

П 258301

МІНІСТЕРСТВО ВИЩОЇ І СЕРЕДНЬОЇ СПЕЦІАЛЬНОЇ ОСВІТИ УРСР

K-14038

14038

**ВІСНИК
ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

№ 50

СЕРІЯ ФІЛОЛОГІЧНА

ВИПУСК 5

ВИДАВНИЦТВО ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Ціна 52 коп.



ВІСНИК
ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

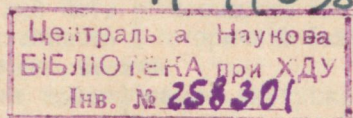
№ 50

СЕРІЯ ФІЛОЛОГІЧНА

ВИПУСК 5

110

K-14038



ВИДАВНИЦТВО

ХАРКІВСЬКОГО ОРДЕНА ТРУДОВОГО ЧЕРВОНОГО ПРАПОРА
ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ імені О. М. ГОРЬКОГО
Харків 1970

79 89

Вісник є результатом багаторічної праці науковців філологічного факультету ХДУ і відбиває розмаїті напрямки науково-дослідницької роботи колективу: становлення методу соціалістичного реалізму в радянській літературі, зокрема в прозі; жанрові особливості російського класичного роману; проблеми морфології і синтаксису сучасної української і російської мов, стилістичного аналізу, питання машинного і художнього перекладу.

Редакційна колегія:

В. В. Акуленко, І. Т. Балака, Л. Г. Бикова (відповідальний секретар), З. С. Голубева (відп. редактор), Л. Д. Іванов, П. Я. Корж, М. П. Легавка, Ф. П. Медведєв, Г. І. Шкляревський.

Адреса редакційної колегії: Харків-77, майдан Дзержинського, 4, державний університет, кафедра мови та літератури.

8-1038
1038201

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ПРОБЛЕМА ЖАНРУ ІСТОРИКО-БІОГРАФІЧНОГО РОМАНУ
В РАДЯНСЬКІЙ КРИТИЦІ

П. Я. Корж

Як провідна та універсальна художня форма пізнання світу роман був і залишається об'єктом пильної уваги радянських дослідників. Особливо плідним для його вивчення було останнє десятиліття, позначене появою цілої низки фундаментальних праць, присвячених історії і теорії цього жанру.

Істотні зрушення відбулися і в опануванні досвіду історичної романістики — класичної та радянської. Ґрунтовно розглянуто не лише творчість багатьох видатних художників, що працювали в цій галузі словесного мистецтва, а й простежено закономірності розвитку історичного роману на різних етапах вітчизняної і зарубіжної літератури (праці А. Алпатова, Ю. Андреева, І. Горського, Г. Ленобля, О. Орлова, С. Петрова, Л. Поляк, Б. Реїзова, М. Сиротюка та ін.).

Однак й дотепер на цій ділянці літературознавства є чимало спірного, нез'ясованого. Недостатньо розробленою лишається, зокрема, поетика історичного роману, його жанрова специфіка. Як зауважує І. Горський, «вчені не прийшли ще до єдиного розуміння того, що слід мати на увазі під історичним романом»¹. Суперечливі, а то й взаємовиключні міркування з приводу провідних ознак історичного роману заважають плідному його вивченню, призводять до плутанини, до невиправданого звуження або розширення рамок жанру, а відтак — і об'єкту дослідження.

Вказаний недолік істотно ускладнює розв'язання ряду інших питань, що стосуються природи та особливостей монументальної художньо-історичної прози. Слабо вивчені типологія, жанрові форми історичного роману, передусім такий його різновид, як історико-біографічний роман, хоч питома вага останнього в історичній белетристиці взагалі, а надто радянській, безсумнівно, велика.

Спроб здійснити класифікацію внутріжанрових форм історичного роману в дожовтневій критиці, як відомо, не було. В. Белінський, М. Добролюбов, а пізніше й інші дослідники виділяли власне дві основні жанрові модифікації: роман історичний і роман про сучасність.

Недиференційовано щодо структурно-типологічних властивостей розглядалася історична романістика якийсь час і в пожовтневий період. Наприклад, М. Горький, приділивши багато уваги питанням історичного роману, окремих видів його не виділяв. Щоправда, він неодноразово наголошував на потребі розробок історико-біографічних тем, звертався з цією метою до багатьох відомих письменників — радянських і зарубіжних, запровадив видання спеціальної серії «Жизнь замечательных людей», але жодного разу у нього не йшлося про історико-біо-

¹ І. Горський. Исторический роман Сенкевича. «Наука», М., 1966, стор. 6.

графічний роман як своєрідну внутріжанрову форму з притаманними їй видовими особливостями.

Чи не вперше розмова про жанрову специфіку історико-біографічного роману зайняла чимало місця лише під час спеціальної дискусії, організованої 1934 р. журналом «Октябрь». У ході дискусії було порушено багато актуальних проблем стосовно теорії і практики історичного роману в мистецтві соціалістичного реалізму. Однак ні доповідь, ні обговорення істотної ясності у поставлені питання не внесли. Жанрова своєрідність історичного роману залишилася не з'ясованою. Спроби розмежувати роман власне історичний і роман історико-біографічний, вказати на їх специфічні ознаки теж виявилися марними. Так, наприклад, Ц. Фрідлянд, визнаючи за кожним із цих різновидів художньо-історичної прози характерні особливості, обмежився таким твердженням. «В історичному романі на відміну від біографічного роману основний герой не є все... Історичний роман — це роман про епоху, твір, в якому герой епохи не заслоняє»¹. Як бачимо, історико-біографічному романові приписувалося звужене, обмежене бачення світу, що, звісно, не відповідає дійсності і могло бути легко спростованим конкретними фактами, вже на той час накопиченими радянською літературою.

Висловлювалася й протилежна точка зору, яка зводилася до отожднення ознак великих прозових форм. На думку Я. Черняка, підтриманого Д. Мірським, «біографічний роман у нас є тільки псевдонім історичного роману»².

Чи не ближчим до істини щодо цього був виступ Є. Ланна. Розглядаючи біографічний роман як тип роману історичного, він таким чином застерігав проти їх змішування і разом з тим проти штучного «відсікання». В його трактуванні історико-біографічний роман поставав як вид епічного мистецтва, здатний до широкого відтворення дійсності. Піддаючи критиці буржуазний історико-біографічний роман, в якому явно вибилася «ізоляція, елімінування героя з епохи», Є. Ланн слушно говорив про те, що завдання радянського письменника не повинно зводитись до того, щоб «вміщувати людину в безповітряний простір», що його обов'язок поряд з біографією героя дати «соціально-політичну картину» доби³.

З переглядом положень, висунутих на дискусії з проблем історичного роману, наступного, 1935 р., виступив О. Старчаков. Та крім ряду слушних зауважень, висловлених критиком, його конструктивні міркування були мало обґрунтованими, а часом і помилковими. Щодо специфіки жанрових форм художньо-історичної прози, то він фактично перерегукувався з Ц. Фрідляндом, хоч і прагнув спростувати точку зору останнього. Вододіл між романами історичним та історико-біографічним він бачив у тому, що перший, мовляв, становить форму епосу, коліскою якого є народна свідомість, тоді як другий покликаний «відобразити характер і подію, що лежать за межами народної пам'яті». «Особа героя, його внутрішній світ, — підкреслював О. Старчаков, — ось що цікавить майстра роману — біографії», тоді як «історичний романіст зайнятий зображенням широких рухів»⁴.

Такий погляд на специфіку історико-біографічного роману заперечувався М. Серебрянським. Він писав: «Думка деяких літературознавців про те, що внутрішній світ, особа героя, його психологія і душевний

¹ «Октябрь», 1934, № 7, стор. 202.

² Там же, стор. 230.

³ Там же, стор. 212.

⁴ А. Старчаков. Заметки об историческом романе. «Новый мир», 1935, № 5, стор. 269.

склад більше цікавлять автора біографічного роману, ніж історичного романіста, зайнятого зображенням широких рухів,— невірна. Психологічна переконливість образів потрібна і в першому і в другому випадку. І суть справи тут не тільки в глибині і майстерності психологічного аналізу, що значною мірою залежить від обдарованості художника, але й у тому, що і в біографічному романі повинен бути збережений колорит епохи, її історичний контекст, без якого вся психологічна конструкція твору може повиснути в повітрі»¹.

Однак, говорячи про конкретні літературні явища, критик ніби відступав від проголошених принципів. Торкаючись творів Ю. Тинякова, він зазначав, зокрема, що в них «історія «зведена» до життя окремої людини, тобто сама історія представлена в індивідуальній долі людини. Звідси,— робив висновок автор,— історико-біографічний характер жанру...»².

Як бачимо, в міркуваннях М. Серебрянського спостерігається певна суперечливість, мимовільне повторення відкинутої ним же точки зору, а відтак і визнання змістової обмеженості історико-біографічного роману, адже збереження колориту епохи, про який резонно нагадував автор, відтворення зв'язків героя з нею неможливе без прямого показу її суспільних сил, репрезентованих у живій образній системі.

Говорячи про емкість жанру історичного роману, про наявність у ньому різних видових форм, М. Серебрянський виділяє три, на його погляд, головні різновидності: а) історико-біографічний роман, відносячи сюди книги, присвячені життю письменників, художників, композиторів; б) соціально-побутовий роман, в якому історичні особи відіграють другорядну роль або й зовсім відсутні, через що такий тип роману, на думку автора, не виражає головних ознак історичного жанру; в) нарешті, третій тип — роман власне історичний, в якому поряд з вишленими діють реальні фігури і зображені важливі історичні події.

Переходячи до аналізу окремих творів, критик будував свій огляд в іншій площині. Він виділив «два основні напрямки» в розвитку великих форм історичної прози в радянській літературі, залучивши до першого з них «твори на тему про масові народні рухи», куди потрапили не тільки «Разін Степан», «Гулящі люди» О. Чапигіна, «Барикади» П. Павленка, а й «Повість про Болотникова», «Труди і дні Михайла Ломоносова» Г. Шторма, а другий пов'язавши «головним чином з історико-біографічним романом»³, де опинилися книги Ю. Тинякова, О. Форш, а також роман О. Толстого «Петро І», хоч останній, за словами критика, і випадав з цього ряду через «певні відмінності творчого порядку»⁴.

Немає потреби доводити, що така класифікація історичного роману багато в чому умовна і здійснена без додержання єдиного принципу. Непослідовність у відборі, змішування різнорідних ознак (ідейно-тематичний зміст, предмет художнього відображення, структурні властивості тощо) руйнували намічений поділ, позбавляючи автора змоги простежити закономірності розвитку історичного роману з урахуванням його внутріжанрових, видових особливостей.

Питання історико-біографічної літератури жваво обговорювалися в передвоєнний час на сторінках «Литературной газеты».

¹ М. Серебрянский. Советский исторический роман. «Художественная литература», М., 1936, стор. 16.

² Там же, стор. 113.

³ Там же, стор. 55, 56.

⁴ Там же, стор. 112.

Зупинимося спершу на статті К. Осипова «Жанр художньої біографії» (1939). Головна думка її зводилася до того, що «художньо написана біографія — самостійний літературний жанр», який має свою специфіку. Висновок цілком слушний. Але які ж ознаки притаманні художній біографії? Вони, ці ознаки, як зазначав автор, полягають у тому, що в порівнянні з романом жанр художньої біографії «вимагає більшої систематичності й докладності в опису діяльності героя, більш точного аналізу соціальної обстановки і більшої відповідності історичним фактам; з другого боку, до нього ставляться менші вимоги в розумінні сюжетності й цікавості, оскільки цей жанр допускає вимисел лише порядком винятку і тільки для оживлення деталей».

К. Осипов, як бачимо, не виділяв художню біографію із сфери мистецтва. Більше того, прагнучи підкреслити спорідненість цього жанрового різновиду з художньою прозою, він вказував не тільки на схожість «стилю і форми викладу», а й на обов'язок автора художньої біографії «зрозуміти й показати людину», тобто дати психологічний малюнок особи, випукло зобразити її характер, її моральне обличчя¹.

І все ж критерії, висунуті К. Осиповим, виявилися навіть для нього самого розпливчастими, а перекіс у бік документальності (на шкоду художньому вимислові як одному з найважливіших засобів типізації) — надто помітним. Бо чим же, як не цим, пояснити саме те, що до ряду «кращих художніх біографій»² (підкреслення наше.— П. К.), відібраних автором статті, потрапили не тільки «Життєписи» італійського гуманіста XVI ст. Д. Вазарі, а й наукова праця академіка Є. Тарле «Наполеон»?

Цілком очевидно, що між названими книгами і художньою біографією спільного дуже й дуже мало, і завдання критика мусило б полягати не в огульному об'єднанні несумісних за своєю природою явищ, а у визначенні специфічних рис, які відрізняють власне мистецький твір від історичних досліджень, науково-популярних нарисів тощо. Більш плідним було б і віднаходження структурних відмінностей не тільки між художньою біографією та історичним романом взагалі, а й між таким його різновидом, як роман історико-біографічний. На жаль, жодної спроби в цьому напрямку зроблено не було.

Наступного, 1940 р. «Літературна газета» розпочала дискусію з приводу історико-біографічної літератури. Здавалося, що вже самий вибір теми обговорення, обмеженої рамками однієї жанрової категорії, спонукатиме до якомога конкретнішої розмови і неминуче сприятиме істотному проясненню як теоретичних, так і суто творчих питань, пов'язаних із цим видом словесного мистецтва. Однак тут наслідки були досить скромні. Визначеність предмету розмови виявилася уявною, межі дискусії розрослися, і в полі зору її учасників опинилися книги, які не підлягали зіставленню. Такий недиференційований підхід до оцінки різних літературних фактів, об'єднаних спільним поняттям біографічного жанру, позбавляв змоги діяти повних узагальнень щодо його «канонів», здійснити бодай умовну систематику літературних явищ.

Та зупинимося на окремих виступах.

У статті С. Мстиславського, на противагу твердженням К. Осипова, наголошувалося на правомірності широкого використання в творах історико-біографічної літератури художнього вимислу. Вказуючи на мистецько-естетичну й пізнавальну вартість вимислу, що спирається на наукову озброєність письменника, автор вважав за необхідне підкреслити важливість застосування творчої фантазії у розкритті внутрішньо-

¹ К. Осипов. Жанр художественной биографии. — «Литературная газета», № 35 (814), 26 июня 1939 г.

² Там же.

го світу героя, у створенні системи образів, через посередництво якої він і «включається в епоху». На думку критика, в побудові цієї системи художникові слова доводиться, як правило, йти «синтетичним шляхом», тобто введенням «вимишлених образів», які з належною чіткістю конденсують у собі риси зображуваної доби.

С. Мстиславський полемізував тут, думається, не тільки з К. Осиповим. Пафос його статті, спрямований на захист незаперечного — правомірності застосування художнього вимислу, буде тим більше зрозумілий, коли зважити на факти тогочасного літературного життя: критик виступав проти так званих «монтажів», безкрилих життєписів, які далеко ще не перевелися тоді (та й не тільки тоді).

Та все ж сфера застосування художнього вимислу в історико-біографічному жанрі не уявлялася С. Мстиславському необмеженою. Його застереження в цьому зв'язку торкалися передусім структури твору, зокрема його фабули, сюжету, які, на думку критика, даються тут письменникові в «готовому» вигляді. В біографічному жанрі, писав він, «можлива тільки одна сюжетна лінія», зумовлена життєвим шляхом історичної особи.

Мимоволі виникає питання: яким же чином можна забезпечити нормальне функціонування системи вимишлених персонажів, через яку здійснюється контактування героя з епохою, при такій «однолінійній» побудові твору, тим паче, що критик під терміном «історико-біографічний жанр» розумів саме роман і повість, підкреслював їх «переваги» над іншими видами біографічної літератури? ¹ Думається, що вказані структурні прикмети стосуються скоріше художньої біографії, ніж повісті, а надто роману з його розлогим сюжетом, складною композицією. Але С. Мстиславський не диференціював цих жанрових форм.

М. Левидов сенс порушеного питання бачив «не у визначенні меж вимислу», «а в розкритті концепції твору, у віднаходженні мети автора, нерозривно пов'язаної з моментом особистого ставлення» до зображуваного. Саме метою митця, своєрідністю бачення ним світу встановлюються, говорив критик, не тільки межі вимислу, а й право на власне трактування людини незалежно від того, чи жила вона реально, чи була цілком створена митцем. Будучи «основним критерієм художності в будь-якому літературному жанрі», продовжував автор, така позиція письменника зумовлює своєрідність побудови його твору.

Так, авторський погляд на дійсність не може не впливати на всі художні компоненти твору, зокрема на його структуру. Але в чому ж полягають особливості форми історико-біографічного роману як жанрового різновиду? На це відповіді в статті не було.

М. Левидов писав, що «в біографічному, як в усякому іншому романі (підкреслення наше.— П. К.), герой мусить бути центром притягання матеріалу, точкою випромінювання і концентрацією променів. А основною умовою такої композиції є особисте ставлення автора до героя» ².

Нічого й казати: наведені міркування — надто загальні й прояснити щось істотне стосовно історико-біографічного роману не могли. Та й сам автор статті, як це не парадоксально, йшов шляхом виявлення ознак не стільки видових, скільки споріднюючих, які «розчиняли» цей тип роману в загальножанровій «стихії».

Інший учасник дискусії — Є. Лундберг, відзначаючи посилення інтересу до біографічної літератури, перераховував імена не лише письмен-

¹ С. Мстиславский. За право «вымысла». — «Литературная газета», № 31 (882), 5 июня 1940 г.

