.

²³ *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Михайлов А. В. Языки культуры.— М., 1997.— С. 43–111, *её же.* Диалектика литературной эпохи // Там же.— С. 13–42.

²⁴ *Михайлов А. В.* Проблемы анализа ... — С. 106.

²⁵ *Вершинина Н.Л.* Бидермайер в русской литературе и изобразительном искусстве 1820—40-х годов // Проблемы современного пушкиноведения: Сб. статей.— Псков, 1994.— С. 177–190.

РЕЗЮМЕ

Стаття присвячена маловивченій проблемі — нарративній традиції у прозі Достоевського. Вихідною нарративною моделлю обрано жанр “фельетону” 40-х рр. XIX ст.

SUMMARY

The article is devoted to the explored problem — narrative tradition in Dostoyevsky's prose. The genre “topical satire”, “essay” (Russian “feliction”) of the fourth decade of the XIX century is considering as a basic narrative model.

О ЛИРИКЕ ВЛАДИМИРА БЕНЕДИКТОВА

Владимир Бенедиктов (1807—1873) — это поэт-явление в русской литературе и критике¹, литературный феномен, причисленный, к сожалению, к “отверженным поэтам”, что позволяло многим говорить о его поэзии пренебрежительно, приводить отрицательные суждения без всяких доказательств.

С середины 30-х годов XIX века Бенедиктов-романтик стоял в русской поэзии особняком. Он не продолжил линии “школы гармонической точности”, пытался создать интеллектуальную лирику в новом стиле и хотел повлиять на эволюцию поэзии вообще. В первый период своего творчества (1835—1854) поэт развивал романтические мотивы индивидуализма (“Утёс”, 1835; “Ватерлоо”, 1836), вечной двойственности в мире (“Жалоба дня”, 1835; “Прости!”, 1837), искал тайны вечности (“К Полярной Звезде”, 1835; “Море”, 1837; “Сон”, 1854) и природы (“Природа”, 1835), решал загадки бытия (“Могила”, 1835; “Жизнь и смерть”, 1836; “Переход”, 1853), славил идеальную женщину (“К очаровательнице!”, 1835). Его тогдашняя любовная лирика была исповедью неудачника, выраженной в стиле искусственном, с гиперболизацией эмоций, усилением эротизма в изысканных, часто развёрнутых метафорах, подвергающихся нередко реализации. Вот как поэт описывает простые локоны в стихотворении “Кудри”(1835):

Кудри девы-чародейки,
Кудри — блеск и аромат,
Кудри-кольца, струйки, змейки,
Кудри — шёлковый каскал!
Вейтесь, лейтесь, сыптесь дружно,
Пышно, искристо, жемчужно!²

В его описательной лирике после 1839 года, особенно в цикле крымских стихотворений, обобщённое видение природы вытесняется конкретностью, предметностью описаний. Но типично бенедиктовский стиль — стиль эффектов и излишеств наглядных

средств — создают эксперименты со словом, нагромождения имён существительных, прилагательных и глаголов. Некоторое стремление к простоте стиля наблюдается у Бенедиктова в 1840-е годы. Проявляется оно в редукции языковых художественных средств, в углублении психологизма за счёт экстравагантности и эротизма. Увеличивается также медитативность его лирики, а морализаторство вытесняет эмоции. Поэт ведёт эксперименты в области полиметрии, сочетает в одном стихотворении разнородные и однородные размеры, модифицирует строфику, проявляет новаторство в сфере образности.

Во второй период творчества (1855—1873) Бенедиктов расширяет тематику своей лирики, меняет поэтическую манеру, становится поэтом “нового направления”³. Он выступает как поэт-гражданин, откликающийся на политические события (Крымская война), ведущий кампанию борьбы за нравственное, духовное возрождение общества (“Стансы”, 1856; “Современная молитва”, 1857). Он расширяет автотематическую лирику, призывая поэтов к постановке общественных задач искусства (“Поэту”, 1857), хотя при этом отрицает утилитарную лирику в духе Н. Некрасова (“Увы! мечты высокопарной...”, 1856). Служение обществу связывается у Бенедиктова в стихотворении “Поэту” с религиозными задачами:

Металл свой проведи сквозь вечное горнило;
Сквозь пламень истины, добра и красоты —
И сделай из него в честь Господу кадило,
Где б жёг свой ладан ты. (414)

В пейзажную лирику поэт вводит элементы импрессионизма (“Вечер в саду”, 1856; “Утром”, 1858), пропитывает описания природы психическими ощущениями (“Ночью”, “Люцерн”, “Чёртов мост” — все 1858). В стихотворении “Чёртов мост” эмоции лирического субъекта позволяют ему осознать миссию пророка, предводителя народа:

Муза! Дай мне голос барда —
Голос в Божью высоту!
Я без крыл здесь на лету, —

Я — на высях Сен-Готарда,
Я — на Чёртовом мосту! (461)

Поэт расширяет также общественную проблематику, затрагивает темы социальной несправедливости (“Разговор”, “Бедняк” — 1859), применяет бичующую общественные недуги сатиру (“Что шумишь?”, “Посещение”, “Современная идиллия” — все 1857), обращается к обществу с призывами (“К новому поколению”, 1858). Из-под пера Бенедиктова выходят глубокие медитации над жизнью (“Вход воспрещается”, 1857; “Недоумение”, 1859), экзистенциальной ситуацией человека.

Всё сильнее воздействует на него народная поэзия, из которой поэт заимствует жанры (“Грустная песня”, 1855; “Липы-липки”, 1857), темы и образы (“Распутие”, 1856), народное мироощущение (“Затмение”, 1860) и некоторые формальные средства. В любовной лирике Бенедиктова поэтизм и гиперболизация чувств заменяются элементами автобиографическими, а просьбы лирического “я” имеют силу эмоционального воздействия, как в стихотворении “Оставь!” (1857):

О, не гоните, не гоните!
Я не присвою не свою,
Я не во храме, посмотрите,
Ведь я на паперти стою...
Иль нет — я дальше, за оградой,
Где, как дозволенный приют,
Сажень земли с её прохладой
Порой и мёртвому дают. (394).

Церковная лексика и похоронные образы позволяют поэту выразить его болезненную робость, неуверенность в любовных отношениях с замужней женщиной.

Рядом с фольклором, вторым источником, часто использованным в лирике Бенедиктова, стала Библия⁴. Религиозные образы и мотивы применяются им в лирике медитативной (“Борьба”, 1860; “Воскресная школа”, 1861), повествовательной (“Пляска”, “Возмутитель”, “Ночная беседа” — все 1860), сатирической (“Не тот”, “Образец смирения” — 1860), описательной (“Мадонна”), пейзажной

(“Светлые ночи”, 1860) и стихотворениях на случай (“На 1861”, 1860). Эти стихотворения становятся нравоучительными, проповедническими, а поэт говорит как моралист, учитель целого народа. Бенедиктов — третий после В. Жуковского и Ф. Глинки поэт, который высоко ценил роль религии в жизни народа. Вот как он в период Крымской войны будит русский народ в стихотворении “7 апреля 1857”:

Христос воскрес!
И ты, земля моя, воскресни,
Гремите, лиры! Пойтесь, песни!
Отчизна, встань на клик небес —
Христос воскрес! (445)

На втором этапе своего творчества Бенедиктову удалось найти подходящий стиль к расширяющемуся тематическому диапазону стихотворений. Поэт значительно отходит от любовной лирики и лирики описаний, зато расширяет лирику религиозную, медитативно-философскую и общественно-политическую. В таких стихотворениях, как “Dahin” (1856), “Зачем” (1857) и др., Бенедиктов предстаёт не певцом жизни, а аналитиком и скептиком, который ищет прочных ценностей и находит их в религии, в порыве души к Богу. В зрелом творчестве поэт, пользуясь стилем дисгармонии, избегает странностей, манеризмов. Он редко применяет неологизмы, а просторечия вводятся функционально и только в стихотворениях в народном духе. Поэт избегает также развёрнутых сравнений, реализации метафор, он стремится к языковой простоте, эмоциональности высказываний. Простота касается и синтаксиса. Бенедиктов, согласно с правилами дисгармонического стиля, наглядно показывает, экспонирует в текстах художественные приёмы. Это бывают повторения слов (“Стансы”, “Малое слово о Великом” — 1855), корней слов (“Поэзия”) и т.д.

Бенедиктов пользовался в лирике богатством размеров и строф, в частности применял трёхсложные размеры (особенно амфибрахий и дактиль), продолжал эксперименты с полиметрией, нашёл, среди других, подходящее звучание для библейского стиха, соединяя четырёхстопный хорей с четырёхстопным ямбом

(“Пляска”). В духе своего времени Бенедиктов стремился к простоте также и в строфике, чаще применяя четверостишия, строфу с неравным количеством строк, изометрический стих, хотя не исчезает из поэзии Бенедиктова и его любимая строфа — восьмистишие (“Рифмоплёт”, “Dahin”). Как и все русские поэты второй половины XIX века, Бенедиктов увеличивает количество неточных рифм и даже работает над белым стихом (“Утром”). Предпочтение, которое поэт явно отдаёт шестистопному ямбу и трёхсложным размерам, которые в русской поэзии широко распространились только в 1870—1880-е годы⁵, позволяет утверждать, что он в метрике и строфике опережал свою эпоху, что он не был ретроградом, а был новатором.

Правда, Бенедиктов не был художником многосторонним. Весь свой талант он отдал исключительно лирике, в сфере которой связал своё творчество и с романтизмом, и с постромантизмом. Бенедиктову подражали в некоторых стихотворениях Ф. Глинка, М. Лермонтов⁶, Ап. Майков⁷, Н. Некрасов, И. Тургенев, Ф. Тютчев, не говоря уже о его эпигонах: С. Степанове, В. Соколове, П. Волкове, П. Ершове. Ему посвятили стихи А. Пальм, Е. Майкова, Е. Шахова, Ап. Майков⁸ и др. Эксперименты поэта со словом, изобразительными средствами, синтаксисом и метрикой были перспективными. На уровне лексики их продолжил Велимир Хлебников, на уровне стиля — Игорь Северянин и Владимир Маяковский⁹.

Бенедиктов был самобытным поэтом, явлением в русской литературе. Его смелые поэтические эксперименты расширили границы ассоциативного поэтического мышления в русской лирике начала XX века¹⁰.

⁶ См.: Шевырёв С. Стихотворения Лермонтова // Москвитянин. — М., 1841. — № 4. — Ч. 2.

⁷ Ср.: Мельгунов Б. Из поэтического наследия Бенедиктова. — С. 167.

⁸ Ср.: Kowalczyk W. Twórczość Apollona Majkowa i jej konteksty kulturowe. — Lublin, 1991. — S. 151.

⁹ См.: Архангельский А. Н. Странная гармония // Бенедиктов В. Г. Стихотворения — М., 1990; Рассадин С. Неудачник Бенедиктов // Вопр. лит. — М., 1976. — № 10; Сахаров Б. “В вихре этой лодности...” // Смена. — 1991. — № 8.

¹⁰ Ср.: Киселёв-Сергенин В. Романтическая поэзия 20—30-х годов // История русской поэзии: В 2 т. — Л., 1968. — Т. 1. — С. 456.

РЕЗЮМЕ

У статті переглядається негативне ставлення до поезії В. Бенедиктова і обґрунтовується думка про те, що поет не був ретроградом, а у сфері метрики й строфіки був новатором і випереджав свою добу.

SUMMARY

The article reviews a negative attitude towards V. Benediktov's poetry and gives reasons for his not being reactionary. On the opposite, he innovated metrics and strophics thus passing ahead of his times.

¹ О критическом восприятии поэзии В. Бенедиктова см.: Prus K. Liryka Władimira Bieniediktowa. — Rzeszów, 1998. — S. 725.

² Бенедиктов В. Стихотворения. — Л., 1973. — С. 97. В дальнейшем Бенедиктов цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

³ Из письма В. Бенедиктова Н. Щербине — цит. по: Мельгунов Б. Из поэтического наследия Бенедиктова // Рус. лит. — Л., 1982. — № 3. — С. 170.

⁴ Prus K. Liryka Włodzimierza Bieniediktowa wobec przesłania Biblii // Biblia w literaturze i folklorze narodów wschodniostowiańskich. / Red. R. Łuzny. D. Piwo-warska. — Kraków, 1998. — S. 243–259.

⁵ Ср.: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. — М., 1984. — С. 183.

ОБРАЗ КАБАКА В ПОЭЗИИ Н. А. НЕКРАСОВА

В поэзии Н. А. Некрасова мы встречаемся с целым рядом устойчивых образов: дороги, сельского храма, дворянской усадьбы, деревни, Петербурга, родного дома, Волги и др. Мы можем говорить об эволюции этих образов, о специфике их изменений в творчестве поэта. Входит в этот ряд и образ *кабака*. Впервые этот образ появляется в стихотворении “Пьяница”, которое было опубликовано в “Петербургском сборнике” 1846 года рядом с такими хрестоматийными произведениями, как “В дороге” и “Колыбельная песня”. В “Пьянице” кабак предстаёт как неизбежная составная жизни бедняка, так как только там он может забыться от мучительных невзгод и забот. Это же значение кабак несёт и в стихотворении “Вино” (1848; опубл. 1856). Герой, чтобы забыть претерпённое без вины наказание, или чтобы унять сердце при утрате любимой, или при бесплодной борьбе за справедливость находит забвение только в кабаке. В конечном итоге утешение от многочисленных невзгод находит в кабаке и герой стихотворения “Филантроп”. В 1855 году в стихотворении “Секрет” появляется и образ содержателя кабака — оказывается, именно кабаку, “питейной части” он обязан миллионным состоянием, являющимся смыслом его жизни, которую поэт называет “воровскою”. Кабак предстаёт и как одна из особенностей современного уклада. Дедушка Минай “с корректурами” (цикл “О погоде”, 1858—1865), перечисляя, так сказать, столичные реалии, среди храмов, домов, вывесок указывает и кабаки: “грешен, знаю число кабаков”. В поэме “Несчастные” (1856) кабак выглядит типичной, почти необходимой принадлежностью уездного города:

Домишки малы, пусты лавки,
Собор, четыре кабака,
Тюрьма, шлагбаум полосатый,
Дом судный, госпиталь дощатый.
И площадь... площадь велика...!

Несколько иначе по сравнению с приведенными примерами кабак выглядит в поэме “Коробейники”. С одной стороны, он продолжает уже названные функции. Рекрутский набор, многочисленные разлуки с близкими, большие потери на войне вызывают не только “стон”, который “стоит по деревьям”, но и такой выход народной печали:

Бабы сохнут с горя с этого,
Мужики в кабак идут. (IV, 62)

Здесь же возникает фигура целовальника, содержателя кабака:

Ты попомни целовальника,
Что сказал — подлец седой!
“Выше нет меня начальника,
Весь народ — работник мой!” (IV, 62)

Если в стихотворении “Секрет” герой только указывает на источник своего богатства, то в “Коробейниках” “деятельность” содержателя кабака конкретизируется: он наживается на народном горе и на народном труде.

Вместе с тем следует отметить, что образ кабака имеет в поэме и довольно важное композиционное значение. Основу содержания произведения составляет путешествие коробейников, это одна из дорог Некрасова, в данном случае обманная, оканчивающаяся трагически. Это путешествие своеобразно обрамлено: в начале — посвящением, лирическим мотивом любовного “торга” коробейника и Кати, в финале — сценой в кабаке, которой и завершается вся поэма. Важным представляется то, что здесь лесник, убийца коробейников, хвастает своей добычей и пропивает её, угощая и других посетителей заведения. И в этом несомненная близость к весьма давним традициям в восприятии кабака, к народным. Это восприятие кабака станет для Некрасова определяющим и развернётся в дальнейших произведениях.

Довольно различные образы кабака мы встречаем в поэме “Кому на Руси жить хорошо”. В главе “Сельская ярмонка” перед нами изображение праздника в селе Кузьминском. Дорога, воспринимаемая

народом как свершение некоего таинства, приводит странников в это село, т. е. перед нами как бы праздник праздников. Это ощущение усиливается пояснением одного из встреченных правдоискателями крестьянина: “Сегодня там и ярмонка И праздник храмовой”.

О храмовом празднике почти ничего не говорится, разгул народного веселья сосредоточивается именно на “питейной части”:

Помимо складу винного,
Харчевни, ресторации,
Десятка штофных лавочек,
Трёх постоянных двориков,
Да “ренского погреба”,
Да пары кабаков,
Одиннадцать кабачников
Для праздника поставили
Палатки на селе. (V, 30)

Именно эти заведения и становятся центром праздника, там утоляется “жажда православная”, в жертву которой приносятся и шапки, и рукавицы, и платки — “лишь окатить бы душеньку”. Участником этого веселья становится словно бы и церковь старая “с высокой колокольнею”, которую, как показалось крестьянам, “шатнуло раз-другой!”. Веселье перед нами уже какое-то бесчинное, неподозволительное. Последствия его оказываются весьма печальными:

По всей по той дороженьке
И по окольным тропочкам,
Докуда глаз хватал,
Ползли, лежали, ехали,
Барахталися пьяные
И стоном стон стоял! (V, 37)

Разворачивается детализация этого “стоны”, возникают короткие послепраздничные рассказы-эпизоды, говорится о кровавых последствиях праздника — убийстве крестьянина. Кабак предстаёт теперь как “столица” смятенного мужицкого царства:

У кабаков смятение,
Подводы перепутались,
Испуганные лошади
Без седоков бегут;
Тут плачут дети малые,
Тоскуют жёны, матери:
Легко ли из питейного
Дозваться мужиков?.. (V, 41)

Но и в весельи, и в смятении, и в разладице центр один — кабак. Он предстаёт и наивысшим испытанием и тяготой народной.

Ещё народу русскому
Пределы не поставлены:
Пред ним широкий путь! (V, 206)

В перечне этих “пределов” кабак занимает место самого опасного зла, наиболее трудного препятствия, оставляя за собой и изнурительную работу, и иго “рабства долгого”...

Кабак обладает способностью мгновенно “возродиться”. В “Пире на весь мир” изображается картина сгоревшего города, сгорело всё — кроме тюрьмы, где и “попряталось” начальство. Ещё не приступили обитатели городка к какой-либо постройке, но уже исправно действует кабак, к “палатке-кабаку” с утра тянуться подъячие, да несёт в него “портняга скрюченный” то, что не пожрал огонь, но пожрёт кабак — “аршин, утюг и ножницы”.

Кабак всегда готов заместить и замещает собою “всё”:

Усадьбы переводятся,
Взамен их распложаются
Питейные дома!.. (V, 81);

или:

Начнёт Климаха бабою,
А кончит — кабаком!;

или:

— У Климма речь короткая
И ясная, как вывеска,
Зовущая в кабаки... (V, 190)

Народный гнев и сила уходят в вино. Обильная выпивка и надежда “на луга” заставляют (в “Последыше”) носить личины (а Агала Петрова выпивка приводит к смерти). Бунт Савелия завершается кабаком (потом уж — “допросы... следствия...”). Это “замещение”, подмена сказывается тем, что поля остаются недоработанными, посевы — недосеянными, родина сравнивается с вдовой печальной, которая предстаёт “с косою распушенной, С неубранным лицом”.

Возникает образ России, выставленной на продажу и растаскиваемой, заложенной в кабаки и одновременно становящейся как бы своего рода сверхкабаком:

На всей тебе, Русь-матушка,
Как клейма на преступнике,
Как на коне тавро,
Два слова нацарапаны:
“Навынос и распивочно”. (V, 81)

В поэме есть и постоянный кабаки (хотя и невидимый), благодаря которому и совершается путешествие семи правдоискателей. Для того, чтобы предпринять странствование в поисках счастливого, мужикам привелось пройти искус волхования и волшебства. Волшебница-пеночка заколдовывает их одежду и обувь (чтобы не изнашивались, т.е. тем самым герои как бы изымаются из обычного течения времени, приобретают признак, отличающий их от иных мужиков) и обещает скатерть-самобранку, которая и будет давать им в день по ведру водочки, огурчиков, кваску, хлебушка — ту нехитрую снедь, которую и можно было добыть рядом с кабаком.

“Обслуживают” странников “две дюжие руки”, а вот кому они принадлежат — неизвестно. Возникает, собственно, образ кикиморы кабачной со всеми её признаками: она невидима (если и видима, то в определённых условиях и далеко не всем), она служит на строго определённых условиях — нарушение их для обслуживаемых может грозить бедой — именно эти особенности обращения

со скатертью-самобранкой и оговариваются птичкой. В кабаке соединяются случайные люди — как и эти мужики. Честной пир предполагает званых гостей, кабаки — случайных посетителей.

Как известно, кабаки — это вывернутый мир, мир — наоборот. В кабаке хвалятся преступлениями, пороками, там властвует Кривда, а не Правда, там беззаконие имеет силу закона и т.д., и т.п. Однако в случае с мужиками возникает уже кабаки, вывернутый наоборот, который не перестаёт быть кабаком, но некоторые признаки которого всё же меняются: водка подносится, предлагается “счастливым”, оплата за водку — рассказ о том, в чём счастье. Этот невидимый, движущийся вместе с мужиками кабаки служит, казалось бы, благой цели: поиску счастливого, примера оптимального устройства человеческой судьбы. Но кабаки, хоть и вывернутый, всё же остаётся в своей основе верен своей кабацкой сущности. Это подтверждает и один из нереализованных замыслов финала поэмы, который известен в пересказе Глеба Успенского: “Не найдя на Руси счастливого, странствующие мужики возвращаются к своим деревням: Горелову, Неелову, и т.д. Деревни эти “смежны”, стоят близко друг от друга, и от каждой идёт тропинка к кабаку. Вот у этого-то кабака встречают они спившегося с кругу человека, “подпоясанного лычком”, и с ним, за чарочкой узнают, кому жить хорошо”². Вывернутый кабаки приводит к кабаку “сущему”, где голь кабацкая завладевает вниманием странников и “просвещает” их. В пересказе финала сестрой А.А.Буткевич невыполнение условий пользования скатертью влечёт всеобщий пожар. Кабаки, как бы он не трансформировался, остаётся кабаком. Вместе с тем это распространение вывернутого кабака по пути со странниками безусловно дополняет образ всеобщего, всероссийского кабака, о котром сказано выше. Для полноты картины следует упомянуть, что в поэме сохраняется и мотивация пьянства невыносимыми условиями жизни, чему служит целый ряд эпизодов, самый яркий из которых — с участием Якимы Нагого.

Цельное следование народным представлениям о кабаке мы находим в поэме “Современники”, всё действие которой и происходит в кабаке — от начала и до конца. Традиционно мир кабака (антимир) возносит ничтожества и принижает людей. Там свои порядки, они определяются кикиморой кабачной, которая является

воплощением греховности. Служение тёмным силам всё изменяет: пир оборачивается “обретением” Горя-Злосчастия, порок прикидывается добродетелью, беззаконие законом. Чествуют администратора, заслуга которого в том, что он населения “не довёл до разорения”, чествуют седовласого “поэта” (который и сам себя чествует), чествуют и военного под крики о пользе палки. Пируют банкир и сыщик в честь возвращения украденного миллиона. Впочем, кабак — это место, где не только делят добычу разбойники, но где они планируют и дальнейшие свои преступления. В поэме “герои” обсуждают свои планы, один из них — создание “Центрального дома терпимости”, приводятся аргументы в пользу предприятия, обговариваются детали. Проект выносится на суд одного из предводителей шайки — “Зацепы-столпа”. Его оценка представляется весьма важной, поскольку это оценка героя перевёрнутого мира. Выслушав проект, он говорит:

...Пророки событий,
 Пролагатели новых путей,
 Провозвестники важных открытий —
 Побиваются грудой камней.
 Двинув раньше вперёд спекуляцию,
 Чем прогресс узаконит её,
 Потеряете вы репутацию
 И погубите дело своё.
 Подождите! Прогресс подвигается,
 И движенью не видно конца:
 Что сегодня постыдным считается,
 Удостоится завтра венца... (IV, 208)

Под споры о проекте поэт засыпает, но и во сне —

Мне снились планы
 О походах на карманы
 Благодушных россиян... (IV, 209)

Шабаш “деловых людей” будит поэта:

Шумно... В уши
 Словно бьют колокола,
 Гомерические куши,
 Миллионные дела.
 Баснословные оклады,
 Недовыручка, делёж,
 Рельсы, шпалы, банки, вклады —
 Ничего не разберёшь!..

 Кто-то низко клонит голову,
 Кто-то на пол льёт вино,
 Кто-то Утина Ермолову
 Уподобил... Всё пьяно!.. (IV, 209)

В этом пьяном, химерическом мире вдруг возникает голос “шута” князя Ивана, несущий трагическую ноту:

Брошены парады,
 Дети в бой идут,
 А отцы подряды
 На войска берут..

 Дети! вас надули
 Ваши старики:
 Глиняные пули
 Ставили в полки! (IV, 215)

“Отцы” вновь предают детей... Предательство кабацкий мир несёт в своей сути. Но это — всего лишь эпизод, почти заурядный в перевёрнутом мире, где обычным является и кража, и отравление. Обыденно и уже привычно всё перевёрнутое:

Нынче — царство подставных,
 Настоящие-то редки,
 Да и спросу нет на них.

 Не у нас — во всей Европе
 Прессой правит капитал,

Был же Генкель, есть же Гоппе...
Ты бы ярче их сиял! (IV, 216)

В этом мире не требуется ни талант, ни даже маленькие способности, но необходимы деньги, на которые и покупается “всё”. “Ряд волшебных изменений” усиливается — покупаются даже былые “скромные труженики”:

Под опалой в оны годы
Находился демократ,
Друг народа и свободы,
А теперь он -- плутократ!
Спекуляторские штуки
Ловко двигает вперёд
При содействии науки
Этот старый патриот... (IV, 225)

И покупаются эти “деятели” “в интересах господина” очень легко:

Заплати да тему дай,
Говорильная машина
Будет плакать и смеяться,
Цифры, факты извращать... (IV, 225)

Появилась какая-то новая страшная сила, действующая так, что “и купцу, и дворянину плохо спится в наши дни”, а под мужиком даже проваливается почва, “отведённая в надел”. Хотя и купец, и дворянин, и мужик далеко не ангелы, но отношение к ним автора здесь глубоко сочувственное. В то же время перевернутый, химерический мир активно влияет на действительность, неуклонно стараясь изменить её по своему подобию:

Да, постигла и Россия
Тайну жизни наконец,
Тайна жизни — гарантия,
А субсидия — венец! (IV, 228)

И вот к этому идеалу идут толпой все. Эти “все” и берутся отовсюду: и из мужиков, и из дворян, и из купцов. Преград на пути нет, словно ворожит им и помогает кикимора кабачная, которая питается чужими силами.

Образ кикиморы кабачной, думается, в значительной степени повлиял и на решение образа одного из “столпов” — Зацепина. Разрушитель понимает, что его действия направлены на уничтожение страны, но остановиться уже не может, а лишь сравнительно недолго переживает жалость палача:

Горе! Горе! хищник смелый
Ворвался в толпу!
Где же Руси неумелой
Выдержать борьбу?
Ох! горька твоя судьбина,
Русская земля! (IV, 244)

Его покаяние (чуть ли не протест) уже ничего не может изменить:

Прочь! гнушаюсь ваших уз!
Проклинаю процветающий,
Всеберущий, всехватяющий,
Всесворующий союз!.. (IV, 245)

Поводом для покаянных возгласов послужила смерть сына, который этот союз (включающий и его отца) давно отринул, но оставался верен дворянской чести: вызвал на дуэль обозвавшего Зацепина вором — и погиб. Так или иначе “всеворующий союз” гибель сыну “столпа” принёс. Но до этой трагедии случилась ещё одна, тайная — с самим Зацепиным. Оказывается, начинал с откупа, как “эксплуататор народного пьянства”. Однако откуп запретили, а герой, желая “деятельности”, взялся за новые дела и “провалился”. И вот тут происходит нечто, что всё изменило (“вывезло счастье!..”), и порядки “новой эпохи” Зацепа постиг, и удача стала сопутствовать во всём...

Эта ситуация напоминает несколько народные рассказы “Про кабачную кикимору”. Был такой несчастливый кабак, где все

проторговывались, и сдали однажды его в конец промотавшемуся пьянице. Но пьяница заключил договор с кабачной кикиморой, и торговля его была удачной — пока выполнялись все условия этого сговора. Сама же кикимора оказалась проклятым и отцом, и матерью сыном. Сговор с тёмной силой — дело не надёжное, пьяница скоро ощутил это и пытался замолить свои грехи.

Современную жизнь и её “героев” Некрасов показал с точки зрения народа, народного восприятия. Образ России, отданной на растерзание кабаку, получает, по сравнению с “Кому на Руси жить хорошо”, дополнительные черты, так как основное внимание уделено палачам и разорителям, которые предстают сонмом многочисленных разновидностей.

Таким образом, учитывая, что основная особенность творчества Некрасова — это продолжение традиций плачей о гибели земли русской, следует отметить, что созданный в русле народного мировосприятия поэтом образ кабака является важным и одним из центральных по значению образов в этом скорбном плаче о разрушаемой и уничтожаемой русской жизни.

¹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. — Л., 1982. — Т.4. — С.34. В дальнейшем Некрасов цитируется по этому изданию с указанием в тексте тома (римской цифрой) и страницы (арабской цифрой).

² Успенский Г. И. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1957. — Т.9. — С. 71.

РЕЗЮМЕ

У статті аналізується створений у руслі народного світосприйняття образ корчми як один з цілої низки стійких образів в поезії М. О. Некрасова.

SUMMARY

The article analyses a popular created outlook of the tavern image (“кабак”) as one of the staunch image series in N. Nekrasov’s poetry.

А. А. ФЕТ. СТАНОВЛЕНИЕ ТАЛАНТА. “ЛИРИЧЕСКИЙ ПАНТЕОН”

Из многих встреч моих с Марком Вениаминовичем Теплинским, из многих лет личного и научного общения с ним, мне особенно запомнился эпизод нашей с ним совместной работы над VI томом академического Полного собрания сочинений Н. А. Некрасова. Работать с М. В. Теплинским было очень интересно и весело. Его огромные познания в области истории журналистики, его великолепная ориентация в архивах и хранящихся в них литературных фондах делали его неоценимым советчиком и консультантом, щедрым, готовым всегда поделиться и своими наблюдениями и вновь разысканными в архивах документами, ценителем и критиком всего, что находил и предлагал его сотрудник по работе. К тому же, наше задание и материал, которым мы занимались, были очень интересны. Мы готовили том пьес и водевилей молодого Н. А. Некрасова. В нашей научной группе участие принимала ещё и Ксения Константиновна Бухмайер. Редактором тома был Марк Вениаминович. Все мы трое были опытными текстологами и комментаторами, не раз готовившими к печати рукописи писателей XIX века, но тут мы столкнулись с совсем новым для нас типом рукописей — водевилями Некрасова, писавшего ещё не устоявшимся почерком, допускавшим грамматические ошибки, много раз наспех переделывавшим текст (не всегда удачно). Тут же на чистых листах в начале рукописи, на полях и свободных местах были многочисленные театральные записи: фамилии и имена актёров, которым поручались роли, перечисления аксессуаров, необходимых для данной сцены, а иногда и сокращения текста. Всё это оживляло реальную обстановку, в которой писалась и исполнялась пьеса. Мы воображали, как молодой, ещё не признанный, нуждающийся в заработке Некрасов представлял свои водевили в театр, в цензуру и производил сокращения по требованию режиссёров и актёров. Соревнуясь в попытках воскресить детали обстоятельств, в которых

создавались рукописи, по их внешнему виду, мы сами как бы погружались в закулисный мир начала 40-х годов XIX века, а остроумные замечания и мягкий юмор Марка Вениаминовича вызывали взрывы невольного смеха. Располагал к смеху и сам текст водевилей Некрасова, остроумные куплеты и реплики которых нам пришлось объяснять в комментариях, чтобы сделать их более понятными современному читателю. Наряду с этими непосредственными впечатлениями, которые возникли во время этой работы, перед нами вставал один общий вопрос — психологический и исторический. Каким образом, через пару лет после того, как создавались эти водевили и писались эти рукописи, сформировался один из самых замечательных поэтов России, прославившийся, помимо своего художественного, лирического творчества, неутомимой и успешной издательской и редакторской деятельностью. Почерк его через это небольшое время стал уверенным, ровным, даже красивым, ошибки исчезли, а водевили, написанные им в юности, продолжали исполняться.

Воспоминания об этой совместной работе с М. В. Теплинским придадут мне смелость поместить в сборник, ему посвящённый, небольшую статью о начале творчества другого поэта, исходно находившегося в трудном материальном положении, как и Некрасов, как он, издавшем юношеский неудачный сборник стихотворений и через несколько лет развившийся как выдающийся поэт нового поколения. Речь идёт об А. А. Фете.

Афанасий Фет вступил в литературу, издав за собственный счёт в 1840 году сборник своих стихотворений под пышным названием “Лирический пантеон” и за скромной подписью “А. Ф.” Двадцатилетний студент к этому времени испытал уже чувствительные удары судьбы. В пятнадцатилетнем возрасте он узнал, что является не старшим сыном родовитого и гордого барина — Афанасия Шеншина, как привык думать с детства, а сыном неизвестного ему немецкого асессора Фёта, человеком без твёрдых надежд на будущее.

Его стихи, которые пользовались успехом в среде студентов — товарищей по университету и были одобрены самим Н. Гоголем¹, — внушили Фету романтическую надежду на то, что издав книгу

лирики, он заработает деньги и начнёт движение по пути завоевания места в жизни. Однако этим мечтам не суждено было сбыться. Мучительные поиски средств на осуществление издания, первое любовное разочарование юноши, увлёкшегося бедной девушкой-гувернанткой, и строгий “урок”, который дал пасынку А. Шеншин, сумевший заставить его почувствовать всю наивность и незрелость его планов и увлечений, — надолго запомнились поэту.

Этому раннему разочарованию Фет посвятил стихотворение “Кольцо”. В нём поэт искренне и взволнованно передал свой личный душевный опыт, своё недолгое воодушевление и постоянное сомнение в будущем. Выраженное здесь мучительное предчувствие неизбежности отречения от счастья, готовность принять идеал стоицизма и сочетание этих мотивов с идеей гармонии, воплощённой в поэтическом образе “круга”, предвещает некоторые черты будущего зрелого творчества поэта.

Нет, за тебя мне сердце говорит,
И я тебя, мой друг, кольцо, целую, —
И, вечности символ, твой круг сулит,
Как ты само, мне вечность золотую.

<...>

Прочь, счастье, прочь! — я не привык к тебе,
Её кольцо меня с тобой сковало, —
На, море, — вот, возьми его себе:
Его давно ты с шумом ожидало!

И не меняет моего лица
От тиши к бурям переход столь быстрый,
Но сердцу так легко: нет на руке кольца —
И нет в душе надежды даже искры!²

Стихотворение “Кольцо” вошло в первый поэтический сборник Фета “Лирический пантеон”. Робость и ученичество молодого поэта сказались в подражательности многих стихотворений этого сборника, по своим темам, образам, фразеологии и ритмическому строю напоминавшим то Пушкина, то Жуковского, то Лермонтова, то Бенедиктова, а также и в традиционности лирических жанров стихотворений, составлявших сборник. Автор как бы поставил перед собою цель попробовать свои силы в разных, наиболее рас-

пространённых в поэзии того времени жанрах. Романтическая “рыцарская” баллада (“Замок Рауфенбах”) и восточная баллада (“Похищение из гарема”), вакхическая, застольная песня и антологические стихотворения соседствовали в сборнике друг с другом.

При этом в первом сборнике дают себя знать приметы нового, присущего Фету, поэтического стиля. Фет подражает порой известному в то время ультраромантическому поэту Бенедиктову, но стиль этих подражаний как бы прокорректирован вкусом молодого поэта, избегающего чрезмерной экспрессии и вульгарности. Неприятие “надутости”, которая принималась вульгарными романтиками за высокий поэтический строй чувств, стремление к наблюдению, опора на собственное, реально пережитое чувство сближали Фета этой поры с молодыми писателями 40-х годов, искавшими новых средств изображения современного человека и окружающего его мира. В стихотворении “Кольцо” проявилась коренная особенность поэзии Фета: конкретность, реальность жизненной ситуации, вызвавшей лирические чувства, искренность самого чувства и отказ от прямого, повествовательного сообщения о породивших его обстоятельствах. Умолчание, содержательная пауза, лакуна в повествовании впоследствии становится постоянным художественным приёмом поэта. Читатель сам вынужден извлекать из поэтического текста предположение о ситуации, провоцировавшей эмоции. В стихотворении “Кольцо” мы сталкиваемся с одним из самых ранних проявлений этой особенности поэзии Фета.

Образ “круга жизни”, вечности, воплощённой в кольце, или круге, и сферы, которая окружает человека и отражает его личность, впоследствии стал одним из излюбленных в поэзии Фета. Уже через два года после публикации “Лирического пантеона”, в журнале “Москвитянин” (1842) появляется стихотворение Фета “Перчатка”, в котором сфера обаяния женщины предстаёт как “душистый круг”, в 1843 году этот образ в стихотворении “Мы с тобой не просим чуда” воплощает безграничность взаимопонимания любящих:

Нынче, завтра — круг волшебный
Будет нем и будет тесен;
Оглянись — и мир вседневный
Многоцветен и чудесен.

Время жизни скоротечно,
Но в одном пределе круга
Наши очи могут вечно
Пересказывать друг друга. (389)

Традиционно романтический сюжет баллады о привидениях — “Удавленник” — Фет разрабатывает как бытовой эпизод. В балладе ощущается воздействие Пушкина (например, баллады Пушкина “Утопленник” и “Похоронной песни Иакинфа Маглановича” из “Песен западных славян”). Простодушие голоса рассказчика, таинственные и ужасные подробности, явно воспроизводящие народные поверия, сочетаются в этом стихотворении с отголосками реального события, пережитого самим поэтом. Семья отправляет сына в дальний путь (не сам ли поэт едет учиться?). Тут же, при выборе дороги, ему рассказывают об удавленнике, который, выходя из могилы, тревожит проезжающих. В описании призрака, при всей фантастичности подробностей, явно угадываются рассказы дворовых имени А. Н. Шеншина — Новосёлки о снятом с петли соседе П. Я. Борисове. В своих воспоминаниях “Ранние годы моей жизни” Фет подробно описал этот драматический случай расправы крепостных крестьян с помещиком: “Повесть об убийстве в соседней и близко знакомой среде разраслась в целую поэму, в которой всякий старался поместить новую подробность или оттенок. Я не в состоянии теперь указать на отдельные источники стоустной молвы, а могу только в общих чертах передать дошедшее до моего детского слуха”³. Характерно, однако, что события, которые вызвали волну слухов и суеверий и сохранились в памяти поэта (страшная смерть знакомого человека), не нашли отражения в стихотворении. Содержание стихотворения не сводится и к “балладному” сюжету о выходце из могилы. Основной смысл произведения — страх уезжающего мальчика-подростка перед своим будущим, грусть его при отъезде из родного дома при полном равнодушии окружающих — мальчик никому не нужен в семье и боится не столько мертвеца, сколько своего будущего:

Ужин сняли. Слава Богу,
Что собрались как-нибудь.
Ну, присядем на дорогу,

А. М. Лотман

Да и с Богом в дальний путь.

Вот уж месяц вполонину
Показался, — не поздай;
Только слушай: ты долину
За кладбищем объезжай!

<...>

Всё ли в путь собрали сыну?
Вот и с Богом: поезжай!
Только слушай: ты долину
За кладбищем объезжай. (339–340)

Подлинный лирический “сюжет” стихотворения “запряган” в подтекст, в содержательное умолчание — приём, характерный для Фета.

Скрытый лирический “сюжет” содержат два стихотворения, написанные поэтом вскоре после публикации “Лирического пантеона”: “Кот поёт, глаза прищуря...” и “Не ворчи, мой кот-мурлыка...”.

А. Григорьев — друг и советчик Фета в молодые годы — умел распознавать скрытые лирические мотивы в его произведениях и живо откликаться на них. Впоследствии Фет с благодарностью вспоминал о том, каким проникательным читателем был его друг, ставший через несколько лет одним из наиболее известных критиков. В своих поздних мемуарах Фет писал:

“Сидя за одним столом в течение долгих долгих зимних вечеров, мы научились понимать друг друга на полуслове, причём отрывочные слова, лишённые всякого значения для постороннего, приносили нам с собою целую картину и связанное с ними знакомое ощущение <...> И вот появилось моё стихотворение

Не ворчи, мой кот-мурлыка...,

долго приводившее Григорьева в восторг. Чуток он был на это, как Эолова арфа.

Помню, в какое восхищение приводило его маленькое стихотворение “Кот поёт, глаза прищуря”, над которым он только восклицал: — Боже мой, какой счастливцев этот кот и какой несчастный мальчик!”⁴

В эти же годы Фет пишет ещё одно стихотворение “На дворе не слышно вьюги...” (1842), о “бедном мальчике”, линии на пальцах которого предвещают ему печальное будущее.

Как и баллада “Удавленник”, “готическая” баллада “Замок Рауфенбах” в “Лирическом пантеоне” не была плодом абстрактно-литературного, подражательного творчества. Её готический колорит был навеян не только чтением Жуковского или немецких поэтов, сколько реальными личными впечатлениями. Учась вместе с сыновьями остзейских дворян в пансионе Крюммера в Верро, в Эстонии (Лифляндии), Фет, которого не брали домой в Новосёлки во время каникул, посетил имение богатого лифляндского помещика Перейры. Вместе с сыном Перейры, своим товарищем по пансиону, он бывал в имении его деда Вульфа — Сербигаль. Роскошный дворец в Сербигали, кладбище со старинным склепом, куда проникли они с юным Перейрой, произвели на Фета неизгладимое впечатление. Впоследствии в мемуарах Фет подробно рассказывает и о пышных постройках Сербигали, и о приключении в склепе⁵.

Подтекст реальной действительности и подлинных переживаний, стоящий за поэтическими картинами и лирикой сборника, эстетика не украшенной, не экзотической родной природы и простого, не форсированного “скромного” чувства придавали сборнику “Лирический пантеон” особенное, своеобразное звучание на фоне эпигонски-романтических стихов других начинающих поэтов. Сам Фет осознавал, что “простота” является коренным свойством его поэзии. Он сравнивал простодушную и не нарядную девушку со своей музой и писал: “Я вижу простой овеванную музу” (361). Идеал простоты как синонима прекрасного составлял исходный эстетический принцип, который свидетельствовал и об искренности и творческой смелости молодого Фета и о том, что идеальной поэтической системой ему представляется поэзия Пушкина.

Ставя эпиграфом к своему антологическому стихотворению слова Горация “Не стыдись, что увлёкся работой”, Фет в эпические формы неторопливого русского гекзаметра заключает картину деревенского вечера и переживания юноши, увидевшего крестьянскую девушку у ручья. Точными и однозначными эпитетами поэт характеризует каждый предмет и как бы приближает его, делая конкретным, зримым и реальным: “усталые жницы”, “прохладное поле”, “мелкий кустарник”, “вечерняя прохлада”, “тенистая старая ива” и т.д. Он находит образы, свежо и непосредственно передающие живые приметы вечера в родной ему сельской глуши.

Характерно, что многие стихи сборника “Лирический пантеон” снабжены эпитафиями. Молодой Фет даёт как бы своё собственное лирическое развитие мысли или образа своего предшественника в поэзии. Так, стихотворение “Солнце потухло, плавает запах...” представляет собою поэтическую картину, подтекстом которой является лирическая строка Пушкина, взятая в качестве эпитафия: “Весна, весна, пора любви”. Стихотворение “Ты мне простишь, мой друг, что каждый раз...” — поэтическая новелла, иллюстрирующая стих Горация “Ссоры любовников — обновление любви”. Действующими лицами этой новеллы являются поэт, его молодой друг и возлюбленная друга. Автор преломляет сквозь призму мягкой иронии все отношения и чувства участников маленького события, изображённого им в стихотворении. Влюблённые ссорятся, но их ссора — маскарад, цель которого скрыть и оправдать бурные проявления любви. “Сердитый” мужчина требует от друга сочувствия своим огорчениям, на самом деле приглашая его быть свидетелем своего счастья. И поэт, любуясь подлинным, овеянным внутренней высокой простотой, молодым чувством друзей, иронизирует над их юношеским идеалом романтического демонизма, над маской разочарования, которую они безуспешно пытаются на себя надеть:

А ты, — ты в этот миг оригинал большой;
С сигарою во рту, в халате, у окошка
Алеко, Мортимер, Отелло предо мной,
И даже Гамлет ты немножко (361).

Добродушным юмором проникнуты здесь слова о большой оригинальности человека, похожего на целую вереницу литературных героев и, очевидно, на многих своих друзей. Таким образом, афоризм Горация становится отправным пунктом для повествования о современниках Фета, об их идеалах и причудах, о специфической, характерной для эпохи особенности их чувств, об отношениях в дружеском кругу молодых людей — сверстников поэта. Ведь и сам Фет ощущал себя “немножко” Гамлетом, и это лирическое самоощущение без всякой иронии, а подчас и глубоко трагично было им передано в его последующем творчестве.

Американский исследователь творчества Ричард Ф. Густафсон справедливо отмечает, что в стихотворении “Водопад”, которое вошло в “Лирический пантеон”, выражено стремление Фета преодолеть романтическое мировоззрение. Фет трактует одну из излюбленных тем русской поэзии. Густафсон сравнивает “Водопад” Фета с одноимёнными стихотворениями Державина и Баратынского и приходит к выводу, что оригинальность Фета проявляется в пространственной реальности его изображения. Поэт видит расположение изображаемых предметов в пространстве. Он наблюдает две стихии — тёмную бездну водопада вблизи и отдалённую безмятежность реки вдаль. Стремление в эту даль отражает идеал гармонии⁶.

В стихотворении “Водопад” Фета следует отметить также творческое освоение молодым поэтом художественных достижений Пушкина. “Водопад” Фета по своей композиции и некоторым структурным особенностям обнаруживает родство со стихотворением Пушкина “Кавказ”. Пушкин, как впоследствии и Фет, в своём стихотворении как бы озирает обширную панораму величественной природы с определённой точки — с возвышенности. В стихотворении Пушкина “Кавказ” поэт видит “потоков рожденье”, следит, как сквозь тучи “низвергаясь шумят водопады” и затем, переводя взгляд всё ниже и ниже в долины, останавливает его на текущей по ущелью реке. Но это не спокойная река, по контрасту противопоставляемая хаосу водопада, как у Фета, а скованный каменным руслом и сопротивляющийся насилию горный поток. Не этот образ, не картина природы, созданная поэтом, а вся структура стихотворения Пушкина даёт основание считать это произведение прообразом “Водопада” Фета.

Созерцая хаос водопада — следствие препятствия и стеснения потока — и видя вдаль ясную и вольную реку, молодой поэт — Фет — мыслью обращается к тревожащему его будущему. Движение воды в пространстве было для него подобием движения человека во времени. Образ вольной реки в его стихотворении очевидно выражал юношескую веру в жизнь, надежду на её мудрость и благость. Движение в пространстве, в жизни природы, в пейзаже и изменение душевных состояний человека во времени впоследствии становятся постоянными мотивами лирики Фета,

особенностью интерпретации чувства в его стихах и созданных им поэтических картинах⁷.

Примером первоначальной разработки тем и образов поэзии Фета в “Лирическом пантеоне” следует считать его стихотворение “Мой сад”, которое Р. Ф. Густафсон склонен трактовать как символическое воплощение философской сущности поэзии Фета⁸. Исследователь усматривает здесь тему сада и вечной весны, выражающую, по его мнению, отрешённость поэзии Фета от реальной жизни с её прозой и борьбой.

Действительно, стихотворение “Мой сад” предвосхищает многие поэтические темы сада в позднейшем творчестве Фета и вместе с тем содержит философский подтекст осмысления прекрасного в природе, человеческих отношениях (любви) и искусства (в поэзии) как единого, замкнутого в себе и отделённого от остальной жизни мира. Однако самоё восприятие прекрасного в этом стихотворении ещё носит настолько общий для романтических поэтов характер, мир его образов находится в такой прямой зависимости от того, что было создано до Фета в литературе, что “Мой сад” скорее “сад” романтической поэзии вообще, очень похожий на сад “Книги песен” Г. Гейне, одного из любимых поэтов автора, чем на заповедный мир самого Фета. Впоследствии природа стала для Фета источником постижения и выявления прекрасного, а не предлогом для воплощения замкнутого круга эстетических образов, входящих в готовую систему художественных представлений.

Значительный интерес как произведение, предвосхищающее целую линию в творчестве Фета, представляет и стихотворение сборника “Вздых”. Самоё его заглавие весьма оригинально и вместе с тем характерно для поэта. Оно раскрывает специфичность его замысла. Стихотворение не рисует вздыхающего человека, но само воплощает “вздых” — произвольное и непосредственное, как бы невольное выражение лирического движения. Небольшое по объёму, произнесённое на одном дыхании, оно передаёт мгновенный ход мыслей, порождённых постоянным чувством грусти. Такое соотношение заглавия и содержания произведения, при котором многозначительность краткого, обозначаемого одним словом заглавия дополняет стихотворение и как бы поясняет его смысл, в дальнейшем было характерно для творчества Фета (см., например,

А. А. Фет. СТАНОВЛЕНИЕ ТАЛАНТА. “ЛИРИЧЕСКИЙ ПАНТЕОН” 125
стихотворения “Даль” (“Облаком волнистым...”), “Никогда”, “Теперь”, “Нельзя”, “Почему?”, “Напрасно!”).

Таким образом, в первом сборнике Фета “Лирический пантеон” мы видим и явное ученичество молодого поэта и первые, но уже достаточно отчётливые ростки его творческой оригинальности. Эта оригинальность проявлялась отчасти и в самом характере его ученичества, в отчётливой ориентации на традиции Пушкина и в широком усвоении им опыта мировой поэзии, в особенности же поэзии римской (Гораций) и немецкой, большим знатоком которой он был уже в эти годы.

Между ранними опытами молодого поэта и зрелым его творчеством нет непреодолимой грани. В течение всей своей долгой жизни Фет усовершенствовал свою художественную систему, добиваясь ясности, которой от него требовали гораздо более рационалистически настроенные, чем он, современники. Даже А. Григорьев, тонко понимавший поэзию Фета, в 1853 году критиковал его за излишнюю субъективность его творчества:

“Дарование Фета совершенно самобытное, особенное, до того особенное, что особенность переходит у него в причудливость, подчас в самую странную неясность или в такого рода утончённость, которая кажется изысканностью”, — писал он и далее высказывал мысль, что не всё в поэзии Фета приемлемо и бесспорно “понимающим даже и неясное во многих его стихотворениях”⁹.

Хорошо зная Фета в пору, когда его художественная система формировалась, А. Григорьев представлял себе, каким видит своего читателя поэт и в какой степени он рассчитывает на его проницательность, “догадливость”. Фет шёл на встречу своему читателю и под влиянием критики усовершенствовал свою систему, шлифовал её. Большим толчком в осознании им того, как воспринимаются его стихи, была подготовка его собрания стихотворений редакцией журнала “Современник”, во главе которого стоял Н. А. Некрасов. Обсуждение и коллективное редактирование его стихов группой доброжелательно настроенных писателей, центром которого был Тургенев, но в которой принимали участие и Некрасов, и Л. Толстой, и И. Гончаров, и несколько известных

критиков, в том числе А. В. Дружинин, П. В. Анненков, В. П. Боткин, имел последствия в дальнейшей творческой судьбе Фета. Поэт вспоминал в своих мемуарах:

“Там, где я несогласен был с желаемыми исправлениями, я ревностно отстаивал свой текст, но по пословице: “один в поле не воин” — вынужден был соглашаться с большинством, и издание из-под редакции Тургенева вышло настолько же очищенным, насколько и изувеченным”¹⁰.

Однако, отстаивая свои художественные принципы, сложившиеся в 1840-х годах, и сохраняя их в самых их основах, поэт в подавляющем большинстве случаев не вернулся в последующих изданиях своих стихотворений к забракованным Тургеневым текстам¹¹. Критика и редактирование современниками стихотворений Фета была связана с неприятием ими того элемента импрессионистической импровизационности, которая была особенно ощутима в раннем творчестве поэта и в наибольшей степени в “Лирическом пантеоне”. Сам Фет впоследствии был склонен отказаться от её “крайностей”.

¹ *Фет А.* Ранние годы моей жизни. — М., 1893. — С. 141. Ознакомившись с тетрадью стихов Фета, которую ему показал М. П. Погодин в конце 1838 — начале 1839 г., Гоголь отозвался: “Это несомненное дарованис”.

² *Фет А. А.* Стихотворения и поэмы. — Л., 1986. — С. 347. — (Б-ка поэта. Большая серия. Изд. 3-е). Далее ссылки на это издание даются в тексте.

³ *Фет А.* Ранние годы моей жизни. — С. 54.

⁴ Там же. — С. 152–153.

⁵ Там же. — С. 105–110.

⁶ *Gustafson R. F.* The Imagination of Spring. The Poetry of Afanasy Fet. — New Haven; London, 1966. — P. 42–45.

⁷ См.: *Лотман Л. М.* Лирическая и историческая поэзия 50—70-х годов XIX в. // История русской поэзии: В 2 т. — Л., 1969. — Т.2. — С. 135, 138–144.

⁸ *Gustafson R. F.* The Imagination of Spring. The Poetry of Afanasy Fet. — P. 84–98.

⁹ *Григорьев А.* Литературная критика. — М., 1967. — С. 86.

¹⁰ *Фет А.* Мои воспоминания. — М., 1890. — Ч.1. — С. 104–105.

¹¹ См. об этом: *Бухштаб Б. Я.* Судьба литературного наследия А. А. Фета // Лит. наследство. — М., 1935. — Т.22–24. — С. 561–608; *его же.* А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. Изд. 2-е. — Л., 1990. — С. 33–34.

РЕЗЮМЕ

У статті аналізується перша збірка поезій А.Фета “Лирический пантеон” в аспекті визначення тих внутрішніх тенденцій творчості, які у подальшому стали характерними рисами художньої індивідуальності поета.

SUMMARY

The article goes over the first collected verses “Lyrical Pantheon” by A.Fet and points out the inner tendencies of the poet’s works that later became leading in his creative individuality.

“ВЕНЕЦИАНСКИЙ” ФИНАЛ “НАКАНУНЕ”
И. С. ТУРГЕНЕВА

Особое значение и звучание “венетических” глав “Накануне” отметил ещё А. Григорьев в статье “Искусство и нравственность” (1861). Считая этот роман “по своей постройке гораздо слабее всех других произведений Тургенева”, поскольку автор в нём “не успел или не умел слить... воедино” “две задачи” — “общепсихологическую и поэтическую” и “общественную, и притом, современно-общественную”, критик писал:

“Задача общепозитивная: стремление изобразить два страстных существования, роковым, трагическим образом столкнувшиеся, скользящие над бездной и гибелью в исключительной обстановке Венеции — жажду жизни и упоение ею на краю смерти и гибели посреди чудес поэтического и отжившего мира, — задача, исполненная блистательным образом, создавшая в романе какой-то байронски-лихорадочный эпизод, великолепную, обаятельную поэму...”¹.

Суждение А. Григорьева многое предвещает в наиболее глубоком и концептуальном из современных прочтений романа, принадлежащем В. М. Марковичу. То, что критик назвал “общепсихологической” или “общепозитивной задачей”, трансформировалось у исследователя в “трагическую тему” “на правах “второго сюжета”, которая долго присутствует подспудно, а в “венетическом” финале прорывается наружу, властно изменяя восприятие предшествующего и обуславливая вторжение лирического начала в эпическое повествование. Остро почувствованный А. Григорьевым “роковой, трагический” смысл столкновения страсти и смерти, “скольжения над бездной” превратился у В. М. Марковича в “метафизическое содержание” “трагической темы”, каковым является “универсальный трагизм человеческого существования” и “непримиримое противоречие двух “равнозаконных” правд — вселенской и личностной”. В контексте “второго сюжета” катастрофа, постигшая Елену, приобретает “традиционный для трагического искусства смысл”:

“Она может быть принята как возмездие за попытку обрести гармонию в дисгармоническом и даже, может быть, вовсе исключавшем всякую реальную гармонию мире. Говоря иначе, за попытку в одиночку и “для себя” разрешить задачу общемирового значения. <...> И столь же классическое осмысление его (героя) гибели — как расплаты за превышение пределов человеческой компетенции”².

Едва ли не полемически по отношению к А. Григорьеву исследователь полагает: “...Тургенев, судя по всему, и не стремился слить в однородное целое трагико-метафизические и социально-исторические пласты своего романа”. Среди причин, по которым не устранены “принципиальные различия” между этими пластами. В. М. Маркович назвал соотношение с “универсальным” как “своеобразное испытание для современных идеалов, общественных типов, нравственных решений и т.п.”³. В результате “двойной сюжет” “по-своему возвышает Елену, окружая подлинно трагедийным ореолом её позицию и судьбу. И в то же время открывает её неполноту и односторонность, её вину перед целостностью жизни — уже не по обычному, а по высшему счёту”⁴.

Наличие в романе “второго сюжета”, усложняющего конфликт и придающего ему философское звучание, сегодня сомнений не вызывает, хотя смысл, функции и структурное положение этого сюжета трактуются по-разному⁵. Правда, “высший счёт”, открывающий трагедийность романа и его героини, незаметно подменяется “обычным”, что грозит новой односторонностью: прежде Берсеневу и Шубину отказывали в духовно-общественной значимости, теперь — Елене и Инсарову в духовности и человечности⁶. Это особенно заметно в случаях (сцена в театре, например), когда роман “сопротивляется”: “Тургенев использует искусство не столько для показа человеческой сути Инсарова и Елены, в какой-то степени их эстетической реабилитации, сколько для передачи трагедийного начала произведения”⁷.

Однако коррективов требуют не упрощения подобного рода, а сама блестящая интерпретация В. М. Марковича, ибо “равнозаконность” двух правд всё-таки нарушена в ней в пользу вселенской, а “трагико-метафизическая” вина Елены, как и всякого живущего человека, смещена на её и “современных идеалов” нравственную вину перед людьми, а также на “трагическую уязвимость” героини

(неспособность жертвовать любовью ради героики “дела”). Поскольку “венецианский” финал служит своего рода ключом к философскому смыслу “Накануне”, присмотримся внимательнее к нему и к его соотношению с основным текстом романа.

Начнём с того, что прорыв в финале “трагической темы” — трагической вследствие именно “равнозаконности” обеих правд — “плотно” подготовлен “прощальными” (XXX—XXXII) главами. В XXX главе, размышляя о будущем Елены и Инсарова, Шубин говорит: “Да, молодое, славное, смелое дело. Смерть, жизнь, борьба, падение, торжество, любовь, свобода, родина... Хорошо, хорошо. <...> А там — натянуты струны, звени на весь мир или порвись!”⁸. Героика и трагедия, личное и общее, высшие порывы духа и веление сердца слились для Шубина в выборе героев нераздельно. Но начинается для него этот ряд всё-таки со смерти. И не потому только, что “Инсаров кровью кашляет”, но потому, что “дело”, зовущее его на родину, чревато больше “борьбой” и “падением”, чем “торжеством”. Но “звени на весь мир или порвись!” — это уровень и критерий “дела”, героики, истории. Недаром Шубин говорит о лице Инсарова: “хоть сейчас лепи с него Брута”. А вот на вопрос: “Вы знаете, кто был Брут, Увар Иванович?” — тот отвечает: “—Что знать? человек” (141). За этим, казалось бы, нелепым ответом возникает тем не менее “мегафизический” уровень и критерий, на котором уничтожается исключительность героики, уравниваются все “человеки” перед лицом природы и судьбы, обнажается универсальный трагизм человеческого существования.

На фоне обозначившейся разности критериев получает двойное звучание мотив смерти, проходящий через XXXI—XXXII главы в контексте “любви—разлуки—судьбы”. Для Анны Васильевны отъезд дочери равносильен потере её навсегда: “Мать причитала над ней, как над мёртвою” (145). Елена, испытывая “глубокую, бесконечную жалость” к матери и пытаясь как-то смягчить её горе, говорит: “...утешьтесь хоть тем, что могло быть и хуже: я могла бы умереть” (143). Она имеет в виду не лихорадку, от которой “чуть не умерла” восемнадцати лет (35), а болезнь Инсарова: “Если он умрёт, ...и я умру”, “Если он умрёт, ...и меня не станет” (121, 123) — это не экзальтированный всплеск, а доминанта состояния во все восемь дней, пока Инсаров находился между жизнью и смертью.

И её действительно не стало бы: “Наша барышня как свечка тает”, — говорила о ней её горничная” (124).

Любовь, делающая невозможным само существование без любимого, превращается в судьбу, в рок, противиться которым человек не властен. Вот почему житейская, казалось бы, аргументация Елены начинает просвечивать если не “трагико-метафизическим”, то близким к нему смыслом: “...— Что же было делать? Я не виновата, я полюбила его, я не могла поступить иначе. Вините судьбу...” (143). Подвластность любви-судьбе, равновеликой долгу (“Я тебя люблю... другого долга я не знаю” — 128), не оставляет места выбору и обуславливает единство поведения героини в обеих драматических ситуациях (болезнь и смерть Инсарова).

Мотив смерти прозвучал и в сцене прощания Берсенева и Шубина с “молодыми”. Чтобы прервать “томительное молчание”, Шубин заговорил:

“Покоримся велениям судьбы, помянем прошлое добром — и с Богом на новую жизнь! “С Богом, в дальнюю дорогу”, — запел он и остановился. Ему вдруг стало совестно и неловко. Грешно петь там, где лежит покойник, а в это мгновение, в этой комнате, умирало то прошлое, о котором он упомянул, прошлое людей, собравшихся в неё. Оно умирало для возрождения к новой жизни, положим... но всё-таки умирало” (147).

Скользкая дистанция между героем и автором стирает грань между бытовым и бытийным умиранием прошлого, заставляя их просвечивать друг другом. “Велениями судьбы” в жизни героев проведена столь резкая граница, что возврата к прошлому не может быть не только из-за необратимости времени, но и из-за того, что с ним обрываются все внутренние связи — оно становится “покойником”. Так предвещена невозможность для Елены вернуться в Россию.

Уже в “умирающем прошлом” любовь-судьбы властно разъединила четверых героев, по-разному сталкивая их в роковых треугольниках. Молчаливо прощальное объятие Елены, Инсарова и Берсенева: “Что могли сказать эти три человека, что чувствовали эти три сердца?” (146). В этом сердечном треугольнике, где двое живут и любят благодаря самоотверженной любви и преданной дружбе

третьего, нет места Шубину. “Собралось опять наше три, ...в последний раз” (147), — говорит художник о себе, Елене и Берсенева. В “нашем трио”, которое лишь на мгновение показалось способным перерасти в любовный треугольник, нет места “чужому” Инсарову. Но именно он его и разрушил: “Нет, кабы были между нами путные люди, не ушла бы от нас эта девушка, эта чуткая душа, не ускользнула бы, как рыба в воду!” (142). Судьба-любовь и судьба-“дело”, связав Елену и Инсарова, разъединила их со “всеми”, с Россией, с прошлым (“...прощайте все, прощай Россия!” — 148). Не эта судьба так тесно переплетена с мотивом смерти, что почти неотвратимо превращает венецианский эпизод, который виделся героям прологом к “новой жизни”, в трагический финал порыва к ней.

А. Григорьев пронизательно назвал венецианские главы “великолепной, обаятельной поэмой”. В них нерасторжимо и драматично соединились все проявления “универсального”, которыми в тургеневских романах проверяются “образ и давление времени” и его носители, — природа и искусство, любовь и смерть. Притом соединились предельно сконцентрированными во времени (два с половиною дня) и в особом пространстве — “на краю”, на пограничье между сушей и морем, культурой и стихией, временным и вечным.

В. Н. Топоров включил вещей сон Елены в число проявлений у Тургенева одного из мотивов “морского комплекса” — “дна моря” как образа смерти и ужаса⁹. На мой взгляд, этот мотив вплетается в другой, пронизывающий весь венецианский финал, — мотив “берега моря” с характерным для него “изоморфизмом тяги любви и моря и берега”, приоткрывающим катастрофичность утраты “собирательного начала”, каким выступает и любовь, и “спасительный берег жизни среди неустойчивого, чреватого опасностями моря”¹⁰. Взаимно отражаясь друг в друге, эти мотивы образуют единую лирико-философскую тему, контрапунктно развивающуюся в финале. Она возникает в самом начале XXXIII главы, в короткой зарисовке Лидо, куда приехали герои. Они “отправились по узкой песчаной дорожке, обсаженной чахоточными деревцами (их каждый год сажают, и они умирают каждый год), на внешний край Лидо к морю” (149). Дело не только в созвучии между этими “чахоточными”, умирающими деревцами и беспрестанно кашляющим Инсаровым. Вся атмосфера “унылого места”, где “мутно-синие

волны” оставляют “мелкие раковины и обрывки морских трав” (ср. мотив мути, поднятой со дна моря и осевшей ракушками и обрывками водорослей, у Пастернака и Гёльдерлина)¹¹, как бы овнешняет внутреннюю тревогу, которую таят в себе герои (“тайная забота” Елены, “горькая усмешка” Инсарова). Берег ожидания и надежды грозит обратиться в последнее прибежище жизни. Противостоять этой угрозе может только любовь. Увлекая мужа с Лидо, Елена предлагает:

“...Хочешь, ...мы нынешний день отдадим друг другу, позабудем о политике, войне, обо всём, будем знать только одно: что мы живём, дышим, думаем вместе, что мы соединены навсегда. <...> — Ты этого хочешь, Елена, — отвечал Инсаров, — стало быть, и я этого хочу” (150–151).

Слова Елены звучали бы как торжественный обет, если бы не были так естественны для неё. “Собирающее начало” любви пронизывает этот микро-диалог, но оно же делает неотвратимой трагическую развязку, ибо вне “соединения навсегда” Елене не жить, не дышать...

Тема тонко подхвачена и переведена Тургеневым в новый регистр в этюде о Венеции — прекрасной, волшебной, пленительной и умиротворяющей. Но “умирание” здесь — не трагическая тень, омрачающая красоту “волшебного города”, а “последняя прелесть, прелесть увядания в самом расцвете и торжестве красоты”, которой, быть может, и недоставало несказанному очарованию Венеции, томящей сердце и обвеянной “дымкой какой-то влюблённой тишины” (151). Этюд о Венеции, звучащий как завершённое стихотворение в прозе, не отстранён от героев. Его начало (“Кто не видал Венеции в апреле”) перекликается с предложением Елены посмотреть город, которого они “хорошенько не видели”, и как бы включает героев в воссозданное автором пленительное чудо Венеции. Именно оно изменило душевный настрой героев. Завершая этюд, Тургенев пишет:

“Отжившему, разбитому желанию не для чего посещать Венецию...; но сладка будет она тому, кто чувствует себя благополучным; пусть он принесёт своё счастье под её очарованные небеса, и как бы оно ни было лучезарно, она ещё озолотит его неувыдаемым сиянием” (151).

Вполне “благополучными” Елена и Инсаров себя не ощущают; но они принесли “под очарованные небеса” любовь, соединившую их

навеки, и Венеция “озолотила”-одарила их днём безоблачного счастья и беспричинной детской радости:

“Елена чувствовала себя глубоко счастливою; в лазури её неба стояло одно тёмное облачко — и оно удалилось: Инсарову было гораздо лучше в тот день”, “какая-то светлая весёлость неожиданно нашла на них” — “детям хорошо известно это чувство” (152).

Венеция, пленительная красота которой неотрывна от “умирания”, открывает череду “эстетических ситуаций” в XXXIII главе¹² и вариации в них основной темы, но на уровне высокого искусства, дарующего бессмертие и любви, и смерти. Но она же создаёт незримый “эстетический” ореол вокруг героини и её судьбы. “Не будучи ни знатоками, ни дилетантами”, Елена и Инсаров тем не менее выделили в Академии изящных искусств одну из главных её достопримечательностей — “Вознесение на небо Богоматери” Тициана Вечеллио ди Кадоре (549). Правда, не всё полотно: их “поразила” Мадонна — “прекрасная, сильная женщина, спокойно и величественно стремящаяся в лоно Бога-отца” (152). Свершение подвига любви во имя людей и завершение земного пути...

На фоне сакрального таинства драма любви и смерти вердиевской Виолетты — слишком земная, бытовая и даже “пошловатая”. Но в театре происходит чудо искусства — “редкое, высочайшее счастье для художника”, когда исполнительница главной партии “вдруг переступила ту черту, которую определить невозможно, но за которой живёт красота” (154). Как и этюд о Венеции, авторское изображение спектакля и преображения певицы построено так, что включает героев в происходящее. Тем более, что они раньше других почувствовали в исполнительнице художника (см.: 153–154). Однако третий акт “Травиаты” и блистательно исполненный финал (“Дай мне жить... умереть такой молодой!”) вернули героев к их тайному опасению.

“Похолодевшая” Елена “начала тихо искать своей рукой руку Инсарова, нашла её и стиснула её крепко. Он ответил на её пожатие: но ни она не посмотрела на него, ни он на неё. Это пожатие не походило на то, которым они, несколько часов назад, приветствовали друг друга в гондоле” (155). “Не походило” потому, что не “приветствие”, а невольный страх и порыв одолеть его любовью выражались в нём.

Тема, совершив круг, вернулась к исходу. Однако потрясение “недавними впечатлениями” вывело её из сферы эмоций и превратило в предмет напряжённых ночных раздумий Елены у окна гостиницы. Внешне обстановка рефлексии повторяет привычную для героини с юности: “Проводить каждый вечер около четверти часа у окна своей комнаты вошло у ней в привычку. Она беседовала сама с собой в это время, отдавала себе отчёт в протекшем дне” (32). Пространственная символика окна сближает его с порогом как рубежом, границей, но мимо того размыкает замкнутое пространство. Сохраняя все эти значения, окно венецианской гостиницы, выходящее “на широкую лагуну”, как бы распахнутое в море и тихую, ласковую ночь под “святыми, невинными лучами” “ясного неба” (156), становится ещё и модификацией “берега” — берега жизни, любви, но и пограничья, чреватого катастрофой. На этом “берегу”-пограничьи встаёт перед Еленой самый “универсальный” из вечных вопросов — пребывает ли человек в одухотворённой Божьим промыслом Вселенной или остаётся одиноким и беззащитным перед “чуждым” и равнодушным мирозданьем:

“...зачем смерть, зачем разлука, болезнь и слёзы? или зачем эта красота, это сладостное чувство надежды, зачем успокоительное сознание прочного убежища, неизменной защиты, бессмертного покровительства? <...> Ужели мы одни... одни... а там, повсюду, во всех этих недосыгаемых безднах и глубинах, — всё, всё нам чуждо? К чему же тогда эта жажда и радость молитвы?” (156).

Но весь последующий ход вопрошающей мысли героини предполагает “в творении творца” и некий закон, неведомый человеку, но властно определяющий его судьбу. Отсюда и надежда-вопросение о чуде (предвещающее стихотворение в прозе “Молитва”), и трагическое прозрение предела (Еленино “Довольно?” едва ли не “знак” повести 1865 года), положенного человеческому счастью как посягновению на высшую и внеположную людям гармонию: “А с какого права?”; “А если этого нельзя?”; “Если это не даётся даром? Ведь это было небо... а мы люди, бедные, грешные люди...” (156–157). Для Елены “небесная” гармония счастья — это прежде и больше всего любовь, без которой она с юности не представляла своей жизни (см.: 35). И мысль о “вине” связана у неё не с единением

любви и дела, а только и исключительно с любовью: “О Боже, неужели мы так преступны! Неужели Ты, создавший эту ночь, это небо, захочешь наказать нас за то, что мы любили?” (157). Смушает Елену лишь вина перед “горем бедной, одинокой матери”. Но авторский комментарий, не снимая, переводит её в общую жёсткую логику жизни, где “счастье каждого человека основано на несчастье другого” (157). Так любовь из “собирательного начала”, хранящего от катастрофы, перетекает в её причину — в безвинную вину человека в мире. Этот мотив дважды повторяется в XXXV главе: в мироощущении “окамсневшей” от горя Елены (“она не дерзала вопрошать Бога, ...зачем наказал свыше вины, если и была вина”) и в прощальном письме к родным (“Я искала счастья — и найду, быть может, смерть. Видно, так следовало; видно, была вина” — 164, 165). Притом, внутреннее видоизменение мотива — от сомнения к допущению вины — накрепко связывает её с роковой предопределённостью судьбы-любви: “Нас судьба соединила даром: кто знает, может быть, я его убила; теперь его очередь увлечь меня за собою” (165). Трагической героиней Елену, действительно, делает любовь. Но не потому, что уравнивает её с другими людьми или приоткрывает её уязвимость, а потому, что составляет основной смысл её жизни и личности. Героиня же “дела” является следствием или сопутствием любви.

Припомним эпизод с Катей, вообще символический для судьбы героини. Маленькая Елена (“на десятом году”) “внимала” “неведомым, новым словам” нищей девочки как откровению и мечтала разделить с нею свой путь: “...думала о нищих, о Божьей воле; думала о том, как она вырежет себе ореховую палку, и сумку наденет, и убежит с Катей, как она будет скитаться по дорогам...”. Более того, внешние признаки, уподобляющие её Кате и вызывающие нарекания родителей, рождают у Елены чувство страха и радости (“и страшно и чудно стало ей на сердце”, “и опять стало ей и страшно и сладко на сердце”): если она уже походит на “замарашку, крестьянку”, значит, скоро отправится в странствие... (см.: 34). Это не столько детская страсть к подражанию чему-то необычному, сколько полудетское проявление доминантного признака личности Елены — естественного и безоговорочного притяжения ею миро-

“ВЕНЕЦИАНСКИЙ” ФИНАЛ “НАКАНУНЕ” И. С. ТУРГЕНЕВА 137
восприятия и пути поразившего, а тем более вызвавшего её любовь человека.

Чтобы Елена полюбила Инсарова, он должен был иметь высокую цель и говорить “неведомые, новые слова” и родине и её свободе. Но полюбив, Елена приняла его идею и дело столь же естественно и осердеченно, как в детстве Катину мечту “жить на всей Божьей воле”. Смерть Кати была большим потрясением для Елены: “Последние слова нищей девочки беспрестанно звучали у ней в ушах, и ей самой казалось, что её зовут...” (34). Этот зов повторился в “странном” и пророческом сне героини, соединившем два самых значительных существа в её жизни — Катю и Инсарова, равно ушедших в небытие и разверзших “седую, зияющую пропасть... перед ней” (161–162).

После смерти Инсарова, унёсшей любовь и жизнь, для Елены остаётся только “дело”, которое для неё без любимого равно “бездне”. Бездна — то ли моря, то ли героини — поглотила её бесследно. Перед лицом вечности и Вселенной любовь-судьба Елены — всего лишь “маленькая игра жизни”, “её лёгкое брожение” (166). Но для человека в этой “игре” заключена вся полнота жизни, отведённого ему бытия. Вселенская и личностная правды не только “равнозаконны”, но в “венецианском” финале они ещё и эстетически равноправны. А потому полная неизвестность конца героини приобретает оттенок растворения её в вечности.

¹ Григорьев А. Литературная критика. — М., 1967. — С. 413.

² Маркович В. М. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. — Л., 1982. — С. 179.

³ Там же. — С. 183–184.

⁴ Там же. — С. 185.

⁵ См.: Лебедев Ю. В. Тургенев. — М., 1990. — С. 393–394.

⁶ См.: Коньшев Е. М. Проблема положительного героя в романе Тургенева “Накануне” // Тургенев: мировоззрение и творчество, проблемы изучения. — Орёл, 1991. — С. 91–100.

⁷ Бельская А. А. Роль искусства в романе Тургенева “Накануне” // Там же. — С. 114, 115.

⁸ Тургенев И. С. Полн. собр. и писем: В 28 т. Сочинения. — М.; Л.: Наука, 1964. — Т. VIII. — С. 141. Последующие ссылки на данный том указаны в тексте.

⁹ Топоров В. Н. О “поэтическом” комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. — М., 1995. — С. 611–612, 589–590.

¹⁰ Там же. — С. 592–597.

¹¹ Там же. — С. 592, 595.

¹² Бельская А. А. Роль искусства в романе Тургенева “Накануне”. — С. 111–114.

РЕЗЮМЕ

На мікроаналізі тексту показано, що “трагічна тема” (В. М. Маркович) виникла і в тургенєвському романі “Накануне” ще задовго до фіналу (взаємодія мотивів “кохання-долі” й “кохання-смерті”). Просторова символіка фіналу (“берег моря” за В. М. Топоровим) та серія в ньому “естетичних ситуацій” обумовлюють внутрішній рух мотиву “кохання-смерті” від сфери емоцій героїв через високе мистецтво (прекрасна й вмираюча Венеція, вознесіння тиціанівської Мадонни, “Травіата” Верді) до напруженої духовно-філософської рефлексії Олени. Показано рівноправність у романі вселенської й особистісної правди, чому протиріччя між ними і стає власне трагедійним.

SUMMARY

The microanalysis of the text shows that the “tragic theme” (V. M. Markovich) in “On the Eve” occurs long before the final part of the novel (the interaction of the “love-and-fate” and “love-and-death” motifs). The spatial symbolics of the final part (the “sea shore” after C. N. Toporov) and the series of “aesthetical situations” in it determines the internal movement of the “love-and-death” motif from the sphere of the characters’ emotions through art (the beautiful and dying Venice, Titian’s “Ascension of the Virgin”, Verdi’s “Traviata”) toward Helen’s intense spiritual and philosophical reflexion. The equality of the universal truth and the personality truth is shown resulting in the fact that the nature of the contradiction between the two truths becomes that of a genuine tragedy.

© И. А. Битюгова

К ВОПРОСУ О КУЛЬТУРЕ ЧАСТНЫХ ИНСЦЕНИРОВОК
 ДРАМАТУРГИИ А. Н. ОСТРОВСКОГО
 ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА
 (ПО ВОСПОМИНАНИЯМ А. И. СУВОРИНОЙ)

В 1991 году издательством “Радянська школа” г. Киева было выпущено подготовленное М. В. Теплинским пособие для учителя “Пьесы жизни. Изучение творчества А. Н. Островского в школе”. В центре компактно написанной с учебными целями книги — три наиболее значимых для формирования представлений молодого поколения о творческом наследии А. Н. Островского пьесы “Гроза”, “Бесприданница” и “Снегурочка”, анализ которых нацелен не только на изучение их социально-исторической проблематики, но и на определение художественного своеобразие драматических конфликтов каждой из них, выявление их этического потенциала. Ориентируя преподавателей на расширение культурного горизонта учащихся, М. В. Теплинский первую главу книги посвящает характеристике “Основных этапов творческого пути А. Н. Островского” (с акцентом на предназначенных для самостоятельного чтения пьесах “Свои люди — сочтёмся!”, “Доходное место”, “Лес”, “Таланты и поклонники”), а последние три — “А. Н. Островский и театр”, “Из истории воплощения пьес А. Н. Островского на сценах дореволюционного и советского театра”, “А. Н. Островский и украинская культура” — лаконичному обзору сценической жизни драматургии Островского, восприятию её как русским, так и украинским читателем и зрителем. С обозначенной в этих заключительных разделах тематикой связан и мало изученный вопрос о самостоятельных постановках по пьесам Островского как интересном явлении культуры второй половины XIX века, в какой-то мере параллельном их известным театральным интерпретациям. Не рассматривая вопрос в целом, остановимся лишь на одном иллюстративном примере, почерпнутом из воспоминаний А. И. Сувориной, второй жены А. С. Суворина, — разыгранном на их домашнем вечере под руководством известного актёра

Александринского театра Н. Ф. Сазонова спектакле по драме Островского “Доходное место” в присутствии Ф. М. Достоевского, которому и посвящены мемуары участницы этого спектакля¹.

Во вступительной главе книги “Пьесы жизни” М. В. Теплинский, говоря о начальном периоде творчества Островского и постепенном расширении его диапазона, переходе после пьес первой половины 1850-х годов из жизни купечества (“Свои люди — сочтемся!”, “Не в свои сани не садись”, “Бедность не порок”, “Не так живи, как хочется”) с 1856 года к изображению также мира дворянства (“Воспитанница”) и чиновничества (“Доходное место”), отмечает стремление драматурга охватить основные общественные силы дореформенной России. В “Доходном месте”, — подчёркивает М. В. Теплинский, — Островский показал, что “бюрократическая машина” той поры — “такое же “тёмное царство” как и мир купечества”, и отразил закончившуюся провалом “попытку честного интеллигента Жадова утвердить иное представление о правосудии, построить свою жизнь на началах честного труда и чистой совести”². Именно это столкновение традиций жизни чиновничьей среды с её “авторитетами” и ещё слабых положительных ростков нового в лице героя-утописта, старающегося отстоять человеческие ценности, и было, судя по воспоминаниям А. И. Сувориной, главным для неё в общей трактовке режиссёром замысла “Доходного места” и в её исполнении роли жены Жадова Полиньки. Дата этой домашней инсценировки и фамилии основных её участников обозначены в дневниковой записи от 29 февраля 1880 года С. И. Смирновой (1852—1921), писательницы, жены Н. Ф. Сазонова, близкой знакомой Ф. М. Достоевского: “Около 11 <вечера> поехала к Суворину <...> У Суворина спектакль, играют “Доходное место”. Жадов — Карабчевский. Полина — Анна Ивановна. Вышневецкий — Буренин, Кукушкина — жена Крамского, Юленька — Коломнина. Сцена с кулак и зрители тут же на носу у актёров”. Среди гостей С. И. Смирнова упоминает историка С. И. Шубинского (1834—1913), писателя Н. С. Лескова (1831—1895), которому её представили, и Ф. М. Достоевского (1821—1881)³. Прежде чем воспроизвести более подробно рассказ А. И. Сувориной об этом же спектакле, необходимо охарактеризовать саму мемуаристку. Анна Ивановна Суворина (1858—1936), как свидетельствует

А. П. Чехов, проведя у Сувориных в начале декабря 1888 года “две недели”, — женщина, “имеющая свой собственный, самостоятельный взгляд на вещи. Она урождённая Орфанова, сестра литератора Мишлы Орфанова, чудеснейшего человека. Вся семья Орфановых прекрасна” (письмо к И. Л. Леонтьеву-Щеглову от 20 декабря 1888 г.)⁴. Несколько ранее в письме к родным от 22–23 июля 1888 года из Феодосии, где он гостил на даче у Сувориных, Чехов, не без юмора описывая их совместное пребывание у моря, выделял А. И. Суворину из многих женщин, там им встреченных, и заключал: “Она <...> оригинальна <...> и мыслит не по-женски. Говорит много вздора, но если захочет говорить серьёзно, то говорит умно и самостоятельно. Влюблена в Толстого по уши и поэтому всей душой не терпит современной литературы <...> Вообще человек она интересный, умный и хороший”⁵. В свою очередь, А. И. Суворина оставила воспоминания о своих впечатлениях от общения с А. П. Чеховым⁶. В опубликованной части записок А. И. Сувориной о Достоевском отражается её особое отношение к нему как человеку (“Взгляд его, — пишет мемуаристка, — был пронизателен и казалось, что он всё видит насквозь и читает душу”) и как к “удивительному писателю”, “нашей славе”. И в то же время допуская, что может быть это прозвучит как обвинение ей самой, Суворина признавалась: “Своеобразные герои Достоевского были чужды мне. Моя совершенно здоровая и нормальная натура и уравновешенная психика, чуждая всякой мистике, мешала мне понять героев Достоевского <...> Я бежала из этого густого и мрачного леса на ясные поляны к Тургеневу, Толстому, Гончарову, где мне всё было естественно, просто и близко сердцу <...> Очевидно, такой тонкий анализ, такой глубокий не мог быть оценён таким простым и обыкновенным человеком, каким была я”⁷. Вместе с тем Достоевский, знавший А. И. Суворину 20–22-летней, судя по приводимым в её воспоминаниях фактам, отдавал должное её доброте, искренности и непосредственности. Так в дни Пушкинских торжеств 6 июня 1880 года на утренней службе в Страстном Успенском соборе перед открытием памятника поэту, Достоевский неожиданно подошёл к ней и, признавшись, что наблюдал за нею, обратился к ней с просьбой, в случае его смерти молиться за него так, как она молилась за Пушкина⁸. 9 июня 1880 года на “интимном” завтраке

в ресторане Тестова, где присутствовали Ф. М. Достоевский, А. Н. Островский, Д. В. Григорович, С. В. Максимов, И. Ф. Горбунов, Н. В. Берг и А. С. Суворин с женой, Достоевский спросил у своей соседки А. И. Сувориной, нравится ли ей Диккенс. Узнав, что она его не читала, через некоторое время Достоевский вдруг “громко” произнёс, что между сидящими “есть счастливейший из смертных!” и указал, к удивлению А. И., на неё, так как ей “предстоит ещё <...> счастье” прочесть Диккенса. Её объяснение, что она “пробовала, но не могла прочесть”, “положительно” не перенося изображения страданий детей и животных, и признание в эмоциональном восприятии прочитанной Достоевским на литературном вечере пушкинской “Медведицы”, развеселили и озадачили его. Достоевский рассмеялся и сказал ей: “Это очень интересно, но всё-таки Вы должны прочесть Диккенса. Когда я очень устал и чувствую нелады с собою, никто меня так не успокаивает и не радует, как этот мировой писатель!” “Я обещала прочесть” — пишет его собеседница.

Следует отметить, что А. И. Суворина была лично знакома и с А. Н. Островским и его женою и навестила их, находясь в Москве, менее чем за год до своего участия в его пьесе. В письме к А. С. Суворину от 11 мая 1879 года Островский упомянул об её визите и пригласил А. С. и А. И. Сувориных летом побывать в его усадьбе Щельково, а также известил, что экземпляр обещанного Анне Ивановне его портрета будет оставлен в одной из московских фотографий¹⁰.

О постановке “Доходного места” Островского А. И. Суворина много лет спустя¹¹ вспоминает:

“На одном из наших домашних спектаклей присутствовал и Фёд<ор> Мих<айлович> Достоевский. Играли Островского “Доходное место”. Тогда эта пьеса имела громадный успех, роль либерального Жадова находила отклик у молодого поколения, всегда имела успех и была благороднейшая роль для актёра. Ставил пьесу у нас большой наш приятель Ник<олай> Фёд<орович> Сазонов, Жадова играл Ник<олай> Пл<атонович> Карабчевский — красавец и знаменитый адвокат, очень талантливый актёр и покоритель дамских сердец. И это была одна из его лучших ролей! Жену его, глупенькую, но милую Полиньку, или Полину, играла я, мою мать, т. е.

тёщу (типаж) Жадова, играла жена Ив<ана> Ник<олаевича> Крамского С<офья> Н<иколаевна> Крамская. Сестру мою, Юленьку, играла дочь моего мужа, моя belle-fille А. Ал<ексеевна> Коломнина, и Викт<ор> Петр<ович> Буренин играл роль генерала Вышневого.

Вся пьеса держится на Жадове. Он даёт тон всей пьесе. Затем идут роли Полины и матери. Со всеми нами, кроме конечно Жадова — Карабчевского, проходил Сазонов. Я никогда никого в этой роли не видела, и хотя я была бесстрашная и готова была играть, не читая даже пьесы, любую роль, хотя бы Леди Макбет, и кончить спектакль пляской и пением простушки и воспитанной, — но в этот раз я очень боялась, главное боялась подвести Жадова, т<ак> к<ак> почти что лучшие его места все с Полиной. На репетициях он не вполне играл, я читала свою роль по указаниям режиссёра. Одна Крамская играла на репетиции, и мне ужасно нравился её тон. На генеральной репетиции было довольно много народу, но подъёму не было, и я совершенно потерялась, тем более, что слыхала со смены голос Н<иколая> Петр<овича> Вагнера про меня, что я очень мила — что-то в этом роде, а муж сказал, что, по его мнению, “она (т. е. я) как-то очень легкомысленна”. Услышав это, я ещё более потерялась, ценя ужасно строгое, взыскательное, беспощадное, но искреннее всегда и верное мнение Ал<ексее> Сергеевича. Я решила, что завтра буду играть Полину серьёзнее, и была совершенно какой-то потерянной. Жадов был недоволен мною.

Я смертельно боялась и с наслаждением бы отказалась, но это было невозможно уже — на спектакле было масса приглашённых, и когда я посмотрела в отверстие занавеса, то меня прямо сковал ужас. Первое лицо, что я увидела, это было лицо Достоевского, беседующего с Григоровичем, потом Я. П. Полонского в первом ряду из-за своих длинных костылей, Н. С. Лескова, Вагнера и д<алее>! да, много из наших обычных приятелей и посетителей наших воскресений, но Ф. М. меня прямо подкосил! Я кинулась к Н. Ф. Сазонову, гримировавшему кого-то из наших, и говорю, что я не могу играть, что умру, умираю, а он совершенно спокойно выводит какие-то тени на лице актёра <и> говорит: “Только, дорогая, не здесь, а на сцене. Там я не отвечаю...”. Я взглянула на себя в зеркало и ахнула: там в голубеньком открытом платье была не привлекательная Полинька, а какая-то трагическая маска. Сазонов просто расхохотался и прибавил, что прямо хоть сейчас трагедию ставь, и гримировать не надо, потом сжалился, страшно ласково-любовно клялся мне, что буду мило играть и буду иметь успех, а я говорила, что если бы только не Достоевский! Мне совестно перед ним наивничать, да и всех, сколько я помню, смутила моя весть о прибытии Достоевского, но всё равно раздался звонок, взвился занавес и надо было идти “умирать”!

