



CENTRE OF RUSSIAN STUDIES
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY • NEW DELHI

Monsoon

1976

C R I T I K

No.2

Editorial Board

A.K. Basu C.N. Chakravarti R.M. Bakaya

To our Contributors

CRITIK is a literary miscellany and we are trying to bring out at least two numbers every year. It is requested that contributions - which may be either in Russian or in English - for the next issue may be sent to us in the CRS by the end of February 1977. They should be in typed form with double spacing between lines. Our address is:

C R I T I K
Centre of Russian Studies
Jawaharlal Nehru University
New Delhi 110057

The views expressed by individual authors in this issue are their own and do not necessarily express those held by the Editors.

C O N T E N T S

S.P. Banerjee. James Long and Turgenev	1
Амар Басу. Проблемы типологии композиционной развязки фабульных рассказов Чехова	14
Kalpna Sahni. "The Ascent to Fujiyama"	33
Дхарам Вир. Остров Сахалин в творчестве А.П. Чехова	42
George Joseph. The Role of Katusha Maslova	46
Шанкар Басу. Особенности художественного мастерства Чехова и Тагора	52
Ravindra Kumar Nagpal. A Character Study of Tatiana in "Evgeny Onegin"	60
А.К. Кунду. Несколько слов об автобиографической прозе в советской литературе	78

TO OUR READERS

Due to several unforeseen circumstances we have not been able to bring out CRITIK after its first number published in Monsoon 1973. We hope, however, that in future CRITIK will come out once every semester, i.e. twice a year.

While readers will notice a welcome change in this number - articles are not only in English but also in Russian - they will doubtless miss two interesting features:- Book Reviews and Critik Seminars. We hope to restore both these sections from the next issue onwards.

We shall welcome all suggestions and comments from readers for improvement of this miscellany.

- Editors

JAMES LONG AND TURGENEV

(Their contribution to Indo-Russian literary ties in the nineteenth century)

S.P. Banerjee

Pastor James Long (1814-87), a clergyman from England, a renowned philanthropist and a great lover of India, spent some 25 years in this country and through his tireless literary pursuits played a major role in bringing the two great cultures of India and Russia close to each other. His interest to Russia dates back to his early childhood. Long was the author of a number of articles and books on the socio-cultural and literary life of Russia. He cherished a feeling of boundless sympathy for the Russian peasantry and serfs who had been placed under extremely pitiable conditions, hoped for their emancipation and visualized the liberation of the so-called enthralled people. He had always manifested a keen interest in what was going on in Russia and in the struggle of the people there against socio-economic evils. The fact that Turgenev was the first Russian writer to gain international repute provided James Long with an opportunity of getting acquainted with Turgenev's writings. It may be mentioned that the English translation of Turgenev's four short stories from the "Hunter's Sketches" - Burmistr, Pyotr Petrovich Karataev, L'gov and The Singers had already appeared in Charles Dickens' journal "Household Words" in 1855.

James Long knew quite well Nikolai Turgenev - a relation of Ivan Turgenev - whose article - "Un Dernier mot sur L'emancipation des serfs en Russia" (1860), along with Long's four big letters dealing with serfdom in Russia appeared in a

wrote, "Today dining with me are Prince Cherkassky (Vlad.)...., F. Dimitriev and Rd Long".⁵

The meeting between Botkin and Long as also Turgenev's personal acquaintance with Long (in London or in Paris) evidently helped the Russian writer to be a connoisseur of life in India. Turgenev depicted some aspects of India's reality in his story - "The Song of Triumphant Love" ("Pesn torzhestvuyushchei lyubvi"), the novel "The Virgin Soil" ("Nov") and in the prose poem "Bratmin" ("Bramin"). The supposition that James Long was Turgenev's principal source of information about India may also be supported by the fact that the theme of Orient, especially of India, had not been touched upon by Turgenev in any of his works written before his acquaintance with Long.

In a number of his works James Long strove to unfold the socio-economic and linguistic ties that had prevailed between India and Russia. With Russia he always kept up his connection and was well known in the Russian court. In his writings he variously dwelt upon the affinity and similarity between the social systems and folklore of that country and India.

The following are some of Long's notable articles and books on these subjects:

1. Russia, Central Asia and British India, London, 1865.
2. Kryloff's Fables, Translated from the Russian, Calcutta, 1869.
3. On Russian Proverbs Describing Russian Manners and Customs, London, 1876.
4. The Rural Societies of India and Russia, Calcutta, 1877.
5. Five Letters on the Abolition of Serfdom in Russia, London, 1860-64.
6. A Journey to Russia, London, 1876.

It seems necessary to give here a brief biographical sketch* of James Long. It would help perceive well the topics and subjects

⁵ "V.P. Botkin and I.S. Turgenev", M-L, 1930, pp. 178

* Long's biography has been taken from "Dictionary of National Biography", edited by Sidney Lee, Vol. XXXIV, London, 1863.

Long touched upon in his work, which will be discussed later.

James Long was born in England in 1814. He spent some parts of his early life in Russia. He was ordained deacon in the Church of England in 1839, and priest in the following year. About 1846 he came to India as a missionary in the service of the Church Missionary Society, and was stationed at Thakurpukur, a village in the district of the Twenty-Four Parganas, a few miles south of Calcutta. He devoted himself to improving the social condition of the "natives quite as much as to ministering to their spiritual wants" and came to be familiarly known as Padre Long. In 1861, when the dispute between the European and local indigo planters culminated in an indigo war throughout Nadia and other districts of Bengal, a Bengali poet, Dinabandhu Mitra, wrote a play "Nildarpana Natika", exposing the tyranny of the indigo planters, - a play known as a sort of Oriental "Uncle Tom's Cabin". To an English version of this work Long wrote a preface adversely criticizing the English press in Calcutta, for which he was sentenced to a fine of one thousand rupees and a month's imprisonment. He was a member of the Bengal Asiatic Society and a Fellow of the Royal Geographical Society. He was the author of about 25 books and articles dealing with various aspects of the life of Indian and Russian people. A short time before his death Long assigned to the Church Missionary Society 2,000 pounds, to provide popular lectures on the religions of the East. He returned to London in 1872 and died at 3 Adam Street, Adelphi, London, on 23rd March 1887, in his seventy-fourth year.

Long's contribution to the flourishing of the Indian National Literary Society can be gauged by the fact that on his initiative eight libraries were opened in Bengal.

fables. He opined that in form these fables resembled "Hitopadesha" in Sanskrit. While appraising Krylov's writings, Long said, "in the attainment of social reforms in Russia Krylov's fables played a greater role than the works of Dickens in England."¹⁰ He desired that the fables of Dmitriev and Henrietsev should likewise be translated into English.

During his trip to Russia in 1863 Long undertook a pro forma study of Russian proverbs. He went through the three-volume collection of Russian proverbs by Vladimir Dal, published only a year before Long's arrival in Russia (1862). He picked out some 25,000 proverbs from this book and subsequently used them while writing an article on Russian proverbs,¹¹ in which he characterized them as the richest treasures of the world. Long polemicalised with Western proverbialogists like Bohn, Kelli and Erasmus for their lack of interest in Russian proverbs. Long wrote, "Bohn has not paid any attention to them (Russian proverbs - SPB) nor has this been done by French specialists. In Kelli's book 'Proverbs of all nations' not a single single Russian proverb has found mention."¹² It needs to be mentioned here that Long, with the cooperation of the Bengali poet Rangalal Bandyopadhyaya, collected 6,000 proverbs and published them in

¹⁰Kryloff's Fables, translated from the Russian, in the journal "Englishman", Calcutta, 1869.

¹¹"On Russian Proverbs Describing Russian Manners and Russian Customs", in the book "Transactions of the Royal Society of Literature", Vol XI, New Series, 1876.

¹²Ibid

three volumes in 1863, 1869 and 1872. Obviously, Dal's 3-volume Russian proverbs had inspired Long to undertake a similar project in India.

Rolston*, author of the English version of Krylov's fables - so far the only known and renowned English translator of Krylov's fables in Russia - also made quite notable adulatory remarks about the quality of Long's works referred to above, in one of the issues of the London journal "Quarterly Review" of 1875.

The history of the study of Russian proverbs from the times of Peter the Great to the year 1868 was a subject of special interest for James Long. Snegirov's book "Russians in Proverbs" ("Russkie v poslovitsakh") (1831-34) and Vladimir Dal's Russian language dictionary (in which an attempt was made to explain many words by alluding to proverbs) were something methodically quite new and a model which Long wanted to be adopted by authors in other languages also.

Some of Long's observations on Russian proverbs make very interesting points. In his view, most of these proverbs originated during the Tatar yoke, when the spread of education was suppressed and the educational institutions were not allowed to function; the people used to impart instruction to their children by reciting proverbs to them. Long attributed the genesis of many proverbs to the impact made by the Norman and German proverbs (especially Le Fontaine's), on Russian society. He observed that a number of

* Rolston was a well-known translator of Turgenev's works.

Besides, he is the author of the obituary written on the death of Turgenev. This is contained in the book "Inostrannaya kritika o Turgeneve", 2nd edition, St. Petersburg.

people, their ties with Buddhism in particular, about the Central Asian languages as also the ancient linguistic ties between India and Central Asia.

BIBLIOGRAPHY

1. Bagal Jogesh Chandra, Unobingsha shatabdir Bangla, Calcutta.
2. Church Missionary Intelligencier (journal) 1863.
3. Dictionary of National Biography, ed. Sydney Lee Vol. XXXIV, London, 1863.
4. Inostrannaya Kritika o Turgeneve, St. Petersburg, 2nd edition.
5. James Long - His Letters, in the book "Tracts", London, 1860-64.
6. James Long, The Eastern Question in the Anglo-Indian Aspect", London, 1877.
7. James Long, A Journey to Russia, London, 1876.
8. Kryloff's Fables, in the journal "Englishman", Calcutta 1869.
9. Revue des Deux Mondes (journal), Vol. IV, 1929
10. Transactions of the Royal Society of Literature, vol. XI, New Series, 1876.
11. Turgenev I. Pisma, vol. V & IX, M-L 1963 and 1965 respectively, and Soch. vol. XIII, M-L. 1967.
12. Turgenevsky sbornik ed: N.K. Niksanov, St. Petersburg, 1916.
13. V.P. Botkin i. I.S. Turgenev, M-L, 1930.

Но счастье "красавицы" — мнимое счастье, счастье — обман — "...кривое зеркало покривило некрасивое лицо моей жены во все стороны, и от такого перемещения его черт оно стало случайно прекрасным. Минус на минус дало плюс". Призрачное счастье женщины есть собственно не-счастье. С подобным типом развязки, которую можно условно обозначить как "достижение мнимого счастья", мы сталкиваемся и в некоторых других рассказах. В рассказе "Радость" неожиданное счастье пришло к коллежскому регистратору Дмитрию Кулдарову: он приобрел всероссийскую известность. "Как я счастлив! О, господи! Ведь только про знаменитых людей в газетах печатают, а тут взяли да про меня напечатали!" Но и его счастье — счастье мнимое, призрачное, отраженное в газете — "кривом зеркале жизни" — в отделе происшествий. "Фортуна", повернувшись лицом к мелкому чиновнику Стручкову, предстоящие "десять лет блаженства" на самом деле есть жалкое счастье, счастье обманываемого мужа /"На гвозде"/. В этом рассказе, впрочем, две развязки — "мнимое счастье" Стручкова, к жене которого приходят "их превосходительства" и "мнимое несчастье" его — не может со своими товарищами по службе пообедать на собственных именинах. "Мнимое несчастье" не означает "счастье", "мнимое" оно потому, что рядом есть истинное несчастье. А счастья нет. Тип развязки "мнимое несчастье" довольно редок для расска-

зов Чехова, так как он /тип/ предполагает в большинстве случаев счастливую развязку, что не было характерным для Чехова и было даже несовместимо с поэтикой его рассказов. Развязку "мнимое несчастье" можно найти, например, еще в рассказе "Загадочная натура". "Хорошенькая дамочка" вволнованно объясняет молодому начинающему писателю, как она несчастна в своей жизни. Ей пришлось выйти замуж за богатого старика. Но вот он умер. Она может быть счастлива. "Счастье стучится ко мне в окно. Стоит только впустить его, но ... нет! ... Но как все пошло, гадко и глупо на этом свете! ... Я несчастна, несчастна, несчастна! На моем пути опять стоит препятствие! Опять я чувствую, что счастье мое далеко, далеко! Ах, сколько мук, если б вы знали! Сколько мук!

- Но что же? Что стало на вашем пути? Умоляю вас, говорите! Что же?

- Другой богатый старик..."