² Мих. Левидов. Автор и его герой. — «Литературная газета», № 34 (885), 20 июня 1940 г.

ників, а й вчених різних галузей науки, які, на його думку, «пишуть у цьому жанрі не гірше, а часом і краще художників слова».

Є. Лундберг, як і К. Осипов, прагнув залучити якомога ширше коло явищ (строкатих, щодо своєї природи несумісних) і тим самим упускав з виду найзагальніші риси жанру. Предмет суперечки, неймовірно розростаючись, втрачав, здавалося, свої контури. Однак висновки автора статті були цілком слушні.

«Впровадження в літературу різнорідних елементів», надзвичайне розширення меж жанру вимагало докорінного перегляду його теорії, писав Є. Лундберг. Та «перш ніж встановити канони жанру,— резюмував критик,— треба б вивчити його рух, інвентаризувати його явища, дати хоча б умовну їх систематику»¹.

На жаль, систематизація історико-біографічної літератури, класифікація її внутріжанрових форм по суті не здійснена й понині. І хоч вивчення історичної прози в цілому ведеться останнім часом більш поглиблено і набагато ширшим фронтом, така її важлива галузь, як історико-біографічний роман (а найпаче повість, художня біографія), перебуває на периферії літературознавчих інтересів.

Непогодженість думок, термінологічна плутанина, розходження в поглядах на важливі теоретичні аспекти жанру, а то й упереджене ставлення до нього залишаються й досі не усуненими.

Не можна не відзначити, що у з'ясуванні типологічних властивостей історико-біографічного роману тенденція зважати лише на тематичні ознаки є превалюючою, панівною й дотепер. За міцно усталеною традицією до цього різновиду роману причисляють твори, присвячені письменникам, художникам, композиторам, у той час коли ціла низка літературних явищ, у яких змальовується життя видатних державних, політичних діячів, полководців, вчених, мандрівників, та й взагалі всіх, хто не був безпосередньо причетний до сфери мистецтва, лишається осторонь, хоч такі явища і позначені рисами історико-біографічної літератури. Прикладів подібної класифікації аж надто багато, щоб їх наводити. Ліпше послатися на окремі винятки протилежного характеру. Один із них — оцінка О. Білецьким роману Н. Рибак «Помилка Оноре де Бальзака». Вчений не тільки вказав на жанрову несхожість твору українського радянського письменника з «романізованою біографією» Рене Бенжамена «Незвичайне життя Оноре де Бальзака», а й підкреслив те, що «Н. Рибак не мав на меті написати біографічний роман» про уславленого творця «Людської комедії»². Дослідник виходив з того, що структурні, жанроутворюючі компоненти твору органічно пов'язані з ідейно-художнім задумом письменника. Зважаючи саме на це, О. Білецький писав: «Перш ніж робити остаточний висновок про твір того чи іншого автора, треба спочатку зрозуміти, яку мету він собі ставив, що саме хотів естетично пізнати своїм образним словом...»³. А такою метою Н. Рибак було не відображення процесу формування і розвитку Бальзака як особистості й геніального художника слова, а, зосередившись на трьох останніх роках життя французького романіста, показати його «душевну драму», зумовлену складними світоглядними суперечностями і посилену інтимним конфліктом. В основі книги Н. Рибак, таким чином, не біографія видатної історичної постаті, а сперта на реальні факти романічна колізія, яка допомогла радянському письменникові поставити й талановито висвітлити важливу мистецьку й суспільну проблему.

¹ Евг. Лундберг. Правда или вымысел? — «Литературная газета», № 38 (889), 10 июля 1940 г.

² О. І. Білецький. Письменник і епоха. Держлітвидав України, К., 1963, стор. 326.

³ Там же.

Ось інший приклад: міркування з приводу трилогії О. Форш «Радіщев» — твору, який, здавалося б, не дає жодних підстав для вагань при визначенні його жанрової своєрідності. Однак, на думку авторів нарису «Русской советской литературы», трилогія О. Форш «виходить далеко за рамки історико-біографічного роману», оскільки, мовляв, «письменниця простежує не лише становлення світогляду головного героя», а й зацікавлюється «долею національної російської культури», малює «численні портрети сучасників», зображує «широку картину епохи, її філософських і політичних течій».

Створюється враження, коли вірити цим зауваженням, що можна було б написати художньо повноцінний історико-біографічний роман про Радіщева (та й взагалі про видатну історичну особу), обмежившись епізодами з його приватного життя і не показавши суспільно-політичної і культурної атмосфери доби, в яку він жив і творив. Насправді ж це далеко не так. Авторам же цитованого нарису чомусь здається, що відзначена широта охоплення дійсності, зумовлюючи «пізнавальну цінність... і художню переконливість»¹ роману О. Форш, тим самим виключає його із розряду історико-біографічних.

Тут, як бачимо, дещо приглушено, ніби ненароком натякається на певну художню неповноцінність історико-біографічної прози. В праці ж Ю. Андреева «усічені можливості історико-біографічного жанру» декларуються підкреслено прямо. Дослідник вважає, що в зображенні життя історичної особи є ніби два полюси — історичний роман і наукова біографія. «Між цими двома видами літератури, — пише Ю. Андреев, — дивне положення займає історико-біографічний роман: від біографії він відрізняється відсутністю наукової повноти і точності в зображенні фактів, а від історичного роману — дуже усіченим історичним фоном і вузьким колом подій»².

Звідси цілком категоричне твердження: «Цей різновид жанру — не для життєпису великих людей...»³. А відтак, констатує Ю. Андреев, не тільки «Радіщев» О. Форш, а й «Кюхля» Ю. Тинякова, як і «багато, багато інших книг» подібного характеру, — романи не історико-біографічні, оскільки вони не позбавлені — і в цьому, бачте, причина — значного суспільно-історичного змісту.

З таким присудом вченого погодитися аж ніяк не можна. Тут, як нам здається, спостерігається змішування кількох усталених жанрових форм, типологічні й змістові властивості яких далеко не тотожні, перенесення ознак і можливостей художньої біографії, біографічного нарису на історико-біографічний роман, чим і «доводиться» неповноцінність останнього. Неприхований нігілізм по відношенню до однієї з поширених романних структур може наштовхнути на хибне уявлення про природу роману взагалі, основною проблемою якого здавна було і є: людина та її зв'язки з суспільством. Позбавляти роман цього ідейно-естетичного наповнення — значить вихолощувати його, руйнувати як жанр. Не меншою мірою сказане стосується й історико-біографічного різновиду роману, головний мистецький інтерес якого, за влучним висловом П. Краєвського, становить «не історія особистого життя, а життя видатної особи в історії»⁴.

Нерозв'язаним лишається й питання про генезис історико-біографічного роману. Якщо одні автори вважають цей жанровий різновид

¹ Русская советская литература. Очерк истории. Учпедгиз, М., 1963, стор. 399.

² Ю. А. Андреев. Русский советский исторический роман. 20—30-е годы. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1962, стор. 150.

³ Там же, стор. 155.

⁴ П. Д. Краевский. Семинар по советскому историческому роману. — 3б. «Семинарские занятия по художественной литературе», М., 1960, стор. 162.

явищем цілком новим, породженим мистецтвом соціалістичного реалізму, то інші бачать його появу в літературі XIX століття, а дехто в пошуках родоводу звертається аж до античності.

З такого занурення у сиву давнину починає, приміром, свій огляд історико-біографічних творів з життя письменників. І. Ходорківський, маючи на увазі істориків Тацита, Плутарха, Тита Лівія та ін.¹ Однак апеляція до античної історіографії в даному разі здається не доцільною, хоч ця історіографічна література й позначена певними елементами художності. Як відзначав П. Преображенський, у сфері історичного портрета антична історіографія досягла певної пластичності і виразності. «Але ця пластичність і виразність зовсім не є гарантією історичної правди. Як античний актор одягав маску і носив котурни, так і фігури, створені античною історіографією, то хизуються у масці пороку, то стоять на котурнах доброчесності»². Отже, художність, як і історичність цих портретів, обмежена й умовна. З точки зору поетики, жанрової форми, мистецьких цілей вони не мають найменшої схожості з тим, що ми звикли розуміти під історико-біографічним романом або повістю. Своїми «Порівняльними життєписами» Плутарх увів біографічний жанр в історію. Ним користувалися вчені дожовтневого часу (згадаймо хоча б М. Костомарова), та не відмовляються й зараз (тут знову можна назвати працю Є. Тарле про Наполеона, окремі книги із серії «Жизнь замечательных людей», спеціальну серію «Научных биографий», що видається АН СРСР, та ін.).

Годі було б шукати літературних джерел історико-біографічного роману і в значно пізніші часи. Адже рівень історичної свідомості і в наступні віки був такий, що навіть для письменників-класицистів, та значною мірою й сентименталістів «весь інтерес «історичного» характеру полягав у вираженні тих або інших «вічних», незмінних сторін людської природи»³. Не мали до кінця сформованого «історичного погляду на речі» і людину й романтики, хоч і засвідчили своє прагнення збагнути і відтворити історичний колорит. Лише на ґрунті нового історичного мислення, що стало наслідком великих суспільно-історичних зрушень, на початку XIX ст. зароджується реалістичний історичний роман, структурно-типологічні форми якого в процесі розвитку урізноманітнюються і збагачуються, засвідчуючи собою величезні художньо-естетичні та пізнавальні можливості жанру.

У цьому зв'язку заслуговує на увагу думка С. Петрова, який відносить появу історико-біографічного роману до 30-х років XIX ст., позначених, як відомо, найінтенсивнішим розвитком історичної белетристики в російській літературі дожовтневого часу. Щоправда, в пошуках перших зразків означеного типу роману вчений зупиняється на книзі Кс. Полевого «Михайло Васильович Ломоносов» (1836), посилаючись тут же на її характеристику, зроблену В. Белінським⁴. Думається, що таке судження з приводу наведеного літературного факту потребує певних пояснень і уточнень. Справа в тому, що і автор названої книги, і її перший рецензент — Белінський дотримувалися іншої точки зору, ніж С. Петров, і мали, як нам здається, цілковиту рацію. Замислюючись над визначенням жанру своєї двотомної праці, Кс. Полевой підкреслював,

¹ Див.: І. Д. Ходорківський. Історико-біографічні твори з життя письменників. «Радянська школа», К., 1963.

² П. Ф. Преображенский. В мире античных идей и образов. «Наука», М., 1965, стор. 68—69.

³ История русского романа в двух томах, т. I, Изд-во АН СССР, М.—Л., 1962, стор. 81.

⁴ С. Петров. Русский исторический роман XIX века. Изд-во «Художественная литература», М., 1964, стор. 286—287.

що він «писав не роман і не історію, а оповідання про життя Ломоносова»¹. В. Белінський не відкидав негативної частини міркувань автора, але висновок робив інший. Великий критик напрочуд тонко підмітив і дав точне формулювання жанрової своєрідності книги Кс. Полевого, вказав на її новаторство щодо цього. Твір Кс. Полевого, писав В. Белінський, «не роман і не біографія в точному смислі цього слова», «це справа і розуму і фантазії, це поетична біографія, що належить і до науки і до мистецтва,— ряд цілком новий, оригінальний»².

Звернімо увагу на дві обставини. По-перше, на те, що йдеться про рід літератури, що «належить і до науки і до мистецтва», на відміну від роману, в якому, за визначенням того ж В. Белінського, «історія, як наука, зливається з мистецтвом»³ (підкреслення наше.— П. К.). По-друге, мовиться про «поетичну біографію», а розуміння В. Белінським цього терміну прояснюється, зокрема, в його відзиві (написаному майже одночасно) на повість Г. Квітки-Основ'яненка «Маруся», в якій він бачив «не художній, а лише поетичний твір, розуміючи під словом «поетичний» все пройняте душею, зігріте почуттям». Вважаючи найістотнішим критерієм художності повноцінність створених письменником людських характерів, його вміння виявити типове через індивідуальне, критик писав: «...в Наумі, Марусі і Василеві не бачимо ми цих типових різких рис та індивідуальних особливостей, і тому не бачимо в їх змалюванні художнього виконання»⁴ (підкреслення наше.— П. К.).

Таким чином, В. Белінський у згаданій рецензії на твір Кс. Полевого двічі — в самому визначенні підвиду історико-біографічної літератури та в розкритті його жанрової сутності — підкреслював, що поетична біографія посідає ніби проміжне місце між наукою і мистецтвом. Це саме той різновид жанру, який у наш час одержав назву так званої белетризованої біографії, а не історико-біографічного роману, як пише С. Петров.

Справді-бо, що спільного має книга Кс. Полевого про Ломоносова з романами «Дмитрій Донської» С. Бородіна, «Іван Грозний» В. Костильова, «Ратоборці» А. Югова, «Іван III — государ всея Русі» В. Язвицького та іншими подібними творами, справедливо зарахованими С. Петровим до категорії історико-біографічних?⁵ Щодо своєї поетики, художньої структури та інших жанрових ознак ці явища, звичайно, не сумісні. Однак міркування С. Петрова, який в даному випадку зупинився на творах С. Бородіна, В. Костильова, А. Югова, В. Язвицького як явищах історико-біографічної романістики і таким чином резонно відкинув лише тематичний принцип внутріжанрової класифікації великих прозових форм, вельми суттєве й важливе. Йдучи за логікою вченого, можна було б, звичайно, умножити намічений ним ряд книг. Та доцільніше в цьому зв'язку послатися на іншу працю — двотомну «Історію русского романа», де не без підстави відмічається, що історичний роман у радянській літературі «у переважній своїй частині будується...

¹ Михайл Васильевич Ломоносов. Сочинение Ксенофонта Полевого, т. II, СПб., 1887, стор. 304.

² В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. II. Изд-во АН СССР, М., 1953, стор. 191, 194.

³ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V. Изд-во АН СССР, М., 1954, стор. 42.

⁴ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. III. Изд-во АН СССР, М., 1953, стор. 52, 54. Тут ми, звичайно, не торкалися докладнішої характеристики повісті «Маруся». Цитати з В. Белінського наводилися, як сказано, в зв'язку з необхідністю з'ясування понять «художній» і «поетичний» у розумінні їх критиком.

⁵ С. М. Петров. Советский исторический роман. «Советский писатель», М., 1958, стор. 405.

як біографічний роман про історичного діяча («Петро I» О. Толстого, «Степан Разін» С. Злобіна, «Омельян Пугачов» В. Шишкова, «Пушкін» Ю. Тинякова) і лиш обрідніше — за принципом, встановленим «Капітанською дочкою», як історія вимислених персонажів, пов'язана з історичною епохою та її подіями...»¹. Кількісне переваження в радянській літературі саме такого типу роману, який будується за біографічним принципом, констатувалося й раніше — на Другому всесоюзному з'їзді радянських письменників у свідповіді К. Симонова про художню прозу. Вказавши на закономірність появи цього типу романів, К. Симонов відзначав: Серед них можемо назвати такий класичний твір, як «Петро I» О. Толстого, такі чудові історичні романи, як «Радішев» О. Форш або «Омельян Пугачов» В. Шишкова. У цьому ряду посідає своє законне місце «Абай» і «Шлях Абая» М. Ауезова...»².

Разом з тим К. Симонов застерігав проти спроб генералізації такого принципу побудови роману, де, за його словами, «в центрі стоїть історична фігура великої людини», і, природно, нагадував про повноправність та художньо-поетичну ємкість інших жанрових форм історичної прози.

Запопадливе ставлення до визначення жанрової специфіки творів історико-біографічної літератури, плутанина в цій важливій справі не перестали, на жаль, існувати й нині. Поряд з недооцінкою мистецьких можливостей творів такого роду дається взнаки поблажливе ставлення до них, невиправдане зниження критерію оцінок їх художніх якостей. Нагадуванням про це могла б бути, скажімо, стаття А. Погрібного «На розпутьях одного жанру»³. Її автор вказує на «неуважність» до проблем «дуже багатого і щедрого у своїх можливостях» біографічного жанру. «Більше того, — пише А. Погрібний, — жанр цей досить таки часто залучають у нас до ґатунку «легшого», стосовно якого найбільше припустима знижка... Іноді трапляються навіть виправдовування браку художності своєрідними міркуваннями про те, що автор, котрий виступає в історико-біографічному жанрі, — творець не «чисто художнього полотна»⁴.

Думається, що все це йде від нехтування законами жанру, від перенесення на роман чи повість ознак аж ніяк їм як творам мистецтва не властивих. Літературна практика показує, що в полоні хибного критерію «не чистої художності» історико-біографічної літератури, та навіть її провідної форми — роману, перебуває не тільки той чи інший автор, але й видавництво, а за ним і критика. Так, зокрема, трапилося з твором Г. Вовка «Мед з каменю», охрещеним як роман, тоді як насправді це, за визначенням А. Хорунжого, лише «розріджений белетристикою життепис, ілюстрований літопис мандрів Сковороди».

Не можна не приєднатися й до зауважень критика стосовно книжок серії «Життя славетних», вряд іменованих повістями, хоч «ця серія і за задумом, і щодо свого змісту — не так художня, як науково-популярна»⁵.

¹ «История русского романа в двух томах», т. I. Изд-во АН СССР, М.-Л., 1962, стор. 201.

² Второй всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. «Советский писатель», М., 1956, стор. 96.

³ «Літературна Україна», № 96 (2586), 3 грудня 1968 р.