Но странная вещь! Когда я очутилась на сцене, когда я поняла, что спасения мне нет, я твёрдо решила играть как только могу веселее и живей, чтобы только не быть деревянной — умру, но сыграю! Слова Вагнера и Ал<ексея> Сергеевича исчезли из головы. Я ведь восхищалась на игру Крамской, эта её упрямая, никому не поддающаяся пошлость воззрений и взглядов на жизнь в сравнении с благородством, может быть немножко и ходульным, Жадова восхищала меня, и я твёрдо решила быть достойной дочкой своей Маменьки. И действительно приводила в ярость бедного моего мужа. Несмотря на его благороднейшие речи и монологи, я упрямо повторяла: “А Маменька говорит, что ты можешь это сделать!.. Маменька лучше нашего с тобою знает!” После этих сценок я сколько раз слышала тихо “браво!”, “браво!”, но я совершенно не понимала за что? кому? и неслась по течению. Несколько раз смеялись после моих наивных поучений мужу, мне даже самой было жаль Карабчевского—Жадова, когда эта милая, глупенькая, но в сущности добрая¹² Полинька доводила его до гнева.

Но всё хорошо, что хорошо кончается, и мы наконец окончили под аплодисменты наше представление, выходили все конечно вместе за руки, в один из вызовов вижу: Достоевский взбирается к нам по лестнице из зрительного зала на сцену (по этой лестнице то взбирался, то спускался наш режиссёр). Мы, конечно, были польщены его к нам визитом. Поздоровавшись со всеми, он подходит ко мне, смотрит, как всегда, как-то строго и серьёзно говорит: “Вы мне очень¹³ понравились, у вас настоящий драматический талант.. Вы должны работать и изучать эстетику”. Потом, обращаясь к мужу, говорит: “Ал<ексей> Сер<геевич>, настояйте, заставьте вашу жену заняться серьёзно драматическим искусством!” Ал<ексей> Сер<геевич> на это ответил, что я такая лентяйка, каких ещё свет не производил. И после за каждой нашей встречей с Ф. М. он всегда меня спрашивал: “Ну что? занимаетесь эстетикой?” Я очень конфузилась всегда и не могла дать желанного ответа¹⁴.

Описанный в воспоминаниях А. И. Сувориной домашний спектакль по “Доходному месту” А. Н. Островского — характерный образец самодеятельного бытования драм Островского в начале 80-х годов XIX века, показатель того, что его “пьесы жизни” (как образно при помощи добролюбовской формулы определяет их М. В. Теплинский) шагнули с подмостков профессиональных театров (Малого театра в Москве и Александринского театра в Петербурге) на частную сцену, в данном случае в один из петербургских домов, как исполнители, так и зрители в котором были известными

представителями русской интеллигенции этой поры. Это, конечно, не единичный случай подобной инсценировки произведений классической русской драматургии. Так, например, ещё в 1860 году, 14 апреля, состоялась постановка “Ревизора” Н. В. Гоголя в пользу Общества для пособия нуждающихся литераторов и учёных с участием А. Ф. Писемского, И. С. Тургенева, Н. А. Некрасова, И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского, Д. В. Григоровича, А. Н. Майкова, А. В. Дружинина, П. И. Вейнберга. Незадолго до этого вернувшийся из ссылки Достоевский выступил в роли почтмейстера Шпекина. Так как его присутствию и мнению его о своей игре в спектакле по Островскому А. И. Суворина придаёт такое большое значение, приведём отзыв о самом Достоевском как исполнителе. По словам П. И. Вейнберга, “Достоевский, — которого петербургская публика узнала уже много позже, тоже как отличного чтеца, — обнаружил и хорошее сценическое дарование. Я думаю, что никто из знавших Фёдора Михайловича в последние годы его жизни не может себе представить его комиком, притом комиком тонким, умеющим вызывать чисто гоголевский смех, а между тем это было действительно так, и Достоевский-Шпекин был — за немногими неважными исключениями — безукоризнен”¹⁵.

Для выявления критерия Достоевского в его суждениях об искусстве актёра следует обратиться к его театральной рецензии «Об игре Васильева в “Трёх да беда на кого не живёт”» — пьесе А. Н. Островского, опубликованной в журнале М. М. и Ф. М. Достоевских “Время” (1863. — № 1) и шедшей в конце января — начале февраля в Александринском театре (параллельно и в Малом в Москве; рецензия не была напечатана при жизни писателя, возможно, в виду скорого закрытия “Времени”¹⁶). Игра П. В. Васильева 2-го (1832—1879) в этой пьесе в роли купца Краснова уже была охарактеризована Ап. Григорьевым как “мочаловская” (см.: Время. — 1863. — № 2). Сначала усомнившись, а затем при посещении театра убедившись в справедливости этой “похвалы” и критически упомянув о неудачном, с его точки зрения, исполнении роли Краснова Ф. А. Бурдиным, Достоевский раскрывает своеобразие многоплановой и в глубине своей трагической трактовки П. В. Васильева, создавшего образ “человека, себя уважающего, серьёзного, строгого и как будто очищенного своей страстью, как будто несколько

отрывающегося от своей среды”, и далее останавливается на нюансах изображения Васильевым чувств своего персонажа, “отуманенного” любовью к своей “пустенькой” жене, которую он идеализирует и которая равнодушна к нему и в конце концов “от скуки, от какой-то детской тоски” изменяет ему¹⁷. Т. Б. Забозлаева, автор статьи “О театральности пьес Островского”, сравнивает П. В. Васильева с его предшественником и современником, известным артистом Малого театра П. М. Садовским (1818—1872), в репертуаре которого часто были общие с Васильевым герои из пьес Островского, и намечает сходное различие их творческих “манер” построения сценического образа: если Садовский стремился к наибольшей типологической обобщённости, и герои его “были людьми, каких много, как все, то Васильев ощущал в каждом человеке героя — единственное и неповторимое, исключительное в своём роде”¹⁸. Сопоставляя (на основе отзывов современников) П. М. Садовского и П. В. Васильева как исполнителей роли Льва Краснова в пьесе Островского “Грех да беда на кого не живёт”, исследовательница подчёркивает: «...у Садовского на первый план выступала “надличностная” предопределённость, которая втягивает судьбы человеческие в систему общественных отношений. У Васильева главное — “нервная и сосредоточенная страстная личность” как величина независимая и самоценная. Актёр концентрировал зрительское внимание на предельном в своей напряжённости психологическом процессе». Вывод этот подтверждался ссылкой на анализ игры Васильева Достоевским¹⁹. В контексте этой рецензии Достоевского может быть осмыслено и выделение им А. И. Сувориной—Полиньки в “Доходном месте” Островского. Если самой Сувориной нравился “тон” исполнения С. Н. Крамской образа тёщи Жадова Кукушкиной как “типажа” — носительницы, по определению мемуаристки, “упрямой, никому не поддающейся пошлости воззрений и взглядов на жизнь в сравнении с благородством, может быть немножко и ходульным, Жадова” (последние слова, относящиеся к Жадову, дают, в какой-то мере, представление об оттенке, вносимом в этот образ Н. П. Карабчевским, а в целом это противопоставление — о режиссёрском толковании пьесы Н. Ф. Сазоновым), — то Достоевский оценил осознанное А. И. Сувориной стремление показать, как её Полинька, с одной стороны,

привлекательная, милая и добрая, может выступать “достойной дочкой своей Маменьки”, постоянно “упрямо” повторяющей её слова, приводя “в ярость” своего “бедного мужа”. Задатки же артистического таланта у А. И. Сувориной Достоевский, по видимому, обнаружил в её стихийном вживании в этот образ, когда ей даже самой в процессе произнесения своих “наивных поучений” становилось “жаль Карабчевского—Жадова”, что вызывало иногда в зале “смех” или одобрительное “браво!” Важным моментом является и то, что в случае возможного для неё вступления на путь театральной деятельности Достоевский считал необходимым изучение “эстетики” сценического искусства.

Нужно отметить, что этот спектакль в доме Сувориных не был единичным. По свидетельству той же А. И. Сувориной, на их еженедельных воскресных собраниях той поры частыми посетителями бывали актёры И. Ф. Горбунов, В. Н. Давыдов, Арди (И. Н. Нечаев), П. А. Стрепетова, Н. Ф. Сазонов, оперные певцы И. А. Мельников, Е. А. Лавровская (Цертелёва), Д. М. Леонова, художники И. Н. Крамской и К. Е. Маковский. Достоевский, который стал их посетителем, скорее всего, в 1880 году, “особенно любил<...>, — пишет Суворина, — слушать роль генерала Дитятина” в исполнении И. Ф. Горбунова (родственника Сувориных, “кума”, актёра, писателя, рассказчика, друга А. Н. Островского; монолог Дитятина был его собственной импровизацией)²⁰. “После ужина, — пишет Суворина, — бывали сценки напр<имер>: цыганские пляски, пение, уличные музыканты...”; и далее воспроизводит одну из таких шуточных инсценировок — пародию на “Романс” А. С. Пушкина (также при Достоевском):

“Ив. Фёд. <Горбунов> изображал музыканта-шарманщика, а Арди — невицу, с предупреждением, что это петербургский двор — “колодезь” пятиэтажного дома. И начинали пение “Под вечер осени ненастной пустынным дева шла местам и тайный плод любви несчастной держала трепетным рукам”. При этом они глядели всё время вокруг и вверх — не открыта ли форточка, и когда она открывалась и падал завёрнутый в бумажку пятак, Арди бросался на него, как ястреб бросается на добычу. Всё это Арди продельвал страшно смешно и верно и вызывал хохот. Смеялся и Ф<ёдор> М<ихайлович>, но до сих пор помню его лицо; то он

смеялся, то мрачно, серьёзно, скорей проникновенно смотрел, как бы видя воочию эту несчастную деву, и этот, с самого рождения, несчастный плод любви. Ведь он всегда смотрел особенно...»²¹.

Эти театрализованные домашние вечера в 1890-х годах приводят к формированию вокруг А. С. Суворина Литературно-художественного кружка, а затем (в 1895 году) к возникновению Петербургского Малого театра А. С. Суворина. Таким образом, первоначальные ростки самостоятельной постановочной культуры, и на своём раннем этапе — например, при подготовке Н. Ф. Сазоновым спектакля по «Доходному месту» Островского — достигающие уровня серьёзных сценических интерпретаций, рассчитанных на зрителя, подобного Достоевскому и Лескову, дали свои всходы и заложили основу будущего профессионального театра.

Выбор для постановки в неофициальном, хотя и не узком, но довольно избранном кругу, «Доходного места» А. Н. Островского не случаен. В 1880 году, когда традиционные противоречия прежней дореформенной жизни России начали скрещиваться с развитием нецивилизованных капиталистических отношений, именно «эта пьеса» и «роль либерального Жадова», по замечанию А. И. Суворина, находили особый отклик у молодого поколения».

Пьеса не утратила своего актуального звучания и в наши дни. В своей монографической книге об А. Н. Островском известная исследовательница творчества драматурга Л. М. Лотман приходит к справедливому заключению: «Не наказание Вышневого, не «уголовный суд», который ему грозит, и не малодушный поступок Жадова решает центральный конфликт «Доходного места», а победа нравственного чувства, которое с новой силой вспыхивает в душе героя в момент, когда он находится на грани полного падения. Это нравственное чувство, опосредованно выражающее неодолимые новые потребности общества, оправдывают и смутные горячие речи Жадова и его готовность бедствовать, но не жить как другие...». Кроме того, в этой драме, как отмечает Л. М. Лотман, «впервые в творчестве драматурга и в русской литературе возникла ситуация насилия над убеждениями человека как крайнего выражения гнёта и произвола», ситуация, затем в других вариациях представленная и в «Грозе», и в «Пучине», и в «Талантах и поклонниках» и др.²²

И это противостояние так называемых «отщепенцев» косной власти «Среды», лживой морали «хищников» имеет свою общечеловеческую перспективу.

¹ Основная часть воспоминаний А. И. Сувориной о Ф. М. Достоевском опубликована Н. М. Перлиной — см.: Достоевский и его время: Сб. — Л., 1971. — С. 295–305.

² *Теплинский М. В.* Пьесы жизни. Изучение творчества А. Н. Островского в школе. — К., 1991. — С. 12–13.

³ Достоевский. Материалы и исследования. — Л., 1980. — Т.4. — С. 275–276.

⁴ *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем. Письма. — М., 1976. — Т.3. — С. 94.

⁵ Там же. — М., 1975. — Т.2. — С. 299.

⁶ См.: *Суворина А. И.* Воспоминания о Чехове // А. П. Чехов. Затерянные произведения. Неизданные письма. Воспоминания. Библиография. — Л., 1925. — С. 185–198.

⁷ Достоевский и его время: Сб. — Л., 1971. — С. 300–301.

⁸ См.: там же. — С. 297.

⁹ Там же. — С. 299–300.

¹⁰ *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. — М., 1979. — Т.11. — С. 647–648.

¹¹ О времени работы А. И. Сувориной над этими воспоминаниями см. соображения публикатора их основного текста в сборнике «Достоевский и его время» (Л., 1971. — С. 296).

¹² Зачёркнут вариант: [хорошая].

¹³ Зачёркнут вариант: [больше других].

¹⁴ *ИРЛИ (РАН).* Р.1, оп. 6, ед.хр. 85 (в тетрадах 2 и 3).

¹⁵ Достоевский. Материалы и исследования. — Л., 1980. — Т.4. — С. 242–243.

¹⁶ См. подробнее: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. и писем. — Л., 1980. — Т.20. — С. 343–345.

¹⁷ Там же. — С. 148–151.

¹⁸ *Заболзаева Т. Б.* О театральности пьес Островского // А. Н. Островский и литературное театральное движение XIX—XX веков: Сб. — Л., 1974. — С. 190.

¹⁹ Там же. — С. 191–192.

²⁰ Достоевский и его время: Сб. — Л., 1971. — С. 300, 304.

²¹ Там же. — С. 300, 305.

²² *Лотман Л. М.* А. Н. Островский и русская драматургия его времени. — М., Л., 1961. — С. 204–205.

РЕЗЮМЕ

На матеріалі спогадів А. І. Суворіної у статті розглядається питання про самодіяльні постановки за п'єсами О. М. Островського як цікаве явище російської культури другої половини XIX ст. Характеризуючи одну із таких постановок у домі Суворіних, а саме п'єси О. М. Островського "Доходное место", стверджується, що саме подібні театралізовані домашні вечори призвели до формування навколо О. С. Суворіної Літературно-артистичного гуртка, а пізніше (у 1895 р.) до виникнення Петербурзького Малого театру О. С. Суворіної, тобто заклали основу майбутнього професійного театру.

SUMMARY

Through A. I. Suvorina-based reminiscences the author goes over some aspects of amateur performances after A. Ostrovsky and regards them as an interesting phenomenon in the Russian culture of the second half of XIX c. Through the analyses of the home-staged play "The Lucrative Post" by A. Ostrovsky after the Suvorin's residence, it is asserted that such amateur drama performances had eventually led to the formation of A. Suvorin's Literary and Drama Society which later (1895) turned into A. Suvorin's Petersburg Maly Theatre, i.e. laid the foundation of a future professional theatre.

© С. И. Коршунова

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ КОНЦЕПЦИЯ
В КРИТИКЕ ЖУРНАЛА "ДЕЛО"

Эстетическая платформа "Дела" сложна и своеобразна, о чём свидетельствуют и имеющийся в литературоведении опыт изучения критического наследия этого известного во второй половине XIX века русского журнала¹. Но вопрос об историко-литературных взглядах его сотрудников ещё не был объектом специального исследования. Между тем журнал был коллективом единомышленников, представлял собой определённую журнальную "партию", проводившую свою литературно-критическую позицию, в том числе и в историко-литературной сфере. Издание приняло активное участие и в полемике о путях развития русской реалистической литературы.

Факт ошибочности и необоснованности многочисленных "деловских" оценок творчества писателей-реалистов XIX века не прошёл мимо внимания исследователей. Но, изучая историю журнала "Дело", следует иметь в виду, что как в вопросах эстетики, так и в оценке историко-литературных явлений, "деловцы" руководствовались прежде всего тактическими соображениями современной им идейно-политической борьбы. Таков был диктат времени. Точно так же и оригинальная историко-литературная концепция журнала "Дело", охватывавшая период с конца XVIII века и по 70-е годы XIX века, была подчинена задачам борьбы с идейно чуждой, как полагали в журнале, "дворянской" литературой, служила обоснованию теории "народного реализма" и той формулы народного писателя, которые утверждались критиками журнала. В "Деле" осознавали высокое общественное назначение русской литературы². И всё же смена поколений на общественно-политической арене, изменения в атмосфере общественно-литературной жизни России закономерно актуализировали для "деловцев" вопрос об отношении к прошлому.

В основу эстетических взглядов сотрудников "Дела" легла революционно-демократическая эстетика. Ведущим принципом

новой “реальной критики” в журнале был признан принцип сознательной тенденциозности литературы. Значение творчества каждого писателя здесь определялось не только художественными достоинствами его произведений. “Деловцы” активно вводят в оборот понятие *полезности* литературного труда. Критерий значимости произведения, писал Н. В. Шелгунов, — это “та руководящая идея, которая двигает прогрессивной мыслью, та полезность, ...те ответы, которые литература даёт своему времени”³. Г. Е. Благодетель назвал тенденцию закономерным результатом “умственного развития”, насущной потребностью “всего нашего нравственного существа”⁴.

Наиболее подробно вопрос тенденциозности литературы был рассмотрен П. Н. Ткачёвым, который выражал общередакционный взгляд в тезисе о том, что тенденциозность — “точка зрения автора на изображаемые им явления жизни, точка зрения, на которую он старается поставить... читателя”⁵. “Деловцы”, следовательно, предполагали наличие тенденции в каждом художественном произведении. Отсюда вопрос заключался в том, какая тенденция в нём преобладала, интересы какого общественного сословия она защищала. Определяющим же началом принципа тенденциозности в “деловской” интерпретации выступал идеологический фактор. Тенденциозность становилась здесь эквивалентом его политической оценки (“Кто и кому служит”⁶), хотя при этом, по словам П. Н. Ткачёва, “тенденциозность не только не противоречит художественности, но и немислима без неё”⁷.

Исходя из принципа тенденциозности, “Дело” ведёт борьбу не только с теорией “чистого искусства”, натурализмом, но и с так называемым “художественным чутьём”. «Реальная критика, — писал П. Н. Ткачёв, — должна отрешиться от таких метафизических выражений, как “непосредственное художественное чувство” и “чувство художественной правды”»⁸. Зато во весь рост ставился вопрос о необходимости мировоззрения как ведущего фактора творчества художника и, исходя из этого, рассматривался литературный процесс прошлого и настоящего времени. Отсюда неизбежно упрощались сложные взаимоотношения литературы с жизнью, искажались порой критические оценки. К тому же тенденциозность и мировоззрение художника непосредственно ставились в зави-

симость от его социального происхождения. Следствие этого — избивение принципа историзма, при котором историко-литературная концепция критиков “Дела” не столько выявляла действительное значение того или иного художника в развитии русского реализма, сколько определяла степень “полезности” литературы прошлого и злободневном, в понимании “деловцев”, настоящем. Именно такие критерии во многом определили характер и специфику периодизации истории русской литературы, предложенной критиками журнала.

В истории русской литературы сотрудники “Дела” выделяли три этапа развития, которые условно можно назвать консервативно-дворянский (от М. В. Ломоносова до Н. В. Гоголя), прогрессивно-дворянский (писатели 1840–1850-х годов) и период зарождающейся новой демократической литературы (писатели-шестидесятники Ф. М. Решетников, Н. В. и Г. И. Успенские, Н. Н. Златовратский и др.)⁹.

Определяя значение Г. Р. Державина, Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского, И. А. Крылова на основании выше указанных критериев, критика “Дела” не стремилась выявить их заслуги в становлении и развитии национальной литературы, а доказывала, что их творчество, якобы лишённое “прогрессивного идеала”, лишь оправдывало идею “порабощения русского народа”¹⁰. Отношение же к М. В. Ломоносову и А. Н. Радищеву оказалось более терпимым, поскольку у первого было демократическое происхождение¹¹, а в творчестве второго “деловцы” усматривали прогрессивные устремления, хотя избличали Радищева в политической непоследовательности и даже гражданской трусости¹².

Положительно смотрели в “Деле” на историческое значение движения декабристов. При этом, правда, комедия А. С. Грибоедова не была понята как художественное воплощение идей декабризма¹³.

Центральное место в консервативно-дворянском историческом периоде литературы “деловцы” отводили А. С. Пушкину, отношение к которому здесь во многом определялось традицией, сложившейся в революционно-демократической критике, но в особенности позицией Д. И. Писарева. Признавая, что в Пушкине “отразилось проснувшееся русское чувство, полное гуманности и начинающее проникаться народностью”¹⁴, “деловцы” спешили отметить,

что поэт был ещё неизмеримо далёк от сознательного социально-гражданского миропонимания и не сумел подняться до “гражданских ощущений”. С. С. Шашков нарекал Пушкина “жрецом чистого искусства”, который в последние годы жизни отстал от общественного движения, всё более следуя Жуковскому¹⁵. Усиливается у “деловцев” и позитивистское начало в подходе к оценке значения поэта: аристократ Пушкин, воспитанный в крепостнической среде, не мог, по их мнению, стать выразителем серьёзных общественных стремлений и народных чаяний¹⁶.

Анализируя послепушкинский период русской литературы, критика журнала обращалась к творчеству М. Ю. Лермонтова, А. В. Кольцова, И. С. Никитина. Лермонтов, по мнению С. С. Шашкова, так и не смог перейти из области “теоретического скептицизма и инстинктивного протеста на почву реальных потребностей и задач”¹⁷. В отсутствии “широких общественных интересов” упрекал Лермонтова и Н. В. Шелгунов¹⁸. Сдержанными были и оценки творчества Кольцова и Никитина, хотя они и имели демократическое происхождение, импонирующее “деловцам”. По мнению последних, Кольцов и Никитин “не выработали определённого сознательного мирозерцания”, что не позволило им “проложить в литературе совершенно новый путь”¹⁹.

Закономерный интерес вызывало у критики “Дела” творчество Н. В. Гоголя. Следуя В. Г. Белинскому, Н. Г. Чернышевскому, “деловцы” единодушно возводят начало новой русской литературы к Гоголю, который “дал русской литературе самостоятельность, ...заставил её заняться русской жизнью, ...придал ей общественное значение”²⁰. Правда, подобные высказывания характеризуют лишь одну сторону в отношении журнала к Н. В. Гоголю. Гораздо больше усилий “деловцы” приложили к тому, чтобы показать, как отсутствие передового, в их понимании, мировоззрения “губительно” сказалось на итогах гоголевского творчества. По их убеждению, гоголевская критика была интуитивной, не осознанной до конца. Поэтому “деловцы” всё же старались отмежеваться от Гоголя как от писателя, творчество которого не было освещено сознательной “передовой” тенденцией. Этим, в свою очередь, снижалось в глазах “деловцев” значение гоголевской прозы, так как, поставив важные социальные вопросы, писатель не сумел дать на них нужные ответы.

“К чему ведут все эти думы, весь огонь сердца? Не разрешают они вопросов, бессильны они перед судьбой-мачехой”, — писал Н. В. Шелгунов²¹. Причём “деловцы” в оценке Гоголя отстают даже от своих учителей. Гипертрофируя слабые, по их мнению, стороны писателя, они не считают его своим попутчиком, относя к литературным анахронизмам. В глазах критики “Дела” гоголевское творчество — это устаревшее оружие в борьбе за “народный реализм” в литературе.

В целом “деловцы” отрицательно отнеслись, в сущности, ко всем русским писателям конца XVIII — первой половины XIX века. Максималистски отрицая культурные достижения дворянства как несовместимые с принципами отстаиваемой ими “новой” демократической культуры, “Дело” боролось с авторитетами и традициями дворянского общества, в частности с “литературным идолопоклонством”. Эта тенденция наиболее ярко выразилась в неопубликованной статье С. С. Шашкова “Русский Конфуций”, основная полемическая энергия которой обращена прежде всего против Н. М. Карамзина как “неисправимого крепостника”, вдохновляющего и современных реакционеров²². Развенчивание сложившихся авторитетов и репутаций необходимо, по мнению автора статьи, в интересах прогресса. При этом у С. С. Шашкова исчезла грань между “идолопоклонством” и признанием объективных исторических заслуг творческой личности, благодаря чему “за бортом” положительного, по мнению деловцев, русского социально-культурного и литературно-художественного опыта оказались выдающиеся русские художники слова.

Следующий прогрессивно-дворянский этап в развитии русской литературы критика журнала воспринимала как непосредственно предшествующий современному и отводила ему решающую роль в формировании нового демократического мировоззрения и новой литературы. Именно в 1840–1850-е годы были открыто поставлены вопросы, на которые отвечали 1860-е годы и за это критика “Дела” всегда была признательна лучшим людям 40-х годов. По словам Н. В. Шелгунова, от этих людей “ведёт своё умственное начало теперешняя передовая Россия”²². Уважение к гражданской честности и смелости людей, которые открыто поставили вопрос

о необходимости коренного изменения положения крестьянства, было неизменным в среде сотрудников “Дела”.

Но при этом “деловцы” стремились дать обоснование и тем принципиальным различиям, которые, по их мнению, легли между 40-ми и 70-ми годами. Главное различие, считали в журнале, — это изменение социальных задач. Если 40-е годы только готовили почву для необходимых перемен в стране, то в 70-е годы уже наступила пора непосредственных практических преобразований России. Поэтому деятели предшествующего периода оказывались лишь “людьми идеи и больше ничего”. Идея, писал Н. В. Шелгунов, “лежащая по ту сторону границы периода, — идея уже умершая. У неё не может быть живых представителей, потому что её самой уже нет”²⁴. А вскоре тот же Шелгунов напишет прямо: “Между литературными взглядами 40-х и 60-х годов лежит целая бездна, и кто из писателей не сумел проложить себе мостика, те так и остались по ту сторону бездны”²⁵. По мнению “Дела”, такого “мостика” ни один из писателей так и не проложил.

Поставив знак равенства между предметом, задачами художественного творчества и социально-политическими условиями существования художника, “деловцы” ограничили круг творческих проблем писателей 40-х годов уничтожением крепостного права. А коль скоро эта задача была решена, то отпала и потребность в старых писателях, и их слово, “бывшее новым в своё время, есть только одним из отживших элементов русского прогресса”²⁶. А, значит, с крепостным правом “должны погибнуть и крепостные понятия и крепостная литература”²⁷. И главный удар критика “Дела” направила против тех, кто, как писал Г. Е. Благосветлов, «стали подделываться под тон и направления нового времени, “петь другие песни в другие времена”»²⁸. Это прежде всего А. Ф. Писемский, И. А. Гончаров, Марко Вовчок, А. Н. Островский, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, а также М. Е. Салтыков-Щедрин и Н. А. Некрасов. Главой здесь был объявлен И. С. Тургенев. “Деловцы” считали, что идейно-тематическое содержание творчества этих писателей являлось основным препятствием на пути развития и утверждения “народного реализма”. “Только вполне искренний писатель, — отмечал Н. В. Шелгунов, — может руководить общественным мнением и быть влиятельным пропагандистом и трибуном”²⁹. Эта

искренность художника, в трактовке Шелгунова, не психологическая, индивидуальная черта, а конкретно-историческая категория, обусловленная определёнными социально-экономическими факторами.

Вот в таком ключе и решался вопрос об общественно-эстетическом содержании идеалов художников 40-х годов³⁰. Особенному разгрому в журнале подвергался И. С. Тургенев. Г. Е. Благосветлов открыто относил его к служителям “чистого искусства”. Шелгунов отказывал ему в чутье современности, а Ткачёв сводил тематику писателя к мотиву “невытанцовывающейся любви”³¹.

Не менее суровы были “деловцы” в оценке других писателей 40-х годов³². Так, Шелгунов писал, что “ни “Обрыв”, ни “Война и мир” не имеют для нас никакого значения, несмотря на всю гениальность их творцов, если бы эта гениальность была даже выше вавилонской башни”³³. Скептическим было и отношение к А. Н. Островскому, которого Шашков и Шелгунов упрекали за изображение якобы главным образом регрессивных типов, за отказ попробовать свои силы в создании современного положительного типа³⁴. И дело здесь не столько в том, что у Шелгунова сложилось поверхностное впечатление о драматурге, как иногда полагают³⁵. К промахам “Дела” неизбежно приводил максимализм позиции журнала. Критика журнала необоснованно и предубеждённо полагала, что писатели 40-х годов не в состоянии решать литературно-эстетические и — главное — общественно-политические проблемы 70-х годов.

В ряду с писателями-дворянами 1840-х годов критика “Дела” поставила М. Е. Салтыкова-Щедрина и Н. А. Некрасова и приложила много усилий к тому, чтобы доказать бесполезность ожидания от бывшего чиновника Щедрина, как язвительно выразился Г. Е. Благосветлов, “определённого взгляда” на окружающие явления, осмысленного негодования от его сатиры”³⁶. “Деловцы” были в числе тех, кто неодобрительно встретил “Историю одного города”. Известный *писаревский* взгляд на Щедрина был для них непоколебим³⁷. Правда, отношение Н. В. Шелгунова к Щедрину претерпело изменение. В “Очерках русской жизни” Шелгунов дал иную оценку общественному значению сатиры Щедрина, назвав его “истинным мудрецом”, которому были ясны все тончайшие нити и пружины личных и общественных отношений”³⁷.

“По ту сторону бездны”, говоря словами Н. В. Шелгунова, оставила критика “Дела” и Н. А. Некрасова. Замкнув некрасовское творчество в узкие рамки “поколения 40-х годов”, критика журнала признавала художественное достоинство и идейную значимость только за теми произведениями поэта, которые относятся ко времени, когда дворяне были носителями передовой для своей эпохи идейности. Этот критерий стал ведущим уже в первой статье П. Н. Ткачёва о Некрасове и Тургеневе “Неподкрашенная старина” (1872). Статью открывал выразительный эпиграф: “Первые будут последними”. Предметом анализа стали роман Некрасова и А. Я. Панаевой “Три страны света”, переизданный в 1872 году, и последние к тому времени повести Тургенева. Задача критика состояла в том, чтобы отстоять беллетристику нового демократического направления от раздающихся в её адрес окриков и доказать, что “то, что есть, всё же лучше того, что было”³⁹.

С. С. Шашков, в свою очередь, также смотрел на Некрасова как на типичного представителя “первой половины гоголевского периода” литературы, в котором достоинства и недостатки литературного процесса той эпохи проявились в полной мере⁴⁰. По убеждению критика, идеалы поэта неопределённые и далеки от задач демократического движения, что ослабляло некрасовскую сатиру: “Возьмите хоть “Парадный подъезд”... Если глухи, к чему же проповедь, к чему мораль, к чему эти словесные громы, так сильно напоминающие “Вельможу” Державина?”⁴¹. В то же время критик с одобрением отозвался о тех стихах Некрасова, в которых якобы выразилась его общественно-политическая позиция как деятеля 40-х годов, “лишнего человека”. В “Рыцаре на час”, пишет С. С. Шашков, “поэт совершенно справедливо говорит и самому себе и своему поколению: покорись, о, ничтожное племя...”⁴². И если “Рыцарь на час” и несколько других произведений, написанных Некрасовым до 1861 года, именуются в журнале “искренними”, то остальная поэзия чаще всего объявлялась “фальшивой и деланной”. “Фальш” и “ходульность” некрасовских стихов объяснялись “деловцами” тем, что поэт, пережив свою эпоху, примкнул к движению 60—70-х годов⁴³. Некрасов, по мнению Шашкова, “отдался” движению 60-х годов под влиянием Н. А. Добролюбова и Н. Г. Чернышевского и им обязан обострённым

интересом к народной жизни, к изображению которой он обратился якобы лишь в 1861 году⁴⁴. Так в лице Некрасова и Добролюбова “Дело” противопоставило два поколения в литературе, совершенно игнорируя то, что Некрасов, Добролюбов и Чернышевский были соратниками и единомышленниками.

Не менее суровой была и эстетическая оценка поэзии Некрасова, которого в журнале категорически отказывались назвать народным поэтом⁴⁵ потому, что “большая часть его жизни протекала вдали от народа”⁴⁶. В представлении журнала, Некрасов был только помещиком, поддавшимся модному влиянию народной темы. Именно таким изображён поэт в злостном пасквиле-пародии на поэму “Кому на Руси жить хорошо”, опубликованном в первом номере “Дела” за 1875 год. И после смерти Некрасова журнал стоял на своём: “Нет сомнения, что Некрасов считал бы высшим для себя удовлетворением, если бы мог быть народным поэтом; но известно, что народ его не читает: в произведениях его смесь рефлексии с подделкой под народное чувство, народные интересы и народную речь”⁴⁷. Критика “Дела” ставила под сомнение истинность и искренность основного мотива некрасовской поэзии — мотива мести и печали. “...Жизнь его была вовсе не так безотраднa... “Мстить” ему было не за что и некому, а печалился он, вероятно, не всю же жизнь”, — подобные рассуждения автора одного из некрасовских некрологов, опубликованного в провинциальной прессе, рецензент “Дела” считал “вполне верным”⁴⁸. К тому же, как писали в журнале, назвать Некрасова народным поэтом не позволяла и заунывность его поэзии: “У каждого из истинно народных поэтов вы не встретите такого почти непрерывного стона и плача, который слышится у Некрасова”⁴⁹. Некрасов — “не та сила, которая освежает и молодит чувство и сообщает ему порыв энергии и силу на активность”⁵⁰. Правда, справедливости ради нужно отметить, что Шелгунов в статье “Заметка о русских литературных идеалах” попытался осмыслить творчество поэта не обособленно, а в контексте волновавшей критика проблемы создания нового русского романа: “Среди общего демократического направления мысли русский роман должен получить общественное направление, но не такое, какое попытался дать ему неудачно Тургенев, а какое мог бы дать ему Некрасов, если бы он был романистом”⁵¹. Следо-

вательно, Некрасов, по мысли Шелгунова, мог стать тем связующим звеном, тем художником, в творчестве которого была бы найдена "точка примирения" между "народным" и "дворянским" реализмом. Но эта мысль выразилась в статье Шелгунова лишь контурно и не была поддержана другими критиками журнала.

Таким образом, односторонность историко-литературных суждений "деловцев" очевидна. Однако более актуален другой вопрос: есть ли это явление спорадическое, уникальное или содержит в себе некую дискретность? Обладая сегодня парадигмой исторических явлений слома социально-политических констант, мы убеждаемся в стойкости "деловских" взглядов: отказ от услуг культуры прошлого, ожидание невиданных откровений от новых служителей искусства и, ради их утверждения, дискредитация во всех формах художников предшествующей эпохи и т.п. Нечто подобное повторили в своё время пролеткультовцы, лефовцы, рапповцы. В иных формах и под иными "вывесками" "деловство" отчётливо присутствует и в критике 1990-х годов, подтверждая известную истину о невосприимчивости уроков истории.

¹ См.: *Есин Б. И.* Демократический журнал "Дело". — М., 1959; *Белоцерковский А. Г.* Проблемы народа и "народного реализма" в русской демократической критике 70-х годов // Тезисы к III-й региональной научной сессии. — Горький, 1967; *Зенкова К. В.* Взаимоотношения интеллигенции и народа и вопрос об идеалах в русской критике второй половины 1870-х гг. // Учен. зап. / Карельский гос. пед. инт. — Петрозаводск, 1967. — Т. XVIII; *Коршунова С. И.* О типологическом принципе анализа литературного процесса в журнале "Дело" // Вопр. рус. лит. — Львов, 1979. — Вып. 1(33); *она же.* Концепция народного писателя нового типа в критике журнала "Дело" // Вопр. рус. лит. — Львов, 1982. — Вып. 1(39).

² См., напр.: *Шашков С. С.* Эпоха Белинского // Дело. — 1877. — № 1, "Современное обозрение". — С. 1.

³ *Радюкин Н.* <Шелгунов Н. В.>. Скучность литературных типов // Дело. — 1874. — № 3, "Современное обозрение". — С. 31.

⁴ *Г. Б.* <Благосветлов Г. Е.>. Критик без критической мерки // Дело. — 1878. — № 2, "Современное обозрение". — С. 339.

⁵ *Постный <Ткачёв П. Н.>*. Тенденциозный роман // Дело. — 1873. — № 6, "Современное обозрение". — С. 5.

⁶ *Г. Б.* Критик без критической мерки. — С. 334.

⁷ *Ткачёв П.* Литературные этюды // Дело. — 1872. — № 10, "Современное обозрение". — С. 5.

⁸ *Ткачёв П.* Тенденциозный роман // Дело. — 1873. — № 2. — С. 11.

⁹ Целостный и обобщённый анализ истории русской литературы от Ломоносова до Гоголя впервые дан в статье Н. В. Шелгунова "Попытки русского сознания" (1874). До её появления вопросы истории русской литературы поднимались в его же статьях "Бесхарактерность нашей интеллигенции" (1873), "Русская сатира" (1874), в статье П. Н. Ткачёва "Неподкрашенная старина" (1872). Наиболее полно история русской литературы рассмотрена в серии статей С. С. Шашкова, куда входят "Пушкин и Лермонтов" (1873), "Гоголь", "Кольцов и Никитин", "И. А. Крылов", "В. А. Жуковский" (все 1874), "А. С. Пушкин", "Н. А. Полевой" (1875), "Новиков и его журнальная деятельность" (1876), "Литературный идол" (о Державине, 1877), "Кольцов и новый розыск" (1878), "Памяти Грибоедова" (1879). В систематизированном и обобщённом виде историко-литературные взгляды С. С. Шашкова предстали в большой статье "Эпоха Белинского" (1877).

¹⁰ *Шашков С.* Литературный идол // Дело. — 1977. — № 6, "Современное обозрение". — С. 23–24; *он же.* Эпоха Белинского // Дело. — 1877. — № 1. — С. 13; *Шелгунов Н.* Попытки русского сознания // Дело. — 1874. — № 2. — С. 69, 87.

¹¹ *Шелгунов Н.* Попытки русского сознания // Дело. — 1874. — № 1. — С. 155.

¹² Новые книги // Дело. — 1868. — № 5, "Современное обозрение". — С. 89.

¹³ *Шелгунов Н.* Попытки русского сознания // Дело. — 1874. — № 2. — С. 90.

¹⁴ Там же. С. 93.

¹⁵ *Шашков С.* Эпоха Белинского // Дело. — 1877. — № 1, "Современное обозрение". — С. 26.

¹⁶ *Шелгунов Н.* Бесхарактерность нашей интеллигенции // Дело. — 1873. — № 11, "Современное обозрение". — С. 13–15.

¹⁷ *Шашков С.* Пушкин и Лермонтов // Дело. — 1873. — № 9, "Современное обозрение". — С. 19.

¹⁸ *Шелгунов Н.* Русские идеалы, герои и типы // Дело. — 1868. — № 6. — С. 110.

¹⁹ *Шашков С.* Эпоха Белинского // Дело. — 1877. — № 5, "Современное обозрение". — С. 3.

²⁰ *Шашков С.* Гоголь // Дело. — 1874. — № 12. — С. 215.

²¹ *Шелгунов Н.* Попытки русского сознания // Дело. — 1874. — № 2. — С. 97.

²² РГАЛИ, ф. 1571, оп. 1, ед. хр. 3069, л. 53 об.

²³ *Шелгунов Н.* Люди 40-х и 60-х годов // Дело. — 1869. — № 9, "Современное обозрение". — С. 23.

²⁴ *Шелгунов Н.* Люди 40-х и 60-х годов // Дело. — 1869. — № 11, "Современное обозрение". — С. 50.

²⁵ *Шелгунов Н.* Неконченные вопросы // Дело. — 1871. — № 4, "Современное обозрение". — С. 11.

²⁶ *Шелгунов Н.* Глухая пора // Дело. — 1870. — № 4, "Современное обозрение". — С. 30.

²⁷ *Ткачёв П.* Подрастающие силы // Дело. — 1868. — № 9, "Современное обозрение". — С. 5.

²⁸ *Лунин Н.* <Благосветлов Г. Е.>. Старые романисты и новые Чичиковы // Дело. — 1868. — № 1, "Современное обозрение". — С. 2.

²⁹ *Шелгунов Н.* Неконченные вопросы. — С. 67.

³⁰ См.: *Ставрин С.* <Шашков С. С.>. Гоголевский период // Дело. — 1875. —

№ 2, "Современное обозрение". — С. 19.

³¹ См.: *Лунин Н.* Старые романисты и новые Чичиковы. — С. 3; *Шелгунов Н.* Русские идеалы, герои и типы // Дело. — 1868. — № 7. — С. 162; *Постный Н.* Неподкрашенная старина // Дело. — 1872. — № 12, "Современное обозрение". — С. 44.

³² См.: *Ткачёв П.* Безобидная сатира // Дело. — 1878. — № 1. — С. 5.

³³ *Шелгунов Н.* Двоедушие эстетического консерватизма // Дело. — 1870. — № 10, "Современное обозрение". — С. 53.

³⁴ *Шелгунов Н.* Бессилие творческой мысли // Дело. — 1875. — № 2. — С. 4.

³⁵ См.: *Слабкий А.* Мирозозрение Н.В.Шелгунова. — Харьков, 1960. — С. 156.

³⁶ *Лунин Н.* Старые романисты и новые Чичиковы // Дело. — 1868. — № 3, "Современное обозрение". — С. 7.

³⁷ См., напр.: *Ткачёв П.* Безобидная сатира. — С. 6.

³⁸ *Шелгунов Н. В.* Очерки русской жизни. — Спб., 1895. — С. 795.

³⁹ *Постный Н.* Неподкрашенная старина // Дело. — 1872. — № 12, "Современное обозрение". — С. 1.

⁴⁰ *Ставрин С.* Гоголевский период. — С. 20.

⁴¹ Там же. — С. 17.

⁴² *Шашков С.* Некрасов Н. А. // Дело. — 1878. — № 1, "Современное обозрение". — С. 62.

⁴³ См.: там же.

⁴⁴ Там же. — С. 56–57.

⁴⁵ См.: там же. — С. 64.

⁴⁶ Там же. — С. 63.

⁴⁷ Новые книги // Дело. — 1878. — № 1, "Современное обозрение". — С. 35.

⁴⁸ Новые книги // Дело. — 1878. — № 4, "Современное обозрение". — С. 42.

⁴⁹ *Шашков С.* Некрасов Н. А. — С. 59–60.

⁵⁰ *Языков Н.* <*Шелгунов Н. В.*>. Заметка о русских литературных идеалах // Дело. — 1878. — № 5. — С. 301.

⁵¹ Там же. — С. 324.

РЕЗЮМЕ

У статті аналізується позитивістська за своєю природою історико-літературна концепція, що культивувалася у відділі критики Санкт-Петербурзького журналу "Дело" (1860—1880). Обґрунтовується думка про ізоморфність "деловських" поглядів і їй тієї вульгарно-соціологічної нетерпимості, яка спостерігається і в наступні переломні епохи в Росії та знаходить своє вираження в позиціях Пролеткульту, РАППа та ін.

SUMMARY

The article analyses the historic-literary conception, positivist by its nature. It was cultivated in the critical chapter of Saint-Petersburgh's journal "Delo" (1860—1880). The article deals with isomorphous standpoints represented in "Delo". Besides, it touches upon all that vulgarsociological intolerance, which can be traced in following crucial epochs in Russia and are expressed in ideas of Proletcult, RAPP and others.

И. С. ТУРГЕНЕВ И ВЕЧЕР ПАМЯТИ Н. А. НЕКРАСОВА В ПАРИЖЕ

Проблема соотношения факта, жизненной достоверности и эстетически преобразованных впечатлений, претворённых в поэтическую систему — одна из интересных и загадочных. Она вбирает в себя бытовое и бытийное, реальное и мистическое; грань между ними незаметно стирается или трудно уловима. Стихотворение в прозе Тургенева "Последнее свидание", посвящённое памяти Некрасова, тому подтверждение.

Известно, что сложные отношения Тургенева и Некрасова приобрели ещё при их жизни (начиная с 1860 года) характер скандальной легенды. Разобраться в её истоках и временных наслоениях непросто. В её живучести сказались и исторически сложившиеся репутации друзей-недрузгов и поверхностное, точнее призрачное, внимание к ним потомков.

Менее известно, как тяжело пережил смерть поэта Тургенев. Это трагическое событие всколыхнуло в нём множество чувств: воспоминания молодости, подлинной дружбы, духовной близости, творческих споров, первых несогласий.

Запоздалое свидание с тяжело больным Некрасовым как будто символизировало примирение, сознание того, что перед таинством смерти нет правых, нет виноватых. "Смерть нас примирила" — заключительные строки "Последнего свидания"¹.

Едва ли их следует понимать буквально. Это образно-художественное обобщение философской мысли, любимой Тургеневым и часто им повторяемой. Она звучит не только в стихотворении в прозе, но и в "Отцах и детях", в "Довольно", в письмах к Ю. П. Вревской (от 18(30) января 1877 г.), к гр. Е. Е. Ламберт, в "Письме из Петербурга по поводу смерти Гоголя" (1852), где Тургенев писал: "Смерть имеет очищающую и примиряющую силу; клевета и зависть, вражда и недоразумения — всё смолкает перед самою обыкновенною могилою" (С., XIV, 73). Могила Некрасова не была обыкновенной для Тургенева.

Стихотворение в прозе “Последнее свидание” датировано “апрелем 1878 г.”. Совсем немного времени прошло после похорон поэта. Его творческая история соотносится не только с известным событием: после разрыва, длившегося 17 лет, Тургенев вместе с Анненковым посещает летом 1877 года Некрасова, — но и с другим реальным фактом, не привлечшим внимание исследователей.

В начале января 1878 года (точнее 2(14) января) Тургенев получил приглашение принять участие в публичном литературном помиании поэта, организованном русской колонией литераторов и художников в Париже. Приглашение исходило от молодого русского журналиста С. Ф. Шарапова, инициатора этого события.

Сергей Фёдорович Шарапов (1855—1911) — личность незаурядная. В конце 70-х годов он известен как парижский корреспондент суворинского “Нового времени”, где публиковался под псевдонимом “Parisien”. Он автор фельетонов “У Тургенева” (Новое время. — 1877. — № 636, 4(16) дек.), “У Луи Блана”, “У Виктора Гюго” (там же. — 1878. — № 711, 19 февр.; № 712, 20 февр.; № 736, 17 марта), “О Литературном конгрессе в Париже” (июнь 1878) и др., а также рецензий на новые книги, в том числе на сборник В. Гюго “Грозный год” (“L'Année terrible”, 1872).

Известность бойкого фельетониста он приобрёл после публикации многочисленных корреспонденций “У Виктора Гюго”. М. Е. Салтыков-Щедрин, например, язвительно отозвался о них и о самом Шарапове в письме к А. Н. Энгельгардту от 27 сентября 1881 года: “Вы прислали ко мне Шарапова с плохой комедией. Он прежде в “Новом времени” был в услужении, а теперь при Аксакове блудодействует. Я очень даже рад, что комедия его оказалась плохой, а то бы не отвязаться от него. Он Виктору Гюго надоел. Тоже затесался, насилу отделались, а потом в “Новом времени” описывал как его брусникой с говном там кормили”³.

В 1881 году газетные публикации Шарапова, главным образом, “У Виктора Гюго”, “У Луи Блана” были использованы Салтыковым в книге “За рубежом”, где есть великолепный сатирический очерк “Граф и репортёр. Драматический разговор в одном действии”. Прототипом Ивана де Подхалимова, репортёра газеты “И шило брест” (имелось в виду “Новое время”), послужила фигура парижского корреспондента С. Ф. Шарапова⁴.

Его фельетоны действительно отличались изрядной бойкостью и даже самохвальством, но при этом сохраняли правдоподобие и документальный интерес. “Parisien” помечал даты встреч, бытовые подробности, содержание разговоров, что и было блестяще обыграно Салтыковым.

Да и Тургенев не очень лестно откликнулся о репортёрской деятельности Шарапова на Литературном конгрессе в Париже. “...Глупей, пошлей и возмутительней наших европействующих литераторов-корреспондентов, вроде Боборыкина и Шарапова (“Parisien”), ум человеческий ничего не может представить”, — писал он Анненкову 14(26) июня 1878 года (П., XII, кн.1, 333).

Но это лишь одна сторона деятельности молодого журналиста, осмелившегося пригласить Тургенева почтить память Некрасова. Была и другая. Оставаясь корреспондентом “Нового времени”, С. Ф. Шарапов в 1880 году стал постоянным сотрудником газеты Ивана Аксакова “Русь”. Её редактору он был предан истово и считал себя его первым учеником.

В одном из неопубликованных писем к Ивану Аксакову 80-х годов он признавался: “Работая у Вас, я проникся Вашим русским чувством и могу сказать, что это чувство, основы которого у меня очень глубоки, необыкновенно очистилось и укрепилось под Вашим влиянием. Экзамен зрелости на русского человека выдержу”⁵.

А свою автобиографию (хранится в архиве Пушкинского Дома) он завершал торжественно: “Исповедую славянофильские воззрения”⁶.

До приезда в Париж Шарапов учился в Инженерном училище, в 1874 году оставил его, не закончив. В двадцать с небольшим лет он уже побывал в качестве русского добровольца на Балканах, организовал первое восстание в Боснии, руководил военными действиями до мая 1876 года; был захвачен венгерскими войсками и водворён по месту жительства на Смоленщину. Выпущен на свободу в мае 1877 года и тотчас же отправился за границу: в Италию, Грецию, Константинополь, Париж в качестве корреспондента “Нового времени”.

После закрытия аксаковской “Руси” Шарапов организовал в Москве свою газету “Русское дело”, как продолжение аксаковской, затем газету “Русский труд”. Он много печатался на разные публи-

цистические темы. В числе его трудов и сборники: “Старое и новое”, “Мирные речи”, “Мой дневник” и др.

В 1898—1899 годах Шарапов написал довольно смелое открытое письмо Николаю II (и сам носил его во дворец!) — письмо по поводу бедственного положения России, где говорил “о государственном банкротстве”, о “расхищении России и закабалении её иностранными биржами” и т.д. При этом он приносил государю “клятву дворянина и ученика И. С. Аксакова, что у него нет ни малейших честолюбивых видов и исканий”⁷.

Как литератор Шарапов оказался незадачливым, что видно из отзыва Салтыкова. Однако писал он много: ему принадлежат роман “Кружным путём” (в “Русском обозрении”, 1894), рассказы и повести (напечатанные в его собственной газете “Русский труд”), среди них есть и фантастическая повесть “Через полвека” (опубликованная в “Русском слове”); он был автором книги “Александр Николаевич Энгельгардт и его значение для русской культуры и науки” (СПб., 1893).

Пожалуй, самое интересное в его литературной деятельности — небольшие эссе-воспоминания “И. С. Аксаков и И. С. Тургенев о Пушкине”, “И. С. Аксаков о М. Е. Салтыкове-Щедрине”, “Речь, произнесённая <Шараповым> на погребении И. С. Аксакова в Троицко-Сергиевском посаде 1 февраля 1886 г.”⁸.

О Некрасове из его писаний ничего не удалось обнаружить (что, кстати, вовсе не означает, что они отсутствуют, так как библиография многочисленных трудов С. Ф. Шарапова никогда не собиралась. Тем не менее имя поэта ему было хорошо известно, по-видимому, через посредство А. С. Суворина, с которым он был тесно связан).

Возможно, идея проведения вечера памяти Некрасова в Париже была подсказана редактором “Нового времени”, знавшим и ценившим поэта. Суворин один из немногих оставался около Некрасова в последние дни его жизни. И само это событие — поминальное собрание в Париже, посвящённое Некрасову, — любопытное и в некрасоведении неизвестное. Ведь при жизни поэту не устраивалось никаких чествований, ни на родине, ни тем более в Европе.

Петербургские, московские и провинциальные газеты, в том числе “Новое время”, пестрели обилием некрологических очерков,

посвящённых Некрасову, воспоминаний о нём. И потому этот своеобразный отклик на смерть поэта, задуманный парижским корреспондентом, вполне закономерен.

Вполне понятно, почему С. Ф. Шарапов обратился к Тургеневу. У писателя уже давно сложилась репутация классика, мэтра, блестящего представителя русской культуры на Западе. Кроме того, к этому времени молодой журналист уже был знаком с Тургеневым. Ещё до смерти Некрасова он побывал у него дважды в парижской квартире на Rue de Douai, 50. (В академическом издании Тургенева вкралась неточность: там сказано, что Шарапов познакомился с Тургеневым на Литературном конгрессе, открытие которого состоялось 6 июня н. ст. 1878 года — П., XII, кн. 1, 752. Между тем знакомство произошло гораздо раньше).

В результате последнего визита к Тургеневу 10 декабря н. ст. 1877 года появилась корреспонденция Шарапова “У Тургенева” в “Новом времени” (№ 636, 4(16) декабря). Вот что там было написано:

“Тургенев принял меня очень ласково, с своим изящным добродушием <...> Разговор, разумеется, коснулся прежде всего французских дел. Я избегал поднимать вопрос о литературной деятельности Тургенева, ибо я был предупреждён <очевидно, Сувориним>, что “Новь” и её неласковый приём составляют неприятную тему для Ивана Сергеевича”. Далее корреспондент отмечал “живость” и “меткость” тургеневских характеристик “здешних дел и личностей”; равно как и решительный протест писателя против “непреложного желания напечатать <...> разговор с ним”.

И когда интервью всё-таки появилось на страницах суворинской газеты, Тургенев выразил своё недовольство Шарапову, тем более, что последний не только нарушил своё обещание не печатать интервью, но и поместил в нём резкий отзыв писателя о герцоге де Брольи, французском политическом деятеле, историке и публицисте, с которым Тургенев был знаком (см. — П., XII, кн. 1, 260).

Таким образом, к моменту, когда Тургенев получил приглашение участвовать в вечере памяти Некрасова, у него, по-видимому, уже сложилось нелестное представление об инициаторе этого события.

Тургенев ответил С. Ф. Шарапову без промедления 2(14) января 1878 года официальным сухим отказом:

“К моему искреннему сожалению, — писал он, — должен огорчить Вас отказом. Говорить о Некрасове для меня очень трудно. Я покойного знал близко и сказать о нём правду считаю на таком вечере неуместным, ограничиться же банальностями неприлично. Постарайтесь поэтому обойтись без меня” (П., XII, кн. 1, 256)⁹.

Очевидно по этому поводу между ними завязалась переписка. (Письма Шарапова не сохранились, возможно, они находятся в Национальной библиотеке в Париже). Второе письмо Тургенева написано через неделю. В нём почти в тех же выражениях, но несколько более разъясняющих суть дела, излагается причина его неучастия, устранения. “Что же касается до предполагаемого Вами чтения, — писал он 8(20) января 1878 года, — то при искреннем пожелании Вам успеха, я должен отклонить всякое участие в нём. Полную правду о Некрасове, которого я знал очень коротко, сказать я не могу; неправду говорить не хочу; ограничиться одними банальностями неприлично. Сожалею, что не могу дать Вам другого ответа” (П., XII, кн. 1, 260).

Не исключено, что вторичное несогласие Тургенева принять участие в некрасовском вечере было, в известной мере, связано с откликом П. В. Анненкова на смерть поэта. Накануне Тургенев получил письмо Анненкова, в котором речь шла о “полной правде” о Некрасове, притом в нелюбимых выражениях, как это умел делать в эпистолярном жанре друг Тургенева. Это своё письмо Анненков просил немедленно сжечь. Тургенев этого не сделал, но возвратил его без промедления. И письмо это было, по-видимому, уничтожено самим Анненковым. В другом же письме к Тургеневу от 19(31) января 1878 года из Брюсселя он благодарил за “обратную пересылку” своего письма: “И со многими другими тоже следовало бы так поступить или по крайней мере предать их огню и мечу”¹⁰. В ответном письме Тургенев писал своему другу: “Ваша характеристика Некрасова так верна — что я не решаюсь сжечь письмо, как Вы того желаете, а лучше возвращу его Вам” (П., XII, кн. 1, 261).

Очевидно, Тургенев тоже не хотел, чтобы эти нелестные суждения Анненкова о Некрасове, да ещё в письме к нему (Тургеневу) стали известны потомству. Ведь поступил же он позднее, в 1881 году, иначе с резким письмом Анненкова по поводу похорон Достоевского — и

не сжёг его и не вернул, хотя корреспондент настаивал на этом. По-видимому, писателю показалась точка зрения Анненкова (в письме о Достоевском)¹¹ обоснованной и вполне заслуживающей внимания будущих читателей. Ничто его тогда не смутило.

С Некрасовым всё обстояло иначе, всё было сложнее. Назвав анненковскую характеристику “верной”, Тургенев никак не прокомментировал её. Что-то мешало ему распространяться на эту тему. И хотя обычно оба корреспондента вовсе не церемонились в письмах друг к другу и были предельно откровенны, эта оценка Некрасова, поэта и личности, осталась для потомства тайной. Напротив, в ответном письме к Анненкову Тургенев нашёл высокие слова о поэте, слова, по своей тональности близкие к начальным строкам стихотворения в прозе “Последнее свидание”: “Да, Некрасов умер... И вместе с ним умерла большая часть нашего прошедшего и нашей молодости” (П., XII, кн. 1, 261). А вот зачин “Последнего свидания”, первые строки которого в какой-то мере перекликаются с началом “отказных” писем Тургенева к С. Ф. Шарапову: “Мы были когда-то короткими, близкими друзьями... Но настал недобрый миг — и мы расстались, как враги.

Прошло много лет...” (С., XIII, 168).

Но вернёмся к организатору парижского вечера. Несмотря на то, что Тургенев дважды отвергнул приглашение, Шарапов всё ещё надеялся на то, что писатель изменит своё решение. В письме к дяде, П. С. Лыкошину, от 20 января н.ст. 1878 года он сообщал об участии Тургенева в литературном вечере памяти Некрасова, как о деле, благополучно решённом. Лишь на следующий день, когда этот вечер всё-таки состоялся в Русской библиотеке в Париже — центре эмигрантской русской колонии, Шарапов писал тому же дяде: “К несчастью <...> наш литературный старшина, Ив. Серг. Тургенев, ещё не встал с постели, а потому его помощь в этом деле кажется сомнительной”¹². Сведения о Парижском вечере памяти Некрасова, к сожалению, крайне скудны. Не сохранилась программа вечера (да и была ли она составлена?), нет перечня выступавших, неизвестно, кто и что говорил о Некрасове, какие стихи поэта читались. Ни во французской периодике, ни в мемуарной литературе пока не удалось разыскать откликов на это событие русской литературной жизни в Европе.

Однако можно высказать предположение: в числе присутствующих на вечере могли быть Герман Лопатин, Г. Н. Вырубов, П. Л. Лавров, его ученица писательница Вера Николаевна Жандр (в замужестве Никитина), писательница и мемуаристка А. Н. Луканина и др.

Не окажись мягкий Тургенев столь категоричным и бескомпромиссным по отношению к затее парижского интервьюера, в истории литературы, безусловно, остались бы и более существенные следы этого события.

Возникает вопрос, почему Тургенев не согласился придти на вечер памяти Некрасова хотя бы молча. Отсутствие “Литературного старшины” (как его метко назвал Шарапов) в собрании русских литераторов, среди которых должны были быть и художники — члены только что организованного “Общества взаимного вспоможения и благотворительности русских художников в Париже”, не могло не казаться странным. Правда, в это время Тургенев был болен (о чём он писал Я. П. Полонскому, П. В. Анненкову, П. В. Шумахеру); сведения о его нездоровье содержатся и в фельетоне С. Ф. Шарапова “У Тургенева” (декабрь, 1877). И всё-таки Тургеневу, по-видимому, не удалось преодолеть буднично-житейского настроения, двойственности собственных противоречивых и не всегда справедливых суждений о личности и поэзии Некрасова.

В другом его стихотворении в прозе “Истина и правда” о правде сказано: “Это человеческое, наше земное дело” (С., XIII, 214). Земная жизнь Некрасова, со всеми её тревогами и страстями, трагически завершилась. Неизбежно возникала потребность переоценки прежних представлений о поэте и своих отношений с ним, иначе: “...aut bene, aut nihil”. Анненков, кстати, явно нарушил эту классическую традицию.

Возможно, Тургеневу мешала и газетная шумиха вокруг имени Некрасова: в разрозненных некрологических откликах, связанных с последним поклоном поэту, преобладало суетное и житейское. Тот же Анненков, например, сообщал Тургеневу о том, что в некрологической статье А. С. Суворина (“Незнакомца”) в “Новом времени” (1878. — № 662, 1(13) янв.) был задет и Тургенев. На что писатель ответил: “А что Суворин врёт — так уж ему такой положен предел” (П., XII, кн. 1, 261).

Может быть, Тургенев не принял приглашения потому, что уже в это время намечался замысел его стихотворения в прозе “Последнее свидание”, в котором воплотились лирическая страстность, искренность, раскаяние с широтой философской мысли о тщете мирского перед таинством смерти, как примирении, всепрощения. Оно будет написано через три месяца. И его пафос со всей очевидностью противоречил земным и тем более банальным оценкам.

Возможно, в загадочности, таинственности стихотворения в прозе “Последнее свидание” и крылась “полная истина” о Некрасове. Здесь, так же как ранее в “Отцах и детях”, в “Довольно”, позднее в стихотворении в прозе “Порог”, но в иной вариации, ощутима любимая тургеневская мысль о принципах построения античной трагедии. “Со времён древней трагедии мы уже знаем, — писал он Е. Е. Ламберт в 1861 году, — что настоящие столкновения — те, в которых обе стороны *до известной степени правы*” (П., IV, 262).

Так в “Последнем свидании” переплетались бесстрастная и суровая жизненная достоверность с поэтическим признанием личности поэта, с “живой памятью смерти”, о которой епископ Игнатий Брянчанинов писал: “...время не медлит <...> Убоимся страшного дня и часа, в который не защитит ни брат, ни сродник, ни начальство, ни власть, ни богатство, ни слава, но будет лишь Человек и дело его”¹³.

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Сочинения: В 15 т. Письма: В 13 т. Сочинения. — М.: Л., 1967. — Т. XIII. — С. 168. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указаниями: С. — Сочинения, II. — Письма, римской цифрой — том, арабской — страница.

² См.: Алексеев М. П. Виктор Гюго и его русские знакомства // Алексеев М. П. Русская культура и романский мир. — Л., 1985. — С. 456-459.

³ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. — М., 1977. — Т. 19. — Кн. 2. — С. 44.

⁴ См. комментарий к “За рубежом” С. А. Макашина // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. — М., 1972. — Т. 14. — С. 572.

⁵ ИРЛИ, ф. 3, оп. 4, № 686, л. 3.

⁶ ИРЛИ, ф. 357, № 132.

⁷ ИРЛИ, ф. 3, оп. 20, лл. 2, 4.

⁸ ИРЛИ, оп. 5, № 43.

⁹ Позднее это письмо Тургенева было опубликовано С. Ф. Шараповым в очерке “Мой дневник” в журнале “Свидетель” (1908. — № 15. — С. 78).

¹⁰ИРЛИ, ф. 7, № 12, л. 45–46. В одном из неопубликованных писем к Тургеневу П. В. Анненков заметил по поводу прочитанных им “Писем П. Мериме к незнакомке” (Ж. Дакен), опубликованных последней после смерти П. Мериме в “Revue des Deux Mondes” (1873. — Т. 108, 1 décembre): “Гадкая вещь сберегать письма — не для того, кто их сберегает, а кто их писал. Они дают повод судить о человеке по характеру ватер-клозета, какой он имел в своём доме. Право — было бы хорошо, как требование простой общежительности и учтивости — сжигать получаемые письма, кроме деловых” (ИРЛИ, ф. 7, № 9, л. 68–69 об.).

¹¹Пафос иронического и жёсткого высказывания Анненкова по поводу похорон Достоевского сводился к тому, что критик пронизательно заметил, как в общественно-политической ситуации России 80-х годов последний путь большого художника стал, в известной мере, символом официального “героического торжества”. Не случайно почести, воздаваемые Достоевскому, он сравнивал с помертвевшей репутацией патриарха московского Никона и митрополита московского Филарета, сыгравших видную роль в общественной и государственной жизни России. Вот что он писал Тургеневу 18 февраля 1881 года: “А что скажете о похоронах Достоевского? Политически говоря — это событие важное, так как показывает градус, на котором стоит теперь административная атмосфера наша. Заслужил или не заслужил Достоевский такие героические похороны — это другой вопрос, но общество, устроившее такие похороны, и правительство, их выдержавшее терпеливо, одинаково сдают хороший экзамен успехам в науках, а это и радует. Как жаль, что Достоевский лично не мог видеть своих похорон — успокоилась бы его любящая и завидующая душа — христианское и злое сердце. Никому таких похорон уже не будет. Он единственный, которого так отдают гробу, да и прежде только патриарх Никон да митрополит Филарет Дроздов получили нечто подобное его отпеванию. Радуйся, милая тень. Добилась же, что причислили тебя к лику твоих предшественников святого, византийского пошиба” (ИРЛИ, ф. 7, ед. хр. 13, л. 31–32).

¹²Цит. по тексту первой публикации: Рабочий путь. — 1941. — № 29, 5 февраля.

¹³Брянчанинов И. Слово о смерти // Сочинения епископа Игнатия Брянчанинова. — СПб., 1905. — Т.3. — С. 177.

РЕЗЮМЕ

У аспекті проблеми співвідношення факта, життєвої вірогідності й естетично перетворених вражень, втілених у поетичну систему, в статті розглядається творча історія вірша у прозі І. С. Тургенєва “Последнее свидание”. Ця творча історія характеризується з урахуванням відмови письменника взяти участь у вечорі пам’яті Некрасова у Парижі, ініціатором якого був С. Ф. Шарапов, а також зі складним і неоднозначним ставленням Тургенєва до Некрасова після смерті поета.

SUMMARY

The article views the creative history of the verse in I. Turgenev’s prose “The Last Encounter” in relation with the fact, life authenticity and aesthetically converted impressions. The incident is marked by the writer’s refusal to participate in the Day of Memory of Nekrasov in Paris initiated by S. Sharapov as well as by Turgenev’s intricate attitude towards Nekrasov after the latter’s death.

© Т. П. Маевская

ТРАДИЦИИ ГОГОЛЕВСКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА У А. ЧЕХОВА И А. БЕЛОГО

Всемирная отзывчивость, устремлённость к “тайнам” бытия, духовность — одно из ярких свойств русской литературы Золотого века и Серебряного. У истоков этих философски-эстетических особенностей русского стиля находился опыт европейского классического романтизма, пушкинская и гоголевская традиции. Духовная культура художественного сознания во многом зависит от философско-эстетического опыта времени. Доминанта духовности произведения, как прозаического, так и поэтического, во многом определяется целостностью философской мысли о человеке и мире, поэтическим чувством в постижении смысла бытия, музыкальностью звуков, тональностью и гармонией красок слова, ритмикой слога и композиции. Романтический тезис Гоголя — “вся тайна гармонии и связь человека с природой — в ней одной” — приложим, касаясь сюжета статьи, и к поэтике Чехова и Белого.

О поэтичности прозы Чехова писал его современник Дмитрий Мережковский. В своих ранних отзывах о чеховской прозе он назвал Чехова писателем-поэтом (“Северный вестник”. — 1888. — № 11), а его рассказы — “маленькими поэмами” (“О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы”, 1893). Эта поэтическая особенность, казалось бы, “трезвой прозы” Чехова отмечена А. Б. Дерман в книге “О мастерстве Чехова” (М., 1959), в которой одна из глав названа “Поэтичность в творчестве Чехова”. На поэтический элемент в чеховской прозе обращает внимание В. Б. Катаев: “Красота, поэзия у Чехова выступает не только как тема, элемент содержания — она воплощена в средствах выражения, прежде всего в стиле писателя”¹. А. П. Чудаков, исследуя поэтику ранних произведений писателя, замечает, что “...все обыденные вещные чеховские сравнения и уподобления, в своём истоке имевшие стремление уйти от поэтичности, в итоге всё равно пришли к ней же”². Обращаясь к чеховскому эпистолярному наследию, И. Н. Сухих называет один из фрагментов в письме Чехова

к А. Н. Плещееву от 6 марта 1888 года “стихотворением в прозе”³. Своему адресату Чехов писал о “Степи”:

“Холодно чертовски, а ведь бедные птицы уже летят в Россию! Их гонят тоска по родине и любовь к отечеству; если бы поэты знали, сколько миллионов птиц делаются жертвой тоски и любви к родным местам, сколько их мёрзнет на пути, сколько мук претерпевают они в марте и в начале апреля, прибыв на родину, то давно бы воспели их... Тяжело жить на этом свете!”⁴.

Подобные “стихотворения в прозе”, лирические вставки, поэтические фрагменты или аккорды, “открытые” финалы, музыкальность формы являются одной из структурных примет в реалистическом повествовании произведений Чехова. Они присутствуют в таких глубоко лирических и философских вещах как “Свирель”, “Дом с мезонином”, “На пути”, “Чёрный монах”, “Огни”, “Студент”, “Архиерей”, а также в рассказах “Счастье”, “Святою ночью”, “Тоска”, “Почта”, “Гусев”, “Мечты” и многих других. Эти поэтические фрагменты не обособлены от общей структуры произведения, они могут выполнить определённую функцию в сюжетно-композиционном построении, являться связующим звеном в объединении пространственно-временных пластов, выражать авторскую позицию, выступать в качестве подтекста. У истоков этого явления стоит Гоголь. Андрей Белый писал:

“Весь размах лирики, данный ритмами, от которых себя отвлекает в прозе Пушкин, вложил Гоголь в прозу, заставляя вздрагивать, как струны, вытянутые свои строки, дающие звук ассонансов и аллитераций... Гоголь же и волнует, и удивляет нас через сто лет...”⁵.

В письме к Д. В. Григоровичу от 12 января 1888 года Чехов признавался: “Я глубоко убеждён, что пока на Руси существуют леса, овраги, летние ночи, пока ещё кричат кулики и плачут чибисы, не забудут ни Вас, ни Тургенева, ни Толстого, как не забудут Гоголя”⁶. 5 февраля 1888 года Чехов, сообщая Григоровичу об окончании работы над “Степью”, делает признание: “Я знаю, Гоголь на том свете на меня рассердится. В нашей литературе он степной царь. Я залез в его владения с добрыми намерениями...”⁷. При этом Чехов подчёркивает, что тема степи “исключительная и специальная”,

предполагающая высоту художественного изображения. В его письмах периода работы над повестью “Степь” звучит мотив забытости степи художниками и настойчивая мысль о необходимости её оживления⁸.

Чехов твёрдой поступью вошел во владения “царя степи” — Гоголя, поэтику прозы которого тонко охарактеризовал А. Белый:

“...над всей массой текста поднимается глухонапевный шум; я так называю его: ритмы его полувнятные, они *глухо* волнуют, томя музыкой; Гоголь преодолевает грань прозы, которая в “Веч[ерах]” и в “Т[арасе] Б[ульбе]” — распевочный лад; страницами проза Гоголя — тонко организованная поэзия”⁹.

Можно утверждать, что страницами чеховская “Степь” — тоже “тонко организованная поэзия”. И в этом Чехов наследует поэтику Гоголя, поэтичность, музыкальность, скульптурность гоголевского пейзажа. По словам Чехова, в “Степи” присутствует не только вещный мир, а и поэтический мир равнин, лиловых далей, степных птиц. И этот многоликий и красочный мир объединён по законам музыкальной формы как пять фигур кадрили, слитых в единое целое мотивом красоты и свежести детской души, звуками, запахами степной фауны. Чехов как бы реализует эстетический тезис Гоголя о “трёх чудных сёстрах” — Скульптуре, Живописи, Музыке. Во многом идущие от Гоголя изобразительность, живописность и пластичность “Степи” преломляются, однако, в неповторимости чеховского слова.

О стилистике, поэтической образности и лирической интонации чеховской метафоры степи писал В. Г. Короленко, отметивший, что повесть “заполнена одним очень выдержанным настроением”, что в ней ощущается “*веяние свободного и могучего степного ветра*, насыщенного ароматом цветов”, что она поражает “сверканием в воздухе степной бабочки и мечтательно тяжёлым полётом одинокой и хищной птицы” и “все фигуры, нарисованные на этом фоне, тоже проникнуты оригинальным степным колоритом”¹⁰. Чеховская метафора степи отлична от гоголевской, отмеченной пространственной фразой, гиперболизмом, ассонансами, аллитерацией, анафорой, эпифорой.

А. Белый обратил внимание на то обстоятельство, что у Чехова "...нигде не разрывается паутиная связь явлений"¹¹, воссоздающая целостность поэтических и лирических качеств, в частности, присутствующих в "степном рассказе" "Счастье". Современники писателя были потрясены поэтичностью пейзажа в этом произведении.

"В сонном, застывшем воздухе стоял монотонный шум, без которого не обходится степная летняя ночь; непрерывно трещали кузнечики, пели перепела, да на версту от отары в балке, в которой тек ручей и росли вербы, лениво посвистывали молодые соловьи"¹².

Таинственность летней степной ночи создаёт фон для разговора о счастье и как бы сливается с "фантастичностью и сказочностью человеческого счастья". О счастье "философствуют" три человека: два пастуха (старый и молодой) и объездчик. Счастье сравнивается с кладом, зарытым в каком-то из степных курганов, и сказочная тональность разговора о счастье сменяется тайной курганов: "Только отсюда и видно, что на этом свете, кроме молчаливой степи и вековых курганов, есть другая жизнь, которой нет дела до зарытого счастья и овечьих мыслей"¹³. Одушевлённая, чувствующая, охраняющая тайну счастья отара овец тонкой "паутиной" проходит через всё повествование и завершает его. В финальном пейзаже, сравнимом со стихотворением в прозе, собраны воедино и опозитивированы и степь, и её обитатели:

"А когда солнце, обещая долгий, непобедимый зной, стало припекать землю, всё живое, что ночью двигалось и издавало звуки, погрузилось в полусон. Старик и Санька... стояли не шевелясь, как факиры на молитве, и сосредоточенно думали... Овцы тоже думали..."¹⁴.

Вопрос о счастье остаётся открытым. Но, вслед за В. Я. Лакшиным, вложившим в чеховский образ сада понятие "философия сада"¹⁵, можно говорить о чеховском образе степи как о "философии степи", о счастье, красоте, правде.

Если сравнивать словесную ткань гоголевской и чеховской прозы, то станет очевидным, что пафос дистанции Чеховым соблюден. У него отсутствуют "гоголизмы", вычлененные А. Белым¹⁶: гиперболизм, рискованность сравнений, изощрённость восприятий, "выискивание" неологизмов. Подобные "гоголизмы" не характерны

для поэтики чеховской прозы. И всё же "Гоголь отшумел" в творчестве Чехова. Традиции гоголевского поэтического слова, его онтологическое, философское и символическое наполнение нашли продолжение в поэтичности, ритмичности, музыкальности чеховского стиля.

Исследуя гоголевскую поэтику, Андрей Белый обращается к проблеме влияния Гоголя на всю русскую литературу в аспектах наследования и преодоления. Пятая глава его книги "Мастерство Гоголя" озаглавлена "Гоголь в XIX и XX веке" и соотносит гоголевское творчество с натуральной школой, Достоевским, Сологубом, Блоком, Белым, Маяковским, Мейерхольдом. О себе автор пишет, что его "Серебряный голубь" "являет итог семинария" по "Вечерам", а "Петербург" — по "Шинели", "Носу", "Портрету", "Запискам сумасшедшего".

О гоголевской традиции в прозе Андрея Белого написано немало¹⁷. Правда не со всем из написанного можно согласиться. Возражения вызывает, в частности, положение о "подражательности" Гоголю, "ученичестве", "стилизации". Андрей Белый, создавая модернистскую прозу, творчески пересоздавал классические мотивы, на что вполне справедливо обратил внимание Н. А. Бердяев, когда в "Русской мысли" за 1911 год (№ 11) писал о "Серебряном голубе": "В романе Андрея Белого чувствуется возврат к традиции великой русской литературы, но на почве завоевания нового искусства".

Вопрос о поэтических началах прозы Чехова и Андрея Белого — это проблема синтеза искусств. Поиск синтеза искусств у поэтов, прозаиков, музыкантов, художников связан с обретением гармонии творчества и гармонии бытия. Гоголь, Чехов, Белый, каждый в соответствии со своим литературным историческим временем, мировоззрением и мировосприятием были устремлены к гармонии Творчества, Духа, Бытия.

¹ Катаев В. Б. Проза Чехова. Проблемы интерпретации. — М., 1979. — С. 220.

² Чудаков А. П. Юмористика 1880-х годов и поэтика Чехова // Вопр. лит. — М., 1986. — № 8. — С. 166.

³ Сухих И. Н. С высшей точки зрения // Вопр. лит. — М., 1985. — № 1. — С. 163.

⁴ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем.: В 30 т. Письма. — М., 1975. — Т. 2. — С. 211.

- ⁵ Белый А. Мастерство Гоголя. — М.; Л., 1934. — С. 5–6.
⁶ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. — Т. 2. — С. 175.
⁷ Там же. — С. 190.
⁸ См.: там же. — С. 173.
⁹ Белый А. Мастерство Гоголя. — С. 222.
¹⁰ А. П. Чехов в воспоминаниях современников. — М., 1960. — С. 141.
¹¹ Весы. — М., 1904. — № 2. — С. 47.
¹² Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. — Т. 6. — С. 210.
¹³ Там же. — С. 217.
¹⁴ Там же. — С. 218.
¹⁵ Лакишин В. Я. Вечная весна // Чеховские чтения в Ялте. Чехов сегодня. — М., 1987.
¹⁶ См.: Белый А. Мастерство Гоголя. — С. 38.
¹⁷ См., например: Старикова Е. Реализм и символизм // Развитие реализма в русской литературе: В 3 т. — М., 1974. — Т. 3; Паперный В. Андрей Белый и Гоголь // Единство и изменчивость в историко-литературном процессе / Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. — Тарту, 1982. — Вып. 604; Молдавский Дм. Мастерство Гоголя // Белый. Проблемы творчества. — М., 1988. — С. 269–280.

РЕЗЮМЕ

Стаття присвячена “поетичній прозі” в російській літературі. Автор торкається питання про вплив гоголівського поетичного слова на прозу А. П. Чехова та А. Белого. До аналізу залучені чеховська повість “Степь” та оповідання “Счастье”, ліризм, ритмічність та музичність пейзажу в яких пов’язані з гоголівським поетичним словом, його онтологічним, філософським та символічним наповненням. Торкаючись творчості А. Белого, автор зупиняється на теоретичних аспектах його книги “Мастерство Гоголя” в контексті творчої переробки гоголівського начала в російській літературі.

SUMMARY

This article is about “poetic prose” in Russian literature. Authors touches a question about influence of poetic Gogol word on the prose by A. Chehov and A. Bely. Authors analysed Chehov’s story “Stepy” and tale “Schaстье”. Lyrizm, rhythmness, musicness of its view are bound with ontological, philosophical and symbolic filness of Gogol’s word. Under consideration of creations by Bely the author reminds about theoretical aspects of his book “Mастерство Гоголя”, based on creative revalue of Gogol’s source in Russian literature.

© С. Д. Абрамович

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ВРЕМЕНИ В ТРИЛОГИИ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО “ХРИСТОС И АНТИХРИСТ”

Дмитрий Сергеевич Мережковский не принадлежит к писателям, любимым исследователями. Научная конференция в Москве, посвящённая 100-летию со дня его рождения, проникнута была рефреном: художник он бледный, мыслитель сомнительный, и вообще, главное — это “Мережковский и N”. Суммарно общее мнение выражено, наверное, О. Михайловым, написавшим предисловие к четырёхтомнику сочинений писателя: поэзия его слаба, исторические романы “кабинетны”, иллюстративны; герои их — рупоры идей автора¹. Многое здесь небезосновательно, а личность Мережковского не всегда вызывает симпатию. Но всё же его трилогия “Христос и антихрист” была — в европейском масштабе — самым заметным литературным “сдвигом” в области и самого понимания истории, и поиска новых способов изображения и осмысления прошлого.

До Мережковского в сфере исторического романа господствовала, по сути, вальтер-скоттовская традиция²: она сформировалась в эпоху, прошедшую под знаком личности Наполеона, и строилась на романтической концепции героя, творящего историю, которая понималась как сфера дерзания человека. Русская классика, начиная с Пушкина, в принципе от такого ракурса не отклонялась, исключая разве что одного Льва Толстого, отрицавшего роль личности в истории всеми средствами, вплоть до внедрения в ткань “Войны и мира” знаменитых философских отступлений, вызвавших всеобщее разочарование (показательна резко отрицательная реакция, например, Чехова или Флобера). Дело в том, что тут вошли в противоречие две системы сознания: ренессансно-гуманистическая и христианская. Кто творит историю: люди или Бог? Какова степень участия в этом человека? Всё это были вопросы для образованного европейца архаические: ясно было, что историю творят люди, и весь вопрос состоял в том, за кем преимущество — за “личностью”

или же за “массаами”? Попытка Л. Толстого опутать исторического героя миллионами народных волей, прозреть которые в состоянии лишь Бог, не могла не раздражать³.

Но параллельно с такими системами, как марксизм, уверенно вскрывающий потаённые механизмы общества и исторического процесса, в России созревало духовное течение, не настроенное брать на веру философский человекоцентризм и идею бесконечного прогресса просвещённого человечества. — символизм. Его основоположник Д. С. Мережковский уже в ранней своей лекции “О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы” выразил недовольство “грубоватой фотографической точностью экспериментальных снимков” и призвал к поиску символических прозрений и символических характеров, которые должны стать путём познания начала скрытого, неявленного в реальном смысле вещей. Далее эта позиция развилась в известную символистскую теорию двоемирия, о которой много говорить нет нужды. Но нельзя обойти вниманием тот обычно незамечаемый момент, который составлял и будет составлять бесспорную силу символизма: литература не может избрать роль Панглосса, игнорирующего трагизм бытия. Вопросы, тревожащие Мережковского и других последовательных символистов, устареют разве что вместе с такими явлениями, как греческая трагедия, рисующая неравную борьбу человека с Роком как поражение человека.

Не все символисты удержались на этой позиции. В. Я. Брюсов, например, начавший с интереснейшего поиска символических связей между такими сферами, как интимно-личное, общественно-современное, история, космос и метафизика в “Огненном ангеле”, нашёл выход из трагической нерешённости экзистенциальных проблем в достаточно традиционном “Алтаре Победы”, а затем в апологии Революции, преобразующей мир, и это был путь “от Мережковского”. Но и Брюсов, и творцы советского исторического романа, начиная с А. Н. Толстого⁴, уже не могли выйти за границы “алгоритма Мережковского”, впервые поставившего — на фоне всевозрастающей веры в господство человека над миром — вопросы *возможности постижения смысла истории и самой способности человека управлять историей*. Другое дело, что советские исторические романисты исходили из позиции, зеркально обратной

позиции Мережковского, — было что отражать. И хотя романы Мережковского хранились в спецхранах более чем столетия, их резонанс оказался необычайно мощным. Между тем самые пристальные исследователи символистского романа обходили их молчанием⁵.

Понять концепцию Мережковского без учёта христианской доктрины времени попросту невозможно. Поэтому мы задержим внимание читателя на, так сказать, идейных истоках позиции Мережковского: нельзя же, в самом деле, судить автора по той системе ценностей, которая ему вовсе чужда⁶.

Принято считать, что отец истории — Геродот (V в. до н.э.). Но Геродот был всё же эмпириком, собиравшим факты, подчас явно недостоверные, на грани мифологии. Менее обращают внимание на то, что в том же V в. до н.э. возникает канон Ветхого Завета, утверждающий суровый “реализм” во взгляде на мир: наивному мифопоэтическому взгляду язычников противопоставляется чувство драгоценности бытия как Божьего дара (наидревнейшие части Библии, повествующие о сотворении мира, или её сказания о чудесах — особая статья). Солгать пергаменту становится психологически невозможным, поскольку существует Всевидящее Око. Вот и предания о патриархах Израиля, о становлении и разрушении Царства были осмыслены как Священная История. Понятие истории и времени вообще обрели смысл и направленность: человек стремится обрести Потерянный Рай, и история этого поиска ценна и поучительна. В этом отличие библейского понятия о времени от языческого. Характерный пример: индийская мифология, не моргнув глазом, оперирует понятиями миллиардов и миллионов лет, будто бы составляющих возраст мира людей; библейская же история, исключая период древнейших людей, которым Бог дал “одежды из звериных шкур”, аккуратно укладывается в 6 тысяч лет — ровно столько составляет, согласно научной археологии, возраст мировой цивилизации, начиная с Шумера. Но эти библейские трезвость и реализм сопрягаются с особой взыскательностью: все моменты жизни человека, потраченные не на общение с Богом, — суета сует, пусть даже дела человека будут грандиозны, как вавилонское столпотворение⁷. Христианство закончило эту картину, дав в Новом Завете путь к Утраченному Раю — Христа,

и завершив метасюжет Библии картиной конца света (Откровение Иоанна). Человеческая история стала мыслиться как два пути — спасения и отпадения от вечной жизни. Более того, один из великих Отцов Церкви Августин вообще провозгласил время “бренным”, сотворённым и преходящим, чуть ли не субъективно-психологическим фактором, и самые скептические философы признают за этой доктриной силу и содержательность⁸.

Концепция Мережковского и художественный хронотоп его трилогии не могут рассматриваться просто как “богословская схема”, взятая за основу не слишком самостоятельным мастером в качестве “подпорки”. У Мережковского поток времени, во-первых, влечёт человека по пути богопознания, и горе тому, кто этому потоку пытается противопоставить собственную, противную волю. Во-вторых, история — не бесконечная спираль, ведущая всё выше и выше, дальше и дальше, она *конечна*, как само время. Поэтому в трилогии путь цивилизации (европейской) рассматривается вовсе не апологетически, а то, что О. Шпенглер назвал “фаустовской душой”, вызывает скорее сочувствие, нежели восхищение. Ведь фокус зрения в панораме Мережковского определяется фразой из Иоаннова Апокалипсиса “времени уже не будет” (Ин, 10: 6). Иными словами, история тут дана *с точки зрения вечности*, и вот этого-то обстоятельства вовсе не берут в свой расчёт литературоведы, осмысляющие трилогию как “обычный” исторический роман, только “плохой”.

Между тем Мережковский вовсе не был и простым иллюстратором библейской концепции. Писатель создал собственную, субъективно-художественную концепцию. Она определялась в первую очередь повышенным вниманием к личности богоборца, пытающегося повернуть историю — т. е. богопознание и богообретение — вспять. Это внимание было настолько сильным, что бросалось в глаза всем, кто близко знал автора. Н. Бердяев пишет об этом весьма откровенно: “Мережковский завёл страшную путаницу с символом “плоти”, и я ему это много раз говорил. Но он испытывал экстаз от словосочетаний. Путаница, по-моему, заключалась в том, что в действительности в истории христианства было не недостаточно, а слишком много “плоти” и было недостаточно духа”⁹. “Плоть”, т. е. “человеческий”, земной фактор привлекал

Мережковского в первую очередь. И, более того, избранные им герои выглядят вполне по-нищиеански в своём стремлении самоутверждения. Дикая красота и магическое очарование человека-богоборца, пожалуй, более привлекают Мережковского как художника, нежели персонажи-богоискатели.

Ницше писал: “Нечего приукрашивать христианство — оно вело борьбу *не на жизнь, а на смерть с высшим* типом человека, оно предало анафеме все основные его инстинкты и извлекло из них зло — лукавого в чистом виде: сильный человек — типичный отверженец, “порочный” человек”¹⁰. Как христианин Мережковский был весьма недостаточен: языческое поклонение силе и воздействие Ницше достаточно ощутимы в его аксиологии. Но именно это придаёт энергию художественного обобщения созданным им фигурам, в первую очередь — центральным героям трилогии, репрезентирующим антихриста. Определённая свобода присуща и богословской концепции Мережковского, идущей вразрез с нашим общепринятым взглядом на антихриста как фигуру “часа X”, конца времён. Он ближе к католическому богословию, рассматривающему как проявления антихриста некоторые вполне исторические фигуры, даже дохристианской эпохи (например, Антиоха Эпифана; или: “Гог, царь Магога” выступает в Библии как обобщение извечного богоборчества¹¹). Иными словами, своего антихриста имеет каждая эпоха, но со времён явления Христа и становления христианства деятельность антихриста всё более чётко концентрируется на борьбе с ними. Отсюда совершенно новая трактовка не только Юлиана Отступника, две тысячи лет воспринимавшегося в качестве изверга, но и таких фигур, как Леонардо да Винчи или Пётр I, выступавших в качестве почти пряничных, “хрестоматийных” героев, по крайней мере, в сфере элементарного образования. Писатель стремится к созданию более полнокровных, живых и противоречивых характеров, и здесь, несомненно, сказывается воздействие реалистической литературы, в первую очередь, возможно, Чехова, который “отказывался от прямолинейной характеристики: злодей или ангел”¹².

Юлиан, император Рима, изменивший христианству, в котором был воспитан, ненавидит своих учителей потому, что они заставляют сомневаться в культе юности, цветущей плоти и эпикурейского

наслаждения дарами природы. Его идеал — вечная молодость. Ключевым к пониманию позиции Юлиана является момент, когда он созерцает обнажённую Арсиною в заброшенной палестре: та отдаётся гимнастике как священнодействию. Культ собственного тела и тела вообще, лежащий в основе языческого мироощущения, связан скрыто у Мережковского с “фаустовской ситуацией”, с умоисступлённым желанием остановить прекрасное мгновенье. Юлиану кажется, что античность, строящая своё мировоззрение на изысканной чувственности, лишь временно помрачена “теньями монашеского века”¹³. С отвращением воспринимавший ужасы христианского Апокалипсиса, преподносимые ему в детстве¹⁴, Юлиан иррационально верит в неистребимость античного идеала: “Они думают — Эллада умерла! Вот, со всех концов света, чёрные монахи, как вороны, слетаются на белое мраморное тело Эллады и жадно клюют его, как падаль, и веселятся, и каркают: — “Эллада умерла!” — Но Эллада не может умереть. Эллада здесь — в наших сердцах. Эллада — богоподобная красота человека на земле. Она проснётся — и горе тогда галилейским воронам!”¹⁵. Но желание “остановить мгновенье”, обернувшееся попыткой повернуть штурвал корабля истории на 180 градусов, оборачивается даже не трагедией — фарсом. Характерна сцена вакхического шествия, устроенного Юлианом в Константинополе в знак торжества восстановленной религии древних богов: Юлиан с отвращением вглядывается в лица и фигуры пьяных, уродливых людей, пошедших на участие в языческом торжестве из-за выгоды или иных низменных побуждений — “всё это казалось гадким и глупым сном”¹⁶. Не случайно образным лейтмотивом портрета Юлиана является кроваво-красное освещение, цвет заката, вспыхивающий то в солнечном луче, то в крови жертвенного быка, которая орошает посвящаемого в языческую мистерию императора... Обречённость сквозит и в его предсмертных словах: “Радуйтесь!.. Смерть — солнце... Я — как ты, о Гелиос!..”¹⁷.