Несчастье "хорошенькой дамочки" мнимое, ибо истинное ее несчастье - пустота души.

В рассказе "Торжество победителя" развязка относится к описываемому выше типу "достижения мнимого счастья":

"И Козулин ткнул пальцем в сторону папаши.

- Бегай вокруг стола и пой петушком!

Папаша мой улыбнулся, приятно покраснел и засеменял вокруг стола. Я за ним.

- Ку-ку-реку! - заголосили мы оба и побежали быстрее.

Я бегал и думал:

"Быть мне помощником писмоводителя!"

Надо сказать, что наша работа есть первая попытка типологического изучения элементов композиции на материале рассказов Чехова, и потому она не претендует на исчерпывающее объяснение проблемы. Поэтому, например, такие рассказы, как "Ванька", "Спать хочется" оказываются в одном ряду с рассмотренными уже рассказами "Кривое зеркало", "Радость" по типу своих композиционных развязок - "мнимое счастье", хотя по другим своим элементам они противоположны. Необходимо, может быть, ввести новые понятия, например, понятие средства, при помощи которого достигается "мнимое счастье" - будет ли это кривое зеркало, газетная заметка, обман зрения /рассказ "У предводительши"/ или же убийство ребенка /"Спать хочется"/.

Рассказы "Ванька", "Спать хочется" в то же время тяготеют к другому типу рассказов, развязки которых представляют собой уже не "мнимое счастье", а подлинное, истинное несчастье; в развязке, в конце рассказа происходит катастрофа. Наиболее наглядно катастрофа видна в тех рассказах, которые заканчиваются смертью героя. В некоторых из них сохраняется оппозиция "счастье" - "несчастье", т.е. смерть. Так в "Смерти чиновника": "В один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор, Иван Дмитрич Червяков, сидел во втором

ряду кресел и глядел в бинокль на "Корневильские колокола". Он глядел и чувствовал себя на вершине блаженства" — вот счастье. И развязка рассказа: "В животе у Червякова что-то оторвалось. Ничего не видя, ничего не слыша, он попятился к двери, вышел на улицу и поплелся ... Придя машинально домой, не снимая вишмундира, он лег на диван и ... помер". Начало и конец этого рассказа противопоставлены, но это противопоставление напоминает отражение предмета в кривом зеркале: "сидел во втором ряду кресел" — "попятился к двери, поплелся", "глядел в бинокль на "Корневильские колокола" — "ничего не видя, ничего не слыша", "чувствовал себя на вершине блаженства" — "лег на диван и ... помер".

Но рассказ "Смерть чиновника", пожалуй, единственный в своем роде. Обычно же смерть героя в конце рассказа происходит в том случае, когда герою не выпало никакого счастья. Счастье — это как бы всплеск, выступ над прозой жизни, и для того, чтобы человек мог ощутить падение, не обязательно разбиваться насмерть. Для человека, не познавшего счастья в своей жизни, — катастрофа заключается в смерти. Так происходит в рассказах "Гусев", "Скрипка Ротшильда", "Горе". В рассказе "Володя" герой кончает жизнь самоубийством, но счастье его, когда "все слилось в одно ощущение острого, необыкновенного, небывалого счастья, за которое можно отдать всю жизнь и пойти на вечную муку", длится всего полминуты.

В рассказах Чехова вообще умирают преимущественно муж-

чинн, дети, старухи. Смерти женщины, как правило, в рассказах нет. Может быть, за исключением анекдотического убийства в рассказе "Драма". В рассказе "Следователь" смерть жены следователя вынесена за скобки рассказа, о ней лишь говорится. В рассказе "Враги" "умирает молодая женщина", жена Абогина, но в дальнейшем выясняется, что она вовсе не умирает, но разыгрывает умирающую, чтобы обмануть своего мужа и бежать "с этим шутом Папчинским".

Катастрофу, несчастье, неудачу в развязке рассказа можно показать и на других примерах. Например, в рассказе "Толстый и тонкий" в начале рассказа - радость встречи двух друзей детства: "Прятели троекратно облобызались и устремили друг на друга глаза, полные слез. Оба были приятно ослеплены". В конце же - всеобщее смещение: "Толстый хотел было возразить что-то, но на лице у тонкого было написано столько благоговения, сладости и почтительной кислоты, что тайного советника стошнило. Он отвернулся от тонкого и подал ему на прощанье руку.

Тонкий пожал три пальца, поклонился всем туловищем и захихикал, как китаец: "хи-хи-хи". Жена улыбнулась. Нафанячел шаркнул ногой и уронил буражку. Все трое были приятно ослеплены".

Маша Сидоренка влюбилась в артиста, бежала с ним из дома, уже должно было бы наступить счастье семейной жизни но в конце рассказа она пишет письмо отцу: "Папа, он бьет меня! Прости нас! Вышли нам денег! /рассказ

"Трагик"/. В том же рассказе катастрофой заканчивается и надежда трагика Фенотенова на большое приданое за своей женой. Для многих героев счастье вот-вот должно наступить, оно само идет в руки, и наступает, и приходит, но в последний момент герой выпускает его из рук /буквально выпускает из рук, упускает свое счастье барин Андрей Андреич в рассказе "Налим" - счастье уплывает из рук/. Многие из героев Чехова могут повторить слова Татьяны Лариной: "А счастье было так возможно, так близко!.." Поэтика таких рассказов Чехова предполагает вечное стремление героя к счастью, благополучию, довольству, покою, законченности, но при достижении такого счастья, спокойного, застывшего, неподвижного счастья неизбежно происходит катастрофа. Один из героев Чехова, присяжный заседатель московского окружного суда так говорит об этом: "Любовь моя была самая настоящая, такая, как в романах описывают, бешеная, страстная, и прочее. Мое счастье душило меня, и я не знал, куда мне уйти от него, и я надоел и отцу, и приятелям, и прислуге, рассказывая постоянно о том, как пылко я люблю. Счастливые люди это самне надоедливые, самне скучные люди". /"Сильные ощущения" - разрядка наша - А.Б./ В рассказе "Агафья" непродолжительное женское счастье Агафьи обернется, видимо, для нее продолжительным бабьим горем. Бродяга радостно

мечтающий о рае сибирской каторги, находящийся весь в предвкушении сладостного счастья оседлой жизни, - но... все его мечты и предчувствия рушатся, когда конвоиры сообщают ему о его скорой смерти /"Мечты"/.

Интересен в этом отношении рассказ "Пари". Молодой юрист держит пари, что он высидит в заточении пятнадцать лет. Но за пять часов до истечения срока он покидает свое убежище, отказываясь тем самым от законных своих миллионов, полученных такой ужасной ценой, ценой жизни, отказывается от счастья. Это, пожалуй, один из немногих случаев развязки, когда несчастье есть в то же время и счастье. Юрист счастлив своим возвышением над миром. "Все ничтожно, брэнно, призрачно, и обманчиво, как мираж", - пишет он в своем заключительном слове. Но если его несчастье можно назвать "мнимым", "призрачным", то не менее призрачно и обманчиво и счастье его. Не случайно, что в первой редакции рассказа юрист спустя два года "одумывается", возвращается к банкиру и требует свои миллионы. И развязка представляла собой катастрофу - разорение банкира.

В рассказе "Попрыгунья" несчастье героини Ольги Ивановны напоминает развязку ситуации "шел в комнату, попал в другую": искала счастья, да не того. Более обнаженно такой тип развязки представлен в рассказе "Счастливыч". Герой рассказа Иван Алексеевич "возмутительно счастлив".

он только что повенчался и совершает брачное путешествие, едет с женой в Петербург. Но на станции Бологое он выходит "выпить коньяку", поезд трогается, он вскакивает в первый попавшийся вагон. Он спешит поделиться своей радостью с пассажирами. Его речь и поведение заключают в себе апологию счастья. "Ни забот, ни мыслей, а одно только ощущение чего-то этакого... чорт его знает, как его и назвать... благодущия, что ли? ... Если вы не бываете счастливы, то сами виноваты! Человек есть сам творец своего собственного счастья. Захотите, и вы будете счастливы, но вы ведь не хотите. Вы упрямо уклоняетесь от счастья!... В законе сказано, что нормальный индивидуум должен вступить в брак... Без брака счастья нет." И далее — все ближе к катастрофе.

"— Вы говорите, что человек творец своего счастья. Какой к чорту он творец, если достаточно большого зуба или злой тещи, чтоб счастье его полетело вверх тормашкой? Все зависит от случая. Случись сейчас с нами кукуевская катастрофа, вы другое бы запели...

—Чепуха! —протестует новообрачный. — Катастрофы бывают только раз в год. Никаких случаев я не боюсь, потому что нет предлога случаться этим случаям...

... — Вы теперь куда едете? — спрашивает Петр Петрович. — В Москву, или куда-нибудь южнее?

-Здравствуйте! Как же это я, едучи на север, попаду куда-нибудь южнее?

-Но ведь Москва не на севере.

-Знаю, но ведь мы сейчас едем в Петербург! - говорит Иван Алексеевич.

- В Москву мы едем, помилосердствуйте!

- То есть, как же в Москву? - изумляется новобрачный.

- Странно... Вы куда билет взяли?

- В Петербург.

- В таком случае поздравляю. Вы не на тот поезд попали."

Этот рассказ характерен тем, что оппозиция "счастье-несчастье" видна в нем невооруженным глазом. Не случайно и упоминание о катастрофе. "Воистинно счастливый новобрачный" становится самым "несчастливым человеком". Катастрофы, правда, не случается, - пассажиры "делают складчину" и снабжают счастливца деньгами", чтобы он мог догнать свою жену на курьерском поезде. Но это как бы предостережение.

В связи с рассказом "Попрыгунья" и некоторыми другими рассказами, видимо, целесообразно ввести понятия динамического и статического героев. Как известно, Чехов первоначально назвал рассказ "Попрыгунья" - "Белый человек", но затем отказался от такого заглавия. В. Ермилов считает, что название

"Великий человек" "было не чеховским. Несомненно, что оно казалось Антону Павловичу нескромным, претенциозным. Но оно тем не менее верно передает все существо темы".¹ Вполне возможно и такое объяснение, на наш взгляд, изменение названия произошло потому, что динамической, незаконченной героиней, ведущей сюжет, все же является Ольга Ивановна, а Осип Дымов — герой статический, неизменный на всем протяжении рассказа, герой сложившийся и упорядоченный. Поэтому развязка рассказа заключается в катастрофе Ольги Ивановны, а не в смерти Дымова. В упоминаемом выше рассказе "Агафья" оппозиция "счастье" — "несчастье" принадлежит Агафье, а не другому персонажу — Савке Стукачу, хотя он как тип занимает значительное место в рассказе. Вообще, в фабульных рассказах Чехова принципиально невозможно столкновение двух или более динамических героев. Причем катастрофа в конце таких рассказов связана с динамическими героями. /Разделение героев на динамических и статических осуществляется по их сюжетно-композиционным функциям и не имеет в виду их аксиологическую иерархию по морально-этическому при-

1. В. Ермилов, Вступительная статья в сб. "А.П. Чехов, Рассказы и повести" М. 1964, стр. 15.

наку: положительный герой равно может быть и статическим и динамическим/. Характерна в этом смысле развязка рассказа "Ионич". Герой, Дмитрий Ионич Старцев, сделал карьеру, ездит на тройке с бубенцами, имеет в городе громадную практику, - и в то же время горло у него заплыло жиром, он одинок, живется ему скучно. А Туркины? "Иван Петрович не постарел, нисколько не изменился и по-прежнему все острит и рассказывает анекдоты; Вера Иосифовна читает гостям свои романы по-прежнему охотно, с сердечной простотой. А Котик играет на рояле каждый день часа по четыре".

Говоря о катастрофе, несчастье в развязке рассказов, необходимо иметь в виду, что катастрофа происходит с точки зрения героя, как правило, динамического. Концепции счастья чеховских героев конечно же не совпадают с концепцией счастья самого Чехова, как не совпадает авторская позиция у Чехова с позицией его героев, в отличие, например, от Тургенева. И потому в рассказе "Смерть чиновника" смерть "прекрасного экзекутора" Червякова есть катастрофа для него, с его точки зрения, но не с позиции автора или читателя. Можно говорить о соотносимости катастроф, о их равнозначности, равноценности с точки зрения композиции. Так горе "злого мальчика" равнозначно, обладает той же силой, что и горе "попрыгуньи".