⁴ У зв'язку з цим А. Хорунжий переконливо полемізує з Т. Буженко, в статті якої «Дбаючи про патріотичне виховання...» («Літературна Україна», № 44 (2534), 4 червня 1968 р.) поряд із вилученням історико-біографічної літератури із сфери справжнього мистецтва допущено змішання її різних жанрових форм.

⁵ Анатолій Хорунжий. На розпутьях одного жанру. — «Літературна Україна», № 96 (2586), 3 грудня 1968 р.

Із сказаного видно, що єдиної, викристалізованої точки зору на історико-біографічний роман (та й інші форми біографічної прози) нема, що погляди критиків і літературознавців з цього приводу не тільки не збігаються, але й істотно розходяться. Амплітуда коливань у судженнях буває аж надто велика — від заперечення художньої повноцінності цього жанрового різновиду до зарахування в його розряд найвидатніших досягнень радянської історичної романістики, в тому числі й «Петра I» О. Толстого.

Значущість порушеної проблеми, здається, цілком очевидна. Теоретичне осмислення її — не лише важливий чинник для вивчення конкретних мистецьких явищ у єдності їх змісту і форми, а й для з'ясування особливостей становлення та закономірностей розвитку жанрового багатства роману в живому й бурхливому потоці літератури.

ДО ПИТАННЯ ПРО КОНЦЕПЦІЮ ОСОБИ В ПОЖОВТНЕВІЙ РОСІЙСЬКІЙ ПРОЗІ ПОЧАТКУ 20-х РОКІВ

Л. П. Берзнікова

Однією з важливих проблем літератури соціалістичного реалізму є проблема людини революційної епохи. Вона пов'язана з розумінням суті нових відносин особи та суспільства, особистого та суспільного. Вагома сама по собі, проблема ця набуває особливого значення, коли йдеться про літературу 20-х років.

До недавня зазначена проблема не привертала достатньої уваги дослідників. У 60-х роках намітилися певні зрушення у її вивченні та розв'язанні як марксистсько-філософською наукою¹, так і радянським літературознавством². Однак згадані праці мають головним чином загально-теоретичний характер. Істотні ж аспекти порушеної проблеми стосовно конкретних літературних явищ початку 20-х років торкаються в них рідко.

У цій статті ми зупиняємося на фактах російської прози початку 20-х років, розглядаючи її як розкриття взаємин індивіду і суспільства, особи і класу.

Соціалістична концепція особи сформувалась, з одного боку, у боротьбі з буржуазним індивідуалізмом, який стверджує нездоланність протиріч між особою та суспільством, перевагу особистого над суспільним, з другого боку,— з аскетичним проголошенням переваги суспільного над особистим, з догматично вузьким запереченням особистості, яке пропагували пролеткультівці та левівці.

Радянська література йшла до утвердження взаємин людини та суспільства як гармонії особистого та загального, але на цьому її шляху зустрічалися й немалі труднощі, зумовлені як складністю самої дійсності, так і ідейно-естетичною обмеженістю тих чи інших митців. Із огляду на складність живої літературної дійсності того часу ми повинні зупинитися не тільки на явищах і тенденціях, які засвідчили собою здобутки мистецтва революційної доби в художньому осмисленні і розв'язанні цієї важливої проблеми, а й на тому, що становило, так би мовити, витрати виробництва, а часом і суперечило основним устремлінням радянської літератури. Останнє стосується, зокрема, літературних явищ, у яких переважала декадентська концепція людини з її стверд-

¹ М. И. Петросян. Гуманизм. «Мысль», М., 1964; «Коммунизм и личность», «Политиздат», М., 1964; В. П. Тугаринов. Личность и общество. «Мысль», М., 1965; «Коммунизм и личность». «Мысль», М., 1966; «Строительство коммунизма и духовный мир человека». «Наука», М., 1966 та ін.

² В. Щербина. Наш современник. «Советский писатель», М., 1964; С. Штут. Каков ты, человек? «Советский писатель», М., 1964; «История русского советского романа», т. I. «Наука», М.-Л., 1965; М. Кузнецов. «Советский роман». Изд-во АН СССР, М., 1963; Л. Ф. Ершов. Русский советский роман. «Наука», Л., 1967; «Гуманизм и современная литература. Изд-во АН СССР, М., 1963; «Советская литература и новый человек». «Наука», Л., 1967 та ін.

женням відчуженості особи та суспільства, нібито ворожого людині. Ця концепція знаходить особливо виразне втілення у творах А. Белого «Я. Епопея», Є. Замятіна «Тулумбас», «Ми», Б. Пільняка «Голий рік», «Вовки», де революція зображає як сила, що несе загибель особистості і незмінно пов'язана з регламентацією життя.

Для творчості А. Белого початку 20-х років був характерним індивідуалізм та ірраціоналізм, небажання сприймати все, що виходить за межі суб'єктивних переживань, прагнення ствердити ізоляцію особи від дійсності як єдину можливість зберегти людську особистість. Тому й революцію, яка самою логікою подій вириває людину з цієї ізоляції та примушує активно включитися в суспільне життя, письменник сприймає насторожено. Революція, твердить А. Бєлий, це час, коли «личность размахом событий, в которых живем мы, естественно потеряла значение...»¹

Із захистом особи від «зазіхань» революційної дійсності зв'язаний роман А. Белого «Я. Епопея» (1921). Завдання роману сформульовано самим автором: «раскрыть «я» человека, пережившего катастрофу сознания и свободного от пут рода, быта, от местности, национальности, государства...»²

Не приймаючи дійсності, письменник закликає свого героя поринути у внутрішній світ, «вернуться в себя». Мета цього відходу — аналіз суб'єктивних, ірраціональних сфер психіки. За всіма цими загальними розсудами про згубність спілкування особи з світом, легко виявляється пристрасний захист прав жити лише для себе. А. Бєлий пише: «Из двух зол: быть маленькою живою лягушкой или дохлой лягушкой, разорванной ложным порывом, предпочитаю оставаться лягушкой живою и становлюсь обывателем... Отвращает меня всякий привкус партийности на благо других»³.

На відміну від А. Белого з його складним ставленням до нового світу Є. Замятіну було властиве беззастережно вороже неприйняття революції. Для останнього революційна епоха, що вимагала суворого самозречення, служіння спільним інтересам, — чужа і ворожа справа. Він злісно іронізує над труднощами будівництва нового і над вимушеною суворістю епохи (притча «Тулумбас»).

Найбільш закінчено замятінську концепцію особи в революційну епоху виражено в його романі «Ми». Комуністичне суспільство тут зображено, як казарму, в якій люди позбавлені індивідуальності і душі, зведені до становища роботів, з номерними знаками замість імен. Усякі намагання піднятися проти загального нівелювання караються смертю. Наклепницький характер цього роману було відзначено у свій час критикою⁴. Як справедливо зауважує М. Кузнецов, роман Замятіна «Ми» — це буржуазна ідеологічна диверсія⁵.

Дещо складніше розв'язувалася проблема особи у Б. Пільняка. В його романах «Голий рік» (1922), «Вовки» (1923) показані дві Росії. Одна — первісна, звіринна, яка живе підсвідомими біологічними імпульсами, єдиним життям з природою. Так живуть мужики в романі «Голий рік»: кондові, твариноподібні кержаки, жінки з могутніми тілами та дебелими коров'ячими обличчями. Мужики ненавидять місто, цивілізацію, живуть примітивним, не освіченим розумом життям в «печном тепле,

¹ А. Бєлий. Дневник писателя. — «Записки мечтателей», 1921, № 2—3, стор. 113—114.

² Там же, стор. 114.

³ А. Бєлий. Так говорит правда. — «Записки мечтателей», 1921, № 5, стор. 22.

⁴ А. Воронский. Е. Замятин. — «Красная новь», 1922, № 6.

⁵ М. Кузнецов. Советский роман. Изд-во АН СССР, М., 1963, стор. 135.

в сказке, в блохах»¹. Друга Росія — революційна, пролетарська, але вона позбавлена емоцій, безпристрасна. Суть революції в перемозі розуму над стихією біологічного, первісного. Та ця перемога неминуче пов'язана з великою кров'ю, жорстокістю, вона перетворює людину в номерний знак. «В вихреву эту метель, безгосударственную кровавую, удалую — вмешалась, вплелась чужая чья-то рука, жестокая, бескровная, стальная, государственная... она нормализовала, механизировала, равняла, учитывала... Это пролетарий построил Россию, как карту, как план машины, где люди были номерами»².

Ідеологічна шкідливість даних концепцій особи очевидна. Бєлий, Замятін, Пільняк, кожен по-своєму, зображують революцію як силу, що нівелює людську індивідуальність.

Не менш небезпечною була й зовні протилежна точка зору, сформульована теоретиками Пролеткульту і Лефу, що стверджувала відмову від права особи на індивідуальну своєрідність, повне розчинення особи в класі як необхідну умову перемоги революції.

Аскетично-жертвне протиставлення загальному особистому, перекреслення емоційно-моральної сфери людської психології як неістотної і навіть шкідливої, утвердження фанатичної жорстокості як необхідного фактора торжества революційних ідей — прикметна риса творів О. Тарасова-Родіонова «Шоколад» (1922), А. Явича «Григорій Пугачов» (1925), О. Аросєва «Страда» (1921), М. Щелканової «З вікна» (1923) та ін.

Ідейна шкідливість і антидемократизм теорії жертвовності й аскетизму особливо яскраво проступає в повісті О. Тарасова—Родіонова «Шоколад» (1922). Зудін та інші герої повісті — комуністи, переконані в політичній шкідливості почуття доброти, жалості, співчуття не тільки до ворогів революції, але й до друзів, соратників, близьких людей. Любєв до дружини Зудін розцінює як «канарєєчну заботливість о любящей самочке»³, вважаючи, що «хорошо было бы, если бы у рабочих совсем не было детей»⁴.

Характерно, що фанатична жорстокість героїв повісті (комуністів) пояснюється не рисами їх індивідуального характеру. Зудін — люблячий батько і чоловік. Співробітники НК щиро жаліють Зудіна. Причина жорстокості в хибних уявленнях героїв повісті про народ як буцімто стихійний темний натовп, не здатний усвідомити революційні ідеї.

Теорія героя і натовпу, жертвовності, жертвовного подвигу, що вимагає повного самозречення особи, — це теорія народницького походження. Разом з тим в ній відчуваються відгуки християнського месіанізму. Пізніше її підхопили есери, а хибну суть у свій час викрив В. І. Ленін у роботі «Що таке «друзі» народу і як вони воюють проти соціал-демократів».

Народжена в полеміці з пільняківсько-замятінським тлумаченням революції повість Ю. Либєдинського «Тиждень» (1922) зображує більшовиків людьми високої моральної чистоти і самовідданості, людьми, здатними любити, страждати, терпіти від хвороб і голоду, долати муки ради служіння революції.

На жаль, героїзм і самовідданість героїв повісті іноді переростають у жертвний аскетизм. У повісті майже немає щасливої людини. Всі мучаться, страждають від нероздільного кохання, хвороб, нудьги, відчаю. Участь у революції для героїв пов'язана із зреченням природних люд-

¹ Б. Пільняк. Гольй год. — «Красная новь», 1922, № 1, стор. 71.

² Б. Пільняк. Волки. — «Красная Новь», 1923, № 3, стор. 140.

³ А. Тарасов-Родионов. Шоколад. — «Молодая гвардия», 1922, № 5—6, стор. 55.

⁴ Там же, стор. 56.

ських радощів, перетворюється в якийсь «постриг», носить хворобливий характер. Варто з цього погляду придивитися до долі смертельно хворого Робейка, по суті залишеного в скрутну хвилину товаришами. У такій ситуації Робейко здається швидше страстотерпцем і мучеником, а його товариші, які залишили свого ватажка, людьми, позбавленими елементарної людяності. Але чи так уже необхідний суворий аскетизм друзів Робейка? У повісті «Шоколад» (1922) він пояснюється необхідністю стояти в ореолі святості і непогрішності над неосвіченим і тупим натовпом. У повісті «Тиждень» народ, маса, заради якої жертвують собою герої, відсунуті на другий план. У повітовому містечку, де відбувається дія повісті, живуть знавіснілі міщани, які ненавидять революцію, за межами міста панує стихія привратницького села. Мимоволі виникає думка про марність жертв героїв-одиночок.

Складність розв'язання проблеми обов'язку та людяності, особисто-го і суспільного привела деяких письменників, вихованих на ідеях абстрактного гуманізму, до серйозних хитань. Двоїсте відношення до революції, пов'язане зі складністю переходу від абстрактного гуманізму до гуманізму революційного, визнання справедливості зруйнування старого світу і неприйняття «жорстокості» революції властиве й романам І. Еренбурга «Незвичайні пригоди Хуліо Хуреніто» (1921), «Життя і загибель Миколи Курбова» (1923), В. Вересаєва «У безвиході» (1922).

У романах Еренбурга крізь іронію і скептицизм автора, який одночасно розповсюджується на всі форми організованих зусиль змінити світ, пробивається любов до людини і надія на краще життя. Але любов ця абстрактна, вона не спирається на реальні соціальні сили. Автор туманно уявляє шляхи збереження природних прав особи. Тип міщанина-індивідуаліста для нього неприйнятний. Еренбург їдко знущається над прекраснодушними ламентациями російського ліберального інтелігента Олексія Спиридоновича і наріканням мес'є Деле, позбавленого звичного комфорту, але також з недовір'ям ставиться і до пролетарської диктатури, майже по-замятінськи трактує її як загальне обмеження і регламентацію.

Еренбург захоплюється героїчними прагненнями людей змінити світ, він відчуває романтику революційного подвигу: «Вся Москва представлялась мне монастырем со строгим уставом, с вечным постом, обеднями и оброками. В самой скуке было нечто подвижническое и только обросшие сердца не поймут трогательного величия этого безумного народа, прокричавшего в дождливую осеннюю ночь о приспевшем рае с низведенными на землю звездами»¹.

І все ж від мрії про рай до її здійснення, за твердженням І. Еренбурга, шлях складний і драматичний — шлях нескінченних втрат, страждань, мук самозречення.

Прагнення подолати подвійність, розкрити суть нових взаємовідносин між людиною й революційною дійсністю знаходимо в романі К. Федіна «Міста і роки» (1924), збірці оповідань І. Бабеля «Конармія» (1922), романі С. Іванова «Голубі піски» (1922) та ін.

Роман К. Федіна «Міста і роки», як на це вказувалося в літературі про нього, цікавий пошуками гармонії людини й світу, особистого й загального, особи й революційної епохи. Відкидаючи і розвінчуючи прекраснодушний і плюсклий гуманізм Андрія Старцева, письменник не приймає і безжального ригоризму Курта Вана. Даремно критики й досі звинувачують К. Федіна в тому, що він збіднив образ комуніста, не оцінив більшовицької свідомості, волі та дисципліни Курта Вана. Слід відмовитися від переконання, що Курт Ван з його жорстокою бай-

¹ І. Еренбург. Хуліо Хуреніто. ГИЗ, М.-Л., 1923, стор. 252.

дужістю до людей, утвердженням ненависті є втіленням істинної суті революції. Насправді, Курт Ван — діяч, котрий втілює у собі деякі сторони революції, що на тому етапі були неясні й самому К. Федіну. Курта Вана привела до революції ненависть до старого світу, але в його ненависті нема творчого начала. Суть революції не тільки в знищенні старого, а й у створенні нових гармонійних відносин між людьми, у формуванні нової гармонійної особи.

К. Федін у ті роки стояв на шляху до розуміння суті людини нового світу. У цьому плані найбільш цікаві образи Семена Голосова і Покісена (що й було відзначено М. Горьким)¹. Голосов і Покісен — антиподи і Старцева, і Курта Вана. Семен Голосов — людина душевно здорова, що любить життя й людей, не приймає рефлексії Андрія Старцева. Голосову чужий Курт Ван з його суворим аскетизмом фанатика.

«Мы не боимся есть маринады и ездить на дачу. А вы лизнули вареньица и сейчас же задумались. А имеет ли революционер право лизать варенье в то время, когда... и поехали»². Ці слова Голосова однаково стосуються й Старцева, який весь час хитається, і суворого Курта Вана, що забороняє собі все людське й душевне.

Голосов і Покісен уміють любити людей, дружити, цінувати людські радощі. Суворий час вимагає від них самовідданості, але не позбавляє людяності. Та, на жаль, у загальній концепції роману образи цих героїв посідають другорядне місце, а звідси і нечіткість, хисткість і неясність у самій позиції митця, який сміливо поставив проблему революційного гуманізму. Вірне розв'язання проблеми особи лежало на шляху подолання цих суперечностей.

Мета і завдання революції полягають у звільненні особи від пут рабства. Революція викликала небачене піднесення її. Гаряче бажання творити історію примушувало відчувати прагнення до громадського блага не стільки як жертву, обов'язок, але як особисту потребу — необхідну умову особистого щастя. Залучення до спільної справи збагачує людину, бо «коммунизм будет возвращением человека к самому себе, как человеку общественному, т. е. человеческому»³.

Більшість письменників уже на початку 20-х років ідуть до розкриття того, що участь у революції, служіння суспільству можуть стати джерелом емоційного, морального розвитку особи, гармонії людського духу. Про це свідчать романи Д. Фурманова «Чапаев» (1923), О. Серафимовича «Залізний потік» (1924), повісті Б. Лавреньова «Вітер» (1924), «Сорок перший» (1924), Л. Сейфуліної «Віриня» (1924), О. Неверова «Мар'я-більшовичка» (1921) та ін.