Пётр I в завершающей части трилогии вполне зеркален по отношению к Юлиану. Изображённый в лихорадке созидания и как бы овеянный аурой виктории, Пётр тем не менее вовсе не “положительный герой” без страха и упрёка. Подобно пушкинскому Борису Годунову с его “мальчиками кровавыми в глазах”, Пётр —

преступник. Он принёс в жертву Молоху государственности, России сына Алексея, и, хотя надеется, что это есть как бы аналогия новозаветной мистерии¹⁸, выглядит это чудовищной пародией на волю Отца Небесного, пожертвовавшего Сыном во имя спасения мира. Император строит Град Земной, а не Град Божий¹⁹, и расчерченная верёвками на гигантские квадраты пустыня — будущий Петербург — странно предваряет вопль пророчества “Петербургу быть пусты!”²⁰. Ведь в художественном мире трилогии Пётр созидает как бы некое расширенное, пышное капище для античной, обрётённой в итальянском Возрождении, статуи Венеры: привезённый из Италии зловещий “идол” воздвигается с великим почтением в насильно собранной ассамблее, при вспышке внезапно поднявшейся бури. Не случайно образ бури и зловещее освещение заключают “линию Петра” в трилогии: хотя Кормчий твёрдой рукой правит челн “по железным и кровавым волнам в неизвестную даль”²⁰, будущее — неясно²¹. Впрочем, Мережковский оказался достаточно прозорлив, в частности предрекая гибель дома Романовых как расплату за кровь царевича Алексея²². Более того, Пётр и в самом деле стал той скалой²³, на которой построилась “Россия Ксеркса”, которой столь опасался Мережковский:

*О Русь! В предвиденье высоком
Ты мыслью гордой занята,
Каким же хочешь быть Востоком —
Востоком Ксеркса иль Христа?*

В статье “Христианство и кесарианство”, направленной против черносотенной реакции, видящей в царизме “опекуна церкви”, Мережковский с тревогой говорил именно о такой, возможной (и, увы, ставшей на значительное время реальной!) России, в которой будет Кесарь, но не будет места Христу²⁴. В самом деле, его Пётр, утверждающий приоритет власти Кесаря над миром (реальный Пётр превратил самую Церковь в некое министерство по насаждению единомыслия в России), есть орудие не прогресса (ширящегося богопознания и подлинной свободы духа), а антихрист, и тут он вполне адекватен Юлиану Отступнику. Восходящая к раскольническо-славянофильским корням, концепция эта усилена

широким включением истории России в контекст истории европейской и библейского взгляда на историю. Менее всего свойствен писателю пафос утверждения России как “Третьего Рима”. И краеугольным камнем концепции Мережковского становится переосмысление роли Ренессанса, эпохи, в которой просветительно-марксистская мысль видела начало Нового времени, времени торжества человека в мире, а мысль богословская — языческую реакцию и попрание достижений христианства.

Отсюда центральное положение в трилогии романа “Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)”, встреченного в России с холодным недоумением: “Что же касается романа Мережковского, то он проповедует декадентскую идею “безразличия великих художников”... к моральным требованиям и задачам”; “В новом романе Мережковского Леонардо да Винчи изображён настоящим “сверхчеловеком”, безразличным к тому, что строить — храм или публичный дом”²⁵. Однако идейнокомпозиционная роль образа Леонардо иная.

Идея Кесаря, теснящего Христа, как бы отодвинута вглубь: его представляет фигура фона, а именно Александр Борджиа, папа²⁶, объединяющий два царства — земное и небесное, и простирающий руку над всем земным шаром, благословляя дело Колумба²⁷. Леонардо же в иерархии государственных ценностей фигура третьего плана: инженер, нанятый отпрыском Александра VI, Цезаре Борджиа, для создания военных машин. И папа, и его белокурый и прекрасный сын — подлинны чудовища, потворствующие любой своей страсти. В самом деле — или Цезарь, или ничто! Этот античный афоризм вынесен в заглавие раздела о Цезаре. Святой престол и наглое самозванство здесь сроднены неразрывно, как бы иллюстрируя цитируемые оккультистами Возрождения строки из Гермеса Трисмегиста: да соединятся земное и небесное! Если по Евангелию свобода человека состоит в снятии груза греха и единении с Богом, Отцом свободы, то изображённые Мережковским “титаны Возрождения” менее всего свободны от груза несовершенного и уродливого “я”. Ведь “последним критерием для человеческого поведения считалась... сама же изолированно чувствующая себя личность”²⁸. Воскрешение язычества в этих условиях дано остранинно и макабристически: “из земли полезли” забытые

белесые и безглазые боги, символы человеческих страстей. Квинт-эссенцией здесь является обретение той самой статуи Венеры, которая воцарится в петровском Петербурге, и которая здесь, в ренессансной Италии, принимает также облик Белой Дьяволицы, погубившей предавшегося ведьмовству ученика Леонардо, Джованни. Эта потаённая жизнь созданного художником образа и привлекает пристальное внимание писателя. Ведь Леонардо и его коллегами движет желание разгадать секреты античной красоты, возродить культ цветущей плоти, столь любезный сердцу императора Юлиана, покорить природу.

Образ Леонардо потому и поставлен в центр трилогии, что именно художник, свободно избирающий служение Христу или Кесарю, даёт жизнь либо иконе, либо идолу, соревнуется с Богом и стремится вырвать у природы её тайны, или только намекает на поэтический восторг, переполняющий его душу при созерцании Творения²⁹.

В Леонардо же подчёркнуто “инженерное” начало, направленное на преобразование природы: он “исполнял рисунки разнообразных машин, гигантских подъёмных лебёдок, водокачальных насосов, приборов для вытягивания проволоки, пил для самого твёрдого камня, станков, сверлящих для выделки железных прутьев — ткацких, суконострижных, канатопрядильных, гончарных”³⁰. И хотя сам Леонардо мыслит это как продолжение работы Духа, которой движутся миры, во всех этих механизмах, особенно рядом с интересом художника к ужасному и чудовищному, особо отмеченным в романе, есть нечто босховское. Мечта Леонардо — крылатый человек, покоривший себе океан неба, что, пожалуй, сродни порыву вихревателей вавилонской башни, этого найдревнейшего “штурма космоса”. Но предстаёт он в “Воскресших богах” не победителем-сверхчеловеком, а печальным и одиноким гением, потерпевшим неизбежное поражение в своей борьбе с природой. Символом этого поражения являются громадные запыленные крылья, некогда созданные им: теперь они, ненужные, валяются в углу мастерской, а ученик, пытавшийся взлететь на них, доживает век калекой у Леонардо. Полёт гордеца в обезбоженном небе сродни полёту Икара.

Если в папе-отступнике антихрист узнаётся легко, и уже современники Александра VI в полный голос утверждают это³¹, то соблазн, проникший в душу Леонардо, облечён в ауру гениальности,

некоего “человекобожия”. И в Христа Леонардо вглядывается как в чужого, пытаясь разгадать его тайну и перенести её в живопись. Во всём этом — некая горечь богооставленности.

Христос же, в отличие от своего извечного врага, постоянно проходит в мире неузнанным: то в виде весёлого жидёнка, заданного нечаянно античной толпой, то в образе молодого еврея, позирующего автору “Тайной вечери”; то в русском иконном начертании. Он дробится в расприх церковей и сект, сквозит в пёстром облике униженной, грешной и уродливой толпы простых людей, “кротких, которые наследуют землю”. Он проглядывает в облике царевича Алексея, данного в сниженном ракурсе, вечно “пьяненького”, чуждого государственным делам; но нет ли здесь аналогии тому “вину чертога брачного”, которое в Евангелии есть символ причастности к Христовой трапезе? И, наконец, Он является “тихому” Тихону, молодому русскому, ищущему Христа сквозь письма старых книг и хлыстовские радения; является, как некогда Савлу-Павлу, сквозь отверзшееся небо (глава “Христос грядущий”). В этом — разрыв цепи времён и подлинное соединение земного человека и Небесного Иерусалима: каждый, как незаметный Тихон, в состоянии, отбросив пелену ошибок, войти в сияющую вертикаль. Если не побеждает, впрочем, “земное притяжение”.

* * *

Итак, человек, стремящийся утвердить своё “я”, вечное цветение плотского и земного в обезбоженном мире, по Мережковскому, прекрасен и чудовищен одновременно. Он стремится “создавать историю”, чтобы вписать в неё своё имя точно так, как древний Гильгамеш, внезапно осознавший, что его цветущая плоть обречена смерти. Он с языческой верой в себя пытается остановить бег времени. В лучшем случае, он трагичен; в худшем — страшен и комичен вместе, как, например, вельможа Петра I Толстой, сыгравший зловещую роль в судьбе царевича: “человек без возраста”, а на деле — старик, чернящий брови под модным париком, напевавший новую песенку Третьяковского о “стрелах Купидо” и щеголяющий табакеркой с пасторально-идиллической сценой на крыше...

Мережковский чутко ощущал тенденцию времени к утверждению неоязыческих ценностей материализма, “царства земного”, и того варианта гуманизма, который есть выражение интересов посредственности. Его трилогия написана в предчувствии эпохи, о которой О. Манделштам парадоксально скажет в статье 1935 года “Конец романа” как об эпохе падения акций личности в истории и соответственно акций романа как жанра (имелся в виду, конечно, не “культ личности”, а ужасающая серость и безликость тирании). Г. Струве отметит значительность изданной в эмиграции книги Мережковского “Царство антихриста”, составленной из работ прежних лет и призванной быть предупреждением Европе, ничего не понявшей в русской революции³². Подобно Бердяеву, верившему, что в конечном итоге “человек жертвенными и страдальческими путями входит в мировую ширь и мировую высоту”³³, Мережковский отстранился от “революции крови” во имя “революции духа”³⁴. Он искал новых художественных средств, считая, что для исторического повествования мало одного “смердяковского” бытового фона³⁵. Он достиг достаточно полноценной эпичности — этой чаемой, но недостижимой советской литературой вершины: в его трилогии полностью раскрыта ситуация, которую исследователи эпоса давно уже обозначили как “эпическое буйство” героя, стремящегося победить Рок (это герои Гомера, Махабхараты с Рамаяной, эпоса о Гильгамеше и т.д. вплоть до былины про Василия Буслаева). На смену историческому роману тут пришла подлинная эпопейность замысла. Она тем более ощутима, что здесь не одно лишь “историческое” измерение, как у Льва Толстого, не “плоское” течение времени в неопределённую область “итога” человеческих борений и побед. М. Бахтин напрасно считал, что пресечение плоскости бытийного течения событий “небесной” вертикалью в европейской литературе не повторялось после Данте³⁶: оно есть у Мережковского, хотя, конечно, развёрнуто отнюдь не с такой художественной мощью, как у автора “Божественной комедии”.

А что прозорливец Мережковский, иссякнув в надеждах своих, увидел в Гитлере на старости лет избавителя Европы — что ж, на всякого мудреца довольно простоты...

¹ Михайлов О. Пленник культуры (О Д. С. Мережковском и его романах) // Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1990. — Т.1. — С. 322.

² Даже когда исторический роман в Европе пошёл по пути натуралистического описательства (направление Эркмана-Шатриана), концепция истории как продукта человеческих усилий осталась незыблемой. В России это, например, романы Г. П. Данилевского и т.п.

³ См. резкие, иногда на грани иронии оценки “Войны и мира” зарубежным литературоведением XX века в сборнике “Русская литература и её зарубежные критики” (М., 1974), в которых речь идёт о “бесвязности”, “рыхлости” и т.п.

⁴ А. Толстой в “Петре I” доходил до грани плагиата, заимствуя из “Петра и Алексея” не только коллизии, но и отдельные фигуры, например, старца-раскольника, инспирирующего самоожжение и пр.

⁵ См.: Ильев С. П. Русский символистский роман. — К., 1991. — 169 с.

⁶ Так, профессору Э. Баццарелли из Италии, выступавшему на упомянутой Московской конференции, романы Мережковского представились вялыми по рисунку и колориту, некими “гобеленами” — они не похожи на сочную живопись, присущую традиционным историческим романам. Но ведь подобная “пропеченность”, рафинированность образа диктовалась самой эстетикой символизма! Тем же духом неперемного сопоставления с реальной историей и привычной поэтикой исторического романа проникнута статья Е. Любимовой, сопровождающая публикацию трилогии в советское время (см.: Любимова Е. Трилогия “Христос и Антихрист” // Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1990. — Т.2. — С. 760–763).

⁷ В “Мимесисе” Э. Ауэрбаха есть тонкое наблюдение над характером библейского времени: в повествовании взяты одни лишь моменты человеческого богообщения, а частная или социальная жизнь сами по себе не важны. Отсюда — “рембрандтовское” (пятнами света) изложение событий, в отличие от залитого ровным светом мира Гомера, в котором “мелочей” не бывает и всё драгоценно (см.: Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. — М., 1976. — С. 28–29).

⁸ См.: Рассел Б. История западной философии. — М., 1959. — С. 369–371.

⁹ Бердяев Н. А. Самопознание (опыт философской автобиографии). — М., 1991. — С. 144.

¹⁰ Ницше Ф. Антихристианин. Опыт критики христианства // Сумерки богов. — М., 1989. — С. 20.

¹¹ См.: Słownik teologii biblijnej. — Poznań; Warszawa: Pallotinum, 1973. — S. 52.

¹² Теплинский М. В. Изучение творчества А. П. Чехова в школе. — К., 1985. — С. 132.

¹³ Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. — М.: Правда, 1990. — Т.1. — С. 146.

¹⁴ Там же. — С. 46.

¹⁵ Там же. — С. 192.

¹⁶ Там же. — С. 188.

¹⁷ Там же. — С. 293.

¹⁸ См.: там же. — Т.2. — С. 722.

¹⁹ Св. Августин написал, наблюдая падение Западной Римской империи, трактат “О Граде Божием”, в котором выдвинул идею обречённости всякого порыва к земному жизнеустроению и необходимости созидать не империи в истории, а Град Божий в Вечности.

²⁰ Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. — Т.2. — С. 722.

²¹ Известно, однако, что кончина Петра вызвана была простудой, полученной им, когда он спасал людей от наводнения в столице. О петербургских наводнениях и их интерпретациях в литературе написано много (см., например: Эпштейн М. Парадоксы новизны. — М., 1988. — С. 53). Ограничимся лишь указанием на то, что Петербург поставлен, по прихоти Петра, на опасном месте — там, где некогда Александр Невский разбил шведов. Отсюда основная коллизия и пушкинского “Медного всадника”, и “Петербурга” А. Белого, и некоторых других произведений о Петербурге — простой человек и самодурная власть, будто бы о нём пекущаяся.

²² Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. — Т.2. — С. 722.

²³ Странная и жутковатая символика заключалась, видимо, для Мережковского в том, что евангельское имя апостола Петра означает камень, на котором зиждется Церковь, и в том, что на этом обстоятельстве строится власть пап, наследников Петра, первого епископа Рима (см. ниже о “Воскресших богах”), и в том, что это имя носил великий преобразователь России.

²⁴ Мережковский Д. С. В тихом омуте. Стихи и исследования разных лет. — М., 1991. — С. 127–133.

²⁵ Русская литература конца XIX — начала XX в. Девяностые годы. — М., 1968. — С. 419–420.

²⁶ Конечно, подобные “папы упадка” вовсе не репрезентируют католицизм как таковой.

²⁷ Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. — Т.2. — С. 147.

²⁸ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978. — С. 137.

²⁹ Отсюда вымышленная сцена: в руки Леонардо попадает будто бы русская икона Христа, и мастер удивляется её чудесности. Но икона — это не “живопись”, а “подвиг веры”.

³⁰ Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. — Т.2. — С. 153–154.

³¹ Там же. — С. 131.

³² Струве Г. Русская литература в изгнании. — Париж; М., 1996. — С. 72.

³³ Бердяев Н. Судьба России. — М., 1990. — С. 210.

³⁴ См.: Рапацкая Л. А. Искусство “Серебряного века”. — М., 1936. — С. 24.

³⁵ Мережковский Д. С. Полн. собр. соч.: В 24 т. — М., 1914. — Т.Х. — С. 131.

³⁶ См.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 308.

РЕЗЮМЕ

У статті змальовано панораму хронотопу в трилогії Д. Мережковського "Христос й антихрист" на тлі біблійної ідеї про Кінцевий Час. Увага зосереджується на оригінальному зображенні письменником російської історії, що відбивав особистий погляд автора та своєрідності символічної побудови твору.

SUMMARY

The panorame of Merezhkovski's chronotop in "Christ and Antychrist" which expressed author's historical conception is studied in this article on the groundback of Biblia's idea of the Finitime. Especially attention is fixed on the specific image of Russian History from the Merezhkovski's point of view and original symbolisation in the sphere of novel's composition.

ИЗ ИСТОРИИ ПЕРЕВОДА
ПОВЕСТИ Б. ПИЛЬНЯКА
"ПОВЕСТЬ НЕПОГАШЕННОЙ ЛУНЫ"
НА УКРАИНСКИЙ ЯЗЫК

Судьба повести Б. Пильняка "Повесть непогашенной луны" не менее интересна, чем её содержание. Как известно, произведение было написано в 1926 году и опубликовано в пятом номере московского журнала "Новый мир" за этот же год. События, изображённые в повести, произвели эффект разорвавшейся бомбы. Не помогло и предисловие, которым автор предварял журнальную публикацию: "Фабула этого рассказа наталкивает на мысль, что поводом послужила смерть М. В. Фрунзе. Лично я Фрунзе почти не знал, едва был знаком с ним, видел его раза два. Действительных подробностей его смерти я не знаю, и они для меня не очень существенны ибо целью моего рассказа никак не является репортаж о смерти наркомвоена. Всё это я нахожу необходимым сообщить читателю, чтобы читатель не искал в нём подлинных фактов и живых лиц"¹. Но, как справедливо замечено в предисловии к одной из первых книжных публикаций "Повести непогашенной луны, "оговорка эта достигла совершенно обратных результатов"². Весь тираж пятого номера "Нового мира" был перепечатан, повесть изъята. Сам писатель подвергся резкой критике³. А критики, впоследствии писавшие свои работы о творчестве Пильняка, упорно "забывали" это произведение⁴. Впервые после многих лет умолчания о нём упомянул в 1976 году В. В. Новиков в своём предисловии к сборнику произведений писателя, вернувшегося после посмертной реабилитации к читателям. Правда, упомянул достаточно тенденциозно, подчеркнув, что "идейные шатания Пильняка, столь очевидно отразившиеся в художественной структуре его произведений, приводят к политическим ошибкам. В 1926 году он публикует в журнале "Новый мир" "Повесть непогашенной луны" (о смерти командарма Гаврилова на операционном столе). Это необъективное, искажающее действительность произведение"⁵.

Но всё же почти полное уничтожение тиража пятого номера “Нового мира” с новым произведением Пильняка, многолетнее умалчивание факта его существования не смогли вычеркнуть опальную повесть из истории русской литературы.

Показательно, что уже в 1927 году во Львове, входившем тогда в состав Польши, выходит в свет перевод этой повести Пильняка на украинский язык под названием “Смерть командарма” тиражом в одну тысячу экземпляров⁶. Это свидетельствовало о несомненном интересе интеллигенции Западной Украины к русской литературе, к событиям, происходившим в Советской России. В этой связи невольно вспоминаются слова Льва Гинзбурга о том, что “перевод никогда не бывает безучастным к действительности. Он, как и оригинальная литература, отвечает на запросы и потребности общества. Время рождает переводы и переводчиков”⁷.

Автором указанного перевода был, тогда ещё молодой, но уже довольно известный галицкий журналист Иван Кедрин-Рудницкий. Справедливо замечание Анны Акоповой о том, что “как в литературоведении невозможно обойтись без личности автора, так и в теории художественного перевода невозможно обойтись без изучения личности переводчика”⁸. А личность переводчика повести Бориса Пильняка вызывает несомненный интерес.

В Украинской Всеобщей Энциклопедии, изданной на Западной Украине в 1930-е годы, о нём сказано: “Кедрин Иван, галицко-украинский журналист (псевдоним И. Рудницкого), 1896 года рождения; в 1920—21 годах член редакции “Воли” в Вене⁹, с 1922 года работает в редакции “Діла”¹⁰, в 1925—1930 годах референт по вопросам прессы украинского парламентского представительства в Варшаве”¹¹. Позже он становится и главным редактором львовской газеты “Діло”.

После 1939 года И. Кедрин-Рудницкий вынужден был эмигрировать. В личном письме к автору этой статьи от 22 марта 1991 года он сообщил, что переводами не занимался, исключение составляет лишь повесть Бориса Пильняка.

“Був і є професійним журналістом, який скінчив у Відні філософський факультет (історія). Від 1923 до 1939 був членом Редакції щоденника “Діло” у Львові, в тому часі в рр. 1925—32 був у Варшаві представником “Діла” у Клубі Парляментарних Кореспондентів.

Прибувши у 1949 році до Америки працював 20 літ у Редакції щоденника “Свобода”, і тепер, маючи вже 95 літ, пишу до цієї газети щоденно передову статтю — політичний коментар. Шпилем моєї журналістичної кар’єри були рр. 1936—1939, коли я був головним політичним редактором “Діла”... Якщо Вам цікаво знати — я видав 5 книжок, які всі зареєстровані у Конгресовій Бібліотеці у Вашингтоні. У 1920 вийшла у Львові у Видавництві “Червона Калина” книжка “Берестейський мир”, за яку обрано мене як дійсного члена до Наукового Товариства ім. Шевченка... у Кракові вийшла книжка “Причини упадку Польщі”... під псевдо “Гомо політикус”. Німці не дозволили видати під прізвищем Кедрін. (Це було теж псевдо до того часу, коли я, беручи громадянські папери в Америці — залегалізував Кедрін, як друге прізвище...”¹².

За перевод повести Б. Пильняка И. Кедрин-Рудницкий взялся по просьбе владельца издательства “Измарагд” Михаила Матчака¹³, который, как отмечает в цитируемом письме И. Кедрин-Рудницкий, “знаючи, що я добре володію мовами — крім української — польською, російською і німецькою (тепер ще англійською...)” просив мене перекласти... невеличку повість Пильняка “Смерть командарма”¹⁴.

Установив побудительную причину перевода, следует определить, по какому именно изданию был осуществлён перевод, без чего невозможно “сделать справедливый вывод о соответствии переводной версии подлиннику”¹⁵. Именно это и вызвало определённые затруднения. При сличении нами перевода и текста оригинала выявилась значительная разница. В переводе повесть уменьшилась в объёме, нет авторского предисловия, посвящения “Воронскому, дружески”, изъяты некоторые детали, изменено название произведения, дописано несколько предложений. В первую очередь нам показалось, что перевод изначально тенденциозен и что для переводчика важен был фактический, идеологический подтекст, а потому он выбросил, например, описание комнаты молодого хирурга Лозовского, вероятно, посчитав его излишним и не существенным, ничего не проясняющим в факте смерти Гаврилова на операционном столе. Между тем этот интерьер и наличие в нём молодой красивой женщины многое говорит о мотивах поведения и поступков Лозовского. В украинском переводе не было целых

страниц, где Пильняк с присущим ему мастерством передаёт суматошную атмосферу российской жизни 1920-х годов и, вероятно, непонятных иностранцам. Остались непереверждёнными и некоторые своеобразные психологические пейзажи Пильняка.

Но в ходе библиотечных поисков нам удалось преодолеть недоверие к переводчику. Оказалось, что в фондах Российской Государственной Библиотеки (г. Москва) существует один экземпляр повести Пильняка, изданной на русском языке в Софии. Сопоставление софийского экземпляра и перевода И. Кедрина-Рудницкого дало возможность предположить, что именно это издание было первоисточником перевода. Об этом свидетельствовали многочисленные и, как нам показалось, не случайные совпадения. Во-первых, адекватен печатный объём софийского и львовского вариантов, обоим предпосланы предисловия от издателя (во львовском перевод софийского), отсутствуют объяснения от автора и посвящение Воронскому. Во-вторых, совпадают по количеству и объёму изъятые эпизоды, периоды, абзацы. В-третьих, что особенно и говорит в пользу нашего предположения, во львовском и софийском вариантах есть абзацы и предложения, дописанные, вероятно, издателем, которых нет в оригинальном тексте Пильняка. Сложность состояла в том, что при реставрации у экземпляра повести Пильняка из РГБ была заменена обложка книги, что не позволяло установить год издания, что имеет принципиальное значение. Благодаря содействию болгарских коллег год софийского издания «Повести непогашенной луны» удалось установить — книга увидела свет в 1927 году и, вероятно, очень быстро попала в Варшаву, где в это время И. Кедрин-Рудницкий представлял газету «Діло»¹⁶. А то, что именно в 1927 году в Варшаве выходит польский перевод повести Б. Пильняка, сделанный Болеславом Яцеком Фрюлингом, полностью совпадающий по объёму и содержанию с софийским изданием, подтверждает наше предположение¹⁷.

Новая книга в переводе И. Кедрина-Рудницкого не вызвала особой реакции в критике Западной Украины, а в России о ней, вероятно, не знали. Правда, в 1928 году в «Літературно-науковому віснику» появилась критическая заметка, в которой как само произведение Пильняка, так и перевод И. Кедрина-Рудницкого не

заслужили ни одного доброго слова. Критик, скрывшийся за криптонимом «І. М.»¹⁸, отмечал, что этому произведению место лишь в ежедневной бульварной газете, а литературного значения оно не имеет и его героев нельзя считать художественными образами. Перевод же Кедрина-Рудницкого был оценён как неудачный, «засмічений польонізмами й москалізмами» и в нём «відчувається вплив російської складні»¹⁹. В целом указанная рецензия носит явные следы предвзятости, а точнее следы давнего идеологического противостояния газеты «Діло», сотрудником которой был автор перевода, и «Літературно-наукового вісника»²⁰.

Перевод повести Б. Пильняка на украинский язык имеет, конечно, определённые недостатки, но в целом был сделан на уровне своего времени. Несомненно и то, что «уважения и признания заслуживает труд переводчика, чьи искания, обретения, а нередко и неудачи способствовали совершенствованию культуры перевода»²¹.

Молодому переводчику удалось передать особую эмоциональную напряжённость, динамичность авторского текста и сохранить фантастическую атмосферу призрачного города, куда приехал на лечение командарм Гаврилов. Пильняк начинает повесть своеобразным нереальным пейзажем: «...в переулках тащи́лась серая муть туманов, ночи, измороси; растворялась в рассвете, указывала, что рассвет будет невесёлый, серый, изморосный»²². Это уже не ночь, но ещё и не утро. Уже не осень, но ещё и не зима. Состояние природы как бы предопределяет неустойчивость судьбы Гаврилова. Это же настроение сохраняется и в переводе: «Над заулками повисла густа сірина мряковиння, ночі й приморозку, розпилювалася у світанку, та вказувала, що досвіток буде невеселий, сірий, морозяний»²³. Этот печальный пейзаж накладывает отпечаток на всё живое, придаёт ему зловещий оттенок, предсказывает кровь и смерть: «Лица у всех в этом мутном утре были жёлты, жиденький водянистый свет походил на сукровицу» (11). Переводчик, отступая от ритмического рисунка оригинала, всё же сохраняет интонационное звучание данного отрывка: «Серед отого каламутного ранку обличчя були в усіх жовті, а рідке, водянисте світло подобало на пасоку» (9)²⁴.

Обращает внимание переводчик и на лейтмотивность повести Пильняка, многократное возвращение в тексте к ключевому образу луны, то проплывающей над городом, то подглядывающей за происходящим:

“В окно лезла белая луна,
уставшая спешить” (47)

“Крізь вікно пхався білий
місяць, який уже стомився
здоганяти хмари” (42)

Но полное воспроизведение этого лейтмотивного образа на украинском языке в некоторых случаях наталкивалось, что называется, на “сопротивление материала”. “Луна” в русском языке существительное женского рода, в украинском мужского “місяць”, и фразу “полная луна купчихой плыла за облаками, уставала торопиться” (47) трудно было перевести без потерь. Конечно, можно было бы воссоздать это сравнение путём семантической перестройки текста, что повлекло бы и перестройку синтаксиса, привело к появлению конструкций, не свойственных оригиналу. Переводчик пошёл по другому пути. При определённых смысловых потерях он сумел сохранить настроение и звукопись фразы: “Повновидний місяць плив за хмарами, втомившись від поспіху” (42). Именно лейтмотивный сквозной образ луны, уже не “уставшей”, а “замороженной”, придаёт глубокое драматическое звучание заключительным строкам повести, в которых чувствуется авторское неприятие этой бессмысленной и слепой смерти человека, подчинившегося механизму власти: “Гудки гудели долго, медленно, один, два, три, много, сливались в серый над городом вой. Было совершенно понятно, что этими гудками воет городская душа, замороженная ныне луною” (47). В украинском переводе появляется неожиданная дополнительная смысловая нагрузка. У И. Кедрина-Рудницкого звуки гудков откровенно напоминают похоронный обряд оплакивания покойного: “Довго гуділи гудки, спровола, один, два, три, багато їх було, зливаючись над містом в одне сіре голосіння. Було ясно, що тими гудками заводила міська душа, заморожена нині місяцем” (43).

В композиции “Повести непогашенной луны” Б. Пильняка большое место занимает описание интерьеров (вагона командарма,

операционной в больнице, комнаты Гаврилова и др.) и вещного мира, окружающего человека. Писатель тонко чувствовал и умел передать материальную тяжесть, шероховатую поверхность вещей, их влияние на человека и взаимодействие с ним. Только попав вместе с Гавриловым в кабинет негорящегося человека, увидев тяжёлые предметы, окружающие его, можно было понять “военную” дисциплину партии, по команде которой даже система электрических звонков выстроилась “ротой во фронт”. Переводчик старательно сохраняет колорит этого зловещего места: “У кабінеті стояло на бюрку масивне крицеве писарське приладдя, а в підставці на пера стирчав тузин червоних і синіх олівців. За бюрком на стіні був заведений радіоприйомник з двома парами слухавок і наче сотня лавою уставилася система електричних дзвінків...” (17). Правда, именно перевод описаний “вещного мира” и вызвал наибольшие затруднения переводчика. Ему было сложно передать средствами украинского языка реалии чужого быта Советской России. Например, Гаврилов приходит в операционную “в больничном халате, в больничных грубого полотна портках и рубашке (у рубашки вместо пуговиц были завязки)” (38). Вот эти “завязки” были непонятны европеизированному переводчику, который предложил свой вариант: “До операційної салі ввійшов Гаврілов у шпитальному халаті, у шпитальних штанцях з грубого полотна й сорочці (при сорочці, замість гудзиків, були застіжки)” (33). В другой главе повести два стакана, поставленные адъютантом Гаврилова перед Поповым, заменяются на более привычные “склянку на чай і чарку на вино” (12), а стакан в подстаканнике превращается в “склянку на підставці” (9).

Упрёк рецензента “Літературно-наукового вісника” переводчику “Повести непогашенной луны” на украинский язык в использовании полонизмов не лишён основания, но, на наш взгляд, позиция переводчика имеет своё логическое объяснение. Автор перевода хорошо понимал и знал своего будущего читателя. Тираж в одну тысячу экземпляров говорил о том, что вряд ли книга попадёт на прилавки Левобережной Украины. А на Западной Украине легко воспринимали и пользовались польскими словами и выражениями в быту. Может быть, именно этот лексический приём позволял

переводчику приблизить, сделать более понятным читателю трагедию, разыгравшуюся в далёком городе.

Есть в переводе и некоторые переводческие ляпсусы, которые свидетельствуют, вероятно, о том, что работу над книгой необходимо было завершить в кратчайший срок и автор не сумел исправить упущения. Сюда можно отнести такие переводческие опiski:

“трое военных, с ромбами на рукавах” (8) “Три військові з ромбами на руках” (9)

или:

“...с длинными волосами, зачёсанными назад” (8) “...з довгими, зачесаними назад волоссям” (9)

И всё же, несмотря на имеющиеся недостатки, перевод Ивана Кедрина-Рудницкого выполнил важную задачу — познакомил украинского читателя с одним из интереснейших произведений Бориса Пильняка.

А новое время требует новых переводов и “неоправданно было бы упрекать прежних переводчиков, исходя из того, что в последующем литературном развитии были найдены более полноценные решения тех или аналогичных идейно-эстетических задач”²⁵.

¹ Пильняк Б. Повесть непогашенной луны. — М., 1989. — С. 26.

² Пильняк Б. Повесть непогашенной луны. (Убийство командарма). — София, 1927. — С. 3.

³ Почти все произведения, вышедшие из-под пера Бориса Пильняка после 1926 года (“Красное дерево”, “Мать сыра-земля”, “Иван Москва” и др.) подвергались нападкам, упрекам в незрелости идеологических позиций, в непонимании хода исторических событий, а писателя называли “путаником”.

⁴ См., напр.: Пинкевич А. Вступ. статья // Пильняк Б. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1929. — Т.1. — С. 742. “Забывает” о посвящённой ему в первой журнальной публикации повести и А.Воронский в своём предисловии к сборнику рассказов писателя 1927 года. Он многозначительно пишет о том, что Пильняк “очень безалаберный и талантливый человек. Если верно, что у каждого настоящего художника должен быть непременно свой дурак, то у Пильняка их несколько. От некоторых следовало бы освободиться” (Воронский А. Борис Пильняк // Пильняк Б. Рассказы. — М., 1927. — С. 28).

⁵ Новиков В. В. Вступ. статья // Пильняк Б. Избранное. — М., 1976. — С.16. Жаль, что именно эта статья часто перепечатывалась без изменений и в других

изданиях произведений писателя (напр., в изданном в Минске в 1988 году сборнике избранной прозы Пильняка, составление и примечания Б. И. Савченко). По справедливому замечанию современного исследователя, “сегодня это предисловие — невозможный анахронизм” (Шайтанов И. Когда ломается течение. (Исторические метафоры Бориса Пильняка) // Вопр. лит. — М., 1990. — № 7. — С. 35–36).

⁶ Пильняк Б. Смерть командарма. (Повесть непогашенного місяця). — Львів: Вид-во “Ізмарад”, 1927.

⁷ Гинзбург Л. Перевод и поэзия // Литература и жизнь. — М, 1960, 10 августа.

⁸ Акопова А. Образ и художественный перевод. — Ереван, 1985. — С. 116.

⁹ “Воля” — еженедельник, выходил в Вене в 1919–1921 годах. С середины 1921 года изменил название на “Воля України” и в конце года перестал существовать.

¹⁰ “Діло” — галицко-украинская газета, основанная во Львове в 1880 году. В 1930-е годы была единственной украинской газетой, выходившей во Львове. В 1939 году закрыта. Возобновлена под названием “Вільна Україна” в 1990 году.

¹¹ Українська Загальна Енциклопедія. Книга знання: В 3 т. — Львів; Станіславів; Коломия, 1930. — Т.2. — С. 238.

¹² Письмо И. Кедрина-Рудницкого от 22 марта 1991 года из Нью-Йорка. — С. 1. Архив О. М. Цивкач. Публикуется впервые.

¹³ Михаил Матчак — галицко-украинский деятель социально-радикальной партии, 1895 года рождения, адъютант коменданта корпуса Сичевых стрелцов в 1918 году, депутат польского сейма в 1930 году (см.: Українська Загальна Енциклопедія. — Т.2. — С. 662).

¹⁴ Письмо И. Кедрина-Рудницкого от 22 марта 1991 года. — С. 1.

¹⁵ Левый И. Искусство перевода. — М., 1974. — С. 218.

¹⁶ Пильняк Б. Повесть непогашенной луны. (Убийство командарма). — София, 1927. Приносим нашу благодарность заведующей отделом научной информации библиотеки Софийского университета “Климент Охридски” Веселе Хрусановой и заведующей справочно-библиографическим отделом Народной библиотеки им. И. Вазова в г. Пловдив Майе Айвазовой за любезно предоставленную библиографическую информацию.

¹⁷ См.: Borys Pilniak. Tajemnica smierci komandarma. W przekladzie Bolesława Jacka Fröhlinga. — Warszawa, 1927.

¹⁸ В книге А. И. Дея “Словник українських псевдонімів та криптонімів” (К., 1969) криптоним “І.М.” не расшифрован.

¹⁹ І. М. Борис Пильняк. Смерть командарма // Літературно-науковий вісник. — Львів, 1928. — Т.ХСV. — Кн.1. — С.284.

²⁰ О сложных отношениях между редакциями “Діла” и “Літературно-наукового вісника” ярко свидетельствует заметка “Вимушена відповідь”, опубликованная в “ЛНВ” в 1928 году (Т.ХСVI — Кн.VI. — С. 187). Здесь редакция журнала обвиняет газету в сотрудничестве с большевиками и заявляет, что «надалі вестиме журнал в дусі потрібнім українському громадянству, а не більшовикам, ні їх “платним робітникам”, ні жменці імпотентних мегальманів з “Діла”».

²¹ Заславский И. Я. Лермонтов и Украина. — К., 1989. — С. 247.

²² Пильняк Б. Повесть непогашенной луны. — М., 1990. — С. 9. Далее повесть цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

²³ Пильняк Б. Смерть командарма. (Повесть непогашенного місяця). — Львів, 1927. — С. 9. В дальнейшем перевод цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

²⁴ Пасока — сукровиця, сукроватиця, ропа; кров (см.: Караванський С. Практичний словник синонімів української мови. — К., 1995. — С. 268).

²⁵ Заславский И. Я. Лермонтов и Украина. — С. 247.

РЕЗЮМЕ

Стаття присвячена історії першого українського перекладу повісті Б.Пильняка «Повесть непогашенной луны», що був здійснений відомим українським журналістом І. Кедріним-Рудницьким. Вперше публікується лист І. Кедріна-Рудницького до автора статті.

SUMMARY

The article deals with the history of the first translation into the Ukrainian language of B. Pilnyak's work "The Story of the Unextinguished Moon". The translation was made by a famous Ukrainian journalist I. Kedryn-Rudnytsky. The letter of I. Kedryn-Rudnytsky addressed to the author of the article is published for the first time.

© В. Л. Сердюченко

ФЕНОМЕН СОЛЖЕНИЦИНА

Повернення О. І. Солженіцина в Росію знову поставило його в центр загальної уваги. Виходячи з останніх інтерв'ю та висловлювань Соженіцина, він аж ніяк не має наміру відмовлятися від активного впливу на духовне життя співвітчизників, не вилучаючи з їх числа і народи колишнього СРСР.

Репутація Солженіцина в Україні складалася неоднозначно. Завоювавши загальне визнання українського читача за сторінки, присвячені героїчному супротиву наших земляків в умовах сталінського ГУЛАГу, Солженіцин дозволив собі потім низку нетактовних реплік на адресу України, яку завершив справжнім антиукраїнським пасажем у своїй горезвісній брошюрі «Как нам обустроить Россию?»

Наша патріотична громада відреагувала блискавично. Вчорашній кумир був підданий багаточисельним анафемам, звинуваченням, йому було відмовлено в праві іменуватися істинним гуманістом і т.п.

Але літературно-критичний бойкот не є найкращою формою спілкування з сусідніми культурами. Незалежно від тих чи інших висловлювань Солженіцина він принаймні вважається за одного з найвідоміших письменників ХХ сторіччя, і викреслювати його з українського читачького виднокола було б нерозумним. Пропонувана стаття є спробою портрету Солженіцина-людини, мислителя, політика, літератора не тільки (і навіть не стільки) в специфічно українському, скільки у загальноєвропейському культурному інтер'єрі.

Пафос літературної діяльності О. І. Солженіцина ставить того, хто пише про нього, в складне становище. Чи можливо традиційною літературно-критичною манерою судити про те, що інтонаційно тяжіє до біблійного стилю, одкровення і пророцтва? Мовляв, судити вище шекспірівського чобота, самому залишаючись одним із різночинного філологічного загалу.

Але чому б ні. Пророку властиво ширяти у сферах етичних абсолютів та імперативів, звичайному ж смертному — розмінювати

їх на мідяну монету здорового глузду і доступного йому розуміння. Озброївшись таким міркуванням, ризикнем ствердити, що найвищим досягненням О. Солженіцина як письменника був і досі є “Один день Івана Денисовича”. Вперше і востаннє Солженіцин повністю звірився можливостям художнього слова та образу і зміг в одному дні бідолахи-в’язня відтворити жорстоку немилосердну правду концтаборів всього світу. Якщо змінити назву повісті на “Архипелаг ГУЛАГ” — чи спантеличить це когось? Справді, сила узагальнення “Івана Денисовича” така, що врівноважує собою цілий звід “табірної літератури”, що був накопичений наступними десятиліттями. Все, все вдалося в ній авторові. Кожний персонаж гідний рівночасно і співчуття, і захвату; бездоганно майстерними є і будь-який художній епізод, деталь, образ; лаконізм оповіді — на рівні хемінгуейвських сюжетів, а сам головний герой став справжнім відкриттям у російській літературі. Подібно до того, як в українській літературі персонажі жорсткої прози І. Франка та В. Стефаника разом потіснили із садів словесності чорнобривих Ромео та Джульєт у свитках, так Іван Денисович, безродний зек, відправив на пенсію цілий пантеон соцреалістичних гомункулусів.

Однак незабаром стало прояснюватися, що головну письменницьку сутність Солженіцина творить не мистецтво слова, а можливість за допомогою нього захитувати політичні світи. Він, як з’ясовується, ще в школі мріяв про революційну епопею, яка б зробила з нього російського Бальзака і російського Маркса водночас¹. І навіть війна не відволікла його від цих грандіозних задумів. Чи знайдемо ще письменника, який пережив війну і не відбив її у своїх творах? А у Солженіцина, бойового офіцера, який пройшов фронтовими дорогами від орла до Східної Пруссії, про все це — жодного слова. Все, що відбувалося з ним і довкола нього, дивним чином не зачіпало його свідомості. Під свист куль і гуркіт гармат він розмірковував над “Квітневими тезами”, носив у польовій сумці “Резолюцію 1” про перевлаштування світу і був заклопотаний лише тим, поет він чи прозаїк за покликанням. Одне з двох: або Друга Світова війна не була жахливою з огляду на численні жертви і скалічені долі, або вона не була такою в його очах. В будь-якому разі вона була не його війною. Він в її “декораціях” себе не бачив.

Солженіцин став тим Солженіциним, яким ми його знаємо, лише у роки ув’язнення. Енергія заперечення, що переповнювала його, знайшла, врешті-решт, свою ціль і свій вихід. Опинившись у науковій частині підмосковної “спецтюрми № 16”, він зіткнувся там з цілою компанією перерослих земляків-фур’єристів, котрі, ясна річ, були занепокоєні переробкою людства на новий кшталт і з ентузіазмом взялися надоумлювати колишнього артилериста. Невдовзі Солженіцин настільки перевершив своїх учителів, що Л. Копельов і Д. Панін, котрі відіграли роль Лопухова і Кірсанова біля нового Рахметова, пізніше мали нагоду не раз дивуватися рідкісній прудкості їхнього підопічного.

У тюрмі Солженіцинові сподобалося. Вона ідеально живила його психічний нахил до аскези, схими, рахметовських цвяхів, переможений на рахметовську ж гординю. Вона створювала ту саму різку чорно-білу палітру людських взаємин, яка відповідала палітрі його власної душі. Вона давала Солженіцину змогу щодня і щогодини жити своєю праведною ненависть. Він сам вважав, що роки тюрми були кращими в його житті. О, зрозуміло, в вищому, благородному сенсі, але було в цьому табірному досвіді і щось менш благородне, наприклад, неусвідомлена самим Солженіциним дешиця кримінальної романтики, яка згодом виявилася в його літературних — і не лише літературних — манерах. (У суто психологічному аспекті “Бодался телёнок с дубом” — це записки авантюриста, літературного Казанови).

Коли Солженіцин вийшов на волю, він відразу визначився у своїх симпатіях і антипатіях. Перших не виявилось взагалі, а для других ціль була вибрана ще у марфінському “семінаріумі” — СРСР, з усіма його вождями, п’ятирічками, новобудовами, колгоспами, стахановцями, комсомольцями, космонавтами і таке інше. Незбагненно, але “Один день Івана Денисовича” — ця перлина російської прози — був написаний між іншим для того, аби прописатися на літературних сторінках. А потім рушити на серпастого совітського монстра Бернамським лісом (улюблений вислів Солженіцина) головних своїх творів. Який галас піднявся тоді в Москві, Ленінграді і навіть у Києві довкола солженіцинських таємниць! Очікувалось чогось неможливого, вбивчого і остаточного. Клацали

машинки самвидаву, захоплені юнаки з масонським блиском в очах передавали один одному паролі, явки і авторизовані “тексти”, західні кореспонденти терміново заповнювали прогалини в своїй літературній освіті, а головний винуватець цього великого сум’яття думок загадково мовчав, інколи з’являючись у Москві, щоби, наче генерал потаємного проводу, дати інструкції якому-небудь молодого гегельянському зібранню, напучати Твардовського, дати приголомшуюче інтерв’ю якомусь японському газетяреві і знову щезнути в своєму рязанському схроні (так у Солженіцина), накопичуючи нові блискавки і перли.

Минули роки. “В круге первом” і “Раковый корпус”, що так довго збуджували радянського читача своїми назвами, видані на батьківщині Солженіцина багатотисячними накладами. І майже не звернули на себе уваги! Автор цих рядків не має наміру збільшити число невдячних, які не пам’ятають власної літературної породи. Тим паче, до теперішнього часу обидва романи вже перевірені хвилями історичної Лети і є можливість оцінити, наскільки вони це випробування витримали.

Роман “В круге первом” написано з безсумнівною белетристичною майстерністю. Історія з атомною бомбою і дипломатом Володіним, завдання Сталіна, яке химерно збило в єдине сплетіння долі генералів Держбезпеки і марфінських зеків, пошуки автора дзвінка до американського посольства, секрети акустичного дешифрування — усе це читається майже з детективною цікавістю, і якби Солженіцин утримався в межах цієї авантюрної фабули, він міг би стати автором ще одного літературного відкриття, наприклад, радянського готичного роману.

Солженіцин, на жаль, не втримався і загубив прекрасний сюжет безкінечними монологами і діалогами на ідейно-політичні теми. Перечитуючи сьогодні ці монологи і діалоги, доводиться констатувати, що в інтелектуальному активі пророка на час його першого “буцання з дубом” було, скажемо так, не густо: традиційний джентельменський мінімум дисидента-шестидесятника, який виховувався на “хроніке текущих событий”, самвидавних трактатах хатніх петрашевців і лекцій провідного філософа Бі-Бі-Сі Анатолія Максимовича Гольберга. Скажуть, що інших можливостей само-

освіти в шістдесяті, а тим паче п’ятдесяті роки (час перебігу подій у романі) не було. І тим самим визнають, що радянське дисидентство страждало на вимушене філософське недоумство, вдалою ілюстрацією чого могли б послугувати саме герої “Круга первого”. Але це зовсім не той ефект, якого сподівався автор. Передбачалося щось дантівське, буттєве — вийшла ординарна антирадянська балаканина, пересипана сенсаційними авантюрними епізодами.

Ось, наприклад, розбещений забавами сталінського кола Володін опиняється в російській “глибинці” у свого дядька Авеніра. І про що ж починають говорити родичі, котрі не бачили один одного два роки?

— А тяжело тебе, дядя! Это сколько ж нагибаться, копать, таскать?

— Этого я не боюсь, Иннокентий. Воду таскать, дрова колоть, в земле копаться, если в меру — нормальная человеческая жизнь. Скорее удушишься в этих пятиэтажных клетках в одной квартире с передовым классом.

— С кем это?

— С пролетариатом”².

Після цього дядько влаштовує високопоставленому племінникові екскурсію по радянських газетах, якими замість обоїв з конспіративних причин обклеєне все помешкання.

“Ставши на два стула рядом, дядя в очках, они над печкой прочли в газете 1940 года у Сталина: “Я знаю, как германский народ любит своего фюрера, поэтому я поднимаю тост за его здоровье!” А в газете 1924 года на окне Сталин защищал “верных ленинцев Каменева и Зиновьева” от обвинений в саботаже октябрьского переворота”³.

Володін приголомшений. “Он уже знал, что и сегодня не уедет”.

“Снова закрыли ставни и заложили болты. Теперь дядя открыл сундук в чулане и оттуда, при керосиновой лампе — сюда проводки не было, вынимал пронафталиненные тёплые вещи, и просто тряпье. И, подняв лампу, показал племяннику своё сокровище на дне: крашеное гладкое дно устилала “Правда” второго дня октябрьского переворота. ШАПКА была: “Товарищи! Вы своею кровью обеспечили созыв в срок хозяина земли Русской — Учредительного собрания!”⁴

Усе то виглядало б кумедно, якби в поведженні цього пустельника з Твері, викривача і конспіратора, пародійно не вгадувався сам автор.

В романі є ще один “толстовський” (за задумом письменника) персонаж, двірник Спиридон, на якому Нержин перевіряє вірність своїх роздумів про російський народ. І Спиридон його не підводить:

“Если бы мне, Глеба, сказали сейчас: вот летит такой самолёт, на ём бомба атомная. Хочешь, тебя тут как собаку похоронит под лестницей и семью твою перекроет, и ещё мильён людей, но с вами — Отца Усатого и всё заведение их с корнем, чтоб не было больше, чтоб не страдал народ по лагерях, по колхозах, по лесхозах?... Я, Глеба, поверишь? нет больше терпелу! терпелу — не осталось! я бы сказал... — А ну! ну! кидай! рушь!!”²⁵

Не поганий собі толстовець!

Загалом “В круге первом” сприймається сьогодні, як своєрідна авантюрно-політична проза з численними публіцистичними вставками, читати які необов’язково.

Що ж стосується “Ракового корпусу”, як це видно з авторської післямови, — це найбільш автобіографічний роман Солженіцина; його белетризовані спогади про перебування в онкологічному відділенні ташкентського госпіталю. Сприяти такі твори є непросто. Адже в них йдеться про свідчення самовидця, який побував на човні Харона. Переважна більшість не здійснювала схожих екскурсій, тому написати роман про те, як вмирає людина — грандіозний задум, але і велика відповідальність. “Як помирати” вчили апостол Павло, Шопенгауер, Камю, Лев Толстой. Це великі уроки, і кожний, хто претендує до них щось додати, повинен мати на це певне право.

Солженіцин таке право має. Автор цих рядків також. А тому заявляє з усією відповідальністю, що самовпевнена балаканина головного героя протягом усього роману не має до таїнства смерті жодного відношення.

У того, хто вмирає, неймовірно кристалізується свідомість. Тільки-но він був політиком, дипломатом, делегатом, письменником, комерсантом, його терзали патріотичні ідеї, він багатів, розорювався — хвороба безжалісно перетворює усе це в попіл кількох первинних істин. У проміжках між біллю і безпам’ятством вмираючий молить аж ніяк не про спасіння людства і навіть не про власне

фізичне спасіння. Він невпинно шукає якогось психологічного “сальто-вітале”, яке б дало змогу вигукнути: “Смерть, де жало твоє!”

Марні пошуки. Навіть віра не захистить страждальця від приступів смертельної туги, як не захистила вона Ісуса Христа, котрий заволав на хресті: “Боже мій, чому ти мене покинув!” Через те будь мужньою, вмираюча людино. Ні на що не надійся, нікому не довіряй і ніщо не шукай. Смерть є смерть. Гора є лише гора, небо є лише небо, уповання є злочинне. Ти врешті побачив світ таким, яким він є насправді. Ти проникнув у його крижане “дао”, його метафізичне першобуття. Це виняткова можливість, велика нагорода, але вона дається тільки тим, хто пройшов через жорстоку спокусу — спокусу смерті. І якщо ти виздоровієш, ти ніколи вже не зможеш і не захочеш повернутися до людського загалу з його безглуздими колективними примарами.

Але яке до усього цього має відношення роман Солженіцина? Справді, ніякого. Його герой виздоровлює, помирає, знову виздоровлює, але не довкола цього кружляють думки нещасного: головне, щоб радянський Карфаген було зруйновано. Костоглотов хворий, по суті, не раком, а вірусом політичної інтоксикації. Він раз-у-раз влаштовує уроки політпросвіти сусідам у палаті, смертельно хворим людям, він навіть жінок зваблює, попередньо налаштувавши їх в антирадянському дусі. До речі, окрім політичних, проблеми любові і статі також досить непокоять головного героя. Але уявіть собі, шановний читачу, мужчину, який, перед тим як віддатися пристрасті, детально з зарозумною ґрунтовністю науковця обговорює з обраною перспективу можливого пониження своєї потенції внаслідок рентгенотерапії. Або уявіть собі молоду пацієнтку, яка вручає для поцілунку свої ліві перса, допоки їх не відрізали. Все це поза межами такту і смаку, але автора не переконаєш. Йому його герой імпонує.

Нам же він, навпаки, видається самозакоханим нарцисом, який судить з апломбом всезнайки про все на світі: про лікарську етику, онкологію, сімейне виховання, французьку культуру, яка “черняшки с приварком” не пробувала(!) і т.д. і т.п. Толстовський Іван Ілліч, вмираючи, піднімався до трагічного піднебесся високої самотності, Костоглотов Солженіцина весь під владою злободенної

марноти, але автору, очевидно, навіть не спадає на думку немичність і ризикованість такого порівняння. Людина не може; вона, зрештою, не повинна перед лицем Господа зневажати його скаргами на образи, котрі зазнала від влад. Ніяких екзистенційних викладів немає в цьому романі, бо немає їх в “досвіді вмирання” самого автора. І не йому б, завжди роздратованому і непримиренному пророку, апелювати до християнства, бо істинне християнство зовсім не таке, яким воно уявляється Солженіцину. “Бо гнів людський не чинить правди Божої” (Яків, 1: 20).

Після того, як Солженіцин написав “В круге первом”, якому, як нам видається, загрожує ризикована перспектива стати найбільш балакучим романом в російській літературі, і впав у гріх графоманства у “Раковом корпусе”, він остаточно покинув белетристичну ниву. Озброївшись толстовським закликком “писати так, щоб діставало”, він взявся за спорудження епосу про ГУЛАГ. Тут немає ніякої іронії. “Архіпелаг” вразив серця читачів усього світу. Це дійсно надлітература. Ніколи ще жодний політичний режим не зустрічав такого концентрованого вибуху зустрічної ненависті. Солженіцин, як автор “Архіпелагу”, посів, нарешті, те місце в історії суспільнолітературної думки, про яке він мав ще у дитинстві і якому відповідало його авакумовсько-рахметовське ество.

“Архіпелаг” є продовженням “табірної теми” в російській літературі. Достоєвський у “Записках из Мёртвого дома”, Л. Толстой у “Воскресеньи”, Чехов у “Острове Сахалин”, В. Шаламов у “Колымских тетрадах” відтворили, кожний відповідно до свого бачення і своїх моральних критеріїв, світ тюрми, каторги, заслання. Найбільш співчутливим є погляд Толстого і Достоєвського. Чехов свідомо утримується в статусі безстороннього спостерігача-документаліста. Жанр “Колымских тетрадей” Шаламова можна було б визначити, як спробу негативного людинознавства. Але в кожному з цих творів переважає саме “людинознавче” зацікавлення тими, хто опинився в умовах несвободи.

Не зовсім так маємо у Солженіцину. Він не стільки співчуває в’язням, скільки ненавидить тюремників. Але і в стосунках з першими його симпатії дуже і дуже вибагливі: їх гідний лише той, хто потрапив до табору по п’ятдесят восьмій статті. А засуджені за

кримінал у Солженіцину взагалі не викликають щонайменшого жалю. Вон — “соціально-близькі” до бандитського режиму, отож, не заслуговують на інші епітети, окрім “швали” і “мрази” (так у Солженіцину). Зрештою, інші “гулагівці” також підлягають суворій етичній селекції. “Придурки”, котрі домоглися завдяки своїй життєвій ціпкості деяких послаблень табірної системи — саме через це варті того, аби їх зневажати; бувші комуністи піддані злорадному висміюванню: вони потрапили у жорна системи, яку самі створили; “стукачам” належить влаштувати “рубилровку”, заганяти їм ножа “под ребрину”. Солженіцину є симпатичний лиш той, хто перебуває на самому дні табірної піраміди, хто відкидає будь-який жест з боку влади і замість хліба вкушає ненависть. А котрий не засвоїв цього кодексу, не перевіряв повсякчасно чистоту свого зеківського “я”, той до святого ордену “гулагівців” причетним бути не може. Солженіцину і досі пересмикує, коли він згадує як декілька разів табірне начальство штовхало його на спокуси. І навпаки, непідробний захват звучить зі сторінок твору при споминах, як під час екібастузького повстання вони це начальство вбивали⁶.

Хто ж є справжнім, класичним зеком, “гомо зекус”, згідно з класифікацією Солженіцину? Виходить так, що цей антропологічний максимум увібрив у собі один-єдиний в’язень ГУЛАГУ — і ім’я цьому в’язню Солженіцин.

“В годовщины своего ареста я устраиваю себе “день зека”: отрезаю утром 650 граммов хлеба, кладу два кусочка сахара, наливаю незаваренного кипятка. А на обед прошу сварить мне баланды и черпачок жидкой кашицы. И как быстро я захожу в старую форму: уже к концу дня собираю в рот крошки, вылизываю миску”⁷.

Комусь цей ритуал може видатися мелодрамою, вибриком нобелівського лауреата, але російським пророкам, прости господи, ніколи не було властиве почуття гумору. Саме так Солженіцин мислить ритуальну трапезу Великого В’язня: посвячених пройме, а іншим цього розуміти не обов’язково, не для них і писалось.

Вражають докори, якими Солженіцин не перестає розсипати на голови своїх у минулому табірних приятелів. У численних після-

мовах і тлумаченнях до “Архипелагу” він винить їх за те, що вони забули смак табірної “черняшки”, зкурвились у посткаторжному благополуччі, не хочуть писати мемуарів, на нього одного звалили місію пам’ятати і ненавидіти.

Минули роки. “Архипелаг ГУЛАГ” було видано за кордоном, де цей твір вчинив переполох серед західних обивателів і викликав певну плутанину в європейських політичних клубах. Було зроблено деякі запити і отримано деякі конфіденційні пояснення. До кремлівських небожителів, нарешті, дійшло, що цей Солженіцин не є такий простачок, як видавалося. Машина влади скригнула, і дещо ошелешеного пророка виставили — ні, не під склепіння Лефортовської тюрми, як йому уявлялось у його усамітнено-погордливих мареннях, а в комфортабельну Європу, в ситий і розкішний Франкфурт-на-Майні.

Проте чуда європейської цивілізації його не звабили. Солженіцин відразу взявся за здійснення своїх тираноборчих задумів: він ще раз поцілить у комуністичну потвору, він розповість про свою боротьбу за вільне слово у Росії.

Так з’явився “Бодался телёнок с дубом”. Краще б Солженіцин не писав цієї книжки. Злішого твору не знає історія російської літератури. І якби Солженіцин лише гільйотинував у ньому гебістських генералів — вони для цього і створені. Але перед нами розгортається клінічна історія маньяка-одиначки, який надумав повернути до розуму російську інтелігенцію — і в який спосіб? А ось як: втягнути всіх тих простодушних панків у якусь шигальовську авантюру, рекрутувати їх на виконання його, солженіцинського, плану по “влаштуванню Росії”, де стануть порядкувати пташина Каган, диво, таїна і авторитет. І тут ніяковіти довелось багатьом. Адже мали за свій моральний обов’язок попектись опальним зеком Галина Вишневська і Мстислав Ростропович, А. Ахматова і К. Чуковський. А він, як з’ясувалось, користувався їхньою гостинністю, щоб зробити спільниками своїх кримінально-літературних планів, вимагати абсолютного поклоніння і щораз у тому пересвідчуватися.

Зі сторінок мемуарів Солженіцина ми дізнаємося про його підпільно-конспіративну діяльність, про те, як він еквилібрував

рукописами своїх романів, як полишав “хвоста” з носом, налагоджував канали “за бугор”, створював мережу “схронів”, готувався дозбройного опору (габлі в stodолі) — і все зі щирою впевненістю, що такими дилетантськими штучками заганяв у глухий кут одну з наймогутніших політичних розвідок світу. Але жертвами цих найвних комплотів ставали ще більш наївні, часто з порушеною психікою люди (наприклад, самогубство Є. Воронянської)! О, Солженіцин з надзвичайною легкістю списує їх за рахунок КДБ. Та ні, навіть у зацікавленому авторському викладі не так все це виглядає...

Накінець — чи писати про це? — Солженіцин, виявляється не виключав можливості пожертвувати в ім’я Справи життям власних дітей: “Они не знают, что и тут решение принято сверхчеловеческое: наши дети не дороже... той Книги мы не остановим ни за что”⁸.

Нехай ці рядки коментують сини письменника — Степан, Гнат і Єрмолай. Дивовижна, однак, схильність російських геніїв втягувати в свої ідеологічні розробки власні сім’ї. Герцен, Л. Толстой, тепер ось Солженіцин пропонує світовій громадськості бути за третейського суддю у його стосунках із дружинами і дітьми.

Мабуть, слід оцінити ставлення Солженіцина до інших персонажів “Бодался телёнок с дубом”. Всі вони вишикувані в якійсь ієрархічній послідовності, вінцем якої є автор, і навіть найбільш симпатичні з них заслуговують на докір. Твардовського, чи не головного (після Солженіцина) героя мемуарів, оцінено на “три с плюсом”, на більше — лише “невидимок”, підпільних літературних агентів автора, але і вони є далеко небездоганні.

Що ж, у певному сенсі, Солженіцина можна назвати ідеальною особистістю. Він є одним із тих, для кого принципи дорожчі понад усе, понад власне життя — переважна більшість людей цю дилему розв’язує все ж таки у протилежний спосіб. Однак, справа у тому, яким змістом наповнено принцип. Солженіцинське “лучше быть мертвым, чем красным” орієнтовано лише на “зоон політикон”, людину політичну; цей принцип позбавлено справжнього гуманістичного онтологізму. Солженіцин назвав свої мемуари “Очерками литературной жизни”, чим, власне, завинив перед істиною, бо саме літературі в них надано другорядне значення. Те ж стосується його

Нобелівської лекції. Твердження про те, що “світ врятує краса”, дивно почути від людини, яка після “Одного дня Івана Денисовича” ненастанно жертвує своїм “я” письменницьким задля “я” політичного.

Після того, як Солженіцин потрапив на Захід, він мусів був відчути чимале розчарування. Західний світ уявлявся йому суцільним “Голосом Америки”, а насправді той жив зовсім іншими цінностями і життєвими пріоритетами, байдужий і до політики, і до ідеології, і до літератури. Радянський Союз з усіма його жителями сприймався у тому світі, як одна з периферій світової цивілізації, чимось на кшталт Верхньої Вольти з ракетами. Західні мас-медіа обсмуктали “тему Солженіцина” і кинулись за новими сенсаціями, цілком впевнені, що “цей завзятий росіянин”, потрапивши в обітований “Рах амерікана”, до кінця днів своїх переповниться вдячністю за почесне і не кожному надане право стати громадянином самої досконалої країни в світі. Вони не знали Солженіцина. Бувають люди, котрі можуть пити, дихати, перетравлювати страву лише ненавидячи. На новому місці Солженіцин тепер уже накинувся на західні демократії. Його промови, листи, звернення до західних політичних діячів, виконані в манері “Письма вождя Советского Союза”, зарясніли закидами в егоїзмі, злочинній легковажності, нерозумінні того, що завтра всі вони можуть прокинутися під комуністичним ковпаком.

Але Америка не звикла, щоб її повчали. Ще вчора приголубленого Солженіцина було осміяно, його назвали російським Хомейні, перед ним зачинились двері пристойного американського суспільства, а втім, залишено всі можливості належного приватного існування. Так полум’яний зек, аскет, антикомуністичний Рахметов незбагненим для нього самого чином перетворився в заможного рантьє, господаря затишного маєтку в одному з штатів Америки і батька численної родини.

У Радянському Союзі в той час відбувалось щось неймовірне і Солженіциним зовсім непередбачене. Перший Комуніст країни взявся розвалювати власну партію, пустив за вітром соціалістичний табір, об’єднав Німеччину і на довершення всього запросив вчорашніх однодумців Солженіцина писати конституції. Ореол страждальця і мученика, який Вифлеємською зіркою супроводжував

Солженіцина в його колимсько-вермонтських кочуваннях, став катастрофічно втрачати вартість. Передостання і особливо остання хвиля російської еміграції вже ні на ламаний грош не ставила повчання вермонтського самітника. Вона сама пройшла вогонь, воду і мідні труби, її не вивозили на Захід чартерними рейсами, не поселяли в апартаментах Генріха Бьоля і можновладна Америка не надавала їй трибун своїх конгресів. Це була генерація нових Базарових, російських “selfmademen”-ів, рішучих, космополітичних, підприємливих, зовсім індеферентних до патріотичних кампань у душі Солженіцина, котрі за першої-ліпшої нагоди ладні надавати безцеремонних стусанів кожному, хто надумає нав’язуватися їм у погоничі. Особливо дісталось Солженіцинові від Е. Лімонова. Відповідні місця з його роману “Это я, Эдичка!” ми, звісно, цитувати не будемо, але це був удар-нокдаун, а роман... роман з усією його непристойністю — до біса талановитий.

Що ж Солженіцин? Він вперто витримував амплу антирадянського старовіра, яке ставало все більш одіозним, і писав, писав, писав літопис російської революції. І дописався лише до того, що за ним стали помічати схожість до Леніна. У відповідь на численні недо-розуміння з цього приводу сконфужений літописець був вимушений робити пояснення літературознавчими трукізмами про вживання в образ. Диму немає без вогню: “Ленин в Цюрихе” справді проектується на “цюріхський досвід” самого автора; агресивно-руйнівна карма першого мовби каталізує агресивно-руйнівну карму другого, різниця лише в об’єктах руйнування, але це, за нашим глибоким переконанням, справа випадку і історичної колізії.

“Ленин в Цюрихе” є тільки фрагментом тої неосяжної епопеї, яка не піддається жанровій ідентифікації, в цілях і сенсі якої, здається, заплутався сам Солженіцин. “Повествование в отмеренных строках” — це “не лише чергова невдача. Це невдача нищівна. Тут за що не візьмись — все погано. Історична концепція вибудована заднім розумом, а в цьому, як відомо, всі ми сильні до вищої міри. Герої, як на підбір, функціональні, замість повнокровних, живих характерів — ходячі концепції. Любовні сцени — хоч святих винось. Мова архаїчна до неможливого. На жаль, поєднання цього запоморочливого воляпюка з псевдомодерною стилістикою а-ля

Дос-Пасос (згадайте хоча б багатозначні “напливи”) породжує таку словесну мішанину, яку найбільш всеїдній читацькій аудиторії годі перетравити”⁹.

Мабуть, слід зупинитися. Перефразовуючи відомий афоризм, можна було б сказати, що кожний народ має тих пророків, на яких він заслуговує. Але ми цього не скажемо. Бодай тому, що в даній статті нас не цікавить, на яких пророків заслуговує російський народ. І хоча творчість та діяльність Солженіцина від сприйняття його в Росії відбивається рикошетом на Україну, і, мабуть, доречно було б розглянути, а то й дослідити це питання — такої мети ми собі не ставили, тобто спеціально “українського” погляду на проблему в статті немає. Проте, як видається, нам вдалося виявити суттєвий ганж у гуманістичному мисленні Солженіцина: наявність у цьому мисленні саме того тоталітарного начала, з яким він так темпераментно бореться протягом усього свого літературного життя.

Р. С. Як відомо, Солженіцин повернувся на батьківщину... Навіщо? Хто його чекає в такій Росії, в якій нове покоління взагалі надовго відкинуло із свого практичного життя будь-яку ідеологію. Адже власне надмірна заідеологізованість є стрижнем всієї творчості Солженіцина після “Одного дня Івана Денисовича”, так само як надихаючою силою його активної діяльності і жагуче бажання бути перстом нації.

А жаль. Солженіцин талановитий. У дарі літературного слова йому відмовити неможливо. Навіть у тому ж “Красном колесе” його талант подекуди заіскритися у характерному образі, сюжетній несподіванці, що хочеться плеснути в долоні від читацького задоволення. Ми чомусь впевнені, що Солженіцин набагато більше уважний до будь-якого відгуку на його творчість, ніж це він декларує. Тому варто нагадати йому про знаменитого листа, у якому вмираючий Тургенєв звернувся до Льва Толстого: кинути, врешті-решт, повчати народи і нації і повернутися до єдиного достойного, прекрасного і вічного. Саме до того, до чого належать і чим назавжди залишаться “Матрєнин двор” і “Один день Івана Денисовича”.

¹ Ці та інші біографічні дані про Солженіцина взяті з книг його першої дружини Н. Решетовської “В споре со временем” (М., 1975) й “Александр Солженицын и читающая Россия” (М., 1990). Взагалі література про Солженіцина настільки політично кон’юнктурна і суб’єктивно забарвлена, що автор статті вважає за можливе максимально обмежити покликання. Попри вказані книги Н. Решетовської в статті використані ще такі біобібліографічні джерела: *Панин Д.* Записки Сологдина. — Франкфурт-на-Майне, 1973; *Панин Д.* Солженицын и действительность. — Париж, 1975; *Медведев Ж.* Десять лет после “Одного дня Ивана Денисовича”. — Лондон, 1973; *Плетнев Р. А. И.* Солженицын. — Париж, 1973; *Лакшин В.* Солженицын, Твардовский и “Новый мир” // Двадцатый век. Общественно-политический и литературный альманах. — Лондон, 1977; *Солженицын А.* Публицистика. Статьи и речи. — Вермонт, Париж, 1989; *Солженицын А.* Сквозь сад (отрывок из Шестого Дополнения к “Бодался теленок с дубом”). — Париж, 1979; *Коган Э.* Соляной столп. Политическая психология Солженицына. — Париж, 1982; *Андреева-Карлай О.* Солженицын. В круге тайном // Вопр. лит. — М., 1991. — №№ 1, 2, 3, 4; *Нива Ж.* Солженицын. — М., 1992; а також збірник матеріалів самвидаву 1974 року “Жить не по лжи”.

² *Солженицын А. И.* В круге первом. — М., 1991. — С. 456.

³ Там же. — С. 459.

⁴ Там же. — С. 461.

⁵ Там же. — С. 518.

⁶ За Солженіциним, краще від усіх це виходило у західноукраїнських “хлопців”. Особисто ми б не стали так легковірно захоплюватися цими “компліментами”. І не стали б обурюватися, як це робив Солженіцин, коли українські політв’язні відмовилися брати участь в одному з епізодів кенгірського заклоту. Солженіцину і на думку не спадає, що українці могли мати свою тактику, свою лінію поведінки під час повстання. “Чужої” національної психології, національної ініціативи він взагалі не сприймає. Показово, з яким дитячим подивом він сприйняв листа одного татарського правозахисника, в якому той закликає його помізувати над питанням, чи є Казань російським містом, чи — столицею татарського народу.

⁷ *Солженицын А.* Архипелаг ГУЛАГ. — М.: ИНКОМ НВ, 1991. — Т.3. — С. 422.

⁸ Новый мир. — М., 1991. — № 8. — С. 46-47.

⁹ Це не наше висловлювання. Це каже В. Максимов, один із стовпів російської літературної еміграції (див.: Литературная газета. — М., 1991. — № 11).

РЕЗЮМЕ

Статья является попыткой нетрадиционного по своей концепции портрета А. И. Солженицына как человека, мыслителя, политика, литератора в общесвропейском культурном интересе.

SUMMARY

The article is an attempt, nontraditional from its conception, to portray A. Solzhenitsyn as a human being, thinker, politician, man of letters in the Pan European cultural interior.

II. УКРАЇНЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА

© В. І. Дудко

ДО ЦЕНЗУРНОЇ ІСТОРІЇ ЖУРНАЛУ “ОСНОВА” (1861—1862)

Цензурна історія першого українського журналу “Основа” (Санкт-Петербург, 1861—1862) досі вивчалася переважно на матеріалі власне цензурних архівів¹. Проте ці джерела не є достатньо репрезентативними для детального відтворення реальної цензурної ситуації видання. Тому цілком очевидно, що на часі істотне розширення ареалу пошуку відповідних архівних матеріалів. У пропонуваних нотатках розглядається — передовсім у “цензурному” аспекті та його ближчих контекстах — фрагмент підготовленої для керівництва III відділення довідки про редактора “Основи” Василя Білозерського, що постала 13 липня 1862 року. Названий документ, який становить безсумнівний інтерес для істориків “Основи” та українського національного руху XIX століття загалом, готується до публікації в повному обсязі і з систематичним коментарем.

Непідписана (як зазвичай) жандармська довідка про редактора “Основи” зберігається у справі його брата Олімпія Білозерського², який підозрювався у зв'язках з “лондонським пропагандистом” Василем Кельсієвим. Автор довідки свідчив, зокрема:

“Говорят, что не только Белозерский, но и вся партия “Основы” принадлежит к числу восторженных мечтателей, любимую тему которых

составляет *восстановление национальности Малороссии*, в обширном значении этого слова. Провести идею о самобытности Малороссии Белозерский стремится всюду; так, даже в статье, представленной в редакцию и уже помещённой в “Основе”, “Беседы о естествознании на Русском Юге”, он хотел вставить фразу: “даже по своему географическому и естественно-историческому положению Малороссия должна существовать независимо”, но эта фраза не пропущена. Последнее время у них родилась идея о слиянии Малороссии с Польшею на основании племенного их родства, и если все эти идеи не высказываются резко в “Основе”, то это единственно по строгости цензора Лебедева, который многие из представленных статей не пропускает, а другие сокращает”³.

Як можна припустити, у наведеному фрагменті використано інформації постійного цензора українського журналу Степана Лебедева (Санкт-Петербурзький цензурний комітет). Цей текст набуває дуже істотного джерельного значення передовсім з огляду на фіксацію в ньому загального погляду автора — очевидно, високопоставленого чиновника III відділення — на діяльність “Основи” та її цензурування. Хоча, звичайно, становить інтерес і конкретна вказівка на цензурне вилучення у тексті статті Миколи Волокітіна “Беседы о естествознании на Русском Юге”⁴, тим паче, що подібних інформацій збереглося обмаль. Зважаючи на хронологічну віддаленість відповідного свідчення від часу публікації статті М. Волокітіна, воно має трактуватися як мемуарна згадка С. Лебедева (якщо припущення про його причетність до підготовки довідки є слушним), до появи якої причинився запит жандармського відомства.

Подана у жандармській довідці загальна характеристика напрямку українського журналу тим цікавіша, що виразно суперечить сумарному висновкові про “Основу”, що його подав С. Лебедев тижнем пізніше у доповідній записці голові Санкт-Петербурзького цензурного комітету Василеві Цее від 20 липня 1862 року. Там, зокрема, зазначалося про “Основу”: “Направление журнала вполне благонамеренное”⁵. Цілісний розгляд відомого на сьогодні джерельного матеріалу дає підстави твердити, що саме ця оцінка точніше відбиває загальне ставлення цензури до “Основи”, а не артикульована в документі, віднайденому в архіві жандармського відомства. Як можна гадати, характер і загальна спрямованість конкретних свідчень С. Лебедева, якщо їх справді було використано

в аналізованій жандармській довідці, дуже виразно зумовлювалися саме “компрометаційними” очікуваннями відомства — адресата його інформацій. Крім того, варто зважати й на те, що за наявності відповідних інформацій С. Лебедева автор довідки мав можливість препарувати, переакцентувати їх відповідно до власних уявлень про спрямування “Основи”.

Об’єктивно оцінюючи перший український журнал, слід визнати, що теза автора довідки про “восстановление национальности Малороссии” як стратегічне завдання гуртка “Основи” не позбавлене підстав⁶. Зрозуміло, що в умовах Російської імперії початку 1860-х років відповідне спрямування “Основи”, видання підцензурного, виявлялося виключно в легальних межах. Сумарно розглядаючи значення часопису в історії українського національного руху, О. Міллер слушно пише, що домінантою його публіцистики було формування української ідентичності⁷. Відповідні публікації “Основи” викликали численні, на сьогодні ще недостатньо опрацьовані полеміки з єврейськими, польськими і російськими періодичними виданнями. Власне, й ширша аудиторія (не лише українська) виразно асоціювала “Основа” з процесом національної самоідентифікації українців. Так, невідомий читач журналу, лист якого до студента Московського університету Івана Дриги від 19 листопада 1861 року із с. Ріпок Чернігівської губернії перлюстрували жандарми, безпосередньо пов’язував з “Основою” зростання національної свідомості серед української молоді⁸. З приводу припинення часопису⁹ активний діяч київської Громади Олександр Стоянов писав до учасника харківської Громади Василя Гнилоширова у листі від 25 липня 1863 року:

“А погане діло, бо вороги наші кажуть, що се не “Основа” загинула, “вопрос украинский” загинув. Врешті, сучі діти — се “Основа” загинула через те, що редактор не вмів порядкувати”¹⁰.

Потребує критичного розгляду висловлене в аналізованій довідці твердження про те, що С. Лебедев був прискіпливим цензором безпосередньо “Основи” і, зокрема, її публікацій з національної проблематики. Так, історик російської цензури В. Рудаков вважав інакше, зазначаючи, що серед цензорів Санкт-Петербурзького

цензурного комітету початку 1860-х років С. Лебедев був, після В. Бекетова, “наиболее снисходительным и понимающим своё дело”¹¹. Хоча слід визнати, що для вичерпної характеристики С. Лебедева саме як цензора українського журналу бракує матеріалу.

Історії “Основи” повною мірою стосується висловлене у зв’язку з вивченням журналу “Отечественные записки” (1868—1884) міркування М. Теплінського про те, що цензурні зауваження “далеко не всегда фиксировались в официальных документах, и мы не знаем, возможно, целого ряда затруднений, с которыми приходилось сталкиваться руководителям журналов”¹². Справді, із численних синхронних і ретроспективних свідчень про практику цензурування періодичних видань початку 1860-х років відомо, що значну кількість локальних цензурних ускладнень редактори й цензори вирішували “в робочому порядку” без відповідного документування. (А з того, що й документувалося, збереглося далеко не все — так, І. Ямпольський з’ясував, що втрачено журнали Санкт-Петербурзького цензурного комітету за 1861—1862 роки¹³).

Проте запроваджені досі до наукового обігу джерела (як офіційні, так і приватні листи, спомини та ін.) не дають підстав вважати С. Лебедева надто прискіпливим цензором загалом і публікацій з національної проблематики в “Основі” зокрема. Так, П. Куліш часом нарікав на “ледачу”, повільну “основ’янську” цензуру¹⁴, а не на прискіпливість її. Як з’ясовано, упродовж 1862 року, коли заборонені матеріали не поверталися до редакцій, а затримувалися в цензурі (вони склали вид.: Сборник статей, не дозволенных цензурою в 1862 году: [В 2 т.]. — СПб, 1862), С. Лебедев заборонив лише чотири призначені для “Основи” статті. Причому, як можна твердити на підставі аналізу відповідних текстів (документація про причини заборон невідома), у нього були мотивації передовсім соціального, а не національного плану¹⁵. Хоча відомі й факти цензурного втручання С. Лебедева до публікацій “Основи” із мотивацій (зновтаки реконструйованих здогадно) національного плану¹⁶. (Інколи відповідні рішення ухвалював не власне цензор “Основи”, а Санкт-Петербурзький цензурний комітет¹⁷).

З’ясування дійсної ролі С. Лебедева в історії “Основи” ускладнюється неможливістю з’ясувати, що стало на заваді оприлюд-

ненню низки конкретних текстів з національної проблематики — власне цензурні претензії чи автоцензурні застереження авторів або редакції “Основи”. Зокрема, це стосується поезії О. Кониського “Думка” (“У киреях, у брилях”) і заключної частини “Дунайської думи” П. Куліша, які знаходилися в розпорядженні редакції “Основи”¹⁸, однак не з’явилися друком на сторінках журналу — як можна припускати, з огляду на виразно виявлену національну проблематику.

Задля об’єктивності реконструкції стосунків українського журналу з цензурою належить зважати не лише на факти її безпосереднього чи опосередкованого (автоцензура авторів чи редакції) втручання у ведення “Основи”, а й на те, що потрапляло на її сторінки. Приміром, такий проникливий дослідник, як Ю. Луцький, зовсім слушно зауважував з приводу надрукування в журналі контрверсійної статті М. Костомарова “Две русские народности” (1861. — № 3): “Такі “єресі” пропускала тоді царська цензура”¹⁹.

Видається хибною і ще одна теза автора довідки від 13 липня 1862 року — про перейнятість гуртка “Основи” ідеєю “о слиянии Малороссии с Польшею на основе племенного их родства”. Неупереджений сумарний аналіз джерел до історії “Основи” свідчить, навпаки, про виразну конфронтаційну позицію як редакції видання, так і його авторів стосовно можливостей співпраці з діячами польського національного руху. Зокрема, український журнал вмістив низку статей М. Костомарова, П. Куліша, В. Антоновича, Т. Рильського та ін., в яких аргументувалася необґрунтованість польських претензій на Правобережну Україну²⁰. Показово, що у 1863 році польський публіцист В. Міцкевич, гостро реагуючи на несправедливі, як йому видавалося, антипольські публікації “Основи”, пояснював їх появу ліберальним ставленням цензури до українського журналу²¹. У світлі наведених фактів виглядає малоімовірним, що теза про прихильність “Основи” до ідеї “о слиянии Польши и Малороссии” походила від С. Лебедева. Вона постала, як можна гадати, у самому жандармському відомстві, яке на початку 1860-х років, всупереч дійсному стану речей, послідовно розглядало загрозу українського сепаратизму у безпосередньому зв’язку з польським національним рухом²².

Для В. Білозерського аналізована жандармська характеристика не мала жодних істотних наслідків. Більше того, коли у листопаді 1862 року він подав до Санкт-Петербурзького цензурного комітету клопотання про дозвіл внести зміни до програми “Основи” і зробити її двотижневим журналом, III відділення не висловило заперечень²³, на відміну від міністерства внутрішніх справ, яке на той час де-факто одноосібно опікувалося цензурою.

Розглянутий фрагмент підготовленої у III відділенні довідки про В. Білозерського містить цінний (хоч, як було показано, і не цілком достовірний) матеріал для з’ясування стосунків “Основи” і цензури. Водночас віднайдення аналізованого документа актуалізує тему рецепції українського журналу в III відділенні, висвітлення якої досі обмежувалося принагідними згадками, заснованими на випадковому матеріалі.

¹ Див.: *Порський В. [Маяковський В.]*. З історії “Основи” // Літературно-науковий збірник. — Корюген; Кіль, 1948. — Т.3. — С. 92–99; *Бернштейн М. Д.* Журнал “Основа” і український літературний процес кінця 50-х—60-х років XIX ст. — К., 1959. — С. 13–20, 23, 66–68, 195–199, 206–208; Статті для журналу “Основа” (1861—1862), заборонені цензурою / Вступ. ст., публ., ком. В. Дудка // Київська старовина. — К., 1997. — № 5. — С. 71–102.

² Про Олімпія Білозерського — див.: Деятели революционного движения в России: Библиографический словарь. — М., 1928. — Т.1. — Ч.2. — Стлб. 34.

³ Державний архів Російської Федерації (м. Москва), ф.109, 1 експ., 1862 р., оп.37, спр.230, ч.55, арк. 5–5 зв. Підкреслення оригіналу.

⁴ Див.: Основа. — СПб., 1861. — № 2. — С. 198–208; підпис: Н. Волокитин І. Про М. Волокитіна див. статтю А. Рейтблата у виданні: Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. — М., 1989. — Т.1. — С. 474.

⁵ Цит. за: Статті для журналу “Основа”... — С. 73. Названа записка С. Лебедева фактично в повному обсязі увійшла до доповідної записки В.Цее “О направлении и составе редакций петербургских газет и журналов”, яку 31 липня 1862 р. було подано імператорові Олександрові II (копії для інформації дістали також міністр внутрішніх справ П.Валуев та керівник III відділення В.Долгоруков. Докладніше див.: Статті для журналу “Основа”... — С. 81 (прим. 17); *Герасимова Ю. И.* Из истории русской печати в период революционной ситуации конца 1850-х—начала 1860-х годов. — М., 1974. — С. 168–169.

⁶ Про те, що “Основа” розвивала “программу национального обособления Украины”, писав у дослідженні “Южнорусская литература” (1904) І. Франко (див.: *Франко І. Я.* Збір. тв.: У 50 т. — К., 1984. — Т.41. — С. 133). Спроба заперечити цитований висновок І. Франка (див.: *Бернштейн М. Д.* Журнал “Основа” і

український літературний процес кінця 50-х—60-х років XIX ст. — С. 205) не є переконливою.

⁷ Див.: *Миллер А. И.* Укранофильство // *Славяноведение*. — М., 1998. — № 5. — С. 31.

⁸ Див.: там само. — С. 32.

⁹ Варто нагадати, що "Основа" припинилася на жовтневому числі за 1862 рік без цензурної заборони — див.: *Лемке М.* Эпоха цензурных реформ 1859—1865 годов. — СПб., 1904. — С. 295—296; *Бернштейн М. Д.* Журнал "Основа" і український літературний процес кінця 50-х—60-х років XIX ст. — С. 198; *Saunders D.* Russia and Ukraine under Aleksander II: The Valuev Edict 1863 // *The International History Review*. — 1995. — Vol. 17. — № 1. — P. 33—34.

¹⁰ Цит. за: *Житецький І.* Київська Громада за 60-тих років // *Україна*. — К., 1928. — № 1. — С. 106. Докладно про чинники й конкретні обставини припинення "Основи" — див.: *Животко А.* Журнал "Основа": 1861—1862. — Львів, 1938. — С. 27—28; *Животко А.* історія української преси. — Мюнхен, 1989/1990. — С. 62—64; *Бернштейн М. Д.* Журнал "Основа" і український літературний процес кінця 50-х—60-х років XIX ст. — С. 191—208; *Єфремов С.* Історія українського письменства. Вид. 4-е. Фотопередрук. — Мюнхен, 1989. — Т. 2. — С. 49—51; *Чижевський Д.* Історія української літератури від початків до доби реалізму. — Тернопіль, 1994. — С. 425.

¹¹ *Рудаков В. Е.* Последние дни цензуры в Министерстве народного просвещения: Председатель СПб. Цензурного комитета В. А. Цез. — СПб., 1911. — С. 22. Про інші джерела для біографії і фахової характеристики С. Лебедева (1817—1882) — див.: Статті для журналу "Основа"... — С. 80 (прим. 14).

¹² *Теплинский М. В.* Вторая часть трилогии: (Путеводитель по "Отечественным запискам") // *Рус. лит.* — СПб., 1973. — № 1. — С. 232.

¹³ Див.: *Ямпольский И. Г.* Сатирическая журналистика 1860-х годов: Журнал революционной сатиры "Искра" (1859—1873). — М., 1964. — С. 149.

¹⁴ Напр., див.: Вибрані листи Пантелеймона Куліша, українською мовою писані. — Нью-Йорк; Торонто, 1984. — С. 175 (лист до С. Носа від 22 березня 1862 р.).

¹⁵ Докладно див.: Статті для журналу "Основа"... — С. 73—79.

¹⁶ Напр., див.: там само. — С. 78—79; *Жемчужников Л. М.* Из воспоминаний о Т. Г. Шевченко // *Воспоминания о Тарасе Шевченко*. — К., 1988. — С. 433; *Нахлік Є. К.* Примітки // *Куліш П.* Твори: У 2 т. — К., 1994. — Т. 1. — С. 651—674.

¹⁷ Див.: *Жур П.* Груды и дни Кобзаря. — Люберцы, 1996. — С. 550—551.

¹⁸ Інформації про неможливість надрукування названих творів у журналі — див.: *Основа*. — СПб., 1861. — № 7. — С. 35 (Од редакції) — про поезію О. Кониського: № 9. — С. 32 (прим.); *Возняк М.* Листування Панька Куліша з Олександром Кониським // *Нова Україна*. — Прага, 1923. — № 11. — С. 154 (лист П. Куліша від 4 січня 1862 р.) — про "Дунайську луму".

¹⁹ *Луцький Ю.* Передмова // *Самі про себе: Автобіографії видатних українців XIX-го століття*. — Нью-Йорк, 1989. — С. 11.

²⁰ Докладно див.: *Драгоманов М.* С галицкой границы: Письма в редакцию "Санкт-Петербургских ведомостей" // *Пам'ять століть*. — К., 1996. — № 2. — С.

30—39; *Бернштейн М. Д.* Журнал "Основа" і український літературний процес кінця 50-х—60-х років XIX ст. — С. 65—70; *Дудко В.* Стаття Пантелеймона Куліша "Полякам об українцях" у контексті полемік "Основи" з національної проблематики // *Національна ідея та національна своєрідність у засобах масової інформації*. — К., 1997. — С. 64—68.

²¹ Див.: *Костомаров Н. И.* Украинский сепаратизм // *Костомаров Н. И.* Казаки: Исторические монографии и исследования. — М., 1995. — С. 399.

²² Див.: *Грушевський М. С.* Очерк истории украинского народа. Изд. 2-е. — К., 1991. — С. 319.

²³ Див.: Російський державний історичний архів (м. Санкт-Петербург), ф. 773, оп. 1, спр. 337, арк. 4.

РЕЗЮМЕ

Рассматриваются неизученные аспекты цензурной истории украинского журнала "Основа" (Санкт-Петербург, 1861—1862) и его восприятия в III отделении. Фрагмент неопубликованной жандармской справки о редакторе журнала В. Белозерском от 13 июля 1862 г. (Государственный архив Российской Федерации, Москва) исследуется в широком социально-культурном контексте.