С общечеловеческих позиций развязка рассказа "Спать

хочется" представляет собой несомненное несчастье, но с точки зрения тринадцатилетней героини рассказа - несомненное счастье: хотелось спать - и она засыпает. Не случаен интерес Чехова к детской психологии - детское счастье или несчастье всегда абсолютно, несоизмеримо. Возьмем для сравнения два рассказа: "Житейская мелочь" и "Враги". В первом рассказе два несчастья - горе обманутого взрослым человеком маленького Алеши и обида Беляева, узнавшего от Алеши, что тот тайно встречается со своим отцом, соперником Беляева. Но детское несчастье Алеши - абсолютно, истинно, и потому обида Беляева по отношению к этой истине есть ложь. Во втором рассказе также два несчастья - у одного героя, врача Кирилова, умер ребенок, у другого - Абогина - ушла жена. Кто же из них более несчастлив? Истинно несчастлив Кирилов, ибо смерть ребенка - абсолютное несчастье.

В рассказе "Черный монах" мы встречаемся с двумя развязками: первая - герой рассказа Андрей Васильич Коврин, магистр, узнает о том, что он сошел с ума, болен "манией величия"; вторая - смерть его. Мы здесь наблюдаем как бы ступенчатую катастрофу: счастье Коврина заканчивается сумасшествием, "бременная проза жизни" после выздоровления -- смертью. И в этом рассказе проявляется какая-то неумолимая закономерность, свойственная всем рассказам Чехова, в которых наличествует оппозиция: "счастье" - "несчастье": рассказ, герой которого

познал в своей жизни хоть немного счастья, был хотя бы некоторое мгновение счастлив, — такой рассказ заканчивается любой катастрофой, кроме смерти, — и наоборот, — если герой рассказа не видел счастья в жизни, то такой рассказ неминуемо заканчивается смертью героя. Исключение представляет уже упоминаемая нами выше развязка рассказа "Смерть чиновника". Можно было бы отнести к исключению из этого правила и рассказ "Володя", но во-первых, вряд ли здесь уместно говорить о "счастье" и во-вторых, в первоначальной редакции рассказ не заканчивался смертью героя.

Две развязки можно обнаружить и в рассказе "Архиерей" — смерть архиерея и горе матери его. Причем первая развязка напоминает развязку таких рассказов /по типу/, как "Володя", "Гусев" и др., а вторая — развязку многих рассказов, где катастрофа не есть смерть. Мать архиерея была счастлива материнской гордостью за сына, и потому несчастье ее в том лишь, что она вынуждена уехать в провинцию, в "глухой уездный городишко", где "не все верят" ее рассказу о сыне. С таким же типом развязки — "уход в провинцию" — мы встречаемся и в некоторых других рассказах: "Дуэль", "Новая дача", "Мужики".

Довольно трудно определить тип развязки таких рассказов Чехова, как "Хирургия", "Хамелеон", "Канитель", "Пешадина", "Фамелия", "Злоумышленник", "Унтер Пришибеев", "Темнота" и

некоторые другие. В этих рассказах развязки в собственном ее значении нет, такой рассказ весь построен на развязке, развязка задана, и происходит не развитие действия, а развитие развязки, точнее, обыгрывание свершившейся развязки. Здесь уже мы сталкиваемся с несколько иными оппозициями: "знание" - "незнание", "умение" - "неумение" и др. Возможен обратный ход - от знания к незнанию, от незнания к знанию и т.д. "Хамелеон"/. События в этих рассказах располагаются не в линию /"ряд, цеп событий"/, а по окружности, напоминая лепестки ромашки, которые обрывают, приговаривая: "любит" - "не любит", "знает" - "не знает", "не умеет" - "умеет" и т.д. Такой ход принципиально невозможен в рассказах с оппозицией "счастье" - "несчастье", где бы один и тот же герой мог последовательно быть счастливым, несчастным, вновь счастливым, вновь несчастным и т.д.

Не случайно, что действие подобных рассказов совершается на площади, в присутственных местах при неизменном расположении действующих лиц. Можно назвать такой рассказ пульсирующим рассказом". В чем-то поэтика этих рассказов сходна с тем, что Эйхенбаум называл "художественным филологизмом" /по поводу Лескова/: "Он /Лесков / не столько живописец, сколько мозаист, собирающий и складывающий слова так, что получается иллюзия живой речи, иллюзия лица".¹

¹ Б. Эйхенбаум, О прозе, Л., 1969, стр. 333.

Но в отличие от Лескова, от его словесной, "филологической" мозаичности у Чехова в этих рассказах мозаика эпизодов, ситуаций нанизывание эпизодов, ситуаций на одну идею. Каждая из этих ситуаций представляет собой "мини-сюжет", потенциально готовый для перерастания в сюжет отдельного рассказа. Этот прием более обнаженно представлен в композиции рассказа "душечка".

Вообще поэтика "пульсирующего рассказа" является предтечей поэтики произведений позднего Чехова, он /рассказ/ служил как бы экспериментальной лабораторией в которой опробовались многие приемы и методы дальнейших произведений Чехова.

БИБЛИОГРАФИЯ

I. Источник

А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Под общей ред. чл.-корр. Академии наук СССР С.Д. Балухатого, акад. В.П. Потемкина, Н.С. Тихонова /начиная со 2-го тома под общей ред. проф. А.М. Еголина и Н. С. Тихонова/. М., Гослитиздат, 1944 - 1951.

II. Монографии, сборники и статьи общего характера:

1. Бахтин М.М. "Эпос и роман", в журн. "Вопросы литературы", 1970, № I.
2. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года. Статья вторая. - В "Собрании сочинений в трех томах", М., ОГИЗ, 1948, т. III.
3. Виготский Л.С. Психология искусства. М., "Искусство", 1968.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста.- В серии "Семиотические исследования по теории искусства", М., "Искусство", 1970.
5. Проблемы типологии русского реализма. Сборник статей. М., "Наука", 1969.

6. С у ч к о в Б. "Кнут Гамсун", вст. ст. к "Кнут Гамсун. Избранные произведения в двух томах", М., "Художественная литература", 1970, т. I.
7. У с п е н с к и й Б.А. Поэтика композиции. - В серии "Семиотические исследования по теории искусства", М., "Искусство", 1970.
8. Т и м о ф е е в Л.И. Основы теории литературы. М., " ", 1966.
9. М е р е ж к о в с к и й Д. Старый вопрос по поводу нового таланта - Северный вестник, 1888, кн 9-II.
10. П о с п е л о в Г.Н. Принципы сюжетосложения в повестях Чехова - Научные доклады высшей школы, Филологические науки, № 4. 1960.
11. С к а ф т ь е м о в А.П. О повестях Чехова "Палата № 6" и "Моя жизнь". Учёные записки Саратовского государственного педагогического института вып. 12, 1948; то же в кн. С. : Статьи о русской Литературе. Саратов. Облиздат, 1958.
12. Ч е х о в М.П. Чехов и его сюжеты М., 1923.

"THE ASCENT TO FUJIYAMA"

KALPANA SAHNI

"Your God is your conscience and the people pin their hopes on it as does the whole world."* This conscience signifies the moral obligations of a person to himself and to his fellow-beings. But the question is - does a human being always have the strength and will power to look objectively at himself and critically assess his own actions? "How should a person be a human being and not just a being?" These are the questions raised by co-authors Chingiz Aitmatov and Kaltai Mohammedjanov in their play "The Ascent to Fujiyama." It is one of the most powerful plays to be written recently in the Soviet Union. The questions raised in it are not only those that arise in a socialist State but also others of a more general nature. The play has a universal appeal in as much as it raises fundamental human problems. "The Ascent to Fujiyama" is the first play of Chingiz Aitmatov who up to now was known primarily as a short-story writer. More than two years have passed since the play was staged at Moscow's "Sovremennik", but the controversy started by it continues. A similar controversy had raged earlier when Aitmatov's novelette "The White Ship" was published. Despite the differences in genre both these works are linked by the manner in which moral and philosophical

* This quotation and those that follow are taken from the unpublished version of "The Ascent to Fujiyama" by Chingiz Aitmatov and Kaltai Mohammedjanov, Moscow 1973.

problems have been raised by the author. Therefore it is not surprising that the writer Felix Kuznetsov compares the two works.¹

Symbolism has often been used by Chingiz Aitmatov in the past in his prose writings. It is, therefore, no wonder that the main idea of the play is linked symbolically with Fujiyama, the sacred mountain of the Japanese. Every devout Japanese Buddhist is expected to climb up this mountain at least once in his lifetime and absolve himself of all sins before God, or as one of the characters in the play says, to come to terms with his conscience.

The plot of our play unfolds somewhere in the Central Asiatic part of the USSR on a mountain top which has been humourously named Fujiyama by one of the characters of the play. Four childhood friends (three of them with their wives) and their old school-teacher Aisha-apa get together after a lapse of more than twenty years. Much has happened since their days of youth. As the play opens, they are all nearing middle age. All four men are prospering in one way or another in their respective professions. Iosif Tataevich is a Doctor of Historical Sciences, the director of an institute. Isabek is both a famous writer and a journalist. Dosbergen is doing well as the chief agronomist of a state farm. Perhaps the only one who is neither famous nor prospering is Mambet, an ordinary history school-teacher. He is, however, very content in his work.

In the course of the play the conversation inevitably leads to serious moral disputes, revealing all sorts of

¹ Felix Kuznetsov "Kak cheloveku chelovekom byt" Yunost, 5, 1973 p. 66.

hidden secrets and inner torments. The dialogue keeps turning towards Saboor, the fifth member of their group, who is absent. Try as some of them might, the four cannot rid themselves of his spiritual presence, which is felt throughout the play. We learn that in their younger days all four had drawn inspiration from Saboor. He was their guiding light, a budding poet and the most brilliant of the lot. His absence is explained by Saboor's present condition, which is that of a man unsuccessful both in his domestic and social life. He is a drunkard, a recluse, and cannot keep a steady job. This fate of his is inextricably linked up with the main theme of the play. Saboor personifies a being who constantly troubles the conscience of each of the four members present. Who is really to blame for Saboor's present sorry state? The authors accuse all four. They are all responsible for Saboor's fate. His present failures are seen as a result of a betrayal of the worst kind - for it was a betrayal by the very people whom he trusted and loved more than anyone else. Their betrayal leads to the spiritual death of Saboor who is seen once as a great man. Iosif Tataevich and Isabek pacify their conscience by blaming Saboor for his present degradation. They disclaim all responsibility by saying that they did whatever was possible under the circumstances - but to no avail. Mambet is the only one who feels his guilt very acutely.

Tracing the events back to their youth, we are told that the five of them, while still at school volunteered to go and fight the Nazis. All were together in the same unit and fought side by side. Amongst them it had always been Saboor who stood out from the rest. Mambet says, "It was us whom he influenced and enthused with his poems, his example." In one of his poems Saboor said, "I will not extend my hand to

my brother if he does not take up arms." He was made the editor of the Kazakh-Kirghiz issue of the unit's newspaper. His poems on the war were published. "During the war years the young people loved him so much that they knew his poems by heart. They learnt them as oaths of allegiance to the country."

The trials and tribulations of war matured Saboor earlier than the rest. During the days of the rapid Soviet advance, when the outcome of the war had already meant victory, Saboor had turned his thoughts towards the futility, the pointlessness of war and of death. He put these down in the form of a poem in his diary. These ideas were far ahead of his times and, as is often the case, were not understood by those around him. His friends had always been his first readers and critics, "They were the magnetic field on which he tried the force of his talent." On listening to this particular poem however, none of them supported his misgivings and doubts. How could one think of peace after the Germans had massacred thousands? Only a war fought to the very last, up to the time when the entire Europe was liberated from the yoke of fascism, should be uppermost in everyone's minds. Any other thought seemed a treachery to one's land. Saboor's poem might have been forgotten were it not for the fact that the very next day Saboor was arrested due to a betrayal, tried for his "treasonable" poems by a war tribunal and sent to a prisoners' camp. The question which arises again and again is - who betrayed Saboor? It could only have been one of the four as there was no one else in the unit with a knowledge of their native tongue. And Saboor disclosed his innermost thoughts to no one but them. It was they, and they alone who heard his anti-war poem the day before his arrest. This question, the question about the culprit, remains unanswered in the play.

Along with this the writers raise another question which is closely linked with the first. Why did no one make an attempt to get Saboor released? Why did no one speak up in his defence, absolve him of the crimes that he had never committed and of which he was accused? He had not shirked his duties as a soldier up to the last. A man has the freedom to voice his doubts and views in his own diary. (Or is there no freedom even in thought and is Iosif Tataevich then correct in saying that "one should know what to think"?) All four friends were aware of these factors and yet they had concluded that Saboor's arrest was surely proof of his guilt.