Думка про творчу силу революції, яка збуджує людську особистість, лежить в основі роману Д. Фурманова «Чапаев». Революція відкриває Чапаєву відчуття цінності свого людського «я», виявляє величезні потенційні можливості, закладені в ньому природою. «Я», к при меру, был рядовым то, да што мне: убьют аль не убьют, не все мне одно. Кому я, такая вошь, больно нужен оказался. Таких, как я, народят сколько хочешь. И жизнь свою ни в грош не ставил... потом гляжу, отмечают меня стали — на человека похож, выходит... и вот вы заметьте, товарищ Клычков, што чем выше я поднимаюсь, тем жизнь мне дороже... Мнение о себе развивается такое, что не клоп ты, каналья, а человек настоящий, и хочется жить по-настоящему, как следует»⁴.

¹ Литературное наследство, т. 70, М. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. Изд-во АН СССР, М., 1963, стор. 480.

² К. Федін. Города и годы. Л., 1932, стор. 324.

³ К. Маркс, Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., Соцэкгиз, 1956, стор. 58.

⁴ Д. Фурманов. Чапаев. «Советский писатель», М., 1958, стор. 112.

По суті, розкриття душевних багатств, закладених у людині й пробуджуваних революцією, і створює всю складну ідейно-художню концепцію роману.

Своєрідно розв'язано проблему особи і в «Залізному потоці» О. Серафимовича. Нам здається, що настав час відмовитися від традиційного тлумачення цього твору як безгеройного¹. Саме у складному внутрішньому житті Кожуха, ніби прихованому від стороннього погляду, письменник відбиває ту гармонію внутрішнього світу сучасника, яка знайшла своє втілення у єдності особистого і загального. Причому єдність досягається не через придушення особистого, а через сприйняття революції як особистої справи. Кожуха показано частиною маси. Усе його життя від дитинства до зрілості поєднано з народом, з його думами й почуттями, але у цій єдності не залишається місця для знеособлювання, розпорошування й нівелювання героя, навпаки, саме у цій єдності герой зростає, набуває нових якостей, здобуває нове щастя.

Новаторство Серафимовича і полягає в новому аспекті розкриття взаємовідносин особи й колективу, індивіда й класу, обов'язку й людяності.

Участь у революції для Кожуха, вчорашнього батрака, який ціною нелюдських зусиль вибився у прапорщики, — не обмежування себе, не відмовляння від людських радостей, а здобування справжнього щастя в служінні людям. Поставивши перед собою по-нелюдськи важке завдання — вивести армію із оточення, напружуючи розум, волю, він не втрачає людяності, доброти, любові до людей, бо тільки задля щастя людей і здійснювалася революція. Кожух не тільки живе для людей, а й разом з ними. Саме тоді, коли він виконав місію, покладену на нього народом (вивів армію із оточення), і на майдані прокотилася буря радісних криків, Кожух зрозумів, що в цій єдності з народом і є велике людське щастя. «Так-от воно, счастье, ... — огненно обожгло в груди и челюсти дрогнули»².

«Нема в меня ни отца, ни матери, ни жены, ни братьев, ни близких, ни родных, только одни эти, которых вывел я из смерти. Тут мой отец, мой дом, мать, жена, дети»³.

Відчуття єдності свого щастя з щастям народу примусило Кожуха вперше скинути з себе пута залізної скованості, і всі побачили його добру щасливу посмішку та його блакитні очі. «Кожух раскрыл рот, чтобы заговорить, и все ахнули, как будто увидели его в первый раз: — Та у его глаза сыни.

Нет, не закричали, потому что не умели назвать словами свои ощущения, а у него глаза действительно оказались голубые, ласковые и улыбались милой, детской улыбкой»⁴.

У такому ж аспекті проблема особи розкривається і у творах Б. Лавренюва, О. Неверова, Л. Сейфуліної.

Долаючи суперечності, переборюючи вплив дрібнобуржуазного гуманізму, відмітаючи догматично вузьке, сектантське розуміння місця особи в суспільно-політичній боротьбі, вивчаючи складну революційну дійсність, радянська література йшла до правильного розуміння сутності людини епохи революції.

¹ Відгуки цього тлумачення є не тільки в роботі О. Куриленкова «А. С. Серафимович» («Советский писатель», М., 1952), але й у найбільш вдалій монографії про творчість цього письменника—О. Г. Гладковської «Рождение эпопеи» («Советский писатель», М., 1963).

² А. Серафимович. Железный поток. «Советский писатель», М., 1965, стор. 171.

³ Там же, стор. 173.

⁴ А. Серафимович. Железный поток. «Советский писатель», М., 1955, стор. 173.

ПРО ПРИРОДУ ДИНАМІЧНОСТІ РОМАНІВ Ф. М. ДОСТОЄВСЬКОГО («Злочин і кара»)

Р. М. Піддубна

Нові аспекти і принципи художнього пізнання людини і світу, відкриті творчістю Л. Толстого і Достоевського, ознаменували «спражній переворот у мистецтві роману», що починає «другу історичну епоху у розвитку жанру»¹.

Відбивши хаос перехідної доби, коли стара феодальна дійсність була зламана, а нова буржуазна «тільки починала складатись», вони були обумовлені необхідністю заново соціально, психологічно, філософськи осмислити індивідуальність, суспільство, історію у їх взаємних зв'язках і зрозуміти суть закономірностей останніх. Нові закони романного буття, сформовані цими відкриттями, істотно перетворили характер і функції всіх провідних елементів структури жанру роману.

Роман «Злочин і кара», що є першим зразком нового для російської літератури жанрового типу², дозволяє з'ясувати суть деяких перетворень.

Одною з найбільш характерних ознак типу романів Достоевського, властивих, хоча й меншою мірою, всьому роману нового часу, є динамічність. Її відразу помітили читачі і літературна критика. Завжди підкреслюють динамічність й літературознавці. Однак вони не займаються спеціальним аналізом цієї особливості романів Достоевського, а лише називають її характерні риси: підвищену подійовість романів; гостроту подій, що прямують до катастрофи; надзвичайну концентрованість і насиченість романного часу³.

Думається, однак, що динамічність є для романів письменника ширшою і універсальнішою категорією і названі ознаки входять до неї як складові і вторинні. Це твердження ґрунтується на тому, що динамічність характеризує не лише подійний ряд або час у романі, а й закони романного буття героїв як їх універсальну властивість, що організує потім і сюжет, і час. Найважливішими компонентами даної категорії можуть бути названі соціальна рухомість героїв, взаємообумовленість буття як закон романної реальності; нова функція діла, вчинку, події; зміна масштабів думки в межах свідомості кожного з героїв; імовір-

¹ Теория литературы, т. II. «Наука», М., 1964, стор. 138.

² Роман надрукований в 1866 р., тоді як інші твори, поетика яких зазнала істотних змін, з'явилися пізніше («Дим» Тургенева у 1867 р., «Війна і мир» Толстого в 1868 р., «Обрив» Гончарова в 1869 р.).

³ Л. Гроссман. Достоевский — художник. — 36. «Творчество Достоевского». Изд. АН СССР, М., 1959, стор. 343; Ф. И. Евнин. Роман «Преступление и наказание». — Та сама збірка, стор. 167—169; Г. М. Фридлендер. Реализм Достоевского. «Наука», М.-Л., 1964, стор. 132—133; А. В. Чичерин. Идея и стиль. «Советский писатель», М., 1968, стор. 187—188. Останній, крім того, пише: «Беспокойство духовных исканий свойственно автору: это основное динамическое ядро стиля его романов»

нісна причинність (вероятностная причинность) вчинків і подій. Розглянемо кожен з них.

Мотив рухомості людини, що з часів так званого «плутовського» роману, як різновиду авантюрного, став елементом структури жанру¹, проявився в російському реалістичному романі першої половини XIX століття від Пушкіна до Тургенева і Гончарова включно як психологічна «рухомість» (мінливість) героя. Принесений романами Толстого і Достоєвського філософськи мислячий герой ускладнив його філософською рухливістю особи, до того ж такої, коли джерелом і фактором руху (в межах художньої реальності) є сама мисляча особа². У Лермонтова і Достоєвського ця рухливість набуває характеру філософського експерименту³. Але у всіх романістів від Пушкіна до Толстого обов'язковою умово психологічних шукань була соціальна стійкість героя.

Відмінною особливістю героїв Достоєвського стає соціальна рухливість, нестійкість⁴. Відображуючи динаміку соціально-суспільних процесів буржуазного ладу, що починав складатись у Росії, вона в той же час організує романне буття героїв і структуру твору. Всі герої «Злочину і кари» перебувають у соціальному русі: Мармеладов від титулярного радника і «солідного» чиновника до нужденного мешканця сінних барок на Неві; Соня від «бідної, але чесної дівчини» до вуличної повії; Катерина Іванівна від «дами» «освіченої, вихованої і фамілії знатної» до жебрачки; Свідригайлов від шулера і дворянина, посадженого в боргову тюрму, до багатого поміщика; Лужин від людини, що «вже має капітал», до «мільйонщика»; Дуня і Раскольников стоять на соціальному «розпутті», котре містить у собі рівноможливі шляхи вгору і вниз. Надзвичайно істотний факт, що соціальна рухливість не лишилась в передісторіях героїв (наприклад, Vorgeschichte Мармеладова або Свідригайлова), але становить основу романного існування Раскольникова, Дуні, Соні, Лужина, як окремих прикладів практично всіх можливих соціальних перетворень. У творчості Достоєвського, яка передувала «Злочину і кари», соціальна нестійкість була об'єктивною, але потенційною можливістю буття героя, що пояснювала своєрідність його психіки та ідеології, але залишалася за межами естетичної реальності твору («Двійник», «Слабе серце», «Пан Прохарчин», «Записки з підпілля» та ін.). У «Злочині і кари» соціальна рухливість героїв реалізована як сюжет.

Соціальна рухливість героїв Достоєвського організує структуру роману в тому відношенні, що визначає якість філософської рухливості дійових осіб саме як експеримент. Перед героєм Л. Толстого, котрий починає усвідомлювати свою соціальну вину (що яскраво виявиться лише в «Анні Кареніній» і наступній творчості), необхідність соціальної динаміки виникає в результаті суб'єктивного осмислення соціально-етичних законів і норм свого класу і розуміється (або сприймається) як мо-

¹ В. Кожин. Происхождение романа. «Советский писатель», М., 1963, стор. 105—120.

² Перший герой такого типу був створений в російській літературі Лермонтова, і він істотно перетворив жанр «Героя нашого часу».

³ Експериментальний характер поведінки, взаємовідносин з людьми, психологічних спостережень і філософських шукань Печоріна доказово досліджений в статті В. М. Марковича «Герой нашего времени» и становление реализма в романе» (Русская литература, 1967, № 4).

⁴ Письменник неодноразово підкреслював, що його героєм був «тип випадкової родини» в протилежність «ще не дарім нашим родовим типам» «дворянської» літератури (Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. VIII. Гослитиздат, М., 1957, стор. 622—625). Цей факт був відзначений вже Вол. Соловйовим (В. л. Соловьёв. Три речи в память Достоевского. М., 1884, стор. 11—12). Докладно проаналізував його значення для концепції роману «Бідні люди» Г. М. Фрідлендер (Г. М. Фридлендер. Реализм Достоевского. «Наука», М.-Л., 1964, стор. 12—15, 55—57).

ральна рухливість, тобто як долучення до моральних основ іншої, соціально антагоністичної, категорії. Невдача толстовських героїв зумовлена саме їх соціальною стійкістю, тим, що рухливість торкнулася лише свідомості героїв і не торкнулася соціальних основ життя. Але навіть такого роду динамічність для героїв Толстого — справа їх суб'єктивного «хотіння» і властивість суб'єктивної свідомості, тоді як філософська і моральна рухливість героїв Достоевського — результат жорстокої соціальної детермінації, наслідок соціальної нестійкості особи, поставленої перед необхідністю усвідомлення свого соціального стану і його можливостей. Характеризуючи закономірність швидкого і трагічного росту самосвідомості людини буржуазного світу, Маркс і Енгельс писали: «...Вічна непевність і рух відрізняють буржуазну епоху від усіх попередніх. Всі застигли, заіржавілі відносини, разом з своїми супутниками — віками освяченими уявленнями і поглядами, руйнуються; всі нововиникаючі — старіють раніше ніж встигають закріпитися. Все станове і застійне зникає, все священне оскверняється, і люди, нарешті, змушені подивитись тверезими очима на своє життєве становище і свої взаємні відносини»¹ (підкреслення наше. — Р. П.).

Нова якість «взаємних відносин» героїв, якою стала взаємообумовленість їх життя як закон романної дійсності, саме її становить другий компонент категорії динамічності в романах Достоевського.

Романи Толстого і Достоевського найгустіше «населені» в російській літературі, але багатогеройність «Злочину і кари» якісно різниться від багатогеройності «Війни і миру», зокрема. Багатогеройність романів Толстого багаточленна по горизонталі, але двочленна по вертикалі відносно соціально-суспільної ієрархії Росії відтвореного часу: в них **протистоять** одна одній Росія дворянська і Росія народна. Йдеться не про те, що всі останні соціальні категорії і групи російського суспільства випадають з поля зору письменника², що критерієм оцінки всіх і кожного героїв є народність, котра розумілась автором як загальнонаціональне начало. Тоді одна з категорій (селянство—народ) відразу оцінена як носій самого критерію оцінки і, будучи авторським рівнем відрахунку, виявляється статичною, пасивною відносно дії роману і його героїв. Йдеться про те, що кожна з двох категорій замкнена в-себе, має іманентну логіку, історію, діалектику розвитку, а закони романного буття героїв не обумовлені взаємозв'язком цих категорій; навіть більше — сам взаємозв'язок їх виявляється випадковим у тому розумінні, що залежить від суб'єктивного осягнення героєм суті внутрішніх законів категорії, до якої він належить. Взаємні відносини офіцера-дворянина і солдата-селянина або поміщика і кріпака нічого не змінюють у соціальній та індивідуальній психології і поведінці героїв Толстого (Ростових, Болконських, Долохова, Денисова та ін.), а увагу П'єра і князя Андрія селянський світ починає привертати (у плані етичному і гуманістичному, а не соціальному) лише після того, як приходять розчарування у бутті соціально рідного кола. Отже, будучи відображенням реального стану російського суспільства початку ХІХ століття, співіснування двох Росій стає у «Війні і мирі» законом естетичної реальності.

Багатогеройність «Злочину і кари» багаточленна і по горизонталі, і по вертикалі і передає повноту соціального зрізу російського суспільства саме як капіталістичного. Але найважливіша відмінність багатогеройності роману полягає в тому, що законами загального зв'язку

¹ К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 4, стор. 413.

² «Двочленність» соціального світу роману-епопеї відображувала перш за все замкнутість класової ієрархії російського феодального суспільства 1810—1820-х років.

в ньому всі герої «сцеплены» так, що доля, поведінка, думки одного героя одної соціальної категорії зумовлюють (хоча інколи й опосередковано) соціальне і психологічне буття решти героїв. Доля, стан і світосприйняття Мармеладова, Соні чи Лужина не мають безпосередньої причетності до долі, стану і світовідчуття Раскольникового. Але закон «сцепления» робить сповідь Мармеладова активним фактором особистого і соціального життя Раскольникового, визначаючи і його загальний зміст, і окремі вчинки. Історія філософських шукань П'єра в романі безпосередньо не залежить ні від напружених пошуків істини Андрієм, ні від перепетій внутрішнього життя Наташі чи Марії і не впливає на них¹. «Ідея» Раскольникового народжується, створюється, змінюється, будучи безпосередньо зумовленою долею, думками, переживаннями Соні і Мармеладова, Катерини Іванівни і Свідригайлової і т. д. Також романне буття Соні залежить не лише від Катерини Іванівни чи завжди п'яного батька, але від ідей і вчинків і Раскольникового, і Лужина, і Свідригайлової, і Дуні, і Пульхерії Олександрівни. Пересіченість і взаємозумовленість буття кожного героя «Злочину і кари» з буттям усіх і кожного з інших героїв відобразили принцип загальних зв'язків, який став внутрішнім законом нового суспільства, і посилили динамічність романної дійсності.

Створена таким чином естетична реальність дала художнику можливість показати не лише соціальну анатомію суспільства, а й той закон «сцепления» причин, який перетворює окреме існування людини в суспільне життя, видозмінюючи (інколи досить відчутно) основи і наслідки окремого існування. У той же час такий спосіб організації романної структури забезпечує активність об'єктивного (для героя) світу як необхідного понадособистого критерію оцінки і самооцінки індивіда.

Останнє зауваження є важливим, оскільки принципова особливість романної структури Достоевського полягає в тому, що закон співвіднесеності і взаємообумовленості стає зрозумілим героям і дійово діє в організації ними свого і чужого існування і на якість філософської динамічності. Доля Мармеладових, Дуні, Пульхерії Олександрівни і дівчини з Кінногвардійського бульвару, credo Лужина і Свідригайлової співвіднесені не авторським описом, а у свідомості Раскольникового, для ідеї якого кожен із названих фактів стає фактором. Для позначення такого способу співвіднесення може бути використаний термін соціально-психологічна аферентація, який позначає саморегульовані дії і свідомості людини на підставі власного чи чужого соціального досвіду².

¹ Однак, слід відзначити, що психологічний і філософський розвиток головних героїв «Війни і миру» веде їх саме до розуміння існування закону внутрішніх зв'язків людей. і цей закон, починаючи з Анії Кареніної, стає провідним також і для художньої реальності романів Л. Толстого.