SUMMARY

Some unknown aspects of the censorship history of the Ukrainian journal "Osnova" ["Foundation"] (Saint-Petersburg, 1861—1862) and its perception by the Third Department are investigated. The study is based on the analysis of the fragment of an unpublished gendarme's report of July 13, 1862 on the journal's editor V. Bilozersky (the State Archive of Russian Federation, Moscow) in a wide social and cultural context.

ИВАН ФРАНКО, ОЛЬГА РОШКЕВИЧ
И ЧЕРНЫШЕВСКИЙ.
ОТ ЛИТЕРАТУРНОГО РОМАНА К “РОМАНУ ЖИЗНИ”

Параллель “Иван Франко и Чернышевский” — одна из постоянных во франковедческих исследованиях. Усилиями нескольких поколений литературоведов накоплен обширный материал о духовном взаимодействии творческой мысли Франко с властителем дум русской демократии.

Значительно меньшее внимание уделялось до сих пор тому, какую роль сыграл Чернышевский в личной, человеческой биографии Ивана Франко. Между тем в жизни Франко был период, когда его судьба и судьба ближайших к нему людей буквальным образом повторила перипетии и коллизии романа Чернышевского “Что делать?”. Роман неожиданно оказался причастным к сердечной драме Франко, к его первой и несостоявшейся любви.

В одном из “Тюремных сонетов” Франко мы наталкиваемся на поразительные во многих отношениях строки:

Колись в однім шановнім руськім домі
В дні юності, в дні щастя і любови,
Читали ми “Что делать?”, і розмови
Йшли про часи будучі, невідомі¹

Посвящённый читатель без труда угадает в “шановнім руськім домі” усадьбу Рошкевичей, где состоялась первая встреча Франко с его возлюбленной. Чтение романа происходит в присутствии, а, может, и наедине с той, которой поэт стремится раскрыть самые сокровенные помыслы своей души, свои взгляды на жизнь, на любовь, привлекая в помощники и союзники... Чернышевского. “Союзничество” на первый взгляд довольно неожиданное. Закрепившаяся за Чернышевским репутация строгого рационалистического мыслителя мало располагает к тому, чтобы объясняться строками из его романа в интимные мгновения жизни, “в дні щастя

і любові”. Естественным это могло выглядеть только в устах человека, который воспринял “Что делать?” не как игру холодного философского праздномыслия, но как поэзию сердца, как продолжение и отражение собственного эмоционально-психологического “я”.

Нам представляется, что Франко во многом как раз и был таким человеком, изначально, генетически тяготевшим к тому мироощущению, которое демонстрируют “новые люди” Чернышевского. В океане книжной культуры, напряжённо усваиваемой и перерабатываемой юным дрогобычским гимназистом, роман Чернышевского занял особое место. Он как бы сформулировал внутренние ориентиры его становящейся личности, и его стремление обратить в свою веру любимого человека, услышать в ответных признаниях отзвук того, что наполняло его собственную душу, — естественно и понятно.

В какой степени оправдались эти надежды?

Изучение эпистолярного и мемуарного материала, связанного с этим эпизодом в жизни Франко, показывает, что надежды едва ли не превзошли ожидания. Ольга Рошкевич оказалась во всех отношениях способной ученицей. Мы не склонны разделять утверждение М. Пархоменко, будто “...к героическому подвигу, к совместной борьбе против старого мира она оказалась неспособной. И когда на её пути появился Владимир Озаркевич, предложивший ей руку, Рошкевич дала своё согласие”².

Это не совсем так и даже совсем не так. Всё обстояло значительно сложнее, и в известном смысле Рошкевич оказалась более последовательной читательницей “Что делать?”, чем её возлюбленный друг и духовный учитель.

Время от времени с литературоведческих страниц раздаются предупреждения о недопустимости слишком пристального внимания к личной жизни писателя, его человеческим слабостям, грехам и ошибкам. Мера здесь действительно необходима. Увы, далеко не все авторы оказываются достойны героев собственных произведений. Но есть и примеры противоположного рода, когда биография или отдельные эпизоды из жизни писателя исполнены такой высокой нравственной силы, что сами по себе вызывают

эмоционально-эстетическое потрясение. Именно такою была любовь Франко и Ольги Рошкевич.

Рошкевич... До встречи с Франко — тихая деревенская провинциалка из крошечного местечка, затерянного в отрогах Карпат. Кроме того, дочь благонамеренной священнической семьи, “поповна”, а в целом типичная обитательница патриархальной окраины, какую виделась тогдашняя Галиция из блестящих австро-венгерских столиц. Но под этой ординарной внешностью таилась сильная и сложная натура, безотчётно противящаяся домостроевским нравам своего окружения. Утверждать так позволяют воспоминания Михайлины Рошкевич, младшей сестры Ольги, кстати сказать, личности тоже весьма незаурядной.

Да и вообще говоря, в этом “шановнім руськім домі”, за его благопристойным фасадом таилось много противоречивого, напряжённого и незаурядного. Интересной личностью был, например, и отец Ольги, которому особенно не повезло в мемуарной литературе в связи с жестоко разрушенным союзом между Франко и Ольгой. Старший Рошкевич страстно любил своих дочерей, желал им счастья, но не иначе, как на проторенных путях выгодного замужества. Будучи сам “человеком свиты”, лояльным подданным австро-венгерской империи, он хорошо знал её силу, способность мгновенно и безжалостно расправляться с малейшим инакомыслием. И эта уверенность не замедлила подтвердиться, когда его, достаточно сановного церковника, подвергли унижительной ревизии только за то, что Иван Франко был некогда домашним учителем его сына. “Треба знати, — писала в связи с этим много лет спустя Михайлина Рошкевич, — що ревізія в ті часи — то було щось страшне, компромітуюче”²³. Скандал с домашним обыском удалось замаять, но симпатии Рошкевича к Ивану Франко сменились испугом и враждебностью. А ведь до определённого момента эти симпатии были так сильны, что Рошкевич почти соглашался на брак своей дочери с безродным селянским сыном!

Вернёмся, однако, к самой Ольге. Если до встречи с Франко она являла образец смирения и кротости, то юный гимназист-диссидент из Дрогобыча поражает её неслыханной свободой поведения и образа мыслей. Он обрушивает на её девичье сознание имена европейских и русских писателей, цитирует Гёте, Золя, Тургенева,

дерзко судит о религии — короче говоря, будит в ней протестантку, бунтарку, готовую отречься от многого из того, что казалось ей неизменным и безусловным. Ещё до того, как Иван Франко и Ольга вместе прочитали “Что делать?”, они, сами того не подозревая, буквально воспроизвели сюжетный зачин этого романа.

Как помним, Лопухов, будущий возлюбленный и муж Веры Павловны, также появляется в её доме в качестве домашнего учителя, а учениками в обоих случаях оказываются младшие братья своих избранниц. Героиня “Что делать?” также принадлежала к обеспеченному мелкобуржуазному слою и также была вначале потрясена и испугана взглядами, которые развивал перед ней Лопухов. Можно предположить, что Иван Франко и Ольга обратили внимание на это сходство собственных судеб с героями Чернышевского и с тем большим энтузиазмом решили рука об руку продолжить тот путь, который на литературных страницах романа выглядел таким счастливым и безоблачным.

Окрылённый любовью, Франко добивается поразительных жизненных успехов. Он поступает на философский факультет Львовского университета, начинает публиковаться, становится известной фигурой в кругах левой львовской интеллигенции — как вдруг над его головой разражается катастрофа. 12 июня 1878 года Ивана Франко арестовывают и бросают в тюрьму по обвинению в тайном социалистическом заговоре.

Выйдя из тюрьмы, Франко обнаруживает, что он вычеркнут из общества. Он — изгой, политический преступник, его избегают даже бывшие знакомые, не говоря уже об университетских, издательских, просветительских и прочих кругах львовской интеллигенции. Утверждать, что Франко пережил эту биографическую катастрофу безболезненно, как стойкий боец, закалённый революционер и тому подобное, было бы ложью. На какое-то время жизнь показалась ему оконченной. И самый ужасный удар был нанесён из Лолина: Рошкевич-старший запретил своей дочери видеться с возлюбленным и даже переписываться с ним. Жестокая проза действительности в мгновение ока разрушила обоюдные планы на будущее, поставила их перед проблемами, романом Чернышевского не предусмотренными.

“Внішній світ і боротьба аж надто швидко збудили нас із шасливого короткого сну. пригадали нам, що ми ще не в соціалістичній державі, де свобідно і весело, а серед теперішніх жидівсько-конституційних порядків” (письмо к О. Рошкевич от 20 сентября 1878 г. — XLVIII, 110).

Сказанное не означает, однако, что Франко отказался от идей Чернышевского, коль скоро они стали причиной его личной трагедии. Он признал лишь то, что следовать этим идеям в насквозь мещанском верноподданническом галицийском гетто намного труднее, чем то получается у героев “Что делать?”

В сложившейся ситуации Ольга пыталась взять инициативу в свои руки и обратилась к Франко с мольбой покинуть поле битвы, навсегда исчезнуть с общественно-политического горизонта, чтобы спасти по крайней мере их любовь. Эти мольбы терзали и без того истерзанного внутренними борениями поэта. 23-летний юноша был поставлен перед задачами неразрешимой сложности, требовавшими, однако, незамедлительного решения. Написанные им в этот период письма к Ольге наполняют сердце читателя высоким шиллеровским трепетом. Это потрясающая исповедь раненного сердца, плач, проклятье миру, любовный дифирамб и политический манифест всё вместе. В некоторых письмах Франко беспощаден:

“Кілька разів чув я від тебе слова: покинь тону роботу, віддайся мені, старайся наперед злучитися зо мною, а тоді вже побачимо, що далі робити. Ти не знаєш, скільки важкої боротьби причинили мені ті слова, і, безперечно, були вони причиною не одного разячого дисонансу в моїх листах, до тебе писаних. Думка, що я для тебе мав би покинути своє переконання, видавалася мені такою дикою, негідною тебе і мене, що не раз бували хвили (в тюрмі), коли я насилу відганяв від себе твій образ... Тепер я побачив, що ті слова твої могли бути не впливом егоїстичної буржуазної любові, котра, крім свого щастя, не хоче нічого бачити, ні знати, — а що вони радше були впливом надто великої старанності о моє власне добро — я знаю се і тим сильніше люблю тя за те. Але тим сміліше можу тепер сказати, що як колись ми будемо жити разом..., а ти, приміром, почнеш знов в'язати моє переконання і здержувати мене від зроблення того, що ми велить робити совість, то я перестану тебе любити, покину тебе, не питаючи на жодні побічні згляди” (там же).

Комментарии здесь излишни. В 23 года такое письмо мог написать только будущий автор “Моисей”.

В ответ не сложившаяся оружия Ольга Рошкевич начинает вырабатывать новые планы по спасению их любви — и снова в их переписке возникает “Что делать?” Чернышевского. Теперь Ольга намеревается вернуться к роману как взрослая, освободившаяся от всяких предрассудков женщина. “Фиктивный брак” — вот что она на сей раз извлекает из катехизиса семейной морали “по Чернышевскому”. Она выйдет замуж — не по любви, но и не по буржуазному расчёту, тем более, что случай свёл её с человеком, который тоже читал “Что делать?” и, вполне возможно, согласится разделить неслыханный по дерзости замысел, перед которым в смущении остановились даже герои романа и который даже его автором высказан — как гипотетическая крайность — устами “будущего человека” Рахметова. Это идея “тройственного союза”. Третьим участником этого семейного треугольника должен стать Владимир Озаркевич. Нужна только нравственная санкция её кумира, остальное она берёт на себя.

А судьба Франко сплетается в это самое время в социалистический союз иного рода. После того, как он и его единомышленники вышли из тюрьмы, они, говоря словами М. Павлыка, “зірвали раз назавжди з загальним галицьким недоумством ціною свого життя і становиськ, а то й свободи, найдорожчої над усе” и оказались в положении людей, «котрим не надіятися нічого, як тільки до смерті співати пісню “Каменярів”»⁴. На какое-то время четверо отверженных социалистов оказываются под одной крышей. Это Иван Франко, Михаил Павлык, Анна Павлык, Остап Терлецкий. Они начинают жить единой трудовой коммуной, а, чтобы стянуть её неразрывными узами, Франко и Павлык предлагают Терлецкому сочетаться официальным браком с сестрой Павлыка. “Брак не по любви, а по идеі”, — так комментирует этот семейный альянс Франко в письмах к Ольге Рошкевич.

Но до осуществления этой затеи не доходит. Причём срабатывают на этот раз уже не внешние, а внутренние обстоятельства жизни: разница темпераментов, отсутствие психофизического влечения Анны и Остапа Терлецкого друг к другу, неожиданно проснувшийся

сердечный интерес Анны к самому Франко — то, что автором “Что делать?” было во имя чистоты замысла со страниц романа изъято, облегчено, выпрямлено, в реальной действительности оказывается почти непреодолимым.

В то же самое время Ольга Рашкевич переживала в далёком Лолине тяжелейшие минуты жизни. Она оказалась под домашним арестом, отец следил за каждым её шагом, вскрывал все письма, приходящие из Львова, торопил её брак с Озаркевичем. Ольга умоляла Франко о тайном свидании и дважды его добила. Первый раз — в лесу под Лолином, в присутствии верной сестры Михайлины и младшего брата, во второй — во Львове, куда Ольга, обманув бдительность родителя, сумела вырваться на несколько дней. Но отец непостижимым образом дознается об обоих этих встречах, и жизнь Ольги в “шановнім руськім домі” превращается в окончательный ад. Тогда-то она и обратилась к своему возлюбленному с письменной просьбой разрешить ей действовать “по-Чернышевски”. Франко ответил ей категорическим “нет”.

В этом нет никакого противоречия, а есть героический стоицизм человека, намного опередившего своё время, но именно поэтому понявшего обречённость социалистических экспериментов в мире, живущем по законам средневековья. Он порвал с Ольгой (а не наоборот, как утверждают некоторые его биографы) не от недостатка, а от переизбытка любви к той, которой желал счастья больше всего на свете, и которую не желал видеть жертвой скандалов, неотвратимо обрушившихся на неё, если бы она, став женою другого, попыталась бы вести себя в духе “тройственного союза”.

Одна такая попытка тем не менее состоялась. Она обернулась для Ивана Франко очередным арестом. На обратном пути из Коломыи, где произошло их последнее любовное свидание, Франко задержали, бросили в тюрьму, а затем босого и окровавленного гнали пешим этапом до Нагуевичей. Пережитое в связи с этим нравственное потрясение было настолько сильным, что Франко в автобиографической повести “На дне” высказал устами героя трагическое сомнение в осуществимости и смысле вообще каких бы то ни было революционно-социалистических экспериментов над человеческой действительностью:

“ — А може, всі ті наші думи, наші змагання, наші бої, — може, все те оп'ять тільки одна велика помилка, яких тисячі прошуміли досі, мов густі вітри, понад чоловіштвом? Може, праця наша на нінащо не здала? Може, ми будемо дорогу поза шляхом, кладемо місто на безлюдному острові! Може, найближче покоління піде зовсім не туди, лишить нас на боці, як пам'ятник безплідних змагань людських до непотрібної цілі? Ах, така думка крає серце, гризе мозок! Та що ж, і вона можлива! І на таку крайність ми мусимо бути готові, і скоро б дорога наша показалася несхідною з природними законами загального розвитку, з вічними людськими змаганнями до добра і загального щастя, — зараз вертати!..” (XV, 158).

Но для этого, продолжает далее Франко, нужно пройти избранный путь до конца. Чем беспощаднее расправлялась жизнь с его социалистическими убеждениями, тем бескомпромисснее он им следовал. И, между прочим, он не изменил им и в вопросах брака, семьи и любви. Об этом свидетельствует его неосуществлённое намерение связать судьбу с Анной Павлык, первой женщиной-социалисткой на Галичине, сочетаться с ней браком “если не по любви, то по идее”, обрести семейное счастье в совместной борьбе за счастье человечества. Жестокие реалии жизни разрушили и этот замысел. Он оказался невыполненным по элементарной житейской причине: отсутствию крыши над головой, мизерностью средств, необходимых для создания семейного очага.

Так драматично сложились попытки Ивана Франко осуществить в своей личной жизни идеи законодателей социалистической морали. Этические конструкции Чернышевского, столь убедительно выстроенные в его программном произведении, роковым образом обнаружили свою нежизнеспособность, как только сталкивались с реальной эмпирией жизни — и семейный “опыт” Ивана Франко одно из многих тому подтверждений.

¹ Франко І. Я. Тюремні сонети. // Франко І. Я. Зібр. творів: У 50 т. — К.: Наук. думка, 1976. — Т.1. — С. 155. В дальнейшем Франко цитируется по этому изданию с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской цифрой) в тексте.

² Пархоменко М. Иван Франко и русская литература. — М., 1954. — С. 78.

³ Иван Франко у спогадах сучасників. — Львів, 1956. — С. 133.

⁴ Там же. — С. 13.

РЕЗЮМЕ

В статті розглядається питання про роль, яку відіграв Чернишевський та його роман "Що робити?" у особистій долі Івана Франка. Автор стверджує, що етичні конструкції Чернишевського проявили свою нежиттєздатність у драматичних спробах Франка здійснити у своєму особистому житті ідеї законодавців соціалістичної моралі.

SUMMARY

The article examines the position taken by N. Chernyshevsky and his "What to be Done?" novel in the life of Ivan Franko. The author is of the opinion that Chernyshevsky's ethic structures proved to be lifeless in the drama endeavours by I. Franko to carry into his life the ideas of socialist moral philosophy law-makers.

© Л. Б. Приймак

ПОЛЕМІКА М. П. ДРАГОМАНОВА
І М. І. ПАВЛИКА ПРО ЦИНІЗМ У ЛІТЕРАТУРІ

Відома стаття М. Драгоманова "Т. Шевченко в чужій хаті його імені" була надрукована в 1893 році в журналі "Народ"¹ і перевидана в 1970 році². Але в коментарях не зазначено, що редактор журналу М. Павлик зробив до згаданої статті примітки, що призвело до полеміки. Зазначимо, що ця полеміка Павлика і Драгоманова не зафіксована в бібліографічному покажчику творів Михайла Павлика³.

Стаття "Т. Шевченко в чужій хаті його імені" написана на замовлення М. Павлика, який 24 квітня 1893 року передав Драгоманову в Софію нове львівське видання творів Т. Шевченка, упорядковане О. Огоновським⁴. Вже в травні того ж 1893 року М. Драгоманов надіслав Павликові в Коломию статтю, яка виявилась досить критичною. Павлик статтею був задоволений; він навіть вважав, що по відношенню до Огоновського вона "замало сердита, хоть, правду кажучи, на нього і сердитися не варто — такий він глупий"⁵. При цьому Павлик зробив до статті дві примітки: в першій він полемізував з Огоновським, в другій — з Драгомановим. Саме ця друга полемічна примітка викликає особливий інтерес.

М. Драгоманов писав:

"Всього менше д<обродію> Огоновському не дався термін р е а л і з м. Він його підміня і словом н а т у р а л і з м, при чому це слово виходить немов синонім цинізму, і навіть п о з и т и в і з м о м. Очевидно, що д. Огоновському зовсім темно, в якому смислі вживаються ці всі терміни в світі літературному і почасти російсько-українському, де жив Шевченко. Ще сяк-так можна згодитися з прикладом терміна н а т у р а л і з м до одного досить цинічного твору Шевченка, коли під цим словом розуміти крайності манери Золя (те, що Левко Мечников назвав н а н а т у р а л і з м о м)"⁶.

М. Драгоманов мав на увазі вірш Т. Шевченка "Н. Т." ("Великомученице кумо!", 1860). Ймовірно, застереження Драгоманова викликали ті рядки вірша, де поет звинувачує героїню в непотрібному аскетизмі, у відірваності від молодого бурхливого життя:

Прокинься, кумо, пробудись
Та кругом себе подивись,
Начхай на ту дівочу славу
Та щирим серцем нелукаво
Хоть раз, сердего, соблуди⁷.

М. Павлик вирішив вступити в полеміку з М. Драгомановим і в примітці зазначав:

“Тут ми не зовсім годимося з ш<ановним> автором. “Цінічну манеру” можна добачити в усіх великих писателів, від Гомера до Шевченка (у котрого впрочім найцінічніші вірші зовсім необроблені), і по-нашому винити в тій манері не можна авторів, найменше Золю, що вважає себе і справді є натуралістом у відтворюванню людського життя, де, як звісно, більше цинізму, ніж чого. Тим-то, по-нашому, цинічність таких писателів виходить просто з життя, з сюжетів, і ми сказали би, що вона просто потрібна коли не для правдивого відтворювання людського життя, не для відшукування людського в цінічних героях, як се буває у ліпших російських белетристів, то бодай для відтіни ліпшого в людському життю, як то є, напр., у Шекспіра. Навіть “найцінічніший” твір Золя — “Нана” усе ж таки високопоетичний і високоморальний твір, котрому далеко до цинізму в самому людському життю. Через те ми вважаємо неслухною критику “Нани” пок.<ійного> Мечникова, котрий більше глумливо, чим правдиво назвав цінічну манеру Золя нанатуралізмом”⁸.

Відповідь М. Драгоманова була такою:

“...Мені б не хотілося вступати з Вами в полеміку, — та не можу пропустити без уваги Вашу примітку з поводу “натуралізму”. Пишу її на окремім листочку. Коли знайдеться місце на “затичку”, — надрукуєте, а ні, — то плакати не буду, а Вам раджу взяти на увагу цю тему і роздумати над нею самому, — щоб не зробити коли зовсім шкідливої помилки, зерно котрої в Вашій примітці...”⁹.

Невеличка стаття М. Драгоманова “Слівце про цинізм у літературі” була надрукована в журналі “Народ” (1893. — № 17). В ній Драгоманов уточнює свою позицію:

“Найбільше жалко, що цинічний елемент проскочив у Шевченка в його поезії “До Н. Т.”, бо тут ще случилась підміна принципів. Звісно, аскетизм —

річ противна природі, але єсть же різниця між тим, коли людина віддається і тілом другій, любимій особі, і між “блудом” з первим стрічним, і сказати людині, котра ждала жениха і ціломудріє хранила — “соблуди”, стілько ж цинічно, скілько і гупо”¹⁰.

Втім і цю публікацію М. Павлик не залишив без відповіді. Ця відповідь з того часу не передруковувалася. Ось її фрагменти:

“Нам бачиться, що в тільки що надрукованих словах про Шевченка є і деяке непорозумінє. Основні погляди Шевченка в справах полових, котрим проиняті усі его твори, не дозволяють допустити й на хвилику, щоби в віршику “До Н. Т.” він намовляв до “блуду” панянку, що жде свого милого, жениха. Тут мова про стару панянку, що вяне в своїм “ціломудрії”, а бажає “блудити” з першим стрічним женихом, аби тільки по формі, — ми ж знаємо, що так дивиться на сю справу чималий процент панянок, — а при тому вважає своє “ціломудріє” заслугою перед Богом і людьми, і себе великомученицею та ще й лукавствує смиренністю. “Блуд” in spe <сам по собі> такої панянки противніший, більше рафінований, ніж безкорисний, щиро-сердечний, живе-радісний “блуд”, який Шевченко міг мати на думці; але ж власне тут у него більше іронії над вартістю такого “ціломудрія” an und fürsich <самого по собі>. Любов річ така, що далеко не завше сходиться з легальністю — теперішнім подружем — її иноді можна подибати скорше поза тою формою; так само й перший стрічний — може бути іменно милий. Особливо для Шевченка тут не було штучних перегородок, і він власне возвеличував “вільну любов” в гарнім розуміню слова (“Марія” і т.і.) та й “упавших індивідів”, тобто “соблудивших” виносив на високий ступінь моральної досконалости (“Відьма”, “Наймичка” і т.і.). Коли мати на думці консеквентність Шевченка в сій справі, то можна сказати напевно, що “Н. Т.” належала до тих, що з свого “ціломудрія” роблять велику історію і при нагоді раді вжити його як бич протів таких буцімто “упавших індивідів”, про яких співав Шевченко. Се основний погляд Шевченка в его поезії й житю. <...>

В іншого роду половому цинізмі Шевченка годі й так винити, бо ж у тому, що, напр., Шевченко писав про полові звірства царів і т.і., він сам рішучо не любувався, як не любить в цинічних сценах своїх творів і Золя, ані хто-небудь з великих писателів. Самі вони не раз протестували протів таких завин. По-нашому, напр., французькі реалісти грішать не тим, що забагато показують цинічних картин, а грішать тим, що замало звертають уваги на людський бік тих, що поневолі пробувають у цинізмі, на боротьбу людського з цинізмом. В усіх нас, людей, сидить звір людського роду або

радше есенція усіх звірів, з якими рід людський мав діло коли-небудь. Але ж є такий цинізм, у котрому сама людина не винна, а винні обставини, до котрих причиняються і з котрих користають інші. Ніхто не воріг собі: кожному бажається відітхнути вільним воздухом — матеріяльним чи моральним — і власне серед найгідшого цинізму, бувають найрізчі контрасти моральні. Се треба сказати особливо про жертви полового цинізму. І власне, напр., у Золя в такій Нані замало підмічено людського. А тим часом живописане власне такого людського життя з усім єго цинізмом, мусіло би мати чималий вплив на безпосередніх акторів того цинізму і взагалі на більше людські полові відносини між людьми. Проти “цинізму”, тобто проти натурального показу життя в літературі, — звісно, артистично, а не богомазно, — можна сказати тільки те, що такі картини роблять на різних людей різне вражінє. Так се ж діло вихованя, нервів, — і воно не може спиняти творів великих писателів, як не спиняє й праці учених, що також доторкаються всяких “цинічних” справ в усій їх наготі”¹¹.

В архіві Павлика у Львові збереглася чернетка цієї відповіді. Видно, що спочатку Павлик висловлював свої думки більш відверто. Наприклад, в чернетці він так писав про ставлення Шевченка до інтимного життя своїх героїнь:

“Шевченко був непримиримий ворог усякого дійсного “блуду”, особливо легального, і гарячим захитником “вільної любови” в гарнім розуміню слова, любови, що часто не сходилася з легальністю — найкращий примір єго “Марія”. Рівночасно з тим і ще з більшою силою і переконанням, Шевченко заступався в своїх поезіях за “упавших індивідуїв”: за всяких покриток і т.п., гіркою долею котрих він зайнявся як любящий брат, чоловіколюбєць і котрі підносив на такий високий ступінь моральности, на який рідко бувають ті, що й до смерти “хранять ціломудріє” та роблять з того бич на свої буцімто “упавші” протів них сестри. Возьміть Шевченкові “Відьму”, “Наймичку” й т.і. По-нашому, се одна з найхарактерніших прикмет Шевченкової Музи, і при тому високоцивілізаційних прикмет, коли зважити, що в сій справі Шевченко пішов у розріз думкам мало не всего “цивілізованого” й нецивілізованого світа, імено в розріз поглядам наших селян, загалом тут дуже жорстоким. Тут Шевченко визначався великою людськістю, навіть ніжністю і в живописаню таких “упавших індивідуїв” і в приватнім обході з ними тай в загалі з жінками, — окрім розуміється, жінок, схожих на Н. Т. Тут Шевченко був непримиримий, і воно виходило з єго основних відносин до людей, як до неправедно “благочестивих” і неправедно понижуваних”¹².

У листі до Драгоманова М. Павлик 26 серпня 1893 року сповіщав про те, з якою відповідальністю він готував свою відповідь:

“Я двічі чи тричі писав свою увагу до Вашої, боючись Вас роздразнити <...> Та врешті зважився пустити третю редакцію уваги і то тільки через те, що Франко порадив друкувати, згоджуючись зо мною в погляді на Шевченка в сій справі. Обіцяв сам про це написати після того”¹³.

Полеміка на тому скінчилася. М. Драгоманов повідомляв М. Павлику з Парижу 29 серпня 1893 року:

“Про цинізм я не радий вже, що не промовчав, — і Вам, певно, одповідати далі не буду. Ми споримось в ріжних плоскостях: Ви говорите про цинізм, у загалі, — *das ewig cynische* <вічно цинічне>, а я про певні конкретні прояви цинізму, инакше свинські (коли вже обіжати звірів!) Пішли б Ви по улицям Парижу, подивились би, напр., на афіші, то побачили б і у Золя багато простісінського свинства, *satyriasis* <хворобливе статеве збудження у чоловіків>. А про *das ewig cynische* як і про всякі вічні речі розмова теж вічна, а в мене мало зосталось земного віку, щоб тратити його на такі розмови”¹⁴.

Полеміка М. Драгоманов і М. Павлика про цинізм у літературі дає можливість дійти до деяких висновків.

По-перше, з’ясовується, що Павлик не був таким вже учнем Драгоманова, який “дуже ревно ставився до будь-яких спроб піддати сумніву навіть букву драгоманівського вчення”¹⁵.

По-друге, сам по собі інтерес до проблем інтимних стосунків людей, цинізму в літературі, не був випадковим ні у Драгоманова, ні тим паче у Павлика. Етнографічні інтереси обох були досить широкими, обидва були певні, що, скажімо, вивчення моральної вартості суспільства дуже важливе для аналізу суспільних відносин. Про це, зокрема, писав Павлик у ненадрукованій статті «Причинок до “етнографії любови”» (1888)¹⁶. Цей інтерес проявився у Павлика у його власній творчості (оповідання “Ребенщуківа Тетяна”), і в його літературній критиці. Так, він повністю виправдовував героїню драми О. Островського “Гроза” Катерину, і навіть вступив у полеміку з цього приводу з І. Франком¹⁷.

По-третє, полеміка між Драгомановим і Павликом свідчить про їх ставлення до творчості Шевченка як до явища сучасного ім сус-

пільно-літературного життя. Шевченкові твори все ще сприймалися як щось дуже актуальне й хвилююче і в літературній боротьбі наприкінці XIX століття.

Літературно-критичні погляди М. Драгоманова були вже об'єктом наукового аналізу. Менше поталанило у цьому відношенні М. Павликові, хоча його критичні виступи (наприклад, його міркування про творчість Е. Золя¹⁸) цілком заслуговують на найсерйознішу увагу з боку дослідників¹⁹. Звернути увагу на цю проблему, дати додаткову інформацію до її висвітлення дозволяють і матеріали полеміки, розглянутої у даній статті.

¹ Див.: Народ. — Львів, 1893. — № 10, 11, 14.

² Див.: Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. — К., 1970. — Т.2. — С. 404–415.

³ Полек В. Т., Баб'як П. Г. Михайло Павлик: Бібліографічний покажчик. — Львів, 1986.

⁴ Переписка М. Драгоманова з М. Павликом. — Чернівці, 1911. — Т.VII. — С. 205.

⁵ Там само. — С. 216.

⁶ Народ. — Львів, 1893. — № 11. — С. 96. Див. також: Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці. — Т.2. — С. 404.

⁷ Шевченко Т. Повн. збір. творів: У 12 т. — К., 1990. — Т. 2. — С. 305.

⁸ Народ. — Львів, 1893. — № 11. — С. 96.

⁹ Переписка М. Драгоманова з М. Павликом. — Т.VII. — С. 236. Див. також: Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці. — Т.II. — С. 434–435.

¹⁰ Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці. — Т.2. — С. 435.

¹¹ Народ. — Львів, 1893. — № 17. — С. 189.

¹² Центральний державний історичний архів (м. Львів). Ф.663, оп. 1, од. зб. 53, арк. 1–10.

¹³ Переписка М. Драгоманова з М. Павликом. — Т.VII. — С. 285.

¹⁴ Там само. — С. 287.

¹⁵ Грицак Я. Й. "...Дух, що тіло рве до бою...". Спроба політичного портрета І.Франка. — Львів, 1990. — С. 46–47.

¹⁶ ЦДІА, ф. 663, оп.1, од. зб. 50.

¹⁷ Див.: Теплинский М. В., Завгородняя Т. К. Первый перевод драмы А. Н. Островского "Гроза" на украинский язык // Литература и фольклорная традиция: Сб. науч. трудов. К семидесятилетию проф. Д. Н. Медриша. — Волгоград, 1997. — С. 153–160.

¹⁸ Див., наприклад: Матвійшин В. Г. М. Павлик і Золя // Тези доповідей звітної наукової конференції кафедр інституту. — Івано-Франківськ, 1966. — С. 125–127.

¹⁹ Див. також: Клід Л. Б. Михайло Павлик — літературний критик // Наукові записки Харківського держ. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Серія "Літературознавство". — Харків, 1998. — Вип. 10(21). — С. 106–113.

РЕЗЮМЕ

Стаття вводить в научний обиход забытую полеміку М. Драгоманова і М. Павлика о цинизме в літературі. В полеміке речь шла о восприяттии стихотворения Т. Шевченко "Н. Т.", французского натурализма и т.д.

SUMMARY

The article reminds of the forgotten polemics of M. Dragomanov and M. Pavlyk about the cynicism in literature. The dispute concerned T. Shevchenko's "H. T." poem, French naturalism, etc.

РЕЦЕПЦІЯ В УКРАЇНІ ВИСТУПІВ Е. ЗОЛЯ У “СПРАВІ ДРЕЙФУСА”

Минуло більше ста років з часу одного з найголосніших процесів у світовій судовій практиці — “справи Дрейфуса” (1894), сфабрикованої афери, на підставі якої було арештовано капітана французької армії Альфреда Дрейфуса (1859—1935), єврея за походженням, звинуваченого у шпигунстві на користь Німеччини. У 1899 році його було помилувано, а у 1906 році — реабілітовано. Невід’ємно пов’язане з цією справою ім’я Еміля Золя — автора “Ругон-Маккарів”, який 13 січня 1898 року опублікував в газеті “L’Aurore” (“Зоря”) відкритий лист до президента республіки під назвою “Я звинувачую” (“J’accuse”) і тим самим причинився до звільнення несправедливо знеславленого капітана Дрейфуса, викликавши захоплення передових людей світу.

“Справа Дрейфуса” переросла у “справу Дрейфуса-Золя”, розколовши французьке суспільство на дві частини — дрейфусарів і антидрейфусарів. За публікацію згаданого листа Е. Золя було засуджено до одного року тюрми та позбавлено звання кавалера Почесного Легіону. Це змусило письменника емігрувати на певний час в Англію (1898—1899). “Я звинувачую” стало вінцем, логічним завершенням природного розвитку всієї творчості Е. Золя.

Необхідно віддати належне далекоглядності та мужності французького трибуна, який в час шаленого шовінізму та антисемітизму зумів розкрити не лише закулісні махінації судочинства, а й передбачити подальший розвиток сфальшованого процесу. Так, влітку 1899 року Е. Золя писав Альберу Ляборду, відомому фізику, співробітнику П’єра та Марі Кюрі: “Не треба сумувати, треба вірити, що для повнішого торжества справедливої справи необхідно продовжувати боротьбу. Я знову повний надій... Я чекаю, що скоро невинний буде виправданий, потім настане амністія, щоб усе забути, змішати в одну кучу шахраїв і чесних людей. Не біда! Ми переможемо, я в цьому переконаний”¹. Передбачення Е. Золя повністю здійснилося, хоча справжніх винуватців не було покарано.

Симптоматично, що під час другої світової війни з французьких державних архівів зникли всі документи до “справи Дрейфуса”².

У зв’язку з процесом А. П. Чехов у своєму листі до О. Л. Кніппер від 29 вересня 1902 року писав: “У нас тільки й розмов що про Золя... Золя виріс на цілих три аршини. Від його протестуючих листів ніби свіжим вітром повіяло, і кожен француз відчув, що, слава Богу, є ще справедливість на світі і що коли осудять невинного, є кому заступитися”³.

Не залишалася байдужою до “справи Дрейфуса” й громадськість України. Сміливий вчинок Е. Золя ще більше привернув увагу до його творчого доробку, що зумовило появу на сторінках газет і журналів нових перекладів творів французького письменника і статей про нього. Це підкреслював Павло Грабовський у листі до Б. Грінченка від 14 лютого 1899 року з Якутська, де перебував на засланні. Характеризуючи львівський “Літературно-науковий вісник”, поет писав: “Я радий читати статті про Золя, але хочу також знати й своє рідне письменство, бо знаю його найгірше”⁴. Тодішня популярність Е. Золя підтверджується також листом Михайла Коцюбинського до дружини від 13 лютого 1898 року, де читаємо: “Тобі подобалися, як пишеш, ті статті з “Вольни”, що про Золя... А про Золя, правда, цікавого багато пишеться. Певно, його <Золя> осудять, зі всього видно”⁵.

В іншому листі до дружини український письменник знову звертає її увагу на матеріал про Золя, пророчо додаючи: “Та мені здається, що цим діло не скінчиться і у Франції будуть великі розрухи”⁶. Передбачливості М. Коцюбинського судилося здійснитися. Вже наступного дня після процесу обурене французьке суспільство вимагало перегляду несправедливого вироку. Фальшивка була невдовзі викрита і Е. Золя з тріумфом зміг повернутися із еміграції.

У 1898 році Е. Золя завершив останній роман своєї трилогії “Три міста” (“Лурд”, “Рим”, “Париж”), що була написана з приводу справи Дрейфуса. Перші розділи роману “Париж” І. Франко прочитав у першотворі. Зваживши на виняткову актуальність роману для галицької громадськості, він опублікував статтю “Перші розділи “Парижа” Е. Золя. Голос Золя в справі Дрейфуса”⁷. “Два перші розділи, котрі я читав доси, — писав І. Франко, — показують нам великого

майстра, писателя і енергійного мислителя”⁸. Невдовзі І. Франко переклав декілька фрагментів з цього роману, вибравши саме ті епізоди, що майстерно відтворюють настрої паризького суспільства. Кожному з них І. Франко дав відповідну назву, що відбиває зміст (Злочинець Сальва. — Гніздо. — Злочин. — Погоня. — Суд. — Кара). У згаданій статті І. Франко зупинився також на відкритих листах “До Франції” та до президента республіки Ф. Фора у справі Дрейфуса. Український критик докладно розповідає читачам про хід процесу, із захопленням пише про Е. Золя — мужнього і пристрасного громадського діяча. І. Франко оцінив виступи Е. Золя як яскраві приклади могутнього, гарячого красномовства, що викликані любов’ю до справедливості та свободи. “Своїм сміливим виступом в справі Дрейфуса, а властиво в справі неправильного і несправедливого ведення процесів Дрейфуса і Вальзена, — пише І. Франко, — Золя наробив багато клопоту французькому урядові, та рівночасно здобув собі симпатію і подив не тільки всіх найліпших людей у Франції, але всіх приятелів свободи і справедливості в цивілізованім світі”⁹.

До виступу Золя український письменник повернувся знову у статті “Еміль Золя, його життя і писання”, де зупинився на громадській діяльності письменника — митця і політичного діяча. Франко слушно писав, що соціальна спрямованість його творів, їхній викривальний пафос не могли не привести його на шлях політичної боротьби”. “Своєю відвагою і незламною твердістю здобув собі Золя в тій боротьбі пошану і подив цілого світу, а найновіші події в сій справі <Дрейфуса> готовлять для нього нелегко здобутий, але блискучий тріумф”¹⁰.

На сторінках тогочасних газет (“Діло”, “Буковина”) читачів постійно інформували про хід процесу та про роль, яку відіграв у ньому Золя. Зокрема, молодий буковинський публіцист і критик Лев Турбацький (1876—1900) у статті “Еміль Золя. (По поводу його процесу)” писав: “Як у своїх повістях шукає він <Золя> правди і хоче знайти корінь і суть всіх суспільних прояв, так і любов до правди завела його на лаву підсудних”¹¹. Критик тут же справедливо зауважував, що в руках тих двадцяти суддів, що судили письменника, лежала доля не одного тільки Золя: “О нім вже виробив собі поняття цілий світ, але в їх руках лежить слава народу

французького, що послідними часами захиталася сильно”. Ця ж газета навела цікаві результати проведеної анкети на тему: “Яку подію XIX віку належить уважати найзнаменнішою і найхосеннішою <найкорисливішою> для людськості?”. Ряд читачів, за словами газети, вважав, що найбільшу справу зробив Золя своїм відкритим листом “Я звинувачую”, бо “дав ним почин до увільнення світу від найбільшої язви, якою являється антисемітизм”¹². В іншій редакційній статті “Еміль Золя і його засуд” газета докладно розповідала своїм читачам про закулісні переговори французького уряду і генерального штабу, які, рятуючи свою честь перед Європою, вирішили припинити цю брудну судову справу¹³. “Ще ніколи не інтересувався світ великим писателем так заподадливо як тепер”, — писала газета в інформації “Що сталося з Золею?”¹⁴. Навіть така сенсаційна подія як експедиція шведського дослідника Андре Соломона-Августа, який в 1897 році відправився на повітряній кулі на Північний полюс, відійшла на друге місце: “Європа перестала ним інтересуватися, а звернула свій погляд на Золя”¹⁵.

Про те, що справа Дрейфуса-Золя набрала великого розголосу в Україні, свідчать випущені спеціальні медальйони: один із них, знайдений при розкопках у м. Житомирі, представляє на одному боці зображення Е. Золя, а на другому — зображення відомого адвоката Лабора, який захищав французького письменника у процесі¹⁶; другий медальйон — з портретами Е. Золя й А. Дрейфуса. Техніка виготовлення загалом і деталі (шрифт написів, окантовка) свідчать про те, що обидва пам’ятні значки було викарбовано в одному місці¹⁷. Викарбувані в Україні медальйони — пряме свідчення великої популярності французького письменника поза національними кордонами, де було високо поціновано не лише його творчий доробок, але й належним чином пошановано відчайдушний вчинок Е. Золя, який свідомо став на захист несправедливо засудженого А. Дрейфуса, накликавши на себе й сім’ю неабияку ненависть шовіністично налаштованих ворогів демократії. Статті І. Франка, епістолярна спадщина М. Коцюбинського, численні репортажі в газетах і журналах дають змогу зробити висновок про те, що українська громадськість не тільки пильно стежила за ходом скандального процесу, переймалася долею Е. Золя та А. Дрейфуса, а й засвідчують, що передова українська інтелігенція зайняла чітку

громадянську позицію на боці звинувачених, а отже засуджувала ганебне явище — антисемітизм.

Передчасна трагічна смерть Е. Золя (1840—1902), що настала невдовзі після закінчення “процесу століття”, була сприйнята з глибоким сумом в Україні. Українські письменники, громадсько-політичні діячі, співробітники львівського журналу “Літературно-науковий вісник” надіслали дружині Е. Золя телеграму-співчуття, де відзначили сміливу боротьбу “найліпшого француза” проти правової несправедливості. У рукописному відділі Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України зберігається чернетка телеграми, написаної олівцем французькою мовою рукою І. Франка в його невеликому записнику. Як бачимо з рукопису, Франко спочатку хотів надіслати співчуття від імені письменників — “hommes de lettres” — Львова, але потім підписав текст від імені редакторів і співробітників найбільш авторитетного на той час видання — “Літературно-наукового вісника”. Читаючи цей унікальний історичний документ, ми ще раз переконуємося в тому, як високо Франко цінував Золя-митця й громадсько-політичного діяча:

“Paris, rue Bruxelles, 21, Madame Zola.

Agréez, madame, notre complaisance la plus vive à cause de la mort du grand écrivain et excellent citoyen, accusateur intrépide de la corruption, ami de la vérité. Les rédacteurs et collaborateurs du Messenger littéraire ukrainien de Léopol, Autriche: Franko, Hnatiouk, Hruszewski, Kobrynska, Kohylanska, Pavlyk, Sémaniouk, Stefanyk, Yatskiv, Trouche.

Париж, вул. Брюксельська, 21, Мадам Золя.

Прийміть, мадам, наше найглибше співчуття з приводу смерті великого письменника і прекрасного громадянина, невтомного викривача несправедливості, друга правди.

Редактори і співробітники українського літературного вісника, Львів, Австрія: Франко, Гнатюк, Грушевський, Кобринська, Кобилянська, Павлик, Семанюк <М. Черемшина>, Стефанік, Яцків, Труш”¹⁸.

Два прізвища не вдалося відчитати. Прізвище дружини Михайла Грушевського — Марії Грушевської, активної перекладачки творів французьких письменників, — стояло поруч, однак рукою І. Франка було викреслене. Ініціатива надіслання такої телеграми належала М. Павликові. У листі до І. Франка від кінця вересня 1902 року

Paris, rue Bruxelles
Madame Zola,
notre sympathie la plus vive à cause de
la mort de grand écrivain et excellent citoyen,
accusateur intrépide de la corruption, ami de la vérité.
Les rédacteurs et collaborateurs du Messenger littéraire ukrainien de Léopol, Autriche: Franko, Hnatiouk, Hruszewski, Kobrynska, Kohylanska, Pavlyk, Sémaniouk, Stefanyk, Yatskiv, Trouche.

Черновик телеграми, написаної рукою І. Франка і надісланої вдові Е. Золя.

Paris, rue Brusselles, 21. Madame Zola.

288

Вічна пам'ятка пам'яті найкращого француза і чоловіка, побратима українського народу, який жив і працював за волю України, який був, як і ми, українцем. Франко, який був, як і ми, українцем. Франко, який був, як і ми, українцем.

В. Будзинський
Л. Цегельський
Франко
Гнатюк
Грушевський
Яцків

Текст телеграми, складений і написаний М.Павликом.

В. Гнатюк писав: "Павлик запропонував вислати отцю телеграму для жінки Золі... Прошу порозумітися з проф. Грушевським, чи може йти ся телеграма і в такому виді (з усіма підписами), та в разі згоди переложити її на французьке"¹⁹.

Потрібно відзначити, що французький текст І. Франка не містить жодних лексико-граматичних помилок (за винятком відсутності діакритичних знаків), що засвідчує глибокі знання його автора з мови, яку самостійно вивчив для перекладу з першотвору, а не з підрядників, або з перекладу іншою відомою йому мовою численних віршів, поем, п'єс, уривків з романів багатьох французьких письменників.

У Центральному державному історичному архіві України (м. Львів) зберігається інший варіант цієї телеграми, складений М. Павликом, під яким є прізвища тих же українських діячів, що й в тексті І. Франка, з додатком прізвищ В. Будзиновського, Л. Цегельського та В. Охримовича. Треба думати, що це саме той текст, що його згадує В. Гнатюк у своєму листі до Франка і саме з нього Франко зробив французький переклад. Можливо, це саме ті прізвища, які нам не вдалося розшифрувати у франковому тексті:

"Paris, rue Bruxelles, 21, Madame Zola.

Вічна честь пам'яті найліпшого француза й чоловіка, поборника світла й правди в літературі й житті, відродителя французького народу, невсипущого робітника, титана пера, добродійного впливу которого зазнала й література нашого поневоленого українсько-руського народу. Жалуємо несказано, що сліпа, безсердечна доля взяла його Вам і всьому світові перед часом. Пером йому земля і нехай живе Правда.

- | | |
|------------------|------------------------|
| В. Будзиновський | Кобринська |
| Л. Цегельський | Кобилянська |
| Франко | Охримович |
| Гнатюк | Павлик |
| Грушевський | Семанюк |
| Яцків | Стефаник ²⁰ |

Яка з цих телеграм була надіслана в Париж (і чи взагалі була надіслана), нам поки що невідомо. Проте можна припустити, що галицькі письменники відправили телеграму, складену Франком,

бо вона написана лаконічно, французькою мовою, у ній також цілком збережені думки М. Павлика.

“Трагічна смерть Золя, — писала у некролозі чернівецька газета “Буковина” 20 вересня 1902 року, — викликала в цілім світі незвичайне враження... Смерть Золя — велика втрата не лиш французького народу, але і всього думаючого світу”.

Причина смерті 62-річного Е. Золя загадкова і до кінця не з’ясована. До появи праці французького письменника і літературознавця Армана Лану “Bonjour, Monsieur Zola” (Paris, 1962.; рос. переклад: Лану Арман. Здравствуйте, Эмиль Золя. — М., 1966) вважалося, що Е. Золя помер внаслідок нещасного випадку — отруєння чадним газом. Однак А. Лану переконливо доводить, що причиною смерті автора памфлета “Я звинувачую” був терористичний акт, здійснений реакцією проти Золя. На підставі низки нових фактів А. Лану доходить висновку, що димохід в спальні заздалегідь закупили наймані агенти реакційних кіл, які хотіли помститися письменникові за втручання в “справу Дрейфуса” і за всю його громадську і літературну діяльність²². У своїй версії А. Лану спирається на серію публікацій журналіста Жана Бедея в газеті “Ліберасьон” (1—7 жовтня 1953 року), який отримав письмове зізнання одного з учасників терористичного акту, де, зокрема, чітко зазначено: “...Золя був отруєний. Це ми закупили димохід в його квартирі. І ось яким чином: у сусідньому будинку переробляли дах і комин; ми скористалися тим, що в цьому будинку постійно можна було зустріти робітників, виявили, де розташований димохід, що веде з квартири Золя, а потім його заткали. Наступного дня, дуже рано, ми відіткнули димохід. Нас ніхто не зауважив. Решта Вам відомо”²³. Саме тому, вважає А. Лану, експерти, що розслідували цей трагічний випадок, при експерименті не виявили якихось порушень у роботі печі, яка стала причиною смерті Золя. Французький дослідник наводить ряд яскравих прикладів погроз на адресу Золя після його мужнього втручання в процес Дрейфуса, а особливо у зв’язку з публікацією відкритого листа “Я звинувачую”. Поліція неодноразово брала Золя під свій захист. Зрештою, на адвоката Лабора, що захищав Золя на процесі, був також здійснений замах, а згодом було прилюдно поранено Альфреда Дрейфуса.

З усього видно, що активна участь Е. Золя у процесі XIX століття мала широкий резонанс у світі, зокрема в Україні. Золя-громадянин своїм визнанням авторитетом зумів захистити не лише честь А. Дрейфуса, а й привернути увагу світової громадськості до ганебного явища — антисемітизму. Українські письменники, митці, громадсько-політичні діячі демократичного спрямування, високо оцінивши сміливий вчинок Е. Золя, своїми виступами в тогочасній періодиці також гнівно засуджували міжетнічні, міжрелігійні ексцеси та розбрат, що часто призводить до надзвичайно трагічних наслідків.

¹ Див.: Иностранная литература. — М., 1959. — № 9. — С. 285.

² Див.: Лилеева И. Журнал, посвященный Золя // Вопр. лит. — М., 1964. — № 6. — С. 171.

³ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. — М., 1982. — Т.11. — С. 41.

⁴ Грабовський П. Збір. творів: У 3 т. — К., 1960. — Т.3. — С. 283.

⁵ Коцюбинський М. Твори: У 6 т. — К., 1961. — Т.5. — С. 229.

⁶ Там само. — С. 246–247.

⁷ Див.: Франко І. Збір. творів: В 50 т. — К., 1981. — Т.31. — С. 154–155.

⁸ Там само. — С. 154.

⁹ Там само. — С. 155.

¹⁰ Там само. — С. 304.

¹¹ Буковина. — Чернівці, 1898. — № 14.

¹² Буковина. — Чернівці, 1899. — 13 січня.

¹³ Див.: Буковина. — Чернівці, 1898. — № 36.

¹⁴ Буковина. — Чернівці, 1898. — № 84.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Див.: Федун О. Знайдено в Житомирі // Україна. — К., 1971. — № 24. — С. 24.

¹⁷ Див.: Лунов Ю. Ось і друга // Україна. — К., 1971. — № 52. — С. 24.

¹⁸ Вперше розшифровано й опубліковано нами в журналі “Ралянське літературознавство” (К., 1965. — № 5. — С. 86). Див. також передрук: Франко І. Збір. творів: У 50 т. — К., 1986. — Т. 50. — С. 441.

¹⁹ Див.: Центральний державний історичний архів України (м. Львів), ф. 3, № 1637.

²⁰ Там само, ф. 663, оп. 1, спр. 188, арк. 288.

²² Див.: Лану А. Здравствуйте, Эмиль Золя. — М., 1966. — С. 476–482.

²³ Там само. — С. 479.

РЕЗЮМЕ

В статті на основі збережених документів розглядається резонанс, який викликало в громадсько-літературних колах України участь Е. Золя в “делі Дрейфуса”.

SUMMARY

In the article on the base of the preserved documents the resonance produced by E. Zola participation in the “Dreyfus Case” in the public literary circles of Ukraine is considered.

“КАРПАТСЬКА НІЧ” МИРОСЛАВА ІРЧАНА:
ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ІДЕЇ В КОНТЕКСТІ
ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ УКРАЇНСЬКОЇ
ПРОЗИ 20-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Мирослав Ірчан (справжнє прізвище Андрій Баб'юк) — одна з трагічних постатей доби “розстріляного відродження”. Він, як і Василь Атаманюк, Василь Бобинський, Мелетій Кічура, Михайло Козоріс, творча родина Антона Крушельницького та інші члени літературного угруповання “Західна Україна”, повіривши в гуманістичні ідеї більшовицької влади, були ж нею і знищені.

Будь-яка розвідка про Мирослава Ірчана й сьогодні вимагає наукового переосмислення його творчості, бо наявні дослідження про письменника (при всіх позитивах) Леоніда Новиченка, Владлена Власенка і Петра Кравчука та ін. чи навіть окремі статті за 1987 рік багато в чому застаріли. Адже написані вони з позиції офіційного літературознавства. А невеличкий розділ в останніх за часом видання “Історія української літератури ХХ століття” (за ред. В. Дончика. — К., 1994, 1998), хоч і написаний з точки зору незаангажованої критики (див. статтю В. Агеєвої), проте оглядово, з певними обмеженнями. Перебування письменника у Відні, Празі, Канаді, Харкові, Києві, врешті, на Соловках потребує прискіпливого розшукування нових чи невідомих раніше фактів — як епістолярних, в тогочасній періодиці, так і в “закритих” архівах. Ось чому, хоч учасники наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження митця, що відбувалась в м. Коломиї та селі П'ядиках на Прикарпатті в 1997 році, дещо зрушила літературознавчі зацікавлення науковців, та через відсутність публікації¹, творча спадщина Мирослава Ірчана чекає нової хвилі своїх дослідників. Адже існує ще багато неясностей, неточностей, а то й “білих плям” довкола імені письменника, бо не таким простим, як видається на перший погляд, є перехід автора від національної ідеї колишнього січового стрільця² до кардинально іншої ідеології, пов'язаної із його вступом до партії більшовиків у 1920-му році.

Як, зрештою, розуміти міркування Андрія Баб'юка в листі до О. Назарука від 17 січня 1923 року: "...до політики не мішаюсь, до ніякої партії не належу. Віддався виключно літературній праці"³³? Й досі не знайдені такі романи, як "Червоне озеро", над яким автор працював п'ять років, "Прерії" та "Акули" (зберігся лише уривок "В полоні морської орди"). Про останній сам письменник говорив, що твір цей коштує надзвичайно багато праці. Що собою являє повість "Великий гнів", де автор планував "дати вірну картину революції на Україні (почасти і в Росії) від 1917—1920 рр.", запевняючи: "Писатиму роками, нехай я більше нічо не дам, але нехай ця повість буде справжнім твором. Я цілий живу зараз тільки нею"³⁴.

Ці та ряд інших питань, включаючи глибокий літературознавчий аналіз відомої чи віднайденої частини прози, драматургії, поезії, публіцистики, перекладів чи критичних спроб письменника, збуджуватимуть інтерес сьогоднішніх дослідників. Мета запропонованої статті — аналіз повісті "Карпатська ніч", котру, якщо її аналізували, то, як правило, виходячи з позицій реалістичного відтворення життя, подій, капіталістичного світу, не торкаючись інших аспектів художнього вираження.

"Карпатська ніч" цікава не лише як твір безпосереднього учасника національно-визвольного походу 1914—1920 рр., як митця, який в один із етапних періодів як в особистому житті, так і всієї України, позитивно сприйняв інші лозунги, інші ідеали. А насамперед тому, що загалом це мистецьки виписана повість, в якій нема "білих" ниток, котрими автори зчеплюють сюжетні ходи, характери. Тому тут недоречними будуть слова Мирослава Ірчана із його "Автопортрета" про те, що вічно "немає часу", що через нагальну поспішність і зайнятість не безпосередньо літературною працею, нема можливості "як слід опрацювати" матеріал⁵. "Карпатська ніч" — цілісний, органічно викінчений твір.

Повість тематично поділяється на дві чіткі, умовно виокремлені частини: мирну, "американську", де йдеться про нелюдські поневіряння центрального героя на лісорозробках, в шахті, в ливарних цехах, та воєнну, де перед читачем постає картина нестерпних людських страждань під час першого світового лихоліття, у вирі якого зіштовхуються дві імперії — Австро-Угорська й Російська, а січове стрілецтво, по суті, стає безневинною

жертвою. Твір починається і закінчується "карпатським матеріалом" і становить своєрідне обрамлення, даючи відповідний емоційно-художній ефект і конкретний колорит.

У центрі — образ Матвія Шавали, звичайнісінького українського селянина, лиха доля якого типова для тієї доби початку ХХ століття, що видно із творів І. Франка, В. Стефаника, Марка Черемшини, Т. Бордуляка, В. Ткачука та ін. Сторінок, присвячених "стрілецькій Голгофі", у повісті чимало, що тематично споріднює її із прозовими творами "січовиків" — трилогією Р. Купчинського "Заметіль" чи нарисом-спогадом Ю. Шкрумеляка "Поїзд мерців". Майстерність автора полягає в тому, що, поставивши у центр, по суті, одну з найстрашніших, найтрагедійніших ночей життя Шавали, Мирослав Ірчан зумів через ретроспекції передати жахливу сутність людського існування як у цій бойні, так і в житті загалом. Звідси твір пронизує наскрізь не лише антивоєнний, пацифістський настрій, а й дух екзистенціалізму, точніше, окремих екзистенційних доктрин, котрі так чи інакше звучали не тільки в європейській, російській, а й українській літературах не лише початкових десятиліть ХХ ст. Правда, і в українському літературному процесі, в більшості у письменників інтелектуально-філософського спрямування — Лесі Українки, В. Винниченка, В. Підмогильного, В. Домонтовича-Петрова чи М. Куліша й М. Хвильового, не кажучи вже про ближчих за часом до нинішнього читача Б. Бойчука, Людмили Коваленко чи І. Костецького та ін.

У зв'язку з тим, що минули ті часи, коли письменника відносили "до табору дияволів або до табору янголів", і він називався "декадентом" або "реалістом"..., одержуючи "за це схвалення чи прокляття"⁶, Мирослава Ірчана, зокрема його повість "Карпатська ніч" можна аналізувати й з точки зору конкретних ідей екзистенціалізму, котрі не випадково у 40—50-х рр. ХХ ст. дістали означення ідей "сартризму" за сутністю творів французького письменника "Буття й ніщо", "Мухи", "Замкнені двері", "Мерці без поховання" та ін.

Усе життя центрального героя — то клубок нерозв'язаних проблем, каторжна праця в ненормальних, нелюдських умовах на чужій землі. То втрата довіри не лише до своїх земляків (згадаймо, саме українець викраде в довірливо-наївного Матвія заробіток важких шести років життя і приведе його до першого психічного зриву-

удару якраз напередодні жаданого повернення додому з-за океану), а й до всіх оточуючих загалом (“Матвій уже нікому не вірив”). Шавала добра, милосердна людина майже відчужується від усіх, не прагне спілкуватися, щоб не бути ошуканим, ще більше приниженим. Спосіб життя, специфіка характеру, навіть невисокий рівень мислення та чисто прагматична, матеріальна мета приїзду в далеку Америку — важкі умови життя в рідному селі — щораз сильніше впливають на сприйняття Матвієм цього світу як безраднісного існування, всуціль наповненого стражданнями, пекельними муками в ім’я того, щоб просто вижити, втриматися в ньому.

Наступні шість років заокеанських заробітків нічим не відрізняються від перших. Хіба зміною не менш виснажливої праці вже не в лісах чи в шахті, а в ливарному цеху — справжньому пеклі, що знову ж таки доповнюється аналогічною складною атмосферою, яку не кожен може витримати. Через відсутність друга, товариша, котрому б вилив свій біль, страх знову потрапити в подібну екстремальну ситуацію, замкненість, проживання у чужому, неорганічному для його ества домику Зумар (литовець Янас із своїм другом — то виняток, котрим автор прагнув підкреслити знайомство героя із соціалістичними ідеями, що є окремим предметом для розмови). Не випадково, працюючи біля шахти, на Матвія “находив... такий туск, що чорні руки кусав до крові” (с.150). Саме означення цього екзистенційного стану, вираженого В. Стефаніком у “Камінному хресті” як т у с к (а Мирослав Ірчан його творчий учень), набуде у “Карпатській ночі” своєрідного рефрену-акцентації, що єднатиме дві сторінки життя — американську й воєнну — якраз у внутрішніх відчуттях.

Власне, картини перебування Шавали на війні доповнюють жахливе становище якраз таких вояків, старих “ратників”, як Матвій, які були “виснажені до краю, зневірені й байдужі до всього, навіть до життя” (с.119). Автор вдало порівнює існування головного героя та йому подібних до “жалюгідної комашки”, тієї соломинки, “яку крутить вир кривавої повені” (с. 112), чим підсилює вираження однієї з центральних екзистенційних апологем — абсурдність існуючого світу, людського життя зокрема. Остання, правда, цілковито постає вже у фіналі твору, в тому концентруюче-вибуховому пуанті-враженні, що охоплює читача після прочитання тексту.

Як і в працях чи художніх творах німецьких (М. Гайдеггер, Е. Гуссерль, К. Ясперс), французьких (М. Мерло-Понті, Г. Марсель, А. Мальро, А. Камю, Ж. П. Сартр), російських (Л. Шестов, М. Бердяєв) та ін. філософів і письменників ідеї буття людини, її свободи, абсурдності людського існування у кожного по-своєму формувались в час етапних суспільних катаклізмів, які й давали імпульс до створення яскравих екзистенційних типів — Раскольнікова й Івана Карамазова у Ф. Достоевського, Мерсо і Бернара Ріє в А. Камю, Антуана Рокантена і Мат’є Деларю в Ж. П. Сартра та ін. Правда, усвідомлення життя як абсурду на різних інтелектуальних рівнях і в різних вираженнях в українській літературі, на відміну від героя Мирослава Ірчана, постає здебільшого в образах інтелігентів. Згадаймо “кирпатого Мефістофеля” В. Винниченка, юриста за фахом, колишнього революціонера, ерудованого психолога, який може передбачити різні ходи не лише у грі як такий, а й у життєвій поведінці людей, по-диявольськи жонглюючи їхніми рішеннями й навіть долями, котрого все ж таки час від часу, особливо ранньою весною, навідує екзистенційні відчуття нудьги, якоїсь незрозумілої туги й вини. Згадаймо викладача фізики Пашенка із незакінченої “Повісті без назви” В. Підмогильного, усамітненого індивідуаліста, який відгородився від світу, пізнавши сутність людини, як правило, непривабливої, відштовхуючої. З’ясувавши для себе істину, розчарувавшись у людському існуванні, він втратив смак до життя і по суті знаходиться на грані самогубства, бо “некерованість життям, повне вивільнення підсвідомого в індивіда — це те саме, що й приреченість на смерть”⁸. Додамо, зовнішньо добровільну. Саме силою свого розуму, інтелекту Пашенко приходять до невтішного відкриття-утвердження — випадковості й непотрібності людського існування. Власне в цьому творі Валер’ян Підмогильний найбільш філософський і екзистенційний, заклавши міцний фундамент цих ідей в малій прозі, повісті “Остап Шаптала” та романах “Місто” й “Невеличка драма” ще у 20-х рр.

А головний герой роману Віктора Домонтовича “Доктор Серафікус” також начебто добровільно обирає прийнятний йому спосіб життя, який сприймається пересічною людиною як дивний, незрозумілий світ отакої собі “білої ворони”. Врешті, автор по-своєму ставить проблему свободи вибору, що є ще однією важливою

апологемою екзистенціалістів. Поза студентською аудиторією, перед якою Василь Хрисанфович Комаха читає лекції як викладач механістичної науки рефлексології та раціонального НОПу, він, крім книг, майже з ніким не прагне, не має потреби спілкуватися (виняток становить Корвин і то на якийсь період життя). Свідомо ізолювавши себе від оточення, він живе у своєму світі анахорета-книжника, поки в нього вимушено протягом якогось часу не вривається п'ятилітня Ірця, сусідка Тася чи уродливиця Вер. Але це знову ж таки тимчасово. Хоч саме на цьому “вриванні” в його життя небажаних, а підсвідомо все-таки бажаних оточуючих, оригінально піднімається проблема природнього, біологічного й штучного, контрольованого, механізованого.

Комаха й Шавала абсолютно різні, як різні й їх творці. Правда, єднає ці образи не лише співмірність з окремими екзистенційними ідеями, “екзистенціалами”, а й перебування у стані зrobotизованої істоти обраним чи вимушеним способом життя. Один з них, Матвій, протягом 12-ти років підневільної праці перетворився, по суті, на безвідмовного раба-автомата в Америці та на подібного попередньому сліпого виконавця чиеїсь волі у божевільному хаосі війни, коли “людська думка закам'яніла” “і працювала в одному напрямі” (124). Інший — Комаха, доктор Серафікус, є “змеханізована умовна істота, що під впливом технізації буде дедалі більше функціональною зовнішньо й відчуженою внутрішньо⁹. Своєрідна переконаність в абсолютній цінності чи в силі свого “я” (“...Тепер я не боюсь, що зраджу себе”, — твердить Комаха), його права на можливість розпоряджатися своїм життям, максимально оберігаючи його від вимушених зовнішніх втручань (скажімо, негативізму доби високих злетів технічного прогресу і водночас епохи суспільних метаморфоз) так нагадує світ і Антуана Рокантена із “Нудоти” Жан-Поля Сартра. Правда, коли Комаха Віктора Петрова-Домонтовича студіює книги, очевидно, насамперед тому, щоб постійно поповнювати свій інтелектуальний запас як викладач, лектор, хоч це радше впливає за логікою, ніж акцентується насправді, то у французького письменника постає швидше світ “самоука”, котрий весь час проводить у бібліотеці, де займається вивченням книжкової премудрості без всякого смислу, “за алфавітом”¹⁰.

Як у Мирослава Ірчана, так і В.Винниченка, В.Підмогильного чи В. Домонтовича центральні характери — кожен по-своєму — самотній, навіть нещасний (хоч це найменше, на перший погляд, стосується Якова Михайлюка із “Записок кирпатого Мефістофеля”). Та в повісті Мирослава Ірчана “Карпатська ніч” є чи не найбільша пов'язаність, принаймні вона очевидна, а не прихована (як у зарубіжних чи згаданих вище українських письменників 20—30-х рр.) із соціумом. Більше того, вона значною мірою мотивується ним, а момент особистісного вибору майже затушовується, хоч він наявний (якби Матвій Шавала не поїхав на заробітки за океан, все склалося б, можливо, й інакше, принаймні не було б стільки нагромаджуючих негативів, котрі не в змозі витримати й така, начебто позбавлена саморефлектуючих відчуттів людина, як Шавала).

Як і твори Ануїа, Камю, Сартра, Сімони де Бовуар, так і Мирослава Ірчана за художню мету ставлять “собі показати людину... віч-на-віч з потворною правдою свого загину, на який вона приречена від уродження”¹¹. Бо в усі часи, а тим паче часи таких вибухів-екстремів, як кровопролиття, завданням художників слова було відтворення трагедії людини, що найчастіше перебувала “під тиском двох крайностей, з одного боку — жахиття воєн, революцій, післявоєнного погару, а з другого боку — грандіозний зліт Евфоріона сучасності..., що за древньою мітологією символізує дух, пристрасно спрямований вгору, до зір”¹². Для Матвія Шавали “правда” його “загину” — в неможливості не те, що подолати хаос людського існування і “внести в нього лад, логіку, сенс”¹³, а навіть до кінця збагнути своїм розумом “сізіфів труд” людського існування. Праця-каторга майже вбила в ньому, темному, неосвіченому, “дух, пристрасно спрямований... до зір”. Тому він у Матвія відповідає його людській та інтелектуальній сутності звичайного селянина-трудолюбця. Тому він заземлений і опобутовлений, простий і зрозумілий — повернення додому. Зовсім по-іншому у Якова Михайлюка В. Винниченка. Той “дух” і справді світить йому, як зоря, — це казка, мрія, ідеал, Біла Шапочка, якої, зрозуміло, в реальному житті довго бути не може (на те ж вона й ідеал), тому й зникає, продовжуючи світити вже його дітям через батькові “записки” і розповіді про щось високе, красиве й недосяжне.

Військові епізоди життя Шавали щоразу підсилюють відчуття “ув’язнення людини” (за Сартром) — як вимушеними суспільними зв’язками (всього три місяці не вистачило до 42-х років, щоб Матвія не забрали на фронт), так і особистісною переконаністю в непотрібності, абсурдності не те, що його перебування тут, а взагалі людського життя. Це й спонукає його — не інтелігента, не інтелектуала — дійти до такого сумного висновку: “...Серед мук родився чоловік, серед мук росте. Виросте і вмере або його вб’ють. Закопають в землю, і тіло з’їдять хробаки, а хробаків дзьобають пташки, а пташок <...> і так без кінця. Де початок, а де кінець, я не знаю. ...Скрізь... однаково, ніде нема ні щастя, ні радості” (135). Відсутність як фізичних, так і душевних сил, щоб після всього пережитого триматися за життя, приводить його до трагічного фіналу. Ось чому екзистенційні етапи (яких, зрозуміло, Матвій Шавала не може знати, а тільки інтуїтивно переживати: “етап відчуття своєї вкинутості у цей світ і своєї покинутості в ньому, етап “межової ситуації” — усвідомлення конфлікту зі світом”¹⁴) спонукає його до вимушено-добровільної втечі від всього оточуючого... у божевілля.

Мирослав Ірчан все-таки зумів показати, як поступово під впливом складних реалій життя формувалася із недалекого за своїми розумовими даними особистість Матвія Шавали вже тоді, коли він починає задумуватись над пережитим, побаченим, відчутим, коли пробує співставляти, аналізувати. І хоч як тип він є несильним, бо не здатний протидіяти “середовищу, іншому, а тим більше суспільству”¹⁵, але ж “особистість може бути і слабкою; та раз вона переживає що межу, вона — особистість трагічна”¹⁶.

Власне, трагічне і простує насамперед у тій правді життя, що є одним із головних постулатів мистецького кредо автора, котра відчутна як при відображенні існування одного “з мільйонів Матвіїв”, що таки був запряжений в рабське ярмо, так і при відтворенні воєнної круговерті. Людина в хаосі війни у світі Мирослава Ірчана є водночас глибоко індивідуалізована і узагальнена за спектром пацифістських, екзистенційних, релігійних та ін. ідей, чому сприяє вміння автора переплести елементи поетики реалізму, натуралізму, експресіонізму та імпресіонізму, щоб показати її трагедію. Ось чому різні частини тексту спонукають до типологічного зіставлення — чи то за ідейно-змістовим наповненням,

чи на рівні поетики — із Анрі Барбюсом (“Вогонь”), Грегором (“Міст”), Осипом Турянським (“Поза межами болю”), прозаїками-імпресіоністами 20-х років Михайлом Івченком, Андрієм Головком, Григорієм Косинкою та ін., згаданими вище, близькими за екзистенційними мотивами.

Та оскільки не лише творчість групи митців, а й конкретного письменника і навіть окремого його твору не можна розглядати в єдиному стилістичному ключі, бо “сама відсутність єдності стилю якоюсь мірою характерною для свого часу”¹⁷, то і Мирослав Ірчан є тут не виняток, тим паче, коли мати на увазі час його творення — бурхливі в усіх відношеннях 20-ті роки. За стилістикою твір не одноплановий. Поетично-ліричні вкраплення одразу ж переростають в строгу реалістичну манеру письма, час від часу порушуючись то натуралістичним описом, то нарисово-публіцистичними вираженнями, іноді навіть близькими до енциклопедично-довідкової інформації (скажімо, про бойків чи гуцулів або про світ американського капіталу).

Мирослав Ірчан розкриває світ свого героя найчастіше шляхом опису його дій, переживань, станів, як констатація, факт, окремий кадр. Найбільш майстерними є картини повернення додому і зустрічі з рідними та особливо фінальні сцени життя нещасного Матвія, його божевілля. Тут автор входить у світ Шавали через відтворення глибоких психологічних зрушень, рух людської думки, порушеної психіки, вираження чого в синтезі (мова автора, оповідача, героя, погляд збоку, авторський коментар-узагальнення, “вривання” в роздуми, монологи Матвія хвилюючої молитви, її розбивка і т.д.) дає відповідний ефект. Вагоме навантаження несуть дієслова, якими письменник передає послідовність перебігу хвороби, її передісторію чи кінцеве потьмарення розуму. При цьому вміло використано засоби експресіоністської поетики, з допомогою яких читач відчуває нагромадження складних етапів людського життя, котрі так “тиснуть” на психіку героя, що вона, врешті, не витримує. Приєм контрасту підсилює концептуальні ідеї твору, специфічність доби, характерів, персонажів тощо (скажімо, молодого з велетенською силою й багатирським здоров’ям Матвія на початку твору і старим дідом в кінці, різниця між молодими стрільцями,

“українцями”, “що охотою пішли на війну” та “ратниками” типу Шавали). Автор уміє відтворити й епізодичних чи другорядних персонажів, приміром, через стефаниківську деталь — яблуко в руках по-дитячому чистої й наївної Полі, що так нагадує цю ж предметно-психологічну подробицю у новелі “Катруся”; запам’ятовуються полька Зося, Зумар, не кажучи вже про шведа, Антонаса, Янаса. Драматизм і трагедійність фінальних сцен весь час зростає, базуючись й на скорботно-журливому настрої, звідчасно-песимістичних тонах, що в цілому узгоджується з конкретними екзистенційними ідеями.

Таким чином, кожна національна література згідно із своїми можливостями і суспільними умовами готувала ґрунт для мистецького відображення вічних ідей, мотивів, котрі в творчості найяскравіших талантів поставали як вершинні. І хоч екзистенціалізм як синтез, як інтеграція філософського та художньо-літературних типів свідомості, типів мислення саме у красному письменстві відносять до середини та другої половини ХХ ст., піком вважаючи творчість Ж.-П. Сартра та А. Камю, це не означає, що до того в будь-якій літературі не було письменників, конкретних творів, в яких би не спостерігалось виявів екзистенційного мислення чи “екзистенційного філософування”¹⁸, що так чи інакше стане предтечею загальноновизнаного екзистенціалізму ХХ ст. Навіть на прикладі одного з кращих прозових творів Мирослава Ірчана як представника знищеного відродження 20-х років можна говорити про екзистенційний дух, екзистенційні ідеї його повісті в контексті як української прози тієї доби, так і світової літератури ХХ століття.

¹ Винятком є видання: *Ірчан М.* Хто такі УСС? та інші твори: До 100-річчя від дня народження... — Івано-Франківськ, 1997, — яке вводить в науковий обіг невідомі тексти творів раннього періоду творчості письменника та невідомі листи Андрія Баб'юка.

² Йдеться про патріотично-трагічну сторінку української історії, коли склався такий момент у житті вічно гнобленого народу, зокрема її західноукраїнської гілки. коли, як здавалося в тих умовах перебування під владою Австро-Угорщини, йому обіцяно значні поступки в політичному житті, певну самостійність за однієї умови — воювати в складі своїх патріотично настроєних загонів-чет, але, зрозуміло, під егідою цісаря. Сп’яніла від можливої волі, споконвічно знаходячись під чоботом то однієї, то іншої імперії, молодь, і не тільки вона, масово йшла

в загони добровільних борців за національну ідею. Тоді ж зрозумілі слова М. Ірчана з “Автобіографії” про те, що «з вибухом війни 1914 року, як десятки тисяч української молоді Галичини, вступив добровольцем в український легіон в австрійській армії, що звався “Укр. Січові Стрільці”». Вихований в душі західно-українського оточення, він не міг не поповнити ці ряди, бо “хто не йшов у стрільці, того вважали боягузом, недотепою, маминим синком, навіть зрадником українського народу” (“В бур’янах”).

³ Центральний історичний архів у м. Львові, ф. 359, оп. 1, спр. 218. (Виділення наше — М. Х).

⁴ Там само.

⁵ *Ірчан М.* Автопортрет // *Ірчан М.* Твори: В 2 т. — К., 1987. — Т.2. — С. 446.

⁶ *Грабонович Г.* До історії української літератури. — К., 1997. — С.573.

⁷ *Ірчан М.* Твори: В 2 т. — К.: Дніпро, 1987. — Т.2. — С. 164. Далі М.Ірчан цитується за цим виданням з зазначенням сторінки другого тому в тексті.

⁸ *Мельник В.* Суворий аналітик доби Валер’ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози 1-ї половини ХХ ст. — К., 1994. — С. 266.

⁹ *Загоруйко Л.* “Доктор Серафікус” В. Домонтовича — повість-експеримент // *Збірник Харківського історико-філологічного товариства.* — Харків, 1998. — Т.6. — С. 56.

¹⁰ *Андреев Л. Г.* Экзистенциализм // *Зарубежная литература ХХ века.* — М., 1996. — С. 146.

¹¹ *Косач Ю.* Театр екзистенціалізму // *Арка.* — Мюнхен, 1947, липень. — С. 8.

¹² Там само. — С. 7.

¹³ *Наливайко Д.* Трагічний гуманізм Альбера Камю // *Камю А.* Вибрані твори. — К., 1991. — С. 15.

¹⁴ *Онишкевич Л.* Екзистенціалістська модель у теорії літератури // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької.* — Львів, 1996. — С. 243.

¹⁵ *Наливайко Д.* Трагічний гуманізм Альбера Камю. — С. 14.

¹⁶ *Лосев А. Ф.* Форма. Стиль. Выражение. — М., 1995. — С. 316.

¹⁷ *Лихачев Д. С.* О филологии. — М., 1989. — С. 76.

¹⁸ *Див.: Михайловська Н.* Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі ХІХ — першої половини ХХ ст. — Л., 1998.

РЕЗЮМЕ

На прикладі одного з найкращих прозаїчних творів відомого українського «расстрелянного відродження» 20-х рр. ХХ в. Мирослава Ірчана «Карпатська ніч» в статті досліджуються екзистенціалістські ідеї твору в контексті української прози цього періоду («Записки курносого Мефистофеля» В. Винниченка, «Повість без назви» В. Підмогильного, «Доктор Серафікус» В. Домонтовича-Петрова) і світової літератури ХХ століття.

SUMMARY

The author researches into the existentialist ideas of Miroslav Irchan, a representative of «the shot renaissance» of the 20s. The object of the research is one of Irchan's best prose works «Carpathian Night», viewed in the context of both Ukrainian fiction of the period («Snub-nosed Mephistopheles' Notes» by V. Vinnichenko, «Nameless Story» by V. Pidmohilny, «Doctor Seraphicus» by V. Domontovich-Petrov) and the 20th century world literature.

ПОЕТИКА РЕМАРКИ В СТРУКТУРІ
СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ

Драма як рід літератури і вид мистецтва є невід'ємною частиною драматургії як літературно-художнього, так і театрального процесів. У ній, як і в епосі та в ліриці, виявляється чимало тенденцій, характерних для творчості сучасних українських майстрів слова. Національна драматургія 60—80-х років попри деякі очевидні низькопробні п'єси все ж репрезентувала ряд творів, що помітно розширили проблемно-тематичні й жанрово-стилістичні обрії української драми, поглибили соціально-психологічний аналіз духовного стану сучасної людини. Йдеться насамперед про філософську трагедію О. Левади «Фауст і смерть», сатиричну комедію В. Минка «Не називаючи прізвищ», ліро-епічні драми О. Коломійця «Спасибі тобі, моє кохання», «Планета Сперанта», «Голубі олені», «Кравцов», «Дикий Ангел», побутову драму М. Зарудного «Дороги, які ми вибираємо», поетичну драму І. Драча «Соловейко-Сольвейг», психологічну драму Ю. Щербака «Відкриття», соціально-моральну драму В. Врублевської «Кафедра», морально-етичну драму Я. Стельмаха «Провінціалки» тощо. Тут високий ідейно-естетичний зміст закономірно призвів і до серйозних переосмислень традиційних форм у поетиці драми — зображенні персонажів, виборі конфліктів і їх розкриття, співвідношення оповідних і власне драматичних мотивів, нове трактування сценічного часу. Іншими словами, в цих та інших п'єсах українських авторів спостерігається тенденція до наповнення усіх структурних компонентів драми новим змістом, до суттєвої трансформації її традиційних елементів, приміром, діалогу, монологу і ремарки.

Як справедливо зауважують дослідники сучасної української драматургії Д. Вакуленко, Л. Дем'янівська, Г. Семенюк, О. Розанова, Л. Уколова, Л. Міщенко та ін., ця тенденція, крім інших елементів, виразилася також у поетиці ремарки, в якій драматурги відкрили нові можливості. Адже саме вона, ремарка, як переконує теорія драми, має характерну властивість вступати

в складні взаємини з діалогом і монологом, стає одним із засобів типізації драматичного характеру і обставин, сприяє розкриттю мотивації дій і вчинків героїв. З появою нової функції ремарки посилюється епічне і ліричне начало в драматургії, а поглиблюється відображення художнього мислення драматурга, зрештою, типу його образної свідомості¹.

Відомо ще з часів Арістотеля, що діалоги й монологи — суть драматичного твору, а ремарки виконують службову роль. Вони вказують на декорацію та обстановку; ігрові ремарки визначають дію, жести, міміку окремих персонажів. Таке визначення функції ремарки традиційне. Щоправда, іноді застерігається, що в ремарках зустрічається використання художнього стилю з метою більшої емоційної переконливості вказівок. Однак ця теорія вже давно не відповідає словесно-сценічній практиці. Ще у 1898 році Б. Шоу в передмові до своїх “П’єс неприємних” пророчо писав, що лаконічна й суха ремарка на початку акту може цілковито “розгорнутися у цілу главу і навіть ряд глав. Це може призвести до утворення нового змішаного жанру”, що дозволить повністю донести зміст твору до читача².

У сучасній українській драматургії 60—80-х років звертання авторів до використання ремарок характеризується двома тенденціями. Перша — виконання службової ролі, як було з часів виникнення драматичного роду літератури. Друга тенденція проявляється в прагненні до самостійного художнього образу, до все більш повної характеристики дійової особи. Важливо, що названі тенденції — традиційна і нова — однаковою мірою плідні, вони не поглинають одна одну, а взаємозбагачуються. Проблема, таким чином, не зводиться до з’ясування того, чи завжди існувала художня (авторська) ремарка або це зовсім новий елемент драми, як це прагнуть довести деякі нинішні дослідники історії драми³. Як доречно зазначає О. Розанова, тут питання слід сформулювати так — чи є ремарка якісно іншою у сьогоднішній драматургії, чи відображається у ній закономірна тенденція розвитку засобів типізації в сучасній драмі або ж вона є продовженням традиційної тенденції, характерної для драми взагалі⁴. Гадаємо, що на ці два питання конкретну відповідь дає драматургічно-театральна практика 60—80-х років в Україні. Принаймні найкращі драматургічні твори

ПОЕТИКА РЕМАРКИ В СТРУКТУРІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ 267
українських авторів О. Левади, О. Коломійця, В. Минка, М. Зарудного, І. Драча, Ю. Щербака, В. Шевчука, Я. Стельмаха, В. Врублевської, Л. Хоролець та ін. дають підстави для такого висновку: перед нами проблема і нова, і суттєва.

Звісно, її аналіз — поетика і функціонування ремарки в структурі сучасної драми — варто було б почати з твердження, як це зробив у своїй монографії В. Сахновський-Панкеєв⁵, що в еволюції ремарки відобразилася еволюція драматичної форми в цілому. Звернімо увагу й на те, що у працях з теорії драми, у літературній і театральній критиці до кінця XIX століття питання про ремарку загалом не піднімалося, оскільки вона, на думку тодішніх дослідників, стояла поза естетичними обсерваціями. І справді, ремарка не несла в собі ніякого відбитку типів художнього мислення, творчої індивідуальності (для прикладу візьмемо драматургію Гр. Квітки-Основ’яненка), і тим самим, власне, вона виявилася поза літературою.

Тільки драматургія кінця XIX — початку XX століття, надто нова, модерна драма Г. Гауптмана, Г. Ібсена, Б. Шоу, А. Стріндберга, А. Чехова, Лесі Українки, В. Винниченка та ін. внесла суттєві зміни у структуру п’єс, підвищивши, зосібна, роль несловесних засобів художньої виразності, зокрема ремарки. Саме Леся Українка чи не вперше в історії української драматургії використала ремарку не стільки з метою її відповідної службової функції, скільки з метою поглиблення образно-художнього змісту твору — його місця дії, настроїв героїв, естетичного й ідейного пафосу тощо (“Одержима”, “Вавилонський полон”, “Кассандра”, “Лісова пісня”, “Блакитна троянда” та ін.), що створило в її драматичних поемах, драмах, драматичних новелах та етюдах складну динаміку внутрішньої теми, ускладнило темпоритм. Більше того, вона часто писала свої ремарки як віршовані пояснення дій і вчинків героїв, їх емоційного стану (“Лісова пісня”).

Згодом у драматургії XX століття, зокрема першої його половини, ремарка під пером таких майстрів сценічного слова, як М. Метерлінк, Б. Шоу, Б. Брехт, М. Куліш та ін. втілює в собі не просто видовищні, речові функції, а вимагає від постановників (режисера й актора) чіткості й виразності у визначенні жестикуляції, міміки, динамізму з метою поглиблення ідейності та психологізму драми. Скажімо, М. Куліш у трагедії “Народний Малахій” так структурує

ремарки й репліки (перші написані в поетичному стилі, а другі викладені як своєрідний діалог у епічному творі), що вони у своїй органічній єдності сприяють розкриттю душевного стану героїні. Як, приміром, на початку першої дії образу Тарасовни:

“Заплакала, затужила у своєму домі (на Міщанській вулиці, 37) мадам Стаканчиха Тарасовна:

— Ой, хто скаже, хто розкаже, чи ти, доню, чи ти, пташко, а чи ти, Матінко Божа, куди він, у яку сторононьку тікає та на кого ж мене, бідну, покидає-є-є..

Похнюпилась канарка в клітці. Посмутнів образ Божої Матері. Мовчить. Тільки дочка середульша біля матері впада:

— Мамонько!..

— Не перебивай!

— Випийте, люба...

— Що це?

— Валер'янові краплі.

— Геть, одчепися! Хіба можна таку драму в серці та валер'яною впинити... Дай мені отрути!”⁶.

Доречно зауважити, що у наведеному уривку явно проглядає намагання М. Куліша ліризувати й епізувати драму, що згодом буде блискуче здійснено ним у “Патетичній сонаті”, “Маклені Грасі” та інших творах. Щодо ремарок і реплік у “Народному Малахії”, то варто зазначити от що: якщо епізований діалог передається засобами театрального мистецтва, то ліризовані ремарки аж ніяк не піддаються цьому, як скажімо, така промовиста деталь ремарки “посмутнів образ Божої Матері”. Зате вона, ця ремарка, дуже важлива у плані літературному, бо сприяє розкриттю загальної ідейно-художньої концепції драми: весь комізм і трагедійність п'єси полягають у неможливості знайти спільність для релігійного і комуністичного поглядів на життя, існувати під впливом двох ідеологій одночасно.

Та як би там не було, погляд на ремарку як на чисто службову частину драми і далі превалював у працях теоретиків та істориків драматургії. Наприклад, відомий дослідник В. Волькенштейн стверджував, що роль ремарки повинна зводитися до короткої характеристики обставин дії, манери вимови й особливостей

поведінки дійових осіб. Це їх, на його переконання, головні функції⁷. Схожу позицію підтримував К. Сторчак у своїй в цілому цікавій монографії “Питання поетики драми”⁸. Інша українська дослідниця Є. Старинкевич вважала, що всі функції ремарок, окрім службових, є або нав'язливою, непотрібною белетристикою, або коментарем зображуваних подій⁹. Не більше. І хоча в національній драматургічно-театральній практиці, як видно бодай із наведених тут прикладів, функції і роль ремарок якісно видозмінилися, все ж у енциклопедичних виданнях, зокрема “Словинку літературознавчих термінів”, їх призначення регламентувалося суто службовими потребами¹⁰. А те, що не підходить під це визначення, оголошувалося інерідним, чужим для драми як роду літератури додатком, як це часто спостерігається у численних підручниках і посібниках¹¹. Більше того, навіть авторитетні теоретики щодо функціонування ремарки в сучасній драмі висловлювалися категорично: “Драматургія має діалого-монологічну форму, що виключає авторське повіствування й описи”¹²; “Слово у п'єсі виносить усі психологічні і сюжетні навантаження — його не можна зробити матеріалом пояснення та аналізу (авторські ремарки мають допоміжне значення)”¹³.

І все ж прозірливі теоретики, критики й історики драматургії зауважували якісні зміни у поетиці та функціонуванні ремарки, тому й стверджували, як, наприклад, С. Владимиров: “Ремарка і репліка нерозривні. Тільки разом вони набувають драматичної сили. Найбільш лаконічна ремарка в єдиному розвитку дії може створювати дуже складну систему взаємин і нічим не поступається діалогу”¹⁴. Ці зміни в основному пов'язувалися із зростанням ролі образу автора у драмі, посиленням особистісного начала в ній. Усе це закономірно ввійшло в поетику сучасної драматургії, цілковито модифікувавши функції ремарок у бік їх художності. Певна річ, й досі зустрічаються в українській драматургії п'єси, де не тільки ремарки, а й діалоги та монологи безпорадні замінити браком ідейно-естетичної цілісності твору. Як, приміром, у п'єсі В. Кисельова “Тема для дискусії”: “Знову позичати гроші?” — “Геніально!” — “А як потім віддавати?” — “Знову перепозичимо”. — “Але ж віддавати все одно доведеться!” — “Ну-у, щось придумаємо”. — “В цьому щось є”. — “Дзуськи!”¹⁵. Звісно, отримавши такий

“багатий” діалогічний матеріал, актори аж ніяк не зможуть вирішити сакраментальне “бути чи не бути”. Або в драмі О. Корнієнка “Проба серця” героїня, як фіксує ремарка, дещо експансивна доярка Катря “мусила вживати заходів, до того ж — рішучих”¹⁶. Схоже можна навести і в п’єсах В. Фольварочного “Тяжіння сердець”, І. Рачади “Гарантія”, С. Ягупової “Ланцюг і вітрило” та ін.