The problem embraces more than just Saboor's personal tragedy. It is a tragedy of the thousands of innocent people who languished in Stalin's prison camps and an indictment of those outside who, knowing of their innocence, chose to remain quiet about it. It is here that the writers raise the question, "How should a person be a human being and not just a being?" When should he accept and not shun his moral obligations to others? Should one make a compromise with one's conscience and shut one's eyes to the wrong taking place around him?

The four men in the play are guilty in one way or another of having betrayed Saboor. Their betrayal has had far-reaching consequences. For Saboor, although back from the camps and rehabilitated, is now a shattered, disillusioned man. Inadvertently his friends have been responsible for ruining the entire life of a man.

The play deals not only with the past. The present is just as important to highlight the problem, to understand the heroes. Has the passage of time matured them as human beings? Has position and fame made them spiritually better? As the drama proceeds we discover that under the cloak of a high-ranking

official Iosif Tataevich is nothing but a bureaucrat who does what the authorities consider correct. His motto in life and work has always been "the main thing is not to make a mistake." And it is mainly this that has helped him rise to the level he has achieved. Isabek is no better. Of mediocre talent he will go out of his way to achieve fame even if he has to use dubious means to achieve his ends. In his younger days he had done it by signing his own name under Saboor's poems. Iosif Tataevich's and Isabek's moral depravity play a very important role in their being mediocre human beings at work, who have in no way contributed to the advancement of science and literature. Dosbergen is a weak but kind-hearted soul, whose vision of the world has not broadened with the years. Mambet is the only one of the lot who has grown spiritually with the passage of time - a person with a very wide horizon and outlook, forever in search of an answer to problems. He is all the time striving to understand the complexities of life. Mambet is the only one who can courageously face realities, ascertain his own drawbacks and those of the others. The authors depict him in opposing contrast to the rest. His philosophy of life and that of Iosif Tataevich's and Isabek's place them poles apart, where a compromise is impossible.

A man's real self emerges sharply at moments of crisis. Towards the end of the play all the characters are once again put to the test. After Aisha-apa's departure the group indulges in its childhood game of throwing stones. This seemingly harmless game results in the death of an innocent old woman who happens to be passing on the road below. She is hit and killed by one of the stones. Accidentally, their actions have led to a death. If in Saboor's case the death was a spiritual one it is now turned into a physical one.

Their subsequent behaviour in no way contradicts their characters. Instead it accentuates and emphasises their traits even more sharply. Iosif Tataevich and Isabek flee like cowards while mumbling out some lame excuses, Dosbergen too leaves with them. But his conscience gets the better of him and he returns a few minutes later. Mambet and Almagul, Dosbergen's wife, the two least guilty of the crime, are the only ones who remain to face the police and the consequences thereafter. One might ask the question whether there really was a need to include the episode of death. The first half of the play succeeds in bringing out the central idea. But no, the second crisis is required not only to highlight individual characters but also to link it up with Saboor's fate. The reader is left to draw his conclusions about the identity of the person who had betrayed and got Saboor arrested. It can either be Iosif Tataevich or Isabek.

It is necessary to assess the implications of the play and what the authors wanted to emphasise in it. A superficial understanding can easily lead one to the conclusion that the play is directed against the Socialist State where an innocent poet can be subjected to the dictates of a narrow national interest and is denied freedom of expression even in his diary. But such an interpretation would be misplaced. It is not borne out by the attitudes of the positive characters towards the socialist system. Aisha-apa says, "I, after all, grew up along with Soviet power. When I was only five years old the basmatchi* killed my father and mother in front of my eyes,

* Counter-revolutionary robber bands in Central Asia during the Civil War.

I landed up in an orphanage. I studied. We were so happy to be able to overcome illiteracy. The doors to the world had opened for us."

The play's indictment is, if at all, against the Stalin regime where thousands of innocents like Saboor suffered in prison camps. It can also be viewed as a criticism of some of the anomalies that have crept into the superstructure, such as bureaucratism, opportunism and the like, which are represented in such characters as Iosif Tataevich Isabek and to some extent Dosbergen and others. The play offers healthy criticism and appears to have been taken as such by the Soviet authorities too since it has been freely staged and also by the fact that it has given rise to a wholesome controversy in the press. Here it is not possible to deal with the controversy as sufficient details of it are not available.

However, the main preoccupation of Chingiz Aitmatov and Kaltai Mohammaganov, as mentioned earlier, is with the moral question. This is borne out by the title of the play and by the main development of the plot which deals with the conduct of the four friends towards Saboor. It is further emphasised by the introduction of the death episode at the close of the play.

Besides the main idea the authors also raise many other questions. These are all intrinsically linked with the main fabric of the play and yet simultaneously seem to have a significance which is independent of it. Amongst them are questions about the place of man in a contemporary socialist society, philosophical questions and others pertaining to the role of science, literature and art in society.

All the issues raised in "The Ascent to Fujiyama" are very topical. They relate to problems of contemporary life having relevance as much to a socialist society as to any other. They are human problems emerging from the ebb and flow of life. For life, as Aisha-apa says, is like a "turbulent river and man's search for good and bad, truth and justice will continue." In the words of Saboor:

"No, it is never-ceasing - this dispute

How should a person be a human being and not just a being?

.....

Who has imposed on us this dispute?

Who has bestowed on us this dispute?

How should a person be a human being and not just a being?"

ОСТРОВ САХАЛИН В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА

ДХАРАМ ВИР

Путешествие на Сахалин, длившееся с 21 апреля по 13 октября 1890 года, явилось, несомненно, значительнейшим событием личной биографии Чехова, переломным моментом его творчества.

Большинству современников, в том числе и очень близким Чехову людям, самый замысел путешествия на Сахалин казался необъяснимой причудой, совершенно не нужной для его писательской карьеры и чрезвычайно опасной для его здоровья. Если учесть, что старая русская критика много писала об отсутствии у Чехова ясного, последовательного мировоззрения, и даже какого бы то ни было мировоззрения вообще, то путешествие на Сахалин могло показаться (и действительно казалось) не более, чем прихотью таланта, избалованного успехом и славой. Ведь в конце 80-х годов к Чехову пришел первый большой успех: он получил Пушкинскую премию.

Думается, однако, что ко времени сахалинского путешествия мировоззрение — или по крайней мере, его основы, оставшиеся неизменными до конца жизни писателя — уже сложилось. В связи с вопросом о его мировоззрении, по нашему мнению необходимо вспомнить следующие слова Чехова об общественной роли, о жизненной позиции писателя: «писатель — человек обязанный, законтрактованный сознанием долга и совестью».

В работах, посвященных творчеству Чехова, эти слова цитируются часто, но нам не удалось найти в них ответ на важнейший вопрос: если писатель, как выразился Чехов, «законтрактован сознанием долга и совестью», то с кем именно заключен контракт? Это далеко не праздный вопрос, поскольку именно он определяет не только нравственную, но и политическую, общественную позицию писателя. Ответ на него, по нашему мнению, дал сам Чехов. Как человек и как писатель он всю жизнь резко отделял себя от царившей в России власти, «от силы и лжи, в чем бы последние две не выражались».

Правда, его упрекали ещё и в том, что он ограничивается только писательством, ждали от него что-то большего — может быть, потому, что недостаточно глубоко, а зачастую и просто неверно понимали его творчество. Известны слова Чехова: если судить, протестовать, возмущаться, то только пером. Но разве они выражают ограниченность или неполноценность общественной позиции? На наш взгляд они тождественный знаменитому пушкинскому определению — «слова поэта суть его дела».

Как в самом путешествии Чехова на Сахалин, так и в письмах с пути, очерках «Из Сибири» и, наконец, посвященной путешествию книге «Остров Сахалин» проявились та духовная независимость, тот острый критицизм, который всегда определял пафос, характер и смысл передовой русской литературы всего XIX века, которая завершилась творчеством Чехова. Книга «Остров Сахалин» печаталась по главам в журнале «Русская мысль» с октября 1893 г. по июль 1894 года и отдельное издание вышло в свет в 1895 году. Книга является прежде всего научным исследованием и сохраняет все особенности, отличающие научный труд от художественного повествования (строгая фактографичность, обилие названий, терминов, цифровых данных и т. д.). Но в то же время книга «Остров Сахалин» является произведением многоплановым: в ней, наряду с обширным материалом и выводами, представляющими чисто научный интерес, нетрудно обнаружить характерные черты, свойственные очерку, рассказу, художественному повествованию. Читая книгу, нетрудно выявить множество чисто художественных страниц. Например, пейзажные описания, напоимнающие рассказы 80-х годов и более поздние, послесахалинские произведения. Действительно, из письма к А. С. Суборину от 18 мая 1891 года видно, что проблема пейзажных описаний была для Чехова довольно сложной и прежде всего творческой, художественной проблемой. Он писал: «Вчера я целый день возился с сахалинским климатом. Трудно писать о таких штуках, но все-таки в конце концов поймал черта за хвост. Я дал такую картину климата, что при чтении становится холодно».

Далее, в книге, помимо бытовых описаний, есть огромное множество портретных характеристик, дающих в сумме многогранный

и сложный коллективный образ униженного и обездоленного народа. Реальные люди в книге „Остров Сахалин“ описаны не только статистически; они являются также персонажами, действующими лицами драматического по своему характеру повествования, и для их описания Чехов применял те художественные приемы, которыми вообще пользовался в своем творчестве: речевая характеристика, диалог, интонационные акценты, выражающие отношение автора к персонажу, тончайшие и разнообразные детали и т. д.

Описывая природу Сахалина, Чехов пояснял одну из важнейших идей своей книги — мысль о жизни, которая искусственно, принудительным порядком насаждалась на земле, совершенно непригодной для жизни, а потому прозябала и чахла, не давала глубоких корней:

„С высокого берега смотрели вниз чахлые, больные деревья, здесь на открытом месте каждое из них в одиночку ведёт жестокую борьбу с морозами и холодными ветрами, и каждому приходится и осенью, и зимой, в длинные страшные ночи, качаться неутомонно из стороны в сторону, гнуться до земли, жалобно скрипеть, — и никто не слышит этих жалоб“.⁽¹⁾

Пейзажные страницы книги органически сплелись с повествованием о каторжной жизни, и тут необходимо подчеркнуть характерную особенность повествовательной техники Чехова. На протяжении всей книги он выдерживает ровный, внешне бесстрастный тон, хотя сюжет, самая каторга требует, кажется, подчеркнуто-мрачных тонов, высокого, трагедийного пафоса, как у Данте или Шекспира. Чехов действительно трижды процитировал Шекспира в книге „Остров Сахалин“, и с большим правом, чем Отелло, мог бы говорить о „бесплоднейших пустынях, страшных безднах, утесах неприступных“. Но сам он держался правила, которое сформулировал в письме к М. В. Киселевой от 3 декабря 1889 года: „Надо писать ... протокольно, без жалких слов ... если пустите немножко слезы, то отнимете у сюжета его суровость и все то, что в нём достойно внимания“.

(1) Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 20-и томах. Изд-во Гослитиздат, Москва 1944-1951. (Том 10, страница 86).

Эта суровая, почти протокольная простота тона и придаёт книге «Остров Сахалин» высочайший, но особый пафос — пафос русской трагедии, длящейся изо дня в день.

Проза Чехова 90-х годов

Книга «Остров Сахалин» связано с чеховской прозой 90-х годов не только — и даже не столько — нитями немногочисленных и достаточно подробно исследованных сюжетов. Эта связь выражалась в гораздо более широком и сложном идейно-тематическом плане. Сам Чехов, отвечая на вопрос о том, почему сахалинское путешествие слабо отразилось в художественном плане, заметил что, наоборот, у него «все просахалинено». Как понять слова автора если учесть, что из сорока четырёх произведений зрелого периода непосредственно с Сахалином связано лишь всего очень немногое, и если в таких рассказах, как «Гусев», «Убийство» эта связь очевидна, то уже в «Палате № 6», не говоря о таких произведениях, как «Три года», «Моя жизнь», «Студент», «О любви», «Монч», отклик сахалинских впечатлений едва заметен или даже совсем незаметен.

Почему же в таком случае Чехов утверждал что в позднем его творчестве «просахалинено все»?

Очевидно, потому, что в результате путешествия на каторжный остров проявилось само понимание русской жизни: сюжеты, мотивы, образы, фрагментарно намеченные в творчестве досахалинских лет, как бы кристаллизовались, объединившись вокруг нескольких ведущих мотивов и тем. Это, прежде всего, мотивы неволи и порабощения человека, ограничения его свободы, как социальной, так и психологической. Это, затем, мотивы ожидания «новой, лучшей жизни».