² Поняття «зворотної або санкціонуючої аферентації» увів проф. П. К. Анохін у 1935 р., щоб позначити саморегульовані організмів на підставі досвіду в зв'язку з рефлекторними процесами в живих організмах (П. К. Анохін. Проблема центра и периферии в современной физиологии нервной деятельности. — 36. «Проблема центра и периферии», Горький, 1935, стор. 52—66). Цей термін дуже точно визначає складний механізм керування і зв'язків у живих організмах, вивчення якого привело зосновників кібернетики до висновку щодо універсальності принципу зворотного зв'язку у будь-яких організованих системах (Н. Вінер. Кибернетика, вид. 2, «Советское радио», М., 1968, стор. 43—71). «Немає сумніву, — пише Н. Вінер, — що суспільна система є організованим цілим, як індивідум; що вона скріплюється в ціле системою зв'язків; що їй властива динаміка, в якій кругові процеси зворотного зв'язку відіграють важливу роль» (Кибернетика, стор. 73). Таким чином ми маємо повне право говорити, що буття суспільства і людини в ньому є найскладніша сукупність прямих і зворотних зв'язків, де зворотні зв'язки сигналізують про наслідки дії і тим самим спрямовують нову дію (тобто прямиї зв'язок) у напрямку, який скоректовано на інформацію зворотного зв'язку. Цей складний процес і можна назвати соціально-психологічною афе-

Суть і функції діла, вчинку, події набувають у цьому зв'язку своєрідного характеру в романах Достоевського. Перш за все письменник повернув значимість по дійовому ряду в романі, одночасно зберігши поглиблений аналіз внутрішнього життя людини. Значимість дії була відновлена за рахунок відкриття активного зворотного впливу дії на особу, що її здійснює. Сам факт такого відкриття відобразив характер епохи 1860-х років як часу діла, практичної дії: капіталізм, відкривши перед особою відносно широкі можливості до виявлення ініціативи, зробивши прагнення особи до самоствердження «правом її, її суттю, законом її існування»¹, поставив особу перед необхідністю практичного діла для свого самоствердження. Людина, що насмілилась утвердити себе вчинком, а не лише здатна на вчинок, стає з 1860-х років головним героєм Достоевського. Тому дії в його романах не самоціль, не прагнення до цікавості, щоб компенсувати втому над філософськими медитаціями героїв, а типові обставини існування героя нового часу, що в однаковій мірі організують героя і є організовані ним.

Відкриття зворотного впливу діла на особу, що його здійснює, крім того, поставило питання про об'єктивну етичну суть кожного і зробило етичну суть діла (вчинку), по-перше, етично активним, по-друге, остаточним критерієм оцінки особи. За законами суб'єктивної етики і фактичними нормами суспільства, вчинок Раскольникова не може вважатися негативним²; об'єктивна ж етична суть його — убивство людини — вносить істотний коректив в оцінку і самооцінку героя. Таким чином, для героїв Достоевського аферентний не лише результат діла, а і його етичний зміст.

За законом соціальної обумовленості романного буття героїв Достоевського, особистий досвід і досвід інших їм аферентує однаково. У зв'язку з цим кожен вчинок (діло, подія) героя «Злочину і кари» етично активний відносно кожного з решти героїв. Природно, що створювана таким шляхом переплетеність і рухлива сукупність етичних оцінок посилює динамічність свідомості героїв і, значить, їх романного буття.

З другого боку, відмічена властивість вчинку (діла, події) в романах Достоевського надає йому своєрідної багатозначності. Семантику вчинку (події) у письменника можна порівняти з характером хвилювального руху, що виникає від каменя, кинутого у водоймище з невеликою поверхнею: на кола все більшого діаметра, що розходяться по ній, накладаються рухи відбитих берегом хвиль, із збереженням напрямку кожного з рухів. Найменше за діаметром коло — це зміст і оцінка вчинку з точки зору самих дійових осіб; наступне — зміст того ж вчинку, з точки зору закономірностей даного суспільства; потім — з точки зору законів історичного процесу; нарешті, з точки зору істинної гуманності «золотого віку». Кожне із значень (смислів) не відкидає попереднє чи наступне, а є його наслідком чи підставою; рухома єдність, створена складною взаємодією всіх значень, і виявляє істинну, тобто об'єктивну суть діла.

Такого роду полісемічність значень теж спричиняє відчуттю рухомості, динамічності романної реальності Достоевського, яке посилюєть-

рентацією. Вживання терміну у літературознавчому аналізі запропонував Ю. Філіп'єв (Ю. Филиппьев. Творчество и кибернетика. — 3б. «Возможное и невозможное в кибернетике». Изд. АН СССР, М., 1963, М., стор. 159; Ю. Ф. Филиппьев. Творчество и кибернетика. «Наука», М., 1964, стор. 14—15).

¹ Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, т. XIII. ГИЗ, М.-Л., 1930, стор. 55.

² Цю особливість етичних рішень Достоевського ґрунтовно простежив Р. Г. Назіров (див. його дисертацію «Социальная и этическая проблематика произведений Достоевского 1859—1866 годов», М., 1966).

ся ще й тим, що названа багатозначність стає доступною свідомості і світовідчуттю героїв і веде до швидкої зміни масштабів мислення в межах однієї свідомості. Дослідниками відзначено, що всі герої Достоевського — філософи, всі вирішують «кінцеві», «раскольниковські» питання, усвідомлюючи загальне філософське значення самих побутових явищ та ситуацій¹. У роздумах Мармеладова висновок величезної узагальнюючої сили «Бо буває такий час, коли неодмінно треба хоч куди-небудь піти!» або висновок про «наступ межі» сусидить без будь-якого переходу з побутовою розповіддю про Соню чи власне пияцтво. Перепади рівнів та масштабів мислення характеризують не відсутність цілісної свідомості, а відсутність однозначних критеріїв буття у людини нової буржуазної дійсності. Остання обставина, з одного боку, приводить людину до дослідного (експериментального) пошуку таких критеріїв, але з другого — робить особу у Достоевського співпричетною всьому людству, такою, що вимірює своє приватне життя й долю масштабами всього людства. Викликаючи у свідомості читача асоціації, кожного разу різного рівня, якості і плану, ці перепади створюють враження майже космічного узагальнення художньої дійсності і точно відображають якісну відміну мислення у людини нового часу.

Нарешті, ще один компонент динамічності романів Достоевського — імовірнісна причинність подій і явищ. Поняття її введено філософською наукою останнього часу як найточніший — з урахуванням закономірності і випадкового — вираз класичної категорії детермінованості. Основа імовірнісного підходу до вивчення об'єктивних явищ ґрунтується на тому, що з незчисленного багатства існуючих, суворо детермінованих можливостей збіг обставин (випадок, імовірність) дозволяють реалізуватись лише даному явищу. Отже, кожне явище, що могло бути чи не бути, мало лише деяку вірогідність здійснення, і ми маємо підстави дивитися на нього як на «вибір» із багатства можливих закінчень. Обмеження імовірностей і створює випадок, збіг обставин².

Думається, що саме таке розуміння детермінізму характерно для романної дійсності Достоевського. Воно повністю пояснює велику роль випадку, відомого достоевського «нараз» («вдруг»), що різко змінює напрямки дії чи явища. На цю особливість творчості Достоевського неодноразово вказували дослідники, пов'язуючи її з прагненням романіста передати катастрофічність життя, з «фантастичним реалізмом» письменника і т. д. Дійсно, лише випадок (збіг обставин) обмежив імовірність здійснення Раскольниковим інших вчинків (розмова міщанина з Лізаветою про час, коли Олена Іванівна залишалася одна, почута героєм у момент, здавалось, повного «звільнення» від «спокусливих мрій», але після неї Родіон відчув себе «приреченим» до страти). Цей же випадок обмежив імовірність здійснення даного вчинку іншими людьми — офіцером чи студентом, який обґрунтовував «дозволеність» цього чи подібного вбивства. Роль обмежуючого випадку відіграли обставини, які однаково могли бути і не бути, — лист від матері, сповідь Мармеладова, зустріч з п'яною дівчиною на бульварі. Кожна з них суспільно-історично і соціально детермінована та закономірна в існуванні, але випадкова появою саме у житті Раскольникова, саме у даний момент, саме в даному зв'язку. Відсутність будь-якої з них або поява в ін-

¹ Б. И. Бурсов. Национальное своеобразие русской литературы. Л., «Советский писатель», 1967, стор. 321—322; Теория литературы, т. II. «Наука», М., 1964, стор. 155—156, 157—162.

² Головні поняття імовірнісної причинності були сформульовані Н. Вінером у праці «Кибернетика и общество» (М., 1958). Можливість використання їх у літературознавчому аналізі обґрунтував В. Б. Катаев (О вероятностной причинности в литературе. — Зб. «Вопросы истории и теории литературы», вып. II, Челябинск, 1966).

ший момент чи в іншому зв'язку змінили б вчинок Раскольниковова чи будь-якого іншого героя у порівнянні із зображеним у романі (що особливо, але в іншому плані, підкреслював Писарев), але не змінили б суті вчинку.

Таке діалектичне розуміння детермінізму дозволило Достоєвському, як і Л. Толстому, побачити місце випадковості у житті людини та суспільства і тим самим найповніше втілити складність і протиріччя реальної дійсності.

Названі закони естетичної реальності романів письменника відображають, на наш погляд, **природу** їх динамічності.

ДО ПИТАННЯ ПРО ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ М. С. ШАГІНЯН

О. Б. Селін

Марієтта Сергіївна Шагінян — одна з найстаріших радянських письменниць — ось уже більше шістдесяти років плідно працює на ниві російської літератури. Вона автор романів і повістей, збірок оповідань і поезій, нарисів і літературно-критичних статей, філологічних досліджень і праць з історії мистецтва та естетики. Почавши друкуватися 1903 р., вона зберегла до наших днів не тільки гідну подиву працездатність та різноманітність інтересів, але й яскравість, свіжість вражень. М. Шагінян — надзвичайно продуктивна письменниця. Повне зібрання творів її склало б не один десяток томів. Проте мусимо зазначити, що творчість М. Шагінян у порівнянні з літературною спадщиною її сучасників досліджена недостатньо.

Невеликий обсяг статті зумовлює обмеженість завдань, що їх маємо розглянути. Наша мета — намітити лише деякі аспекти дослідження творчості талановитої радянської письменниці, показати, як нерівно, по-вільно, але настійно посилюється інтерес до її вивчення.

Письменниця привернула увагу критиків уже першою збіркою віршів, що з'явилася 1909 р. На цю збірку відгукнувся І. Анненський в літературному огляді, присвяченому творчості сучасних йому поетес. У збірці М. Шагінян «Перші зустрічі» він добачав поетизацію страждання і відніс поетесу до свого табору, тобто до модерністів.

А літературне визнання письменниця здобула з появою збірника віршів «*Orientalia*» (1913). У тому ж році опубліковано п'ять коротеньких відгуків на цю збірку. Спільним для критиків було визнання високого таланту поетеси. Рецензент В. Львов-Рогачевський про «*Orientalia*» писав: «Перше видання книжки М. Шагінян дуже швидко поширилося: віршами зацікавилось широке коло читачів. У її віршах, колоритних, томних, східних, ніжних...— дивна простота і щось цютливо чисте»¹. «Проте, які не численні і очевидні вади пані Шагінян, безперечним є те, що вони не можуть заслонити талановитості їх автора»,— вторив йому В. Шмідт².

Позитивно оцінюючи збірку, рецензенти не помітили її полемічної спрямованості проти відомої на той час книжки Е. К. Метнера «Модернізм і музика». Пізніше М. Шагінян, вказуючи на філософську направленість цієї праці проти модернізму, в той же час відзначала її як «книгу, що третирувала російську музику зверху донизу, підносила в німецькій класичній музиці не глибину її загальнолюдяності, а деякі якості

¹ В. Львов-Рогачевский. Мариэтта Шагилян. — «Современник», 1913, № 10, стор. 297.

² В. Шмидт. Восточные мотивы г-жи Шагилян. — «Русская мысль», 1913, № IX, стор. 22.

«арійства», що принижували культуру і народи Азії»¹. Такому «арійству», «войовничому германізмові», ідеї національної винятковості М. Шагінян протиставила свій, кажучи її ж словами, «азіатизм»². Крім передмови до першого видання, яке пізніше не друкувалося, в «Orientalia» не було прямих публіцистичних виступів, але само звернення до орієнталізму, до східної тематики нагадувало про існування високої культури в країнах Сходу, доводило протилежне метнерівському твердженню, а саме, що загальнолюдська культура, цивілізація створювалися зусиллями багатьох народів, а не окремо обраною нацією, як це намагався довести Е. Метнер.

Численними є відгуки на перші дві збірки оповідань М. Шагінян — «Вузькі врата» та «Сім розмов». Оскільки оповідання збірок художньо не рівноцінні, то відгуки на них були дещо не такими одноставними, ніж на «Orientalia», але в цілому критика зустріла ці книжки прихильно.

У невеликих рецензіях на окремі твори М. Шагінян цього періоду не відбита складність ідейно-творчих пошуків письменниці. Час відчайдушного розброду, який настав після поразки революції 1905 р., у значній мірі сказався і на творчості М. Шагінян. У ці роки вона захоплюється декадентством, християнством, належить до групи Мережківських, але потім різко критикує декаданс у мистецтві, підтримує виступ М. Горького проти постанови МХАТом «Бісів» Достоевського, виявляє глибокий інтерес до історії мистецтв, до музики, звертається до теми Вірменії, до східної поезії, захоплюється особою Гете та його поезією, у своїх творах критикує моральні устої буржуазного суспільства та проповідує моральне самоудосконалення. М. Шагінян у дожовтневий період, не дивлячись на серйозні ідейні хитання, була в числі літераторів, котрі підтримували демократичні тенденції, примикаючи в оцінках більшості явищ культурного життя країни до марксистської критики. Хоча письменниця всім ходом свого духовного розвитку і була в значній мірі підготовлена до прийняття Жовтневої соціалістичної революції, однак це був для неї дуже важкий крок. Але він не був несподіваним, «раптового переродження від старого до нового», як писала сама М. Шагінян, не було. Виступивши з позицій визнання Радянської влади і співробітництва з нею, письменниця стає активним будівником соціалістичного суспільства. Тому ми вважаємо Жовтневу революцію початком нового етапу в творчості М. Шагінян, як і всієї радянської літератури взагалі. Зрозуміло, що революція не могла також не вплинути на характер критичних оцінок творчості письменниці.

У 20-х роках з'являються рецензії на її книжки «Літературний щоденник» (1922) «Історія мистецтва для консерваторій та музичних шкіл» (1922), на п'яте видання «Orientalia» (1921), на романи «Своя доля» (1923), «Переміна» (1923), «Пригоди дами з світу» (1924), «Подорож до Веймару» (1923), «Месс-Менд» (1924), «Кік» (1929) та на інші твори М. Шагінян тих років. Діапазон критичних висловлювань стає значно ширший.

Так, наприклад, рецензент із «Красной нови» Ю. С-в, вказуючи на зовсім незначні, на його думку, вади роману «Своя доля», зазначає: «А в цілому — розумна і цікава книга, написана чутливим художником, який не злякався вченої теми»³. У той же час В. Полянський в журналі

¹ М. Шагінян. Воспоминания о Сергее Васильевиче Рахманинове. — У кн.: М. Шагінян. Семья Ульяновых. Очерки, статьи, воспоминания. Гослитиздат, М., 1959, стор. 479.

² Там же, стор. 481.

³ Ю. С-в. Мариэтта Шагінян. «Своя судьба». — «Красная новь», 1923, № 3, стор. 335.

«Печать и революция» підбив підсумки своїй статті «Марієтта Шагінян» так: «Чи варто було заради такої мізерної філософії «своєї долі»: приймай життя як воно є, не супереч, і будеш щасливий,— філософії, усім давно відомої і доволі набридлої, писати нудний роман на більш як двісті сторінок. Кому він потрібний?»¹. Зміст книжки «Своя доля» не вичерпується цією надмірно випрамленою В. Полянським філософією, він значно глибший. Роман, як показує його детальний аналіз, є не тільки етапним твором у художньому здобутку М. Шагінян, але й становить великий інтерес як свідчення ідейних пошуків певної частини російської інтелігенції.

Більш одностайними були відгуки на книжку «Літературний щоденник». Автор рецензії, надрукованої в журналі «Книга и революция», вважає критичні статті письменниці, зібрані в «Щоденнику», «легкими та афористичними мініатюрами в галузі естетики, поетики та історії літератури, які витісняють широкі критичні дослідження»². Проте ми більше схильні приєднатися до відгуку Цинговатова, який так писав про цю книжку: «Матеріал далеко не рівної вартості: місцями влучно, талановито, гостро, місцями блідо, в'яло, абстрактно, наївно, але завжди культурно, а головне, щиро. Потрібно відзначити також філософську спрямованість «щоденника»³.

У кінці 1922 та в 1923 році у журналі «Красная новь» друкується роман М. Шагінян «Переміна», на який тоді ж з'явилася кілька рецензій. Як відомо, появу цього роману позитивно зустрів В. І. Ленін⁴.

До часу створення роману «Переміна» зазнають серйозних змін ідейно-політичні та естетичні погляди М. Шагінян. Давні пошуки активної філософії, філософії, яка була б і правилом поведінки, увінчалися успіхом. «Переміна» була кроком М. Шагінян до активної філософії, до ленінізму. Не випадково, що саме в цей час вона звернулася до образу В. І. Леніна у нарисах «Текстильні оповідання».

Однією з перших спроб радянського детективу є роман «Месс-Менд», який викликав суперечливі оцінки.