Та ми ведемо мову про провідні тенденції в поетиці драми, зокрема щодо функціонування в ній ремарки, зміни її природи. І, як переконуємося на прикладі кращих творів української драматургії 60—80-х років, саме той драматург, який постійно шукає нових, свіжих засобів художньої виразності, поглиблює поетику драми на будь-якому рівні, може сподіватися на успіх. У розвитку драматургії означеного періоду хай і не часто, все ж зауважувалися ці тенденції, що зв’язані, повторюємо, з образом автора або авторською особистістю. У деяких п’єсах О. Коломійця, Ю. Щербака, М. Зарудного, В. Минка, В. Шевчука, В. Врублевської, Я. Стельмаха, Я. Верещака, Л. Хоролець, І. Драча та ін. не важко помітити, що специфічна тенденція розвитку драми, котра трансформувала рід і жанри, визначалася складною і органічною взаємодією драми з епосом та лірикою. Ця взаємодія, як переконує драматургічно-сценічна практика тих часів, полягає перш за все у широкому впровадженні у драматургію соціально-психологічних та ідейно-моральних тем і мотивів, їх естетичного осмислення, у поглибленні аналітичного начала і ліризму водночас, ролі безпосередньої авторської оцінки, авторського ставлення до подій, що відбуваються на сцені. У п’єсах українських письменників появляться ліричні монологи-ремарки, що трансформуються у своєрідні новели, як, скажімо, в повісті для театру “68” (“Десант”) Я. Стельмаха. Тут монолог-ремарка у першій частині твору радше нагадує аналогічний ліричний відступ в епосі, що розкриває душевний стан автора у змалюванні того, про що йтиметься в драмі загалом.

“А в т о р. Справи не такі вже й пильні закинули мене до портового міста. Я щойно закінчив повість і подумки ще повертався до неї <...> Доля всміхалася мені, а я — всьому світові, був щасливий за себе, і уявлялося

мені — все моє подальше життя минатиме в обіймах фортуни. І ось на такому емоційному піднесенні я опинився у портовому місті з багатющою флотською історією <...> Морські брижі кидали довкола безладні світляні цятки, проте і в них, очевидно, пульсував свій, не підвладний нашому розумінню, потаємний ритм <...> Коли це нараз... звідкись з моря, від води, мало не з глибини морських... мені вчувся... легкий подзвін... Та звідки ж це?”¹⁷

В іншому випадку монолог-ремарка вказує на ставлення автора до предмета зображення, сприяє визначенню ідейно-естетичного змісту драматичного твору, як, приміром, у драматичній поемі І. Драча “Дума про Вчителя”, де, крім “Слова до читача”, “Слова до режисера” і “Слова до редактора”, що самі по собі вже є своєрідними розгорнутими ремарками, є ще й безпосередня авторська оцінка-концепт того, про що буде мовитися у творі:

А в т о р

Я — автор цієї кантати,

Цієї сурми колажу. Не слів.

Субординація сюжету лише моя.

А все, що сталось, — не в мені, а в логіці

Подій живих, які пішли від нього —

Героя нашого. Я ледь гамую всі вчинки.

Всі вчинки хору і дійових осіб,

Які на диво просто суверенні.

Чому без себе я не обійшовся?

Чому потрібен Дантові Вергілій?¹⁸

Як зауважували критики, аналізуючи драматичну поему І. Драча “Дума про Вчителя”, тут активізація пам’яті не тільки Автора, а й читачів і глядачів, їх звернення до минулого і погляд на нього із позицій сучасності надають зображуванім подіям об’ємності, психологічної достовірності, філософічності¹⁹.

В українській драматургії 60—80-х років ремарка виконувала функцію ретро- та інтроспекції, надто в експозиціях до дій. Таке зміщення ретроспективи та перспективи увиразнювало об’ємність подій на сцені, робило ремарку динамічною у зображенні драматичних обставин, поглиблювало розкриття характеру героя твору. З одного боку, драма й надалі залишалася приналежністю як роду

літератури, так і виду мистецтва. З іншого — вона максимально наближалася до художньої прози.

Наприклад, у драматичній повісті “Одіссея в сім днів” О. Коломієць за рахунок переміщення часових пластів робить ремарку особливо увиразненою, позбавленою будь-якої статичності, що, без сумніву, позначилося на посиленні внутрішньої конфліктності героїв, скажімо, Петра. В епізоді другої дії Книш привів Петра до запустілого двору й осиротілої хати, де колись під час війни відбувалася жорстока боротьба з фашистськими загарбниками. Спочатку ремарка сприймається як вказівка лише на місце подій:

“Звечоріло. Сільська хата. Віконниці зачинено. Двері навхрест дошками забиті. З усього видно: давно тут ніхто не живе. І дощ і морози, і всі негоди били по ній. Вона аж похилилася, проте встояла. Видно, добрим майстром збудована, а може, хтось і доглядає її, — в старому порозі нова дошка прибита. Колись тут було дворище, а тепер від нього й сліду не лишилося. Тільки осторонь груша старезна доживає свій вік. З другого боку лежить дупласта колода. На ній сидять Книш і Петро. Надвечір'я тихе, тільки звідкись здалеку чути гомін села”²⁰.

Згодом, після всього, що стало відомо герою з розповідей Книша, автор зміщує ремарку назад, в страшні роки війни, зберігаючи при цьому те ж місце подій:

“Хата аж світиться, наче вимита сонцем. Від груші розпластана тінь на все подвір'я... і тиша. Софійка, Любка, дідок-інтелігент, Книш — наче не живі люди, а скульптури. Фріц — теж як укопаний. З хати виходить Старий Вовк — німецький капітан — без кашкета, мундир розстебнутий <...> Потягується, робить кілька фізичних вправ — рухи сповільнені <...> Потім наче нехотя, підходить до кожного, хто на сцені, мов не до живих людей, а до манекенів <...> Підійшов до столу. Сів. Витер хусткою руки... Що ж далі робити?” — написано на його обличчі”²¹.

Ретроспекція ремарка потрібна О. Коломієцьві для того, щоб зримо розкрити події минулого: уявні візії Петра наче наближають його до рідної матері, що оберігає його, немовля, від звірячої розправи завойовників над українським мирним населенням. Стан душі героя, його внутрішні боріння автор передає у наступній ремарці, сповненій динамізму й психологізму:

“Ніч, посріблена місячним сяйвом. Петро сидить на тій самій колоді... Замислився, задивився в свою скаламучену, збурену душу. Ніч прозорішає, освітлюється сцена. Ледь видно чорні постаті з автоматами. Фріц, Ганс. На порозі в розстебнутому кітелі — Старий Вовк. Остеронь — Молодий Вовк. Постаті затемнені, мов у примеркному освітленні. З груші звисає зашморг. На передньому плані у повному освітленні <...> стоїть Софійка — “якась дивна, наче в душі читає молитву... вдивляється в свою невідому путь...”. До неї підходить Петро. Він ніби хотів доторкнутися до матері рукою і злякався, що її не стане”²².

І, нарешті, третю, останню ремарку цієї сцени О. Коломієць знову переносить в описуваний час, по суті, на те ж місце подій, що і в першій ремарці, тільки з важливим окресленням перспективи подальшого розвитку характеру Петра:

“Ранній ранок. На колоді сидить Петро, підперши голову руками. Видно, ніч і ранок не спав. По паузі встає, підходить до хати-пустки, відриває прибиті навхрест дошки, відчиняє двері. Вони, може, вперше за десятки років, відчиняються зі скрипом, наче ламаються... Петро зникає в хаті, потім виходить, обхопивши руками і притиснувши до грудей старий візочок, в який колись його клала мати. Якимось зосередженим кроком проходить по сцені. У ньому народжується щось нове, досі не знане”²³.

Ремарки в драматичній повісті О. Коломієцьві “Одіссея в сім днів”, таким чином, руйнують уявлення деяких нинішніх дослідників поетики драми про те, що “характерною ознакою ремарки є статичність у зображенні обстановки, котра полягає у відсутності “будь-якого “руху”, що вона, ремарка, “являє собою такий опис, у якому “застиглими” виявляються не тільки речі, предмети, які створюють обстановку, але й дійові особи, які беруть участь у тій чи іншій сцені”²⁴. Зрештою, наведені у статті такі дещо розлогі ремарки з твору О. Коломієцьві якоюсь мірою заперечують і твердження М. Бахтіна про те, що “драмі за своєю природою чужа справжня поліфонія; драма може бути багатоплановою, але не може бути багатомірною, вона допускає тільки одну, а не декілька систем відліку”²⁵. Нинішні драматурги (не тільки, звісно, українські) прагнуть показати багатомірність людини, складність світу, в якому вона живе. Та й не забуваймо, що ця тенденція — породження не тільки сучасної драми: її коріння ще наприкінці ХІХ —

початку ХХ ст. (згадаймо творчість драматургів-модерністів Г. Ібсена, А. Стріндберга, М. Метерлінка, А. Чехова, Лесі Українки, В. Винниченка, М. Куліша та багатьох інших).

Окрім того, драматургічно-сценічна практика 60—80-х років засвідчує, що ремарка в структурі української драми несе в собі також функції епіграфа (О. Левада “Фауст і смерть”), заголовка-метафори (М. Стельмах “Зачарований вітряк”, Я. Стельмах “Шкільна драма”, Л. Хоролець “Сирени”, “Третій”, О. Коломієць “Чебрець пахне сонцем”), промовляючого прізвища (Муравель, Муза — “Маленька футбольна команда” Ю. Щербака, Бризгалов — “Кафедра” В. Врублевської, Гупаленко — “Увага — какаду!” В. Минка) тощо. В драматичній поемі І. Драча “Соловейко-Сольвейг” кожна дія має свою ремарку-назву — “Весна з соловейком у пазусі”, “Місячне інтермеццо”, — що сприяють розкриттю загального пафосу твору.

У сатиричних п’єсах В. Минка “Не називаючи прізвищ”, “Увага — какаду!” та ін. відчувається активний вплив традицій М. Куліша (“Отак загинув Гуска”, “Мина Мазайло”): в різкому несприйнятті необюрократизму та міщанства, в художніх прийомах гротескового поєднання реалістичних характерів та гіперболізованих масок, сатири, іронії і гумору. Авторська ідейно-художня позиція виявляється цілковито чітко не лише в традиційних монологіях і діалогах, але й у промовляючих назвах прізвищ (приміром, нероби Двічімакітри), у численних ремарках, де, на відміну від мовленнєвої діяльності дійових осіб, зафіксована мова самого автора, який іноді виступає і як дійова особа (Невідомий в “Увага — какаду!”). Тут, у фіналі п’єси, автор підводить підсумок показаним і осмисленим подіям:

Невідомий. Я обіцяв зайти трохи згодом. Та от і наступив цей час.

Ніна. Чого вам?

Антось. Нам не потрібні асенізатори.

Невідомий. А якщо я до того ще й автор?

Антось. Який автор?

Невідомий. Цієї комедії?

Ніна. Нам зараз не до комедії?

Антось. Ми чекаємо гостей.

Невідомий. Не повернуться. Вони зараз на Дніпрі,

змивають пилюку, що осіла у вашому домі.

Антось. Але що потрібно тут авторові?

Невідомий. Розставити всі крапки над “і”...²⁶

В. Минко тут вдало об’єднує і ремарку як один із засобів створення образу автора, і образ Невідомого як дійової особи. До речі, схоже прагнення спостерігаємо і в комедії М. Зарудного “Пробачте, ми без гриму”, але через спрощені та одноманітні репліки Автора, як зазначали критики²⁷, драматург не досяг бажаного ефекту: його ремарки мало дійові і не стимулюють розвитку драматичного конфлікту.

Образ Автора в п’єсах інших українських драматургів (“68” (“Десант”) Я. Стельмаха, “Дума про Вчителя”, “Зоря і смерть Пабло Неруди” І. Драча та ін.) розкривається в самому творчому процесі створення драми, він учасник подій і водночас їх літописець. Письменники прагнуть розкрити психологію творчої праці, її складнощі, зрештою, зробити сам процес створення драми предметом зображення — доступним предметом і для читачів, і для глядачів. По суті, це — новий крок, нова сторінка в поетиці драми як роду літератури.

Ще один мало досліджений аспект поетики ремарки в структурі сучасної драми — мотивація дій і вчинків, стану душі і характеру героя. Не беремо до уваги тут традиційні ремарки як службові чинники, а насамперед ті, що йдуть від образу Автора, авторської особистості. Так, вставні ремарки-епізоди, ремарки-новели у драмах О. Коломійця, І. Драча, Я. Стельмаха, В. Минка та ін. мають прямий зв’язок із дією, допомагають краще збагнути внутрішні спонуки героїв, сприяють розкриттю ідейно-естетичного змісту твору. До речі, до такого висновку приводить аналіз ремарок не лише українських драматургів, але й авторів з Росії (О. Арбузов, Л. Зорін, О. Вампілов), Білорусії (А. Макайонок, О. Дударев), Грузії (О. Йоселіані), Латвії (Г. Прієде) та багато інших сучасних художників слова.

Підсумовуючи, можна сказати, що ремарка в сучасній українській драмі, на відміну від свого традиційного призначення (воно також помітне в структурі п’єс), стала виявом авторської концепції чи ідейно-художнього пафосу твору загалом. Як ми переконалися,

в українській драматургії 60—80-х років створена навіть система ремарок, котрі організують твір на всіх рівнях. До функцій ремарок входять змалювання і мотивація характерів, зображення внутрішнього світу героїв (ремарка може стати ліричним внутрішнім монологом, фіксатором сокровенного кола думок героя). Вона виступає як елемент сюжету і нових композиційних рішень (приміром, введення хору, ведучих, ліричних відступів у “Думі про Вчителя” І. Драча). До складу ремарки входять портрет, інтер’єр, пейзаж, де реалізується авторське ставлення до персонажів і обстановки; вона вступає у взаємодію з репліками діалогів. На переконання сучасної дослідниці поетики драми, ремарку сьогодні слід грати, як і текст діалогів та монологів (паузи, нюанси, інтонації помітно зросли)²⁸.

Отже, відбувається переосмислення традиційних функцій ремарки в структурі сучасної драми, її поетики. Ремарка стає одним із новаторських засобів організації драми в цілому. В результаті цього поглиблюється тенденція до зближення драми з епічними та ліричними жанрами, родового взаємозбагачення. Це аж ніяк не означає, що драматургія втрачає свої характеристичні ознаки (конфліктність, драматизм, діалогічне та монологічне мовлення, драматична дія тощо). Ні. Вона все більше стає такою органічною цілістю, де взаємоіснують епічність і ліризм. І, певно, не має в цьому нічого дивного, адже ліризм у драмі, чи точніше — елементи ліризму у драмі — це форма розкриття внутрішнього світу дійової особи й автора; епічні ж елементи — спосіб розкриття сюжету, засоби структурних змін, що змінюють наші уявлення про персонажів, зосібна героя, обставини, дію.

Як би там не було, але виникнення і накопичення нових рис драматургічної поетики у кращих творах української драматургії 60—80-х років, нового художнього досвіду дасть свіжий імпульс у подальшому розвитку національної драматургії. Віриться, принаймні, хочеться вірити в це.

¹ Див.: Вакуленко Д. Сучасна драма: Соціально-стичні виміри // Вітчизна. — К., 1976. — № 10. — С.128-141; Вакуленко Д. Сучасна українська драматургія. — К., 1976; Билецкий Н. Эпические и лирические элементы в молдавской советской драматургии. — Кишинёв, 1972; Добрева Ч. Лирическая драма. — Л., 1983.

² Шоу Б. Пьесы несприятные: Предисловие // Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. — Л., 1978. — Т.1. — С.52.

³ Див.: Гримич Г. М. Нові рубежі драматургії. Деякі риси морально-етичної проблематики української драматургії 70-х років // Укр. мова та література в школі. — К., 1980. — № 5. — С.16; Медведєва Н. Доцільність еспериментів // Жовтень. — Львів, 1976. — № 2. — С.135-138.

⁴ Розанова Е. И. Ремарка как средство типизации в современной советской драме // Вопр. литературы народов СССР. — Одесса; К., 1987. — Вып. 13. — С. 104.

⁵ Сахновский-Панкеев В. Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. — Л., 1969. — С. 197.

⁶ Куліш М. Народний Малахій. Трагедійне // Куліш М. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т.2. — С.4.

⁷ Волькенштейн В. Драматургия. — М., 1968. — С. 238.

⁸ Сторчак К. Питання поетики драми. — К., 1959. — С. 19.

⁹ Старинкевич Є. Українська радянська драматургія за 40 років. — К., 1957. — С. 194.

¹⁰ Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. — К., 1971. — С. 353.

¹¹ Див., приміром: Тарасенко Н. Д. Деякі питання поетики. — К., 1969. — С. 172-190.

¹² Хализев В. Драма как явление искусства. — М., 1978. — С. 7.

¹³ Гинзбург Л. О литературном герое. — Л., 1979. — С. 199.

¹⁴ Владимиров С. Действие в драме. — Л., 1972. — С. 140.

¹⁵ Кисельов В. Тема для дискусії // Творчість молодих: Збірка п'єс. — К., 1982. — С. 15.

¹⁶ Корніснюк О. Проба серця: Драма на дві дії. — К., 1978. — С. 22.

¹⁷ Стельмах Я. “68” (“Десант”) // Стельмах Я. Запитай колись у трав... П'єси. — К., 1986. — С. 229-230.

¹⁸ Драч І. Дума про Вчителя // Драч І. Драматичні поеми. — К., 1982. — С. 8.

¹⁹ Див., скажімо: Янченко А. Світ поетичного щоденника // Вітчизна. — К., 1981. — № 7. — С. 163-172.

²⁰ Коломієць О. Одиссея в сім днів. Драматична повість на 2 дії // Коломієць О. Драматичні твори: В 2 т. — К., 1979. — Т.2. — С. 155.

²¹ Там само. — С. 158.

²² Там само. — С. 168-169.

²³ Там само. — С. 169.

²⁴ Комарова В. И. Принципы и содержание лингвистического анализа обстановочной ремарки как компонента драматического произведения: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — М., 1973. — С. 9.

²⁵ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 59.

²⁶ Минко В. Увага — какаду! або Хай вам біс // Минко В. П'єси. — К., 1977. — С. 56.

²⁷ Дем'янівська Л. С., Семенюк Г. Ф. Українська радянська драматургія (Тенденції сучасного розвитку). — К., 1987. — С. 92.

²⁸ Розанова Е. И. Ремарка как средство типизации в современной советской драме. — С. 112.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется поэтика ремарки в структуре современной украинской драматургии 60—80-х годов, раскрывается своеобразие её функционирования в пьесах А. Левады, В. Мынка, А. Коломийца, И. Драча, Я. Стельмаха и др. На широком фактическом материале (включая и некоторые драматические произведения Леси Украинки, В. Винниченко и М. Кулиша) обосновывается попытка отойти от традиционного понимания ремарки как служебного элемента драмы и определить уровень приобретения её художественности как по содержанию, так и по форме.

SUMMARY

The article deals with the poetics of the stage direction in the structure of modern Ukrainian drama of 60s—80s. The author highlights its characteristics and functions in the plays by A. Levada, V. Mynko, A. Kolomiyets, I. Drach, Y. Stelmakh and other playwrights. Using extensive factual material (including some plays by Lesia Ukrainka, V. Vynnychenko and M. Kulish) the author seeks alternative ways of the traditional interpreting the stage direction as a functional element of drama, and identifies its relevance both to content and form.

З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ. АНТІН СЕРЕДНИЦЬКИЙ У КОЛІ ПОЛЬСЬКО- УКРАЇНСЬКИХ КУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМИН

Уважний дослідник польсько-українських взаємин не може обминути увагою діяльність і письменницький доробок Антона Середницького — автора, який пише польською та українською мовами¹. Антін Середницький (літ. псевд. — А. Верба й ін.) народився 1 березня 1916 року у селі Вербівці тоді Кременецького повіту (нині Ланівецького району Тернопільської обл.) в селянській сім'ї. Чотири класи початкової школи закінчив у селі Влащинці, а семирічку — в містечку Вишгородок. Потім навчався в учительській семінарії славного Кременецького ліцею. Тут на майбутні його польсько-українські зацікавлення вплинули вчитель географії Станіслав Мончак та полоніст Казімеж Грошинський. Українською літературою юнака зацікавив учитель української мови Борис Веселовський. Учительську семінарію Середницький закінчив 1937 року в Лісній Підляській. Вищу освіту в галузі польської й української філології розпочав перед війною у Варшавському університеті. Його вчителями, між іншим, були С. Слонський, В. Дорошевський, Р. Смаль-Стоцький, П. Зайцев, Т. Котарбінський та Ю. Кшижановський.

Літературну творчість польською мовою Середницький розпочав ще в учительській семінарії в Кременці. У журналі для молоді "Nasz Widnokrąg", що виходив під опікою полоніста К. Грошинського, Середницький опублікував у 1934 році статтю "Шевченко і поляки" (№ 7–8. — С. 104–106), головною підставою якої був нарис П. Зайцева під таким же заголовком, що з'явився у "Бюлетні польсько-українському". Крім цього, в даному річнику Середницький виступив і з поезіями "Z tomem poezji", "Pajęczyna", "Szelesty", а відтак (1934. — № 4-5) "Robotnik". Автор був запрошений до редколегії "Naszego Widnokręgu". Перейшовши до семінарії в Лісній Підляській Середницький опублікував тут літературний опис

Підлясся у шкільному органі “Łącznik” (1937). Війна та окупація перервали навчання в університеті та літературну творчість.

У 1939—1941 роках Середницький працював учителем початкової школи, а згодом трамвайним кондуктором у Варшаві. Наприкінці Варшавського Повстання був вивезений на примусові роботи до Німеччини. Після визволення працював учителем, певний час був завідувачем початкової школи в Ліготі Крогошинського повіту, а з 1948 року — учителем польської мови в гімназіях і ліцеях Варшави. Одночасно продовжував навчання у Варшавському університеті, де в 1949 році отримав диплом магістра польської філології, а також диплом учителя середніх шкіл. У 1952—1956 роках працював старшим викладачем польської мови та літератури в Корпусі кадетів у Варшаві. Встановивши зв'язки з Християнською теологічною академією, у 1958—1960 роках був у ній директором підготовчих курсів до вищої школи. Як полоніст, А. Середницький працював у кількох варшавських школах, а найдовше — у X і V ліцеях для працюючих. У V ліцеї в 1968—1977 роках займав посаду директора. 1972 року отримав звання професора середніх шкіл.

У 1976—1987 роках А. Середницький — заступник голови правління УСКТ, а в 1959—1987 роках — голова літературно-мистецького об'єднання при ГПУСКТ. З 1958 року — член редколегії “Нашої культури”, в 1963—1988 роках — відповідальний редактор “Українського календаря”. З 1960 по 1986 роки працював позаштатним викладачем кафедри української філології Варшавського університету, читаючи лекції з методики навчання української мови та літератури, теорії літератури, а іноді загальних відомостей про Україну. У 1957—1987 роках — спочатку член, а потім заступник голови Програмної комісії з української мови й літератури в Міністерстві освіти і виховання. Останнім часом А. Середницький розгортає діяльність у Товариствах “Польща—Україна” і “Варшава—Київ”, беручи також активну участь у наукових конференціях, які відбувалися у 1990-х роках в Україні та Польщі².

Немалі заслуги А. Середницького в царині методики й дидактики навчання української мови в Польщі. Українці різних поколінь з вдячністю згадують його прекрасно опрацьовані підручники з української мови: “Рідна мова. Граматика української мови” (1969), читанки для II класу початкової школи “До грамоти” (1975),

“Дружіть з книгою” (1987), для III класу “Дім та світ” (1965), “У сім’ї та школі” (1985), для IV класу “Сучасне і минуле” (1971), “Життя і книжка” (1983), для V класу “Широчіють обрії” (1972, у спів-авторстві з К. Кузиком), методичний посібник з української мови “Mówimy, czytamy, piszemy. Poradnik metodyczny” (1982). Запропоновані А. Середницьким художні тексти — це твори чи уривки з творів письменників України, письменників української діаспори, а також польської та світової літератур. Деякі оповідання він писав сам. Особливу увагу А. Середницький звертав на ті твори, в яких найбільш яскраво засвідчувалися польсько-українські зв'язки і культурні споріднення.

Як член редколегії “Нашої культури” і редактор “Українського календаря” А. Середницький ініціював висвітлення цими виданнями польсько-українських літературних, культурних і історичних взаємин, активно залучав до співпраці польських учених, письменників, публіцистів.

Зокрема, йому вдалося залучити таких учених, як Т. Котарбінський, Т. Грабовський, М. Інґльот, В. Серчик, Е. Горнова, Р. Рейнфусс, З. Вежбіцький, Р. Бриковський, В. Бальцеровак, Б. Бялокозович, В. Домбровський, Є. Томашевський. Часто на сторінках УК і НК виступали Ф. Неуважний, М. Юрковський, Р. Тожецький, Г. Капелусь, Е. Анчевська, М. Касіян та ін. З письменників слід назвати Я. Івашкевича, Є. Єнджесвича, В. Слободника, С. Е. Бурого, К. А. Яворського, Т. Хрущелевського, А. Бліса, Л. Левіна, Л. Кальтенберга, А. Васькевича, А. Баушгадтена й ін., а також таких польських авторів, як Л. Подгородецький, В. Сулевський, З. Млинарський, З. Іжиковський, А. Цесаж, З. Рибак, К. Суздек та ін.

А. Середницький вніс вагомий внесок і до культурної компаративістики, зокрема у дослідження проблем української літератури і польсько-українських взаємин³. Із 332 літературознавчих статей А. Середницького понад 200 присвячені польським авторам й польсько-українським взаєминам; із 160 написаних ним рецензій 80 розкривають польсько-українську тематику.

Загалом А. Середницький до кінця 1998 року випустив у світ 22 книги, 26 “Українських календарів”, 332 літературознавчі статті, 86 культурознавчих студій, 286 культурних хронік, 21 мовознавчу працю, 55 робіт на історичні теми, 34 публікації з історії церкви,

11 перекладених творів, 160 рецензій, 43 вірші, 2 п'єси, 75 оповідань для дорослих, 90 оповідань для дітей, 72 фейлетони, 72 публіцистичні статті, 10 інтерв'ю, 28 бібліографічних оглядів, 17 зредагованих літературних збірок українських авторів у Польщі та ін. Цей доробок становить біля 1500 бібліографічних позицій⁴.

Вагомою є роль А. Середницького як консультанта, літературного критика, видавця у формуванні і розвитку української літератури в Польщі.

Так, на сторінках “Українського календаря” систематично публікувалися твори українських поетів з Польщі (Адела Білоус, Ірина Рейт, Олександр Жабський, Іван Шелюк, Євген Самохваленко, Яків Гудемчук-Мушинський, Остап Лапський, Іван Златокудр, Міля Лучак, Ольга Петик, Степан Сидорук, з лемків — Яків Дудра, Петро Мурянка, Іван Вірхнявський, холмшак Тадей Карабович, підляшуки — Іван Киризюк і Юрій Гаврилюк, Петро Киризюк, Іван Хвашевський, Євгенія Овсянюк-Мартинюк, Софія Сачко, Ольга Підляшанка та ін.), твори українських прозаїків Польщі (Іван Гребінчичин, Василь Гірний (Щипавка), Юрій Олійник, Микола Тарасенко (Щирба), Максим Запорожець (Демчук), Петро Галицький (Коваль).

Він також був причетний до створення першої антології українських літераторів у Польщі “Гомін” (1964), особисто опрацював таку ж антологію “Гомін з-над Вісли” (1989), яка, на жаль, не встигла вийти у світ у видавництві “Радянський письменник” у Києві.

На сторінках українського календаря часто з'являлися переклади віршів польських авторів на українську мову.

Йдеться про українські переклади творів таких поетів, як Ян Кохановський, Адам Міцкевич, Юліуш Словацький, Ципріан Норвід, Богдан Залеський, Адам Асник, Марія Конопницька, Ян Каспрович, Юліан Тувім, Владислав Броневський, Константин Ільдефонс Галчинський, Ярослав Івашкевич, Чеслав Мілош, Тадеуш Куб'як, Станіслав Грохов'як, Єжи Фіцовський, Тадеуш Ружевич, Юліан Пшибось, Тадеуш Хрусцелевський, Єжи Гарасимович та ін.

У свою чергу, на польську мову були перекладені чимало творів українських поетів минулого й сучасності.

В “Українському календарі” друкувалися польськомовні версії творів Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Євгена Гребінки, Лесі Українки, Уляни Кравченко, Юрія Федьковича, Якова Головацького, Івана Франка, Якова Щоголіва, Павла Тичини, Максима Рильського, Миколи Бажана, Богдана Лепкого, Володимира Сосюри, Івана Кулика, Валерія Поліщука, Євгена Плужника, Андрія Малишка, Ростислава Братуня, Олександра Олеся, Леоніда Первомайського, Миколи Вінграновського, Романа Лубківського, Платона Воронька, Любомира Дмитерка, Володимира Лучука, Юрія Щербака, Івана Драча, Валентина Ткаченка, Ліни Костенко й багатьох ін.

Перекладали також на українську мову поезію слов'янських народів (російську, білоруську), народів Західної Європи. Навколо “Українського календаря” та його відповідального редактора Антона Середницького утворилася справжня школа польсько-української й українсько-польської практики перекладу.

Чимало місця в “Українському календарі” присвячено питанням життя українців в Польщі, громадсько-економічним проблемам України. Показані досягнення української науки. Особливої уваги в зв'язку з цим заслуговують статті відомого хіміка Андрія Починайла. До речі, він опублікував цікаві спогади про передчасно померлого свого брата Володимира — талановитого українця та русиста⁵.

Варто зазначити, що в “Українському календарі” редактор поміщав і матеріали, які, так би мовити, офіційно замовчувалися або й взагалі належали дозаборонених.

Вже в УК за 1963 рік бачимо статтю й поезії Б.-І. Антонича (с. 179–187), а збірка його поезій вийшла у Києві в 1967 році. В УК за 1964 рік є досить розгорнуті інформації про забороненого тоді Б. Лепкого (с. 153–164, 267–268). В УК за 1966 рік була стаття про М. Грушевського (с. 152–153), в УК за 1967 рік надрукований вірш М. Хвильового (с. 338), в УК за 1968 рік — оповідання А. Кашенка (с. 330), в УК за 1976 рік — стаття про С. Єфремова (с. 131–133). Певне хвилювання влади викликала поява в УК за 1964 рік поштових марок УНР з тризубами, а в УК за 1968 рік — інформації про петлюрівську пресу в Польщі (с. 50–55). В УК за 1976 рік друкувалися спогади про Романа Смаль-Стоцького (с. 202).

“Український календар” і багатогранна діяльність його відповідального редактора викликали схвальні відгуки у польській, українській та зарубіжній пресі.

Досить згадати рецензії у польських часописах “Odgłosy” (1980. — № 49), “Kurier Lubelski” (1970. — № 20), “Głos Olsztyński” (1969. — № 26), “Kamena” (1970. — № 6); відгуки в українській пресі — “Робітнича газета” (1964. — 30.VI), “Радянська культура” (1964. — 30.I), “Всесвіт” (1964. — № 3), “Вітчизна” (1964. — № 3; 1965. — № 6), “Український історичний журнал” (1965. — № 4); у Чехословаччині — “Нове життя” (1966. — 12.III), в Югославії — “Нова думка” (1986. — № 56). Рецензентами УК були такі відомі вчені й письменники, як З. Гросбард, С. Заброварний, М. Лесів, Я. Дзиря, Д. Степовик, М. Мольнар, М. Мушинка, Є. Волошко. Як подяку за календар А. Середницький отримував книжки з теплими дарчими надписами від Євгена Кириллока, Олеса Гончара, Миколи Бажана, Григорія Вербеса, Федора Малицького, Микити Годованця, Миколи Головащенко, Федора Погребенника та ін.

Окремо треба згадати про перекладацьку діяльність А. Середницького, який переклав з української на польську мову й з польської на українську низку поетичних текстів, оповідань, статей.

Так, у Люблінському видавництві у 1986 році з'явилася повість Т. Шевченка “Близнець”. А. Середницький підготував вибірку віршів лемківського народного поета Якова Дудри “Уродився я хлопом” (1982), видав вибірки своїх оповідань “Пройденим шляхом” (1976), “Мандрівка до Чайчинець” (1984), видав брошуру “Ukraińskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne” (1976).

Доказом визнання цієї роботи було прийняття А. Середницького до Спілки польських письменників у 1986 році.

Серед праць на історичні теми на особливу увагу заслуговує його розвідка про Симона Петлюру. Обґрунтовуючи потребу ширшого пізнання життя і діяльності Петлюри, Середницький писав:

“Появилася потреба ще більше спопуляризувати постать видатного реалізатора польсько-українського союзу. Петлюра заслуговує на те, щоб на польському ґрунті появилася про нього, як про Б. Хмельницького, широка монографія, але це вимагає часу і коштів. Хай же тим часом оця публікація стане скромним внеском на шляху до популяризації славного політика і героя братнього українського народу”⁶.

Тематика літературно-художньої творчості А. Середницького тісно пов'язана з життям українців у Польщі, польсько-українсь-

кими взаєминами, з загальнолюдськими проблемами. Показовим є вірш, присвячений Адаму Міцкевичу, опублікований під псевдонімом Клим Качала, де є такі рядки про українські враження великого польського поета:

По життєвих дорогах йшов з ним чар України
І велів степову пісню славить на чужині.
Ой снився у Парижі отой спів дівчини,
Що козаки заспівали у смертну годину⁷.

Властиві поетичній творчості А. Середницького й твори на релігійні теми (див., наприклад, його вірш “У Свят Вечір”⁸).

В оповіданнях для дітей А. Середницький торкається історії й сучасності Польщі та України, польсько-українських взаємин. Так, в оповіданні “Портрет Адася” (УК. — 1979 — С. 227) йдеться про портрет сина Жеромського Адася роботи Михайла Бойчука, оповідання “Не знала куля” (УК. — 1978. — С. 218) розповідає про смерть Андрія Потебні в боротьбі польських повстанців з царським військом, прозовий твір “Друзі з Романова” (УК. — 1977. — С. 213) присвячений дружбі молодого Ю. Крашевського з сільськими дітьми. Українська й польсько-українська тематика, розроблена на різноманітному історичному матеріалі, присутня й в оповіданнях А. Середницького для дорослих, серед яких вкажу на такі, як “Взяв би я бандуру” (УК. — 1981. — С. 280), “Митці” (Гомін. — 1964. — С. 11), “На рабському хлібі” (УК. — 1969. — С. 308), “Порятунок” (НК. — 1960. — № 8), “Ціна волі” (УК. — 1969. — С. 89), “Іван Калесник” (УК. — 1975. — С. 327), “Наша вчителька” (НК. — 1960. — № 11), “Вишневий цвіт” (УК. — 1978. — С. 206).

Цінним свідомством доби та її проблем є багатий найрізноманітнішими документами архів А. Середницького, який він люб'язно передав до Відділу рукописів університетської бібліотеки у Варшаві. Жоден серйозний дослідник польсько-українських літературних й громадсько-культурних взаємин не зможе обійтися без цього цілком вірогідного, компетентного джерела знань про наші часи⁹.

¹ Тут і далі користуюся такими джерелами: Шевченківський словник. — К., 1977. — Т. 2. — С. 209; Українська радянська енциклопедія. — К., 1983. — Т. 10. — С. 129; Матеріали до словника уескатівських творців // Український календар. — 1987. — С. 310–311; *Bartelski E. Polscy pisarze współczesni (1939—1991)*. Leksykon. — Warszawa, 1995. — S. 369; *Sejm Rzeczypospolitej Polskiej. Komisja Mniejszości Narodowych i Etnicznych. Mniejszości narodowe w Polsce*. Informator 1994. — Warszawa, 1995. — S. 191–192. Про псевдоніми А. Середницького — див.: *Дей О. І. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI—XX ст.)*. — К., 1969. — С. 97, 529. Крім поданого там псевдоніма *Антін Верба* Середницький користувався ще такими псевдонімами: *Ан*, *Антін Більчук*, *Олесь Тимчук*, *Antoni Bielecki*, *Яків Міхняк*, *Клим Качала*, *Максим Проць*, *Семен Багринівський*, *Василь Шандрюк*, *Й. Янчук*, *Олександр Орач*, *Іван Жмиря*, *Семен Носуль*, *Денис Самійлюк*, *Марко Корчевський*, *Т. Бойко*, *Кость Остриг*, *Корній Лігоцький*, *Олесь Пилипчук*, *Осія Лукич*, *Андрій Шевчук*, *Омелян Коцуй*, *Krzysztof Bielecki* та криптонімами *A. C.*, *A. B.*, *A. B.*, *A. T. C.*

² Так, у Кам'янці-Подільському (1992) він виступив з доповіддю “Наступ на Київ 1920 р. і його наслідки для армії та уряду УНР”; в Інституті історії ПАН у Варшаві — з доповіддю “Головні етапи розвитку української історіографії”; у Вищій педагогічній школі в Ловічу (1996) свій виступив присвятив темі: “Владики з України в Білорусі в XVII—XVIII ст.”; на Петлюрівських читаннях у Полтаві (1994) було зачитано нарис А. Середницького “Польські шанувальники Симона Петлюри”.

³ Для прикладу див. такі студії А. Середницького: *Polsko-ukraińskie związki literackie w wydawnictwach Ukraińskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego w Polsce // Studia Polono-Slavica Orientalia. Acta litteraria*. — Ossolineum; Wrocław, 1984. — Т. VIII. — S. 207–226; *Moszczący drogi przyjaźni // Osnowa*. — Łódź, 1984. — № 9–10. — S. 108–110; *Listy Leonida Perwomajskiego do Adama Galisa / Studia Polono-Slavica Orientalia. Acta litteraria*. — Ossolineum, 1988. — Т. XI. — S. 295–320; *Maria Dąbrowska o problemach polsko-ukraińskich // Serednicki A. Szkice polsko-ukraińskie*. — Warszawa, 1994. — S. 37–57; *Jewhen Małaniuk a pisarze polscy // Там само*. — S. 58–86; *Adam Mickiewicz na Ukrainie // Serednicki A. Z niwy polsko-ukraińskiej*. — Warszawa, 1995. — S. 60–78; *Ukrainika w literaturze polskiej drugiej połowy wieku XIX // Там само*. — S. 79–115; *Jerzy Stempowski o sprawach ukraińskich // Acta Polono-Ruthenica*. — Olsztyn, 1997. — Т. II. — S. 425–434; *Polskie tłumaczenia “Eneidy” ukraińskiej // Serednicki A. Dialogi polsko-ukraińskie*. — Kijów, 1997. — S. 86–95; *Wkład Ukraińców w dorobek Kultury Polski // Serednicki A. Kulturotwórczymi szlakami współdziałań polsko-ukraińskich*. — Warszawa; Kijów, 1998. — S. 39–70; *Wkład Polaków do rozwoju Kultury Ukraińskiej // Там само*. — S. 1–38.

⁴ Крім того, в рукописах залишаються низка оповідань А. Середницького польською мовою під назвою “W warszawskim nurcie”, розповідь про долю петлюрівського вояка “На союзницькій землі”, переклади оповідань О. Гончара. І. Вільде, М. Стельмаха, В. Захарченка, Ю. Яновського, а також деякі спогади.

⁵ Див.: *Починаймо А. Володя // Український календар*. — Варшава, 1985. — С. 257–264.

⁶ *Serednicki A. Symon Petlura*. — Warszawa; Kijów, 1997. — S. 2. А. Середницький присвятив Симонові Петлюрі та його соратникам ряд статей польською й українською мовами (див., наприклад: *Симон Петлюра та його сім'я // Церковний календар*. — Сянік, 1999. — С. 202–211). Він також автор двох віршів на цю тему: “Панихида” (*Церковний календар*. — 1999. — С. 211), “Симонові Петлюрі” (*Січеславський край*. — Дніпропетровськ, 1998. — № 1). Я хотів би вирізнити і роботу А. Середницького “*Dialogi polsko-ukraińskie*” (Warszawa, 1997), присвячену пам'яті вірної помічниці й товаришці життя дружині Маріанні. В цій студії аналізується ідея незалежності України, польсько-українські історичні взаємини протягом віків на славу і на осторогу для сучасних, козацьких концепцій перетворення Польщі в Речіпосполиту трьох народів, розглядаються давніші й новіші зв'язки між Варшавою і Києвом, польська культурна автономія за доби Центральної Ради, тасмна дипломатична місія в Литві заступника міністра закордонних справ в уряді УНР професора Романа Смаль-Стоцького та український доробок Богдана Скарадзінського.

⁷ *Качала К. Міцкевичу // Український календар*. — 1978. — С. 206. Характерно, що саме Середницькому присвятив свій вірш про Міцкевича Остап Лапський (див.: *Лапський О. Адам Міцкевич // Український календар*. — 1978. — С. 206). Варто назвати також досить яскравий вірш Середницького під назвою “Словацький”, в якому розгорнуто мотив чарівної краси Кременецької землі — малої вітчизни Юліуша Словацького, яка так глибоко запала в душу польського поета (див.: *Качала А. Словацький // Український календар*. — 1979. — С. 187).

⁸ *Орач О. У Свят Вечір // Церковний календар*. — Сянік, 1997. — С. 52. Серед найновіших праць А. Середницького на духовні теми відзначу статтю “Знавець церковного мистецтва” (*Церковний календар*. — 1999. — С. 115–118), присвячену доробку Михайла Драгана у зв'язку зі 100-річчям від дня народження цього визначного українського мистецтвознавця.

⁹ Більш ширше і детально творчий і науковий доробок А. Середницького буде мною представлений у статті “*Antoni Serednicki — rzeźnik i orędownik polsko-ukraińskiego przymierza, porozumienia i współpracy*”, яка друкується у четвертому за 1999 рік серії “*Acta Polono-Ruthenica*”, що видається Вищою педагогічною школою в Ольштині.

РЕЗЮМЕ

Статья характеризует большой жизненный и творческий путь известного современного украинского писателя, литературоведа и общественно-культурного деятеля в Польше Антона Тимофеевича Середницкого.

SUMMARY

The research sketches a long-life and creative path of the noted contemporary Ukrainian writer, literary critic, and public figure in Poland Anton Tymofeyevich Serednitsky.

© В. В. Прозоров

ОТКРЫТЫЕ ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Кафедра общего литературоведения и журналистики Саратовского университета в ноябре 1997 года при поддержке “Открытого Общества” провела конференцию-семинар на тему “Общее литературоведение в системе современного филологического образования”¹. Сверхзадача этой инициативы — обмен мнениями по поводу многих существенных и трудных профессиональных вопросов и в их теоретической содержательности, и в их практическом вузовском и школьном преломлении.

Общее литературоведение в университетской образовательной сфере — целостная многоуровневая система филологических дисциплин, связанных с теорией художественной словесности, с историей и теорией литературно-критической рефлексии, с курсами, которые вводят студентов-гуманитариев в науку о литературе, подготавливая её последующее и прочное историческое освоение. Общее литературоведение имеет непосредственное отношение к ряду перспективных филологических специализаций, включая и современную журналистскую подготовку.

В состав общего литературоведения входят история и методология литературной науки. В прошлую эпоху наша наука (в том числе история и теория литературной критики и журналистики, о которой шёл подробный разговор на конференции-семинаре) занимала место на периферии обществоведческого официоза. И это скромное, но прочное “место под солнцем” имело свои преимущества и представляло известные стеснения для всех — и для велеречивой и шустрой литературоведческой обслуги, и — совсем по-иному — для честных и мудрых тружеников и подвижников

литературной науки. Среди учёных-литературоведов, труды которых по истории и теории литературной критики и журналистики неизменно находятся в активном университетском образовательном обиходе, мы с благодарностью называем Е. И. Покусаева и Б. Ф. Егорова, Т. И. Усакину и А. А. Жук, М. В. Теплинского и В. Г. Березину, М. Г. Зельдовича и В. Н. Коновалова, Г. Н. Антонову и мн. др.

К каким рубежам, к каким границам неведомого подошла к концу XX века наша наука? Вот только малая доля чрезвычайно простодушных и очень сложных вопросов.

Каково сегодня реальное место литературоведения, во-первых, в семье филологических наук, в соотношении прежде всего с лингвистикой и (мы часто об этом забываем) фольклористикой, и, во-вторых, в содружестве с нашими общепилологическими соседями — философией, эстетикой, культурологией, психологией, книговедением, историей и теорией средств массовой информации и коммуникации — в нынешних социально-исторических обстоятельствах почти повсеместного отхода от литературоцентристских ценностных представлений?

Каким образом мы в состоянии сейчас *о-предел-ить*, то есть обозначить мерцающие, нечёткие, принципиально приблизительные пределы, контуры предмета нашей науки? Что, в самом деле, есть объект литературоведческого усмотрения? Все художественные, литературно-критические, собственно литературоведческие тексты? Несомненно. Все тексты, имеющие претензию быть художественными, литературно-критическими и т.д.? Границы сильно расширяются... Все тексты, в том числе и принимаемые за художественные (квазихудожественные — так называемое “чтиво”)? Вероятно. Все тексты, которые за давностию времён меняют свои функции, запоздало, но верно обретая, кроме всего прочего, эстетическое назначение (медиевистика знает очень много подобных примеров)?.. Открытые вопросы... Скорее всего объект литературоведения может оказаться в недалёком будущем и шире, и многояруснее, чем традиционно нами полагалось.

К каким обнадёживающим итогам подошёл наш литературоведческий XX век в “критике текста”, в уяснении словесно-художественного произведения? Быть может, пройдя через многие

исследовательские увлечения и жреческие искушения, литературная наука приближается к пониманию своей роли тихоголосой и смиренно-мудрой служительницы при тексте, а не над ним и не в нём самом? Быть может, жизнь действительно убедила нас в том, что “концепции — продукт скоропортящийся” (Ю. М. Лотман), особенно если изделия эти подчинены заданиям, внешним по отношению к природе литературы?

Один из самых трудных вопросов общего (и частного) литературоведения — вопрос о смысле и способах (методах и приёмах) постоянно осуществляемого на практике перевода с языка художественного текста на язык филологического его понимания. Всё было... И более или менее изящные понятийно-логические, эмоционально-экспрессивные, рассудительно-речевые “наблюдения” над художественным текстом... И дерзкие семиотически-остро- и хитро-умные проникновения в текстовую телесность... И бессильно-гордые, почти надменные опыты узревания текста в бесконечно изошрённом субъективно-исследовательском “Я”... Всё было и есть. И остаётся наш главный предмет — “союз волшебных звуков, чувств и дум”. Литературоведение (в лучших его проявлениях) умеет переводить думы поэтические на язык научной логики, осмыслить чувства, запечатанные в тексте, и мир звуков, в нём явленных. И всегда — огромный остаток принципиально невыразимого и невыговариваемого, остаток... “волшебства”.

Уместным мне кажется введение в литературоведческий лексикон понятия “*другая реальность*”. Поясню: всё наше текучее и вечное бытие, материальное, душевное, духовное — сама по себе жизнь — первичная, изначальная природно-социальная данность, внутри которой мы все обитаем и которая нас насквозь проникает. Все соприродные человеку институты понимания этой первичной реальности суть реальность вторичная, постоянно пробующая вторить той, исходной (как Церковь — в отношении к Творцу, к Богу; как средства массовой информации — к происходящему; как историческая наука — к минувшему; как литературоведение и литературная критика — к художественной словесности и т.д.). Границы здесь не пространственные, разумеется, но метафизические, логические...

Художественная словесность (как и все искусства мира) находится за порогом и первичной, и вторичной реальности. Мир искусств, искусственный мир, творимый звуками, красками, линиями, ритмом, пластикой, словом, — это реальность другая, не совпадающая ни с изначальной, ни с той, что пробует её понятийно-логически интерпретировать, но существующая параллельно. Слово в Поэзии не только способно передать мелодию чувств, картины событий, напряжение действия. Слово в Поэзии нечто существенное как бы таит про себя, являет в себе сокрыто, многозначительно умалчивает, создавая волнующий эффект “противочувствий” (Л. С. Выготский), подготавливающих художественные открытия и откровения. Другая реальность убеждает воспринимающих осязаемостью явленного, очевидностью представленного. Смысл другой реальности также трудно определить, как и смысл исходной, первичной. Он есть, и он неуловим, рассыпается на бесконечное множество осколков-ответов, каждый из которых, взятый порознь, недостаточен, а все вместе — тоже не создают покоряющей системности целостности. Одно из высших назначений другой реальности — сложно-коммуникативное, утоляющее извечную жажду общения, представляющее вероятность и удовольствие переключения в мир фантазии. Искусство для Художника — дерзкое или невольное искушение стать подобием Творца. Восприятие искусства для слушателя, зрителя, читателя — реальный шанс приобщения к трудно улавливаемым и притягательным тайнам бытия. Искусству дано исподволь заражать нас чувством преодоления своего края, порога, границы, своей предельности, замкнутости, заикленности и обволакивающим. Искусство способно одаривать человека радостной свободой переживания конкретно-чувственного и в то же время — от природы, от рождения — как бы недополученного им концентрированно-бесконечного, бескрайнего. Другая реальность проникает в нас, включает нас, смертных, в свои *иные* пределы, в свои эстетические координаты, которые (чудо из чудес!) в силах оказываются расширить наши жизненные диапазоны...

С новой силой вдумываемся мы в завет А. П. Скафтымова: “надо научиться честно читать”². В самом деле, более или менее корректный, объёмный, адекватный перевод с языка другой

реальности на язык вторичной, понятийно-логически познающей реальности осуществим лишь при одном неустранимом обстоятельстве: при честном, сосредоточенно-внимательном следовании маршрутами своей собственной субъективности, ведущей вглубь “другого”, авторского художественного текста и ощущающей его в разномасштабной полноте. Литературоведческая исследовательская субъективность неременна. Мало того, она благодатна, если способна в “другом” (в художественном тексте) узреть узреть друга. Только честная субъективность литературоведа — путь к истинной объективности филологического проникновения в текст. Честная — значит отзывчивая, добросовестно исповедующая презумпцию доверия к авторскому тексту. Это, мне кажется, один из главных итогов общего литературоведения XX века.

Самое продуктивное в нашем столетии философско-филологическое понятие — диалог и его семантически более прозрачный русский терминологический двойник — общение, то есть счастливая вероятность нахождения общего, общности. Разрыв диалога — драматическое *раз-общение*. Цель — идеал — *со-гласие*.

К этому ряду важнейших литературоведческих понятийных ключей стоило бы отнести и пока ещё мало осмысленную и очень слабо разработанную категорию *одушевлённости* художественного текста. Пушкинская строка “душа в заветной лире...” — самое ёмкое и метафорически точное обозначение художественного текста. Но живая жизнь поэтического слова повелевает задуматься и над тем, что одушевлённость — это не только фигуральная или переносная характеристика литературы, но и прямое, буквальное определение её внутренней энергии, внутренних готовностей к диалогу с вероятным адресатом, определение особой природы другой реальности — читательской направленности художественного произведения. Филологическое признание одушевлённости искусства слова — это и неременное условие полноты литературоведческого и просто читательского общения с текстом, и атмосфера общения (что особенно важно в образовательном гуманитарном процессе), и желанный и едва ли достижимый берег или, лучше сказать, горизонт узнавания и понимания другой реальности. Представляется, что без осторожного и тактичного введения в литературоведческий круг понятия “одушевлённости” художественного

текста нам не проникнуть в природу совершаемых аналитических операций, ни в глубинные процедуры изучения словесности (прежде всего в школе, где преподаётся не наука о литературе, а само искусство слова, где осваиваются законы непосредственного восприятия поэзии). Отношение к художественному тексту не только с позиций семиотики, но и с позиций науки о живом может быть очень перспективно...

А. П. Скафтымов завещал пронизательно ощущать ограниченную меру профессиональной литературоведческой власти над художественным текстом. Он предостерегал против наполеоновских победных вторжений в текст, с особой симпатией противопоставляя им толстовско-кутузовское смирение, чуткое и мудрое (честное!) следование живой “скрытой ведущей целесообразности”³, заключённой в тексте.

Вопросов — тьма... И “запрашивающий” наш интерес, вероятно, превосходит наши реальные возможности. Но, как заметил в последнем своём интервью Ю. М. Лотман, “то, что нас так много, компенсирует ограниченность ума каждого... И в этом надежда”⁴.

¹ См.: Филол. науки. — М., 1998. — № 3. — С. 123–125.

² Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Русская литературная критика. — Саратов, 1994. — С. 142.

³ Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. — М., 1972. — С. 187.

⁴ Более всего опасна победа (Последнее интервью Юрия Лотмана) // Известия. — М., 1993. — № 230, 1 декабря. — С. 10.

РЕЗЮМЕ

В статті визначаються деякі теоретичні питання, які, на думку автора, належать до числа дискусійних в літературній науці кінця ХХ століття. Йдеться про нечіткі межі самого предмета літературної науки, про співвідношення літературознавства з іншими суміжними гуманітарними дисциплінами, про функції літературознавства у сучасному світі, про ставлення до художньої літератури як до "іншої реальності", про категорію "одухотвореності", яка характеризує художній твір з точки зору його внутрішньої енергії (чи читацької спрямованості).

SUMMARY

In his paper V. Prozorov determines some theoretical issues in the literary science of the end of the XX century which the author believes to be debatable. These are vague limits of the very subject of literary science, interrelation between literary criticism and adjacent humanities, function of literary criticism in the modern world, regarding fiction as "alternative reality", category of "animation" characterising the inner energy of a work of art.

ЗАГЛАВИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
И ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ

В книжке "Изучение творчества А. П. Чехова в школе", говоря о заглавии пьесы "Вишнёвый сад", М. В. Теплинский заметил: "В данном случае на память сразу же приходят стихи Т. Г. Шевченко "Садок вишневый коло хати"... Возможно у Чехова и не было сознательного использования именно этих строк великого украинского поэта. Но существует память искусства — то, что вошло уже в культурную традицию. И в этом смысле вполне правомерно говорить об определённой ориентации Чехова при создании "Вишнёвого сада" и на его память об украинском фольклоре и украинской литературе¹.

"Пособие для учителя" М. В. Теплинского, как определил жанр своей книжки сам автор, отличается от работ подобного типа, в том числе и от посвящённых той же теме². В нём сочетаются глубокая историко-литературная интерпретация произведений Чехова, постановка серьёзных теоретических проблем и точные, полезные рекомендации учителю-словеснику. Вместе с тем есть ещё один момент, на который хочется обратить внимание.

Как всякое научное познание, филологическая, в том числе литературоведческая интерпретация, начинается с непосредственного наблюдения над исследуемым объектом. Специфика гуманитарного познания состоит, в частности, в том, что оно неотделимо от читательских впечатлений, начинается с контакта, с общения с явлением культуры. Иными словами говоря, оно неотделимо от вхождения во внутренний мир изучаемого объекта, от вчувствования, от сопереживания. С этим связано то, что при первой встрече с явлением культуры оно выступает перед нами как целостность. Здесь имеет место синтез первого порядка, если можно так сказать, читательский синтез. На этом этапе интерпретатор выступает как читатель. Но затем перед ним встают иные задачи, связанные с изучением творческой истории произведения, его строения, его идейно-художественного своеобразия, его места в историко-

литературном процессе, его функционирования в поле культуры. Наступает вторая стадия интерпретационного процесса, когда, мобилизовав все свои возможности, исследователь переходит к анализу. Подчеркну, что анализ — путь к синтезу более высокого порядка. Этот синтез ведёт от аналитических процедур к пониманию произведения как особого мира, созданного художником, мира целостного, имеющего свои внутренние законы³. Здесь осуществляется главная задача: постижение глубокого смысла произведения. Но и этим ограничиться интерпретатор не может. Важно показать тот или иной текст культуры как часть, звено историко-культурного, историко-литературного развития. Известный польский исследователь Я. Славинский писал, что одна из задач интерпретатора заключается в том, чтобы определить контекст, который точно объясняет целостность произведения⁴.

Разумеется, все этапы интерпретационного произведения неразрывно связаны между собой по принципу герменевтического круга. Следует помнить, что в малейшей клеточке произведения так или иначе отражаются характерные особенности целого. Понимание диалектики части и целого — одно из условий постижения произведения. Вместе с тем анализ, как бы он ни был глубок, — лишь путь к целостной интерпретации. Между тем у нас зачастую ставят знак равенства между ними. Н. П. Генералова в интересной статье “Проблемы точности в литературоведении и понятие символического образа” писала: “Подлинно научный анализ не разрушает тайну общения с произведением искусства, а помогает сделать его более глубоким и разносторонним, что действительно требует совершенствования методики и методологии литературоведческого анализа”⁵. Но в том-то и дело, что разрушает. И это неизбежно. Полное и разностороннее рассмотрение может быть результатом интерпретационного процесса, который опирается на анализ, но идёт гораздо дальше. И здесь большую роль играют не только знания исследователя, но и его интуиция. Чрезвычайно важным является то, что интерпретация, её характер и результат зависят не только от своеобразия изучаемого произведения, но и от эстетической культуры интерпретатора, особенностей его восприятия, его вкусов и запросов, от его связи с определённой традицией. Большое значение имеет широта кругозора интерпретатора, его

умение мыслить контекстуально. Если анализ говорит только о произведении как о таковом или даже только о тексте, то интерпретация является диалогом произведения и интерпретатора. Разумеется, в этом диалоге решающая роль принадлежит произведению, голос интерпретатора не должен заглушать голоса изучаемого художественного мира. Ведь основная цель — постичь его законы, познать его своеобразие. Но и позиция интерпретатора играет здесь далеко не последнюю роль.

В связи с вопросом о характере интерпретационного процесса возникает другой: о позиции интерпретатора. Ещё не утихли споры о том, какой должна быть эта позиция. Одни отстаивают принцип вчувствования, вхождения в текст, в мир исследуемого явления. Другие, наоборот, считают, что “великое дело для понимания — это *внезаходимость* понимающего — во времени, в пространстве, в культуре — по отношению к тому, что он хочет творчески понять”⁶.

“Находимость” или “внезаходимость”? Думается, что эти две точки зрения не исключают, а взаимно дополняют друг друга. Но здесь возникает и вопрос о роли читательских впечатлений в работе литературоведа, о литературоведении как своего рода мечтании. Без опоры на переживание текста, на читательские впечатления литературоведение может превратиться в своего рода *das Glasperlenspiel* или, как у нас переводят, “игру в бисер”.

Как известно, есть два вида читателей: читатель “для себя” и читатель “для других”. Читатель “для других” — это тот, у кого чтение служит импульсом к собственному творчеству. Это и писатель, и художник, и композитор, и литературовед, и литературный критик, и педагог.

Обратим внимание на такое выражение в приведенном отрывке из книги М. В. Теплинского: “На память приходит...”. Эти слова приводят нас к важному положению герменевтики: читательское восприятие опирается на предзнание, предопыт воспринимающего. Это относится к обоим типам читателей. Как писал Гегель, “любое произведение искусства представляет собой диалог с каждым стоящим перед ним человеком”⁷. Но, разумеется, в диалоге между читателем “для других” и текстом культуры играют роль не только

непосредственные впечатления, не только обычный пред-опыт, но и знания профессиональные.

В том отрывке, который я процитировал, отражено живое, непосредственное ощущение неповторимости произведений, о которых идёт речь, и вместе с тем намечен путь к литературоведческой интерпретации, к выходу в круг историко-литературной проблематики. Если же брать контекст всей главы, из которой взята цитата, то здесь имеем своего рода герменевтический круг: от первого впечатления к осмыслению текста, а затем снова к контакту с текстом, но уже более глубокому. Подчеркну ещё раз: читательский опыт и исследовательское, аналитическое прочтение текста находятся в постоянном взаимодействии.

“Приходит на память”, т.е. я так вижу, таково моё впечатление. И вместе с тем — слово “возможно”, которое ставит нас перед многими вопросами, в частности перед вопросом о точности в гуманитарных науках. Согласуется ли это “возможно” с понятием научной точности? Этот вопрос имеет большое значение. Как и любая другая наука, литературоведение может прибегать к гипотезам. Это могут быть предположения особого рода, основанные на интуиции, связанные с особенностями личности интерпретатора. Вместе с тем в гуманитарных науках есть своя точность. Об этом в своё время говорил К. А. Свасьян, подчёркивая, что постижение “культурного космоса” имеет свои закономерности⁸. Напомню слова А. В. Чичерина: “Высшая точность в философии, в истории, в филологии — это точность самой мысли, зоркость восприятия, опирающегося на достоверность изучаемого текста и связанных с этим обстоятельств. Высшая точность — в очищенном и строгом языке самого исследования”⁹.

Приведенные соображения многое проясняют в процитированном отрывке из книги М. В. Теплинского. Но в нём есть ещё два момента, на которые следует обратить внимание. Во-первых, как уже говорилось, его предваряет рассмотрение связей Чехова с Украиной и украинской культурой, интереса писателя к ней. Во-вторых, важным является упоминание о механизмах памяти искусства, культуры. Это придаёт особый смысл предположению исследователя. Действие этих механизмов ещё не исследовано. Можно говорить о так называемых архетипах, о культурных

универсалиях, но ещё нет точного ответа, как они передаются, каким путём переходят из эпохи в эпоху, из текста в текст. Ясно лишь то, что здесь играют роль два фактора: диалогическая природа культуры и то, что культура, как однажды сказал С. С. Аверинцев, представляет собой пространство, в котором и осуществляется непрерывный диалог.

До сих пор речь шла о встрече двух произведений в сознании читателя-исследователя, точнее, в его читательском восприятии, но можно и нужно говорить и о том, что заглавия двух произведений “встречаются” в пространстве культуры, что они связаны генетически. Оба восходят к одному и тому же символу, вернее, к словосочетанию из двух символов: *вишнёвый сад*.

Символ *сад* в европейской культуре восходит к Библии, где он был образом вечности, Божественного порядка, гармонии, единства духа и тела, вечного счастья, пребывания человека в единстве с природой. Сад противопоставляется лесу: густой, дико растущий лес вызывал страх как место пребывания злых духов, плодоносящие сады выступали как воплощение Божьего порядка¹⁰. Образ сада живёт и в восточных культурах. Но это особая тема.

Как точно отметила Л. И. Сазонова, “мотив сада принадлежит топике культуры. Он также универсален, как свет и тьма”¹¹. Он проходит через всю европейскую литературу, начиная с античности. Я не имею возможности подробно останавливаться на всех значениях символа *сад* и тем более на произведениях, в которых он воплощён. Для меня важными являются два обстоятельства. Перед нами символ, выражающий одну из универсалий культуры. Движение этих универсалий в истории отражает единство и многообразие мирового историко-культурного и исторического процесса. Универсалии-топосы передаются из эпохи в эпоху, сохраняют свою первоначальную основу и вместе с тем трансформируют её, наполняясь новым историческим содержанием в зависимости и от национального своеобразия той среды, в которую они попадают. Достаточно сравнить воплощение сада в античной литературе, в рыцарском романе, в произведениях эпохи Возрождения, в поэзии барокко, в описательной поэме классицизма. Глубоким своеобразием отмечен образ сада в поэзии романтиков. К образу сада обращаются и поэты XX века. Назову хотя бы

“Соловьиный сад” А. Блока¹². Однако, как показал Д. С. Лихачёв, речь должна идти не только о литературе, но и о других компонентах культуры, об их взаимодействии¹³.

Встреча заглавий произведений Шевченко и Чехова не случайна. Перед нами предстаёт, как я уже отметил, одно из интереснейших проявлений генетических связей. Оба автора обращаются к праистокам культуры, укоренённым в сознании многих поколений. Известно, что заглавие (или первая строчка лирического произведения) является важным конструктивным элементом художественного мира. Оно вводит в этот мир, соответствующим образом настраивает читателя на восприятие текста не как изолированного явления, а в соотносённости с другими ассоциативно возникающими текстами¹⁴. Эта сигнальная роль заглавия проявилась и в том случае, о котором идёт речь.

Стихотворение Шевченко “Садок вишневый коло хати...” входит в цикл “В казематі”. Это, по точному определению Ю. Ивакина, как бы увертюра ко всему творчеству Шевченко периода ссылки¹⁵. По своей тональности “Садок вишневый коло хати...”, на первый взгляд, отличается от других стихотворений цикла. Но на самом деле оно является его органической частью. Все произведения, входящие в цикл, образуют идейно-стилистическое единство. Они пропитаны любовью к родине, мыслью об утраченной свободе, тоской по родному краю. В прологе к циклу есть такие слова:

Любіться, брати мої,
Україну любіте.
І за неї, безталанну,
Господа моліте.

И в завершающем стихотворении:

...Годіть!
Смиріться, моліться Богу
І згадуйте один другого.
Свою Україну любіть,
Любіть її... Во время люте,
В остатню тяжкую минуту
За неї Господа моліть.

Убедительную, на мой взгляд, интерпретацию стихотворения “Садок вишневый коло хати...” дал тот же Ю. Ивакин, который, в частности, писал: “Это стихотворение не только мечта, но и *воспоминание* о виденном и пережитом. Но воспоминание, приподнятое до уровня мечты... акцентируя на социальном подтексте этого стихотворения, не забудем, что в нём нашли поэтические отражения и реальные черты народной жизни и быта, жизни, в которой были не только одно горе и нищета, но и своя краса, своя “душа”, свои (пусть и недолгие) счастливые минуты”¹⁶.

Отсылая читателя к интерпретации Ивакина, хотел бы отметить такие обстоятельства. Согласно “Словнику мови Шевченка” (К., 1984. — Т. II. — С. 223) в стихотворениях поэта встречаем не только *сад*, и *садок*, но и *садочок*. Вот несколько примеров:

Серце рвалося, сміялось,
Виливало мову,
Виливало, як уміло,
За темні ночі,
За *вишневий сад* зелений,
За ласки дівочі...

Був собі дід та баба...
Садок у гаї розвели.

Не жди весни — святої долі!
Вона не зійде вже ніколи
Садочок твій позеленить,
Твою надію оновить!

Д. Н. Медриш, на работу которого ссылается М. В. Теплинский, показал, что выражение *вишнёвый сад* близко к фольклорной образности, восходит к ней¹⁷. Характерно, что в стихотворении Шевченко, о котором упоминает М. В. Теплинский, не *вишневый садок*, которое соединяется с локативом *коло хати*. Уменьшительная форма весьма знаменательна. Первая строка стихотворения, которая выполняет функцию заглавия, во многих отношениях определяет пути контекстуальной интерпретации произведения. В стихотворении имеет место объединение общечеловеческого и

национального, отображение понимания украинской проблематики как неотъемлемой части пространства общечеловеческой культуры. Иными словами говоря, общекультурный топос, общекультурная универсалия приобретает конкретные национальные черты. Национальный колорит создаётся простыми, на первый взгляд, способами, в первую очередь уменьшительными суффиксами и сближением традиционно противопоставлявшихся символов *сада* и *дома*, словосочетанием “*Садок вишневий коло хати*”.

Стихотворение следует рассматривать как часть поэтического мира Шевченко, лирической системы поэта. Уместно вспомнить инвективу “Якби ви знали, паничі...”. Сопоставление двух произведений поэта, близких тематически, позволяет понять поэтический мир Шевченко, в котором отображены, преобразены и подвергнуты оценке с позиций идеала различные стороны действительности. Два стихотворения, основой которых являются воспоминания о детстве, различны по своей тональности и вместе с тем взаимно дополняют друг друга. В них отражены и разные душевные состояния поэта.

Мы не знаем, какие произведения Шевченко находились в поле зрения Чехова, но достоверно известно, что автор “Вишневого сада” читал “Кобзаря” и в переводе Белоусова, и — позднее — в оригинале. Соответствующие факты приведены в ряде исследований, в том числе и в работе М. В. Теплинского¹⁸. Это принципиально важно. Изучение круга чтения писателя имеет большое значение для решения вопроса о наличии как литературных контактов, так и связей генетических.

О “Вишнёвом саде” существует большая литература. Обзор её дан в статье Э. А. Полоцкой «“Вишнёвый сад”». Жизнь во времени»¹⁹. Это избавляет меня от необходимости останавливаться на истории изучения пьесы. Скажу только, что исследователи не всегда уделяли внимание тому символу, который вписывает произведение Чехова в мировой историко-культурный контекст. Исключение представляют лишь работы Д. Н. Медриша²⁰ и Е. Фарыно²¹, но они появились уже после опубликования статьи Э. А. Полоцкой.

Сама Э. Полоцкая в книге “А. П. Чехов. Движение художественной мысли” говорит о том, что “поэтический мотив сада имеет давнюю традицию в творчестве Чехова”²², но и она не выходит за рамки узкого контекста, не рассматривает глубинные черты символа-заглавия, который является и символом-лейтмотивом. Сопоставления “Вишневого сада” с другими произведениями Чехова у Полоцкой точны и убедительны, но отсутствие широкой историко-культурной перспективы, вопреки намерениям автора, приводит к определённой недостаточности интерпретации.

Замечу, что в работах М. Л. Семановой и А. И. Ревякина, посвящённых изучению творчества Чехова в школе, даётся такая трактовка заглавия пьесы “Вишнёвый сад”, которая не помогает глубже понять произведение, а, наоборот, уводит учителя на путь вульгаризации и схематизации его. Разумеется следует учитывать, что книга М. Л. Семановой “Чехов в школе” была издана в 1954 году и несёт в себе отпечаток своего времени. Несколько по-иному написано методическое пособие Семановой “Чехов — художник”, опубликованное в 1976 году. Оно во многом свободно от той прямолинейности и вульгаризации, от тех идеологических стереотипов, которые характеризовали прежнюю работу. Но и здесь читаем о том, что в пьесе “автор воспроизводит движение жизни как закономерный и неизбежный процесс смены социальных сил: дворянство вытесняется буржуазией, но её господство недолговечно, на смену ей идут силы демократии”²³. Ясно, что такая интерпретация огрубляет смысл произведения великого драматурга. Если признавать, что смысл заглавия символичен, то нужно исходить из особенностей символа: его многоплановости, многозначности, связи с глубинными основаниями культуры.

К заглавию пьесы Чехова обращается и А. И. Ревякин. Приведа известные высказывания К. С. Станиславского и отчасти солидаризуясь, отчасти споря с ними, Ревякин замечает: “Заглавие “Вишнёвый сад” на самом деле означает бесполезную красоту отжившего и вместе с тем узкособственнические, эгоистические устремления его владельцев, их преданность прошлому”²⁴. А. И. Ревякин, впрочем, приводит отрывок из поэмы Некрасова “Зелёный шум”:

Как молоком облитые,
Стоят сады вишнёвые,
Тихохонько шумят...

Так и ждешь, что здесь будет развернуто сопоставление двух произведений, что исследователь осуществит выход в пространство культуры. Увы, этого не происходит. Справедливости ради, следует сказать, что Ревякин говорит о том, что для Чехова образ сада — это и символ красоты родины и счастливого будущего. Но одно проложение не согласуется с другим.

В отличие от своих предшественников — авторов методических пособий об изучении Чехова в школе — М. В. Теплинский несколько раз подводит учителя к рассмотрению всей глубины символа сада. В этом плане примечательны его ссылки на работы Д. С. Лихачёва о поэзии садов и Д. Н. Медриша о фольклорной традиции в литературе. Как я уже отмечал, Д. Н. Медриш говорит о связи заглавия чеховской пьесы с символами славянских народных песен, в частности украинских. Обратим внимание на такое положение: “Образ вишнёвого сада в пьесе многофункционален, и поэтому так безуспешны все попытки дать однозначное трактование чеховского символа”²⁵. И далее: “Открытый призыв к осуществлению идеала, стремление представить себе, пусть символическую, картину будущего — всё это привело к новой встрече, на первый взгляд неожиданной и необъяснимой, чеховской поэтики с поэтикой народной песни. Перед нами пример “скрытого” фольклоризма, изучение которого в нашей науке только начинается”²⁶.

Как видно из книги М. В. Теплинского, именно работа Д. Н. Медриша послужила для него своеобразным толчком к поискам и раздумьям, которые привели его к мысли о близости заглавий произведений Чехова и Шевченко. Интуиция и знания исследователя, широта его мышления и библиографическая оснащённость обусловили встречу в его сознании двух, казалось бы, далёких друг от друга произведений. Учёный приглашает читателя задуматься над тем, что такое механизм памяти культуры, памяти искусства. Как-то Р. Барт сказал: “Текст предлагает, читатель выбирает”. Это положение во многом верно по

отношению к любому произведению и любому читателю. Здесь, однако, следует добавить, что именно читатель превращает текст как факт культуры в произведение как её фактор²⁷. Смысл произведения объективен, но вместе с тем безграничен. Отсюда неизбежность множества интерпретаций. Следует помнить и о порождающих возможностях текста, о его способностях генерировать новые смыслы. Эти смыслы определяются и теми новыми контекстами, в которые входит произведение в процессе своей жизни, своего бытования в истории культуры, и возможностями интерпретатора. Интерпретатор не может остаться и никогда не остаётся наедине с текстом. Вне контекстуального рассмотрения произведения его интерпретация невозможна. В самом тексте есть сигналы, определяющие пути контекстуального подхода к нему. В “Вишнёвом саду” одним из таких сигналов является заглавие. М. В. Теплинский наметил интересный путь его рассмотрения. Разумеется, жанр методического пособия и ограниченный объём не позволили ему развернуть и подробнее обосновать выдвинутую гипотезу, но перспективность её очевидна: “Вишнёвый сад” включён в широкий историко-культурный контекст. Встреча двух произведений в сознании исследователя отражает их встречу в пространстве культуры.

Закончу статью, нарушая академическую традицию. Хочу сказать, что научное творчество и педагогическая деятельность Марка Вениаминовича Теплинского, личное общение с ним всегда обогащали меня, давая пищу для раздумий о сущности литературоведческой интерпретации, о возможностях и перспективах сочетания исследовательской и педагогической работы.

Порождающей силой обладают не только художественные произведения. Небольшая книжка М. В. Теплинского, о которой шла речь в этой статье, является примером того, как можно сочетать подлинное литературоведение и методику преподавания литературы.

¹ Теплинский М. В. Изучение творчества А. П. Чехова в школе. Пособие для учителя. — К., 1978. — С. 175.

² См., например: Семанова М. Л. Чехов в школе. — М., 1954; её же Чехов — художник. — М., 1976; Ревякин А. И. “Вишнёвый сад” А. П. Чехова. Пособие для учителей. — М., 1960.

³ См.: Лихачёв Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопр. лит. — М., 1968. — № 8. Ср., однако, возражения В. Виноградова автору статьи:

Виноградов В. В. Теория художественной речи. — М., 1971. — С. 12–17. Кроме тех компонентов художественной целостности, о которых пишет Д. С. Лихачёв, следует назвать ещё один: культурный мир произведения. Текст постоянно ведёт диалог с другими текстами. Он живёт в постоянном общении с ними. Они живут в нём. Здесь возникает интереснейшая проблема, которая получила название (на мой взгляд, очень неточное) интертекстуальности. Она должна быть рассмотрена и в плане диахронном. В этом отношении предположение М. В. Теплинского также открывает интересные перспективы: заглавие произведения в свете исторической поэтики.

⁴ *Slawiński I.* O problemach sztuki interpretacji // *Liryka polska. Interpretacje...* — Kraków, 1966. — С. 12.

⁵ *Генералова Н. П.* Проблема точности в литературоведении и понятие символического образа // *Методологические вопросы науки о литературе.* — Л., 1984. — С. 216.

⁶ *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 334. Из многочисленных работ, посвящённых проблеме “находимости” — “вненаходимости”, назову превосходную работу Л. М. Баткина “Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности” (М., 1989. — С. 18–19).

⁷ *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. — М., 1968. — Т. 1. — С. 274.

⁸ *Свасьян К. А.* Выступление на круглом столе “Диалектика точного и неточного в научном познании” // *Вопр. философии.* — М., 1988. — № 2. — С. 6–7.

⁹ *Чичерин А. В.* Очерки по истории русского литературного стиля. Повествовательная проза и лирика. — М., 1977. — С. 8.

¹⁰ См., например: *Lurker M.* Słownik obrazów i symboli biblijnych. — Poznań, 1989. — С. 151–152; *Кэрлот Э.* Словарь символов. — REFL-Book, 1994. — С. 450; *Curtius E. R.* Literatura europejska i łacińskie średniowiecze. — Kraków, 1997. — С. 206 (особенно примечание 206); *Przybylski R.* Klasyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa polskiego. — Warszawa, 1983; *Огороды романтиков.* — Kraków, 1978; *Morawinska A.* Ogródy // *Słownik literatury polskiego Oświecenia / Pod. red. J. Kostkiewiczowej.* — Wrocław; Warszawa; Kraków, 1991. — С. 332–336 (здесь дана библиография основных европейских работ о символе сада); *Rymkiewicz J. M.* Mysli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu. — Warszawa, 1968.

¹¹ *Сазонова Л. И.* Поэзия русского барокко. — М., 1991. — С. 164.

¹² См.: *Максимов Д. Е., Приходько Н. С.* Сюжет поэмы А. Блока “Соловьиный сад” (К проблеме мифотворчества поэта) // *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* — М., 1987. — Т. 16. — № 6.

¹³ См.: *Лихачёв Д. С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. — Л., 1982.

¹⁴ Ср.: *Джанджакова Е. В.* О поэтике заглавий // *Лингвистика и поэтика.* — М., 1979. — С. 199.

¹⁵ *Ивакин Ю. О.* Поэзия Шевченка періоду заслання. — К., 1984. — С. 33.

¹⁶ *Ивакин Ю. О.* Нотатки шевченкознавця. Літ.-критичні нариси. — К., 1986. — С. 195.

¹⁷ *Медриш Д. Н.* Литература и фольклорная традиция. — Саратов, 1980. — С. 232.

¹⁸ См., например: *Левченко М.* Чехов у зв'язках з Україною. — К., 1960. — С. 38–40.

¹⁹ *Полоцкая Э. А.* “Вишнёвый сад”. Жизнь во времени // *Лит. произведения в движении эпох.* — М., 1979. — С. 229–286.

²⁰ *Медриш Д. Н.* Литература и фольклорная традиция. — С. 230–234.

²¹ *Faryno J.* Введение в литературоведение. Wstęp do literaturoznawstwa. Wyd. II. — Warszawa, 1991. — С. 279–280. В этой работе, вышедшей после книжки Теплинского, дана подробная и глубокая трактовка заглавия пьесы Чехова и его связи со всеми структурными компонентами произведения. Рассмотрение её не входит сейчас в мою задачу. Я хочу лишь привлечь внимание к ней, поскольку она показывает, какие перспективы перед исследователем открывает сочетание системно-структурного подхода с контекстуальным. В конечном счёте Е. Фарыно выходит в глубинный контекст культуры, и это даёт ему возможность увидеть те стороны пьесы Чехова, на которые до сих пор не обращали внимание другие исследователи. Интересно, что, несмотря на жанровые различия работ Теплинского и Фарыно, они в какой-то мере дополняют друг друга.

²² *Полоцкая Э. А.* А. П. Чехов. Движение художественной мысли. — М., 1979. — С. 275.

²³ *Семанова М. Л.* Чехов — художник. — С. 199.

²⁴ *Ревякин А. И.* “Вишнёвый сад” А. П. Чехова. — С. 180.

²⁵ *Медриш Д. Н.* Литература и фольклорная традиция. — С. 233.

²⁶ Там же. — С. 234.

²⁷ См.: *Гольберг М.* Антрополія художнього твору // *Людина і мистецтво у гуманістичних вимірах...* — Дрогобич, 1997. — С. 56–61.

РЕЗЮМЕ

У статті розглянуто припущення М. В. Теплінського про зв'язок вірша Шевченка “Садок вишневий коло хати...” і п'єси Чехова “Вишневый сад”. Йдеться про деякі специфічні риси гуманітарного пізнання, зокрема про позицію дослідника у процесі інтерпретації явищ культури. Цікава гіпотеза про спорідненість двох творів підтверджується об'єктивними фактами з історії символу-топосу. Зустріч двох творів у свідомості дослідника відображає їх зустріч у просторі культури, їх генетичний зв'язок.

SUMMARY

The article deals with M. V. Teplinskyi's assumption about the connection of Shevchenko's “Sadok vyshnevyyi kolo khaty...” and the play “Vyshnevyyi sad” by Chekhov. Some specific features of the humanitarian cognition, the position of an investigator in the process of interpretation of cultural phenomena are under discussion. The hypothesis about the relationship of these two works is confirmed by the objective facts from the history of the symbol. The meeting of these two works of literature in the consciousness of a scholar reflects their meeting in the culture space, their genetic connection.

А. П. ЧЕХОВ В УЧЕБНОМ ПОСОБИИ
В. ЛЬВОВА-РОГАЧЕВСКОГО “НОВЕЙШАЯ
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА”

Учебное пособие по русской литературе, будь то школьный учебник или вузовский курс, так или иначе отражает состояние современной науки в её обращении к творчеству русских писателей. Вместе с тем учебное пособие являет собой определённый методологический и методический ракурс, позволяющий представить обобщённый портрет писателя в заданной исследователем-методистом парадигме.

Начало 1920-х годов было ознаменовано появлением нескольких учебных пособий по истории русской словесности¹. Наиболее заметным среди них явилось, безусловно, пособие В. Львова-Рогачевского “Новейшая русская литература”, выдержавшая семь изданий². Книга эта родилась, как признавался автор, на основе его занятий по литературе в рабочих и красноармейских клубах, в академии социального воспитания, в университете им. Свердлова, в высшей военно-педагогической школе, в институте журналистов. “Очерки” расширялись и совершенствовались в соответствии с авторским замыслом.

В “усовершенствованном” варианте книга состоит из трёх частей. В первую вошли характеристики писателей-“усадебников”. Эта пёстрая группа представлена такими именами, как Л. Толстой, Фет, Бунин, А. Толстой, Зайцев и Гумилёв. Сам автор пособия подчёркивает явную искусственность объединения этих писателей в одну главу. Вторая часть книги повествует об авторах “городской России”, писателях, “пропитанных индивидуализмом”. Здесь собраны “медальоны”, посвящённые Достоевскому, Гаршину, Короленко, Чехову, Бальмонту. И, наконец, третья часть — “Под знаком пролетариата” — сообщает о творчестве писателей, чьё сознание пропитано духом “коллективизма”. Эта часть книги отдана Вересаеву, Горькому, Л. Андрееву, Куприну, Сергееву-Ценскому, Шмелёву,

А. П. ЧЕХОВ В УЧЕБНОМ ПОСОБИИ В. ЛЬВОВА-РОГАЧЕВСКОГО
а также пролетарским и крестьянским поэтам и прозаикам. Сюда же автор подверстал свои размышления о Блоке и поэтах-футуристах. Книга-пособие “Новейшая русская литература” итожит творческий путь крупнейшего литературоведа начала XX и одновременно вбирает в себя наблюдения и открытия, разбросанные по многочисленным статьям и книгам, вышедшим в 1920-е годы и посвящённые самым разным литературным величинам.

В. Львов-Рогачевский, всю жизнь увлечённый разнообразными политическими и художественными идеями, никогда и никем не признавался последовательным пропагандистом какого-то одного литературно-общественного направления. Участник Союза борьбы за освобождение рабочего класса, член РСДРП, затем меньшевик, В. Львов-Рогачевский, как отмечено в литературных энциклопедиях, с 1917 года сосредоточивается на литературной и педагогической деятельности.

Исследовательскую методологию Львова-Рогачевского современники склонны были считать эклектичной. К этому подавал повод и сам учёный. Он писал:

“При занятиях по литературе мы должны сочетать марксистский метод с достижениями формальной школы: мы должны знакомиться не только с идеологией художника, связанного с классом, но и с теми приёмами и средствами, пользуясь которыми художник преобразует явления действительности в “перл создания”, в художественные произведения³.”

Львов-Рогачевский считал возможным соединять методы социологического анализа произведения с приёмами формальной школы. Недоброжелатели Львова-Рогачевского были убеждены, что “диалектический материализм” ни с чем сочетать невозможно и что приёмы формальной школы — это приёмы “наиболее воинствующей буржуазно-идеалистической школы наших дней”⁴.

Между тем, изучая “Очерки” Львова-Рогачевского сегодня, мы убеждаемся в том, что и авторское определение исследовательского метода, и те определения, которыми были переполнены отклики оппонентов, ни в коей мере не отвечают сути и духу книги. Единственное, с чем можно было бы согласиться, связано с декларируемой эклектичностью как книги в целом, так и отдельных её глав.

Во введении Львов-Рогачевский уточняет содержание марксистского подхода к литературным явлениям и в очередной раз убеждает читателя в непосредственной связи художника-творца и породившей его социальной среды. Вместе с тем вслед за Троцким и Воронским Львов-Рогачевский высоко оценивает “творческую работу художников предшествующих эпох” и убеждённо пишет о высокой себестоимости классического наследия в деле воспитания новых поколений читателей. Марксистский метод Львов-Рогачевский понимает достаточно широко. Первостепенным здесь является усмотрение связи художника и класса. Вместе с тем Львов-Рогачевский допускает, что писатель так или иначе способствует “борьбе классов”, пусть иногда и “невольнo”. Такая позиция позволяла Львову-Рогачевскому, не выходя за берега марксистской методологии, оценивать писателя не только как идеолога своего класса, но и как творца-художника.

Обращение к книге даёт право заключить, что между формульными обоснованиями исследовательских принципов и самими исследованиями Львов-Рогачевский оставлял ощутимый зазор. Порой возникает впечатление камуфляжности некоторых определений — без них книга не могла быть принята как учебное пособие и, естественно, не переиздавалась бы так часто. Львов-Рогачевский то и дело прибегает к схематизации литературного процесса, находя для литературы в целом соответствующую нишу:

“Между основанием и надстройкой существуют звенья: экономика — политический строй — классовая психология — сгусток классовой психологии идеология — литература с её борьбой направлений, борьбой на идеологическом фронте” (9).

Каждый писатель, упоминаемый в книге, получает стойкую социальную аттестацию, которая диктует логику аналитического рассмотрения, предпринятую Львовым-Рогачевским. Социологична, а потому во многом и догматична структура книги. Творчество Л. Толстого связывается здесь с “упадком дворянского землевладения”, а изменение в мировоззрении художника обуславливается “переходом от своего класса на точку зрения трудового крестьянства”. В главе, посвящённой В. Гаршину, автор рассуждает

А. П. Чехов в учебном пособии В. Львова-Рогачевского 311
о связи писателя “с коллективом”. Л. Андреев поставлен в зависимость от “колеблющихся слоёв интеллигенции”. Социальной программой объясняет Львов-Рогачевский многие внутрилитературные процессы, психологию писательского творчества и даже особенности стиля.

Однако жёсткий социологический каркас вмещает в себя много такого, что выводит книгу Львова-Рогачевского из общего потока литературоведческих сочинений 1920-х годов⁵. Прежде всего Львов-Рогачевский не стремится подвергнуть процедуре революционного перекрашивания всех без исключения русских писателей. Несмотря на заявки, сделанные в предисловии к книге, где речь идёт об участии русской классической литературы в подготовке и осуществлении революционного переустройства жизни, в размышлениях о творчестве писателей Львов-Рогачевский в меру корректен и независим. Он, скорее, тяготеет к имманентному анализу, чем к типологическим рядам.

Обращаясь к творческой биографии писателя, Львов-Рогачевский всякий раз находит свой особенный сюжет, не подчинённый некой типологии литературной жизни дореволюционной России. Можно не соглашаться с конкретными определениями художественного дарования писателя, но нельзя не отметить оригинальность и независимость подхода, осуществляемого в учебном пособии. Всякий раз Львов-Рогачевский ищет и находит новый ключ к пониманию своеобразия той или иной творческой личности. Львов-Рогачевский пишет о “языческом античном мирозерцании Фета”, о “тишине, призрачности” Б. Зайцева, об “ожидании катастрофы” в романах Достоевского, о музыкальности Короденко, о “позе и жесте” у символистов, о “музыкальных созвучиях” у Бальмонта, о “смене настроений” у Сергеева-Ценского, о “неустойчивости настроений” у Есенина. Водрузив грубую социологическую формулу, Львов-Рогачевский разрушает её, касаясь тончайших сторон художественного мира. С разной степенью глубины автор книги берётся за труд прикоснуться к музыкально-поэтической стороне произведения. Особенно интересной для Львова-Рогачевского становится стихия настроения, переживания художника, смена его психологических состояний. Другое дело, что эта скрытая от невнимательного читателя инструментовка

текста нередко осмысливается Львовым-Рогачевским через категории, имеющие сугубо социальное происхождение. В отличие от массовой критики 1920-х годов Львов-Рогачевский не пытается “освободить” художественный текст от неясных мест. Напротив, всё “неясное” с пролетарской точки зрения автор книги “округляет”, пригладивает, уводя это “неясное” в область художественно-стилевых исканий писателя.

Таким образом, Львов-Рогачевский постоянно балансирует между заявленным в самом начале марксистским методом и независимым подходом к русской литературе, выдающим в авторе книги знатока, выстроившего оригинальные, нетипичные для 1920-х годов очерки новейшей русской литературы по чужим типовым макетам.