Подчеркнем ещё раз, что сахалинские впечатления выражены опосредствованно, переработаны и преобразены настолько, что о прямой сходимости за частую не приходится и говорить. Чехов вообще не писал с натуры — ему нужно было, чтобы живые впечатления отстоялись и отфильтровались, чтобы на фильтрах памяти осело главное, основное. Поэтому его слова — «все просахалинено» — нельзя понимать узко. Речь идет именно о мотивах, о настроениях, за частую едва уловимых; в прозе 90-х годов отразилось, если можно так выразиться, эхо Сахалина, а не реальные контуры каторги.

THE ROLE OF KATUSHA MASLOVA

George Joseph

After seeing a couple of Hindi films one hardly sees anything surprising or sensational in the "Resurrection". The theme of innocence being violated by evil that will later sit in judgement over its own victim has become the most selling proposition today. Yet even today the "Resurrection" appeals to our sensibilities. Why? If sensation be not the particular asset of this novel, what is? One feels inclined to suggest that it is the author's imaginative understanding of the all-round evolution of the human character and of its influence on other characters. If so, nowhere in the novel is this mastery of Tolstoy more clearly brought out than in the characterisation of the heroine - Katusha Maslova.

In dealing with one of Tolstoy's most dynamic heroines it may be proper to assess her role in the novel under the following heads:

- 1) The degradation and the resurrection of Katusha.
- 2) The impact of her evolution on Nekhludov and vice versa.
- 3) Katusha the mirror wherein society may see its face.

Coming to the first of these, one may safely assert that the life of Katusha is a tale of ecstasy followed by agony culminating in harmony. It is the agony that we see first. Tolstoy epitomises her condition as follows, "Her face had the pallor of people who have long lived in confinement and which reminds us of potato shoots grown in a cellar." He was referring not merely to her detention before trial but also to her whole life. Born an illegitimate child, condemned to be beautiful, fated to mistake lust for love, and thereafter thrown about in a world of wild whims, fancies and passions of unfeeling men from all walks of life, made the scapegoat in a crime, Katusha had indeed very little to be happy about. Her innate qualities of affection, innocence and depth of feeling had no chance to bloom.

They were nipped in the bud and trampled underfoot by all and sundry. Even the memory of her ecstasy, of her love for Nekhludov was smothered by the painful aftermath of violence, dejection and shame.

Life offered her precious little choice. She had grown up under the conflicting interests of two matrons, one of whom wanted to make her a cultured lady, the other a servant. Tolstoy tells us, "She grew up half-servant, half-lady." As a half-lady of great charm she could be seduced by the nobility but as a half-servant she had to be cast out by the same venerable nobility. Out on the street, her condition was none the better. Sartre tells us, "We are condemned to be free." If any human being ever enjoyed that dismal freedom, "She had the choice before her of taking a job as a servant with its occasional adultery or becoming a legalised prostitute." As to how generous the alternatives were the author lets us be the judge. She chose to be a prostitute, to avenge herself on her seducer.

And yet nature meant her to be someone far different. In the first few chapters of the novel Tolstoy gives us sufficient indication to show that as a person she was someone admirable. Her youth, vitality, innocence and simplicity of her love for Nekhludov were but the beginnings of a life which if let alone, would have matured into a healthy personality. Life, Stanley Johhes tells us, "is an egg with marvellous possibilities if only properly hatched." It was the fate of Maslova to be crushed in the egg.

Katusha the person receives her full stature only when we view her in relation to Nekhludov. The beginnings of this tragic relationship were idyllic. Katusha became the centre of Nekhludov's life, or, to quote Tolstoy, "whenever Katusha entered the room or when he saw her white apron from far away everything brightened for him, as when the sun appears everything becomes more interesting,

more joyful, more important. And she felt the same... Each took joy in the mere fact that the other existed."

That was when Nekhludov considered himself a spiritual being. When he was resolute generous and straightforward and considered the feelings he had for her as joy of life shared by her.

But Nekhludov evolved from a spiritual being into a frustrating animal and his values deteriorated. From a sincere self-sacrificing adolescent he grew up as a false, selfish youth and this change was to ruin the idol of his early days. Once Katusha was to him a charming mystery. Later she became just a woman and women in his lexicon meant nothing more than objects of temporary transient pleasure. Blind egoistic hedonism took the place of generosity of imagination and love deteriorated into lust. This retreat from the noble to the ignoble had its disastrous repercussions on Katusha. The Easter Eve is the most dramatic definition of this. Katusha in white with blue sash, candles decorated with bright flowers, the choir chanting the early mass in an atmosphere of hallowed reverence, the Easter bells pealing forth the message "Christ is risen" - bring out an image of the ecstasy of Katusha in love. But the tragedy begins then. Straight from the Mass Nekhludov gives a free hand to his wild fancies and evil plans torment his mind. In the darkness of the night a dark design is formed. That night finds its equally tragic and breath-taking parallels in two other great works of universal appeal, namely "Macbeth" by Shakespeare and "The Passion of Christ" by St. Luke. It was on such a dark night when none but the wolf and murderer are abroad and evil dreams haunt the minds of wicked men that Macbeth woke to plot and carry out the gruesome murder of his friend, King and guest Duncan. It was on such a night that Peter denied Jesus thrice before the cock crowed twice. Perhaps it was

not accidentally that Tolstoy writes, "Only the river persisted. It was the second time that the cocks had crowed that night."

The evil that he did could not be undone by a hundred-rouble note. His lust had ruined not only his beloved but also his capacity to love. The change in his attitude towards Katusha is dramatic. On Easter Eve at church he felt irritated when the surplice of the priest happened to brush against Maslova. Years later his aunts told him that she had inherited her mother's depraved nature and had gone wrong. Nekhludov felt pleased to hear this opinion.

The evil cannot be undone by reparation, however generous and complete. Nekhludov repentant was prepared to marry not Katusha, his first love, but Katusha, his first victim. Tolstoy the realist understands that a marriage based on sympathy could never usher in a sense of equality, justice and mutual respect. Both Katusha and Nekhludov would be so much a prisoner of the past that he or she would not understand the present and visualise or realise the future. Nekhludov's repentance and steadfastness in duty towards the wronged evoke our admiration, but Katusha's sense of her own identity and dignity appeals to our sense of justice and ultimate truth. What Nekhludov failed to grasp was that she had grown and evolved into a mature seasoned personality in the school of bitter experiences. Experience tells her that Nekhludov is the person who is guilty and that guilt cannot be absolved for to do so would be to be false to oneself. Whatever she was she was not false to herself. However, it is as a mirror where society may see its own monstrous face that Maslova stands heads and shoulders above all other heroines of Tolstoy. Of vital importance is the attitude of society to Maslova the prisoner. As the gendarmes lead her out to the court "cabsman, tradespeople cooks, workmen and government clerks stopped and looked curiously at the prisoner. Some shook their heads and thought,

'This is the result of sinful behaviour, - not like ours'." How justified were they in thinking so? Tolstoy debunks this false self-complacency by giving us a picture of the sort of life led in the brothel.

"The arrival of guests, music, dances, sweets, wine, smoking and love-making with the men - young middle-aged, senile and jaded old fops, bachelors, married men, merchants, clerks, Armenians, Jews, Tartars, rich, poor, healthy, diseased, drunk, sober, boorish, gallant, military, civil, students and young boys - all from every possible rank and age and character. The list of Maslova's clientele, of accomplices in her sinful behaviour is exhaustive and applies to all sections of society. The Tolstoyan indictment shocked contemporary society. It shocked the contemporary Holy Synod into excommunicating Tolstoy from the Church. It shocks us today. But nonetheless the truth remains, and Maslova is perhaps the most artistic personification of the precept of Christ." Let him, who is without sin, cast the first stone."

If passive society had no right to stone her, the right of the active guardians of society is far more dubious. To begin with, the Public Prosecution has come to the court straight from a drunken orgy in a brothel, to indict a prostitute. Overcoming his hangover and donning the expression of pious outrage of an inquisitor he appeals to the jury:

"The fate of society is in your power. Grasp the full significance of the danger that awaits society from those whom I may call pathological individuals such as Maslova. Guard it from infection."

And who are the Jury? Nekhludov and men of similar past and character. With or without masks they all indulge in the very evil that Maslova never lowered herself to do - to practice falsehood.

- 51 -

The trial of Maslova is one of the best literary portrayals of the mockery of justice and of human hypocrycy.

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МАСТЕРСТВА ЧЕХОВА И ТАГОРА.

Шанкар Басу

Глубокое всестороннее изучение определенной национальной литературы, а также развитие мировой литературы невозможно без сравнительного изучения различных национальных литератур. Чехов ещё 1888 году писал о необходимости сравнительного изучения разных национальных литератур. „Можно собрать все лучшее, созданное художником во все века, — писал он, — и, пользуясь научным методом, уловить то общее, что делает их похожим и что обуславливает их ценность“¹.

Обращаясь к вопросу художественного мастерства двух крупнейших в мировой литературе новеллистов, мы данной статье задаемся целью проанализировать только некоторые художественные особенности, которые были характерны для обоих писателей.

Тагор в своих рассказах, так же как и Чехов, достиг больших успехов в области художественных приёмов. Мы попытаемся сопоставить основные художественные приёмы рассказов Тагора с некоторыми художественными приемами рассказов Чехова 90-х годов для того, чтобы, с одной стороны, обнаружить их общность, а с другой стороны, подчеркнуть их индивидуальность.

Специфичность поэтики Чехова в объективности изображения действительности. Ещё в начале своего творчества он выбирает путь объективного раскрытия жизни и с каждым годом в этом совершенствуется. Чехову не свойственно сгущение красок или искусственное заострение ситуации, но это никак не мешает автору передавать эмоционально-выразительные картины действительности.

1. А.П. Чехов. Полн. собр. соч., т. 14. М. 1949, стр. 218.

Напротив, объективное воспроизведение реальной жизни усиливает пафос рассказов Чехова, устраняя элементы преувеличения, искусственности, мелодраматичности.

В одной из самых драматических сцен рассказа «В овраге» безжалостное убийство ребёнка изображено Чеховым в спокойной, нейтральной и лаконичной манере. Буквально несколькими словами, не поддаваясь излишней детализации и сентиментальности, Чехов передает всю остроту, весь ужас этого эпизода.

Чеховский объективизм выражается и в том, что автор воздерживается от прямых оценок своих героев, от деклараций и нравoucений, что помогает автору создавать яркие, убедительные образы. Например, в рассказе «Попрыгунья», создавая образ Ольги Ивановны, автор старается не давать прямых оценок. Все поступки и речь Ольги Ивановны передают ее поверхностный, неестественный подход к жизни.

Объективность является характерной чертой большинства рассказов Тагора. Тагоровская манера объективного изображения действительности во многом отличается от чеховской манеры, но здесь также можно найти общую черту в использовании этого художественного приёма обоими писателями. Тагор, так же как Чехов, обладал сдержанной манерой повествования, даже в наиболее напряженных моментах рассказа. Для поэта — романтика облачать мастерством объективного и лаконичного изображения реальности особенно трудно.

В своих рассказах он старается, также как Чехов, избегать приукрашивания действительности, излишней сентиментальности и искусственной драматичности. Для примера можно взять сцену убийства Дукхирамом своей жены из рассказа «Приговор».

Сопоставление этого эпизода с эпизодом убийства ребёнка в рассказе Чехова показывает, что оба писателя верили: чем правдивее, чем объективнее, тем сильнее становится впечатление. В самых острых, самых трогательных эпизодах рассказа, там, где писатели обычно писали многословно, слёзливо, сентиментально, растянуто, Тагор и Чехов пишут объективно, просто и лаконично.

Прием иронии или сарказма в рассказах Тагора часто выполняет ту же функцию, что и подтекст в рассказах Чехова. Но нужно отметить, что степень объективного подхода у Чехова является глубже, чем у Тагора, так как симпатия или антипатия автора по отношению к своим героям в рассказах последнего более открыта, чем в рассказах Чехова.

В отличие от рассказов Чехова, в рассказах Тагора часто встречаются лирические отступления, где автор излагает свои этические и эстетические понятия, часто переходящие в философские обобщения. Лирическое отступление используется часто для детализации психологического портрета и для создания эмоционально-напряженной обстановки. Но все же в некоторых случаях в лирических отступлениях можно встретить нарушения объективного принципа автора. Например, в конце рассказа "Почтмейстер" Тагора излагает мораль рассказа в виде декларации, которая, на наш взгляд, является отклонением от объективной манеры повествования. отождествление рассуждений повествователя и автора в данном случае придает субъективный оттенок рассказу.