Загострена літературна боротьба 20-х років значно ускладнювала об'єктивну оцінку твору критикою та читачем. Для деяких критиків особливе значення мав факт належності письменника до того чи іншого угруповання, від цього залежав і характер критичних статей. Наприклад, критик журналу «Октябрь» Г. Л. у відгуку на роман знаходить у ньому цілий ряд нісенітниць, котрі, на його думку, «зовсім викривляють зміст і тенденцію розгортання класової боротьби». Вони позбавляють «Месс-Менд» усякого значення, як з'являється революційної романтики. Перша спроба «Червоного Пінкертон» невдала⁵, — приходять до висновку рецензент. Оцінка Н. К. — критика журналу «Русский современник» — цього ж твору була більш об'єктивною, доброзичливою⁶.

А взагалі у 20-і роки при значній кількості рецензій на твори М. Шагінян (у 1927 р. — близько 30, у 1929 р. — близько 20) скільки-не-

¹ В. Полянский. Мариэтта Шагина. Своя судьба. — «Печать и революция», 1923, № 4, стор. 267.

² Литературный дневник Мариэтты Шагина. — «Книга и революция», 1922, № 7, стор. 297.

³ А. Цинговатов. Литературный дневник Мариэтты Шагина. — «Печать и революция», 1922, № 7, стор. 297.

⁴ М. Шагина. Автобиография. — У кн.: М. Шагина. Семья Ульяновых. Очерки, статьи, воспоминания. Гослитиздат, М., 1958, стор. 664.

⁵ Г. Л. Джим Доллар. «Месс-Менд» или янки в Петрограде. — «Октябрь», 1924, № 2, стор. 205.

⁶ Н. К.-Джим Доллар. «Месс-Менд» или янки в Петрограде. «Русский современник», 1924, кн. 2, стор. 296—297.

будь значних робіт про її творчість немає. Тільки наприкінці 1929 р. і на початку 30-х років з'явилися спроби зробити короткий нарис творчості письменниці. До них слід віднести статті Замошкіна¹, Єфреміна², Штеймана³, В. Кіропотіна⁴ та ін.

У 1933 р. з нагоди 30-річного ювілею творчої діяльності М. С. Шагінян у деяких статтях, присвячених цій даті, теж коротко подається її творчий шлях. (Наприклад, статті Г. Вяткіна, К. Зелінського, Л. Левіна та інші).

У 30-ті роки, на наш погляд, заслуговує уваги передмова О. Селівановського до збірки творів письменниці. Крім аналізу творчого шляху М. Шагінян, стаття цікава і позитивною оцінкою повоєнного шляху письменниці, а в той час при наявності різко негативних відгуків про неї це було дуже важливим. Розглядаючи твори, написані М. Шагінян до Жовтневої революції, критик приходять до висновку, що проза письменниці незрівняно цікавіша і довговічніша від її поезії та драматургії, і перш за все тому, що вона більш реалістична. Через те для М. Шагінян, на думку критика, перехід на позиції соціалістичного реалізму був відносно легким і доступнішим на ділянці прози, ніж у поезії та драматургії. Саме на прозі й відбувся суттєвий перелом не тільки загального, але й специфічно художнього світогляду письменниці. Аналізуючи дореволюційні прозові твори М. Шагінян, ми помічаємо певні суперечності, зауважує О. Селівановський, між об'єктивним змістом твору і моралізуючою тенденцією автора. При різкій критиці істотних сторін буржуазного суспільства, критиці, яка перекреслювала все це суспільство, письменниці вірить у можливість виправлення його, шукає шляхів, які облагороджують людей. Показуючи всю складність творчого шляху М. Шагінян, її труднощі при переході на позиції соціалістичного реалізму (від «*Orientalia*» до «Гідроцентралі»), О. Селівановський високо оцінює творчість письменниці повоєнного періоду, особливо такі твори, як «Переміна», «Месс-Менд», «Тестильні оповідання», «Кік» та «Гідроцентраль». Критик відводить письменниці одне з видатних місць у радянській літературі: «І соціалістична насиченість останніх творів Шагінян, і гострота та актуальність проблематики, — яку письменниця висуває, і надзвичайно яскрава різноманітність її творчості, — все це пояснює ту велику роль, яку ця творчість відіграє у боротьбі за містечко соціалізму»⁵, — пише О. Селівановський і закінчує статтю словами: «І може бути, що ні на жодному з радянських письменників, які розпочали свій шлях до 1917 року, так не видно масштабів зміни позицій, масштабів руху вперед, масштабів художнього зростання, як на Марієтті Шагінян»⁶. У цілому, не зважаючи на деякі вади статті, це була справедлива оцінка складного творчого шляху письменниці.

Були і зовсім протилежні оцінки творчого шляху М. Шагінян у ті роки. У зв'язку з виходом названого зібрання, до якого написана передмова О. Селівановським, Д. Осипов критикує письменницю за те, що

¹ Н. Замошкін. Писатель-универсалист Мариэтта Шагинян — «Новый мир», 1929, № 12, стор. 217—236.

² А. Ефремин. Путь восхождения (Мариэтта Шагинян). — «Книга и революция», 1930, № 28, стор. 7—12; А. Ефремин. Творческий путь М. Шагинян. — «Красная новь», 1932, № 2, стор. 149—158.

³ З. Штейман. Конспект романа. — «Вечерняя Москва», 27 листопада 1932 р.; З. Штейман. Дело жизни. — «Красная газета», 8 грудня 1932 р.

⁴ В. Кирпотин, Шагинян. — Большая советская энциклопедия, т. 61, стор. 788—790.

⁵ А. Селивановский. Предисловие к 1-му тому. — V кн.: Шагинян. Собр. соч., т. 1, Гослитиздат, М., 1935, стор. 6.

⁶ Там же, стор. 23.

вона вмістила тут свої дореволюційні твори. Але слід зазначити, що і редакція і сама М. Шагінян дуже суворо відібрали твори до цього видання.

Д. Осипов пише про вельми реакційні мрії і дуже фальшиві, на його думку, звуки у творчості письменниці і вимагає від неї викреслити дожовтневі твори із своєї письменницької біографії. Крім того, М. Шагінян звинувачувалась у невикоріненому індивідуалізмі, у роботі на потребу буржуазної інтелігенції. Великим гріхом оголошувалось видання вибраних творів. Це розцінювалось як «видрапування на п'єдесталі і спроба при житті оголосити себе класичною спадщиною»¹.

За якісною оцінкою творчого шляху М. Шагінян, за своїм тоном стаття Д. Осипова була, на жаль, неоодиною. Подібною до неї є, наприклад, стаття критика «Литературного обозрения», який підписався криптонімом Я. Я. Ці дві статті і за тоном, і за характером підбору виразів, і за методом аналізу (швидше відсутністю його) мало чим відрізняються від статей, які одержали назву «раппівської дубинки» і у свій час були засуджені нашою партією. Як прояв раппівщини, вони сприймаються і нами.

У 1937 році М. Шагінян надрукувала книжку «Білет з історії», першу частину задуманого нею роману-хроніки про родину Ульянових. Цей роман високо оцінили Д. І. Ульянов² та двоюрідний брат В. І. Леніна Н. І. Веретенников³, які відзначили ерудицію та художню майстерність письменниці. До образу В. І. Леніна вона підходила ще у нарисі «Фабрика Торнтон» (1925). Нарис присвячений його пам'яті і був схвалений Н. К. Крупською⁴. Образ вождя став, як відомо, одним із головних у творчості М. Шагінян. Значення В. І. Леніна в ідейно-художньому становленні письменниці важко переоцінити. «З перших років революції Ленін,— пише вона,— був для мене тим знанням і любов'ю, які допомогли мені перейти від християнства до комунізму»⁵.

Під час Великої Вітчизняної війни М. Шагінян створює книжку нарисів «Урал в обороні» (1944), після війни і в наступні роки — книжки «По дорогах п'ятирічки» (1947), «Подорож по Радянській Вірменії» (1950), «Перша Всеросійська» (1965), велику кількість нарисів, статей. З-під її пера виходять такі літературознавчі та мистецтвознавчі роботи, як «Гете» (1950), «Воскресіння з мертвих» (1964 р.— про чеського композитора І. Мисливечка), а значно раніше, у 1941 р.— монографія «Тарас Шевченко». Якщо в 20-ті і здебільшого у 30-ті роки оцінки окремих творів та творчого шляху М. Шагінян носили дуже суперечливий характер, то в цей час таких взаємовиключних оцінок праці М. Шагінян уже немає. Її творчість здобуває визнання майже всієї радянської критики.

У воєнні та післявоєнні роки з'являються рецензії Т. Трифонові на збірку нарисів «Урал в обороні», Л. Гросмана на монографію про Тараса Шевченка та нарис Л. Скоріно «Марієтта Шагінян». Нарис Л. Скоріно — одна з перших праць, що, на наш погляд, послужила початком нового етапу у вивченні творчості письменниці. Інтерес до творчості М. Шагінян неухильно зростає. Доказом цього є поступовий перехід від окремих рецензій та статей-нарисів до більш повного дослідження творчості письменниці як у цілому, так і окремих її тем. Це виразно видно на прикладі поглиблення інтересу до М. Шагінян з боку Л. Скоріно та А. Маргарян.

¹ Д. Осипов. Мечты и звуки Мариэтты Шагиной.— «Правда», 28 лютого 1936.

² Д. И. Ульянов. «Роман о семье Ульяновых». — «Известия», 5 березня 1938.

³ Н. И. Веретенников. «Семья Ульяновых». — «Красная новь», 1938, № 5.

⁴ М. Шагиной. Фабрика Торнтон. С письмом Н. К. Крупской. М., 1927.

⁵ М. Шагиной. «Урок у Ленина». — Зб. «Ленин в нашей жизни». Госполитиздат, М., 1965, стор. 93.

Л. Скоріно після нарисів про творчість М. Шагінян, що з'явилися 1947 та 1948 років, у 1955 р. друкує статтю, яка була присвячена темі соціалістичної праці¹, а в наступному році — монографічне дослідження про М. Шагінян у книзі «Сім портретів»² та передмова до збірки її творів. Указані роботи — значний вклад у вивчення творчості М. Шагінян. Найбільш цінним у роботах Л. Скоріно нам здається ствердження плідності і прогресивності в цілому першого дореволюційного етапу творчості М. Шагінян, її захоплення, зокрема, гетеанством, тоді як у недалекому минулому, а саме в деяких статтях 30-х років, цей період творчості письменниці був об'єктом найбільш гострої критики нібито за його реакційність. Звертають увагу розділи, в яких аналізуються перші романи письменниці та «Гідроцентрально», але наступні етапи її творчості розглядаються побіжно.

А. Маргарян над вивченням творчості письменниці працювала паралельно з Л. Скоріно. У 1953 р. вона захистила кандидатську дисертацію «Марієтта Шагінян та її роман «Гідроцентрально». У 1956 р. з'являється книга А. Маргарян, присвячена вивченню творчого шляху письменниці³. Позитивна вартість цього дослідження в тому, що творчість М. Шагінян розглядається на фоні інших творів радянської літератури. Крім того, аналізуючи різні редакції деяких творів, літературознавець розкриває творчу лабораторію М. Шагінян. Одною з вад цієї праці вважаємо вибірковість дослідження: одним творам критик приділяє більше уваги, ніж іншим, а це не завжди виправдано. Так, наприклад, романові «Своя доля» у монографії відведено кілька сторінок, тоді як про «Подорож до Веймару», книжку, яка є прямим попередником «Своєї долі», сказано мимохідь. Роман «Своя доля» значною мірою є логічним продовженням «Подорожі до Веймару». Ідеї, окремі думки, вперше висловлені у «Подорожі до Веймару», набували подальшого розвитку, а часом відкидалися письменницею у романі «Своя доля». В цілому значена монографія є цікавим дослідженням творчого шляху М. Шагінян. Над цією темою А. Маргарян продовжує працювати і далі, згажуючи та поглиблюючи її. У 1957 р. надрукована її стаття «Нариси Марієтти Шагінян»⁴. У цієї багатожанрової письменниці жанр нарисів є одним із найпоширеніших, і звернення до нього А. Маргарян та інших дослідників обіцяє їм плідну роботу.

Літературному портретові М. Шагінян присвячені і праця З. Удонової⁵. Цілком зрозуміло, що від праць Л. Скоріно, А. Маргарян та З. Удонової, від досліджень, які ставили своєю метою показати довгий і плідний шлях М. Шагінян, не можна вимагати однаково глибокого і всебічного аналізу окремих проблем її творчості. Вони показали значимість, багатство творчого доробку М. Шагінян, довели необхідність подальшого його вивчення.

Крім перелічених праць, що визначають новий етап у дослідженні М. Шагінян, за останній час видруковано і багато інших матеріалів, головним чином, ювілейного характеру, присвячених 70-, 75-, 80-річчю від дня народження письменниці.

Складність шляху письменниці, багатопроBLEMність, різнобічність її творчості, різноманітність, майже мозаїчність жанрів становлять значну трудність для дослідника. Актуальність і необхідність подаль-

¹ Л. Скоріно. Пафос созидания. — «Знамя», 1955, № 9.

² Л. Скоріно. Семь портретов. «Сов. писатель», М., 1956.

³ А. Маргарян. Очерки Мариэтты Шагиной. — «Сборник научных трудов» (Ереван, пед. ин-т), № 6, 1957.

⁴ З. Удонова. Мариэтта Шагиной (лит. портрет). — «Октябрь», 1953, № 7.

⁵ З. Удонова. Мариэтта Шагиной. «Знание», М., 1960.

шого вивчення творчості М. Шагінян зумовлюються великим вкладом, який внесла у радянську літературу ця видатна письменниця.

Найцікавішими проблемами, які слід розробляти, нам здаються проблеми людського характеру, творчої праці, російської інтелігенції, еволюція філософсько-естетичних поглядів письменниці, її шлях від «християнства до комунізму» і, безперечно, одна з головних тем її творчості — тема нової людини, тема В. І. Леніна. Чекають на свого дослідника і різноманітні жанри творчості М. Шагінян — нариси, романи та повісті. Багаті на матеріал та цікаві й такі теми: «М. Шагінян — літературний критик», «М. Шагінян — літературознавець», «Творча лабораторія письменниці». Декілька редакцій основних її творів та статті самої письменниці, що пояснюють процес написання деяких романів, роблять можливим і потрібним постановку такої проблеми.

Тему В. І. Леніна у творчості Шагінян останнім часом розробляє Р. С. Гольдіна, яка у 1964 р. захистила кандидатську дисертацію¹. Безумовно, дисертація не вичерпала цієї багатой теми. Тим більше, що за останні роки з'явилися нові твори М. Шагінян, присвячені ленінській темі (наприклад, «Перша всеросійська», «У бібліотеці Британського музею», «Різдво в Соренто» та інші), і письменниця, як відомо, готує до 100-річчя з дня народження В. І. Леніна нові твори.

Зрозуміло, що в невеликій статті ми не мали можливості дати детальний аналіз критичної літератури про творчість М. Шагінян. Наша мета була доволі простішою — привернути увагу читача до найстарішої радянської письменниці, ще нагадати про назрілу необхідність поглибленого детального вивчення її творчості. І починати, на наш погляд, треба із всебічного дослідження складного шляху М. Шагінян до соціалістичного реалізму, тобто з вивчення дожовтневої творчості та творчості періоду 20-х років.

¹ Р. С. Гольдіна. Ленинская тема в творчестве Мариэтты Шагиной. (Роман-хроника «Семья Ульяновых», очерки, статьи, воспоминания). Автореф. канд. дисс., Баку, 1964.

ДО ПИТАННЯ ПРО МЕТОДИКУ АНАЛІЗУ ПЕРЕКЛАДУ ПОЕТИЧНОГО ТВОРУ

О. О. Миронов

Питання методики аналізу перекладу поетичного твору становить неабиякий інтерес як у практичному, так і в теоретичному плані. Однак спеціальних досліджень, присвячених цьому важливому питанню, поки що немає.

У даній статті ми пропонуємо одну з таких методик, яка, базуючися на докладному аналізі відповідних компонентів першотвору і перекладу, дає, на наш погляд, можливість зробити цілком об'єктивні і аргументовані висновки щодо якості перекладу, його оригінальності, характеру й значущості застосованих перекладачем прийомів тощо. При цьому ми виходимо з того, що переклад є явищем не суто лінгвістичним чи літературним, а філологічним¹. «Проблематика перекладу є такою ж мірою справа лінгвістична, як і історико-літературна, а тому було б однаково помилково як випинати лише одне, заперечуючи або недооцінюючи друге, так і змішувати їх, об'єднувати, не бачити відмінного. Хоча у кожній з тих наук є і в цій галузі свої завдання й методики, але обидві вони мають спиратися одна на одну, не кажучи вже про те, що є ряд спільних питань»².

Що ж до оцінки перекладу, то ми вважаємо цілком правильними терміни буквальний, точний, адекватний (неадекватний) і вільний переклад³. Протиставлення термінові «адекватний» будь-якого іншого не виправдане. Це стосується і терміна «реалістичний переклад», що не замінює терміна «адекватний», бо останній є оцінкою перекладу у порівнянні з оригіналом, тоді як перший — оцінкою перекладу як самостійного твору або оцінкою його з точки зору методу його створення⁴. Отже, ці два терміни охоплюють собою різні поняття. Крім терміна «переклад», ми вважаємо правомірним і термін «інтерпретація»⁵. Різниця між ними полягає в тому, що при перекладі буквально, точно, адекватно (неадекватно) чи вільно відтворюється саме поезія як «продукт твор-

¹ П. Антокольский, М. Ауэзов, М. Рыльский. Художественные переводы литератур народов СССР.—Зб. «Вопросы художественного перевода». «Советский писатель», М., 1955, стор. 9; С. Ковганюк. Практика перекладу. Вид-во «Дніпро», К., 1968, стор. 28—32.