Наиболее отчётливо конфликт “между чувством и долгом” исследователя проявился в главе “А. П. Чехов и новые пути”⁶. В этом разделе книги мы сталкиваемся с многими характерными приметами эпохи. Львов-Рогачевский всеми силами стремится выпрямить путь художественных исканий писателя. Его Чехов предстаёт перед читателями в застывшем, статическом состоянии и характеризуется прежде всего как выразитель “городских настроений”. Если и улавливает автор учебника некоторое творческое достижение Чехова, то это движение он подчиняет социальной тенденции. Для Львова-Рогачевского Чехов до 1880-х годов, являя собой творчество художника-разночинца, беллетриста-народника, стремится отвечать “определённым партийным канонам”. Для него важнее было “что сказать”. Позднее, как считает Львов-Рогачевский, Чехов выработает в себе новое отношение к искусству, когда главным элементом творчества окажется “чувство личной свободы”. При этом автор книги не стремится укрупнить свой вывод обращением к чеховским текстам. Здесь происходит процесс построения каркаса, в который вправляется творчество писателя. Возникают интересные суждения о Чехове, рассыпаются тонкие и остроумные замечания, однако концепция в целом не прорастает из художественных текстов и становится надтекстовой конструкцией. Как и многие литераторы его времени, Львов-Рогачевский тяготеет к яркой фразеологии, броскому слову, при этом выигрышное с точки зрения риторических фигур высказывание зачастую

не получает аргументированного развития. Создаётся стилистика афоризма, который и не требует никакого фактического разрешения. “Пушкин послужил по преимуществу художеству, Г. Успенский — по преимуществу правде, Чехов сумел сочетать правду и художество, воздух и растение” (150), — заявляет автор и не считает нужным истолковать ни понятие “художество”, ни понятие “правда”.

Чехов видится автору книги прежде всего продолжением щедринских традиций. Вместе с тем Львов-Рогачевский различает интонацию Салтыкова-Щедрина и интонацию Чехова, который, по мысли автора, пришёл в литературу “с великой силой печали, с великой тоской по красивой, светлой, культурной, европейской жизни” (151). Чехов интерпретируется автором книги как проводник новых путей в литературе, обратившийся на рубеже веков к иному типу героя.

“Издёрганные, нервные, усталые, истерически-взвинченные люди, пришибленные эпохой безвременья, бездорожья, безысходности, противопоставлены были А. П. Чеховым самодовольному обывателю-интеллигенту, “человеку в футляре”, твердившему “как бы чего не вышло”, мещанину, который все свои надежды видел в том, чтобы вырастить у себя в саду тарелку зелёного крыжовника и за этот крыжовник отдать весь мир” (151).

Эклектичность исследовательской манеры Львова-Рогачевского, соединение несоединимых литературоведческих приёмов становилась главным пунктом обвинения учёного его современниками. Теперь же мы можем говорить о другой, плодотворной, стороне эклектичности, которая позволила Львову-Рогачевскому сопрягать вульгарно-социологический по преимуществу подход к творчеству Чехова с элементами импрессионистической критики. Отдельные суждения Львова-Рогачевского позволяют сделать вывод о серьёзном воздействии на него критической деятельности Ю. И. Айхенвальда⁷. Те же ускользающие от системного анализа и разбросанные щедрой рукой мысли-представления о творчестве и судьбе Чехова. То же мгновенное прикосновение к предмету размышлений и немедленный переход к другому предмету. Тот же

“общий взгляд” на писателя, передающий не столько аналитический импульс исследователя, сколько его настроение, его впечатление от прочитанного. Неслучайны почти дословные совпадения отдельных характеристик Чехова, представленных в работах Львова-Рогачевского и Айхенвальда.

Айхенвальд пишет о том, что Чехов “сплетал человеческие души из тончайших нитей...”⁸. Львов-Рогачевский обращает внимание на то, что улыбка человека, знак его души становится у Чехова важнейшим инструментом человеческого общения. Айхенвальд характеризует Чехова как писателя оттенков. Львов-Рогачевский продолжает эту мысль, усматривая возможности воплощения оттенков через самые простые и самые необходимые слова: “Мы отдохнём, мы отдохнём”, “надо жить, надо жить”, “в Москву уедем” и т.д. Айхенвальд видит “сочетание объективности и тонко-интимного настроения” в литературной манере Чехова. Львов-Рогачевский пишет о чеховской манере “подмечать интимную сторону природы”. Вслед за Айхенвальдом Львов-Рогачевский подчёркивает связь художественного мира Чехова с живописью Левитана. Отсюда и определение Чехова как писателя-импрессиониста. Отсюда, убеждён Львов-Рогачевский, берёт своё начало и чеховская музыкальность. Импрессионистская манера письма обуславливает, с точки зрения Львова-Рогачевского, чеховский пейзаж: Чехов “мажет ч'расками, даёт пятно, создаёт общее”. Специфику чеховского письма автор книги видит в ритмичности чеховской прозы, которая подчиняет себе своеобразный хаос звуков и красок. Парадоксальным в контексте социологического литературоведения выглядит устойчивый интерес Львова-Рогачевского не к “идеям” произведений, а к отдельным тонким линиям, составляющим “силуэт” чеховского творчества. Сам тип представления писателя через его прихотливо выполненный силуэт, безусловно, связан с литературно-критическими эссе Ю. Айхенвальда, название которых — “Силуэты русских писателей” — было бы вполне корректным и для многих глав книги Львова-Рогачевского.

Статья о Чехове выстроена Львовым-Рогачевским по закону равномерных колебаний между объективно-классовой и субъективно-импрессионистской интерпретацией чеховского творчества. Не успеваешь автор отойти от рассуждений об одиночестве чеховского героя, отъединённого “от мирового концерта”, как тут же, словно бы спохватываясь, рискует упрекать Чехова-драматурга

в нежелании обратиться к изображению коллективной психологии. Только что автор восхищался умением Чехова передавать тончайшие переживания, и вот уже он утверждает: “Чеховский театр — это театр подавленной воли, бездействия и тоскливых переживаний, театр, в котором герои, потерявшие руководящий идеал, во власти настроений...” (158). На глазах читателя достоинства Чехова оборачиваются его просчётами. Однако и здесь Львова-Рогачевского выручает литературная интуиция, а противоречивость критериев начинает служить добрую службу. Он пишет, что в чеховских пьесах “на смену действию пришла атмосфера” (159). Глубокое осознание необычности чеховской драматургии позволяет автору сделать ряд тонких наблюдений. Львов-Рогачевский размышляет о музыке чеховских рассказов, перешедших в музыку его драмы. Эта “певучая сила” обладает магнетическим воздействием. Спецификой чеховской музыкальности объясняет Львов-Рогачевский финалы пьес: “Это не обычный эффектный финал с громом и треском, это последние замирающие аккорды” (159). Музыку, обладающую своим особенным ритмом, Львов-Рогачевский считает ключом к пониманию чеховской драмы.

Эклектичность главы о Чехове создаёт почву для неожиданных сопряжений: восторг по поводу чеховских произведений и упрёк Чехову в связи с некоторой его “недоклассовостью”, соединение в рамках небольшой статьи эскизных набросков в духе Айхенвальда и плехановских критериев, глубоко продуманных, выстраданных стилистических пассажей и клишированных оборотов, порождённых революционной эпохой. Глава о Чехове выглядит как музыкальное произведение, гармоническое звучание которого то и дело срывается на синкопы и диссонансы. Таковой кажется и концовка статьи, словно пришитая по необходимости к неровным, но достаточно интересным и самобытным литературоведческим построениям.

Рассуждая о заслугах Художественного театра, актёры и режиссёры которого впервые адекватно восприняли чеховскую драму, Львов-Рогачевский завершает свои рассуждения неожиданными нотами:

“Нужно было пятилетие 1917—1922 гг., чтобы основатели Художественного театра почувствовали, что в новой России, в новую эпоху, перед новой аудиторией, перед людьми действия и нового ритма Чехова нельзя играть. Для жизнерадостной, творческой эпохи пьесы Чехова утратили свою репертуарную привлекательность” (160).

Парадоксы Львова-Рогачевского могут быть объяснены с историко-литературной точки зрения. Думается, что автор учебника по новейшей русской литературе оказался одним из первых советских интеллигентов, который вырабатывал новую манеру литературно-критического письма, помещая самые сокровенные свои мысли между строк или облекая их в предустановленные идеологические формы. Очевидна конспективность изложения, очевидна также и недосказанность многих положений. Вместе с тем корпус статьи развёрнут к проблеме, не теряющей своей актуальности на протяжении всего XX века. Речь идёт о растворённой на протяжении всего текста проблеме понимания чеховского творчества читательским сознанием начала XX века. Критик был уверен, что Чехов, пришедший в литературу, чтобы отразить настроение русского человека на рубеже двух эпох, оказался невостребованным новым временем.

Удивительна переключка концепции Львова-Рогачевского и сегодняшних интерпретаций Чехова. Так, один из интереснейших современных исследователей, критик-полемист Б. М. Парамонов видит трагедию Чехова в его желании примирить европейское и русское в российской культурной традиции. В связи с этим, по мнению критика, “смерть Чехова была символическим событием, знаком русских судеб”⁹. Отсюда Парамонов выводит глобальное заключение: “Тема Чехова — это тема незадающейся русской судьбы, высокой русской неудачи”. И речь здесь идёт, естественно, не о художественных просчётах Чехова, а о его согласии или несогласии с русской историей начала XX века и с тем, как в контексте этой истории воспринимает Чехова русский читатель.

Вероятно, помещая очерк о Чехове в свой учебник, Львов-Рогачевский также задумывался о “русской неудаче”, о несовпадении Чехова и его читателя в 1920-е годы. Однако это несовпадение проще было объяснить некоторой несостоятельностью

Чехова, чем открыто признать несостоятельность читателя. Нужна была гениальность А. П. Скафтымова, чтобы показать самодостаточность Чехова, творчество которого не подвержено разрушающей силе эпохи.

¹ Среди них наиболее известными считались: *Петухов Е.* История русской словесности: В 2 ч. — 1919; *Назаренко Я. А.* История русской литературы XIX века. — Л., 1925; *Войтоловский Л.* История русской литературы XIX и XX века. — М.: Л., 1926; *Перетц В. Н.* Краткий курс методологии истории русской литературы. — Пг., 1922.

² От книги: *Львов-Рогачевский В.* “Очерки по истории новейшей русской литературы” (М., 1920) — до кн.: *Львов-Рогачевский В.* “Новейшая русская литература” (М., 1927).

³ *Львов-Рогачевский В.* Новейшая русская литература. Изд. 3. — М.: Л., 1924. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы.

⁴ Литературная энциклопедия. — М., 1932. — Т.6. — Стлб. 644.

⁵ О тенденциях восприятия русской классической литературы — см.: *Елина Е. Г.* Литературная критика и общественное сознание в Советской России 1920-х годов. — Саратов, 1994. — С. 104–122.

⁶ Заметим, что впервые Львов-Рогачевский обратился к Чехову ещё в 1907 году, а в 1920-е годы под редакцией Львова-Рогачевского выходит сборник “Чехов в воспоминаниях современников и его письмах” (М., 1923).

⁷ *Айхенвальд Ю.* Чехов // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. — М., 1994. — С. 323–340.

⁸ Там же. — С. 323.

⁹ *Парамонов Б.* Провозвестник Чехов // Парамонов Б. Концы стили. — СПб.; М., 1997. — С. 265.

РЕЗЮМЕ

У статті розглядається популярний у 20-х роках ХХ ст. підручник, призначений для молодих читачів, захоплених ідеєю революційної перебудови життя й літератури. Показано, як у вульгарно-соціологічний каркас марксистської методології автор вплітає дуже цікаві й нетипові для епохи 20-х років міркування про літературний процес. В розділі, присвяченому творчості А. П. Чехова, особливо помітна еkleктичність дослідження, здійсненого Львовим-Рогачевським. Так, важливою методологічною складовою розділу про Чехова є імпресіоністична літературна критика. В статті встановлюється прямий зв'язок між спостереженнями Львова-Рогачевського та Ю. І. Айхенвальда. Парадоксальність ідей, властива авторові підручника, приводить до висновку про розбіжність між Чеховим та його читачем у 20-ті роки, яку Львов-Рогачевський пояснює певною класовою незрілістю Чехова, свідомо уникаючи розмови про рівень читачької культури в революційну добу.

SUMMARY

The paper considers a popular textbook of the 1920s intended for the then young readers obsessed with the idea of revolutionary reconstruction of life and literature. The author is shown to introduce rather interesting and non-typical of the 1920s views on literary process into vulgar sociologic frame of the Marxist methodology. The eclectic character of Lvov-Rogachevsky's study is especially obvious in the chapter devoted to Chekhov's work. Thus, impressionist literary critique is an important methodological component of the chapter. The paper establishes direct connection between the observation by Lvov-Rogachevsky and J. I. Aikhenvald. Paradoxical ideas characteristic of the author of the textbook result in the conclusion about the lack of correspondence between Chekhov and his reader in the 1920s. Lvov-Rogachevsky chose to explain this disagreement by Chekhov's certain class insufficiency ignoring the level of reader's conscience in revolutionary epoch.

МЕТОДИКА ЛІТЕРАТУРИ В ВУЗІ І ШКОЛІ

© Г. В. Краснов

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ЗРЕНИЕ УЧЁНОГО
(Н. К. ПИКСАНОВ — Ю. М. ЛОТМАН —
М. В. ТЕПЛИНСКИЙ)

Учёный нередко бывает запрограммирован своими книгами, статьями, “списком”, библиографией своих научных работ. В то же время в вузовской среде, на кафедре, в студенческой аудитории он прежде всего педагог с проблемной лекцией, со складывающейся концепцией того или иного учебного курса, так или иначе связанной с его же научной деятельностью. Каждый новый учебный год — новая веха в жизни самого учёного, своя точка отсчёта. В предлагаемых заметках отчасти мемуарного и документального характера есть, может быть, истории, представляющие не только личный интерес, субъективное мнение.

В июне 1997 года Университет Российской академии образования (РАО) провёл хорошую научную конференцию “Университетский учёный: облик, образ, модель”. Там выступали многие именитые и относительно молодые учёные, вспоминали своих наставников. У каждого были свои свидетельства, но все сошлись на общих подходах, прозвучавших, как рефрен, в заголовках выступлений: “Академик М. П. Алексеев — учёный и педагог”, “А. Ф. Лосев как лектор и публицист”, “Уральский писатель, учёный, педагог И. А. Дергачёв”, “Университетский учёный: профессиональная культура, мастерство, инновации”, “Университетский учёный как образец гармоничной личности”... Гармоничная личность не абстрактна. Каждое лицо имеет свою цельность, свою гармонию.

Николай Кирьянович Пиксанов (1878—1969) — один из выдающихся учёных, формировал свою научную педагогику сначала в гимназиях, на Высших женских (Бестужевских) курсах, а после в 1917 году — в Саратовском, Московском, Ленинградском, Среднеазиатском (г. Ташкент) университетах. Особой известностью пользовались пиксановские семинары, соединившие науку и педагогическое искусство. Пиксановский семинар возник на волне новых научно-педагогических исканий (пушкинский семинар С. А. Венгерова) и демократизации образования (народный университет Шенявского, тяга к самообразованию). “Сами задачи семинарских занятий и техника их ведения далеко не определились в академической практике и здесь многое приходится устанавливать путём опытов...”¹. В дальнейшем в пиксановских семинариях главное место заняли “руководящие вопросы”, в проблемной формулировке, недогматические по своему существу: “...следует рассматривать эти вопросы как наводящие, требующие проверки...”². В аспирантском семинаре, который объединял литературоведов и отчасти историков СССР, который возглавлял Н. К. Пиксанов в Среднеазиатском университете (1942—1943), в котором мне посчастливилось участвовать, такого рода темы и вопросы выдвигали многие новые направления в науке: “Периодизация историко-литературного процесса. Её социальные, политические и эстетические основания”, “Севастопольская катастрофа (1853—1856 гг.) и проблема периодизации русского политического и литературного движения XIX в. К историческому пониманию “Севастопольских рассказов” Л. Н. Толстого”, “Индивидуальность писателя. Роль личности писателя в историко-литературном процессе”, “История читателя” и др.

Пиксановский семинар олицетворял нерасторжимость университетского образования и академической науки, профессиональную целеустремлённость, большой педагогический такт. Организация семинара, тип доклада, предварительное представление чётких тезисов, свободный доступ в библиотеку руководителя семинара, обязательные консультации — некоторые из многих памятных деталей семинарских приобщений.

С этой же точки зрения любопытна беседа Пиксанова со студентами Ленинградского Института истории, философии,

лингвистики и литературы в марте 1933 года “Как работать над научным докладом и дипломной работой по литературоведению”. Она частично была опубликована слушателем упомянутого института Г. Волгиным в 1972 году в газете “Воронежский университет”. Вот полный текст “Беседы”, авторизованный Н. К. Пиксановым:

“Частые обращения ко мне студентов, их настоятельные просьбы и этот повышенный интерес, который я наблюдаю у вас к сегодняшней беседе, свидетельствуют об актуальности темы в приведенной выше формулировке. Однако, должен оговориться: я резко осуждаю отвлечённую рецептуру; последняя очень напоминает одно шуточное стихотворение Пушкина:

Душа моя, Павел!
Держись моих правил:
Делай то-то и то-то;
Не делай того-то.
Кажись это ясно?
Прощай, мой прекрасный!

Я глубоко убеждён, что единственный, настоящий путь овладения методами научной работы — есть путь практической выучки, который должен быть освоен молодыми литературоведами со всей тщательностью, свойственной хирургам.

Моя беседа ставит себе целью обобщить тот, уже наличный, опыт работы, которым вы в известной степени владеете.

Выбор темы

Самое существенное и самое исходное, с чего начинается всякая научно-исследовательская работа, это — выбор темы.

Здесь нужно сразу и жёстко определить требования, которые вы предъявляете к своей работе. Выбор темы — вещь не случайная. При возможности вольного выбора темы, следует остановиться на той, которая более интересует, над которой чаще думал, успел полюбить, возможно, подбирая цитаты, ещё не предполагая где и как придётся их использовать. Уже это в значительной степени предопределяет успех в работе.

Я всегда считал и считаю самым основным — живой интерес к вопросу и собственную инициативу. Хуже всего, когда приступающий к работе заранее капитулирует перед трудностями и как в выборе темы, так и в последующей работе рассчитывает исключительно на помощь и инициативу консультанта.

Следует также помнить, что хорошо поставленный вопрос есть уже наполовину решённый вопрос.

При выборе темы хорошо, если у вас есть уже готовый взгляд или даже решение проблемы. Это очень важно. Однако, это не исключает возможности выбора темы, связанной с неясными вопросами, ставящей нерешённые проблемы. Это, в свою очередь, является стимулом к плодотворной работе.

Наконец, нужна предварительная общая точка зрения. Если есть общее понимание и уверенность в своём деле — это важно.

И последний мой совет, относящийся к этому разделу, — будьте заботливы в выборе темы. Берите темы новые, не заезженные, не истасканные, набитые и шаблонные темы ведут к пустой трате времени, к безрезультатности.

Собирание материала

Следующая задача исследователя, после выбора темы, — наполнить её содержанием, материалом.

В литературоведении есть свои специфические трудности, резко отличающие положение исследователя литературы от положения научного работника в области естествознания или математики. Эти трудности — избыток и распылённость материалов. Чтобы представить, насколько велико это богатство, достаточно привести тот факт, что мы до сих пор ещё не имеем полностью восстановленных текстов Пушкина, считающихся наиболее разработанными. А новые материалы, относящиеся к жизни и деятельности Максима Горького, выявляются буквально с каждым днём. Если к этому прибавить ещё тексты рукописей и эпистолярное наследие (письма) писателей, разбросанные в архивах, а также литературу о них самих и их творчестве, то задача исследователя станет ясна. Раньше, чем начать изучение, нужно собрать этот разнохарактерный материал.

Собирание материала — ответственное дело. Счастливый случай, когда материал тщательно подобран и сужен. Необходимо вокруг выбранной темы сосредоточить хороший материал. Не следует уподобляться пауку, выматывающему паутину из себя. Богатство знания фактов есть красота сама по себе; только реализация этих фактов должна служить предметом выражения связанных обобщений.

Экономия времени и сил должна являться первым необходимым условием в вашей работе. В этих целях литературовед должен быть, в известной степени, библиографом и умело ориентироваться в справочном материале. В противном случае он будет походить на человека, внезапно очутившегося в большом городе без плана в руках. В такой же мере

необходимо и знание элементов архивоведения, без чего не возможна исследовательская работа над рукописями.

Не ломитесь в открытую дверь; не трудитесь над тем, что до вас уже сделано. Широко используйте библиографические указатели и справочники по литературе, как например: Владиславлев М. В. — “Русские писатели”. Опыт библиографического пособия по русской литературе XIX—XX веков. Издание 4-е. ГИЗ. М.-Л. 1924 г.; его же — “Литература великого десятилетия”. Издание 1928 г.; Мезьер — “Русская словесность с XI по XIX век включительно” (XVIII и XIX вв. — во втором томе). Изд. 1902 г.; её же — “Словарный указатель по книговедению” (2 тома); Мандельштам — “Художественная литература в оценке русской марксистской критики”. 4-е изд. 1928 г. и ряд других.

Наряду с этим необходимо также быть в курсе текущей библиографии; иначе может случиться, что вы со своей работой отстанете. В этом случае существенную пользу могут оказать литературно-художественные журналы: “Октябрь”, “Новый мир”, “Литературная газета” и другие периодические издания.

Надо помнить и использовать все возможности по изысканию нового материала, ещё не изученного, не исследованного, который можно было бы привлечь к данной работе. Однако, и у этого почтенного занятия есть свои крайности! Следует опасаться излишней погони за материалом, которая иногда принимает болезненные формы крохоборства. В таких случаях обилие материала, подчас часто повторяющегося, дезориентирует внимание исследователя и он теряет волю над ним. Есть границы, когда надо поставить точку собиранию материала и приступить к обработке его.

Обработка материала

Обработка материала может быть весьма разнообразной и зависит она от личных склонностей исследователя. Но всё же и здесь можно установить некоторые общие приёмы в работе. Читать книгу следует хищнически, сразу же выхватывая из неё всё, что вы находите ценным. Для этого следует делать выписки, строго систематизируя их, точно указывая откуда каждая выписка взята.

При проработке книг крайне полезно прибегать к конспекту. Даже простой перечень имён действующих лиц и учёт элементов, из которых складывается их психология, быт и социальные воззрения — окажет впоследствии большую службу.

Из других приёмов обработки очень существенное значение имеет чёткость хронологизации материала, последовательность отдельных произведений, а также хронология внутри одного произведения.

Не следует забывать, что часто произведения пишутся в течение ряда лет, а иногда и десятилетий. (Гончаров писал роман “Обломов” 20 лет).

Хорошую вспомогательную роль играет план работы. План создаётся не сразу; он вызревает по мере продумывания и овладения всей массой материала.

Документация изложения, конкретность изложения, умение обращаться с текстом — вот основные требования, которые следует помнить каждому приступающему к работе.

Если вы в своей работе что-либо утверждаете или отрицаете, то не думайте, что читатель поверит вам на слово. Если же и поверит, то перед вами будет не читатель, а ротозей, которого вы своей безответственной стряпнёй можете только развратить; ваша же задача — воспитывать его. Поэтому насыщайте свою работу фактами, документами. Стремитесь овладеть искусством документации.

Выбирайте цитаты заботливо. Помните, что цитата цитате — рознь. Цитата должна быть короткой и меткой. Насыщение доклада цитатами длинными, бледными, двусмысленными, а также неуместное использование их делает доклад скучным и отвлекает внимание читателей от главной мысли.

Большая слабость нашей литературоведческой науки — её неточность. Она ещё по настоящее время продолжает руководствоваться вкусовыми элементами, личными склонностями. В борьбе за точность изложения мы должны приблизить её метод к идеалу — к методу естественных наук.

Обобщение материала

Следующая ступень — обобщение найденного и предварительно обработанного материала. Во имя глубины исследования надо быть требовательным к самому себе, к своим мыслям. В этом случае полезно помнить, что “на грош пятаков не купишь”.

На протяжении всей работы надо себя контролировать. Этот контроль осуществляется посредством тезисов для доклада; для более широкой работы — путём итогов или выводов.

Тезисы — точные формулировки. Это нечто воинствующее, чистое убеждение. Тезисы должны быть сформулированы так, как думает сам докладчик (автор). При этом тезисы должны в коротких и чётких (не расплывчатых) предложениях непременно что-либо утверждать или отрицать. В противном случае это будет всё, что угодно, но только не тезисы. Нельзя перегружать тезисы материалом справочно-осведомительного характера. Учитесь формулировать тезисы. Чаще спрашивайте себя в конце каждой главы: “А что же я утверждаю или отрицаю?”

Избегайте многословия. Вашим методом должен быть метод построения доказательства геометрической теоремы. Чёткость, ясность и краткость — прежде всего.

Работу следует делить на главы; не плохо выделить и подзаголовки. Это способствует систематизации материала и придаёт стройность вашей работе.

Что же касается формы изложения, то тут часто смешивают два различных понятия: одно дело красота, другое дело красивость, кудрявость. Не в защиту последней скажу вам словами Базарова: “Друг, Аркадий, не говори красиво”. Часто кудрявый, витиеватый стиль скрывает бедность мысли”.

Такого рода беседы повторялись многократно во множестве вариантов. Будучи на военной службе, мне приходилось урывками работать над кандидатской диссертацией, посвящённой “Севастопольским рассказам” Л. Н. Толстого. В одном из писем (от 7 апреля 1945 г.) Н. К. писал в мой адрес:

“Сердечно рад, что Вы не прекращаете Вашей работы по диссертации. Так и надо. И я переезжал из города в город, попадая в трудные условия жизни, возил с собою книги и рукописи и работал по ночам (например, при 3° тепла) урывками над “Творческой историей “Горе от ума”. Рад, что Вы захватили несколько основных книг. Доставайте и другие. Порядок Вашего чтения и состав — одобряю (если есть под рукою, прочтите ещё П. Бирюкова). Но больше всего вчитывайтесь в произведения самого Толстого, притом — широко, не только 50—60 годы, но и позже — “Войну и мир”, “Анну Каренину”. Читайте и других писателей 50—60 годов, например, С. Т. Аксакова, “Обломова” (в сравнении с “Детством” и “Отрочеством”), и Некрасова, и Тургенева, и Достоевского, и Островского. Вредно, если Вы упрётесь в один угол и будете ограничиваться “кризисами” и “мировоззрениями”. И в художественном произведении скрыто мировоззрение, и кроме “кризисов” есть ещё мастерство. А один писатель (хотя бы и гениальный) познаётся в сравнении с другими. При чтении других — продумывайте их, делайте заметки”.

Такого рода беседы, с глазу на глаз, были куда более действенны, чем разные, хотя и необходимые пособия.

* * *

Ю. М. Лотман, признанный лидер Тартуской школы в области семиотики и теории культуры, был выдающимся педагогом. Верно

говорили, что университетская кафедра была его “судьбой”. Его оригинальные программы учебных курсов, его “Лекции по типологии культуры”, его настольная для студентов книга “Анализ поэтического текста” и много другое стали ориентиром во многих разделах гуманитарного образования бывшего СССР.

“В середине XIX века, — говорил Ю. М. Лотман, — от университетского филолога требовалось глубокое знание древних языков, умение вести текстологическое, комментаторское и биографическое изыскания. Затем последовательно прибавлялись требования владения историческим материалом, широкой сравнительно культурной эрудицией, навыками социологического исследования, возникла статистическая методика изучения стиха, литературоведческая стилистика и т.д. Требования возрастали, круг знаний, необходимых филологу, неуклонно расширялся. Но одновременно шёл и обратный процесс: литературовед перестал быть филологом — лингвистика стала самостоятельной и далёкой профессией. <...>

Литературовед нового типа — это исследователь, которому необходимо соединить широкое владение самостоятельно добытым эмпирическим материалом с навыками дедуктивного мышления, вырабатываемого точными науками. Он должен быть лингвистом (поскольку в настоящее время языковедение “вырвалось вперёд” среди гуманитарных наук и именно здесь зачастую вырабатываются методы общенаучного характера), владеть навыком работы с другими моделирующими системами, быть в курсе психологической науки и постоянно оттачивать свой научный метод, размышляя над общими проблемами семиотики и кибернетики. Он должен приучать себя к сотрудничеству с математиками, а в идеале — совместить в себе литературоведа, лингвиста и математика. Он должен воспитывать в себе типологическое мышление, никогда не принимая привычной ему интерпретации за конечную истину”.

Не менее важен для Ю. М. Лотмана и другой педагогический аспект, связанный со школой самостояния. Учёный повторял:

“Вуз должен научить размышлять. Педагогу необходимы ум и образованность. Важно и то, чего учитель не говорит, но что у него за душой. Конечно, если он учит не результатам знания, а получению знания. Не философии, а философствованию. В университете тем более. Студенты должны знать, как прекрасен момент рождения идеи. Вот возник вопрос, большое безнадёжное непонимание. И чем глупее я себя перед ним чувствую, тем сильнее внутренний протест против такого состояния, тем

полнее радость потом. Тогда и просиживание брюк — занятие поэтическое... А учатся студенты думать на том материале, над которым работает преподаватель. Говорят: зачем спецкурс, семинар, тонкости, если они всё равно пойдут в школу? А творческое сознание, а счастье движения к выводу! Нет, я убеждён: университет — прекрасное место для подготовки учителя”.

Вдумчивое пестование молодой смены — особая забота учёного. Заинтересованное отношение к каждому человеку — не по анкетным данным, а по существу, связанному прежде всего с профессиональной подготовкой будущего специалиста. Характерна одна из его рекомендаций в письме от 4 апреля 1977 года:

“Я взял бы на себя смелость весьма и весьма рекомендовать Вам в Коломну супружескую пару В. Б. и его жену... Это ученики Зары Григорьевны (супруги Ю. М. — Г. К.) и мои, прошли очень хорошую специальную подготовку (в смысле хороших с их стороны результатов), очень способные ребята, помочь которым было бы во всех отношениях благим делом. Я со всех сторон могу за них ручаться и рекомендовать их самым горячим образом”.

Ему нередко мешали, вставляли палки в его динамичные колёса семейные заботы, болезни. Из письма от 20 августа 1970 года: “Конец августа, а я ещё не начинал отдыхать — Зара Григорьевна тоже — лето было беспокойное и бестолковое (дела семейные). Ничего не сделал и не отдохнул. С отвращением думаю о надвигающемся учебном годе — прежде очень любил его начало. Это прошло”. Но факты говорят о другом. Этой любовью он жил, она лечила его от многих невзгод.

* * *

М. В. Теплинский — и современник, и преемник лучших традиций отечественного литературоведения и тоже признанный педагог. Об этом уже писалось Н. Е. Крутиковой и И. В. Козликом в связи с 70-летием М. В.³ Но что-то ещё можно и прибавить.

По поводу книги «“Отечественные записки” (1868—1884). История журнала. Литературная критика», изданной в Южно-Сахалинске в 1966 году. Интересна ситуация, в которой появилась

эта работа. Член-корр. АН СССР Н. Ф. Бельчиков просил меня “достать” ему эту книгу, а в ноябре 1966 года сообщил мне:

“М. В. Теплинский прислал мне свою монографию и на следующий день после разговора с Вами. Я уже сожалел, что обременил Вас своей просьбой пошукать его книгу в Ленинграде. С 30/X по 31/XI я сам был в Ленинграде. 31/X проводил совещание Комиссии по истории филологических наук в ИРЛИ. Н. К. Пиксанов посетил заседание, на котором вспыхнули горячие споры о значении формалистов, их работ, о том, как оценивать социологизм вообще и расцветший в 30-е годы вульгарный социологизм<...> Спор о формализме разгорелся, т.к. в ИРЛИ, как Вы подметили и пишете в письме, *заглохли* (а, может быть, *затушены!*) всякие проявления поисков свежих решений, новых идей. А в докладе 31/X П. Н. Берков поставил эти назревшие спорные вопросы, поставил остро, но без глубокой аргументации, и народ подхватил эти предложенные и недостаточно обоснованные наметки и стал обсуждать. Дирекция стала критиковать и получила в ответ горькие сетования за игнорирование таких кардинальных вопросов. Так, отдалённый повод привлёк внимание к насущным делам”.

Монография М. В. Теплинского, можно сказать, непосредственно участвовала в этих спорах. К примеру, упреки исследователя “реальной критике”, её рецидивам (почему-то не принятые В. Я. Лакшиным в его статье “Пути журнальные...”) никак не поддерживали вульгарный социологизм. По существу, М. В. Теплинский отстаивал в литературной критике тот подход, который в современной науке именуется герменевтикой. Он проявился и в его книгах, посвящённых программным школьным произведениям Чернышевского, А. Н. Островского, и в его “Истории русской литературы XIX века”.

Далее о педагогических заботах М. В. Теплинского другого рода, зафиксированных в эпистолярной форме. Письмо от 5 марта 1987 года:

“Пишу к Вам по совершенно неожиданному поводу. Как Вы знаете, по учебному плану студенты должны проходить фольклорную практику. Ума не приложу, куда мне девать 150 девиц — именно столько их у нас на I курсе — и все они девицы. На Западной Украине русского фольклора нет (если не считать общепринятых фразеологических сочетаний, которые известны девицам и без специальной практики). Нельзя ли устроить человек 25–30 (разумеется, с преподавателем) в Ваших местах? В какой-

нибудь школе-интернате и т.д. Речь идёт о 10 днях в июле. А может быть, их можно было бы присоединить к какой-нибудь Вашей группе? Или (за деньги, естественно) на 10 дней устроиться в Вашем общежитии?

Я буду Вам бесконечно признателен за любую помощь, совет или подсказку, ибо нахожусь по этому поводу в состоянии безумной тоски и даже прострации. Когда старик Мармеладов говорил, что у каждого человека должно быть место, куда он мог бы пойти, он явным образом имел в виду фольклорную практику”.

Однако вскоре последовал отбой и письменное пояснение:

“Судя по всему, не судьба нашим девицам побывать на московской земле. Увы! Остаётся ждать, что в новом учебном плане будут какие-то новации. Ещё на совещании зав. кафедрами в Пскове раздавались разумные голоса, что эту пресловутую фольклорную практику можно было бы в случае необходимости заменить краеведческой — музейной — библиотечной, архивной и т.д. Ещё раз — увы!”

Таких забот у М. В. было и есть не мало.

Разные лица, разные занятия и что их объединяет — преданность своему научно-педагогическому делу. Сценические площадки не постоянны: письменный стол, библиотека, аудитория, конференц-зал. Роль одна и та же — ответственная и благородная.

¹ Пиксанов Н. К. Семинарий по новой русской литературе. Три эпохи. Темы и библиография. — СПб., 1912. — С. 7.

² Пушкинская студия. — 1922. — С. 10.

³ См. также написанную этими же авторами вступительную статью “Марк Вениаминович Теплинский (К 75-летию со дня рождения)” в данном сборнике (с.13–34). (Ред.)

РЕЗЮМЕ

Стаття присвячена одній із особливостей педагогічної діяльності видатних вчених-літературознавців (М. К. Піксанова, Ю. М. Лотмана, М. В. Теплінського).

SUMMARY

The article is devoted to the point of peculiar interest of the outstanding philologists' pedagogical activities (N. K. Piksarov, J. M. Lotman, M. V. Teplinsky).

“...МАЄМО ВИХОВУВАТИ НЕ ІСТОРИКІВ
ЛІТЕРАТУРИ...”: ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ
УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В СПАДЩИНІ
ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО

Серед видатних діячів української культури, чий імена повернулися в нашу історію лише років десять тому назад, почесне місце займає поет Василь Пачовський (1878—1942). У відносно недавні часи його згадували, але завжди з явним відтінком поблажливості, бо не можна було забути, що першу збірку віршів поета “Розсипані перли” (1901) позитивно оцінив Іван Франко. Та наступна творчість Пачовського звичайно характеризувалася в негативному плані (декадентство, містика, а найстрашніше — націоналістичні спрямування). Не випадково твори поета довгі роки практично не перевидавалися. Між тим, в історію української літератури Василь Пачовський увійшов не тільки завдяки своїм незрівнянним ліричним віршам, але й як автор багатьох творів різних жанрів, у яких він послідовно й принципово відстоював патріотично-громадянські ідеї, виступив за створення вільної і самостійної української держави. Саме державницька ідея завжди була визначальною в творчості В. Пачовського. І вся українська література, за його глибоким переконанням, “мусить служити ідеї нашої державності, бо над нами в усіх ділянках життя висить великий імператив: або своя держава, або смерть!...”¹.

Нарешті ми маємо вже більш-менш повне видання творів Василя Пачовського (хоч і вийшло воно у далекій Північній Америці), маємо докладні статті про життєвий і творчий шлях поета, написані Остапом Тарнавським (передмова до згаданого видання) і Миколою Ільницьким, який, зокрема, відзначав, що без творчості Василя Пачовського “історія нашої літератури буде неповна”².

Проте у розгляді творчого доробку Василя Пачовського майже зовсім не згадується важливий аспект його творчості — студії з методики викладання української літератури, які сьогодні, без перебільшення, виявляються дуже актуальними.

Перш за все треба нагадати, що протягом майже всього життя Василь Пачовський був учителем — спочатку у Станіславі і Львові, потім, у роки першої світової війни, працював у австрійських таборах для українських полонених, далі в Закарпатті, згодом знову в Галичині. Він викладав українську мову і літературу, історію і географію.

У своїх статтях, надрукованих у львівських журналах “Дзвони” та “Життя і знання” в 1935—1936 роках, він неодноразово висловлював думку щодо завдань української літератури взагалі і принципів її вивчення зокрема. В. Пачовський писав:

“...Література народу, що хоче стати державою, повинна вивести в своїх творах організуючі ідеї, що гуртують людей в державотворчу суспільність... Для цього треба зв'язати творчість з рідним підложжям, бо тільки з коріння національного підложжя виростає велике мистецтво всіх країн і народів”³.

Позицію Пачовського поділяли багато представників педагогічної спільноти. Саме його і було запрошено виступити з доповіддю на Першому Українському Педагогічному Конгресі, що відбувся у 1935 році у Львові. Конгрес цей мав дуже велике значення в історії українського шкільництва; наслідки його роботи жваво обговорювалися на сторінках українських видань в Галичині.

Доповідь Пачовського мала назву “Українознавство у вихованні молоді”. Він стверджував, що головне завдання українських вчителів полягає у національному вихованні молоді, “якій можуть впоїти гордість на свою національну культуру, що є свідомством нашої рівновартості з державними націями”⁴. Ось чому він вважав “хребетним стрижем” школи пройняту національним духом “науку українознавства, в якого склад входить мова, література, історія, плястичне мистецтво, музика українського народу та географія земель, заселених українцями” (90). Йшлося про те, що “українська дитина мусить засвоїти собі культуру цілого українського народу на всій його етнографічній території” (93).

Дуже цікавим є підхід Пачовського до вивчення української літератури в школі. Зокрема він був проти побудови цього курсу за історичним (хронологічним) принципом, який сьогодні майже не викликає сумнівів (маються на увазі старші класи шкіл). Наразі

існують три різні програми, але всі вони будуються на основі саме такого принципу (від давнини до сучасності). Пачовський відстоював інший підхід, який можна було б назвати проблемним, аргументуючи свою позицію таким чином:

“Мусимо тямити, що і в найвищих клясах шкіл маємо виховувати не істориків літератури, але образованих громадян, спосібних до позитивної праці... Тут отже приходимо до найважливішого закиду проти історизму в історії літератури. Стає перед нами питання на увесь ріст: чому ми читаємо поему й оцінюємо її як твір мистецтва? Яка ж має бути наша ціль? Треба нам нагострити свої почуття до всіх тонкостей: пізнати змісл стилю поеми, почуття форми, взаємин поміж змістом і формою, а вкінці найглибший змісл поеми, щоб молодь перейняла через твір мистецтва найглибшу ідею, бо ніде не виступають людські характери, людські типи так ясно і прозоро перед очима, як у великих творах поезії. Цього немає ані в житті, ані в історії, де все замотано, закрито, затемнено. Ніде отже не виступають так ясно, як у поезії, великі питання життя перед очі молоді, з якими-то питаннями вона змагається” (95–96).

І далі Пачовський накреслює декілька проблем, які, на його погляд, могли б бути покладені в основу шкільного курсу літератури:

“...тільки висока поезія видвигає до рішення ось які великі проблеми: Жінка і мати (“Катерина” і “Наймичка” Т. Шевченка), одиниця і колектив (“Ворог народу” Ібсена і “Мойсей” Ів. Франка), чоловік і жінка (“Макбет” Шекспіра і “Сонце руїни” В. Пачовського), жінка як самостійна особистість (“Царівна” Кобилянської і “Нора” Ібсена), стара і молода генерація (“Любо-рацькі” Свидницького і “Батьки і діти” Тургенева), революційний спротив проти насильства і неправди (“Хіба ревуть воли, як ясла повні” П. Мирного і “Нуждарі” Віктора Гюго, Есхіла “Закований Прометей” і Шевченка “Кавказ”), границі самооборони (“Фата моргана” Кошубинського і “Розбійники” Шиллера). Проблематика шукання правди (“Фауст” Гете, “Пер Гюнт” Ібсена і “Марко Проклятий” Стороженка). Трагедія мистецької особистості (“У пуші” Лесі Українки, творчість Труша). Трагедія генія (“Затоплений дзвін” <Гауптмана> і творчість Шевченка та Гоголя). Ці всі питання повинні розібрати учні в класі, сперечатися, поріжнитися в поглядах і вияснювати собі взаємно залежно від того, чи котрий із учнів є розумового наставлення, чи романтик, кермуючи осуди чуттям і містикою, чи гармонійний клясик, якого ідеалом є простота і тиха велич. Так підчас таких лекцій формується у кожного власний світогляд. Отже

найкращими засобами до виховання молоді є поеми, які писані *sub specie aeternitatis*, без огляду на час і місце — твір мистецтва говорить сам за себе, є сам для себе окремих світ” (96).

Варго зробити два зауваження з приводу цих міркувань. По-перше, які чудові теми накреслив він у своїй доповіді! Такі теми можна було б використати не тільки при вивченні літератури в сучасній середній, але й у вищій школі. Та й для пошукачів наукових ступенів у галузі філології вони могли б стати у пригоді. По-друге, звертає на себе увагу прагнення Пачовського запровадити інтегративний курс літератури в школі. Відомо, що ця проблема жваво обговорюється сьогодні; у неї є свої палкі прихильники і не менш завзяті супротивники. Питання ще не вирішене (хоча й поставлене). Хотілося б сподіватися, що при його подальшому розгляді буде врахована і думка Василя Пачовського, для якого вона була принциповою. За його переконаннями, література українська є невід’ємною частиною європейської літератури, і тому викладання рідної літератури в європейському літературному контексті набуває значення загальнокультурного і навіть суспільно-політичного. У своїй доповіді на Педагогічному конгресі він зазначав:

“Та взагалі українська література зискує, якщо її прирівняємо до літератур європейських народів — тоді побачимо, що всі течії європейської творчості слова найшли відгомін в українській літературі, хоч і були дещо припізнені. Тому можна висунути ряд тем, що ілюструють ті взаємини або спільність мотивів. Ось вони: Мотив Марка Проклятого в українській літературі і “Агасфер” Євгена Сю, “Флігенде Голендер” Вагнера і “Фауст” Гете; “Слово о полку Ігоревім” і “Пісня про Роланда”: “Народні оповідання” Марка Вовчка і людські оповідання Жорж Санд; Сентименталізм оповідань Основ’яненка і Річардсона; Жіноче питання Жорж Санд і Кобилянської, “Скупар” Мольєра і “Хазяїн” Тобілевича; Камоєнс і Шевченко в історії своїх народів; Золя і Франко — в своїх повістях; Многогранність поета Віктора Гюго і Івана Франка; Вартість рідної літератури проти блиску світової, “Слово о полку Ігоревім” модерний стилем твір проти нудної епіки світової слави літератури середньовіччя. Тим робом охороним українську літературу від понижаючої ролі несамоостійної літератури і не потребуєм її класти у зависимість від польської, бо наша література старша і має такі твори в добі своєї

державності, до яких Польща мусила кілька сот літ dorостати, якби взяти тільки "Слово о полку Ігореві" або "Слово" Іляріона" (98).

Останнє зауваження Пачовського пояснюється тим, що у 20—30-ті роки Галичина входила до складу Польщі, і програми з української літератури офіційна влада намагалася поставити в залежність від літератури польської.

Як бачимо, видатного поета і водночас методиста приваблювали перш за все теми загальнолюдського спрямування. Та він не хотів ними обмежуватися. В. Пачовський відзначав:

"Але для Українців, як недержавної нації, опріч творів вселюдського змісту треба виводити твори державнотворчого змісту з красного письменства. Ось ряд творів того роду з красного письменства: Краса чи сила рішає в житті? (Винниченко); Релігія прометеїзму чи релігія терпіння ("В катакомбах" Лесі Українки); Мрійність і демагогія чи праця реальна? ("Над Чорним морем" Левицького); Шкідливість політики винародовлювання ("Люборацькі" Свидницького); Щастя одиниці лежить у праці для суспільства ("Іван Вишенський" Франка). Чи революція розв'яже суспільне питання? ("Фага моргана" Коцюбинського). Проблема землі в житті народу (Стефаник: "Земля" і "Сини"). Містика привязання до землі (Кобилянська). Земля — основа величі України (Самчук: "Волинь"). Чи гасло "мистецтво для мистецтва" відповідає вимогам зросту народу? (Вороний: "Молода Муза" 1906 р.) Чи гасло "бунт для бунту" є деструктивне для конструкції держави? (Чупринка). Де майбутність — у націоналізмі чи інтернаціоналізмі? (Твори по обох боках кордону). Потуга рідної пісні єднає віти одного народу ("Марія" Стефаника). Боротьба європейського індивідуалізму і східного колективізму освітлена українською творчістю (Твори по обох боках кордону) і т.п." (96–97).

Знову звертаємо увагу на дуже цікаві теми, які були запропоновані Пачковським і які не гріх було б маги на увазі при складанні сучасних шкільних підручників, посібників тощо.

Загалом методичні ідеї Василя Пачовського заслуговують і сьогодні на серйозну увагу. Хай не зі всіма конкретними паралелями чи висловлюваннями поета-методиста можна сьогодні погоджуватися, та саме його прагнення до нових підходів у вивченні української літератури цілком співзвучне нашому часові. У всякому разі, намагання вивчати українську літературу, виходячи з

принципів проблемності і інтегрованості, були враховані в програмах, запропонованих галицькими педагогами наприкінці 30-х років ХХ ст.⁵

¹ Пачовський В. Зібрані твори: У 2 т. — Філядельфія; НьюЙорк; Торонто, 1986. — Т.2. — С. 42.

² Ільницький М. Поет національної ідеї // Дзвони. — Львів, 1991. — № 11. — С. 137. Див. також статтю сина поета — Романа Пачовського — "Перегляд критики ліричних збірок Василя Пачовського" (Визвольний шлях. — Лондон, 1967. — Кн.4. — С. 438–454).

³ Пачовський В. Проблеми української літератури і мистецтва // Дзвони. — Львів, 1935. — С. 185, 261.

⁴ Перший Український Педагогічний Конгрес. 1935. — Львів, 1938. — С. 89. Далі доповідь В. Пачовського цитується за цим виданням. В тексті вказується відповідна сторінка. У цитатах зберігаються найхарактерніші риси мовленнєвого стилю автора і всі його текстові виділення. Прізвища письменників та назви творів, що згадуються В. Пачовським, подаються у відповідності до сучасних норм.

⁵ Див., наприклад: Українські лектури для гімназій і ліцеїв // Українська школа. — Львів, 1938. — Ч.1 6. — С.26–31.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются методические работы видного деятеля украинской культуры Василия Пачовского (1878—1901), его взгляды на цели, задачи, принципы и содержание курса по украинской литературе как школьного учебного предмета.

SUMMARY

The article surveys the methodological works by Vasyl Pachovsky (1878—1901), prominent figure of Ukrainian culture. The research goes over his views on objectives, tasks, principles, and content of Ukrainian literature as a course in high school.

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИКЛАДАННЯ ШКІЛЬНОГО КУРСУ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Методична концепція викладання навчального предмету “Зарубіжна література” базується на певних методологічних засадах, за допомогою яких і формується система поглядів, єдиний, визначальний підхід у вивченні зарубіжної літератури як шкільного предмету. Методична концепція викладання того чи іншого предмету практично реалізується у шкільній програмі, в даному конкретному випадку в “Програмі для середньої загальноосвітньої школи з українською мовою навчання. Зарубіжна література. 5—11 класи” (К., 1998), пояснювальна записка до якої і повинна допомогти вчителю досягнути основні методологічні засади та головний визначальний задум викладання шкільного курсу зарубіжної літератури. Тому більш детально зупинемося на баченні деяких основних і визначальних, на мою думку, аспектів методологічних засад викладання шкільного курсу зарубіжної літератури.

1. Художня література у шкільному курсі зарубіжної літератури повинна вивчатися як мистецтво слова, а не як “підручник життя” або ілюстрація для пояснення тих чи інших історичних подій. Тим більше шкільний курс “Зарубіжна література” не повинен бути *засобом* практичної реалізації горезвісного “принципу партійності”, підкреслюємо – будь-якої партійності, що відповідає статті п’ятнадцятій Основного Закону України, де сказано: “Жодна ідеологія не може визнаватися державою як обов’язкова”.¹ Тому не можна погодитися із твердженням про те, “що мета вивчення <художньої літератури> — досягнути суть предмета, а не використовувати його з якоюсь іншою метою”². Мова не йде про абсолютну самоцінність художнього твору, а про неприпустимість змішування, а тим паче підміни ідеалу естетичного — етичним у процесі шкільного вивчення літератури як мистецтва слова.

Одночасно не можна погодитися також із тим, що літературі як мистецтву слова не притаманні певні функції (пізнавальна,

моральна чи “виховна”, комунікативна, гедоністична тощо), які заперечуються деякими вченими-методистами³. Інша річ, який конкретний зміст вкладається у ці поняття, яку роль вони відіграють у літературі та художньому творі. Без сумніву, що їх роль опосередкована і, скажімо, пізнавальне значення літератури полягає не в збагаченні читача тими чи іншими конкретними знаннями галузевих наук (історії, географії, народознавства тощо), а в збагаченні досвіду переживань читача. Звідси і адекватне авторському задуму сприйняття художнього твору полягає не в порівнянні його із правдою реального життя, а в досягненні художньої правди інобуття, створеного митцем за законами естетичними, які не мають нічого спільного із законами реального життя — об’єктивної дійсності. З цього приводу академік НАН України Іван Дзюба, досліджуючи естетику Довженка у контексті європейської естетичної думки, слушно писав: “Довженкова естетика була націлена на відтворення явищ та образів у самій їхній суті, в ідеї, в ідеалі, а не у випадкових і другорядних, дисгармонійних рисах. Він посилався на красномовні історичні прецеденти. “Мікеланджело, — казав він, — на зауваження папи, що статуя Медичі не схожа на оригінал, відповідав: через п’ятсот років нікому не буде цікаво, схожа вона чи не схожа”. Але внутрішнім змістом художній образ людини повинен хвилювати і через п’ятсот років. А це можливе тоді, коли в ньому відбилосся істотне”⁴. Істотним, на нашу думку, в художньому творі і є естетичний ідеал художника.

2. Світосприйняття вчителя, його світоглядна позиція відіграють важливу роль у процесі викладання художньої літератури, але не можуть бути об’єктивним критерієм аналізу і оцінки художнього твору. Підміна авторського світосприйняття, його світоглядних позицій своєю, власною, навіть заради “морального виховання”, як на мене, неприпустима: художника, як стверджував О. Пушкін, можна судити за законами, ним самим над собою визнаними.

3. “Зарубіжна література” в школі — це вивчальний предмет, один із небагатьох шкільних предметів естетичного циклу. В структурі “Зарубіжної літератури” як шкільної дисципліни художній твір повинен посідати головне місце. Усі інші структурні елементи “Зарубіжної літератури” як шкільного предмету (основи історії та теорії літератури, окремі літературно-критичні статті, фонові

знання, усне і письмове мовлення) підпорядковані вивченню художнього твору як явища мистецтва (у курсі літературного читання — 5—7 класи, — де активізація художнього сприймання і художніх переживань, формування художніх нахилів, здібностей і художньо-образного мислення учнів є головною метою навчання, цю підпорядкованість можна вважати *абсолютною*; у систематичному курсі зарубіжної літератури на історичній основі — 8—11 класи, — де здійснюється відносно послідовний розгляд світового літературного процесу від найдавніших часів до сьогодення, як в оглядах, так і в процесі аналізу художніх творів, ця підпорядкованість набуває *відносного характеру*, тому що твір вже розглядається у контексті розвитку світового літературного процесу, хоча і тоді він залишається центральним структурним елементом літератури як шкільної дисципліни).

Разом із тим роль цих підпорядкованих художньому тексту елементів буде значно відрізнятись в залежності від того, з якими текстами матимемо справу — із оригіналами чи з перекладами. Основне змістовне ядро курсу “Зарубіжна література” становлять перекладні твори. Тому закономірно, що серед методичних принципів вивчення зарубіжної літератури перше місце посідає країнознавчо-етнокультурний принцип.⁵ А це свідчить в першу чергу про те, що у процесі викладання зарубіжної літератури значно зростає роль *фонових знань*, без яких іноді просто неможливо зрозуміти ні зміст художнього тексту, ні своєрідність психології світосприйняття автора і його героїв, ні історичні та етнокультурні реалії епохи в цілому. Проте цілком зрозуміло, що і фонові знання відіграють хоча і суттєву, та все ж допоміжну роль у процесі вивчення зарубіжної літератури, навіть за визнання того беззаперечного факту, що зарубіжна література як шкільна дисципліна за своїм характером є предметом культурологічно-інформаційним.

4. Хоча художній твір займає головне місце в структурі зарубіжної літератури як вивчального предмету, але ми маємо справу не з оригіналом, а з перекладом. Задекларована у пояснювальній записці до нині діючої програми із зарубіжної літератури вимога “навчити школярів порівнювати переклади з оригіналами та один з одним”⁶, на жаль, у більшості випадків залишається нездійсненою мрією укладачів програми з причин об’єктивно незалежних

ні від вчителів, ні від учнів сучасної школи, яким безпосередньо і належить виконувати вимоги державної програми. Звідси випливають і певні особливості шкільного аналізу перекладного художнього тексту. На уроках зарубіжної літератури, на мою думку, доцільно говорити не про естетичний, а про тематично-естетичний аналіз художнього твору, на відміну, наприклад, від уроків української літератури, де учні повинні отримувати основні навички та вміння естетичного аналізу художнього твору.

5. Художній твір у шкільному курсі зарубіжної літератури потрібно вивчати у контексті *всесвітнього літературного процесу* окрім загальновідомих причин ще й тому, щоб глибше зрозуміти роль, місце і значення рідної української літератури, шляхи її подальшого розвитку у системі **національна література і світовий літературний процес**. З одного боку, це дасть змогу учням побачити, що, як колись вказував Шарль Летурно, “слов’янський реалізм схожий на французький лише назвою: він високого лету, тоді як французький стелиться по землі”, що український і російський класицизм настільки трансформувалися у порівнянні з французьким, що потрібно їх розглядати з урахуванням національної специфіки художньої творчості. З другого боку, на конкретних прикладах учні побачать плідність для розвитку національної і світової літератури, взаємозв’язків і взаємовпливів між культурами і літературами народів світу.

Що ж стосується поняття “всесвітній літературний процес”, з яким учні починають знайомитися вже з п’ятого класу, то у світлі сучасних наукових тенденцій він повинен розглядатись як **іманентний**, тобто притаманний внутрішній сутності самої природи літератури як мистецтва слова. Інакше кажучи, *всесвітній літературний процес* — це послідовний, нерівномірний розвиток і зміна одних естетичних напрямків і течій іншими, на зразок того, як епоха класицизму передувє епосі романтизму і т.п.

Ось такими видаються мені основні аспекти методологічних засад, без розуміння яких не може бути створена жодна методична концепція викладання шкільного курсу зарубіжної літератури. Сьогодні ніби всі визнають важливість чіткого усвідомлення методологічних принципів викладання зарубіжної літератури в школі.

Та проблема полягає у тому, яким саме конкретним концептуальним змістом наповнюються ці принципи?

¹ Конституція України. Прийнята на п'ятій сесії Верховної Ради України 28 червня 1996 року. — К., 1998. — С. 6.

² Стрельцова Л., Тамарченко Н. Новий погляд на мету й завдання літературної освіти // Зарубіжна література. — К., 1998. — Число 12(76), березень. — С. 4.

³ Подібну позицію відстоюють, наприклад, Л. Стрельцова і Н. Тамарченко — див.: там само.

⁴ Дзюба І. Знаки духовної співмірності. Олександр Довженко в естетичному сузір'ї Європи: Фрідріх Шиллер, Ромен Ролан, Бертольт Брехт // Зарубіжна література. — К., 1998. — Число 15–16 (79–80), квітень. — С. 2.

⁵ Див.: Лісовський А. М., Пультер С. О., Сафарян С. І. Вивчення зарубіжної літератури у 5–6 класах. — К., 1997. — С. 7–12.

⁶ Програми для середньої загальноосвітньої школи з українською мовою навчання. Зарубіжна література. 5–11 класи. — К., 1998. — С. 4.

⁷ У повному обсязі методична концепція викладання зарубіжної літератури в сучасній школі буде викладена у першій частині книги: Вивчення зарубіжної літератури в 5–7 класах: Посібник для вчителів / За ред. Ю. І. Султанова. — К., 1999. — (У друці).

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются некоторые основные аспекты методологических принципов преподавания школьного курса зарубежной литературы.

SUMMARY

The article deals with some of the main aspects of methodological principles of teaching world literature in school.

© О. Я. Мариновська

МЕТОДИКА ВИВЧЕННЯ ЕПІЧНОГО ТВОРУ ФАБУЛЬНОГО ТИПУ НА УРОКАХ СЛОВЕСНОСТІ

Стан літературної освіти в Україні зумовлений цілою низкою проблем розвитку і становлення нового навчального предмета “Зарубіжна література”. Допомогти вчителю-словеснику адаптувати до умов практики навчання літературознавчий матеріал, показати ефективні шляхи вивчення художнього твору як мистецтва слова, підійти до особистісноорієнтованої методики — завдання, яке ставить перед собою автор даної публікації. Пропонуємо один із шляхів вивчення епічного твору фабульного типу за допомогою системи ключових епізодів.

У літературознавстві маємо різні тлумачення цього терміна. Але зауважимо, що всі вони, за своєю суттю, зводяться до одного знаменника:

- 1) це структурний компонент сюжету (додамо: епічного, ліричного, драматичного);
- 2) відносно самостійний, завершений у просторі та часі елемент сюжету;
- 3) художньо неподільне ціле як складова частина більшого цілого — художнього твору.

Можемо припустити, що епізод — мікромодель художнього твору. Це дозволяє виокремити систему ключових епізодів для текстуального аналізу, що допоможе цілісно, поглиблено вивчити художній твір у єдності змісту й форми. Ми розуміємо, що в художньому творі всі епізоди важливі, адже це живий організм, цілісна ідейно-художня система, в якій всі елементи (епізоди) взаємодіють і співвідносяться між собою. Тому зрозуміти окремих епізод як фрагмент, що виконує певну функцію, можна тільки в системі всього дійства.

“Коли ми викинемо чи закреслимо у великому романі, хоч би й найбільшому за обсягом, лише одну фразу, то роман в цілому щось втратить, а це означає, що його загальний зміст в деякій мірі

зміниться”¹ — у цьому і полягає складність піднятої проблеми. “Треба дати небагато, але це вміло поєднати з цілим, дати поштовх до розвитку думки учнів, зацікавити їх неповторною самобутністю письменника, викликати бажання далі працювати самостійно і не раз перечитувати текст, відкриваючи в ньому все нові і нові таємниці”². Адже детальний аналіз тексту втомлює учня-читача, а аналіз окремих вузлових деталей захоплює його та розвиває творчі здібності.

Цілком закономірно, що для вчителя важливо відібрати потрібні епізоди для роботи. Розуміння того, що в художньому творі всі вони важливі, визначає не лише ступінь осмислення даної проблеми, але й підводить до створення алгоритму відбору *центральных* епізодів сюжету епічного твору фабульного типу.

Сутність запропонованої методики полягає у виокремленні найвагомішого, художньо-образного, емоційно-виразного матеріалу, епізодів. Поданий алгоритм передбачає *такі умови*: епізод повинен відігравати важливу роль у побудові єдності, цілісності художнього твору; вибір епізоду вмотивується можливістю встановити міцні внутрішньо-композиційні зв'язки між епізодами сюжету з урахуванням образу автора, його розуміння предмета зображення з позиції ідеалу³; у сюжетно-композиційній основі твору епізод повинен посідати провідне місце з огляду на максимальну силу акцентності та емоційної виразності; як правило, у цих епізодах сконцентрована кульмінація (мікрокульмінація) конфлікту в процесі розвитку рухливого образу-персонажа на певному етапі композиції художнього твору.

Отже, авторське ставлення до зображуваного буде виражене найбільш яскраво й переконливо, як в епізоді, так і в художньому творі, що відіграє важливу роль у правильному розумінні задуму митця.

Ідучи на урок, учитель-словесник так чи інакше поставлений у ситуацію творчого пошуку: усвідомлено (чи навіть неусвідомлено) стоїть перед проблемою відбору найбільш вагомих, конструктивних компонентів — розділів, сцен, фрагментів, епізодів; образів-персонажів — рухливих, статичних, природно-речового світу; мовних одиниць, фраз тощо. Як бачимо, побіжна характеристика рівневої структури піднятої проблеми досить складна. Щоб вийти

на текстуальний аналіз окремих ключових одиниць, варто б замислитися над тим, що ми візьмемо за основу (епізод, розділ, сцену чи ін.). Якщо ж епізод, то який? Таке питання знімає розроблений алгоритм відбору *центральных* епізодів.

Доведено, що в кожному художньому творі є певна кількість емоційно-сміслових вершин (ЕСВ). Вони тлумачаться нами як точки найвищого нагнітання семантичної обробки інформативно насиченого матеріалу, характеризуються високим рівнем акцентності та провідною роллю у втіленні естетичної концепції автора. Розуміння того, що лінія стрижневої дії (ЛСД) твору — це пружина, яка рухає сюжетне дійство епізоду за законом поетичного “з’єднання” низки епізодів сюжету в рамках художнього цілого, дає можливість припуститися думки про співвідношення ЕСВ твору з *центральними* епізодами. Адже обоє тяжіють до фіксації найбільш значимих композиційних відрізків у межах цілого — художнього твору — вслід за розвитком ЛСД.

У зв’язку з цим, якщо відібрані епізоди взяти за основу впорядкування підручників-хрестоматій, то це б лише сприяло розстановці необхідних акцентів у процесі повторного, вибіркового читання школяра. За таких умов принцип збереження змістовної цілісності відходить на другий план (адже учні до уроку самостійно читають текст твору в повному обсязі) тому, що він не завжди здатний віддзеркалити внутрішню логіку розвитку сюжетного дійства, викристалізувати художньо-образну структуру твору на рівні розкриття авторського задуму.

Так, на етапі підготовки до текстуального вивчення роману І. С. Тургенева “Батьки і діти” вчитель за допомогою алгоритму виокремлює *ланцюжок центральных епізодів*, які відповідають ЕСВ:

ЕСВ I — 1-й епізод “Дай же отряхнуться, папаша, — говорил... Аркадий...” (р. II) — зустріч Базарова з Миколою Петровичем;

ЕСВ II — 2-й епізод “Вот мы и дома, промолвил Николай Петрович...” (р. IV) — зустріч Базарова з Павлом Петровичем;

ЕСВ III — 3-й епізод “Схватка произошла в тот же день за вечерним чаем...” (р. X) — суперечка Базарова з Павлом Петровичем;

ЕСВ IV — 4-й епізод “Евгений Васильевич, — проговорила Анна Сергеевна, — пойдітьте ко мне...” (р. XVIII) — освічення Базарова в коханні Одинцовій;

ЕСВ V — 5-й епізод “Аркадий и Базаров лежали в тени небольшого стога сена...” (р. XXI) — розмова Базарова і Аркадія;

ЕСВ VI — 6-й епізод “Раздался топот конских ног на дороге...” (р. XXVI) — дуель Базарова й Павла Петровича;

ЕСВ VII — 7-й епізод “Она взглянула на Базарова... и остановилась у двери...” (р. XXVII) — смерть Базарова;

ЕСВ VIII — 8-й епізод “Есть небольшое сельское кладбище...” (р. XXVIII) — спогади про Базарова.

Це універсальний підхід до виокремлення епізодів, тому важливо, щоб він був науково виважений, грамотний — враховував природу художнього твору.

Залежно від мети, завдань, які ставить перед собою вчитель-словесник, обраного шляху аналізу твору методика відбору може змінюватися: з арсеналу центральних епізодів відбирають *систему ключових*.

Послідовний шлях аналізу твору	Пообразний шлях аналізу твору	Проблемно-тематичний шлях аналізу твору
Епізод 1-й	Епізод 1-й	
Епізод 2-й	Епізод 2-й	Епізод 2-й
Епізод 3-й		Епізод 3-й
Епізод 4-й	Епізод 4-й	Епізод 4-й
	Епізод 5-й	
Епізод 7-й	Епізод 7-й	Епізод 7-й

Як бачимо, структурне перегрупування в системі епізодів умотивоване специфікою обраного шляху аналізу тексту та “внутрішньою” логікою цілісного вивчення твору. Ті епізоди, які не ввійшли до складу ключових, складають основу ланцюжка *допоміжних*, функція котрих полягає у створенні єдності, цілісності художньо-образної структури тексту. Тоді сам відбір та структурування допоміжних епізодів досягається такими методами,

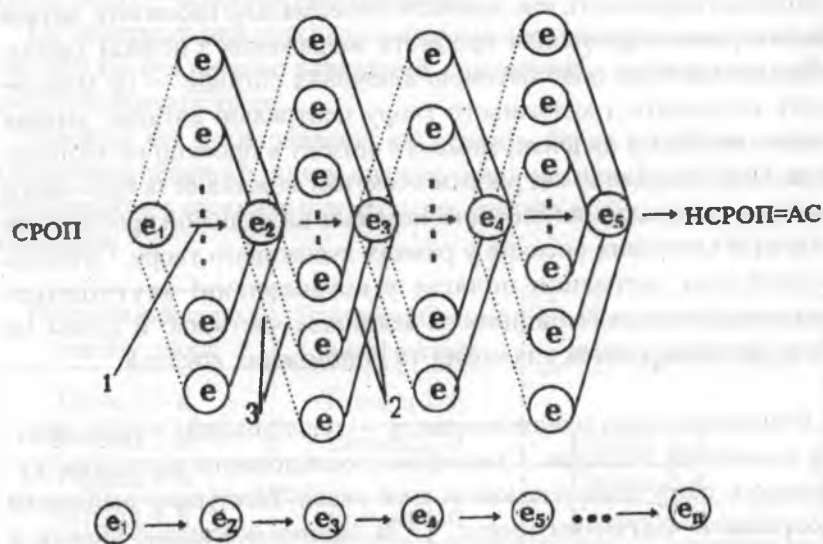
формами й прийомами роботи, які вчитель-словесник використовує у процесі аналізу художнього твору.

Розроблена методика відбору системи ключових епізодів розширює рамки функціонування виокремлених епізодів, дає змогу розмежувати (саме на методичному тлі) терміни “центральні”, “ключові” епізоди, а також запропонувати логічне виокремлення “допоміжних”. За основу класифікації покладено принцип осмислення ролі та значення епізоду в процесі цілісної побудови художнього твору. З методичної точки зору ключовий епізод тлумачиться як такий, що володіє великою силою акцентності та художньої виразності, має здатність максимально наблизити читача до авторського розуміння предмета зображення з позиції ідеалу. Методика роботи над системою ключових епізодів — це можливість вичленити з художнього твору центральні епізоди, уміння знайти найбільш акцентні моменти епізоду в проекції на художнє ціле. Цей своєрідний хід роботи з текстом можливий за будь-якого шляху аналізу, що у своїй основі базується на з’єднанні проблемних ситуацій ключових епізодів у рамках художнього твору. Сутність розробленої методики полягає у встановленні внутрішньо-композиційних та емоційних зв’язків між частиною й цілим на рівні функціонування ключових та допоміжних епізодів.

Розглянемо один із шляхів аналізу — послідовний — крізь призму ключових епізодів. Специфіка послідовного вивчення художнього твору закладена вже в самій назві: “Поступово знайомити з окремими частинами твору...”; “За основу покладено сюжет, а основною ланкою є епізод, сцена, розділ...”⁴. Додамо, зважаючи на мотиваційну основу ряду методичних концепцій послідовного вивчення твору, широкого вжитку набули терміни: аналіз “цілісний”, “услід за автором”, “за розвитком дії”. Та попри всю невизначеність, точніше варіативність методичних пошуків і знахідок оптимальної методики передачі знань, домінуючою, провідною рисою аналізу варто визнати осмислення всіх образних компонентів цілісної естетичної структури у взаємозв’язку категорій тексту й підтексту вслід за стрижневою лінією розвитку сюжетного дійства (ЛСД) художнього твору. Такий підхід до послідовного шляху аналізу зробить його більш “гнучким”, тобто

придатним до активного використання на уроках літератури не лише в старших класах, але й середніх.

Враховуючи те, що “при цілісному аналізі існує небезпека розчинитися в тексті..., коли він перетворюється у суцільне коментоване читання”, ми пропонуємо його застосування з опорою на ключові (центрально) епізоди твору. Схематично ця модель може мати такий вигляд:



Так, із текстової канви роману для текстуального аналізу було відібрано наступні епізоди:

e^1 — “Дай же отряхнуться, папаша, — говорил Аркадий...” (р. II): зустріч Базарова з Миколою Петровичем;

e^2 — “Вот мы и дома, — промолвил Николай Петрович...” (р. IV): зустріч Базарова з Павлом Петровичем;

e^3 — “Схватка произошла в тот же день за вечерним чаем...” (р. X): суперечка Базарова з Павлом Петровичем;

e^4 — “Евгений Васильевич, проговорила Анна Сергеевна, пойдете ко мне...” (р. XVIII): освідчення Базарова в коханні Одинцовій;

e^7 — “Она взглянула на Базарова... и остановилась у двери...” (р. XXVII): смерть Базарова. Вибір допоміжних епізодів (e) залишається за вчителем-словесником, учнем-читачем.

Розглянемо структурні компоненти акцентного блоку. Хід аналізу передбачає лінійну послідовність розбору ключових епізодів (e^1 e^2 e^7) з опорою на допоміжні (e). Стрижневе проблемне питання (1) “Чи є Базаров цілісною особистістю?” не тільки пронизує відібрані епізоди, але й концентрує навколо себе проблемні питання, ситуації, які будуть опрацьовані на уроці.

Урок I. “Чому Павло Петрович не подав руки Базарову?” (e^1 , e^2). Лекція з елементами бесіди.

Урок II. “Хто отримав перемогу на дуелі?” (e^3 , e^4). Урок-диспут.

Урок III. “Я нужен России... Нет, видно, не нужен. Да и кто нужен?” (e^7). Урок-бесіда.

Вищенаведені проблемні питання забезпечують вихід за рамки конкретного ключового епізоду, тобто його зв'язок із художнім цілим у межах експозиції, зав'язки і т.д. за розвитком дії. Але мистецтво вчителя полягає в тому, щоб активізувати учня: ввести в проблему, заінтригувати суперечністю, зачепити за “гачок” — і “потягнути” за собою. За таких умов внутрішньо-колективне спілкування (“зовнішній” діалог) обов'язково переросте в захоплююче спілкування з книгою. Адже природа художнього твору наскрізь діалогічна. Треба тільки вміти бачити і читати всю поліфонію смислів в одному й тому ж тексті. “Бачити” і “вміти читати” означає так ставити питання, щоб учні побачили в епізоді, мов у краплині води, весь твір, аби самі захотіли перечитати до уроку хоча б кілька виокремлених епізодів; так “бачити” і “вміти читати” епізод, щоб конкретна ключова деталь максимально розкривала світовідчуття рухливого образу-персонажа (СРОП) — Базарова — уже з перших сторінок роману (e^1 , e^2), пронизувала епізоди і розкручувала образ “по спіралі” до нового його прочитання (НСРОП) в останньому ключовому епізоді розв'язки (e^7). Зіставлення образних смислів

виокремлених епізодів (через СРОП та НСРОП) викристалізує нове бачення змісту й сенсу дійсності головним героєм.

Чи відкриємо для себе таємницю авторського замислу? Це залежить від того, як будуть читати наші школярі. Адже у справжньому мистецтві не можна “все” і “назавжди” зрозуміти. Художній твір живе своїм життям у просторі й часі. Магічний кристал віддзеркалює кожному своє. Такий процес інтерпретації художнього твору на уроці літератури бачиться нам як мистецтво вчителя ставити запитання. Запитувати у автора, запитувати у себе, запитувати у дітей, щоб “зняти” категоричність та односторонність суджень, виховувати юного читача. Тому не випадково за основу методики аналізу епічного твору за допомогою системи ключових епізодів покладено принцип встановлення різного роду зв'язків між епізодами сюжету на емоційному та внутрішньо-композиційному рівнях. Установити “зв'язки” між частиною і цілим означає правильно поставити питання. Розглянемо один із ключових епізодів саме під цим кутом зору: “Она взглянула на Базарова ... и остановилась у двери ...” (р. XXVII). На завершальному уроці вивчення роману І. С. Тургенева “Батьки і діти” учитель пропонує класові систему питань і завдань, які зумовлені особливістю художнього зображення та сприйняття ключового епізоду учнем-читачем.

1. Що приходить на допомогу Базарову в останні хвилини життя, дає сили прийняти виклик на останню дуель життя із смертю?

2. Прочитайте роздуми Базарова про суть життя (епізод “Она взглянула на Базарова... и остановилась у двери...” (р. XXVII) в контексті епізоду “Аркадий и Базаров лежали в тени небольшого стога сена...” (р. XXI).

3. Чи змінив свою життєву позицію Базаров? Аргументуйте свою точку зору.

4. Чому на порозі смерті в душу Базарова закралися сумніви? “Я нужен России... Нет, видно, не нужен. Да и кто нужен?” Чи зміг автор своїм романом відповісти на питання Базарова?

5. А. П. Чехов захоплювався останніми сторінками твору. Він бачив дещо символічне в тому, що сміливий “анатом” і “фізіолог” російського життя занашує себе при розтині бездихального тіла селянина. Чому герой роману помирає такою безглуздою смертю?

6. Яку надію плекав у серці Тургенев, коли писав свій роман? На чий стороні симпатії автора?

Відповідь на ці та інші питання учень-читач зможе отримати тільки під час текстуального аналізу ключового епізоду розв'язки.

“Она взглянула на Базарова... и остановилась у двери... Она просто испугалась каким-то холодным и томительным испугом; мысль, что она не то бы почувствовала, если бы точно его любила, мгновенно сверкнула у ней в голове”.

Можливо, спогади про Базарова часто хвилювали її: “Этот меня любил!” Встановлюємо зв'язок на емоційному рівні сприйняття.

“Разве вы уезжаете? Отчего же вам теперь не остаться? Оставайтесь...” (Підкреслимо внутрішньоконпозиційний зв'язок з допоміжним епізодом “На следующий день...”, р. XXVI). Чому Одинцова просить Базарова довше погостювати у неї? Чому робить логічний акцент на слові “теперь”? Її слова: “...с вами говорит весело... точно по краю пропасти ходишь. Сперва робеешь, а потом откуда смелость возьмется. Оставайтесь...”, — звучать наче виправдання перед Базаровим. Водночас, у них надія на “нове ставлення Анни Сергіївни, на її любов, яку Базаров не побачив або не хотів бачити в силу своїх антиромантичних переконань”⁶. І його слова: “...позвольте же и мне плюхнуться в мою стихию”, звучать як відмова від любові заради “майбутньої справи”.

“Она взглянула на Базарова...”, — логічна пауза автора в текстовій канві епізоду не випадкова. Не тільки страх перед смертельною недугою зупиняв Одинцову у дверях. Цілком можливо, що у лічені хвилини вона намагалася збагнути: чому саме її покликав попроситися Базаров? Адже зовсім недавно він так безжалісно відмовився від неї. “Спасибо, — усиленно заговорил он, — я этого не ожидал. Это доброе дело... Отец, оставь нас. Анна Сергеевна, вы позволяете? Кажется, теперь...”

Он указал головою на своё распростёртое тело”.

“Теперь”... Це слово неодноразово повторить Базаров, прощаючись з життям. Воно, як межа, відділяє його від смерті, як сповідь, що очистить його грішну, бунтуючу душу. На порозі смерті Базарову нема потреби прикидатись чи щось заперечувати: “поди, попробуй

отрицать смерть. Она тебя отрицает, и баста!” (Епізод “Доктор, тот самый уездный лекарь...” (XXVII)).

“Ну, спасибо, повторил Базаров. — Это по-царски...” Чи замислюємося ми над тим, чому Базаров двічі дякує Одинцовій? З якою метою, змальовуючи їхнє побачення, автор акцентує на такій незначній деталі? Нам необхідно проникнути в підтекст, а це означає поринути в “психологію головного героя, психологічно осмислити художнє слово й тим самим відкрити його для себе в усій повноті його значення”⁷.

Аналіз ключового (центрального) епізоду дає можливість через ключові деталі побачити внутрішній світ героя, осмислити концепцію авторського ставлення до дійсності через модель художньої реальності твору. Адже “митець творить цю нову реальність відповідно до законів життя і при цьому відкриває сутність об’єктивної дійсності. Таким чином, література приносить у життя новий зміст, добутий нею її власними засобами”⁸. Російській дійсності XIX століття було властиве явище “літературоцентризму”⁹. Авторитетного слова Тургенева з нетерпінням “чекали, його сприйняли з особливою увагою — тим більше, що це слово давало відповідь на питання, яке дуже хвилювало сучасників”¹⁰. Не випадково головний герой роману змальований крупним планом саме в центрі ідейної суперечки політичних та громадських течій.

Зауважимо, зв’язок художньої реальності з позатекстовими факторами важливий для цілісного аналізу, але не повинен бути домінуючим у процесі народження нового, образного смислу, нового тлумачення того чи іншого образу. Текст художнього твору є тлом, на якому вчитель-словесник фіксує точку перетину багатьох свідомостей учнів-читачів. Саме він має здатність породжувати нові читачькі інтепретації, а не побічні фактори впливу щодо його створення.

Усвідомлення неминучого приходу смерті приводить Базарова до висновку: “Анна Сергеевна, станемте говорить правду”. Очевидно, те, що було сказане ним в минулому, було вимислом, результатом базаровської теорії заперечення. Те, що складало сутність його життя, втратило сенс. “Правда” — це новий зміст і суть дійсності, що відкрилась головному героєві. Неодноразово сказане “спасибі” є образною фіксацією змін, які відбуваються в душі

Базарова. На першому, “зовнішньому” плані — це відмова від зневажливого ставлення до етичних норм, чуйне, щире ставлення до жінки (“...какая вы славная! И теперь вот стоите, такая красивая...”). На другому, “внутрішньому”, плані зображення — вдячність Одинцовій за відкриття, яке зробила у його душі любов до жінки. Усвідомлення в ній ідеалу, краси, гармонії вказує Базарову шлях до самопізнання, допомагає заново відродитися: “...я любил вас! Это и прежде не имело никакого смысла, а теперь подавно”, “Кохання”, “романтизм”, які Базаров намагався заперечити, вирвати зі свого серця, приходять йому на допомогу в останні хвилини життя. Адже поєдинок між “натурою” і “теорією” (на рівні словесної та реальної дуелі, — див. ключові епізоди суперечки Базарова з Павлом Петровичем (р. X) та дуель Базарова з Павлом Петровичем (р. XXIV)) своїми коренями сягає конфлікту “я” героя з вищими законами буття. Базаров осмілюється кинути виклик своєму ангелу саме в день святого Євгенія, що відзначався 22 червня. Тож виклик прийнято — для Базарова починається нове коло життєвих випробувань коханням. І як результат, герой визнає свою поразку: “Пошал под колесо... Старая штука смерть, а каждому внове”. Доля безжалісно розв’язала суперечку між любов’ю і ненавистю, добром і злом, життям й смертю. Образ “колеса” — як невблаганність долі, помста за сміливий виклик. Водночас це засіб самопізнання свого “я”, ціна якому життя, яке він усвідомив на рівні миттєвого в ланцюжку вічного.

“Вы посмотрите, что за безобразное зрелище: червяк полураздавленный, а еще попорщится. И ведь тоже думал: обломаю дел много, не умру, куда! задача есть, ведь я гигант! А теперь вся задача гиганта — как бы умереть прилично, хотя никому до этого дела нет...”

У чому вбачав своє першочергове завдання Базаров-нігіліст? Що вирізняло його з натовпу? Внутрішня логіка розвитку рухливого образу-персонажа веде читача до усвідомлення зв’язку між акцентними точками часово-просторової моделі “тепер” (теперішній час) та “тоже думал” (минулий час), які знайшли своє відображення у даному епізоді.

Виходячи з сказаного вище, спробуймо прочитати роздуми Базарова в контексті фрагмента епізоду “Аркадій и Базаров лежали в тени небольшого стога сена...” (р. XXI).

“Эге! вон молодец муравей тащит полумёртвую муху. Тащи ее, брат, тащи! Не смотри на то, что она упирается, пользуйся тем, что ты, в качестве животного, имеешь право не признавать чувства сострадания, не то что наш брат, самоломанный”.

Як бачимо, предметом зображення автора є почуття співчутливості у людини, яке алегорично-образно змальовує ставлення мурашки до напівживої мухи. У даному фрагменті плін думок та почуттів рухливого образу-персонажа чітко розмежовує опозиційна пара, пов’язана з авторським ставленням до зображуваного. “Муравей”, якого Базаров називає “братом”, в “качестве живого” протиставляється “нашему брату, самоломанному” — людині, яка наділена співчуттям.

“Когда ты себя ломал?” — запитує Аркадій.

“Базаров поднял голову.

— Я только этим и горжусь. Сам себя не сломал, так и бабёнка меня не ломает. Аминь! Конечно!” Ось що, на думку Базарова-нігіліста, виділяє його з натовпу, робить гігантом. І все це заради чого? Чи за не задля “этого последнего мужика, Филиппа или Сидора...”?

Внутрішньо-композиційний зв’язок між епізодами допоможе учню-читачу вловити не тільки задум митця, але й простежити різку зміну в складі думок і почуттів Базарова, що виражається через усвідомлене ставлення до дійсності та самокритику щодо себе: “не умру, куда! задача есть, ведь я гигант!” Емоційний заряд слів, забарвлених легкою іронією, сприймається як найважливіше, найважче випробування для героя: “Все равно: вилять хвостом не стану”. Який образний зміст криється за цією поширеною метафорою? Не випадково в один ряд Базаровим поставлене “гигант” і “червяк полураздавленный”. Це контрасне порівняння допомагає збагнути читачеві філософію духу російського нігіліста, яка пов’язана з думкою автора про вічне, нескінчене життя в просторі й часі.

“Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке, кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже...”

Раптовий вихід образу-персонажа на вищу сходинку усвідомлення сенсу життя (інакше кажучи, “плін свідомості” в рамках епізоду “Аркадій и Базаров лежали в тени небольшого стога сена...” — р. XXI) звучить у словах “хотя никому до этого дела нет... Всё равно: вилять хвостом не стану” (епізод “Она взглянула на Базарова... и остановилась у двери...” — р. XXVII). “Базаров же є тою фазою духовного розвитку, коли самостійність набуто, але її реальний зміст ще не зрозумілий, отже, доводиться поки лише заперечувати все. У цій ситуації стосунки між одиничним і загальним, між “я” і світом, між індивідуальністю й людством проявляються разом з усіма своїми суперечностями”¹¹.

Художньо-естетична філософія роману дає нам можливість проникнути у світ авторського задуму, допомагає збагнути внутрішню логіку дійства. Адже Базаров — “герой трагічного масштабу, що відплатив життям за те, що у сучасників письменника було або лівою фразою, або абстрактною теорією”¹². Матеріалізм та позитивізм, які поширювалися на той час у Німеччині, “за староруським звичаєм знайшли тут <у Росії> повне практичне відображення, наприклад у типі Базарова в “Багьках і дітях” Тургенева”¹³.

“Отец вам будет говорить, что вот, мол, какого человека Россия теряет... Это чепуха; но не разуверяйте старика”, — благає Євгеній Одинцову. Ця нерозгублена любов сина до батьків шукає виходу. “Не разуверяйте” — можливо це допоможе їм пережити смерть сина. “Хто має віру — має все і нічого втратити не може; а хто її не має — той нічого не має, — і я це відчуваю тим глибше, що сам належу до неіснуючих! Але я ще не втрачаю надії”¹⁴, — писав Тургенев. Саме надія надихає митця на створення роману, який, за його задумом, мав примирити ворогуючі сторони, показати ту силу, яка об’єднає “батьків” і “дітей”.

“Я нужен России... Нет, видно, не нужен. Да и кто нужен? Сапожник нужен, портной нужен, мясник... мясо продает... мясник... постойте, я путаюсь. Тут есть лес...”.

Як бачимо, семантичне співвідношення мовних одиниць (“нужен” “не нужен”) своїми коренями сягає ключового епізоду “Схватка произошла в тот же день за вечерним чаем...” (р. X). Автор свідомо залишає запитання Базарова відкритим. “Да и кто нужен?” Зоставшись на одинці з загадкою: “Тут есть лес...” Базаров востаннє оживив у пам’яті образ тасмничої Росії:

“Русский мужик — это тот самый таинственный незнакомец... Кто его поймет? Он сам себя не понимает” (епізод “Не туго ли я завязал вам ногу?” (р. XXIV)). “А Павел Петрович представлялся ему большим черным лесом, с которым он всё-таки должен был драться” (епізод “День прошел как-то особенно тихо...” — р. XXIV).

Ключем до розуміння тургеневських героїв є стаття “Гамлет і Дон Кіхот” (1859). З певною мірою умовності, ми можемо сказати, що Базаров упродовж роману розкривається перед читачем як Гамлет, незважаючи на те, що кодований автором як Дон Кіхот. Тому закономірно, навіть символічно, що герой твору — сміливий “анатом” і “фізіолог” російського життя — губить себе при розтині бездиханного тіла селянина. Добролюбов писав про людей базаровського типу ще до появи образу Базарова, що вони зважуються стати на дорогу безжалісного заперечення для відшукування чистої істини. Їх кінцева мета — “принести якнайбільше користі людству”.

“Прощайте, — проговорил он с внезапной силой, и глаза его блеснули последним блеском. — Прощайте... Послушайте... ведь я вас не поцеловал тогда... Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет...”

Анна Сергеевна приложилась губами к его лбу.

...Теперь... темнота”.

Ось і ще одна дощова крапля вдарилась у шибку вікна, знайшла свій прихисток... Довгим, сповненим надій і розчарувань, пристрастей і тривоги, був її політ у просторі й часі. Шлях від хмари до матері-землі виявився нелегким... Крапля повільно, немов

сльоза, падає додолу, щоб дати цілющу вологу маленькій квіточці-душі, щоб відродити жагу до життя, відчуття гармонії у тих, хто заблукав, хто прагне донести факел свого серця до людей і запалити вогник надії у їх душах.

Базаров пішов із життя. Поцілунок Одинцової — як причастя, як довгожданий спокій “страстному, грешному, бунтующому” серцю. Сила любові не тільки зближує героїв роману, але й дозволяє їм зазирнути в душу один одному. Це своєрідний ключ до самопізнання. І якщо на початку епізоду в ключовому слові “теперь” ми вловлювали прагнення Базарова “спокутувати власні гріхи” в надії отримати “прощення”, то “теперь... темнота” звучить як початок нового життя, як дорога у вічність. У даному слові сконцентровано кілька художньообразних, семантичних нашарувань, які віддзеркалюють світосприйняття Базарова на шляху пошуку гармонії, душевної злагоди.

“Базарову уже не суждено было просыпаться”. Квіти, які виростуть на його могилі, будуть невинно дивитися на нас своїми очима. І “не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии “равнодушной” природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...”.

Іноді варто прожити життя, аби зрозуміти, для чого, навіщо живеш на землі. І. С. Тургенев зробив спробу піднятися над дійсністю і показати людству ту силу, яка спроможна змінити світ і життя людей. Сила ця — любов. Любов у широкому розумінні цього слова як уособлення любові до жінки — до краси; любові до дітей — до майбутнього; любові до батьків — чуйного ставлення до традицій, звичаїв; любові до ближнього — вміння вислухати й зробити спробу зрозуміти його. Тому в основі своєї вона несе відродження — нове бачення змісту та сенсу життя. Мабуть, у цьому і є ідеальна гармонія буття, естетичний ідеал співця кохання “на крайчику чужого гнізда”.

Звісно, ніяка найновіша методична ідея не запрограмує сприйняття літератури, ставлення до неї як учителя, так і учня. Тож у контексті сказаного звучить тенденція до розвитку методичної творчості вчителя зарубіжної літератури, зумовлена індивідуально-особистісним підходом до предмета.

¹ Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения в школе. — Ижевск, 1977. — С. 10.

² Изучение художественного текста в школе / Под ред. Н.И.Кудряшёва и Н.Д.Молдавской. — М., 1956. — С. 8.

³ Див.: Рудяков Н. А. Поэтика, стилистика художественного произведения. — Симферополь, 1993. — С. 21.

⁴ Методика преподавания литературы / Под ред. З.Я.Рез. — М., 1985. — С. 103.

⁵ Маранцман В. Г. Читательское восприятие и художественная мысль автора в школьном анализе литературного произведения // Восприятие учащимися литературного произведения и методика школьного анализа / Под ред. А. М. Докусова. — М., 1975. — С. 64.

⁶ Морозов Ю. Г. Художественно-семантический анализ литературного произведения // Відродження. — К., 1994. — № 1. — С. 26.

⁷ Маймин Е. А. Опыты литературного анализа. — М., 1972. — С. 16.

⁸ Пути анализа литературного произведения / Под ред. Б.Ф.Егорова. — М., 1981. — С. 5.

⁹ Теплинский М. В., Султанов Ю. И. О первом украинском учебнике по русской литературе для старших классов // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — К., 1996. — № 8. — С. 7.