В рассказах Чехова второй половины 90-х годов, чаще, чем в предыдущие периоды, встречаются философские рассуждения в форме лирического отступления. В этот период герои рассказов Чехова все более открыто выражают эстетические взгляды автора, становятся сознательными обличителями социального зла. Но все же Чехов и в этот период сохраняет свой объективный принцип. Несмотря на близость позиции автора и повествователя, существует тонкое различие между ними. В рассказе "Крыжовник" известные обвинительные слова Ивана Ивановича против буржуазного общества несомненно выражают взгляды автора, но эти слова не звучат как декларация автора, потому что никто не сомневается в том, что автор и повествователь в данном рассказе далеко не один и тот же человек.

Художественная особенность рассказов Чехова заключается как в их объективности, так и в их лирическом раскрытии действительности. Мастерство Чехова проявляется в его умении сочетать

объективное изображение действительности с тонким лиризмом. Этот лиризм возникает в авторских раздумьях о светлом будущем, когда жизнь приобретёт новый смысл, в его «светло-печальных» размышлениях о тех, кто не ощущает этой перемены, и не находит силы вырваться из пошлой среды.

Весь рассказ «Дом с мезонином» проникнут лиризмом. В конце рассказа в монологе художника о своей погибшей любви звучит не только личная трагедия художника, в нем слышен голос всех, кто стремится к счастливой жизни, но не находит ее среди грубой действительности. Таким образом, слияние судьбы героев рассказа с широкими раздумьями автора передает особое лирическое настроение в рассказах Чехова. В рассказе «В овраге», изображая трагическую судьбу простой русской крестьянки Липы, автор переходит к общим философским рассуждениям, усиливающим внутренний лиризм рассказа. Авторский голос, пронизанный лиризмом, сливается в данном рассказе с голосом старика. «Ничего — говорит старик Липе, — твое горе с полгора. Жизнь долгая, — будет ещё и хорошего и дурного; все будет. Велика матушка Россия»¹.

Мастерство Чехова заключается в том, что он в любом, даже самом незначительном эпизоде жизни, мог найти лирическую струю. Внутренний лиризм чувствуется в каждом его рассказе, и этот лиризм, который многие критики называют «лирическим подтекстом», не отделен от остальной части рассказа писателя.

Одна из привлекательных сторон рассказов Тагора заключается в том, что в них слышен поэтический голос автора. Почти каждый рассказ Тагора проникнут лиризмом. В рассказах Тагора, так же как у Чехова, личные переживания его героев всегда выходят из узких рамок их личной жизни и получают широкий всечеловеческий масштаб. В рассказе «Почтмейстер» когда молодой почтмейстер покидает бесприютную сироту Ротон, в переживании этой маленькой

1. А.П. Чехов. Полн. собр. соч., т. 9, стр. 409.

девушки отразилось горе миллионов таких же беспомощных, как Ротон.

Сочувствующее, гуманное отношение к личности человека, к его страданиям и радостям придают рассказам Тагора и Чехова глубокую лиричность. Многие рассказы Тагора, несмотря на самый простой и обыденный сюжет, становятся особенно впечатляющими благодаря их лиричности. В рассказ «Одна ночь» сюжет незначителен, но приподнятый лирический тон рассказа придает ему глубокий жизненный смысл. В отличие от рассказов Чехова, лиричность Тагора появляется более явно и открыто. Если в рассказах Чехова чаще всего чувствуется внутренний лиризм, то в рассказах Тагора лиризм проявляется через явную поэтизацию речи. Сопоставление лирического принципа рассказов Тагора и Чехова проясняет тот факт, что лиризм является характерной чертой для обоих писателей, хотя формы проявления в их рассказах различны.

Одним из основных принципов реализма Чехова является его умение передать обыденную, будничную, простую картину повседневной действительности. Чехов отказывается от интригующего и сложного сюжета. Новаторство Чехова заключалось в том, что за внешними, обыкновенными обыденными эпизодами он сумел раскрыть всю сложность жизненных проблем.

В рассказе «Крыжовник» Чехов берёт самый обыкновенный сюжет. Это обычный рассказ о том, как в буржуазном мире жадность и накопительство колят человеческую жизнь. Но автор в этом обычном, распространенном явлении буржуазного мира раскрывает тему, имеющую огромное социальное значение. В обычном течении жизни, где многие писатели не могли найти ничего нового, Чехов обнаруживал самые острые, самые существенные жизненные вопросы.

Чехов строит сюжеты рассказов с большим мастерством. Часто сюжеты его рассказов богаты событиями. Но даже здесь не события являются главными, а процесс духовной эволюции героев рассказа, например рассказ «Моя жизнь» полон разными событиями, с которыми связан герой рассказа. Однако главное внимание автора находится

на духовной эволюции героя рассказа Мисаила.

Большинство рассказов 90-х годов Тагора связано с деревенской жизнью Бенгалии. Сюжеты рассказов этого периода являются очень простыми. Но Тагор, так же как Чехов, сумел создать глубокие впечатляющие рассказы из самых обыкновенных эпизодов жизни.

В своих рассказах Тагор большое внимание уделяет на внутреннее богатство человека, на философские размышления, на тонкие психологические анализы и лиризм, а меньше на внешние события.

Чехов проявил большое мастерство в создании всех элементов композиции рассказа, но наиболее отчетливо проявляется его новаторство в концовках рассказов. В финалах Чехов никогда не ставит последнюю точку и не дает окончательного решения поставленным вопросам, а рассматривает всю сложность и глубину этих проблем и возможность их решения в будущем.

Вопросы, которые Чехов ставил в своих рассказах, даже сегодня волнуют и трогают нас, так как жизненный процесс, который мы находим в рассказах Чехова, продолжается и развивается в наше время. В концовках рассказов Чехова всегда дается возможность читателям задумываться и поразмышлять над разными сложными жизненными проблемами. Незавершенные концовки рассказов требуют от читателей активного подхода к произведениям автора и помогают глубже задуматься на жизнь.

В финале рассказов Чехова герой обычно погружается в размышлениях над своей судьбой, над судьбой своей страны и над судьбой человечества вообще. В концовках рассказов предельно лаконично автор показывает многообразие и сложность жизненных процессов, несостоятельность существующих порядков, светлую надежду на будущее.

Художественное мастерство рассказов Тагора ярко проявляется в удачных концовках его рассказов. Тагор, также как Чехов верил, что в концовках рассказов должны быть элементы недосказанности. Концовки рассказов Тагора не поражают читателей

своими неожиданностями. Автор не ставит целью удивить читателя неожиданными событиями. В финале лаконично, в концентрированной форме проявляется главная идея рассказа. В конце рассказа появляется лирическая струя, которая продолжает звучать даже после окончания рассказа. Таковы, например, концовки рассказов «Разрыв», «Наследство», «Золотой мираж», «Каникулы», «Приговор», «Праграда», «Судья» и т.д. В рассказе «Приговор» Чондра перед казнью, в конце рассказа, произносит всего лишь три слова: «Скорее бы умереть»¹. Но эти простые слова передают всю глубину обиды и скорби простой, но душевно стойкой и мужественной женщины, которая была обманута в любви. Такие лаконичные, глубоко впечатлительные концовки рассказов Тагора во многом напоминают концовки рассказов Чехова.

В некоторых рассказах Тагора в финале можно найти элемент неожиданности и драматичности, например, концовка рассказа «Наследство». Но и здесь главная цель автора не удивить читателя неожиданным поворотом событий, а ярче раскрыть духовные переживания героя, яснее очертить характер главного героя.

Сопоставляя некоторые художественные особенности рассказов Тагора и Чехова мы ставили цель сопоставить только некоторые основные художественные приёмы, которыми пользовались оба писателя. Сопоставление этих художественных приёмов Тагора и Чехова позволило выяснить значительное сходство художественных приёмов этих писателей.

90-е годы прошлого века, когда Тагор и Чехов писали свои рассказы, жанр новеллы только начинал складываться в мировой литературе. Замечательный мастер этого вида жанра Чехов проложил путь, по которому с уверенностью могли шагать

1. Р. Тагор. Собр. соч., т. I, М., 1961, стр. 555.

ущие новеллисты мира. Тагор начал писать свои рассказы почти одновременно с Чеховым, когда этот вид жанра был почти не разработан в индийской литературе и мало разработан в мировой литературе. Советский исследователь Тагора А. П. Гнатюк-Данильчук отмечает: «Интересно отметить, что Тагор создал жанр короткого рассказа в бенгальской литературе почти в то же время, когда писали свои рассказы Мопассан и Чехов, в то время, когда в английской литературе этот жанр был еще мало разработан»¹. Поэтому, как нам кажется, нельзя говорить о прямом взаимовлиянии произведений Чехова и Тагора. Анализ художественных особенностей рассказов Тагора и Чехова показывает, что они были не только выдающимися мастерами, но и новаторами в этой области.

Исключительные художественные достоинства, большая человечность и правдивость сделали рассказы Тагора и Чехова близкими и дорогими многим поколениям читателей, и они по праву вошли в сокровищницу мировой литературы.

1. А.П. Гнатюк-Данильчук. Становление реалистического метода в творчестве Робиндроната Тагора. В кн: Современная индийская проза. М., 1962, стр. 121.

A CHARACTER STUDY OF TATIANA IN "EVGENY ONEGIN"

RAVINDER KUMAR NAGPAL

"Evgeny Onegin", written by Pushkin, is one of the outstanding works of Russian literature. The novel, written in verse, became the poet's most popular and significant work. It is with this novel that the remarkable development of Russian fiction begins in the 19th Century. Following Pushkin, Turgenev and others tried to take their characters from Russian reality. Pushkin was the inspiration of writers who created heroes and heroines on the same lines as Onegin and Tatiana, with some variations.

In "Evgeny Onegin", more than any of his other works, Pushkin shows his truly creative imagination. Of all the characters portrayed by the 19th century novelists Onegin and Tatiana are the most famous, and remain perhaps the greatest character studies in Russian literature. Pushkin draws these characters in abundant detail. His method is first to give a detailed description of his hero and heroine, telling the reader all about them, but at the same time compelling him to guess what he leaves unsaid. Written between 1823 and 1831, this novel draws a picture of contemporary Russian life. Pushkin "was the first - precisely the first, and there was no one prior to him - to discern and give us the artistic types of Russian beauty directly emerging from the Russian spirit. - beauty which resides in the people's truth, in our soil. This is borne out by the character of Tatiana, a purely Russian woman, who managed to guard herself against this earthly deceit..."¹

¹ F.M. Dostoevsky. The Diary of a Writer. Translated and annotated by Boris Brasol. New York 1949, p. 960.

Tatiana is one of the main characters of "Evgeny Onegin". Like the hero of the novel, Onegin, Tatiana is an extensively drawn character. She appears in seven chapters of the novel and one can with justice say that she is the dominant character in the plot of the novel. The novel's title thus seems to be a misnomer. To call it "Tatiana" would have been more appropriate. It is Tatiana who is certainly "its protagonist. She is a positive, not a negative character; she is a type of real beauty and an apotheosis of Russian womanhood, and it is to her that the poet assigned the task of expressing the idea of the poem in the famous scene of her last meeting with Onegin..."² The reader's sympathy, which is at first centered on Onegin, turns toward the simple, shy, rustic country girl, the elder daughter of the Larin family.

It is worth mentioning that Pushkin's Tatiana was modelled on the Princess Volkonskaya, who has been shown by the Polish critic Lednicki as the author's one passionate love. Princess Volkonskaya is one of the interesting figures in Russian history and is known for her heroic devotion to her husband. Her husband, who was a Decembrist, was exiled to Siberia. Princess Volkonskaya voluntarily accompanied him to Siberia in spite of many difficulties.

The heroine of this tragic story, Tatiana does not impress the reader by her physical beauty. She is not as beautiful as her sister Olga, something that distinguishes her from the routine heroines of other stories and novels. Worldly things are not of much interest to her. As a child she did not like to play with dolls. She spends most of her time in solitude.

Она в горелки не играла
Ей скучен был и звонкий смех

² Ibid., p. 971.

И шум их ветреных утех³

Without knowing Onegin's feelings for her, Tatiana develops affection for him and finally falls in love with him. Love comes itself without summons and Tatiana is its victim. In fact love itself is the theme of this novel. It is very much like the French classical tragedy in which the hero and heroine are tested solely by their love for each other. The very behaviour of the characters in this novel is exposed by their rejection and acceptance of each other's love. Their behaviour towards each other shows their inmost natures.

Tatiana confesses her love by telling her nurse everything. With her lively mind and affectionate heart she obeys her feelings and admits her passion for Onegin. Unable to conceal her love from Onegin, she declares it by writing a letter to him. This initiative of hers, in confessing her love, shows her in quite a different light to the reader. We have known her so far as the shy girl. Pushkin tries to justify her action by saying that her love is artless but faithful. She loves Onegin and is too innocent to express it in any other way.

За что ж виновнее Татьяна?