² О. М. Фінкель. Про критерії точності віршованого перекладу.—Зб. «Питання літературознавства та мовознавства. Тези доповідей та повідомлень республіканської наукової конференції». Вид-во ХДУ, Харків, 1967, стор. 231.

³ И. И. Ревзин, В. Ю. Розенцвейг. Основы общего и машинного перевода. «Высшая школа», М., 1964, стор. 129—132.

⁴ Гиви Гачечиладзе. Вопросы теории художественного перевода. Авторизованный перевод с грузинского. «Литература да хеловнеба», Тбилиси, 1964, стор. 71—86.

⁵ И. И. Ревзин, В. Ю. Розенцвейг. Основы общего и машинного перевода, стор. 56—64.

чої діяльності письменника»¹, а тим самим і зображена в ній дійсність, тоді як при інтерпретації точно, адекватно (неадекватно) чи вільно відтворюється дійсність, зображена в оригіналі, або подається тлумачення, роз'яснення змісту і форми поезії, як їх розуміє перекладач. Переклад та інтерпретація не виключають одне одного навіть у межах певного твору, бо переклад твору в цілому може містити в собі інтерпретацію окремих елементів оригіналу, а інтерпретація твору в цілому неможлива без перекладу тих чи інших елементів оригіналу.

Аналіз перекладу доцільно вести в двох напрямках — синхронічному і діяхронічному. Синхронічний аналіз полягає в тому, що відтворення тих чи інших елементів оригіналу в даному перекладі вивчається у порівнянні з відтворенням тих самих елементів тим самим перекладачем у перекладах інших творів того ж самого автора, або іншими перекладачами, якщо даний перекладач працював у складі певного колективу. Діяхронічний аналіз полягає в тому, що даний переклад аналізується не тільки в порівнянні з оригіналом, але й з усіма попередніми і наступними (якщо вони були) перекладами того ж самого твору на дану мову. Лише в такому разі можна не тільки правильно визначити якість самого перекладу, але й увійти до творчої лабораторії перекладача (що особливо важливо, якщо перекладач ще й видатний оригінальний поет), визначити вагу перекладацької діяльності для його власної творчості, для історії розвитку національної мови й письменства, представником якого він є, для розвитку інтернаціональних літературних зв'язків, визначити оригінальність самого перекладу, бо, на жаль, і серед перекладачів є такі, що часом роблять «запозичення» у своїх попередників².

Методологічною основою аналізу має бути принцип єдності змісту і форми. Але не слід віддавати перевагу змістові перед формою чи навпаки, бо в поетичному творі єдність їх виявляється ще й у тому, що форма в поезії виступає як частина її змісту і через це будь-які зміни у формі вірша є змінами в його змісті. Для того, щоб аналіз був науковим, усебічним і глибоким, а результати його — об'єктивними, треба проаналізувати щонайбільше явищ, котрі висвітлюють усю сукупність засобів художньої виразності оригіналу і перекладу (їх ідейно-тематичні, стилістичні, художні особливості). Цього можна досягти, розглянувши сюжет, тему, ідею твору, його архітекtonіку³, строфіку, лексику і фразеологію, граматичні особливості (морфологічні і синтаксичні), тропи і фігури, образи, послідовність відтворення змісту, загальний обсяг твору (кількість рядків), композицію, розмір, ритмомелодіку, римування. Аналіз має бути водночас достатньо глибоким і вичерпним також і для того, щоб переклад можна було оцінити як самостійний твір художньої літератури, мовою якої його здійснено. Це варто, однак, робити зовсім не для того, щоб підкреслити якість перекладу, а для визначення місця його як самостійного твору в літературі того народу, на національній мові якого переклад здійснено. Аналіз слід здійснювати в такій послідовності, яка відповідала б двом вимогам: була б оптимальною для аналізу саме даного перекладу (перекладів) і забезпечувала б логічний

¹ В. М. Лесин, О. С. Пулинєць. Словник літературознавчих термінів. Вид. друге, перероблене і доповнене. «Радянська школа», К., 1965, стор. 370.

² За нашими дослідженнями, одним із таких «запозичень» є, наприклад, «переклад» поезії Т. Г. Шевченка «Садок вишневий коло хати...» на німецьку мову, здійснений Ю. Віргінією, яка з 15 рядків свого варіанту «перекладу» 7 рядків взяла з перекладу С. Шпойнарського, 3 — з перекладу Ф. Штайніц, а 5 рядків зкомпілювала з відповідних рядків перекладів цих своїх попередників.

³ Терміни «архітекtonіка» і «композиція» нами вживаються у визначенні А. Квятковського (А. Квятковский. Поэтический словарь. Изд-во «Советская энциклопедия», М., 1966, стор. 50, 137).

зв'язок аналізу всіх дальших компонентів з аналізом попередніх. Порівняльному аналізу кожного компонента чи явища перекладу має передувати аналіз того ж самого компонента чи явища поезії в оригіналі. Особливу увагу слід звернути на переклад назви твору, бо буває так, що поезія, яка не має в оригіналі ніякої назви, у перекладі назву має, та ще й нерідко таку, що або не відповідає змістові поезії, або неправильно інтерпретує зміст оригіналу. Буває й навпаки, коли заголовок оригіналу опускається в перекладі.

Архітектоніка, строфіка і загальний обсяг (кількість рядків) поезії не бувають випадковими і мають велике значення для передачі змісту твору. Тому аналіз їх відтворення є обов'язковим і здійснюється шляхом зіставлення перекладу (перекладів) з оригіналом. Вони відтворені точно, якщо збігаються з відповідними елементами оригіналу, адекватно, якщо відхилення у їх відтворенні не ведуть до втрати посутніх рис першотвору, як от: не вносять істотних змін у характер головних образів, не порушують ходу дії тощо.

Лексика і фразеологія оригіналу і перекладу, як правило, не збігаються у кількісному відношенні. Це дуже важливий момент, якого не можна випускати з уваги під час лексико-фразеологічного аналізу. Але перш ніж почати аналіз відтворення лексики, потрібно вичленити з оригіналу всі фразеологізми, котрі належить розглянути окремо як самостійні одиниці.

Лексичні елементи першотвору в перекладі бувають відтворені (перекладені чи інтерпретовані) або випущені. Крім того, перекладач неминує вводить до перекладу певну кількість лексики й від себе. Тому спочатку слід в оригіналі визначити лексику істотну і менш істотну для його змісту, художності і т. д. Цей етап аналізу виключно відповідальний. Критерієм для такої оцінки слова є його функціональна значущість (як у даному творі, так і в усьому доробку поета) для вираження ідеї (ідей), художнього стилю автора, а також належність цього слова до конкретного мовностилістичного прошарку. Слід також зважати й на те, що в ряді випадків одиницею аналізу має бути не окреме слово, а ціле словосполучення.

Відтворена лексика, як уже зазначалося, буває перекладена або інтерпретована. Перекладена лексика може бути відтворена словами, що збігаються своїм значенням із словами оригіналу, і словами, що мають ширше або вужче значення, ніж відповідні слова першотвору. Відтворення лексики оригіналу першою групою слів є точним, другою і третьою, в кращому разі, — адекватним. Критерієм оцінки при другому і третьому виді перекладу є ступінь контекстуальної і мовностилістичної відповідності слова перекладу локальному (в межах речення, строфи) і загальнотекстуальному значенню слова оригіналу. Якщо відтворення лексики словами ширшого і вужчого значення не відповідає названям критеріям, то такий переклад не є адекватним.

Неадекватний переклад слід відрізнити від інтерпретації, бо якщо в першому разі слово перекладу не відповідає ні слову першотвору, ані його змістові, то при інтерпретації (коли вона адекватна) слово перекладу, не відповідаючи слову оригіналу, адекватно відтворює, пояснює або трактує його зміст. Критерії оцінки інтерпретованої лексики ті ж самі, що й лексики перекладеної, але інтерпретація в кращому разі буває адекватною і тільки у виключних випадках — точною.

Певну частину лексики першотвору перекладач неминує випускає. Дослідник повинен точно визначити, яку лексику випустив перекладач — істотну чи неістотну. Це потрібно для точного визначення кількості лексики оригіналу в перекладі, бо відсутність у ньому істотної для пер-

шотвору лексики віддаляє його від останнього. Введення митцем до свого перекладу певної кількості лексики від себе буває викликане тим, що з різних причин (випущення частини лексики оригіналу, у деяких випадках більша стислість мови перекладу порівняно з мовою оригіналу тощо) у ритмічному плінні перекладу утворюються вільні місця. Нерідко перекладач користується й методом компенсації, тобто введенням своєї лексики відшкодовує втрати, що виникли внаслідок випущення лексики першотвору. Дослідник повинен точно визначити, які слова ввів перекладач від себе — істотні чи неістотні. Критерії оцінки цієї лексики ті ж самі, що й перекладеної. Особливу групу введених слів становлять так звані слова — «втички»¹, наявність яких сама по собі вже свідчить про низьку якість перекладу.

Фразеологізми оригіналу найчастіше бувають відтворені у той самий спосіб, що й лексика, тому аналіз їх відтворення такий самий, як і аналіз відтворення лексики. Але аналіз відтворення фразеологізмів слід вести з урахуванням типу кожного даного фразеологізму² оригіналу і перекладу. Слід зважити й на те, що при відтворенні фразеологізмів перекладачі дуже часто користуються методом компенсації: не відтворивши той чи інший фразеологізм першотвору, вони десь у різних місцях перекладу подають фразеологізми національної мови, на яку робиться переклад, або створюють такі фразеологізми самі. Критерії оцінки відтворення фразеологізмів у цілому ті ж самі, що й критерії оцінки відтворення лексики, але фразеологізми, введені перекладачем від себе, мають бути оцінені з урахуванням їх компенсаційної функції.

Якісний аналіз лексики і фразеології оригіналу і перекладу треба доповнити кількісним аналізом, бо «усе це піддається обчисленню і стає одним із об'єктивних критеріїв», «кількість таких сходжень і розходжень можна підрахувати, а тому і тут є порівнянні показники»³.

Г р а м а т и ч н і особливості перекладу слід розглядати, зіставляючи їх із відповідними особливостями оригіналу. Цей аналіз має охопити і морфологію, і синтаксис обох текстів. Морфологічний аналіз дає можливість визначити взаємовідношення між статичним і динамічним елементами поезії в оригіналі і перекладі, ступінь інтерпретації змісту тощо⁴. Синтаксичний аналіз дасть можливість визначити характер взаємовідношень між елементами головних образів, граматичні особливості оригіналу і перекладу, стане основою для аналізу ритмомелодики, дозволить виявити ступінь володіння перекладачем мовами оригіналу і перекладу взагалі і поетичною мовою зокрема, особливо коли мова перекладу не є рідною для перекладача.

Морфологічний аналіз є обчисленням і порівнянням кількості іменників, дієслів та інших частин мови в оригіналі і перекладі. Але, звичайно, тільки цим кількісним аналізом обмежуватися не слід. Треба також зважити й на те, що певні іменники «динамічніші» за деякі дієслова (напр., іменник «біганина» і дієслово «лежати»). Тому морфологічний аналіз має врахувати також і цю якісну специфіку частин мови, що піддаються аналізу.

Синтаксичний аналіз включає в себе вивчення і порівняння характеру, типу, виду, структури речень оригіналу і перекладу, види зв'язку

¹ А. Квятковский. Поэтический словарь..., стор. 82.

² Є. В. Кротевич, Н. С. Родзевич. Словник лінгвістичних термінів. Вид-во АН УРСР, К., 1957, стор. 69, 85, 209—210; О. С. Ахманова. Словарь лингвистических терминов. Изд-во «Советская энциклопедия», М., 1966, стор. 165, 503—504.

³ О. М. Фінкель. Про критерії точності віршованого перекладу..., стор. 232.

⁴ Я. И. Рецкер. Задачи сопоставительного анализа переводов. — Зб. «Теория и критика перевода». Изд-во ЛГУ, Л., 1962, стор. 49.

членів речення, синтаксичних конструкцій і т. д. При цьому не слід випускати з уваги особливості синтаксису оригіналу і перекладу порівняно з синтаксичними нормами національних мов обох текстів, бо без цього неможливо буде визначити ні специфіку стилю поета і перекладача, ані ступінь володіння поетичною мовою останнім.

Результати морфологічного і синтаксичного аналізу піддаються обчисленню і являють собою об'єктивні критерії.

Тропи і фігури визначаються в оригіналі і перекладі, а потім порівнюються і обчислюються. Аналіз їх такий же, як і аналіз фразеологізмів, причому на метод компенсації тут слід звернути особливу увагу, бо цей метод при відтворенні тропів і фігур нерідко стає головним.

Аналіз образів може збігатися з лексичним аналізом (словесні образи; образи слухові, зорові; деколи — образи-предмети), може й не збігатися з ним (образи-персонажі, образи-емоції та ін.), але завжди базується на ньому. Не можна випускати з уваги також і граматичні особливості, істотні для певних образів оригіналу і перекладу. Це саме стосується і тропів, і фігур, що відіграють істотну роль у створенні чи функціонуванні тих чи інших образів першотвору і перекладу. Образи слід розглядати не буквально, пов'язуючи їх із кожним словом, не роздібно, а як цілісні синтетичні зображення окремих явищ, персонажів тощо. Образи можуть бути відтворені повністю, частково, інтерпретовано¹ (переосмислено), шляхом заміни і компенсовано. У зв'язку з цим треба визначити в оригіналі образи істотні і неістотні, а також у самих образах головні і незначні елементи, бо без цього не можна буде визначити точність відтворення як образів у цілому, так і окремих їх компонентів. Точними слід вважати повне відтворення всіх елементів образу при адекватності їх лексико-граматичного оформлення в перекладі відповідно до оригіналу; адекватним — точне або адекватне відтворення істотних елементів образу із випущенням або, краще, із заміною адекватними еквівалентами менш важливих його компонентів. Інтерпретація образу адекватна, якщо в ній збережено художню та ідейно-тематичну специфіку образу оригіналу; так само оцінюється і заміна образу еквівалентом. Щодо компенсації, то введення нових образів до перекладу тільки тоді допустиме, коли воно погоджене з художніми та ідейно-тематичними особливостями оригіналу, не порушує їх, а сприяє їх повноцінному вираженню. Кількісні критерії, при аналізі відтворення образів не слід ні переоцінювати, ані недооцінювати.

Послідовність відтворення змісту оригіналу в перекладі має виключне значення, але, на наш погляд, не всякі її порушення роблять переклад неадекватним. Точно ця послідовність буває відтворена в еквілінарному перекладі, адекватно — у перекладі еквісинтаксичному, якщо в ньому збережено строфіку оригіналу.

Композиція перекладу порівняно з оригіналом може бути розглянута й на початку всього аналізу, коли перекладений твір невеличкий розміром, а відтворення його структурних елементів у перекладі є очевидним. Проте у творі великого розміру із складною композицією аналіз її відтворення краще робити на основі дослідження всіх необхідних для цього компонентів оригіналу й перекладу. Аналіз композиції полягає в тому, що порівнюються закономірності розміщення і взаємовідношення окремих елементів, деталей оригіналу в перекладі. Відтворення композиції є точним, якщо при перекладі вона не зазнала жодних змін, і адекватним, якщо ці зміни неістотні. Тому зіставлення композиції перекладу і оригіналу передбачає визначення істотних і неістотних її елементів в обох текстах.

¹ В. В. Коптилов. Трансформація художественного образу в поетическом переводе. — 36. «Теория и критика перевода». Изд-во ЛГУ, Л., 1962, стор. 34—41.

Ідейно-тематичний аналіз також краще робити після того, як буде розглянуто відтворення інших необхідних для цього компонентів поезії: у такому разі він буде достатньо аргументованим і повноцінним, бо базуватиметься на результатах попереднього дослідження. Сам аналіз полягає в тому, що на основі цих результатів виявляється й показується, як усі розглянуті елементи у тій кількісній і якісній сукупності, у тому взаємовідношенні і взаємозв'язку, в якому вони існують і функціонують в оригіналі, сприяють вираженню головних думок, що їх висловив у поезії автор, як все це передано у перекладі, якою мірою, на який спосіб перекладач відтворив ідею й тему оригіналу та ін. Тема та ідея поезії бувають у перекладі відтворені повністю, а відтак і точно, або частково, а тим самим адекватно, якщо втрачені у перекладі елементи оригіналу не істотні для їх вираження, або неадекватно, якщо ці елементи істотні.

Розмір поезії є однією із суттєвих її особливостей. Тому порушення в розмірі (що б не казали при цьому про зміст, «дух» поезії) при перекладі недопустимі і ведуть до негативної модифікації її звучання, зміни загальної тональності її і т. д. Інша справа, коли література, національною мовою якої робиться переклад, не має розміру, подібного оригіналові. У такому разі перекладач нерідко все ж таки відтворює розмір оригіналу, що можливе, допустиме і навіть бажане, коли цей розмір оригіналу не сприймається як штучний тими, для кого призначається переклад. У противному разі точно відтворення розміру шкідливе, а відтак і неадекватне, тому досвідчений перекладач вибирає один із традиційних розмірів поезії, мовою якої робиться переклад. Якщо цей розмір якнайкраще відповідає вираженню й художньому втіленню ідеї, теми, змісту оригіналу, то його слід вважати адекватним; коли ж вибраний розмір не відповідає вказаним вимогам, то він, ясна річ, неадекватний.