¹⁰ Маймин Е. А. Опыты литературного анализа. — С. 27.

¹¹ Слюсарь А. А. Можно ли анализировать роман по Фрейду? // Відродження. — К., 1996. — № 3. — С. 18.

¹² Лебедев Ю. В. Тургенев. — М., 1990. — С. 449.

¹³ Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. — М., 1991. — С. 235.

¹⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. — М., 1987. — Т.4. — С. 382 (лист № 1252).

РЕЗЮМЕ

Статья предлагает методику отбора и анализа эпического произведения фабульного типа с помощью системы ключевых эпизодов на уроках зарубежной литературы в старших классах общеобразовательной школы.

SUMMARY

In the article is presented a technique of selection and analysis of the epik plot-type novel with the help of the system of key episodes at lessons of foreign literature in high school senior classes.

МЕМОАРИ*

© И. П. Лупанова

КАК ЭТО БЫЛО

Ирина Петровна Лупанова — доктор филологических наук, профессор. После окончания аспирантуры при Ленинградском университете заведовала кафедрой русской литературы Петрозаводского университета. Автор книг “Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века” (Петрозаводск, 1959), “Полвека. (Советская детская литература 1917–1967)” (М., 1969), а также более 50-ти статей по проблемам литературно-фольклорных связей, собственно фольклористики, по проблемам детской литературы.

Мы называем друг друга “друзья детства”. Я и Марк Теплинский. Хотя встретились впервые далеко не в детскую пору. Но ведь годы нашей учёбы в Ленинградском университете — разве не были они сущим детством по сравнению с юностью наших сегодняшних студентов, — прагматичных, отлично знающих, что по чьём, умело ориентирующихся в перипетиях сложного бытия? Мы были тогда куда как наивней и проще, свято верили в “светлые идеалы коммунизма”, не знали другой страны, “где так вольно дышит человек”, и были уверены, что “тот, кто с песней по жизни шагает, тот никогда и нигде не пропадёт”. Всего-то навсего — шагать с песней! И шагали. С “Гимном энтузиастов”, к примеру.

Наши университетские годы совпали с военным лихолетьем — временем голодным и трудным для всей страны. Но — на то оно и “детство”, чтоб уметь радоваться пустякам, получать удовольствие от всякой малости, быть счастливым от малейшей улыбки судьбы.

Об этом нашем общем с Марком “детстве” — трудном и радостном, голодном и весёлом, мои непритязательные воспоминания.

* Даний розділ складають матеріали, які дозволяють реально відчувати ту життєву атмосферу, в якій проходили життя і діяльність Марка Веніаміновича Теплінського.

Шёл третий год войны. Стояла холодная поздняя осень, когда я добралась, наконец, из далёкого северного города Сыктывкара, где жила в эвакуации с родителями, до неведомого прежде Саратова, куда переселился в сорок втором году мой родной Ленинградский университет. Прочитаться в нём до войны мне привелось всего год, и теперь я была зачислена на второй курс моего филологического факультета. Наша “французская” группа (студенты русского отделения делились на группы в соответствии с изучаемым иностранным языком) была немногочисленна, человек семь-восемь. На всех девчонок — один-единственный мальчик. Занималась с нами прелестная женщина, имени и фамилии которой я уже не помню, — помню только, что была она молодая, красивая, черноглазая. Занятия проходили в живой беседе. На одном из них наш единственный мужчина появился в костюме, поражавшем воображение свежестью и новизной. Наша “француженка” не замедлила задать вопрос: “У Вас новый костюм?” Вопрос, естественно, был задан по-французски и предполагал ответ на том же языке. Однако с ответом получился явный затор: Марк долго мучился, подбирая нужные слова, пока, наконец, не выпалил по-русски: “Не новый, а перелицованный”. И тут к нашему искреннему удивлению оказалось, что во французском языке просто не существует адекватного термина! Подивившись такой странности (мы же твёрдо знали, что в кап. странах страшная нищета и безработица, а, значит, и одежку вроде бы приходится перешивать!) и посмеявшись над Марковыми муками, мы продолжили занятие. А я в первый раз обратила внимание на этого мальчика: надо же, какой честный! Сказал бы, что костюм новый — и дело с концом. Так нет, в такой мелочи и то не смог соврать! Кажется, с этого дня и началась наша дружба, окрепшая после возвращения в Ленинград и сохранившаяся “на всю оставшуюся жизнь”.

...А жизнь в Саратове шла своим чередом. В меру голодная, в меру холодная. Недаром в сочинённом студентами римейке известной песенки Утёсова говорилось: “Обеды жидковаты, дома холодноваты”. Впрочем, в целом песня была апофеозом оптимизма и бодрости. Её припев звучал так:

*Мы — ленинградцы, а это значит,
Что не страшны нам ни морозы, ни беда,
Ведь мы студенты все, студент не плачет,
И не теряет бодрость духа никогда.*

Надо сказать, что не потерять бодрость духа в тех условиях было не так-то просто. Утром, уходя на лекции, мы укладывали чудом

сохранившийся от “хлебной пайки” кусочек в соседние тумбочки, — это давало известную гарантию, что хлеб останется в целости до обеда: ведь залезть за ним в чужую тумбочку не то, что в свою, тем более, что большинство из них (тумбочек) запиралось на ключ. Что касается самого обеда, то, по справедливому определению Марка, съесть его означало “поставить челудок на холостой ход”. В самом деле, если до обеда ещё можно было как-то терпеть, то после, когда желудочные соки, получившие импульс, но не получившие удовлетворения, приходили в ярость — есть хотелось просто невыносимо. Понять их (желудочных соков) поведение было легко: обед, как правило, состоял из так называемого супа (как бы супа), на мутной поверхности которого плавали считанные крупинки пшена, и “шукрута”. Этим французским словом (в переводе — тушёная капуста) именовалась варёная капустная ботва, в просторечии — хряпа. (Почему это блюдо нужно было именовать по-французски, навсегда осталось для нас загадкой). В порядке разнообразия шукрут иногда заменялся ржавой селёдочной головой (куда шли селёдочные туловища, тоже приходилось только гадать). Вместе с пятьюстами граммами глиноподобного хлеба это был весь наш дневной рацион. Выручал рынок. Правда, 250 руб. (при том, что килограмм картошки стоил 75 руб., а стакан пшённой сечки — 30 руб.) мы были не очень-то платёжеспособны, но на главное — хватало. А главным был... жмых. Для непосвящённых привожу выдержку из БСЭ: “Жмых (дуранда, колоб, макуха, избоина, жмак) — побочный продукт, получаемый на маслобойных заводах после выжимания масла из семян масличных растений и используемый в качестве корма для с/х животных”. Жмыхи на саратовском рынке были разного достоинства. Самые доступные для нас сорта представляли собой каменной прочности бруски, жевать которые было невозможно, зато можно было долго лизать, чем мы и занимались в лекционные часы, унимая извечное чувство голода, мешавшее сосредоточиться. В те редкие счастливые дни, когда кому-то из нас приходил денежный перевод из “дальней дали”, жмых заменялся семечками. Пол в аудиториях всегда был покрыт толстым слоем подсолнечной шелухи. Впрочем, со временем мы научились пользоваться услугами рынка с большей выгодой. Одним из самых популярных продуктов здесь было так называемое “кислое молоко” (нечто среднее между варенцом и топлёным молоком). Бабы с бидонами, наполненными этим восхитительным товаром, стояли шпалерами и — ура! — позволяли покупателям “пробовать”. Вот где было раздолье! Мы ходили по рядам и “пробовали” до тех пор, пока какая-нибудь тётка, которой мы примелькались, не поднимала шум. Обычно к этому времени мы были уже относительно сыты.

Но что могли значить эти бытовые проблемы перед радостью слушать увлекательные лекции Г. А. Гукковского или И. П. Ерёмкина²! В эти часы можно было обойтись без жмыха: чувство голода отступало перед великолепным артистизмом и глубиной научного поиска. А ещё был незабываемый семинар проф. В. Я. Проппа³. Вообще-то он предназначался для аспирантов, но, учитывая мой особый интерес к народной поэзии (на первом курсе я прослушала лекции М. К. Азадовского⁴ и уже определила свою судьбу как будущего фольклориста), Владимир Яковлевич разрешил мне посещать занятия. Об этом семинаре и о моих взаимоотношениях с проф. Проппом, ставшим в будущем руководителем моей кандидатской диссертации, позднее — оппонентом докторской и большим личным другом, мне уже приходилось писать подробно (см.: Ежеквартальник русской филологии и культуры. — СПб., 1995. — С. 401–407).

Весна сорок четвёртого принесла две радостные вести. Во-первых, открылся долгожданный “второй фронт”: наши первые успехи в войне были поддержаны Англией и Америкой. А во-вторых, появились упорные слухи, что в начале лета нас отправят в родной Ленинград. Мы радостно запели про весёлого моряка Джона Кенйди (почему-то американская фамилия звучала в песенке именно с таким, несвойственным языку ударением) и про смелых английских лётчиков, возвращающихся с боевого задания “на честном слове и на одном крыле”. И стали трепетно ждать решения Москвы о нашей эвакуации. Вся надежда была на нашего замечательного ректора, нашего “папу”, как мы его между собой называли, — А. А. Вознесенского⁵. И надежда оправдалась. Уже в мае первая партия наших студентов отправилась домой. Насчёт остальных “папа”, по слухам, поплакался у высокого начальства — дескать, трудно жить на два дома. В итоге разрешение на общий отъезд было получено. Никогда не забуду дня, когда нас всех собрали в большом зале местной филармонии, и ректор объявил о грядущей отправке. Он сказал при этом, что здание университета и общежитий сильно разрушены и нам придётся отстраивать и ремонтировать их собственными силами. Он спросил: “Вы согласны?” Ответом был дружный вопль восторга. Что там грядущие трудности, если мы будем, наконец, у себя дома! Мы вывалились на улицу огромной, вопящей на все голоса толпой, от которой в испуге шарахались прохожие, и ещё долго буквально бесились на саратовских улицах, не в силах унять через край бьющую радость.

В начале июня нас погрузили в вагоны поезда, прямиком шедшего до Ленинграда. Веселее этого путешествия ничего не помню. Мы были полными хозяевами вагонов: ни проводников, ни кондукторов. Хочешь —

пой, хочешь — пляши, хочешь — сиди в тамбуре на подножке. Веселье несколько поутихло, когда поезд достиг ленинградских пригородов. Хотя мы уже достаточно насмотрелись на одинаково торчащие трубы и разрушенные здания, до сих пор эти впечатления перекрывались радостным сознанием возвращения домой. Но сейчас перед нами предместья Дома, нашего Дома, и смотреть на разрушения было горько и обидно.

Сам город встретил заколоченными фанерой окнами, цветниками на месте клодтовских коней, грозными предупреждениями на стенах домов — “Опасно при налёте”, сохранившихся со времён блокады. И — тишиной. Многие трамвайные линии ещё не были восстановлены, люди передвигались в основном пешком, да и людей было что-то очень немного. Но всё равно, это был наш милый, любимый Ленинград, и не было сейчас никого счастливее нас, — голодных, оборванных, неимеющих даже крыши над головой. Впрочем, крыша нашлась сразу: общежитие на пр. Добролюбова было разрушено лишь частично, так что можно было вселяться в какие-то не очень пострадавшие комнаты. Перед отъездом из Саратова мы с моей подругой Мирой Зондель договорились с ещё двумя девочками поселиться вместе. Побродив по этажам, нашли маленькую комнатку, в которой могли поместиться четыре койки.

Итак, бытовая сторона нашей ленинградской жизни потихоньку налаживалась. Великолепным сюрпризом стало получение “рабочего пайка”: 900 граммов хлеба (вместо саратовских пятисот), и ещё трёхразовая кормёжка (мы сдавали карточки в столовую), да не саратовским “шукрутом”, а омлетом из американского яичного порошка и овсяной кашей с американским же лярдом (эквивалент нашего маргарина). Моя подруга Мира в случаях моего плохого настроения вопрошала: “Или я тебя не холю, или ешь овса не вволю?” Овёс в нашем нынешнем рационе, действительно, был главным блюдом. А ещё без всяких карточек можно было купить кучу изделий из сои: соевые шроты (брусочки пресованной сои, вроде саратовского жмыха), соевое молоко, соевый кефир. Мои сожительницы относились к этим соевым яствам достаточно негativamente, но я потребляла без всякого отвращения, в результате чего впервые в жизни растолстела (обнаружила это обстоятельство, когда вдруг не смогла проскользнуть в щель между завалами кирпича, сокращавшую наш путь в общежитие: обычно я просачивалась сквозь неё со змеиной лёгкостью).

Ну, это всё быт. Главным же в нашей жизни была теперь работа. Чтобы начать в срок учебный год, нужно было привести в порядок университетские здания, да и само наше общежитие требовало серьёзного ремонта. Сразу по приезде всех нас, за исключением хворых (этих отправили “на курорт” — в ближайшие совхозы и колхозы), за две недели обучили строи-

тельному (мальчиков), штукатурному и малярному (девочек) делу, вручили нам мастерки и кисти и отправили восстанавливать альма матер и принадлежащие ей общежития. Поначалу я была использована в качестве чернорабочей: вместе с одной из сокурсниц мы мешали цемент в огромной бочке. Однако в скором времени у меня обнаружились способности, резко изменившие мой рабочий статус. Дело в том, что после штукатурных работ нас перебросили на малярные. И тут выяснилось, что я “как никто” умею проводить от руки так называемые “филёнки” — линии, которыми в то время было принято отсекать нижнюю, крашную маслом половину стены от верхней, крытой извёсткой. Выяснилось, что в доскольные времена существовали даже специальные мастера — филёночники, высший класс в малярном искусстве. Я была срочно зачислена в это престижное племя и приглашена “тянуть филёнки” аж в главное здание университета. Забегая вперёд, не могу не припомнить забавный эпизод, связанный с моими малярными успехами. Когда через три года после описанных событий мы, закончив ЛГУ, проходили распределение, которое должно было для меня закончиться рекомендацией в аспирантуру, произошёл непредвиденный казус. Мой тогдашний руководитель, проф. М. К. Азатовский, рассчитывая иметь в аспирантуре двух своих студенток, дал нам обоим совершенно тождественные характеристики. Моя приятельница шла по алфавиту раньше меня и её рекомендация была одобрена ректором. Когда же очередь дошла до меня, ректор заявил: “Хватит по фольклору и одной аспирантки”. Робкие попытки присутствовавшей на распределении нашей парт. секретарши повлиять на негативное решение ссылками на мою сталинскую стипендию и вообще “звёздность” ни к чему не привели. И тогда был пущен в ход неожиданный аргумент: “Она же у нас лучший маляр!” Надо было слышать, как хохотал Вознесенский! “Ну, раз лучший маляр — пусть идёт в аспирантуру!”

...Итак, мы трудились в поте лица. И ужасно гордились своими рабочими профессиями. И своей робой (нам выдали белые малярные комбинезоны). Когда приходилось ехать в трамвае, мы искренне презирали “чистую публику”, шархавшуюся от наших замызганных одежек. Впрочем, на трамвае ездить приходилось редко. В основном передвигались пешком. Но хоть в трамвае, хоть пешком — всё упиралось в трудно разрешимую проблему: вся тамошняя обувь давно сносилась, а здесь обувью, как и прочими товарами, не торговали. На первое время помогла неожиданная находка в одной из университетских лабораторий. Её сотрудники, по-видимому, меняли по приходе приличные туфли на тапочки, кучу которых мы и обнаружили. Правда, размеры были не очень подходящие: хозяйки лаборатории изяществом ног явно не отличались.

Но — дареному коню... С помощью ватных вкладышей можно было кое-как передвигаться, не теряя при этом обуви. А потом нам повезло. В какой-то лавчонке на нашей Петроградской я обнаружила в продаже (без карточек!) удивительное творение рук человеческих: четыре брезентовых ремешка были присобачены к толстой деревянной подошве. Продавец торжественно именовал свой товар иноземным словом “сабо”. И очень напирал на то, что “этой подошве износа не будет, всё время будет как новенькая”. В последнем я лично смогла убедиться через две недели, когда прогромыхав по Дворцовой площади “сабо” вдруг развалились на части, и мне пришлось шагать в столовую босиком: подошва, действительно, осталась “как новенькая”. Любопытно, что все эти обувные перипетии не доставляли ощущения какой-то ущербности. Напротив, как будто укрепляли то хозяйское чувство, которое возникло сразу после возвращения в Ленинград: мы же вернулись в свой город, мы помогаем ему обрести прежний облик, это наш дом, — а в своём доме как хочу, так и хожу: хочу — в тапках, хочу — в деревяшках, а хочу — и вовсе босиком. (Да и кого было стесняться? Марка, ходившего в пальто, на котором зияли две громадные дыры, прогрызенные саратовскими крысами?). Впрочем, босиком ходить пришлось недолго: в университет пришли “американские подарки”, среди которых были и туфли. Вдобавок университетское начальство, удовлетворённое нашим рабочим энтузиазмом, премировало особо отличившихся прюнелевыми туфельками. Сейчас мне, наверное, даже не объяснить, из чего они были сделаны. Какая-то очень толстая и очень прочная белая ткань, а по форме — лодочки на небольшом каблучке. Обычно такие туфли чистили зубным порошком. Я же их не чистила, а покрасила чёрной краской (благо её в нашем распоряжении было навалом), пришила бантики, сделанные из лакированной обложки так называемой “общей тетради” — и туфли стали “выходными”. Поскольку “отличившимися” в нашей комнате были все четверо, та же операция была произведена ещё три раза. Наше явление народу в бальной обуви вызвало сущий фурор. Склонная к розыгрышам Мирка не преминула этим воспользоваться. Утром мы услышали у своей двери целый хор голосов; оказывается, она прикнутила к двери объявление: “Срочный ремонт обуви. Принимаются туфли прюнелевые, выдаются замшевые”.

Начало нового учебного года принесло свои радости. Прежде всего они были связаны с появлением в нашем расписании лекционного курса проф. Г. А. Бялого⁶, читавшего русскую литературу XIX века. Вообще-то обычно первую половину века читал доц. Мордовченко⁷, Бялый же считался специалистом по 80-м годам. Однако Мордовченко задерживался

с приездом, и Бялому пришлось за него “отдуваться”. Появление его в нашей аудитории не предварялось никакой “молвой народной”, имя самого молодого из наших профессоров не было овеяно легендами, как, скажем, имя Гуковского. И первое знакомство оставило нас довольно равнодушными: ну, лектор как лектор. “Знает предмет”. Но разве сравнишь с артистизмом Гуковского, с вдохновенностью Толстого⁸, с захватывающей логикой ерёминского анализа? Прошла ещё одна лекция. И ещё одна... И вдруг — словно озарение: а ведь мы никогда такого не слышали! До сих пор нам преподносились — с той или иной мерой глубины и изящества — портреты писателей, существующих как бы независимо друг от друга. А в лекциях Г. А. <Бялого> все они оказывались связаны между собой, и становилось пронзительно ясно, что не будь Жуковского — не было бы Пушкина, без Пушкина — Лермонтова и т.д. Перед нами разворачивалась история русской литературы, процесс её созидания, — и это было неожиданно, ново и увлекательно. Прошло несколько недель — и весь курс оказался влюблён в молодого профессора. Теперь и самая его манера преподносить материал не “артистично”, а как-то спокойно, по-домашнему, анализировать не “поверяя алгеброй гармонию”, но как бы искренне изумляясь и восхищаясь совершенством текста, безоговорочно принималась аудиторией.

Когда меня спрашивают, какой день был самым счастливым в моей жизни, я, не задумываясь, отвечаю: 9-е мая 1945 года.

Слухи о том, что ожидается архиважное сообщение, гуляли по общезнанию уже с утра восьмого. Вечером к нам в комнату забежала Клава Б., комсорг факультета, и вся лучась сознанием причастности к тайне, доверенной ей как “представителю власти”, посоветовала не ложиться спать. И где-то часа в три ночи мы услышали торжествующий голос Левитана. А в полчетвёртого всё наше общежитие было уже в главном здании университета. Двери актового зала были широко распахнуты: ректор и некоторые профессора, жившие поблизости, уже ожидали студентов. Стоял невообразимый шум, стихший лишь тогда, когда на кафедру поднялся ректор. Да и то ненадолго. Он успел только поздравить, да ещё что-то про победивший народ, а потом на его шее повисли позабывшие о всякой субординации девчонки, он махнул рукой и пошёл к выходу, а мы вслед за ним вывалились на ещё пустынную университетскую набережную. И пошли — громадной ликующей толпой — по Дворцовому мосту и дальше — по Невскому. А из всех дверей выбегали счастливые люди и целовали и обнимали нас, и шли дальше вместе с нами, смеясь и дурачась, словно малые дети. Кто бы мог тогда подумать, что

пройдёт всего несколько лет и наш любимый “папа”, возглавивший сейчас наше импровизированное шествие, будет насмерть забит в подвалах Лубянки, что кумир многих студенческих поколений проф. Гуковский умрёт за тюремной решёткой, что многие из наших учителей, шагающих сейчас в наших рядах, будут с позором изгнаны из Университета? Ведь будущее рисовалось сейчас сплошными райскими кушами! Была чудесная весна любимой родины, победившей фашистскую нечисть! Были прекрасные ленинградские белые ночи и мы до утра бродили “на берегах Невы”. Уже вчетвером: вернулся с фронта Миркин брат.

А вот потом... Потом начались странные вещи. В обиходе появилось выражение “низкопоклонство перед Западом”. И призывы бороться с этим “низкопоклонством”. Поначалу “борьба” носила несколько фарсовый характер. Срочно переименовывались продукты и магазины. Вместо “французской” булки появилась “городская”, вместо “шантеклер” — “Петушок”, величественный “Наполеон” стал называться просто слоёным тортом; вместо нашего любимого кафе “Норд” появился “Север”. Однако вся эта буффонада оказалась не так уж смешна, когда на её фоне появилось грозное постановление ЦК о журналах “Звезда” и “Ленинград”, где всеми любимый сатирик Зощенко был назван “пошляком и подонком”, а великолепная Ахматова — “типичной представительницей чуждой нашему народу пустой безыдейной поэзии” (в докладе Жданова, подлежащем нашему внимательному изучению, она была названа вдобавок “полумонахиней-полублудницей”). Чуть позднее явилось ещё одно Постановление — “О репертуаре драматических театров”, где последние сурово порицались за отсутствие спектаклей о “советской жизни” и за внедрение в репертуар “пьес буржуазных драматургов”.

Отнюдь не смешно было, когда из коридора Главного здания университета выносили (разве что не топили в реке, как языческих идолов) бюст замечательного русского филолога Александра Веселовского. Этому, как мы бы сейчас сказали, “акту вандализма” предшествовали продолжительные “дискуссии о Веселовском”. Проходили они при полной растерянности аудитории, поскольку обвинить великого учёного в “низкопоклонстве” можно было лишь при условии полнейшего невежества (в кулуарах высказывались предположения, что партийное начальство спутало Александра Веселовского с его братом Алексеем, действительно придававшего исключительное значение западным влияниям на русскую литературу). Отнюдь не смешно было строгое указание всемерно сократить количество иностранных источников в курсовых и дипломных сочинениях (когда в пятидесятом году я завершу работу над кандидатской диссертаци-

цией, будет приказано просто вычеркнуть из списка литературы все иностранные фамилии).

И уж просто каким-то бредом показалось мне то, что я услышала однажды от моей Миры, вернувшейся с заседания комсомольского бюро, куда её неизменно избирали. Вернулась она тогда мрачнее тучи, долго не отвечала на мои распросы, а потом сказала, что партийное начальство университета считает недопустимо большим процент евреев в органах комсомольского самоуправления: «И вообще мы — главные низкопоклонники и космополиты». Нет, поверить всему этому было просто невозможно! Нас же с младых ногтей воспитывали «в духе интернационализма», ни в школе, ни в университете меня никогда не интересовало, к какой национальности принадлежат мои коллеги и мои друзья. Конечно, нам уже успели внушить, что некоторые народности Союза (например, чечено-ингуши или крымские татары) «не оправдали доверия государства», как-то не так повели себя во время войны. И мы «вместе со всем народом» решительно их осудили и признали справедливой их высылку из родных мест. Но евреи! Никто никогда не отличал их от русских, — мы жили рядом, говорили на одном языке, в войну стояли в одних рядах... Оба Миркины брата аж до Берлина дошли! Нет, поверить Миркиному сообщению было решительно невозможно, наверное, что-то не так поняла... Как мало времени понадобилось, чтоб понять: увы, путаницы не произошло!

...Шёл последний год нашего обучения. У всех нас (имею в виду нашу «троицу») успешно прошли защиты дипломных работ. Вслед за ними полагалось сдать три гос. экзамена: по литературе, языку и истории партии с подвёрстанными вопросами по истмату и диамату. Из всех трёх последний экзамен был самым трудным: нужно было запомнить бесчисленное количество разных съездов и конференций, знать на зубок не только сроки их проведения, но даже количество участников, не говоря уже о поимённом перечислении всех членов «враждебных группировок», всяческих правых-левых «уклонистов». Словом, затвердить наизусть «Краткий курс истории партии» — Священное Писание той поры. К этому добавлялся ещё нсобозримый океан трудов «классиков марксизма-ленинизма». Разумеется, конспектов этих работ не было ни у Мирки, ни у Марка, они были только у меня: сталинская стипендия обязывала быть примером для подражания. Поэтому наша комната превратилась на время в избу-читальню: я диктовала, друзья судорожно записывали. Насколько помню, действовала я достаточно безжалостно, — читала в темпе, не давая передышки и не снисходя к жалобным просьбам что-то повторить. Моё собственное прилежание искренне возмущалось чужой ленью, тем более, проявленной

к «основополагающим» работам. Сколько лет и сколько событий потребуются, чтоб дать здравую оценку всему этому «капиталу»? А пока — я читала, ребята писали, всхрапывая, как загнанные кони. Забавно, что на экзамене они преспокойненько получили по пятёрке, а вот я едва не села в лужу. Получила билет — и вдруг поняла, что абсолютно ничего не помню ни по одному вопросу. Что уж со мной стряслось — до сих пор не разгадала. Только выветрились вдруг из памяти все эти съезды-конференции, уклонисты всех расцветок и даже работы «классиков», конспекты которых накануне читала друзьям. От позора спасла только слава сталинской стипендии: едва я раскрывала рот, мне говорили: «Достаточно, переходите к следующему вопросу». Так я и «переходила», благословляя судьбу и экономившую время комиссию.

...Университет был окончен. Прошло распределение. В конце августа я проводила в Лодейное поле свою любимую подругу. Она ехала учительствовать. Места в аспирантуре, которого она была достойна больше других, ей не нашлось. А Марка я повезла в свой родной Петрозаводск. Столичные «космополитические» страсти в моём тихом городе ещё не бушевали, Марка ждали в Учительском институте. На душе было мутновато и тревожно...

«Детство» окончилось.

¹ См.: Большая советская энциклопедия. Изд. 2-е. — М., 1952. — Т. 16. — С. 202.

² *Гуковский Григорий Александрович* (1902—1950) — выдающийся русский литературовед, одним из первых в советском литературоведении обратившийся к изучению русской литературы XVIII века. Профессор Ленинградского и Саратовского университетов. В 1949 году был репрессирован. Реабилитирован посмертно. *Ерёмин Игорь Петрович* (1904—1963) — русский литературовед, профессор Ленинградского университета. Основные работы посвящены изучению жанровых особенностей древней русской литературы, их стилистического строя, а также украинской публицистики XVI—XVII веков, истории народного театра.

³ *Пропн Владимир Яковлевич* (1895—1970) — выдающийся русский филолог, профессор Ленинградского университета. Основные труды посвящены проблемам теории и истории фольклора (см. его книги «Морфология сказки» (1928), «Исторические корни волшебной сказки» (1946), фундаментальное историко-сравнительное исследование «Русский героический эпос» (1955) и др. работы).

⁴ *Азадовский Марк Константинович* (1888—1954) — русский фольклорист, литературовед, этнограф, один из крупнейших исследователей быта, литературы,

фольклора, истории Сибири. Преподавал в Томском, Иркутском и Ленинградском университетах.

⁵ *Вознесенский Александр Алексеевич* (1898—1950) — советский экономист, деятель науки и культуры, профессор. В 1941—1948 годах — ректор Ленинградского университета. Брат Н. А. Вознесенского (1903—1950) — председателя Госплана СССР, первого заместителя председателя СНК (Совета Министров) СССР. В конце 1940-х годов репрессирован.

⁶ *Бялый Григорий Абрамович* (1905—1987) — крупный русский литературовед, профессор Ленинградского университета с 1949 года. Специалист по истории русской литературы XIX века, в работах которого творчество русских писателей анализируется на широком историко-литературном фоне, а историко-литературный анализ сочетается с постановкой эстетических вопросов.

⁷ *Мордовчанко Николай Иванович* (1904—1951) — русский литературовед. Преподавал русскую литературу в Ленинградском университете. В центре его научных интересов стояла русская литература 1-й половины XIX века: А. С. Пушкин, декабристы, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь и особенно становление русской критики и творчество В. Г. Белинского. Именно русской критике посвящена его докторская диссертация, которую он защитил в 1948 году. Наиболее значительная работа учёного “Белинский и русская литература его времени” (1950).

⁸ *Толстой Иван Иванович* (1880—1954) — русский филолог-античник. Профессор классической филологии Ленинградского университета.

<ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ДАВНЕГО ДРУГА>

Кирилл Васильевич Чистов — член-корреспондент РАН. В 1940—1950-е годы заведовал отделом фольклора и литературы Карельского филиала АН СССР. В те же годы преподавал в Петрозаводском педагогическом институте, позже — заведовал восточнославянским отделом Института этнографии РАН. Библиографию публикаций за 1939—1994 годы см. в книге “К. В. Чистов” в серии “Библиография учёных России” (М., 1995)

Жизнь далеко не всегда баловала нас, но важно, что хоть что-то сделано и что-то пережито. Теперешняя смута была неизбежной и в масштабах времени исторического. Всё когда-нибудь устроится. ...История развивается не по нашему разумению и желанию, у неё свои темпы и законы. То, что должно было рухнуть, — рухнуло. Жалеть об этом невозможно и бессмысленно. Остаётся одно — стараться быть мудрым. Кроме прочего, это ведь не первый раз при нас такая трудная ситуация, пора привыкнуть. ...Я родился в разгар гражданской войны — в Детском Селе в эти дни были войска Юденича. Потом годы первой пятилетки, когда жилось нашей семье достаточно трудно. После 1934 года, года убийства Кирова, нарастание в Ленинграде мрачных и трагических событий. Так, мой отец из дирекции Путиловского завода уцелел единственный. Потом — война, послевоенные годы с их мрачными ждановскими временами, так называемой борьбой с космополитизмом...

Но очень хорошо помнится и другое — наши общие петрозаводские годы. Я тоже... вовлечён был в занятия Некрасовым, написал пару статей и главу в моей первой книжке о Федосовой¹. Тут многое совпало — занятия Федосовой, инициатива Евгеньсва-Максимова², испытывавшего по отношению ко мне почти родственные чувства (он был учителем моего отца и моего дяди в реальном училище в Царском Селе). Вы же с Мокой³ были кадровыми и профессиональными некрасоведами. Поэтому, когда в статье Чуковского в “Литературной газете” Петрозаводск был назван одним из центров некрасоведения, мы были этим очень горды. Заслуга, конечно, была Моки и твоя (я лишь “с боку”), но помню, что в те жёсткие времена это нас приободрило и испортило на некоторое время настроение стерве-Миролюбихе⁴. Но дело было, конечно, не только в ней и далеко не в ней. В Петрозаводске были, кроме “общесоветских”, и свои грозные события — арест Е. Мелетинского, Ф. Элиашберг⁵, допросы, на которые

таскали нас с Беллой⁶, обругивание в тамошней печати Лидии Яковлевны⁷ и изгнание её из Петрозаводского университета и проч. Во всём этом важно, что мы всё-таки не бросили свои занятия, старались помнить о том, что такое настоящая наука, и выстояли (хотя, может быть, и не без потерь, что вполне естественно)...

(Из письма К. В. Чистова М. В. Теплинскому от 10.09.1994 г. Архив М. В. Теплинского).

¹ Речь идёт о книге К. В. Чистова “Народная поэтесса И. А. Федосова” (Петрозаводск, 1955). Примером собственно некрасоведческих работ К. В. Чистова может служить его статья “И. А. Некрасов и народное творчество. (Задачи изучения)”, напечатанная в первом выпуске “Некрасовского сборника” (М.; Л., 1951).

² Профессор В. Е. Евгеньев-Максимов был заинтересован в изучении жизни и творчества знаменитой олонечкой народной поэтессы Ирины Федосовой, так как она была прототипом образа Матрёны Тимофеевны в поэме Н. А. Некрасова “Кому на Руси жить хорошо”.

³ *Мока* — Моисей Михайлович Гин (1919—1984), впоследствии доктор филологических наук, профессор и заведующий кафедрой истории русской и зарубежной литературы Петрозаводского университета, известнейший некрасовед. — См. воспоминания о нём: *Теплинский М. В. Высокая надёжность: Штрихи к творческому портрету М. М. Гина // Север. — 1989. — № 8. — С. 105–108.*

⁴ *Раиса Миролюбова* — на рубеже 1940—1950-х годов заведующая кафедрой литературы Петрозаводского учительского института, на которой с 1947 по 1953 годы сначала ассистентом, а потом старшим преподавателем работал М. В. Теплинский.

⁵ *Елеазар Моисеевич Мелетинский* (род. 1922) — один из крупнейших фольклористов и литературоведов в современной Европе. В 1940-е годы преподавал в Петрозаводском университете, где был заведующим кафедрой литературы. *Элиашберг Фаина* — сотрудник Петрозаводского издательства.

⁶ *Белла* — Белла Ефимовна Чистова, литературовед, кандидат филологических наук, жена К. В. Чистова.

⁷ *Лидия Яковлевна* — Лидия Яковлевна Гинзбург, выдающийся российский литературовед, в те годы работала на кафедре русской литературы Петрозаводского университета.

ВОСПОМИНАНИЯ О САХАЛИНСКОЙ ЖИЗНИ

Данный материал впервые был напечатан в сахалинской газете “Новая газета” (1990. — № 0 (пробный), 6 июля. — С. 7) под названием “Двадцать лет спустя”. Написан он был по заказу редакции этого издания. Настоящая публикация в основном сохраняет первоначальный текст, включая лишь те уточнения, которые связаны с жизненным опытом автора последних 9-ти лет. Последнее обстоятельство обусловило и изменение названия.

Целое поколение выросло с тех пор, и, боюсь, далеко не все могут представить себе, какое ясное, какое весёлое это было время! Ещё несколько лет оставалось до XX съезда, где впервые громко было сказано о культе личности, но признаки обновления чувствовались везде. Ощущались они и на Сахалине.

Может быть, потому, что все мы тогда были очень молоды — журналисты, актёры, преподаватели, — в те далёкие времена в Южно-Сахалинске очень ощущалась тяга к общению, контактам. Одним из таких центров общения была комнатка на втором этаже деревянного домика на Торговой улице (так ли она теперь называется?). Это был кабинет (слишком громкое слово!) редактора книжного издательства Анатолия Ткаченко, в те годы начинающего литератора, а теперь известного в России писателя.

И на кафедре литературы, которую мне пришлось долгое время возглавлять, работали интересные и своеобразные люди. Например, доцент А. Андрузский. Человек он был очень любопытный, с богатой биографией. (Жаль, что никто из нас не записал его рассказы).

Он был из старинной дворянской семьи, сыпавшей определённую роль в развитии украинской культуры. Один из его предков, например, был связан с Тарасом Шевченко. Впрочем, о своём дворянском происхождении Андрузский особо распространяться не любил. Зато с большим удовольствием рассказывал, как его, мальчика, однажды погладил по голове Г. В. Плеханов... Помню, когда отмечалось столетие со дня рождения Плеханова, Андрузскому был поручен доклад об эстетических взглядах выдающегося деятеля освободительного движения. Я очень просил докладчика хотя бы на официальном заседании не предаваться воспоминаниям. Он клятвенно обещал этого не делать, но, очевидно, соблазн был

слишком велик, и начался доклад с знаменитой фразы, ставшей уже достоянием студенческого фольклора:

— Когда я был маленьким, Георгий Валентинович погладил меня по голове...

Но время шло, и на смену “оттепели” пришла совсем другая погода. Переломной датой оказался 1968 год — события в Чехословакии. Должен признаться, что до этого времени я не испытывал ни малейших сомнений в законности и справедливости нашей внешней политики. Принимал как должное и ситуацию в Венгрии, и сооружение Берлинской стены... Но к пражской весне с самого начала отнёсся с живым сочувствием, появление же советских танков на улицах Праги принял как катастрофу.

Преподаватель кафедры русского языка В. Коваленин весною того же года был в Москве на факультете повышения квалификации. Летом вернулся, привёз много чехословацких газет (они тогда ещё продавались в Москве свободно) и, нисколько не скрывая своих сомнений, спрашивал всех, прежде всего преподавателей общественных дисциплин: как расценить реформы, которые начинаются в одной из стран социалистического содружества? Какие выводы можно сделать для нашей страны? Правда, внятного ответа он не получал, но до поры до времени его вопросы терпели...

Положение резко изменилось осенью. Мы знаем теперь, как напуганы были Брежнев и его окружение, как стремились они любыми способами заблокировать радикальные общественные движения не только в Чехословакии, но и в Советском Союзе. Начался новый виток “охоты на ведьм”, непримиримой борьбы с инакомыслием, с малейшими попытками самостоятельно разобраться в сложных процессах современности.

Первым в институте пострадал сам Коваленин. Теперь-то ему припомнили всё: и привезенные на остров газеты (купленные, повторяю, совершенно легальным путём), и “провокационные” вопросы. Он был исключён из партии и уволен с работы. Коваленин считал, что всё происшедшее с ним, — трагическая ошибка. Поэтому не озлобился, не впал в отчаяние, а пошёл работать на завод (не помню какой) простым рабочим. Но и там он не прятался в тени. (Ох, лучше бы ему не обращать на себя дополнительного внимания!...). Коваленин стал редактором стенной газеты и вообще проявил себя таким активным общественником, что когда в 1970 году выдвигали кандидатуры для награждения юбилейной медалью в честь 100-летия со дня рождения В. И. Ленина, то среди первых была названа его фамилия. Рабочие так и говорили: если не Коваленина награждать такой медалью, то кого же? Легко можно себе представить, какой скандал разразился в партийных кругах города и области! Коваленин в очередной

раз был уволен с работы, серьёзно наказали и заводское руководство — “за политическую близорукость”. К сожалению, я ничего не знаю о его дальнейшей судьбе...

Вернусь к 1968 году. Одновременно с событиями в Чехословакии высшее руководство нашей страны было весьма обеспокоено ещё одной “идеологической занозой” — Александром Солженицыным. Ещё не так давно весь мир зачитывался его “Одним днём Ивана Денисовича”. Но прошло несколько лет, и независимая позиция писателя привела к резкому неприятию его творчества всей официальной пропагандой. Между тем новые произведения Солженицына в многочисленных копиях распространялись по всей стране.

В начале шестидесятых годов на кафедре ЮСГПИ появились молодые московские аспиранты Д. Рачков и В. Агриколянский. У них сохранились хорошие связи с московской интеллигенцией, и именно они привезли на Сахалин некоторые неизданные произведения Солженицына (в копиях, разумеется). Трудно сказать, как началось их разоблачение. Остаётся надеяться, что когда-нибудь самые тайные архивы будут открыты и мы узнаем, то ли ниточка потянулась за ними из Москвы, то ли уже здесь кто-то “настучал”... Всё это до сих пор непонятно, потому что, как выяснилось, если они и давали кому-то читать привезенный ими “самиздат”, то только максимально узкому кругу лиц, в число которых не входил даже я, хотя моё общение с ними выходило за пределы чисто официальных отношений. Так или иначе, после расправы с Ковалениным настала очередь молодых москвичей. Впрочем, что могли им инкриминировать? Какие законы они нарушали? Даже распространение антисоветских материалов им нельзя было приписать, потому что распространения, собственно, и не было. Поэтому до суда дело не дошло. Было предложено их осудить, заклеить и заставить самим подать заявление об уходе. Всё должно было делаться моими руками, ибо я заведовал кафедрой.

Я понимал, что работать на Сахалине ребятам не дадут, но без всякой надежды на успех призывал к гуманности, жалости и сочувствию. Особенно по отношению к Д. Рачкову, у которого на материке вообще никого не было: ему просто-напросто некуда было ехать. Ничего не помогло... Рачков и Агриколянский всё же вынуждены были покинуть остров — и даже без партийного взыскания, по той простой причине, что они были беспартийными. А заведующий кафедрой — член КПСС — куда смотрел? Вот он-то от ответственности не уйдёт!..

Дело приобрело широкую огласку. По всем пединститутам Российской Федерации был разослан секретный (!) приказ о безобразиях, которые творились на кафедре литературы ЮСГПИ, чтобы другим неповадно было.

Было сообщено, что мой отчёт должен слушаться на бюро обкома (шутка сказать!). Взвесив все обстоятельства, я счёл наилучшим самому подать заявление об освобождении от должности заведующего кафедрой. Правда, совсем уезжать я тогда не хотел, всё ещё на что-то надеюсь... Заявление тут же было с явным облегчением принято, отчёт мой на бюро обкома немедленно снят, а расправиться со мною было предложено парторганизации пединститута, которая и объявила мне строгий выговор за развал идейно-воспитательной работы на кафедре. Однако дело всё же не было доведено до конца: очень хотелось, чтобы я как можно скорее тоже уехал.

Под впечатлением всех этих происшествий моя нервная система настолько расшаталась, что я вынужден был лечь в больницу, где и провёл более месяца. Было решено сыграть на этом обстоятельстве. Команда исходила прямо от П. Леонова — тогда первого секретаря обкома КПСС, которого многие сахалинцы должны помнить и могут о нём рассказать больше, чем я. Мне кажется, что он был самым типичным порождением своей эпохи. Начиная с института, где Леонов учился (МВТУ им. Баумана), он начал делать карьеру — сначала комсомольскую, потом партийную, и так, перебираясь со ступеньки на ступеньку, дошёл до видного поста в партийной иерархии. Не могу судить, в какой степени Леонов способствовал развитию экономики Сахалина, но постоянное вмешательство первого секретаря в дела культуры было весьма отрицательного свойства.

Итак, по прямому распоряжению Леонова облздрав образовал специальную комиссию, каковая должна была проверить правомерность моего пребывания в больнице. Не вызывая меня, не проводя никаких дополнительных исследований, комиссия пришла к выводу: нечего мне было делать в стационаре, мог бы лечиться и амбулаторно. “За неоправданное пребывание в больнице” я получил второй строгий выговор — на этот раз с занесением в учётную карточку. Характер третьего взыскания сомнений не вызывал... Мало этого, в Высшую аттестационную комиссию, где как раз тогда рассматривалась моя докторская диссертация, была направлена новая характеристика с весьма нелестными фразами. К чести московских учёных, они на донос не отреагировали. Я был утверждён в учёной степени доктора филологических наук весной 1970 года. И через несколько месяцев навсегда покинул Сахалин, не имея даже приблизительного представления, куда, собственно, я еду...

Не могу забыть ещё об одном преподавателе кафедры литературы. К концу шестидесятых на Сахалин вернулся после окончания аспирантуры наш выпускник В. Мамонтов. Так как молодого учёного не удалось присоединить к числу “инакомыслящих”, его без всяких резонных оснований обвинили в грехах морально-бытового плана и тоже вынудили

уехать. Короче говоря, перспективная и работоспособная кафедра оказалась разгромленной...

Как дальше складывалась жизнь бывших преподавателей ЮСПИ, вынужденных покинуть Сахалин? Агриколянского уже нет в живых. Рачков работает в Тамбовском институте культуры, я — на Украине, в Прикарпатском университете им. В. Стефаника. Самая необычная судьба выпала на долю В. Мамонтова. Переехав в Москву, он стал доцентом кафедры советской литературы МГПИ им. В. И. Ленина. Затем, совершенно неожиданно для всех, вышел из КПСС и поступил в духовную семинарию. По слухам, после окончания духовной семинарии В. Мамонтов получил приход где-то под Ригой, пользовался там необыкновенной популярностью, читал великолепные проповеди (ещё бы: бывший вузовский преподаватель, кандидат филологических наук!), учился в духовной академии. Не исключено, что он уже принял монашество и, как положено в таких случаях, сменил имя. Как теперь его узнать? Возможно, его ожидает видная церковная карьера.

Прошло уже более четверти века с тех пор, как я покинул Сахалин. Что ни говори, а лучшие годы моей жизни прошли на далёком острове. Там у меня родился сын, там вышла моя монография о журнале “Отечественные записки”, там я был принят в партию, но там же едва не был из неё исключён.

Прошлого не вернуть, но и забывать о нём не надо...

В ЛЕНИНГРАДСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ 1960-х ГОДОВ

Борис Фёдорович Егоров — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института русской истории РАН (СПб. филиал). Сфера научных интересов — русская литература и общественная жизнь XIX в. Автор 12 монографий и 350 научных статей. Главные книги: "О мастерстве литературной критики" (Л., 1980), "Литературно-критическая деятельность В. Г. Белинского" (М., 1982), "Н. А. Добролюбов. Биография писателя" (М., 1986), "Борьба эстетических идей в России середины XIX в." (Л., 1982), "Петрашевы" (Л., 1988), "Борьба эстетических идей в России 1860-х гг." (Л., 1991), "Очерки по русской культуре (Из истории русской культуры. T.V. XIX век)" (М., 1996).

В 1962 году я был доцентом Тартуского университета и мне светила приятная перспектива: на ректорском уровне (а ректор у нас был замечательный, я уже писал о нём, — Ф. Д. Клемент) был решён вопрос о моей двухлетней докторантуре и об издании монографии об Аполлоне Григорьеве. Но я, будучи откормленным волком, всё-таки смотрел в лес: тянуло в Питер, в Россию. К тому же семья несколько лет назад переехала в Ленинград, и я оставался в Тарту на положении холостяка или бобыля, чувствовал себя неудобно (благодаря жене Софии Александровне Николаевой семья прибыла в Эстонию в 1951 году и благодаря ей же вернулась в 1958 году в Ленинград; жена на год раньше меня кончала аспирантуру химфака ЛГУ и потому подлежала распределению; руководство кафедры очень хотело оставить её у себя, но партком из-за слабой партийной прослойки на кафедре поставил условие — вступить в ряды большевиков-коммунистов, жена наотрез отказалась, и тогда Питер плакал, дали на выбор три университета: в Тарту, Вильнюсе, Кишенёве; мы предпочли Тарту; жена быстро выучила эстонский язык, читала курсовые и дипломные работы, принимала экзамены на эстонском, хорошо ладила с коллегами, но оказалось два больших минуса: чрезвычайно трудно было заниматься научной работой электрохимику, привыкшему к сложным приборам ценой во многие тысячи рублей, а в Тарту ничего подобного не предвиделось, а во-вторых, очень мешала дикая ревность-зависть зав. кафедрой Наталии Ряго, ничего не делавшей в научном плане; поэтому как только С. А. пригласили в один ленинградский научно-исследовательский институт, она сразу же согласилась).

Естественно, мне тоже хотелось в Питер, поэтому когда забрезжила возможность перейти на работу в Ленинградский университет, я без колебаний решился, горюя, конечно, о потерянных докторантуре и монографии, не говоря уже о прекрасной кафедре, состав которой был сколочен собственными руками. Но меня пригласили в альма матер, на уникальную кафедру русской литературы! Да и вообще пригласили первый раз в жизни. До этого мне приходилось самому проситься, почти всегда униженно и безнадежно. Никогда не забуду 1948 год, год окончания ЛГУ. Так как я учился на заочном отделении, то не подлежал распределению и должен был сам искать работу. Сразу же был потрясён анкетными императивами: в издательствах, на радио и телевидении существовали вакансии, но требовались только члены партии, а я и комсомольцем-то никогда не был, не нравилась мне эта организация (из-за этого потом возникли большие трудности при поступлении в аспирантуру: как это не комсомолец?!). А в партию я вступил в 1957 году, в хрущёвскую оттепель, наивно полагая, что такие, как я, смогут переломить сталинский дух и сделать партию и страну "с человеческим лицом"; потом 33 года мучился изза своей наивности, вышел в 1990 году, как только чуть-чуть повеяло свободой и миновала опасность, что тебя за выход немедленно и с работы выгонят.

Пришлось мне год до аспирантуры учительствовать в средней школе; учителя тогда почему-то были очень нужны, но я люто, с детства, ненавидел школьную атмосферу. Сразу же я не решился поступать в аспирантуру, хотя и звали: заочный этап вуза я промахал за два с половиной года, была уйма лакун в знаниях. И вот — первое приглашение на родную кафедру! Цвет отечественной науки и педагогики! Хотя он и поплек после космополитического разгрома весной 1949 года, но всё же удержался на уровне первокурсного. Костяк кафедры тогда, в 1962 году, составляли шесть профессоров, каждый из которых мог бы организовать свою собственную кафедру: В. Я. Пропп, П. Н. Берков, И. П. Ерёмин, Г. А. Бялый, Г. П. Макогоненко, Б. И. Бурсов. А доцентское ядро: В. А. Мануйлов, Д. Е. Максимов, И. Г. Ямпольский, В. Е. Холшевников, И. М. Колесницкая, С. С. Деркач, а молодые преподаватели: А. Б. Муратов, Г. В. Иванов, Н. С. Демкова! Первые три доцента вскоре тоже станут профессорами. Д. Е. Максимов был как бы моим крёстным отцом, именно он, зная меня с конца сороковых годов, с аспирантуры Пединститута им. М. Н. Покровского, заговорил на кафедре о моём приглашении.

Сотрудники кафедры, начиная с заведующего И. П. Ерёмина, замечательного учёного и человека, и кончая рядовыми членами, все были "за". Все, да не совсем. Внешне как будто бы на периферии кафедры существовали два доцента, два Николая Ивановича — Соколов и Тотубалин,

в просторечии “Николашки”. Посредственные учёные и педагоги, они держались на плаву благодаря партийным билетам и лакейскому проведению в жизнь всех предначертаний партии и правительства периода заморозков после весенней хрущёвской оттепели; они дружили со знаменитым начальником отдела кадров университета С. И. Катъкало, дубовым партийцем и антисемитом. К пословице “Рыбак рыбака видит издалека” я тогда добавил продолжение: “...а рыбак нерыбака ещё дальше”.

Ох, как “Николашки” всполошились, проведая про разговоры о моём приглашении! Казалось бы, они понятия обо мне не имели, и тартуского структурализма, жупела для ортодоксов, тогда ещё не было — а почему-то всполошились. Думаю, что их насторожила горячая рекомендация Д. Е. Максимова, тоже подозрительного для такой братии из-за своих символистских увлечений (ведь вскоре Максиму не разрешат делать докторскую диссертацию о Блоке, и он срочно сочинит о Лермонтове). А кроме того, полагаю, соответствующие органы университетов довольно тесно общались, а обо мне уже в Тарту шла недобрая слава как о не очень марксистском литературоведе (занимался сомнительными литературными критиками вроде Ап. Григорьева и В. Боткина), а главное как о пригревателе евреев (при моём неласком, а потом и реальном заведовании тартуской кафедрой русской литературы пришли супруги Лотманы, Я. С. Биллинкс, И. С. Правдина, почасовиком работал П. С. Рейфман). Для Тарту антисемитизм не был характерен, но всё-таки подобный “перебор” становился заметен. Мой приятель, который тогда ещё ходил в почасовиках на кафедре философии и тоже пригреваемый у нас (читал филологам курс эстетики), будущий известный философ Леонид Наумович Столович однажды пришёл ко мне взволнованный:

— Слушай, ты правда еврей?

— Конечно, а ты что — сомневался? — с ходу заулыбался я.

— Да нет, я серьёзно. Только что Аристэ сказал мне: специально пошёл в отдел кадров и посмотрел личный листок Егорова — еврей.

Так что и эстопшы заинтересовались моим юдофильством. Академик П. Аристэ, видный лингвист, был человеком драматической судьбы: познал советскую тюрьму, допросы и всё прочее — может быть, там сломался и стал оказывать некие услуги? Ведь каким нужно быть просоветским, пропартийным, чтобы таким способом интересоваться еврейским вопросом, да ещё и открыто лгать?!

Во всяком случае, у “Николашек” какие-то сведения обо мне имелись, и Катъкало организовал мощную оборону, держал её намертво, полгода не давалась мне ставка, хотя и место было, и на факультетском уровне уже как будто бы всё было решено. Тогда все шесть профессоров кафедры,

оскорблённые тайными кознями (ведь открыто ничего не говорилось!), пошли к ректору, А. Д. Александрову, человеку непростому, но всё же старому русскому интеллигенту. Профессора всё ему рассказали, а он, оказывается, уже был в курсе дела и кое-что выдал коллегам новое. “Николашки” с помощью Катъкало удосужились, наверное, посмотреть мою анкету, по которой ни к чему нельзя было придраться: и русский я, и партийный с 1957 года, но нашли старый способ — обратиться к слухам-сплетням. Говорят, дескать, что у Егорова жена еврейка. А это для Катъкало и его окружения почти то же, что и национальность самого претендента. Моя жена от прадедов имеет финскую кровь, но ни капли еврейской. Её отец — Александр Исаакиевич Николаев, сын русского дворянина, хотя и с подозрительным для антисемитов отчеством. Однако откуда сведения о предках, о тесте, тогда с нами, с моей семьёй не жившем? Предполагаю, что свои катъкало были и в Тарту, и связи у них с другими городами были прочные. Когда появилась кандидатура Егорова, то соответствующие ленинградские деятели могли запросить Тарту, а оттуда в духе Аристэ ответили: сомнительный, отчество у тестя Исаакиевич.

Но всё-таки поход шести профессоров к ректору сыграл свою роль. Сказалось ещё знакомство некоторых членов кафедры (Г. П. Макогоненко, С. С. Деркач) с проректором по учебной работе Г. В. Ефимовым: он был партийный деятель, востоковед-китаист (кажется, посредственный), был вхож в разные высокие инстанции; он, конечно, не меньше ректора Александрова презирал таких, как Катъкало, и, если не требовалось рисковать головой, готов был проявить либеральную широту. Александров и Ефимов оказались выше начальника отдела кадров и санкционировали моё поступление в университет. Началась история весной, а кончилась в октябре 1962 года.

Точнее, кончился первый этап, а потом история продолжалась. Поступив с такими сложностями, я должен был, теоретически говоря, сидеть тихо и не высываться, но натура тогда была не тихая, я часто лез на рожон. А тут ещё подвернулось событие, в котором я нравственно не мог не принять участие и которое особенно весомо прибавило ко мне ненависти у определённых “недрузгов”. Речь идёт о защите докторской диссертации известного учёного и достойного человека Б. Я. Бухштаба (“Русская поэзия 1840—1850-х годов”), проходившей на факультете в апреле 1963 года. Защита протекала трудно.

В Московском университете тогда гремел скандальной славой профессор В. А. Архипов. Если представить себе тип-характер пресловутого Жириновского в виде вульгарного социолога с лёгким антисемитским акцентом, то будет вылитый Архипов. С хорошо подвешенным языком,

нахальный, грубо нападавший на противников, он бушевал на кафедре и на страницах журнальных критических статей. За ним ещё тянулись хвосты разных сплетен о донжуанских подвигах и о диких предразводных ссорах с женой, которая в отместку за его поведение якобы отправила в мусоропровод какую-то многотомную докторскую диссертацию, присланную профессору на отзыв из ВАКа. Настоящие учёные иногда не выдерживали и иронично высмеивали изъязы примитивных схем вульгаризатора, но ему всё это было, как слону дробинки. Однако, видимо, запомнил критику, в том числе и ядовитую фельетонную статью Б. Я. Бухштаба “Литературоведческая чудасия” (“Литературная газета” от 9 декабря 1961 г.), где автор показал, помимо общей чепухи, конкретные ошибки москвича (речь шла о Некрасове). Поэтому, когда Бухштаб защищался на филфаке, то Архипов не поленился специально приехать в Питер, чтобы выступить с погромной речью. Смысл её был такой: Бухштаб умеет скрупулёзно копаться в мелочах и совершенно не способен на значительные обобщения, которые только и могут дать претенденту право на степень доктора филологических наук; если защищающий диссертацию и достоин докторской степени, то по каким-нибудь библиотечным, библиографическим наукам.

Я знал своё шаткое положение, знал, что будут мстить, но не мог молчать, попросил слова. Зов совести оказался выше прагматических расчётов (увы, это часто меня подводило в житейском плане). Я не стал вдаваться в подробности, ограничившись, главным образом, обликом самого Архипова: прямо сказал, что дело не в научных спорах, а в обиде на статью Бухштаба; вместо того, чтобы заниматься наукой, обиженный тратит немалые силы на грубую полемику, унижая себя, а не противника; иногда живой и остроумный, при полемических пассажах против настоящих учёных и объективной научной истины Архипов неожиданно становился банально скучным — так и сегодня. Кончил я оперными строками: “Не довольно ль вертеться-кружиться, не пора ли мужчиною стать?”

Ясно, человеческая часть битковой аудитории мне хлопала; запомнились сильные аплодисменты В. М. Жирмунского. Ну, а другая половина, естественно, копила желчь. Вёл заседание председатель Учёного совета, декан факультета профессор Б. Г. Реизов. Серьёзный учёный, он, увы, продал душу дьяволу, лакействовал перед партийными подонками, что давало ему возможность спокойно публиковать вполне приличные в научном отношении труды и незадолго до кончины заработать чин члена-корреспондента Академии наук СССР. Но, очевидно, совесть, когтистый зверь, берedit душу таких изменников интеллигентской чести: Реизов к концу жизни сошёл с ума. Так вот, как председательствующий он явно показывал,

на чьей он стороне: дважды прерывал меня, ссылаясь на какие-то пункты защитного устава.

Любопытно, что Архипов растерялся, отвечая потом на мою критику; неожиданно вынул из кармана пиджака номер “Литературной газеты” со статьёй Бухштаба и пробормотал, что, конечно, он помнит эту статью (как будто кто-то в этом сомневался!).

После меня вылез на кафедру весь красный, как рак, В. Г. Базанов. Он тоже начинал нормальным литературоведом, опирался на новые архивные материалы, а потом, как и Реизов, продал совесть, получил чин членкорра, стал директором Пушкинского Дома... Не знаю, подзаправились ли они с Архиповым ещё до защиты (тот был его дружок), или он был такой краснощий от волнения, но он тоже обошёл стороной диссертацию: дескать, я не собирался выступать, но выступление тов. Егорова заставило меня выйти. И далее следовали упрёки Егорову в грубом, неуважительном отношении к замечательному человеку и учёному Архипову...

(При этом В. Базанов был более сложной фигурой, чем многие пушкин-домцы или тот же Архипов: он ценил учёных старшего поколения, он мог бескорыстно помогать молодым; например, много сделал для успешной защиты докторской диссертации М. В. Теплинского и её последующего утверждения в ВАКе).

Защита длилась несколько часов, напряжениe было велико, даже комические вкрапления не разряжали обстановку. Детски наивный старец М. С. Альтман думал своим остроумием утихомирить страсти, длинно распространялся о соответствии Бориса Яковлевича своей фамилии: ведь “бухштабе” по-немецки это “буква” и т.д., но усталая аудитория лишь рассердилась. Наконец, голосование — и Бухштаб незначительным большинством получил положительное решение (потом его ещё долго мытарил ВАК).

Выступление на этой защите чуть не стоило мне университетского места. Видимо, страсти недругов ещё более заклокотали: кого мы приняли на факультет?! И злые силы снова выступили единым фронтом к лету 1963 года, когда мне нужно было вослед бывшему приказу о зачислении проходить уже выборную стадию: голосоваться на административном факультетском совете по поводу штатного пребывания в следующем пятилетии. Н. И. Соколов, бывший членом партбюро факультета, распространил слух, что бюро приняло решение против Егорова, хотя на самом деле, как потом выяснилось, такого решения не было. Его агитация возымела действие, и если бы не изрядная доля порядочных людей в совете, не видать бы мне Ленинградского университета. За меня опять же активно выступили профессора кафедры, что и принесло минимальный

перевес, всего в один голос (кажется, 16 — “за”, 15 — “против”). Таким образом я получил зыбкую отсрочку: как будто бы мог пять лет работать.

Подковырки продолжались и далее, самая крупная история произошла весной 1964 года. На студенческой научной конференции, где я выступал по поводу какого-то доклада о советской поэзии, кто-то из студентов (до сих пор не знаю, из любопытства или по провокационному заданию) спросил меня: кого из поэтов XX века я считаю самым выдающимся? Я ответил, что для меня на самой вершине — четыре поэта: Блок, Маяковский, Цветаева, Пастернак (каюсь: тогда Ахматова, Мандельштам, Есенин в моей шкале ценностей стояли чуть ниже тех четырёх). Ох, дорого мне стоили эти слова! Современному студенчеству не понять, какими жупелами для официальных литературоведов были имена Цветаевой и Пастернака! Тут же мой ответ стал известен в партбюро, начались публичные охаивания моего идейного облика; особенно значительные — на общем партийном собрании университета. Вот строки из статьи Г. Алёшина “В идейной убеждённости — сила учёного” (“Ленинградская правда” от 4 июня 1964 г.), публицистического отчёта о том собрании: “Доцент Егоров на конференции <...> договорился до того, что в числе великих русских поэтов XX века наряду с Маяковским назвал и Цветаеву. Попытки идейно оправдать декадентские, формалистические тенденции...” и т.д. Почему-то о Пастернаке этот тип умолчал.

Смешной на фоне проработок эпизод. Вскоре защитил докторскую диссертацию Д. Е. Максимов, позвал близких людей отметить это замечательное событие. Здесь я имел честь быть представленным А. А. Ахматовой со следующей характеристикой житейски наивного Дмитрия Евгеньевича: “Это тот Б. Ф. Егоров, который публично назвал Цветаеву великим поэтом XX века”; Анна Андреевна важно и медленно кивнула, не промолвив ни слова...

Все уколы и подковырки, конечно, ранили и тревожили душу, но я старался стряхивать их, закрываться интенсивной научной работой и радостью общения со студентами. Из лекционных курсов я на разных отделениях факультета читал “Введение в литературоведение” и “Теорию литературы”. Подробно говорил о тропах и стиховедческих аспектах, объясняя студентам обилие терминов, но не механически, а пытаюсь опираться на глобальные системы: главные тропы — метафора и метонимия; метафора создаётся по принципу сходства, метонимия — по принципу смежности, все остальные тропы подвёрстываются под эти два вида, и т.д. Необходимый в тогдашних теоретических курсах раздел “Партийность литературы” старался растворить в общей идеологической подкладке, имеющейся у каждого писателя, если он мыслящий человек,

постоянно подчёркивать, как многие нынешние литераторы, вроде Вс. Кочетова и его соратников по журналу “Октябрь”, вульгаризируют принцип партийности...

А самым моим любимым предметом был спецсеминар по истории русской поэзии XIX века. Он проходил живо и относительно свободно, ведь литература прошлого столетия — не советская, там меньше было сучков и задоринок. Студенты часто делали интересные доклады. Горжусь, что немало моих тогдашних студентов вошло в число настоящих, творческих литературоведов, критиков, писателей: Белла Улановская — известный не только у нас, но и за рубежом прозаик, автор рассказов и очерков в самобытной манере; Виктор Кривулин — один из самых популярных современных поэтов; Елена Игнатова — тоже поэт, а недавно ещё отличившаяся яркими историко-краеведческими очерками о родном Питере; Татьяна Франкфурт — видный школьный преподаватель; Маргарита Чернышёва ныне сотрудник московского ИМЛИ, участница подготовки академического собрания сочинений А. Н. Толстого. Хорошие были студенты, самая светлая память о тех годах связана со спецсеминаром.

И опять зависть-ревность. Никогда не забуду одного психологически важного эпизода. На филфаке есть длинные ряды небольших аудиторий в полуподвале, общее их название — “школа”. И вот однажды по звонку иду я в окружении своих семинаристов в какую-то дальнюю комнату, предназначенную нам для занятий; смеёмся, оживлённо что-то обсуждаем, а по дороге нам попадается стоящий в дверном проёме пустой аудитории профессор П. С. Выходцев, заведующий кафедрой советской литературы. Он один, ждёт студентов, коих, возможно, и не будет ни одного. И в его глазах — нескрываемая сложная смесь тоски, отчаяния, позора, стыда, зависти, ненависти. Ох, никогда не забуду этих глаз, этого взгляда на нас, на меня. Выходцев — один из наглядных представителей официального, партийного литературоведения, конечно, не пользовавшийся авторитетом и вниманием у студентов; кто-то сочинил о нём хороший каламбур: “Известно, откуда он выходцев и куда входцев”.

Сталин и его приспешники любили повторять главный принцип социализма, начинавшийся словами: “От каждого по способностям”. Но в том-то и дело, что советский социализм всё перепутывал и не давал раскрывать способности большинству творческих личностей, они по тем или иным причинам не получали полагающихся им мест. И, наоборот, эти места занимали люди, не умевшие или почти не умевшие проводить полагающуюся для этих мест работу. А если бы эти люди сами или с помощью соответствующих специалистов оказывались бы на должностях,

где раскрывались бы их способности, — было бы полезно, практично, приятно и государству, и окружению, и самим личностям. Может быть, Выходцев в роли пекаря, слесаря, военного, агронома стал куда более умелым и творческим, но престижные желания и судьба завели его на место профессора филологии, да ещё заведующего кафедрой — и это оказалось ему совершенно не по плечу и лишь развивало желчь и злобу.

Храню один интересный документ. Весной 1968 года я собирался к друзьям в Польшу (потом это оказались тревожные и бурные мартовские дни, самая кульминация студенческих волнений в Варшаве) и посоветовался с колоритным зам. декана (тоже можно было бы о нём очерк написать) Г. И. Софроновым: как бы это мне получить две недели отпуска, но за свой счёт, а не включая в летние два месяца? Хитрый Герман Иванович тут же сообразил: ему предстояло в конце учебного года писать занудный отчёт о работе факультета за минувший период — и вот, если я соглашусь сделать этот отчёт, то он отпустит меня без всякой официальной регистрации отсутствия! Оба мы остались довольны этим вариантом, и я потом в июне сочинил объёмистый отчёт, получив в свои руки отчёты от всех кафедр.

Отчёт П. С. Выходцева меня изумил. Он весь состоял из негативностей: плохи ведущие профессора Л. А. Плоткин и Е. И. Наумов, плохи все преподаватели, и даже лаборантка Ирина Васильева, казалось бы, вполне партийная и идейная, плохо исполняет свои обязанности. Получалось из отчёта, что один заведующий хорош. Критика преподавателей была комплексной, но больше всего осуждалась идеологическая слабость. Любопытно, что в текст отчёта Выходцев потом ещё над строками сверху вписывал более отрицательные эпитеты... После такого отчёта хотелось спросить автора: как же вы в течение года, даже нескольких лет руководили такой плохой кафедрой? не стоило ли вам уйти, чтобы не позорить своё имя? Но Выходцев подспудно-то хотел совсем другого: разогнать бы такую кафедру и набрать “своих”. Но руки всё же были коротки. Когда-нибудь опубликую этот отчёт со всеми вставками-поправками: замечательный документ и эпохи, и личности автора.

Ни в какую докторантуру меня факультетские инстанции не отпустили (это тебе не Тартуский университет!), но я и сам bravо работал над докторской диссертацией “Русская литературная критика 1848— 1861 гг.” и в общем довольно успешно её защитил в декабре 1967 года. То ли подцепить меня было трудно (и текст был не очень-то опасно злободневным, и из трёх оппонентов — У. Р. Фохт, С. И. Машинский, Л. А. Плоткин — два последних были не только литературоведами, но и весьма заметными партийными идеологами), то ли недруги устали, однако на защите и после

неё не было ни выступлений, ни доносов. Вообще в те годы и месяцы от меня как-то поотстали.

Душевные раны стали затягиваться, но ненадолго. Очевидно, под внешним пеплом огонь не потухал. Летом 1968 года дочь Татьяна кончила среднюю школу и пожелала поступать на английское отделение филфака. Я знал, что это отделение престижное и номенклатурное, что чуть ли не за полгода до вступительных экзаменов уже составлены списки поступающих... Отговаривал, но дочь была непреклонна. Вот тут-то и отомстила мне факультетская шушера. Таня благополучно, на пятёрки, сдала английский язык и историю, но получила по четвёрке на русском языке, устным и письменном. Руководитель приёмной комиссии, партийный деятель В. С. Маслов специально взял сочинение Тани по литературе, как сказала одна знакомая, находившаяся тогда в преподавательской комнате, где проверялись работы абитуриентов, и что-то там писал на полях — возможно, умножал стилистические ошибки. А 18 баллов была совершенно непроходная сумма...

Слава Богу, ректор Тартуского университета Ф. Д. Клемент безоговорочно разрешил Тане поступить на заочное отделение, год у неё не пропал. А история эта была последней каплей. Я, уже ранее получивший предложение ректора Герценовского пединститута А. Д. Боборыкина, дал согласие возглавить кафедру русской литературы в этом вузе. Расставание в ЛГУ было тяжёлым. Своя, в общем, кафедра, защищавшая меня во все трудные годы, свои коллеги (укорявшие меня за уход), студенты... Больше всего меня уговаривал замечательный человек, заведующий кафедрой Г. П. Макогоненко. Но я был непреклонен, надо было сбросить с души коросту болей и обид. Ушёл, тоскуя и проклиная наш режим. С октября 1968 года я уже работал в Герценовском пединституте.



**КНИЖКА
У
КНИЖЦІ**

Профессоръ М.В. Теплинскій
в кругу русскихъ писателей



На рисунокъ (справа налево):

- 1) профессоръ М.В. Теплинскій;
- 2) драматургъ А. Островскій, обличитель "темнаго царства";
- 3) поэтъ Некрасовъ, пѣвецъ горя народнаго;
- 4) графъ Левъ Николаевичъ Толстой.

Еженедельный иллюстрированный журналъ
"Нива" за 1860 годъ от 17 генваря: стр.68.

УЧЕНИ ЖАРТУЮТЪ

© **Нсемо Рвоичамба**

(аспирант, Тарзания)

**М. В. ТЕПЛИНСКИЙ КАК ВАЖНЕЙШИЙ
ФАКТОР РАЗВИТИЯ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА
(ПО АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ)**

Я работаю над темой "М. В. Теплинский как участник русского литературного процесса XIX века", данной мне моим научным руководителем проф. Абрамовичем (Черновицкий университет). Я опираюсь на концепцию проф. Бурцева, что критика есть часть литературы и нахожу всё новые и новые свидетельства мощного воздействия работ проф. Теплинского на художественное творчество XIX века.

Мною осуществлён ряд интересных исследований, наблюдений и разведок в архивах и библиотеках Москвы, Санкт-Петербурга, Ясной Поляны, г. Полтавы, а также о. Сахалин, где текли годы жизни Теплинского. И пусть эти крупницы находок станут лавровым листом для нашего дорогого юбиляра, чьё воздействие на русскую литературу со вниманием воспринимается сегодня во всём мире.

1. ЛЕВ ТОЛСТОЙ О М. В. ТЕПЛИНСКОМ

"Вчера гостил Теплинский, профессор русской словесности из Галиции. Какой чудный человек! так и хочется сказать ему что-нибудь доброе, светлое, ободряющее! А какое знание литературы русской! В наше время всеобщего оскудения души такие люди — главная надежда. Интересуется моей биографией. Жаль только, что ему вздумалось записать те достойные отращения куплеты, которые распевает этот гадкий малый на тульском вокзале..."

(Дневник от 25.01.1911)

25-го января

1911г.

Вчера гостил Теплинский,
профессор русской словесности из
Галиции. Какой чудный человек!
Так и хочется сказать ему что-
нибудь доброе, светлое, ободряющее.

факсимиле Дневникова
записи Л. Толстого.

“Е. Б. Ж., непременно встречусь с Теплинским в тёмном углу...”

(Дневник для одного себя от 26.11.1911)

Примечание публикатора

Данные тексты написаны на двух листках хорошей, плотной бумаги и пролежали почти столетие в книге “Фауна Карпатских гор”, хранящейся в библиотеке Толстого (СПб., 1886). Несомненно, что вложены они были в книгу рукою самого Толстого, обратившегося к книге о Карпатах, скорее всего, под воздействием визита проф. Теплинского. Видимо, великий писатель спешил зафиксировать ту бурю чувств, которая охватила его после расставания с гостем. Отсюда и записи на листках, а не в тетрадах, как обыкновенно. Характерно также, что в обычном Дневнике, рассчитанном на широкую общественность, Толстой не решается выразить затаённую обиду на Теплинского, учитывая его авторитет. Почему писатель забыл вложить эти листки в основной корпус Дневников — остаётся только предполагать.

Отметим также, что здесь отразилось состояние духа Толстого именно в тот период, когда он “раскрывал весь ужас господствовавших в тогдашней жизни лжи, обмана, бездуховности, заставляющих наиболее чутких и совестливых людей мучаться, страдать и даже совершать преступления” (М. В. Теплинский. История русской литературы XIX века: Учеб. пособие. — К : Вища шк., 1991. — С. 371).

**2. НЕОПУБЛИКОВАННОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ
НЕКРАСОВА И ЕГО ВЕРОЯТНЫЙ АДРЕСАТ**

М. В. Т.

Помнишь ли, старина Веньяминыч,
Как по Волге по матушке раз
Проплывали мы с дамами чинно.
Свет заката над водами гас,

В третьем классе шарманка скрипела
Про страданья несчастной любви...
Простынёю окутанный белой,
Ты сидел супротив — визави.

И дымилось шампанское бурно...
А окрестные сёла во тьме
Не внимали тот грохот бравурный
И готовили сани к зиме.

И внезапно, как бы осенённый
Некой мыслью, вскочил ты и, наг,
Весь закатным огнём озарённый,
Так промолвил: “Воистину благ,

Кто народа судьбу разделяет,
Кто господские яства не ест!”
Что стряслось с тобою — не знаю,
Но забуду ль твой пламенный жест?

И клубилась тёмная Волга
Вкруг трепещущей женской руки...
Ты же, строгий, нагой и безмолвный,
Берегов созерцал огоньки.

С той поездки по матушке Волге
Навсегда затаивши печаль,
Ты отдался служению долгу,
Приближая заветную даль.

Обо мне написал ты...

(Далее рукопись обрывается)

Комментарий публикатора.

Данный текст написан характерным некрасовским почерком на обороте счёта из пароходного ресторана, что даёт возможность достаточно точно датировать произведение. Счёт выписан 18-го июня 1862 г. и включает в себя, помимо “5-ти бутылок шампанского вина”, такие холодные закуски, как: “севрюжью икру, паюсную икру, осетрину, печень налима, холодного поросёнка в сметане”. Из горячих блюд были поданы: “суп консоме, пирожки в соусе “Тулуза”, ростбиф по-нижегородски...” (далее край бумаги оторван). Счёт выписан на 4-х особ, что косвенно подтверждается строкой стихотворения “проплывали мы с дамами чинно...”. Личности дам установить не удалось, особенно если взять в расчёт, что “трепещущая женская рука” в тёмных водах Волги — вовсе не поэтическое преувеличение. В архивах города Калязина нам удалось обнаружить акт, составленный в участке полицейского управления города, гласящий об “обнаружении тела неизвестной утоплой женщины лет 25-ти”, датированный всё тем же июнем 1862 г. (20 числа), что, учитывая широту волжского течения, вполне объясняет передвижение трупа на столь значительное расстояние — Калязин расположен 28-ю километрами ниже Нижегородской пристани, от которой отходил прогулочный пароход, нёсший на своём борту

Н. А. Некрасова и его спутника, обозначенного инициалами М. В. Т. (“Веньяминыча”). Учитывая, что ни в научных биографиях Некрасова, ни в комментариях к его Полному собранию сочинений, ни в словаре псевдонимов Масанова такие инициалы больше нигде не фигурируют, можно с непреложностью утверждать, что речь идёт именно о М. В. Теплинском.

Несколько слов о поэтической стороне стихотворения. Характерная для Некрасова тема “отречения” совестливого интеллигента от благ развратной барской жизни здесь развёрнута в несколько новом стилистическом ключе. Мотив утопления женщины в Волге, помимо типичного для Некрасова “репортажного” момента, “письма с природы”, содержит явную реминисценцию по отношению к тексту романа Чернышевского “Что делать?”, в котором выведен героический Рахметов, слышавший среди волжских бурлаков богатырём Никитушкой Ломовым. Конечно, здесь чувствуется одновременный отголосок известного песенного сюжета о Стеньке Разине, утопившем представительницу враждебного (царского) класса в великой русской реке. Всё это — средства героизации образа героя, бывшего в глазах Некрасова, надо полагать, в ряду таких светлых образов, как Гриша Добросклонов и ему подобные. О нём следовало бы сказать известными словами поэта: “Природа-мать! когда б таких людей Ты иногда б не посылала миру, Заглохла б нива жизни...”. Вне всякого сомнения, тут чувствуются и отголоски фольклорной поэтики, столь характерные для зрелого Некрасова. Словом, перед нами произведение глубоко тенденциозное, ангажированное и суггестивное по всему строю словесно-художественного образа, и к тому же прославляющее русского интеллигента с его гуманизмом.

И в заключение: найден этот отрывок мною во время аспирантской практики в Санкт-Петербурге, в архиве маститого литературоведа Баран-Тугановского, приходящегося отдалённым родственником известному любителю древностей начала XIX в. Сулукидзе, которому приписывают ряд подделок — от “Велесовой книги” до “Слова о полку Игореве”. Возможно, что и этот листок не вполне достоверен, особенно если учесть бросающиеся в глаза анахронизмы (так, Теплинский мыслится современником Некрасова и пр.). Тем не менее, скорее всего — это подлинник, бросающий новый яркий свет на личность проф. Теплинского.

3. ГАЗЕТА “МОСКВИТЯНИН” О ПРОФЕССОРЕ М. ТЕПЛИНСКОМ

“Производя некую ревизию наличным о литературе нашей критическим статьям текущего 1899 года, бросаются в глаза статьи профессора Теплинского о Некрасове, о нашем, московском Островском и о графе Льве Толстом, каковые статьи, по необходимом сличении и философском анализе,

наводят на прелюбопытные размышления. Откуда сей? уж не сам ли то Агасфер, из тьмы времён прибывший на торжище литературы нашей русской, дабы оросить молодые перлы переживающей бурное становление российской словесности ядами древних сомнений и рефлексий? Не стану здесь пересказывать содержание этих статей, скажу только, что природному россиянину негоже их читать вовсе...”.

Примечание публикатора.

Данный текст представляет собой отрывок из рецензии-обзора “Русская критика за текущее полугодие”, подписанной “Патриот”. Парадокс рецензии состоит в том, что автор, по-видимому, “статей” Теплинского не читал, и отрицает их, так сказать, априори. Можно предположить, что перед нами — один из основоположников будущей советской литературной критики, пробующий перо на страницах дореволюционного издания.

4. ДВА ЭПИЗОДА БИОГРАФИИ ПРОФЕССОРА ТЕПЛИНСКОГО

Цитируемые ниже два документа бросают свет как на гражданскую позицию проф. Теплинского в один из сложнейших моментов жизни общества, так и на его “домашний” уклад, составляя в сумме определённую концепцию, характеризующую этого незаурядного и удивительного человека во всей его многомерности.

Горпина Сороконіжка, 82 роки, пенсіонерка,
м. Полтава:

“Тагда у двадцятім годі я робила домработніцей в писателя Короленка, каторий жительствовавал у Палтаві, на пакоі. Маладая ще була, інтіресная. А Тіплинский тагда до Короленка часто захаживал. Уже і ні знаю, чи до Короленка больше, чи шоб меня увидеть. Ущипньот бивало так больно за щоку или куда ішо, а я піщу, так оно нам було й весело. Але не про то сказ. Тагда, слышиш, Короленка новая власть висілять задумала із собственного дома как буржуя. Ну, приходится, значится, уполномоченный од новой власти, міршавый такой, ачкастый, шоб, значиться, висілять Короленка із родного дома. А Теплинский якраз у нас був, с Короленком чай пил, я ім вареню тогда, помню, одкрыла нову банку, крижовнік. Кагда заходить етот ачкарик так мол і так, вон с костьола, значит.

Короленко сперва не знал шо і гаварыць. А Теплинский ему тихонько так на вухо а я все слышала рядом була. Так мол і так, Володимир Галактіонович, вы должны мол сохранить честь русского інтелігента, мужайтесь. Тагда Короленко як ухопить палку свою увесистую та як пожене ачкаріка во двор, а потом і со двора. А Теплинский в домі в ладки плещет, апладирует. Потом они с Короленком как нынче говорят, од стресу, ще настойку выпили, шо я од ревматизму держала. Врем'я було трудное, казенки, значитса, не дістанеш, так я на самогонкі настоювала березовую почку шоб лічиться. От тую настоечку я їм і поставила, виділа бо шо хлопці перенервували. А потом Теплинский уехал у Ленінград учиться, і больше ми з ним і не виділися”.

(Записано самой пани Горпиной собственноручно; стиль и орфография оригинала сохранены).

Накладная

на вывоз с территории айнского рыбсовхоза “Красная рыба” 1 (одной) тонны рыбы морской с о. Сахалин на материк.

Разрешается профессору Теплинскому вывоз означенного веса рыбы морской разной как уплатившему по госрасценкам.

Начальник базы

Иван Хакамода

(подпись)

16.V.1962 г.

От публикатора.

Как известно, в жизни значительного человека нет мелочей. Поэтому мы представляем вниманию литературоведческой общественности данный документ как показатель незаурядного жизнелюбия проф. Теплинского, его активной жизненной позиции.

Завершая на этом свой материал, мы желаем юбиляру повторить его жизненные свершения по крайней мере ещё раз в том же объёме времени, что, в частности, будет с особым интересом воспринято читателями всех континентов, в первую очередь в Евразии, а также в пробуждающихся странах третьего мира.

© **И. В. Козлик**

П О Э М А

*Посвящается профессору
Марку Вениаминовичу
Теплинскому*

В каком году угадано,
В какой земле изведано,
В Галушкиной губернии
Родился мальчик Марк.
Такой себе мальчишечка:
И розовый, и кругленький,
Упитанный, воспитанный,
Без бороды, премиленький,
С улыбкой на устах.
И рос себе мальчишечка,
В матросской бескозырочке
Он к трём годам уж был.

Года бегут стремительно.
Пошёл мальчишка в школочку,
За партою сидел.
Сидел, сидел, помалкивал,
А то и пошалил.
Но шалость та умеренна,
И, распрощавшись с школою,
Студентом он стаёт.
Здесь под присмотром пристальным
Стареющих филологов,
С их пламенным умом,
Марк дружбу свёл претесную
С Некрасовым — заступником
Народа и труда.

*Машинист
Горпиной
1962 г.*

И так они тут спелися
 (Хвала Творцу – не спилился!),
 Что эхо этой дружбищи
 Слышать и по сей день.
 Скажу конкретней: именно
 Профессору Теплинскому
 Обязан наш поэт
 Спасению репутации
 В истории поэзии
 На нашей на Руси:
 Ведь он романтик истинный,
 Не реалист критический,
 И это убедительно
 Профессор доказал¹.

Студенческое времячко –
 Счастливое мгновение! –
 Прошло как день один.
 И вот Марк Веньяминович,
 Отличием отмеченный,
 Начал свой трудный путь.
 Он не в столицы пышные,
 С соблазнами, комфортами,
 С вином, деньгами, девками,
 Подался на труды.
 Свой ясный взор направил он,
 Как друг-поэт, к народному,
 Где не тепло, а холодно,
 Ни денег, ни жилья –
 В Карелию, в Карелию
 Работать едет он!

Но мало показалось
 Здесь трудностей филологу,
 Его душе – простора дай,
 Тяжёлого труда:

На благо филологии,
 Некрасова, поэзии,
 На благо мужику,
 Который, бросив водочку,
 За книжечки засядется,
 Белинского и Гоголя
 С базара понесёт.

В те годы – ой, нелёгкие! –
 Вот Марк Вениаминович
 О чём мечтал.
 Вот он с какими мыслями
 Пошёл на Сахалин.
 Недаром остров каторжный
 Филолога Теплинского
 Манил и привлекал:
 На Сахалине Чехов сам
 Готовил все условия,
 Поэтому Теплинского
 Давно уж ждали там.

Там он ходил в начальниках –
 Заведовал он кафедрой.
 Борясь с морозом, бурями,
 Метелями, заносами,
 Писал он диссертацию,
 Чтоб доктором, профессором
 Служить родной стране.
 И написал родимую,
 И книжицей отдельною
 Её он там издал.

И шуму понаделала
 Та книжка сахалинская!
 Засуетились криками
 Тогда столицы две.

И. В. Козлик

Чуть ли в ЦК не подняли
Критический вопрос!
И не случайно – правду ведь
Он о родстве с монархией
Совесткой демократии
Людям таки донёс!

Казалось бы, налажено
Житьё-бытьё профессора.
Чего желать ещё?
Но не судьба! Исаича
Творения бессмертные
На остров чёрт занёс!
И “куда надо” сведенья
Об этом докатились,
И в корень всё подрезали,
И вынудили в путь.

И путь бы этот долгим был,
Когда бы не сказался вдруг
Родной менталитет –
Полтавщина, галушечки,
Ну и вишнёвый сад.
Не без участия женщины²
Наш Марк Вениаминович
Нежданно и негаданно
Попал к нам во Франковск,
Где, как оно положено
Известному профессору,
Он деятельность бурную
Активно развернул.

За 20 лет активности
(Помимо книг и прочего)
Немало новых деточек
Науке наплодил:

ПОЭМА

Обуховых и Коршунов,
И Смаглюков и Козликов,
И Котиков мяукавших
Он вёл и вывел в свет³.

Ну что ж, тогда порядочек.
Жизнь, значит, продолжается,
Хотя и к семьдесятке
Ещё пяток прибавился.
И повесть эту краткую
На этом кончим мы.
Поднимем наши кубочки,
Стаканчики и рюмочки
И скажем юбиляру *щас*
Любимые, желанные
Знакомые слова:
“Да здравствует солнце,
Да скроется тьма!”

Первая редакция сентябрь 1994 г.

Вторая редакция март 1998 г.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Имеется в виду статья М. В. Теплинского “О романтическом характере лирики Некрасова: (Полемические заметки)” (Карабиха: Историко-литературный сб. – Ярославль, 1991. – С. 46–53).

² Переезду М. В. Теплинского в Ивано-Франковск содействовала доцент М. М. Чумаченко, заведовавшая в то время кафедрой русского языка Ивано-Франковского госпединститута им. В. Стефаника.

³ О. М. Обухова (ныне О. М. Цивкач), С. И. Коршунова, Л. А. Смаглюк, И. В. Козлик – бывшие студенты, позже ученики М. В. Теплинского, ныне кандидаты филологических наук, доценты. О. М. Цивкач, С. И. Коршунова и И. В. Козлик сейчас работают на кафедре мировой литературы Прикарпатского университета им. В. Стефаника вместе со своим учителем. Е. Котик – бывшая студентка и соискательница М. В. Теплинского, занимавшаяся проблемами творчества Д. И. Фонвизина.

ЧТО-ТО БУДЕТ?¹

Совету, казалось, не будет конца. Члены президиума героически боролись со сном и безуспешно изображали интерес к выступающим. Половина сидящих в зале откровенно спала. Остальные занимались своими делами: читали, писали письма, беседовали друг с другом. Выступающие в прениях, забыв о регламенте, говорили что-то имеющее весьма отдалённое отношение к предмету обсуждения.

Я тщетно пытался сосредоточиться и вникнуть в произносимые слова. Одолевал сон. И вот тогда, именно тогда, я совершил непоправимую ошибку. Не знаю, почему мне пришла в голову эта чепуха? Я написал на клочке бумаги идиотскую фразу: “В зале сорок шесть лысых. Как быть?” – и передал его сидящему рядом заведующему кафедрой Виктору Петровичу.

Виктор Петрович надел очки, прочёл несколько раз записку, достал ручку и написал: “Не понимаю!”. Я, в свою очередь, написал: “Очень жаль!”. Он снова надел очки и по тому, как дрожали его руки, я понял, что он начал волноваться. Затем он вытер носовым платком свою вспотевшую лысину (чёрт меня дёрнул именно ему передать эту дурацкую записку!), обернулся назад и окинул взглядом зал. Я подозреваю, что он попытался наскоро пересчитать лысых. Он написал мне: “Что же делать?”. А меня несло всё дальше. “В этом вопросе спешка неуместна!” – ответил я.

На этом моя буйная фантазия иссякла и, хотя он несколько раз пытался у меня что-то спросить, я молчал и делал вид, что внимательно слушаю выступающих.

Как только закончился совет, Виктор Петрович схватил меня за локоть.

– Расскажите подробно, что всё это значит?

Я ответил, что ничего всё это не значит и что я просто пошутил от скуки. Он подумал и произнёс:

– Так не шутят!

Сразу же по приходе домой я услышал телефонный звонок. Взволнованный женский голос осведомился, я ли это, а затем спросил, что я сказал Виктору Петровичу. “Витюля пришёл бледный, не стал ужинать, лёг в туфлях на тахту и молчит. А потом сказал, что вы ему сообщили крайне неприятную новость. Я жена, я должна знать всё, делить с Витюлей всё плохое и хорошее. Не жалейте меня, я всё вынесу. Что будет с лысыми?”.

Я сказал, что мне уже надоела эта история, что я пошутил и что пора кончать разговоры на эту тему. В ответ я услышал фразу, ранее сказанную её мужем: “Так не шутят!”.

Через два дня в коридоре меня догнал наш учёный секретарь Федя Новиков. “Зайдём ко мне, – предложил он. – Садись, рассказывай, как жизнь, какие планы, как семья, когда в отпуск?”. Я прекрасно понимал, что не для получения этих сведений он зазвал меня в свой кабинет, но всё же добросовестно ответил на все его вопросы. Затем наступила пауза.