За то ль, что в милой простоте

Она не ведает обмана

И верит избранной мечте?

За то ль, что любит без искусства⁴...

³ A.S. Pushkin. Polnoe sobranie sochinenii, Vol. VI, Akademia Nauk SSR, 1937, p. 43.

⁴ Ibid., p. 62.

Simple and shy, Tatiana has not developed any specific skill for expressing her love. In her own natural way she writes to Onegin about her love. As she does not find it easy to express herself in Russian, she writes her letter in French. The tenderness of the words touch the heart of the reader. She writes that by the will of Heaven she is meant for no other man than Onegin.

Другой! Нет, никому на свете
Не отдала бы сердца я!
То в вышнем суждено совете.
То воля неба: я твоя⁵,...

She writes that all of her past life has been leading up to one thing: her meeting him. She feels that Onegin has been sent by God to protect her until death. It seems that in her heart she has nothing but an endless treasure of love which she wants to bestow upon him. Without knowing Onegin, she puts all of her faith in him:

Вся жизнь моя была залогом
Свиданья верного с тобой⁶.

The following lines are a beautiful sample of Pushkin's poetry. Such is Tatiana's passion for Onegin that she feels her very soul is shaken by the appearance of Onegin. Seeing him she feels restless.

⁵Ibid., p. 66.

⁶Ibid., p. 66.

В душе твой голос раздавался
Давно ... нет, это был не сон!
Ты чуть вошёл, я вмиг узнала
Вся обомлела, запылала
И в мыслях молвила: вот он!
Не правда ль? я тебя слыхала:
Ты говорил со мной в тиши,
когда я бедным помогала?⁷

At this stage the reader has only one picture of Tatiana and finds nothing unusual in the heroine of this novel. Rather, she appears to be a very ordinary woman with nothing exceptional in her nature. Tatiana's simplicity and purity together with the fundamental common sense hidden beneath her sentimental musing, become more and more apparent as the poem develops.

Onegin is moved by Tatiana's letter and is profoundly stirred by her tender words. He finds it difficult to forget her melancholy eyes and probably inwardly adores her. At this stage it seems that he loves Tatiana but does not admit it openly. Love has no particular meaning for him. It has always been a game for him. He plays the game, and after it is over he goes away. He does not regret having left the women he "loved" and never gives them a second thought.

А оставлял без сожаленья,
чуть помня их любовь и злость
Так точно равнодушный гость
на вист вечерний приезжает.

⁷ Ibid., pp. 66-67.

Садится, кончилась игра:
Он уезжает со двора
Спокойно дома засыпает
И сам не знает поутру,
куда поедет ввечеру.⁸

Onegin cannot stick to one person and likes a change. In a letter to Peter Andreevich Vyazemsky, Pushkin tries to justify Onegin by saying that "a nelyudin is not a misanthrope, i.e. one who hates people, but one who flees from people. Onegin is a nelyudin for his country neighbours; Tanya supposes that the reason for this is 'in the wilds, in the village everything is boring to him,' and that only glitter attracts him..."⁹

Onegin is unable to respond to Tatiana's love but at the same time he does not want to hurt her feelings. On the third day after receiving Tatiana's letter, Onegin meets her in the garden. There, like an elder he gives her a lecture and says that days of happiness are gone for him, that he is not born for happiness and that he is unworthy of her love. Onegin is, in fact, very unhappy in the world in which he moves. At the time when he meets Tatiana he has lost his freshness and is tired of society. Beautiful women, the theatre and love affairs do not rouse passion in him. He does not have any excitement left for friendship, delicious food and even dueling. Though he is useless and bored, yet his attitude towards Tatiana is quite honourable.

⁸ Ibid., p. 76

⁹ A.S. Pushkin, The Letters of Alexander Pushkin, Vol. 1, p.191

Onegin has a great admiration for Tatiana. He cannot betray her trust for him and is not ready to play his usual 'game' of love. Though she is so different in character from him, he returns her love with an expression of his own:

Когда бы жизнь домашним кругом
Я ограничить захотел;
когда б мне быть отцом, супругом
Принятый жребий повелел;
Когда б семейственной картиной
Пленился я : ть миг единый,
То верно б, кроме вас одной,
Невесты не искал иной.¹⁰

At present he has no intention of marrying. He says that Tatiana would surely be miserable as his wife. He feels that their married life would grow abhorrent to both of them. He is the very person who admits his weakness by saying that he does not deserve Tatiana. The reader cannot comprehend him completely. He takes a bold step by becoming frank and straightforward in his response to her letter, but when we read the last chapter of this novel, where he falls in love with the same Tatiana, he appears to be very strange. The reason for this is perhaps that Onegin wants to be different from others and to some extent he also has the skill to be different. This skill, as A. Gurstein says, is "the crumbled up, fruitless, sceptical individualism of Onegin, who knows only one kind of consistency - the consistency of indifference."¹¹

¹⁰ A.S. Pushkin, *Polnoe Sobranie sochinenii*, n. 78

¹¹ A. Gurstein, "Evgeny Onegin", A Collection of Articles and Essays on the Great Russian Poet A.S. Pushkin, Moscow 1959.
P. 84.

It seems Onegin was pretending when he said that if he was to marry, he would accept only Tatiana as his bride. The reader is left with the thought that he does not in fact love Tatiana but has no courage to say it clearly. He is too weak to express himself before her. The other possibility is that he wants to keep Tatiana in doubt. He wants to be loved but cannot love. He could not understand Tatiana, and is unable to feel her love for him. He does not know that this boundless storehouse of love, that fate has brought to him, will never again come his way. He cannot love Tatiana's simplicity and tenderness. He does not find any perfection in that poor, shy girl. To conclude, Onegin like many heroes of the 19th century such as Pechorin in Lermontov's "The Hero of our Time", "Raskolnikov in Dostoevsky's "Crime and Punishment" and Bazarov in Turgenev's "Fathers and Sons" falls in the category of "superfluous men", who are talented, able and well-educated, but are reduced to frivolous inactivity and are not able to put their ability in action. Onegin's false sophistication has ruined his chances for happiness with the simpler and stronger nature of the girl who loves him.

By his birth, education and mode of life, the hero of the novel, Onegin, belongs to "high society", to the elite of Russian nobility. From the very first lines of this novel, Pushkin uses biting terms when speaking of this "high society". Onegin was not only a contemporary of Pushkin; he was also a person of Pushkin's class and circle. Pushkin himself rose above his surroundings and above his contemporary Russian society. Besides producing a picture of his times in an artistic way, Pushkin presents an exposure of the falsehood and idleness of this "high society" in the character of Onegin whom he calls the "strange companion". Onegin's education and his entire mode of life were typical for people of his circle.

The ill-fated Tatiana suffers because of her simple love which grows still stronger. She is unable to forget Onegin. With no hopes and joys left, she is always sad and nothing gives her delight. Because of her frustration in love, she has become superstitious. When a star falls in the sky, she becomes very anxious. Sometimes she fancies ghosts. On one such night Tatiana has a dream. In her dream she feels that she has fallen into a brook. Then she crosses it with the assistance of Onegin disguised as a bear. The bear brings her to a place where there is a quarrel between Onegin and Lenski. She fancies that Onegin disguised as the bear saves her. Tatiana is woken by the horror of the dream. Thus she spends her night in sleepless terror. Onegin's coldness is too much for her to bear. Unable to face it she fades away and her mind is completely disturbed.

Увы, Татьяна увядает,
Емлет, гаснет и молчит!
Ничего её не занимает,
Её души не шевелит¹²

Once rejected in love, she is unable to face Onegin. Love is not a game for her. The simple-hearted girl cannot take Onegin's rejection lightly. She is very embarrassed to see him at her sister's Name Day Party.

After Lenski's death in the duel and Olga's marriage, Tatiana feels very much alone. With no one to share her sorrows, she is now left with her own sad thoughts. She visits Onegin's abandoned house and library. Tatiana is thrilled while gazing on all these things. But looking at all the belongings of Onegin makes her sad. She feels that every object lying

¹² Ibid., p. 83

there is priceless and is extremely depressed when she leaves the place. The next day again she comes to the library. The memory of old things makes her weep. Now all those things lying in the room seem quite dull to her. She finds a book of Byron's tales and is soon engrossed in it. This book is about the man of that age, who is self-confined and does not care to share the joys and pains of others. She tries to link these characteristics with Onegin. She tries to draw a picture of Onegin with the help of these impressions. She feels that he is not an angel but an imitation of fashionable freaks. She tries to convince herself that Onegin is not the man of her dreams. He is not the hero she imagined him to be.

И начинает понемногу
Моя Татьяна понимать
Теперь яснее - слава богу -
Того, по ком она вздыхать
Осуждена судьбою властной:
Чудак печальный и опасный,
Созданье ада иль небес,
сей ангел сей надменный бес,
Что ж он? Ужели подражанья,
Ничтожный призрак...¹³

Like all other human beings Tatiana was forced to judge a man not for what he is but for what he appears to be. At the end of the novel Tatiana proves herself to be an ideal character, but her opinion about Onegin is not completely

¹³Ibid., p. 149.

justified. Nevertheless Tatiana is not to blame for it. The reason for her thinking that way is her frustration in love. Her love is barren so she wants to destroy it.

In order to make herself believe that Onegin is not the right man, she dwells on the idea that it is he who killed Lenski. She takes all these things to heart and becomes very sad. She has no one to whom she can express herself. She finds nobody to share her grief. She has tasted love and found it to be bitter.

Tatiana is already marriageable. Her mother is anxious to arrange her marriage. She decides to take her to Moscow, the mart of brides. It is surprising that she submits to her mother's choice of a husband. We had a different image of Tatiana in the beginning of the story, where we see her to be a girl with a rebel will and lively mind.

За что ж виновнее Татьяна?

За то ль что...

Что от небес одарена

Воображением мятежным...¹⁴

"Her meek surrender to her mother's decision, despite the horror, is inconsistent with the strongheadedness Pushkin has explicitly bestowed on her."¹⁵

Tatiana while leaving for Moscow becomes very sentimental. Old memories oppress her and make her very sad. She goes to the

¹⁴Ibid., p. 62.

¹⁵A.S. Pushkin, *Evgeny, Onegin*. Translated by V. Nabokov, Vol. 1. New York, 1964, p. 51.

garden, the sight of which makes her feel miserable. It is difficult for her to part with her old things. In the beginning she finds it very difficult to adjust to Moscow society. Her provincial manners make her feel very awkward. After some time she is married to an old general.

Fate is a significant factor in the novel and its plot. It seems to control the lives of Onegin and Tatiana. Once again, after a lapse of three years, they are brought together at a fashionable gathering in St. Petersburg. Onegin comes there after three long years of travelling. At the ball he is stirred by the sight of a regally poised society beauty and he incredulously recognizes Tatiana. She is no more the shy, simple country girl that we met earlier in the story. She is completely changed into a sophisticated girl of high society. "We recognize a familiar face, changed by age. The difference is great and yet the essential proportions are the same. It is a face of unique beauty."¹⁶

Tatiana does not take any notice of Onegin. The next day Onegin meets her at a party in her house. There too Tatiana is very indifferent to him. It is because of this indifference that he falls in love with her. He tries to see her and express his feelings, but Tatiana simply ignores him. Restless and confused, Onegin writes a passionate letter to her. His letter seems to be a mirror image of Tatiana's letter written to him four years before.

Onegin cherishes the hope of winning Tatiana's heart. He implores her to have mercy on him. He repents to the butterfly for his past attitude toward the caterpillar.

¹⁶ D.S. Mirsky. Pushkin New York, 1963, p. 147.

Но так и быть: я сам себе.
Противиться не в силах боле;
Все решено: я в вашей воле
И предаюсь моей судьбе.¹⁷

His failure to get a favourable reply intensifies his love for her. His desire to win Tatiana becomes even stronger. But fate is no friend to Onegin either. Now it is his turn to suffer and Tatiana's to reject Onegin's love. Her silent look seems to be full of scorn for Onegin. Onegin tries to read her face, to see if she has any kind of feelings left for him, but to no effect. It looks as if Tatiana has closed her heart to him. Onegin's love, his feelings, his deep passion for her remain unrecognized and unappreciated. He can feel only the mute anger that marks Tatiana's face.