Ритмомелодика твору майже повністю залежить від синтаксичної будови його речень. Порівняльний аналіз передбачає створення ритмомелодичної схеми оригіналу і перекладу з позначенням пауз, наголосів (хоча б головних і другорядних), підвищення й пониження мелодії. Кількість, місце і розмір пауз, кількість і місце наголосів у цілому, в кожному рядку і строфі, наголошеність слів, особливо римованих, характер і місце зміни мелодії — все це обов'язково підлягає аналізу. Що ж до оцінки, то «звичайні цифрові показники тут цілком переконливі»¹.

Рима й римування є також істотними компонентами поетичного твору, але не всі їх елементи відіграють однакову роль у композиційно-звуковому оформленні поезії. Тому порівняльний аналіз рими й римування перекладу з оригіналом передбачає визначення істотних елементів цих компонентів поезії. Такими елементами є, наприклад, відкритість і закритість рим, тип римування, які частини мови римуються, наскільки римування пов'язане із строфікою поезії тощо.

Запропонована методика аналізу, творчо вжита при розгляді кожного конкретного перекладу, дає, на наш погляд, можливість **об'єктивно** оцінити переклад, докладно висвітлити творчий метод перекладача, наблизитися до вивчення об'єктивних закономірностей, що діють у процесі перекладання. Зрозуміла річ, не будучи єдиною, запропонована методика аналізу перекладу поетичного твору вимагає дальшої розробки й удосконалення.

¹ О. М. Фінкель. Про критерії точності віршованого перекладу..., стор. 232.

МОВОЗНАВСТВО

ПРО ОДНУ СТИЛЬОВУ ТЕНДЕНЦІЮ ШЕВЧЕНКА-РЕДАКТОРА

(3 творчої лабораторії)

О. К. Клименко

Шевченків творчий процес був неодноразово об'єктом наукового дослідження. Існує порівняно значна література, в якій автори так чи інакше торкаються цього питання. Проте наявність робіт з даного питання ніяк не суперечить поставленому нами завданню, бо проблема творчої лабораторії багатоаспектна. Вона обіймає питання текстології, творчої історії, психології творчого процесу, джерел творчої уяви, процесу формування думки і її мовного втілення та ін. Останньому, тобто процесу формування думки та її мовного втілення, враховуючи специфіку організації поетичної мови, і присвячене наше дослідження. Є багато матеріалу, який дає можливість ознайомитись з технологією творчого процесу. Йдеться про своєрідне явище — ритмічні заставки.

Намагаючись закріпити на папері основний зміст вірша, основну лінію сюжету, автор окремі одиниці ритму заповнює словами, що мали тимчасову функцію. Такими одиницями ритму у Шевченка найчастіше виступали слова, позбавлені лексичного значення. Це — займенники **той, собі**, що втратили вказівно-зворотний характер, зрідка лексичні повтори без певної стильової чи емоційної настанови. Це — робочі одиниці, за допомогою яких автор підтримував узятий ритмічний хід. Не міняючи заданого ритмічного ходу, через певний проміжок часу, а часто відразу тут же дані слова заступались іншими.

Порівняймо:

Варіант з «Малої книжки».

1. Із-за гаю сонце сходить (8)
За гай і заходить, (6)
По долині увечері (8)
Козак **собі** ходить. (6)

Виправлено тут же:

- Козак **смутий** ходить.
2. **Зйдуться собі** до купи (8)
Раді та веселі, (6)
І пустиню опанують (8)
Веселі села. (6)

У первісному автографі Черненку від 6 липня 1858 р. читаємо:

Не спочивать пішла **собі**,
пошкандибала
Івана сина годувать.

Тут же виправлено:

Не спочивать пішла в **снопи**,
Пошкандибала Івана сина годувать.

Виправлено:

Позіходяться до купи.

3. Хто коло тебе в світі стане
Отим хранителем твоїм
І хто заступить, хто укріє
Од зла лихого в час лихий.

Виправлено:

Хто коло тебе в світі стане
Святим хранителем твоїм
І хто заступить, хто укріє
Од зла лихого в час лихий?

У «Більшій книжці» було спочатку:

От і пишайсь **собі** княгине.

Виправлено:

От і пишайсь **тепер** княгине.

В подальшому такі версифікаційні заставки усуваються по-різному в залежності від характеру реалізації авторської думки.

За рахунок варіантів нейтральних у стильовому відношенні. Ні до змісту, ні до стилю вірша в таких випадках нічого не додається. Варіант, що виступає на зміну, різниться *кількісно*, цим і знімається заставка у взятому ритмічному ході:

А ясний місяць із-за хмари
На землю де-де поглядав,
Як човін **той** у синім морі
То вирирав, то понирав.

(Із списку Лазаревського).

Шевченко в цьому ж списку робить виправлення:

І блідий місяць на ту пору
З-за хмари де-де виглядав,
Неначе човен в синім морі
То винирив, то потолав.
Старці тебе цураються,
Мов ті прокази.

(Список Жемчужнікова).

Старці тебе цураються
Неначе прокази.
Співа собі, поки вийде
Чорнобрива з хати.

(Чигиринський Кобзар, 1844 р.).

Поправка Шевченка, зроблена в 1858 р.:

Виспіває, поки вийде
Чорнобрива з хати.
Зійдуться собі до купи
Раді та веселі.

(Варіант чорнового автографа).

В основному тексті:

Позіходяться до купи
Раді та веселі.

Новий варіант різниться повнотою змістової інформації, бо на місці слова-заставки виникає слово з реальним, лексичним значенням:

На панщині пшеницю жала,
Втомилася, не спочивать
Пішла собі, пошкандибала
Маленького нагодувать.

Це первісний варіант з автографа, написаного на звороті офорта, подарованого Черненку. Шевченко тут же робить виправлення:

На панщині пшеницю жала,
Втомилася; не спочивать
Пішла в снопи, пошкандибала
Івана сина годувать.

У тексті (перекресленому Шевченком) першого варіанта вступної частини в «Малій книжці» читаємо:

Хатки прилиплі виглядають,
Мов діти в білих сорочках
У піжмурки **собі** гуляють.

Замість **собі** автор вводить словоформу в **яру**:

Хатки біленькі виглядають,
Мов діти в білих сорочках
У піжмурки в **яру** гуляють.
А онуки! Їм байдуже —
Жито собі сіють.

(видання «Гайдамаків» 1841 р.)

Редакція 1858 р. має такий вигляд:

А онуки! Їм байдуже —
Панам жито сіють.

Найчастіше новознайдене слово, крім збільшення реально-смыслового навантаження рядка, завдяки своєму звуковому і образному ладові, стає надто відчутним складником у створенні відповідної стильової атмосфери, певного художнього образу, реалізації художнього завдання. Показовим у цьому відношенні є виправлення, зроблені з поезії «Козацька доля» при переписуванні її з «Малої книжки» до «Більшої книжки». Щоб відчути всі додаткові «обертони», «прирощення», що їх має слово в художньому творі, наводимо значний контекст, бо дані «обертони» реалізують себе лише в контексті.

Порівняймо в цьому плані дві редакції поезії «Козацька доля»:

М.

На весілля товариші
Прийдуть погуляти,
Та принесуть самопали,
Привезуть гармати.
Як повезуть молодого
У нову світлицю,
Загомонять самопали
І ті гаківниці,
Як положать молодого
В новій хаті спати,
Заспіває, мов та мати,
Велика гармата.
Співатиме, кричатиме
Не одну годину,
І рознесе мою славу
По всій Україні.

Б.

На весілля товариство
Вийде погуляти
Та винесе самопали,
Викотить гармату.
Як понесуть товариша
В нову світлицю,
Загомонять самопали,
Гукнуть гаківниці.
Як положать отамана
В новій хаті спати,
Заголосить, як та мати,
Голосна гармата.
Гукатиме, кричатиме
Не одну годину.
І рознесе тую славу
По всій Україні.

Замість слова, що підтримувало ритмічний хід, у новій редакції з'являється метафора **гукнуть**, яка в даному контексті надзвичайно повно реалізує свій образний і звуковий лад. Звуковий малюнок наведеного уривку підкріплює змістове зображення. Завдяки звуковому оформленню ми чуємо отой перегук: гукнуть гаківниці; загомонять самопали; голосна гармата; гукатиме, кричатиме. Найчастіше ж на місці таких заставок з'являються епітети. Будучи досить відчутними компонентами художнього твору¹, а Шевченкової поетики особливо, епітети виявляються надзвичайно істотними штрихами у домалюванні художнього образу. Недарма автографи багатьох поетів відбивають тривалі пошуки даного художнього засобу:

И в дрожках вол, рога склоня,
Сменяет **хилого** коня (Пушкин).

¹ Епітети багатьох мовознавців, зокрема О. Потебня, О. Веселовський, вважають мікрообразами.

У чорнових варіантах епітету **хилого** передували **тонкого, гордого, легкого, быстрого, слабого**¹.

Шевченкові автографи не дають нам такого матеріалу як через специфіку чи особливість творчого процесу (є думки, які ґрунтуються на свідченнях сучасників-очевидців, що Шевченко свої твори часто складав експромтом або ж виношував у голові майже до готовності і лише тоді фіксував на папері), так і через відсутність чорнових автографів, що відбивають початковий процес творчості. Але навіть оброблені матеріали, що дійшли до нас, дають можливість переконатись, що значна кількість художніх означень з'явилась пізніше і переважно на місці слів, позбавлених лексичного значення, функція яких була в основному ритмотворча.

На відміну від логічного означення епітет характеризує, зображує предмет з емоційного погляду. Тому нововведений епітет не вичерпує себе посиленням змістової інформації.

Порівняймо:

«Мала книжка».

А по долині, по роздоллі
У гай перекотиполе
Ягняточком **собі** біжить.

«Більша книжка».

А по долині, по роздоллі
У гай перекотиполе
Рудим ягняточком біжить.

Зорова картина, що майстерно подана за допомогою влучного порівняння (ягняточком **собі** біжить), із введенням епітета увиразнюється, набуває граничної точності, посилюється відчуття від зображуваного.

Порівняймо:

Із-за гаю сонце сходить,
За гай і заходить.
По долині увечері
Козак **собі** ходить.

Це редакція «Малої книжки». При переписуванні до «Більшої книжки» останній рядок набуває такого вигляду:

Козак **смутий** ходить.

Епітет не лише поглибив психологічну характеристику персонажа, він умотивував логіко-семантичний зв'язок між строфами, внісши причинову залежність між ними:

Ходить він годину,
Ходить він і другу.
Не виходить чорнобрива
Із темного луґу.

Такої залежності за першої редакції не було. Навпаки, рядок **козак собі ходить** сприймався як байдужа прогулянка. Новознайдені епітети, що з'являються пізніше на місці робочих варіантів, міцно вносять у семантико-стильову атмосферу твору, посилюючи її звучання:

Неначе наш Дніпро широкий,
Слова його лились, текли,
І в серце падали глибоко,
І ніби тим огнем пекли
Холодні душі.

¹ А. Степанов. О культуре речи. «Искусство», М., 1961.

Наведений текст найранішої з відомих нам редакцій поезії «Пророк». У наступному варіанті замість **ніби тим** з'являється епітет до слова вогонь **невидимий**:

Невидимим огнем пекли.

Урочиста тональність наведеного уривку, що викликана темою «Пророка», посилюється введенням цього епітета, який і своїм семантико-стильовим значенням (старослов'янським), і звуковим складом і розміром (довге слово з дактилічним розспівом) міцно узгоджується з образним контекстом твору. Проте в такій позиції епітет не реалізує до кінця всіх своїх стильових можливостей, і автор робить ще одну зміну — будує фразу інверсовано, ставить епітет у постпозицію, забезпечуючи йому таким чином наголошення, підкреслення, уникнувши ритміко-синтаксичного копіювання наступної фрази:

Огнем невидимим пекли
Холодні душі.

Менш помітною, на перший погляд, є розбіжність у нижченаведених рядках з попередньої і наступної редакції поеми «Марія».

Холодочком

До сходу сонця провела
До самої (Т)іверіади
Того апостола.

Холодочком

До сходу сонця провела
До самої Тіверіади
Благовістителя.

Разом зі словом-заставкою усунене й сусіднє **апостола**. Їх місце зайняло **благовістителя**, слово, що, семантично і стилістично дуже близьке до усуненого. У чому ж тоді образна перевага новознайденого варіанта?

Образна перевага новознайденого варіанта полягає не лише в усуненні слова-заставки, що було накладним випадком поетичної форми. Новознайдене слово складне. В середині його виникло два смислових центри з прозорою внутрішньою формою (благо віщати), а через це воно володіє більшим запасом асоціативних зв'язків, потрібних у даному контексті. І знову ж цим не вичерпується посилення його художнього впливу. Усунена метрична заставка спричинилась до зняття метричного наголосу, а це забезпечило новому слову більшу вагомість, зробило його інтонаційно більш відчутним у вираженні відповідної ідеї.

Особливо відчутний зв'язок новознайденого епітета з образним контекстом твору в стилізації, де автор цілеспрямовано, свідомо виходить із художньої закономірності зразка, який він наслідує, підкоряючи йому художні елементи свого твору.

До нас дійшли чернетки — уривки геніального переспіву «Слова о полку Ігоревім» у поезії «З передсвіта до вечора», і хоч вони є етапним у створенні стилізаторського шедевра, але дають цікавий матеріал у цьому плані.

Рядок з даної поезії — **половецьке чорне поле** — пройшов такі редакції: а) **половецькеє те поле**; б) **половецьке тее поле**.

Не міняючи ритму, автор на місце слова-заставки **те, тее** знаходить епітет стилеутворюючого характеру — **половецьке чорне поле**. Це —

постійний епітет, котрий надто широко побутує в сполученні з **поле, земля, рілля** в народнопоетичних зразках та пам'ятках.

Порівняймо:

1. **Чр̄на земля** подь копыты
Костыи была посьяна,
а кровію поляна. («Слово о полку Игореве»).

2. **Чорна рілля** заорана гей-гей,
Чорна рілля заорана
І кулями засіяна,
Білим тілом зволочена — гей-гей
І кровію сполощена.

(Укр. нар. пісні та думи).

Введенням цього епітета автор досяг не лише позначення в душі відповідного оригіналу, він досяг ще й увиразнення контрасту, що є теж особливістю поетики фольклору, домігшись таким чином посилення перегуку з оригіналом:

Половецьке поле чорне
Копитами поритее
Білим трупом засіяне,
А кровію политее.

Порівняй **поле чорне, труп білий** з попередніми зразками: **чорна рілля, біле тіло**.

Наші спостереження входять у зіставлення із спостереженнями К. І. Чуковського над поезією О. Некрасова¹, І. Колесника² над творчим процесом у М. Рильського та самоаналізом творчої лабораторії Маяковським³. Виявляється, що в процесі художнього творення, на певному його етапі, є спільні моменти, що зв'язані з специфікою організації поетичної мови. У названих вище художників вони виявились у тому, що для підтримання динаміки взятого ходу автори користувались тимчасовими елементами, найчастіше повністю позбавленими логічного значення.

Надаючи вирішального значення інтонації, Маяковський відшукував її, позначаючи відповідними тра-та-та, та-та-та-та.

Некрасов пусті одиниці ритму заповнював словами, що мали лексичне значення, причому їх конкретна семантика не суперечила загальному змісту, але естетичне значення явно випадало з контексту:

Эти избен(и), соломою крытые,
Кажется, скоро падут,
Эти кляченки, бесчис(ленно) битые,
Мало кормимые, еле бред(ут).

Навівши дані рядки, Чуковський пише: «Можно не сомневаться, что такие выражения, как «бесчисленно битые» и «малокормимые», никогда не предназначались Некрасовым для этих стихов. Их роль кратковременная, чисто служебная: реализация нужного ритма, предшествовавшая детальной обработке стихов».

¹ К. И. Чуковский. Мастерство Некрасова. Гос. изд. худ. литер., М., 1962.

² І. Колесник. У мовній майстерні поета. — «Укр. мова і література в школі», 1967, № 8.

³ В. Маяковский. Как делать стихи. Полн. собр. соч., т. 2, стор. 81.

М. Рильський, за спостереженням Колесника, робив певний графічний начерк віршового звучання слова, заповнюючи його пізніше оригінальними знахідками.

Порівняймо:

Гасло $\cup \cup \cup$ бою
Сповідіає сурма,
Слава держить рукою
І не пустить керма.

Гасло **гордо** бою
Сповідіає сурма,
Слава держить рукою
І не пустить керма¹.

На противагу розглянутим робочі варіанти Шевченкової поезії найменш помітні. Їх тимчасовість виявляється лише при зіставленні з пізнішими редакціями. Пояснюється це самим характером елементів, котрі уживав Шевченко як службові, їх роллю в стилістиці народнопоетичної та розмовної української мови. Втративши займенникову функцію, а разом і лексичне значення, **той, та, те, собі** стали відчутними стильовими елементами, оформлюючи висловлюване у відповідну стильову тональність. У Шевченковій поезії вони найчастіше вживаються для передачі безпосередності, щирості висловлювання, передачі авторського ставлення до зображуваного. Усунення даних елементів не вело до втрати такої тональності, бо вона часто забезпечувалась цілим рядом інших складників.

¹ І. Колесник. Вказ. праця.