– Да, – как бы между прочим начал Федя. – Что слышно насчёт этих, ну, у которых волос мало?

Я сказал, что не понимаю, о чём идёт речь.

– Зачем ты так, – искренне обиделся Федя. – Я же с тобой по-хорошему. Ко мне Виктор Петрович с женой приходили и всё рассказали.

– Я пошутил.

– Не надо так говорить! Я ведь всё-таки учёный секретарь и шутки понимаю. Ты сам меня выбирал, а сказать не хочешь. Я молчал.

– Понимаю, тебе по секрету сообщили, просили пока не разглашать. Но ведь и я узнаю. По нашей линии. А если раньше узнаю, то будет время подготовиться.

Я молчал.

– Никогда от вас этого не ожидал, – рассердился Федя. – Ну хоть намекните, что с этими (Федя почему-то остерегся произносить слово “лысые”) будет?

Злость переполняла меня. Я проклинал Виктора Петровича и его жену, Федю Новикова и — больше всего — себя. Ни слова не сказав, я ушёл, хлопнув дверью.

А ещё через день, утром, ко мне прибежала секретарь нашего ректора и попросила срочно подняться к нему.

Что-то будет?..

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Доктора медицинских наук, профессора Л. М. Гольдштейна многое сближает с профессором М. В. Теплинским. Оба имеют научные степени и научные звания одного ранга. Оба долгое время были заведующими вузовскими кафедрами. Оба не один год принадлежали к славной кагорте филателистов. Кроме того, если Марк Вениаминович в своё время коллекционировал курительные трубки, то Леонид Михайлович и по сей день их активно курит. Оба обладают замечательным чувством юмора. Наконец, объединяет их и любовь к литературе. Вот почему представляется вполне уместным поместить в данной книге небольшой рассказ Л. М. Гольдштейна, который запечатлевает в художественной форме нечто общее из того, что можно было наблюдать и переживать в их вузовской жизни.

В духе "лучших времён" считаем необходимым заметить, что изображённое учреждение и все имена здесь вымышленные. За могущие возникнуть у читателя конкретные ассоциации редакционный совет ответственности не несёт (как, впрочем, и никто не несёт) (Ред.).

ЛЮБИМЫЕ АНЕКДОТЫ ЮБИЛЯРА

ИЗ ЖИЗНИ ЛЮДОЕДОВ

1. О женской красоте

Какое-то торжество у людоедов. Костёр. Людоеды пируют.

Появляется запоздавший молодой людоед. Его встречают приветственными возгласами:

— О! Наконец-то! Где ты был? Иди сюда скорее! Мы давно тебя ждём! Скажи: тебе в женщине что больше всего нравится?

Молодой людоед мечтательно произносит:

— Глаза...

— Надо же! А мы тебе ножку оставили...

2. О взаимопонимании в семье

Наша соотечественница вышла замуж за африканца и отправилась вместе с мужем на его родину. Через несколько лет она приезжает на побывку домой. Встреча с подругами. Рассказы о своей жизни *там*:

— Девочки, вы и представить себе не можете: оказалось, что его родители — людоеды!

— Ужас какой!

— Да, самые настоящие людоеды! Я просто не могла себе представить, как мне себя вести, как найти с ними общий язык...

— А сейчас как складываются отношения с родителями?

— С какими родителями? — удивлённо спросила наша соотечественница, облизываясь.

3. Об исторической миссии интеллигенции

Ночь. Опять людоеды. Она:

— Почему ты не спишь? Ворочаешься, что-то бормочешь, вздыхаешь, не даёшь мне спать!

Он:

— Я не понимаю, что со мной происходит! Всё время я о чём-то думаю, у меня всё время какие-то мысли в голове...

Она:

— А я тебе сколько раз повторяла: не ешь интеллигенцию на ночь!

4. Об антисемитизме в Африке

Какой-то форум, собрание племенных вождей. Один из них в перерыве подходит к другому:

— Слушай, я давно хотел у тебя спросить, как у тебя в племени обстоят дела с антисемитизмом?

— Что такое? Я вообще не понимаю, о чём ты спрашиваешь?

— Так что, у тебя такой проблемы нет?

— Нет.

— Надо же! А я своим говорю: евреи — это такие же люди! Что ж ты думаешь? Не едят!!!

ПРИТЧА

Иисус Христос пообещал своим ученикам, что Он поведёт их по морю яко по суху. И пошёл Он вперёд. И они пошли вслед за Ним...

Внезапно раздаётся крик:

— Там апостол Павел тонет!

И тогда Христос, не поворачивая головы, произносит:

— Передайте этому неразумному человеку, чтоб он смирил гордыню и не думал о своей святости, а шёл бы как все — но к а м у ш к а м !

О ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ ВЛИЯНИИ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Начало анекдота вполне банально и даже пошло: что говорят женщины разных национальностей, проведя ночь с незнакомым мужчиной. Совершенно не интересно, что говорят американки, немки или француженки. Что-нибудь типа: "А как тебя, парень, зовут?" и т.п.

Интереснее всего слова русской женщины в предполагаемых обстоятельствах:

— А души моей ты так и не понял!

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Абрамович Семен Дмитрович — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської філології Чернівецького державного університету ім. Ю. Федьковича. Автор понад 80-ти наукових праць з питань історії російської та української літератур, риторики, богослів'я. Серед них книги "Концепция личности у Чехова-повествователя в контексте идейно-эстетических поисков русского реализма" (К., 1990), «"Живая" и "мёртвая" душа в художественном мире Чехова-повествователя» (К., 1991), "Світова Фаустіана" (Чернівці, 1992), "Риторика та гомілетика" (Чернівці, 1995), "Основне богослів'я: Релігії Давнього Світу" (Чернівці, 1998).

Бітюгова Інна Олександрівна — кандидат філологічних наук, доцент. В 1960—1991 рр. — науковий співробітник Інституту російської літератури (Пушкінський Дім) РАН (тоді АН СРСР). Брала участь у роботі над академічними виданнями Повних зібрань творів і листів І. С. Тургенєва, М. О. Некрасова та Ф. М. Достоевського. Автор книги "К творческому портрету Н.А.Некрасова и А.П.Чехова" (Сталинири, 1959), численних статей з проблем творчості російських письменників XIX ст. Один із упорядників тритомника "Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского" (СПб., 1993—1995). Зараз продовжує брати участь в дослідженнях Пушкінського Дому і є також доцентом Санкт-Петербурзького гуманітарного університету профспілок.

Бялокозович Базиль Янович — відомий польський компаративіст, історик східнослов'янських літератур, дослідник польсько-російських, польсько-білоруських та польсько-українських літературних взаємозв'язків, почесний доктор університетів в Санкт-Петербурзі й Нижньому Новгороді, професор Вищої педагогічної школи в Ольштині, де керує кафедрою східнослов'янського літературознавства. Автор понад 500 наукових робіт, в тому числі книг: "Lwa Tołstoja związki z Polską" (1966), "Z dziejów wzajemnych polsko-rosyjskich związkw literackich w XIX wieku" (1971), "Родственность, преемственность, современность" (1988), "Marian Zdziechowski i Lew Tołstoj" (1995), "Mikołaj Jańczuk. 1859—1921. Podlaskie skrzyżowanie tradycji słowiańskich" (1996), "Między Wschodem a Zachodem. Z dziejów formowania się białoruskiej świadomości narodowej" (1998). Крім того, підготував антології російської поезії XIX і XX ст.: "Dźwięki kryszonych oków. Polska w poezji rosyjskiej lat 1795—1917" (1977), "Jak unieść wierszem twoją chwałę. Polska w poezji radzieckiej" (1977). (Докладніше — див.: КЛЭ. — М., 1978. — Т.9. — Стлб. 168; УЛЕ. — К., 1988. — Т. I. — С.257; Współcześni uczeni Polscy. Słownik biograficzny. — Warszawa. 1998. — Т. I. — S. 103—104).

Гольберг Марк Якович — доктор філологічних наук, професор Дрогобицького педагогічного університету ім. І. Я. Франка. Автор книг "Іван Вазов: Життя і творчість" (К., 1976), "Христо Ботев: Нарис життя і творчості" (К., 1988), "Іван Франко і українсько-сербські культурні зв'язки" (Львів, 1991), а також численних (понад 200) статей з проблем історії російської, української й слов'янських літератур, компаративістики, перекладознавства, які друкувалися у провідних наукових

виданнях України, Росії, Польщі, колишніх Югославії та Чехословаччини й ін. (Детальніше про наукову діяльність М. Я. Гольберга — див.: Марк Якович Гольберг. Бібліографічний покажчик: До 70-річчя від дня народження. — Дрогобич, 1993).

Дудко Віктор Іванович — кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ). Сфера наукових зацікавлень — джерелознавчі аспекти історії української журналістики та літератури другої половини XIX — XX ст. Автор понад 70 наукових статей, опублікованих в Україні і за кордоном (Білорусь, Польща, Росія).

Егоров Борис Федорович — доктор філологічних наук, професор, головний науковий співробітник Інституту російської історії РАН (СПб. філіал). Сфера наукових інтересів — російська література й суспільне життя XIX ст. Автор 12 монографій та 350 наукових статей. Головні книги: “О мастерстве литературной критики” (Л., 1980), “Литературно-критическая деятельность В. Г. Белинского” (М., 1982), “Н. А. Добролюбов. Биография писателя” (М., 1986), “Борьба эстетических идей в России середины XIX в.” (Л., 1982), “Петрашевцы” (Л., 1988), “Борьба эстетических идей в России 1860-х гг.” (Л., 1991), “Очерки по русской культуре (Из истории русской культуры. Т. V. XIX век)” (М., 1996). (Докладніше — див.: Борис Фёдорович Егоров (к 70-летию со дня рождения). — СПб., 1996).

Єліна Олена Генрихівна — доктор філологічних наук, професор кафедри загального літературознавства і журналістики Саратовського держуніверситету. Автор книг “Литературная критика и общественное сознание в Советской России 1920-х годов” (Саратов, 1994), “Учимся у мастеров слова” (М., 1988), а також численних студій з проблем історії російської літератури, критики й журналістики XIX—XX ст.

Завгородня Тетяна Костянтинівна — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри загальної і соціальної педагогіки Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Автор численних досліджень з проблем суспільного виховання, історії педагогіки, зокрема історії дидактики в Галичині XX ст. (монографії: Дидактична думка в Галичині. 1919–1939 роки. — Івано-Франківськ, 1998; Підготовка вчителів для української народної школи Галичини (1919–1939 роки). — Івано-Франківськ, 1999).

Заславський Ісай Якович — доктор філологічних наук, професор. Сфера наукових зацікавлень — російська поезія I-ї половини XIX ст., історія російсько-українських літературних взаємозв'язків та художнього перекладу на Україні. Автор праць “Рилеєв і російсько-українські літературні взаємини” (1958), “М. Ю. Лермонтов і сучасність” (1963), “Самуїл Маршак” (1966), “Поетична спадщина М. Ю. Лермонтова в українських перекладах” (1973), “М. Ю. Лермонтов і українська поезія” (1977), “Пушкін і Україна” (1982), “М. Ю. Лермонтов і Україна” (1989) й багатьох ін.

Козлик Ігор Володимирович — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Автор книги “В поэтическом мире Ф. И. Тютчева” (Івано-Франківськ; Коломия, 1997), збірки перекладів на українську мову віршів російських поетів XIX і XX століття “Поетичні інтерпретації” (Івано-Франківськ, 1996), а також численних наукових публікацій з проблем історії російської літератури XIX століття, теорії літератури й методики викладання теоретико-літературних дисциплін у вузі. Упорядник бібліографічного покажчика наукових праць “Марк Вениаминович Теплинский (к 70-летию со дня рождения)” (Івано-Франківськ, 1994).

Коришунова Світлана Іванівна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Автор досліджень з історії російської та української літератур XIX століття. Один з авторів колективної монографії “Василь Стефаник — художник слова” (Івано-Франківськ, 1996).

Кошелев Вячеслав Анатолійович — доктор філологічних наук, професор, член Стійки письменників Росії, завідувач кафедри російської класичної літератури Новгородського держуніверситету ім. Ярослава Мудрого. Автор книг: “Эстетические и литературные воззрения русских славянофилов (1840—1850-е годы)” (Л., 1984), “Творческий путь К. Н. Батюшкова” (Л., 1986), “Константин Батюшков. Странствия и страсти” (М., 1987), “В предшествовании Пушкина. К. Н. Батюшков в русской словесности начала XIX века” (Псков, 1995), а також численних наукових студій з проблем вивчення історії російської літератури XIX століття.

Краснов Георгій Васильович — доктор філологічних наук, професор кафедри літератури Коломенського педагогічного інституту, член Комісії з поезики і стилістики при Міжнародному комітеті славістів. Коло наукових інтересів — російська література XIX ст., сюжетологія. Автор книг «Герой и народ: О романе “Война и мир”» (М., 1964), “Последние песни” (М., 1981), “Пушкин. Болдинские страницы” (Горький, 1984), а також численних (більше 170) публікацій з теоретико- та історико-літературних проблем. Неодноразово приймав участь у Міжнародних з'їздах славістів. Автор статей в “Краткой литературной энциклопедии”, в найновішому біографічному словнику “Русские писатели. 1800—1917” (видання продовжується). (Детальніше про наукову діяльність проф. Г. В. Краснова — див.: Сюжет и время: Сб. науч. трудов. К семидесятилетию Георгия Васильевича Краснова. — Коломна, 1991; Кто есть кто в русском литературоведении: Справочник / РАН. ИНИОН. ИМЛИ. — М., 1992. — Ч. II. К—О. — С. 64—65; Литературоведение и литературоведы: Сб. науч. трудов к семидесятилетию Георгия Васильевича Краснова. — Коломна, 1996).

Крутікова Ніна Євгенівна — член-кореспондент НАН України, доктор філологічних наук, професор, головний науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ). Автор фундаментальних праць з історії української та російської літератур, розвідок про художню спадщину Т. Шевченка, П. Куліша, студій з теоретико-літературних питань (естетика й поезика реалізму,

його стосунки з іншими літературними напрямками, проблеми психології творчості та ін.). Широке визнання здобули книги "Гоголь та українська література" (К., 1957), "Сторінки творчого життя: Марко Вовчок у житті і праці" (К., 1964), "Творчість І. С. Нечуя-Левицького" (К., 1961), "На початку віку: М. Горький і символісти" (К., 1980), "М. В. Гоголь. Дослідження і матеріали" (К., 1992) та ін. Один з авторів восьмитомної "Історії української літератури" (тт. 3, 4. — К., 1968—1969), а також "Історії української літератури XIX ст." у 3-х книгах (К., 1997). Голова редколегії і головний редактор першого тому двохтомника "Історія українсько-російських літературних зв'язків" (К., 1987). Голова редколегії десяти-томного Зібрання творів І. Нечуя-Левицького (К., 1965—1968). Член редколегії п'ятидесяти томного Зібрання творів І. Франка (К., 1976—1987).

Лебедєв Юрій Володимирович — доктор філологічних наук, професор, заслужений діяч Російської Федерації, завідувач кафедри літератури Костромського державного педагогічного університету ім. М. О. Некрасова. Автор книг "Роман Ф. М. Достоевського "Преступление и наказание" в школе" (Кострома, 1968; у спів-авторстві з Л. Д. Волковою), "Н. А. Некрасов и русская поэма 1840—50-х годов" (Ярославль, 1971), "У истоков эпоса. Очерковые циклы в русской литературе 1840—60-х годов" (Ярославль, 1975), «"Записки охотника" И. С. Тургенева. Пособие для учителя» (М., 1977), "Роман И. С. Тургенева "Отцы и дети". Пособие для учителя" (М., 1982), "В середине века. Историко-литературные очерки" (М., 1988), "Иван Сергеевич Тургенев. Биография писателя. Пособие для учащихся" (М., 1989), "Русская литература XIX века. Вторая половина. Книга для учителя" (М., 1990), "Тургенев. Жизнь замечательных людей" (М., 1990), "Литература XIX века. Вторая половина. X класс. Учебник для общеобразовательных учреждений" (1-е изд. — М., 1992; 2-е изд. — М., 1994; 3-е изд., испр. и доп. — М., 1996; 4-е изд. — М., 1997; 5-е изд. — М., 1998), а також численних публікацій з історії російської літератури XIX ст.

Лотман Лідія Михайлівна — доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник Інституту російської літератури (Пушкінський Дім) РАН. Автор книг А. Н. Островский и русская драматургия его времени" (Л., 1961), "Реализм русской литературы 60-х гг. XIX в." (Л., 1974), "Afanasy Fet" (Бостон, 1976), «"Борис Годунов" А. С. Пушкина. Комментарий» (Л., 1995; у співавторстві з С. О. Фомічовим). Учасник колективних студій Інституту російської літератури "История русской литературы" (т. 2, розділ "Поэзия 50—70-х годов XIX в."), "История русской драматургии" (тт. 1, 2, відповід. редактор й автор низки розділів). Брала участь у підготовці академічних видань Повних зібрань творів М. В. Гоголя. В. Г. Белінського, М. Ю. Лермонтова, І. С. Тургенєва й М. О. Некрасова.

Лупанова Ірина Петрівна — доктор філологічних наук, професор. Після закінчення аспірантури при Ленінградському університеті завідувала кафедрою російської літератури Петрозаводського університету. Автор книг "Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века" (Петрозаводск, 1959), "Полвека. (Советская детская литература 1917—1967" (М., 1969), а також більше 50-ти статей з проблем літературно-фольклорних зв'язків. власне фолькло-

ристики, з питань дитячої літератури, які друкувалися у провідних профільних збірниках Ленінграда ("Русский фольклор"), Москви ("Детская литература") й ін.

Масвська Тетяна Петрівна — доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Ніжинського педуніверситету ім. М. В. Гоголя. Автор книг "Слово и подвиг. Жизнь и творчество С. М. Степняка-Кравчинского" (К., 1968), "Идеи и образы русского народнического романа (70—80-е гг. XIX века)" (К., 1975), "Романтические традиции в русской прозе конца XIX века" (К., 1978), а також численних студій з проблем історії російського романтизму, творчості Л. Толстого, А. Чехова, І. С. Тургенєва, М. С. Лескова. І. С. Шмельова, історії російсько-українських та російсько-східнослов'янських літературних зв'язків.

Маринювська Оксана Яківна — кандидат педагогічних наук, викладач кафедри педагогіки Івано-Франківського обласного інституту післядипломної освіти педагогічних працівників. Активно студіює проблеми сучасних методів викладання літератури в школі. Автор посібників "Методичні аспекти вивчення роману Стендала "Червоне і чорне" в шкільному курсі зарубіжної літератури" (Івано-Франківськ, 1995), "Методика роботи над системою ключових епізодів у процесі вивчення епічного твору (на матеріалі роману І. С. Тургенєва "Батьки і діти)" (Івано-Франківськ, 1996).

Матвійшин Володимир Григорович — академік Академії наук вищої школи України, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Прикарпатського університету ім. В. Стефаніка. Автор численних наукових публікацій з питань філології, серед яких монографія "Українсько-французькі літературні зв'язки XIX — поч. XX ст." (Львів, 1989), вузівські підручники з французької мови (останній — К., 1992), посібники з французької мови для вчителів загальноосвітніх шкіл й ін. Один з авторів колективної монографії "Василь Стефаник — художник слова" (Івано-Франківськ, 1996). Головний редактор "Вісника Прикарпатського університету. Філологія".

Мостовська Наталія Миколаївна — кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник Інституту російської літератури (Пушкінський Дім) РАН, спеціаліст з історії російської літератури XIX століття. Учасник академічних видань творчої спадщини І. С. Тургенєва, М. О. Некрасова. Автор більше 200 наукових публікацій про творчість Гоголя, Тургенєва, Некрасова, з поезики й текстології. Автор монографії "И. С. Тургенев и русская журналистика 70-х годов XIX века" (Л., 1978), навчального посібника з спецкурсу "Из подземных литературных сфер... Очерки о прозе Некрасова. Вопросы стиля" (Псков, 1992, за участю Н. Л. Вершиніної), "Летописи жизни и творчества И. С. Тургенєва (1867—1870)" (СПб., 1997), "Летописи жизни и творчества И. С. Тургенєва (1871—1875)" (СПб., 1998).

Нагорна Наталія Мефодіївна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії російської літератури Київського університету ім. Тараса Шевченка. Сфера наукових інтересів — історія російської літератури XIX століття, українсько-російських літературних взаємин, компаративний аналіз, наратологія.

Автор книги "Русская демократическая поэзия второй половины XIX века", а також численних публікацій з проблем творчості Л. Толстого, Ф. Достоевського, К. Леонтьєва, Д. Овсяннико-Куліковського, які друкувалися в наукових виданнях України, Литви, Німеччини.

Піддубна Рита Микитівна — доктор філологічних наук, професор кафедри історії російської літератури Харківського держуніверситету. Автор книги "Классические традиции и сюжет Христа в романе XX века" (Харків, 1996), а також численних наукових студій та методичних видань з проблем історії російської літератури XIX ст. (поетика, структура, жанри, міжлітературні зв'язки).

Приймак Лілія Богданівна — аспірантка кафедри світової літератури Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Працює над кандидатською дисертацією на тему: "Михайло Павлик — літературний критик і перекладач". Науковий керівник — д.ф.н., проф. М. В. Теплінський.

Прозоров Валерій Володимирович — доктор філологічних наук, професор, заслужений діяч науки РФ, член-кореспондент РАЕН, академік МАН ВШ, завідувач кафедри загального літературознавства і журналістики і декан філологічного факультету Саратовського держуніверситету. Автор книг "Читатель и литературный процесс" (Саратов, 1975), "Салтыков-Щедрин: Книга для учителя" (М., 1988), а також численних публікацій з проблем теорії і історії російської літератури XIX ст., літературної критики й журналістики.

Прус Казімеж Францишкович — доктор філологічних наук, професор кафедри російської філології Педагогічного інституту (WSP) в Жешові (Польща). Автор книг "Kazimierz Andrzej Jaworski — tłumacz, wydawca i popularyzator literatury rosyjskiej" (Słupsk, 1981), "Liryka Fiodora Tiutczewa. Charakterystyka gatunków" (Rzeszów, 1990), "Liryka Władimira Bieniediktowa (Rzeszów, 1998), а також численних публікацій з питань історії російської літератури XIX ст., мистецтва художнього перекладу й компаративістики.

Сердюченко Валерій Леонідович — кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської філології Львівського державного університету ім. І. Франка. У колі його зацікавлень — творчість Ф. М. Достоевського, М. Г. Чернишевського, проблеми сучасного літературного процесу, що втілюються у численних наукових студіях, які друкувалися у провідних наукових й літературно-критичних виданнях України, Росії, сусідніх країн Європи (київських "Радянське літературознавство", "Радуга", московських "Филологические науки", "Новый мир", "Октябрь", "Москва", "Литературное обозрение", "Вопросы литературы", "Литературная газета", московсько-паризькому "Континент", Санкт-Петербурзьких "Нева", "Постскриптум", угорському "Slavica" й ін.). (Докладніше — див.: Сердюченко Валерій Леонідович. Бібліографія друкованих праць. — Львів, 1997).

Смірнов Сергій Вікторович — кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської класичної літератури Новгородського держуніверситету ім. Ярослава Мудрого, колишній зам. директора з наукової роботи музею-садиби М. О. Некра-

сова, що у Карабісі. Автор монографії "Автобиографии Некрасова" (Новгород, 1998), а також численних статей з проблем історії російської літератури XIX ст. (М. О. Некрасов, Ф. М. Достоевський, І. С. Аксаков та ін.).

Султанов Юрій Ібрагімович — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Автор сучасних українських шкільних підручників з зарубіжної літератури (Приложение к пособию-хрестоматии по всемирной литературе для 5 кл. Ч. 1. Русская литература. — Ивано-Франковск, 1992; Зарубіжна література. 5 кл. / За ред. Ю. І. Султанова. — К., 1994, 1995; вид. 2-ге. — К., 1996, 1997, 1998. — У співавторстві з Б. Г. Скоморовським, Г. Д. Слободян; Зарубіжна література. 8 кл. — К., 1996, 1997; вид. 2-е, доп. — К., 1998. — У співавторстві з С. І. Сафарян; Література. 9 кл. — К., 1997. — У співавторстві з М. В. Теплінським; Література. 9 кл. Хрестоматія. — К., 1998. — У співавторстві з М. В. Теплінським; Русская литература. 10 кл. — К., 1997, 1998. — У співавторстві з М. В. Теплінським; Література. Хрестоматія. 10 кл. — К., 1998. — У співавторстві з М. В. Теплінським), а також численних наукових і науково-методичних студій з проблем історії східних літератур, методики викладання літератури в школі.

Фрізман Леонід Генріхович — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Харківського державного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Автор більше 200 публікацій, зокрема книг "Творческий путь Баратынского" (М., 1966), "Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова" (М., 1973), "Декабристы и русская литература" (М., 1988), «"С чем рифмуется слово истина...": О поэзии А. Галича» (СПб., 1992), "Семиарий по Пушкину" (Харьков, 1995), а також численних статей з історії поезії, критики й суспільної думки в Росії, які отримали широке визнання в нашій країні та за кордоном. Підготував (упорядкування, підготовка тексту, вступна стаття) друге видання відомої збірки літературних пародій "Парнас дьбом" (М., 1989). В серіях "Литературные памятники", "Библиотека поэта", "История эстетики" видав зібрання творів Баратинського, Рилєєва, Катєніна й ін. авторів, а також перший звід (більше 90 авторів XVIII — початку XX ст.) одного з провідних жанрів російської лірики — елегії. (Детальніше про наукову діяльність проф. Л. Г. Фрізмана — див.: Историко-литературный сборник: К 60-летию Л. Г. Фризмана. — Харьков, 1995.).

Хороб Марта Богданівна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Досліджує українську прозу XX ст. Автор 40 наукових публікацій. Співавтор колективної монографії "Василь Стефаник — художник слова" (1996). Учасник міжнародних наукових конференцій (Україна, Польща, США) з проблем вивчення української літератури.

Хороб Степан Іванович — кандидат філологічних наук, доктор філософії Українського Вільного Університету в Мюнхені, доцент, завідувач кафедри української літератури Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Член спілки

журналістів України, член Спілки театральних діячів України. Автор книги літературно-критичних статей з питань теорії та історії драми "Українська драматургія: кризь виміри часу" (1998), співавтор монографій "Василь Стефаник — художник слова" (1996) та "Поетика західноукраїнського літературного процесу першої половини ХХ ст." (1999), упорядник, автор передмов і наукових коментарів драматичних творів і літературознавчих та театрознавчих праць Григора Лужницького "Посол до Бога" (1996) та "Вибране" (1998).

Цівкач Ольга Михайлівна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Автор наукових статей і методичних розробок з проблем вивчення творчості М. В. Гоголя, О. С. Пушкіна, М. О. Некрасова й ін. Один з авторів колективної монографії "Василь Стефаник — художник слова" (Івано-Франківськ, 1996).

Чистов Кирило Васильович — член-кореспондент РАН, доктор історичних наук, професор, почесний член багатьох зарубіжних етнографічних товариств, відомий у світі російський етнограф, фольклорист і літературознавець. Автор понад 550 наукових праць з проблем етнографії, фольклористики, історії літератури. В 1940—1950-ті роки завідував відділом фольклору і літератури Карельського філіалу АН СРСР. В ті ж роки викладав у Петрозаводському педагогічному інституті, пізніше — завідував східнослов'янським відділом інституту етнографії РАН. Бібліографію публікацій за 1939—1994 роки див. у книзі "Кирилл Васильевич Чистов" в серії "Биобиблиография учёных России" (М., 1995).

ПОКАЖЧИК ІМЕН І НАЗВ ТВОРІВ

А

Абрамович С. Д. 6, 179, 388, 405
 Августин Святий 182, 191
 "О Граде Божием" 191
 Авсрінцев С. С. 299
 Агеева В. 253
 Агріколянський В. 373, 375
 Азадовський М. К. 357, 362, 367
 Айвазова М. 201
 Айхенвальд Ю. І. 313—315, 317
 Акелькіна Є. 95
 Акопова А. 194, 201
 Аксаков І. С. 164—166, 411
 Аксаков С. Т. 325
 Александров О. Д. 379
 Алексєєв М. П. 171, 319
 Альошин Г. 382
 Альтман М. С. 381
 Андрєєв Л. Г. 263
 Андрєєв Л. М. 308, 311
 Андрєєва-Карлай О. 217
 Андрузський А. 371
 Аннінков П. В. 54, 126, 164—170, 172
 Антокольський П. Г. 51, 53
 Антонич Б.-І. 283
 Антонова Г. 289
 Антонович В. 222
 Ануй Ж. 259
 Анчевська Е. 281
 Арбузов О. 275
 Арді див. Нечаєв І.
 Арісте П. 378, 379
 Арістотель 266
 Архангельський А. Н. 103
 Архіпов В. О. 379—381
 Асник А. 282
 Атаманюк В. 253
 Ауєрбах Е. 190
 Ахматова А. А. 212, 365, 382

Б

Баб'юк А. див. Ірчан М.
 Баб'як П. Г. 240
 Бажан М. 283, 284
 Базанов В. Г. 22, 381
 Бальзак О. де 89, 90, 204
 "Блеск и нищета куртизанок" 89
 "Втрачені ілюзії" 89
 Бальмонт К. Д. 308, 311
 Бальцеровак В. 281
 Баратинський Є. А. 123, 411
 Барбюс А. 261
 "Вогонь" 261
 Барт Р. 304
 Баткін М. Л. 306
 Батюшков К. 407
 Бауман М. 374
 Баушгартен А. 281
 Бахтін М. І. 75
 Бахтін М. М. 92, 96, 189, 191, 273, 277,
 306
 Башуцький О. П. 90
 Башцареллі Е. 190
 Бедель Ж. 250
 Бекетов В. 221
 Бельська О. О. 137, 138
 Бенедіктов В. Г. 5, 98—103, 117, 118, 410
 "Бедняк" 100
 "Борьба" 100
 "Ватерлоо" 98
 "Вечер в саду" 99
 "Возмутитель" 100
 "Воскресная школа" 100
 "Вход воспрещается" 100
 "Грустная песня" 100
 "Dahin" 101, 102
 "Жалоба дня" 98
 "Жизнь и смерть" 98
 "Затмение" 100
 "Зачем" 101
 "К новому поколению" 100

- "К очаровательнице!" 98
 "К Полярной Звезде" 98
 "Кудри" 98
 "Липы-липки" 100
 "Люцери" 99
 "Мадонна" 100
 "Малое слово о Великом" 101
 "Могила" 98
 "Море" 98
 "На 1861" 101
 "Недоумение" 100
 "Не тот" 100
 "Ночная беседа" 100
 "Ночью" 99
 "Образец смирения" 100
 "Оставка!" 100
 "Переход" 98
 "Пляска" 100, 102
 "Посещение" 100
 "Поэзия" 101
 "Поэту" 99
 "Природа" 98
 "Прости!" 98
 "7 апреля 1857" 101
 "Разговор" 100
 "Распутие" 100
 "Рифмоплёт" 102
 "Светлые ночи" 101
 "Современная идиллия" 100
 "Современная молитва" 99
 "Сон" 98
 "Стансы" 99, 101
 "Увы! мечты высокопарной..." 99
 "Утёс" 98
 "Утром" 99, 102
 "Чёртов мост" 99
 "Что шумишь?" 100
 Берг М. В. 142
 Бердяев М. О. 177, 182, 189, 190, 191, 257
 Бернштейн М. Д. 223–225
 Белий А. 6, 173–178, 191
 "Петербург" 177, 191
 "Серебряный галуб" 177
 Белінський В. Г. 30, 87, 154, 376, 406, 408
 "Современные заметки" 87
 Белоусов І. О. 302
 Белоцерковський А. Г. 160
 Бельчикова М. Ф. 328
 Беляева І. Г. 12
 Березина В. Г. 289
 Берков П. Н. 328, 377
 Бестужев О. О. 41, 43, 44, 48, 49
 Біблія 182, 183, 299
 Білецький М. 276
 Білінкіс Я. С. 378
 Білозерський В. 218, 219, 223
 Білозерський О. 218, 223
 Білоус А. 282
 Бірюков П. 325
 Бітюгова І. О. 6, 139, 405
 Благосветлов Г. Є. 152, 156, 157
 "Критик без критической мерки" 160
 "Старые романисты и новые Чичиковы" 161, 162
 Біліс А. 281
 Блок О. О. 177, 300, 306, 308, 382
 "Соловьиный сад" 300, 306
 Бобинський В. 253
 Боборикін А. Д. 385
 Боборикін П. Д. 35, 165
 Бовуар С. де 259
 Бойчук Б. 255
 Бойчук М. 285
 Бонді С. М. 54
 Бордуляк Т. 255
 Борель П. 90
 Борисов П. Я. 119
 Ботев Х. 405
 Боткін В. П. 126, 378
 Братунь Р. 283
 Брежнев Л. І. 372
 Бремон К. 95
 Брехт Б. 267, 340
 Бриковський Р. 281
 Бродський М. Л. 55

- Броневський В. 282
 Брюсов В. Я. 180
 "Огненный ангел" 180
 Брячанінов І. 171, 172
 Будзиновський В. 249
 Бунін І. О. 308
 Бурдін Ф. 145
 Буренін В. П. 140, 143
 Бурій С. Е. 281
 Бурсов Б. І. 96, 377
 Буткевич А. О. 109
 Бутков Я. П. 90, 91
 Бухмайер К. К. 115
 Бухштаб Б. Я. 126, 379–381
 Бьоль Г. 215
 Бялий Г. А. 13, 363, 364, 368, 377
 Бялокозович Б. Я. 7, 279, 281, 405

В

- Вагнер М. П. 143, 144
 Вазов І. 405
 Вайман С. 27, 35
 Вакуленко Д. 265, 276
 Валуєв П. 223
 Вальзен 244
 Вампілов О. 275
 Васильев П. В. 145, 146
 Васильева І. 384
 Васильевич А. 281
 Вашкевич Л. М. 32
 Вейнберг П. И. 145
 Вельтман О. Ф. 73
 Венгеров С. О. 320
 Вервес Г. Д. 284
 Верді Д. Ф. Ф. 134
 "Трагедия" 134
 Вершак Я. 270
 Вершиніна Н. Л. 96, 409
 Веселовський Б. 279
 Веселовський Олександр М. 365
 Веселовський Олексій М. 365
 Всжбіський З. 281
 Вересаєв В. В. 308
 Виготський Л. С. 291
 Винниченко В. К. 255, 257, 259, 274, 334
 "Записки кирпатого Мефістофеля" 257, 259, 264
 Виноградов В. В. 89, 95, 305, 306
 Вирубов Г. 170
 Виходцев П. С. 383, 384
 Вишневська Г. 212
 Вільде І. 286
 Вінграновський М. 283
 Вірхнявський І. 282
 Владимиров С. 269, 277
 Владиславлев М. В. 323
 Власенко В. 253
 Вовчок М. 156, 333, 408
 "Народні оповідання" 333
 Вознесенський М. О. 368
 Вознесенський О. О. 360, 362, 368
 Возняк М. 224
 Войтоловський Л. 317
 Волгін Г. 321
 Волкенштейн О. О. 37
 Волков П. 102
 Волкова Л. Д. 408
 Волокитін М. 219, 223
 Волошина Л. Б. 32
 Волошко Є. 284
 Волькенштейн В. 268, 277
 Вороний М. 334
 Воронський О. К. 195, 196, 200, 308
 Воронько П. 283
 Воронянська Є. 213
 Вревська Ю. П. 163
 Врублевська В. 265, 267, 270, 274
 "Кафедра" 265, 274
 Вульф І. 121
 Вяземський П. А. 42, 65
 "Первый снег" 65

Г

- Гаврилук Ю. 282
 Гайдеггер М. 257
 Галицький П. 282
 Галич О. 411

- Галчинський К. І. 282
 Гарасимович Є. 282
 Гаршин В. М. 18, 308, 310
 Гаспаров М. Л. 102
 Гауптман Г. 267, 332
 "Затоплений дзвін" 332
 Гегель Г. В. Ф. 297
 Гейне Г. 124
 "Книга пісень" 124
 Генералова Н. П. 296, 306
 Гельдерлін І. Х. Ф. 133
 Герасимова Ю. І. 223
 Геродот 181
 Герцен О. І. 18, 213
 "Кто виноват?" 29
 Гете Й.-В. 332, 333
 "Фауст" 332, 333
 Гін М. М. 20, 369, 370
 Гінзбург Л. В. 194, 201
 Гінзбург Л. Я. 277, 370
 Гіно 90
 Гірний В. 282
 Гітлер А. 189
 Глінка Ф. М. 101, 102
 Гнатюк В. М. 246, 249
 Гнилоширов В. 220
 Гоголь М. В. 39, 57, 73, 74, 89, 95, 96, 116, 126, 145, 153–155, 173–175, 177, 178, 332, 368, 408, 409, 412
 "Вечера на хуторі близ Диканьки" 175, 177
 "Записки сумасшедшего" 177
 "Мертвые души" 39, 57
 "Нос" 177
 "Портрет" 177
 "Ревизор" 145
 "Тарас Бульба" 175
 "Шинель" 177
 Годованець М. 284
 Гозлан Л. 90
 Головацький Я. 283
 Головащенко М. 284
 Головка А. 261
 Гольберг А. М. 206
 Гольберг М. Я. 7, 295, 307, 405, 406
 Гольдштейн Л. М. 9, 400, 402
 Гомер 189, 190
 Гончар О. 284, 286
 Гончаров І. О. 90, 91, 96, 125, 141, 145, 156, 324
 "Обломов" 326
 "Обрыв" 157
 "Письма столичного друга к провинциальному жениху" 91, 96
 Гораций Ф. К. 121, 122, 125
 Горбунов І. Ф. 142, 147
 Горнова Е. 281
 Горський В. 77
 Горький М. 308, 322, 408
 Готье Т. 90
 Гофман В. 41
 Грабович Г. 263
 Грабовський Т. 281
 Грабовський П. А. 243, 251
 Гребінка Є. П. 90, 91, 96, 283
 Гребінчишин І. 282
 Грегор 261
 "Міст" 261
 Грещук В. В. 4
 Григорович Д. В. 90, 142, 143, 145, 174
 Григорьев А. О. 120, 125, 126, 128, 129, 132, 137, 145, 376, 378
 "Искусство и нравственность" 128
 Григорьев 82
 Гримич Г. М. 277
 Грицак Я. Й. 240
 Грібєєдов О. С. 153
 "Горе от ума" 325
 Грінченко Б. Д. 243
 Гросбард З. 284
 Гроссман Л. П. 87, 95
 Грохов'як С. 282
 Грошинський К. 279
 Грушевська М. 246
 Грушевський М. С. 225, 246, 249, 283
 "Очерк истории украинского народа" 225

- Губер Е. І. 90
 Гудемчук-Мушинський Я. 282
 Гуковский Г. О. 13, 16, 53, 359, 363, 364, 367
 Гумілов М. С. 308
 Гуссерль Е. 257
 Густафсон Р. Ф. 123, 124, 126
 Гюар 90
 Гюго В. 164, 171, 332, 333
 "Жахливий рік" (рос. пер. "Грозный год") 164
 "Нуждари" 332
- Д
- Давидов В. 147
 Дакен Ж. 172
 Даль В. І. 90
 Данилевський Г. П. 190
 Данте Аліг'єрі 189
 "Божественна комедія" 189
 Дей О. І. 201
 Делор Т. 90
 Дельвіг А. А. 44
 Демкова Н. С. 377
 Дем'янівська Л. С. 265, 278
 Дергачов І. 319
 Деркач С. С. 377, 379
 Дерман А. Д. 173
 Десницький В. О. 13, 16
 Дербеньова Л. В. 35
 Державін Г. Р. 123, 153, 158
 "Вельможа" 158
 Джанджакова Є. В. 306
 Дзіря Я. 284
 Дзюба І. 337, 340
 Діккенс Ч. 142
 Дмітерко Л. 283
 Добрева Ч. 276
 Добролюбов М. О. 158, 159, 376, 406
 "Когда же придёт настоящий день?" 29
 Довженко О. П. 337
 Докусов А. М. 356
 Долгоруков В. 223
 Долінін К. 95
 Домбровський В. 281
 Домонтович-Петров В. 255, 257–259, 263
 "Доктор Серафікус" 257, 259, 263
 Дончик В. Г. 253
 Дорошевський В. 279
 Достоевський М. М. 85, 145
 Достоевський Ф. М. 5, 18, 84–97, 140–149, 156, 168, 169, 172, 176, 210, 257, 308, 311, 405, 408, 410, 411
 "Белые ночи" 94
 "Братья Карамазовы" 85, 94
 "Дневник писателя" 86
 "Елка и свадьба" 94
 "Записки из Мертвого дома" 86, 210
 "Зимние заметки о летних впечатлениях" 86
 "Идиот" 94
 "Неточка Незванова" 94
 "Об игре Васильева в "Грех да беда на кого не живёт" 145
 "Объявление о "Зубоскале" > 86, 88, 89
 "Петербургская летопись" 86, 88, 89, 96
 "Петербургские сновидения в стихах и прозе" 86, 88, 89, 92
 "Ползунков" 94
 "Преступление и наказание" 94, 408
 "Слабое сердце" 94
 "Униженные и оскорбленные" 94
 "Хозяйка" 94
 Драган М. 287
 Драгоманов М. П. 7, 28, 38, 224, 235–241
 "С галицкой границы" 224
 "Слівце про цинізм у літературі"
 "Т. Шевченко в чужій хаті його імені" 235

- Драч І. 265, 267, 270, 271, 274–277, 283
 “Дума про Вчителя” 271, 275–277
 “Зоря і смерть Пабло Неруди” 275
 “Соловейко-Сольвейг” 265, 274
 Дрейфус А. 7, 242–252
 Дрига І. 220
 Дружинін О. В. 126, 145
 Дуларев О. 275
 Дудко В. І. 7, 218, 223, 225, 406
 Дудра Я. 282, 284
 “Уродився я хлопом” 284
 Дюма О. 88

Е

- Ейхенбаум Б. М. 13, 95.
 Еліашберг Ф. 369, 370
 Енгельгардт О. М. 164
 Енгельс Ф. 50, 53
 Еліфан А. 183
 Епштейн М. 92, 96, 191
 Еркман-Шатріан 190
 Есхіл 332
 “Закований Прометей” 332

Є

- Євгенєв-Максимов В. Є. 14, 16, 369, 370
 Єгоров Б. Ф. 9, 289, 356, 376, 378, 379, 381, 382, 406
 Єліна О. Г. 8, 308, 317, 406
 Єнджесвич Є. 281
 Єршов П. 102
 Єрьомін І. П. 359, 367, 377
 Єсенін С. О. 311, 382
 Єсін Б. І. 160
 Єфімов Г. В. 379
 Єфремов С. 224, 283

Ж

- Жабський О. 282
 Жандр (Нікітіна) В. М. 170
 Жанен Ж. 90
 Жданов А. О. 365

- Жемчужников Л. М. 224
 Жеромський А. 285
 Жеромський С. 285
 Животко А. 224
 Жилякова Е. М. 96
 Жириноський В. В. 379
 Жирмунський В. М. 380
 Житецький І. 224
 Жоффруа 87
 Жук А. О. 289
 Жуков О. С. 75
 Жуковський В. А. 44, 101, 117, 121, 153, 154
 Жур П. 224

З

- Заболзасва Т. Б. 146, 149
 Заброварний С. 284
 Завгородня Т. К. 8, 37, 240, 330, 406
 Загоруйко Л. 263
 Зайцев Б. К. 308, 311
 Зайцев П. 279
 Залеський Б. 282
 Запорожець М. 282
 Зарудний М. 264, 267, 270, 275
 “Дороги, які ми вибираємо” 265
 “Пробачте, ми без гриму” 275
 Заславський І. Я. 5, 54, 67, 74, 202, 405
 Захаров В. 95
 Захарченко В. 286
 Зельдович М. Г. 289
 Зєнкова К. В. 160
 Златовратський М. М. 153
 Златокудр І. 282
 Золя Е. 7, 235, 236, 238, 239, 240, 242–252, 333
 “Лурд” 243
 “Нана” 235, 236
 “Париж” 243
 “Рим” 243
 “Ругон-Маккари” 242
 “Три міста” 243
 “Я звинувачую” 242, 250
 Зондель М. 361, 366

- Зорін Л. 275
 Зубрицька М. 263

І

- Ібсен Г. 267, 274, 332
 “Ворог народу” 332
 “Нора” 332
 “Пер Гюнт” 332
 Івакін Ю. О. 300, 301, 306
 Іванов Г. В. 377
 Іванова А. М. 12
 Івашкевич Я. 281, 282
 Івченко М. 261
 Ігнатова О. 383
 Іжиковський З. 281
 Іларіон 334
 Ільєв С. П. 190
 Ільницький М. 330, 335
 Інґльот М. 281
 Іоанн Богослов 182
 Іоселіані О. 275
 Ірчан М. 7, 253–264
 “Автобіографія” 263
 “Автопортрет” 254
 “Акули” 254
 “В бур’янах” 263
 “Великий гнів” 254
 “Карпатська ніч” 7, 253–264
 “Прерії” 254
 “Хто такі УСС?” 262
 “Червоне озеро” 254
 Ісус Христос 181, 183, 185, 186, 209
- Карабчевський М. П. 140, 142, 144, 146, 147
 Караванський С. 202
 Карамзін М. М. 153, 155
 Карпенко-Карий І. 333
 “Хазяїн” 333
 Касіян М. 281
 Каспрович Я. 282
 Катаєв В. Б. 173, 177
 Катєнін П. О. 5, 75–83, 411
 Катькало С. І. 378, 379
 Кашенко А. 283
 Квітка-Оснєв’яненко Г. Ф. 90, 267, 333
 Кєдрін-Рудницький І. 194–202
 Кєльсієв В. 218
 Керлот Е. 306
 Киризюк І. 282
 Киризюк П. 282
 Кирилюк Є. 284
 Кисєльов В. 269, 277
 “Тема для дискусії”
 Кінжалов Р. В. 15
 Кіров С. М. 369
 Кисєльов-Сергєнін В. 103
 Кічура М. 253
 Клемент Ф. Д. 376, 385
 Клід Л. Б. див. Приймак Л. Б.
 Кніппер О. Л. 243
 Кобілянська О. Ю. 249, 332, 333, 334
 “Царівна” 332
 Кобринська Н. І. 246, 249
 Ковалєвський Є. П. 88
 “Петербург днєм и ночью” 88
 Ковалєнко Л. 255
 Ковалєнін В. 372, 373
 Ковальчик В. 103
 Коган Е. 217
 Козлик І. В. 4, 5, 9, 23, 26, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 327, 395, 399, 407
 Козоріс М. 253
 Кок Поль де 90
 Колєсніцька І. М. 377
 Коломієць О. 265, 267, 270, 272, 273, 274, 275, 277

К

- "Дикий Ангел" 265
 "Голубі олені" 265
 "Кравцов" 265
 "Одіссея в сім днів" 272, 273, 277
 "Планета Сперанта" 265
 "Спасибі тобі, моє кохання" 265
 "Чебрець пахне сонцем" 274
 Коломніна А. О. 140, 143
 Кольцов О. В. 154
 Комарова В. І. 277
 Комарович В. Л. 94, 95, 96
 Конишев Є. М. 137
 Коновалов В. 289
 Кононович 21
 Конопницька М. 282
 Копельов Л. 205
 Кониський О. 222, 224
 "Думка" 222
 Корман Б. О. 356
 Корнієнко О. 270, 277
 "Проба серця" 277
 Короленко В. Г. 175, 308, 311
 Коршунова С. І. 4, 6, 32, 151, 160, 398, 407
 Косач Ю. 263
 Косинка Г. 261
 Костенко Л. 283
 Костецький І. 255
 Костомаров М. І. 222, 225
 "Две русские народности" 222
 "Украинский сепаратизм" 225
 Котарбінський Т. 279, 281
 Котик О. 399
 Котляревський І. 283
 "Енеїда" 286
 Кохановський Я. 282
 Коцюбинський М. М. 243, 245, 251, 332, 334
 "Fata morgana" 332, 334
 Кочетов В. С. 383
 Кошелєв В. А. 5, 67, 407
 Кравченко В. О. 12
 Кравченко У. 283
 Кравчук П. 253
 Крамська С. М. 140, 143, 144, 146
 Крамской І. М. 143, 147
 Краснов Г. В. 8, 319, 407
 Крестовський В. 88
 "Петербургские труппы" 88
 Кривулін В. 383
 Крилов І. А. 153
 Крутікова Н. С. 5, 34, 327, 407
 Крушельницький А. 253
 Крюммер 121
 Куб'як Т. 282
 Кудряшов М. І. 356
 Кузик К. 281
 Кулешов В. І. 91, 96
 Кулик І. 283
 Куліш М. 255, 267, 268, 274, 277
 "Маклена Граса" 268
 "Мина Мазайло" 274
 "Народний Малахій" 267, 268, 277
 "Отак загинув Гуска" 274
 "Патетична соната" 268
 Куліш П. 221, 222, 224, 407
 "Дунайська дума" 222, 224
 "Полякам об українцях" 225
 Купрін О. І. 308
 Купчинський Р. 255
 "Заметіль" 255
 Кшижановський Ю. 279
 Кюрі М. 242
 Кюрі П. 242
 Кюстін Астольф де 94
 "Россия в 1839" 94
 Кюхельбекер В. К. 41

Л

- Ла Бедольєр 90
 Лаборі А. 245
 Лавров П. Л. 170
 Лавровська (Цертельова) Є. 147
 Лакшин В. Я. 23, 24, 176, 178, 217, 328
 Ламберт Є. Є. 163, 171
 Лану А. 250, 251
 Лапський О. 282, 287
 "Адам Міцкевич" 287

- Лебедєв С. 219–224
 Левада О. 265, 267, 274
 "Фауст і смерть" 265, 274
 Левицький І. див. Нечуй-
 Левицький І. С.
 Левітан І. І. 314
 Левченко М. 307
 Лемке М. 224
 Ленін В. І. 215, 372, 375
 "Квітневі тези" 204
 Леонардо да Вінчі 183
 Леонт'єв-Щеглов І. Л. 141
 Лепкий Б. 283
 Лесин В. М. 277
 Лесів М. 284
 Лебедєв Ю. В. 5, 137, 356, 408
 Левідов М. 87, 95
 Левін Л. 281
 Левітан Ю. Б. 364
 Левий І. 201
 Леонов П. 374
 Леонова Д. М. 147
 Леонт'єв К. 410
 Лермонтов М. Ю. 5, 67–74, 102, 117, 154, 202, 364, 368, 406, 408
 "Родина" 73
 Лесков М. С. 18, 140, 143, 148, 409
 Ликошин П. С. 169
 Лілеєва І. 251
 Лімонов Е. 214
 "Это я, Эдичка!" 214
 Лісовський А. М. 340
 Ліхачов Д. С. 263, 300, 304, 305, 306
 Ломагіна М. 95
 Ломоносов М. В. 82, 153
 Лопатін Г. 170
 Лосєв О. Ф. 191, 263, 319, 356
 Лотман Л. М. 5, 115, 126, 148, 149, 408
 Лотман Ю. М. 8, 55, 74, 290, 291, 319, 325–327, 378
 Лубківський Р. 283
 Лужний Р. 102
 Лужницький Г. 412
 "Посол до Бога" 412
 Луканіна А. Н. 170
 Лунін Н. див. Благосвєтлов Г. Є.
 Лунов Ю. 251
 Лупанова І. П. 8, 13, 357, 408
 Луцька Н. 95, 96
 Луцький Ю. 222, 224
 Лучак М. 282
 Лучук В. 283
 Львов-Рогачевський В. 8, 308–318
 "Новейшая русская литература" 308–318
 Любімова Є. 190
 Ляборд А. 242

М

- Маєвська Т. П. 6, 173, 408
 Мазєпа Н. Р. 4
 Майков А. М. 102, 103, 145
 Майкова Є. 102
 Маймін Є. О. 356
 Макайнон А. 275
 Макашин С. О. 171
 Маковський К. Є. 147
 Макогоненко Г. П. 377, 379, 385
 Максимов В. Є. 217
 Максимов В. М. 75
 Максимов Д. Є. 306, 377, 378, 382
 Максимов С. В. 5, 75–83, 142
 Маланюк Є. 286
 Малицький Ф. 284
 Малишко А. 283
 Мальро А. 257
 Мамонтов В. 374, 375
 Мандельштам О. Е. 189, 382
 "Конец романа" 189
 Мандельштам Р. С. 323
 Манн Ю. В. 91
 Мануйлов В. А. 377
 Маранциман В. Г. 356
 Мариновська О. Я. 8, 341, 409
 Маркевич А. 74
 Маркович В. М. 128, 129, 137
 Маркс К. 53, 204
 Марсель Г. 257

- Мартинов М. С. 68
 Маршак С. 406
 Маслов В. С. 385
 Матвійшин В. Г. 7, 32, 240, 242, 409
 Матчак М. 195, 201
 Машинський С. І. 384
 Маяковський В. В. 51, 53, 102, 177, 382
 Медведєв Ж. 217
 Медведєв П. 84, 95
 Медведєва Н. 277
 Медриш Д. Н. 37, 240, 301, 302, 304, 307
 Мезьєр А. В. 323
 Мейерхольд Вс. Е. 177
 Мелегинський С. М. 369, 370
 Мельник В. 263
 Мельник Я. Г. 12
 Мережковський Д. С. 6, 36, 173, 179–192
“О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы” 180
“Христианство и кесарианство” 185
“Христос и антихрист” 6, 179–192
“Царство антихриста” 189
 Мерло-Понті М. 257
 Метерлінк М. 267, 274
 Мечников Л. 235, 236
 Мещерський О. В. 5, 67–74
“Из моей старины” 67–74
 Мельгунов Б. 102, 103
 Мельніков І. 147
 Микола II 166
 Минко В. 265, 267, 270, 274, 275, 277
“Не називаючи прізвищ” 265, 274
“Увага — какаду!” 274, 277
 Мирний П. 332
“Хіба ревуть воли як ясла повні” 332
 Михайлов О. В. 93, 96, 97
 Михайловська Н. 263
 Мікеланджело Б. 337
 Міллер О. І. 220, 224
 Мілош Ч. 282
 Мінц З. Г. 327, 378
 Міролюбова Р. 369, 370
 Михайлов О. 179, 190
 Мішкевич А. 38, 39, 282, 285–287
“Кримські сонети” 38
 Мішкевич В. 222
 Міщенко Л. 265
 Млинарський З. 281
 Молдавська Н. Д. 356
 Молдавський Дм. 178
 Мольєр Ж.-Б. 333
“Скупар” 333
 Мольнар М. 284
 Монтеню М. 92
 Мончак С. 279
 Мордовченко М. І. 363, 368
 Морозов Ю. Г. 356
 Мостовська Н. М. 6, 163, 409
 Мочульський К. В. 96
 Муратов А. Б. 377
 Мурянка П. 282
 Мушинка М. 284

Н

- Нагорна Н. М. 5, 84, 96, 409
 Назаренко Я. 317
 Назарук О. 254
 Наливайко Д. С. 263
 Наполеон Бонапарт 179
 Наумов Є. І. 384
 Наседкін М. 96
 Невіль 90
 Нахлік С. К. 224
 Недзвешський В. 91, 96
 Неуважний Ф. 281
 Нечасв І. 147
 Нечасва В. С. 91, 95, 96
 Нечуй-Левицький І. С. 334, 408
“Над Чорним морем” 334
 Некрасов М. О. 6, 14, 17, 19, 20, 22–24, 28, 34–38, 50, 53, 72, 90, 91, 99, 102, 104–114, 115, 116, 125, 145, 156–160,

- 163–172, 369, 370, 380, 399, 405, 408, 410, 411, 412
“В дороге” 104
“Вино” 104
“Зелёный шум” 303
“Колыбельная песня” 104
“Кому на Руси жить хорошо” 14, 19, 105–109, 113, 159
“Коробейники” 105
“Материнское благословение” 17
“Несчастные” 104
“О погоде” 104
“Осенняя скука” 72
“Поэт и гражданин” 50
“Пьяница” 104
“Размышления у парадного подъезда” 158
“Рыцарь на час” 158
“Секрет” 104, 105
“Современники” 14, 109–113
“Три страны света” 158
“Умру я скоро...” 35
“Филантроп” 104
 Ніва Ж. 217
 Нізамутдінов Ф. М. 12
 Нікітін І. С. 154
 Ніколаєв О. І. 379
 Ніколаєва С. О. 376
 Нікон (патріарх) 172
 Нішше Ф. 183, 190
 Новиченко Л. 253
 Новіков В. В. 193, 200
 Норвід Ц. 282
 Нос С. 224
- О
- Обухова О. М. див. Цівкач О. М.
 Овсяніко-Куліковський Д. М. 410
 Овсянюк-Мартинюк Є. 282
 Огарьов М. П. 49, 53
<Предисловие к сборнику “Русская потаённая литература”> 49
 Огоновський О. 235
 Озаркевич В. 227, 231, 232
 Олександр II 223, 224
 Олександр Невський 191
 Олесь О. 283
 Олійник Ю. 282
 Онишкевич Л. 263
 Орфанов М. 141
 Остафійчук Б. К. 12
 Остін Дж. 91
 Островський О. М. 6, 18, 28, 139–150, 156, 157, 239, 240, 328, 408
“Бедность не порок” 140
“Бесприданница” 139
“Воспитанница” 140
“Грех да беда на кого не живёт” 145
“Гроза” 18, 19, 28, 36, 37, 139, 148, 239, 240
“Доходное место” 139, 140, 142, 144, 146, 148
“Лес” 139
“Не в свои сани не садись” 140
“Не так живи, как хочется” 140
“Пучина” 148
“Свои люди — сочтемся!” 28, 139, 140
“Снегурочка” 36, 139
“Таланты и поклонники” 139, 148
 Охримович В. 249
- П
- Павлик А. І. 231–233
 Павлик М. І. 7, 28, 231, 235–241
«Причинок до “етнографії любові”» 239
“Ребенукова Тетяна” 239
 Павло (апостол) 208
 Пальм О. 102
 Панаєв І. І. 90, 91
 Панаєва А. Я. 158
“Три страны света” 158
 Панін Д. 205, 217
 Паперний В. 178
 Парамонов Б. М. 316, 317

- Пархоменко М. 227, 233
 Пастернак Б. Л. 133, 382
 Пачовський В. 8. 330–335
 “Розсипані перли” 330
 “Сонце руйні” 332
 “Українознавство
 у вихованні молоді” 331
 Пачовський Р. 335
 Первомайський Л. 283, 286
 Перейра 121
 Перети В. М. 317
 Перкатюк Й. 33
 Петик О. 282
 Петлюра С. 284, 287
 Петро (апостол) 191
 Петро 1 183
 Перліна Н. М. 149
 Петухов Є. 317
 Півоварска Д. 102
 Піддубна Р. М. 6, 410
 Підляшанка О. 282
 Підмогильний В. 255, 257, 259, 263
 “Місто” 257
 “Невеличка драма” 257
 “Остан Шаптала” 257
 “Повість без назви” 257
 Піксанов М. К. 8, 319–325, 329
 Пільняк Б. А. 6, 193–202
 “Иван Москва” 200
 “Красное дерево” 200
 “Мать сыра-земля” 200
 “Повесть непогашенной луны” 6,
 193–202
 Пінкевич А. 200
 Пісарев Д. І. 153
 Пісемський О. Ф. 76, 80, 81, 83, 145,
 156
 “Люди сороковых годов” 76
 “Пісня про Роланда” 333
 Плетнев Р. 217
 Плещев О. М. 90, 91, 174
 Плетньов П. О. 42
 Плеханов Г. В. 371, 372
 Плоткін Л. А. 384
 Плужник Є. 283
 Погодін М. П. 126
 Погребенник Ф. 284
 Подгородецький Л. 281
 Покусаєв Є. І. 289
 Полек В. Т. 240
 Поліщук В. 283
 Полонський Я. П. 143, 170
 Полоцька Е. А. 302, 303, 307
 Порський В. 223
 Постний див. Ткачов П. Н.
 Починайло А. 286
 Правліна І. С. 378
 Приймак Л. Б. 7, 235, 240, 410
 Приходько Н. С. 306
 Прієде Г. 275
 Прозоров В. В. 7, 288, 410
 “Про кабачную кикимору” 113
 Пропп В. Я. 357, 360, 367, 377
 Прус К. Ф. 5, 98, 102, 410
 Пулинець О. С. 277
 Пулгтер С. О. 340
 Пушкін О. С. 5, 38, 39, 40–65, 74, 82,
 117, 119, 121–123, 125, 141, 147, 153,
 154, 179, 321, 322, 337, 364, 368, 406–
 408, 411, 412
 “Бахчисарайский фонтан” 48
 “Борис Годунов” 408
 “В крови горит огонь
 желанья...” 48
 “Воображаемый разговор
 с Александром Г” 48
 “Граф Нулин” 48
 “Душа моя, Павел!” 321
 “19 октября” 48
 “Евгений Онегин” 5, 48, 49, 54–65
 “Заступники кнута и плети...” 48
 “Зимний вечер” 48
 “Кавказ” 123
 “Кавказский пленник” 48
 “Медведица” 142
 “Медный всадник” 191
 “Ненасный день потух...” 48
 “О народности в литературе” 76

- “Песни западных славян” 119
 “Песнь о вещем Олеге” 46, 47
 “Похоронная песня
 Иакинфа Магланова” 119
 “Разговор книгопродавца
 с поэтом” 48
 “Романс” 147
 “Утопленник” 119
 Пушкін І. І. 53
 Пшибось Ю. 282
- Р
- Радіщев О. М. 153
 Радюкін Н. див. Шелгунов М. В.
 Раєвський В. Ф. 41
 Рапацька Л. 191
 Рассадін С. 103
 Рассел Б. 190
 Рачада І. 270
 “Гарантія” 270
 Рачков Д. 373, 375
 Ревякін О. І. 303, 305, 307
 Рейнфусс Р. 281
 Рейт І. 282
 Рейтблаг А. 223
 Рейфман П. С. 378
 Реїзов Б. Г. 380, 381
 Решетніков Ф. М. 153
 Решетовська Н. 217
 Рибак З. 281
 Рилєєв К. Ф. 5, 38, 40–53, 411
 “Борис Годунов” 42
 “Войнаровский” 38, 41, 42–44
 “Думы” 42, 44, 46, 49, 50
 “Иван Сусанин” 42, 43, 46, 47
 “Исповедь Наливайко” 38, 50
 “Мстислав Удалий” 42
 “Наталья Долгорукова” 42
 “Несколько мыслей о поэзии” 45
 “Олег Вещий” 45–46
 “Пётр Великий в
 Острогжске” 42, 43
 “Рогнеда” 42
 “Ты посетит, мой друг,
 желала...” 48
 “Хоть Пушкин суд
 мне строгий произнес...” 44–45
 Рильський Т. 222
 Рильський М. Т. 39, 283
 Річардсон С. 333
 Розанов В. В. 85, 95
 Розанова О. І. 265, 266, 277, 278
 Розенблом Л. М. 95
 Ролан Р. 340
 Романов М. 78
 Ростропович М. 212
 Рошкевич Михайлина 228, 232
 Рошкевич Михайло 228, 229
 Рошкевич О. 7, 226–234
 Рулаков В. Є. 220, 224
 Рудяков М. О. 356
 Ружевич Т. 282
 Ряго Н. 376
- С
- Саварен 90
 Савченко Б. І. 201
 Садовський П. В. 146
 Сазонов М. Ф. 140, 142, 143, 146–148
 Сазонова Л. І. 299, 306
 Салтиков-Шедрін М. Є. 22–24, 36, 83,
 91, 156, 157, 164–166, 171, 313, 410
 “Граф и репортёр” 164
 “За рубежом” 164, 171
 “История одного города” 36, 157
 Самойлов Д. С. 51, 53
 “Пестель, поэт и Анна” 51
 Самохваленко С. 282
 Самчук В. 334
 “Волинь” 334
 Санд Ж. 90, 333
 Санті 55
 Сараскіна Л. 96
 Сартр Ж.-П. 255, 257, 259, 260, 262
 “Буття й ніщо” 255
 “Замкнені двері” 255
 “Мерці без поховання” 255
 “Мухи” 255

- "*Худота*" 258
 Сафарян С. І. 340, 341
 Сахаров Б. 103
 Сахновський-Панкєєв В. 267, 277
 Сачко С. 282
 Свасьян К. 298, 306
 Свидницький А. П. 332, 334
 "*Люборацькі*" 332, 334
 Семанова М. Л. 303, 305, 307
 Семанюк І. див. Черемшина М.
 Семенюк Г. Ф. 265, 278
 Сенковський О. І. 23, 24
 Сергєєв-Цєнський С. М. 308, 311
 Сердюченко В. Л. 7, 203, 410
 Середницький А. Т. 7, 279–287
 "*Взяв би я бандуру*" 285
 "*Вишневий цвіт*" 285
 "*Друзі з Романова*" 285
 "*Іван Калесник*" 285
 "*Z totem puezji*" 279
 "*Мандрівка до Чайчинець*" 284
 "*Митці*" 285
 "*На рабському хлібі*" 285
 "*Наша вчителька*" 285
 "*Не знала куля*" 285
 "*Ражєсзупа*" 279
 "*Панихида*" 287
 "*Портрет Адася*" 285
 "*Порятунок*" 285
 "*Пройденим шляхом*" 284
 "*Robotnik*" 279
 "*Симонові Петлюрі*" 287
 "*Szelesty*" 279
 "*Словацький*" 287
 "*У Свят Вечір*" 285, 287
 "*Ціна волі*" 285
 Середницький В. 283
 Серчик В. 281
 Северянін І. 102
 Сидорук С. 282
 Скарадзінський Б. 287
 Скафтимов О. П. 291, 293, 317
 Сковорода Г. С. 30, 240
 Слабкий А. 162
 Слободник В. 281
 Словацький Ю. 282, 287
 "Слово о полку Ігорєвім"
 Слонський С. 279
 Слюсарь А. О. 356
 Смаглюк Л. О. 399
 Смаль-Стоцький Р. 399
 Смірнов С. В. 5, 104, 410
 Смірнова С. І. 140
 Смолетт Т. Д. 89
 Соколов В. 102
 Соколов М. І. 377, 381
 Соленіцин О. І. 7, 203–217, 373
 "*Архипелаг ГУЛАГ*" 204, 210, 212, 217
 "*Бодался телєнок с дубом*" 205, 212, 213, 217
 "*В кругє первом*" 206, 207, 209, 210
 "*Как нам обустроить Россию?*" 203
 "*Красное колесо*" 216
 "*Ленин в Цюрихе*" 215
 "*Матрєнин двор*" 216
 "*Один день Ивана Денисовича*" 204, 205, 214, 216, 217, 373
 "*Раковый корпус*" 206, 207, 210
 Соллогуб В. О. 90, 91, 177
 Соломон-Август А. 245
 Сомов О. М. 73
 Сосюра В. 283
 Софронов Г. І. 384
 Ставрін С. див. Шашков С. С.
 Сталін Й. В. 206
 Станіславський К. С. 303
 Старинкевич Є. 269, 277
 Старікова Є. 178
 Стельмах М. 274, 286
 "*Зачарований вітряк*" 274
 Стельмах Я. 265, 267, 270, 274, 275, 277
 "*Провінціалки*" 265
 "68" ("*Десант*") 270, 275, 277
 "*Шкільна драма*" 274
 Стендаль 409

- "*Червоне і чорне*" 409
 Степанов С. 102
 Степняк-Кравчинський С. М. 409
 Степовик Д. 284
 Стерн Л. 89, 195
 Стефанік В. С. 3, 4, 14, 28, 36, 37, 204, 246, 249, 255, 256, 334, 406, 407, 410, 411, 412
 "*Камінний хрест*" 256
 "*Катруся*" 262
 "*Земля*" 334
 "*Марія*" 334
 "*Сини*" 334
 Столович Л. Н. 378
 Сторожєнко О. П. 332
 "*Марко Проклятий*" 332
 Сторчак К. 269, 277
 Стоянов О. 220
 Стрєльцова Л. 340
 Стрєпетова П. 147
 Стріндберг А. 267
 Струве Г. 189, 191
 Суворін О. С. 139, 140, 142, 144, 148, 166, 167, 170
 Суворіна А. І. 6, 139–150
 Суворов О. В. 82
 Суворов-Римнікський 82
 Суздєк К. 281
 Сулевський В. 281
 Султанов Ю. І. 4, 8, 31, 32, 36–38, 336, 340, 356, 411
 Сульє Ф. 88, 90
 "*Записки диявола*" 88
 Сусанін І. 78
 Сухіх І. 173, 177
 Сю Е. 88, 90, 333
 "*Агасфер*" 333
 "*Матильда*" 88
 "*Паризькі таємниці*" 88
 Т
 Тамарченко Н. 340
 Тарасєнко М. 282
 Тарасєнко Н. Д. 277
 Тарнавський О. 330
 Твардовський О. Т. 23, 24, 206, 213, 217
 Теплінська О. Д. 21
Теплінський М. В. 1–3, 5, 8, 9, 10, 11, 13–39, 83, 115–116, 139, 140, 144, 149, 190, 221, 224, 240, 289, 295, 297, 298, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 319, 327–329, 356–358, 363, 366, 367, 370, 371–375, 381, 395, 399, 402, 407, 410, 411
 Терлецький О. 231
 Тичина П. 283
 Тицян В. 134
 "*Вознесіння на небо Богоматері*" 134
 Тишківська Н. Я. 12
 Тіссо 90
 Ткаченко А. 371
 Ткаченко В. 283
 Ткачов П. Н. 152, 157, 158, 160–162
 "*Безобидная сатира*" 162
 "*Литературные этюды*" 160
 "*Неподкрашенная старина*" 158, 161, 162
 "*Подрастающие силы*" 161
 "*Тенденциозный роман*" 160
 Ткачук В. 255
 Тобілевич І. К. див. Карпенко-Карий І.
 Тожєцький Р. 281
 Толстой І. І. 364, 368
 Толстой Л. М. 18, 58, 125, 141, 156, 174, 179, 180, 189, 208, 210, 213, 216, 308, 310, 320, 405, 409, 410
 "*Анна Карєнина*" 325
 "*Война и мир*" 157, 179, 190, 407
 "*Воскрєсєньє*" 210
 "*Дєтство*" 325
 "*Отрочєство*" 325
 "*Сєвастопольские рассказы*" 320
 "*Холстомер*" 58
 Толстой О. К. 36
 Толстой О. М. 180, 190, 308, 383
 "*Пєтр I*" 190

- Томашевський Б. В. 13, 47, 53
 Томашевський Є. 281
 Томчак А. 12
 Топоров В. М. 132, 138
 Тотубалін М. І. 377
 Тредіаковський В. К.
 Третяк І. Я. 12
 Троцький Л. Д. 312
 Труш І. 246, 332
 Тувім Ю. 282
 Турбацький Л. 244
 Тургенєв І. С. 6, 18, 90, 91, 102, 125, 126, 128–138, 141, 145, 156, 157–159, 163–172, 174, 216, 343, 348, 356, 408
 "Довольно" 135, 163, 171
 "Записки охотника" 408
 "Истина и правда" 170
 "Молитва" 135
 "Накануне" 6, 128–138
 "Новь" 28, 167
 "Отцы и дети" 28, 163, 171, 332, 343–344, 346–355, 408, 409
 "Письма из Берлина" 91
 "Письмо из Петербурга по поводу смерти Гоголя" 163
 "Порог" 171
 "Последнее свидание" 163, 164, 169, 171
 "Современные заметки" 91
 Турянський О. 261
 "Поза межсами болю" 261
 Тютчев Ф. І. 39, 102, 407, 410

У

- Уколова Л. 265
 Українка ЛІ. 255, 267, 274, 283, 332, 334
 "Блакитна троянда" 267
 "Вавилонський полон" 267
 "В катакомбах" 334
 "Кассандра" 267
 "Лісова пісня" 267
 "Одержима" 267
 "У пуці" 332
 Улановська Б. 383

- Усакіна Т. І. 289
 Успенський Г. І. 109, 114, 153, 313
 Успенський М. В. 153
 Утьосов Л. 358
 Ушинський К. Д. 33

Ф

- Фарино Є. 302, 307
 Федун О. 251
 Федькович Ю. 283, 405
 Фет А. А. 5, 36, 50, 115–127, 308, 311,
 "Вздых" 124
 "Водопад" 123
 "Даль" ("Облаком волнистым...") 125
 "Замок Рауфенбах" 118, 121
 "Кольцо" 117, 118
 "Кот поёт, глаза прищуря..." 120
 "Лирический пантеон" 5, 115, 127
 "Мои воспоминания" 124, 126
 "Мой сад" 124
 "На дворе не слышно вьюги..." 120
 "Напрасно!" 125
 "Не ворчи, мой кот-мурлыка..." 120
 "Нельзя" 125
 "Никогда" 125
 "Перчатка" 118
 "Похищение из гарема" 118
 "Почему?" 125
 "Ранние годы моей жизни" 119, 126
 "Солнце потухло, плавает запах..." 122
 "Теперь" 125
 "Ты мне простишь, мой друг, что каждый раз..." 122
 "Удавленник" 119, 121
 Федосова І. А. 19, 20, 369, 370
 Філарет (Дроздов) 172
 Філіпповський Г. Ю. 33
 Фільдінг Г. 89
 Фіцовський Є. 282
 Флобер Г. 179

- Фольварочний В. 270
 "Тяжіння сердець" 270
 Фомічов С. О. 408
 Фонвізін Д. І. 399
 Фор Ф. 244
 Фохт У. Р. 384
 Франко І. Я. 7, 28, 36, 39, 205, 223, 226–234, 239, 240, 243, 244, 246, 249, 251, 255, 283, 330, 332, 333, 334, 405, 408
 "Еміль Золя, його життя і писання" 244
 "Іван Вишенський" 334
 "Каменяри" 231
 "Мойсей" 231, 332
 "На дні" 232
 "Тюремні сонети" 226, 233
 "Украдене щастя" 36

- Франкфурт Т. 383
 Фрізман Л. Г. 5, 30, 35, 38, 40, 41
 Фрунзе М. В. 193
 Фрюлінг Б. Я. 196

Х

- Халізев В. 277
 Хвацивський І. 282
 Хвильовий М. 255, 283
 Химчук В. 34
 Хлебніков В. 102
 Хмельницький Б. 284
 Ходорович М. І. 78
 Холшевников В. Є. 377
 Хороб М. Б. 7, 253, 411
 Хороб С. І. 7, 265, 411
 Хоролєць Л. 267, 270, 274
 "Сирени" 274
 "Третій" 274
 Хрусанова В. 201
 Хрусцелєвський Т. 281, 282

Ц

- Цвєтаєва М. І. 382
 Цегельський Л. 249
 Цєє В. 219, 223, 224

- Цейтлін О. Г. 90, 91, 96
 Цєсаж А. 281
 Циц М. М. 95
 Цівкач О. М. 4, 32, 193, 201, 399, 412

Ч

- Черемшина М. 246, 249, 255
 Чернишевський М. Г. 7, 18, 28, 154, 158, 159, 226–234, 328, 410
 "Что делать?" 226–234
 Чернишова М. 383
 Чехов А. П. 8, 17–21, 28, 36, 39, 141, 149, 173–178, 179, 190, 210, 243, 251, 267, 274, 295, 298, 300, 303, 304, 305, 307, 308–318, 405, 409
 "Архиерей" 174
 "Вишнёвый сад" 18, 295, 302, 303, 305, 307
 "В ссылке" 19
 "Гусев" 19, 174
 "Дом с мезонином" 174
 "Мечты" 174
 "На пути" 174
 "Огни" 174
 "Остров Сахалин" 18–21, 210
 "Почта" 174
 "Рассказ неизвестного человека" 19
 "Свирель" 174
 "Святою ночью" 174
 "Степь" 174
 "Студент" 174
 "Счастье" 174
 "Тоска" 174
 "Чайка" 39
 "Чёрный монах" 174
 Чижєвський Д. 224
 Чичєрін А. В. 298, 306
 Чістов К. В. 8, 14, 369, 370, 412
 Чістова Б. Є. 370
 Чудаков О. П. 173, 177
 Чуковський К. І. 19–23, 36, 212, 369
 Чулков Г. 95

Чумаченко М. М. 399
 Чупринін С. 24
 Чупринка Г. О. 334

Ш

Шайтанов І. 200
 Шаламов В. 210
 "Кольмские тетради" 210
 Шарапов С. Ф. 164–172
 "Александр Николаевич
 Энгельгардт и его значение
 для русской культуры и науки" 166
 "И. С. Аксаков и И. С. Тургенев
 о Пушкине" 166
 "И. С. Аксаков
 о М. Е. Салтыкове-Щедрине" 166
 "Кружным путём" 166
 "Мирные речи" 166
 "Мой дневник" 166, 171
 "О Литературном конгрессе
 в Париже" 164
 "Речь, произнесённая
 на погребении
 И. С. Аксакова
 в Троицко-Сергиевском
 посаде 1 февраля 1886 г." 166
 "Старое и новое" 166
 "У Виктора Гюго" 164
 "У Луи Блана" 164
 "У Тургенева" 164, 167, 170
 "Через полвека" 166
 Шауманн Г. 96
 Шахова Є. 102
 Шашков С. С. 154–158, 160, 161
 "Гоголевский период" 161, 162
 "Гоголь" 161
 "В. А. Жуковский" 161
 "Кольцов и Никитин" 161
 "Кольцов и новый розыск" 161
 "И. А. Крылов" 161
 "Литературный идол" 161
 "Некрасов Н. А." 162
 "Новиков и его

журнальная деятельность" 161
 "Памяти Грибоедова" 161
 "Н. А. Полевой" 161
 "А. С. Пушкин" 161
 "Пушкин и Лермонтов" 161
 "Русский Конфуций" 155
 "Эпоха Белинского" 160, 161
 Шевиринов С. 103
 "Стихотворения Лермонтова" 103
 Шевченко Т. Г. 28, 29, 37, 38, 224, 235,
 236–240, 246, 283, 284, 295, 300, 302,
 304, 332, 333, 371, 406, 407
 "Близнецы" 284
 "Видьма" 237, 238
 "В каземате" 300
 "Н. Т." 235–237
 "Кавказ" 332
 "Катерина" 302
 "Кобзар" 302
 "Марія" 237, 238
 "Наймичка" 237, 238, 332
 "Садок вишневиий коло
 хати..." 295, 300, 301
 "Якби ви знали, паничі..." 302
 Шевчук В. 267, 270
 Шекспір В. 236, 332
 "Макбет" 332
 Шелгунов М. В. 152, 154–162
 "Бессилие творческой мысли" 162
 "Бесхарактерность
 нашей интеллигенции" 161
 "Глухая пора" 161
 "Двоедушие эстетического кон-
 серватизма" 162
 "Заметки о русских
 литературных идеалах" 159
 "Люди 40-х и 60-х годов" 161
 "Неконченные вопросы" 161
 "Очерки русской жизни" 157, 162
 "Попытки русского сознания" 161
 "Русская сатира" 161
 "Русские идеалы, герои
 и типы" 161, 162

"Скудость литературных
 типов" 160
 Шелюк І. 282
 Шеншин А. Н. 116, 117, 119
 Шестов Л. 257
 Шиллер Ф. 332, 340
 "Підступність і кохання" 50
 "Розбійники" 332
 Шкловський В. В. 95
 Шкрумеляк Ю. 255
 "Поїзд мерців" 255
 Шмельов І. С. 308, 409
 Шопенгауер А. 208
 Шоу Б. 266, 267, 277
 "П'єси неприємні" 266, 277
 Шпенглер О. 182
 Шубинський С. І. 140
 Шумахер П. В. 170
 Щ
 Щербак Ю. 265, 267, 270, 274, 283
 "Відкриття" 265
 "Маленька футбольна
 команда" 274
 Щербіна М. Ф. 102
 Щоголів Я. 283
 Ю
 Юрковський М. 281
 Я
 Яворський К. А. 281
 Явчуновський Я. І. 15
 Ягупова С. 270
 "Ланцюг і вітрило" 270
 Язиков Н. див.
 Шелгунов М. В.
 Якимович Т. 96
 Яків (апостол) 210
 Ямпольський І. Г. 221, 224, 377
 Яновський Ю. 286
 Янченко А. 277
 Ясперс К. 257

Л 64 Література. Літературознавство. Життя: Збірник наукових праць й матеріалів на пошану доктора філологічних наук, професора Марка Веніаміновича Теплінського / Відпов. ред. І. В. Козлик. — Івано-Франківськ: Плай; ТзОВ "Поліскан", 1999. — 433 с. ISBN 966-7365-44-1

Збірник статей і матеріалів відомих літературознавців України, Росії, Польщі охоплює широке коло тем в галузі історії й теорії літератури, методики літератури в вузі і школі, суспільного й наукового життя колишньої радянської держави у другій половині ХХ століття.

Для літературознавців, викладачів, аспірантів, студентів, які спеціалізуються в галузі філології.

Сборник статей и материалов известных литературоведов Украины, России, Польши охватывает широкий круг тем в области истории и теории литературы, методики литературы в вузе и школе, общественной и научной жизни бывшего советского государства во второй половине ХХ века.

Для литературоведов, преподавателей, аспирантов, студентов, специализирующихся в области филологии.

The book is a collection of articles and materials written by Ukrainian, Russian and Polish literary critics. It deals with a wide range of subjects pertaining to history and theory of literature, to literature teaching methods in institutions of higher learning and school, to social and scientific life of the former Soviet power in the second half of the ХХth century.

The book is intended for literary critics, teachers, post-graduate students and students specializing in philology.

ББК 83+83.3(4 Рос)+83.3(4 Укр)+83.014.49+84(0) 4

НБ ПНУС



647163

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРА. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО. ЖИТТЯ:

Збірник наукових праць і матеріалів на пошану доктора філологічних наук, професора Марка Веніаміновича Теплінського

*

*Друкується за постановою вченої ради
Прикарпатського університету ім. В. Стефаніка*

*

Ідея проекту	І. В. Козлик
Технічний редактор	С. Ю. Козлик
Комп'ютерна верстка, оригінал-макет	І. Я. Третяк
Макетування ілюстративних матеріалів	І. М. Андрусяк
Складання	І. В. Козлик, М. В. Криворотова
Коректура	Т. Паньків, Т. Єфремова, М. Буждиган

Здано до складання 10.02.1999. Підписано до друку 17.04.1999. Формат 64 × 80/16. Папір офсетний. Гарнітури Лазурського, Таймс, Кудряшова. Друк трафаретний. Ум. друк. арк. 26,9. Обл. вид. арк. 15,89. Наклад 310 прим.

Видавництво "Плай" Прикарпатського університету ім. В. Стефаніка.

284000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57

НАРОДНО-ДЕМОКРАТИЧНА ПАРТІЯ

Людина — Родина — Добробут — Україна

Професор Марко Веніамінович Теплінський — знаний на Прикарпатті і далеко за його межами науковець і педагог, справжній інтелігент у найкращому сенсі. Вшановуючи дорогого ювіляра з його 75-ми роковинами, Народно-демократична партія вважає за честь надати посильну допомогу у виданні цього збірника. Наша партія понад усе ставить людину, її гідність, права, інтереси. Саме на захист людської гідності кожним рядком своїх творів волав улюблений письменник Марка Веніаміновича Антон Чехов, якому професор Теплінський присвятив свої найгрунтовніші праці, здобувши заслужене визнання і поважне ім'я в науковому світі.

Найважливішим завданням Народно-демократичної партії є не лише привести розум до влади, а й підтримати розум, інтелект, професіоналізм громадян нашої держави. Ми віримо, що спільними зусиллями доб'ємося створення таких умов, щоб в Україні освіта й наука стали найвищими пріоритетами національного розвитку, а подвижники науки були належно поціновані як золотий фонд нації.

*Івано-Франківська міська організація
Народно-демократичної партії*

ВИДАВНИЦТВО «ПЛАЙ» ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ ім. В. СТЕФАНИКА

Приймаються замовлення на видання монографій, збірників статей, збірників доповідей конференцій та симпозіумів, бюлетенів, навчальних посібників, методичних вказівок та рекомендацій із присвоєнням міжнародного коду ISBN.

Пропонуємо — офіційне видання брошур, навчальних посібників, які зараховуються ВАКом України як публікації при затвердженні наукового ступеня. Видавництво розсилає видання до провідних бібліотек України. Наші видання включаються до реферативного журналу "Нові видання України" Книжкової палати України та базу даних Міжнародного агентства ISBN у Берліні.

Виконуємо нескладні види поліграфічних робіт (ксерокопіювання, кольорова різнографія, ламінування). Роботи виконуються на основі разових, короткочасних та довготривалих угод, та інших форм співпраці.

Звертайтеся щодня, крім суботи та неділі, з 9⁰⁰ до 17⁰⁰.
Наша адреса: 284000 м. Івано-Франківськ, вул. Т. Шевченка, 57,
Прикарпатський університет ім. В. Стефаніка.

Тел. (03422) 96-4-81

СЕРЕД НАШИХ ВИДАНЬ 1998 РОКУ:

Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Вип. II.
Вісник Прикарпатського університету. Педагогіка. Вип. I.
Вісник Прикарпатського університету. Історія. Вип. I.
Літературно-мистецький альманах. Прообраз.
Галич і Галицька земля в державотворчих процесах України.

СЕРЕД ЗАПЛАНОВАНИХ НА 1999 РІК ВИДАНЬ:

Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Вип. III.
Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. I.
Вісник Прикарпатського університету. Філософія. Вип. I.
Вісник Прикарпатського університету. Історія. Вип. II.
ЗУНР. Історія.
Соборність України. Історія і сучасність.
Історія УГКЦ. 8 томів.



Галицько-буковинський ХРОНОГРАФ

Гуманітарний альманах

Автор концепції альманаха –

П. О. Максимов

Засновник і видавець –

І. Я. Третяк

Івано-Франківськ–Чернівці

“Галицько-буковинський хронограф” – нове наукове видання загально-гуманітарного профілю, створене з метою пропаганди та обговорення досягнень гуманітарної науки Галицько-Буковинського регіону. Альманах друкує праці з проблем гуманітарних наук, які відповідають загальноприйнятим критеріям науковості, але виходять за межі пануючих поглядів та концепцій.

Редакційна рада ГБХ, до якої увійшли провідні науковці Чернівецького державного університету, Прикарпатського університету ім. В. Стефаника, Інституту філософії НАН України та інші, бачить своє покликання у постійному вдосконаленні альманаху за такими напрямками:

- висвітлення маловідомих сторінок історії та духовної культури України;
- аналіз сучасної гуманітарної тематики та культурологічних і соціально-етичних проблем державотворення;
- розробка та публікація методичних матеріалів для освітян та праць молодих науковців.

Адреса для кореспонденцій:

284010 , УКРАЇНА, Івано-Франківськ,

вул. Короля Данила, 14“Б”/45.

Тел. (03422) 4-68-01

СЕРЕД ТИХ, ХТО НАДАВ ПОСИЛЬНУ
ДОПОМОГУ У ВИДАННІ ЦЬОГО ЗБІРНИКА:



«БУРСЕРВІС»

директор В. М. Мойсеєнко



ЩО ДІЄ ЗА ПІДТРИМКИ
ПРЕЗИДЕНТА УКРАЇНИ
Л. Д. КУЧМИ



АКЦІОНЕРНА СТРАХОВА КОМПАНІЯ
ЕНПОЛІС

вул.Шевченка,8, м. Івано-Франківськ, 284000,
тел. (03422) 2-69-65, 2-51-15
E-mail:enpolis@il.if.ua

Страхова компанія "Енергополіс" є членом:
Ліги страхових компаній України,
Торгово-промислової палати України,
Моторного (транспортного) страхового бюро,
Морського бюро, Авіаційного і Ядерного страхових пулів України.
Державна ліцензія № 854/836.

Всі види страхових послуг

• **майнове страхування**

- майна юридичних та фізичних осіб, в т.ч. житлових приміщень та домашнього майна
- вантажів та багажу
- засобів наземного, повітряного, водного транспорту
- фінансових ризиків та лізингу
- інвестицій
- судових витрат
- виданих та прийнятих гарантій (поручительств)

• **страхування відповідальності**

- власників транспортних засобів, в т.ч. «Зелена картка» перед третіми особами
- перевізників
- при транспортуванні радіоактивних речовин, ядерних матеріалів, виробів на їх основі та їх відходів

• **особисте страхування**

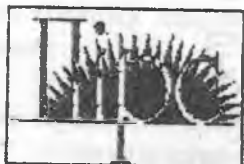
- здоров'я на випадок хвороби
- від непередбачених медичних витрат при виїзді за кордон
- від нещасних випадків
- працівників відомчої та сільської пожежної охорони і членів добровільних пожежних дружин (команд)

Гарантоване відшкодування збитків на протязі 72 годин з моменту подачі документів.

Відчуйте впевненість - ми поруч!



Івано-Франківське обласне державне
об'єднання спиртової та лікєро-
горілчаної промисловості
«КНЯГИНИН»



Директор ТзОВ «Пірс» І. О. Скрипник

КОМП'ЮТЕРИ
ТЕЛЕФОНИ
РАДІОПОДОВЖУВАЧІ

SENLO NEW 2-49-56
Офісний «детектор лжи» 3-06-09

пентжер 069 абонент 1090

Комплектуючі. Оргтехніка. Розхідні матеріали

8.00

Товариство
з обмеженою
відповідальністю

«ЗАХІД» *Генеральний директор*
О. О. Муравіов

Україна, 284000
м. Івано-Франківськ,
вул. Коновальця, 12/9



Тел. (03422) 55-91-68
Тел./факс (03422) 2-23-42

Газоводопровідні труби
Металопродукція
Оптова торгівля
хімічною продукцією концерну
«ОРІАНА»
Будівництво житлових будинків
Торгові мережі продтоварами
та розвиток мережі кафе і магазинів

Р. Б. Копчій –
менеджер фірми

SKYLINE INTERNATIONAL