Tatiana makes him feel the same that she once felt for him. She makes him realize what the pains of love are. Being upset by her cold attitude toward him he passes a whole winter in solitude. He often reminisces of her and of the old days. He remembers his foolish coldness toward Tatiana. But it is too late. The reader finds Onegin completely at Tatiana's mercy. With a last hope he comes to her house and finds her alone. This last chapter of the parting of Onegin and Tatiana is the most important situation in the novel, "It is the egg out of which Turgenev hatched all his endings, and its progeny can be traced through the whole of Russian narrative literature of the nineteenth century, from its first born, the great novel of Lermontov, its distant collectoral descendants, the tales of Chekhov."¹⁸

¹⁷A.S. Pushkin, *Polnoe sobranie sochinenii*, p. 181

¹⁸D.S. Mirsky. *Pushkin*, New York, 1963, p. 149.

He comes into her room unannounced. It is confusing to see Tatiana in tears. If she is revengeful, why are those tears in her eyes? Once again she seems to be the same old simple country girl. Onegin throws himself at her feet. After some time she asks him to rise and then speaks to him.

She pities Onegin but still has not forgotten the time when she was rejected in love. She reminds him of the lectures he had given her and how coldly he responded to her love. She reminds him that he could not feel the sincere and artless love of a simple girl. It seems that she has been waiting for her "turn".

ДОВОЛЬНО; ВСТАНЬТЕ. Я ДОЛЖНА
Вам объяснить откровенно.
Онегин помните ль тот час,
Когда в саду, в аллее нас
Судьба свела, и так смиренно
Урок ваш выслушала я?
Сегодня очередь моя.¹⁹

She wants to make him feel that she has no regrets of having been rejected then. But she wants to know what has made Onegin fall in love with her now. Is it because she is no longer a simple rustic girl but a sophisticated society lady? She feels that Onegin wants to get fame by winning her love.

She has little admiration for Onegin's frankness and boldness in love. She is thankful to him for the noble role he once played by telling her that he did not have any feelings for her. Here is another trait of her character. She can still admire the person who treated her with such inconsideration. She admits that she is not happy in her new position in society, yet refuses to accept

¹⁹ Ibid., p. 186

Onegin's love. In spite of all her complaints against Onegin, she still has some affection for him. Some times she seems to be taking revenge on Onegin, but in fact she suffers more than he. She has the courage to conceal her sufferings. She wants to be merciless, but in vain.

Tatiana admits that she will be happier with Onegin than in high society. She feels that her country house, her old books, the garden and the place where she first saw Onegin are dearer to her than all her honours, riches and her social position. Though she is in despair, she is able to control herself. She has the strength to follow what she believes to be right. Though she still loves him, "she would not follow him from mere compassion to gratify him, to give him out of boundless loving pity, for a while at least, illusive happiness, knowing certainly in advance that tomorrow he would deride it."²⁰

In the following lines her soul, her spirit, her truthfulness is fully reflected. She candidly confesses her love for Onegin, but at the same time we can see her complete faithfulness to her husband. She does not want to betray him at any cost. She says:

Я вас люблю (к чему лукавить?)
Но я другому отдана;
Я буду век ему верна.²¹

Here she is not Tatiana of the high society but the same simple, noble and lovable country girl. Though in despair, she does not want Onegin to share her grief and torment. Life has

²⁰ F.M. Dostoevsky. The Diary of a Writer. Translated and annotated by Boris Brasol, New York, 1949, p. 975

²¹ A.S. Pushkin. Polnoe sobranie sochinenii, p. 188

taught her to be bold. She is married to a man whom she does not love. But once her fate is linked with this man, she will never betray him. She has once sworn to be his faithful wife and will never disgrace and shame him. Tatiana's whole strength lies in her sincerity and her simplicity and truthfulness. Tatiana rejects Onegin's love not only for the reason that she must act according to conventional morality. Though she still loves him, she knows that his love can bring her no real happiness. By rejecting Onegin's love she attains a different sort of triumph, though she has failed to find true fulfilment in life.

Tatiana believes in sincerity to her husband and is not tempted by any other worldly attraction. She has the strength and courage to be faithful to her beliefs. She feels satisfaction in obeying the voice of her conscience. "Happiness is not confined to the mere delights of love; it also involves the supreme harmony of the spirit. What will assuage the spirit if there is in the past a dishonest, merciless human act?"²²

Tatiana values sincerity more than love. But she cannot betray her husband. She cares more for her husband's honour than for her own happiness. Even when that happiness is entirely within her reach, she cannot be disloyal to her husband, who loves her, gives her respect and is proud of her. She is not a woman who will disgrace him. Her strength lies in the truthfulness and integrity of her feelings. She is the dominant character of the novel because of her simplicity and honesty.

Onegin does not deserve Tatiana who is wiser and stronger than he. Pushkin contracts him "with Tatiana, whom he calls 'the true ideal'. Tatiana, the direct opposite of Onegin, is the personification of simplicity and sincerity; her feeling

²² F.M. Dostoevsky, The Diary of a Writer, p. 960

is strong and direct. Pushkin wished to emphasize in Tatiana a certain intimacy - a conventional intimacy, it is true - with the people; the very name - Tatiana - had for Pushkin's contemporaries a 'plebeian' sound."²³

At one stage it seems that circumstances have changed the entire psychology of Tatiana. Her marriage exposed her to the false, conventional morality of the society of her time. She cannot accept the change. She suffers in the new society. But it is this burden of suffering which makes her what she is.

Onegin could never understand Tatiana. Even at the end of the novel, he underestimates her strength, integrity and loyalty. By asking Tatiana to leave her husband, he exposes himself as a still weaker character. Dostoevsky says rightly: "Even if Tatiana had become free, even if her old husband had died and she had become a widow, even then she would not have gone away with Onegin. One has to comprehend the essence of her character: she knows who he is: he, the eternal wanderer; he meets by chance the woman whom he had formerly ignored, in a new, brilliant, unattainable setting. Why, perhaps the essence of the matter is in that setting: the young girl whom he virtually used to despise, is now worshipped by beau monde - that terrible authority to Onegin,..."²⁴

It is obvious that at the time when she rejects Onegin's love some readers might find Tatiana to be a proud lady of society. But this is not true. The new society does not have any attraction for her. The reader is at full liberty to take Tatiana as a kind-hearted or a heartless lady. But it appears that it was not her pride or position that rejected Onegin's love but her faithfulness to her husband and Onegin's weak devotion.

²³ A. Gurstein, "Evgeny Onegin", A Collection of Articles and Essays on the Great Russian Poet A.S. Pushkin, Moscow 1959, p.84

²⁴ F.M. Dostoevsky, The Diary of a Writer, p. 974

Even if we take her rejection of Onegin's love merely as revenge, she is completely justified. It makes her a still bolder and stronger character in the story. It makes her more realistic. Even if some readers think her to be overly vindictive, still in every respect she is the real protagonist of the story.

Thus in this novel Pushkin has been successful in developing a positive character which is fully derived from the common people of the society. Tatiana is an example of the Russian people's spirit and truthfulness. Pushkin "showed a whole gallery of genuinely beautiful Russian characters which he discovered in the Russian people. Their principal beauty lies in their incontestable and tangible truth, so that it is impossible to deny them, and they stand there as though sculptured."²⁵

There is such a uniqueness in Tatiana's character that she does not seem to be a typical character of the Russian society of that time. At any time in history in any country we would find Tatanas but how many? Tatiana is merely Pushkin's idealization of a Russian woman.

²⁵ Ibid., p. 975.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.

А.К. Кунду

В этой статье автор постарается осветить некоторые теоретические проблемы мемуарно-биографической прозы в советской литературе, рассмотреть некоторые её традиции. Это лишь попытка освещения и разработки некоторых вопросов, которые встанут при исследовании мемуарно-биографической прозы.

Отражение хода истории в мемуарной прозе, осмысление исторического рубежа Октября вызывает необходимость понимания хода исторического процесса, преломленного через призму жизненного опыта автора — современника описываемых событий. Тем более, что мемуарная проза является как бы предтечей советской прозы. Имеется в виду значение и место автобиографических произведений Горького, в которых мы видим синтез рассказа "о себе" и повествования об эпохе. Упоминая о Горьком, следует иметь в виду, и величайшего мемуариста XVIII века — Ж.Ж. Руссо, который совершил два великих открытия, к которым восходит своими корнями вся последующая автобиографическая и автопсихологическая литература: он установил текучесть сознания и абсолютное единство личности, непрерывное действие целостного душевного механизма в его развитии и в его объясненных противоречиях. Адекватной для этой формой оказались не размышления, не фрагменты и афоризмы "Опытов" Монтеня ("Essays"), но связанное сюжетное повествование.

"Опыты" содержали множество тонких наблюдений над

психикой человека в различных жизненных обстоятельствах. Однако Монтень не стремится объяснить те или иные свои побуждения и поступки и ограничивается лишь их подробным и точным описанием. В отличие от своих предшественников Руссо пытается объяснить свои действия, показать внутренние мотивы, заставившие его поступить так, а не иначе. Объяснения его носят, как правило, диалектический характер.

Автобиографическая трилогия Горького является чуть ли не полной противоположностью "Исповеди" Руссо, эгоцентризму и индивидуализму которого Горький противопоставлял пафос объективного познающего разума, требования глубокого изучения действительности, наконец, идею личности как "вершины огромной пирамиды народного опыта"¹.

Горький противопоставил традициям Руссо традиции Герцена, в которых четко выражено понимание личности революционера как представителя, хотя и лучшего, представителя конкретной общественной группировки. Отсюда сознательный и последовательный историзм, о котором говорит сам Герцен в предисловии 1866 года к пятой части "Былого и дум": "Былое и думы" — не историческая монография, а отражение истории в человеке, случайно попавшемся на её дороге.

В автобиографической трилогии Горького воспоминания автора перерастают в широкое, монументальное описание русской жизни, так же, как и в "Былом и думах" воспоминания Герцена перерастают в социально-историческую панораму русской и западноевропейской действительности. Однако у Горького иной герой, чем у Герцена; герой Горького находится в самой толще народной жизни, он иначе воспринимает революционную теорию и борьбу. Один из исследователей мемуарной прозы М. Кузнецов пишет: "Горький создал традицию мемуарного и в то же время автобиографического романа, которая начинается в глубочайших

1. Е.Б. Татер. Творчество Горького советской эпохи. Изд. "Наука" М. 1964. стр. 42.

подспудных толщах жизни народных масс и действием медленно пробивает себе путь сквозь разнообразнейшие людские "геологические" слои².

Наряду с автобиографическими произведениями Горького имеет смысл рассматривать и его воспоминания о встречах с писателями, общественными и другими деятелями, потому что иногда жанровая грань между этими произведениями оказывается зыбкой, так как они связаны не только мемуарным характером содержания, но и общностью художественной проблематики, аналогичной трактовкой проблемы героя и т.д.

В наши дни цикл воспоминаний Горького (воспринимается) как прообраз советской мемуарной литературы 60-х и 70-х годов; но следует заметить, что автобиографичность как прямое свидетельство очевидца выступала подчас в "эпической" форме таких произведений, как например, "Чапаев" Фурманова, "Как закалялась сталь" Островского, которые обладали стройной концепцией действительности, создавали историческую панораму и глубокие характеры. Однако при всех успехах такой автобиографической прозы, в которой автор выступает как очевидец, осмысливающий ход истории и исторических процессов огромной важности, она не выдвигалась на первый план, хотя и не исчезла вовсе. Разнообразие мемуарной литературы обуславливалось разнохарактерностью творческой личности автора; так традиционными были воспоминания Вересаева, а воспоминания и автобиографические повести Пастернака "Детство Люверс", "Охранная грамота", "Люди и положения" носили камерный характер.

В послевоенные годы получила распространение "партизанская тема", в которой отображались личные впечатления

2. М. Кузнецов: Мемуарная проза. Сб. Жанровые стилистические искания современной советской прозы. Изд. "Наука". М. 1971, стр. 124.

участников войны с фашизмом на фоне всенародной борьбы. Тогда же появляется и ряд книг автобиографического жанра. Мы имеем в виду "Повести о детстве", "Вольницу" Ф. Гладкова, первую книгу "Открытие мира" В. Смирнова, "Далекie годы" К. Паустовского. Причем любопытно, что в этих произведениях повествование не переходило рубеж 1917 года. Но с середины 50-х годов положение изменилось, поскольку были переизданы и обнаружены документы большой исторической ценности. Одновременно с этим появились мемуары ученых, партийных деятелей, дипломатов и т.д. И именно этот растущий слой мемуарной литературы следует рассматривать в качестве фона нынешнего развития художественно-мемуарной литературы.

С середины 50-х годов выступили в автобиографическом жанре С. Маршак, М. Тихонов, В. Катаев, В. Шкловский, И. Эренбург, К. Паустовский и другие, создавшие разнообразнейшие образцы мемуарной литературы, яркие портреты своих современников и отобразившие многие грани эпохи. Примечательно то, что почти все авторы касаются тех или иных этапов развития советской литературы, говорят о литературных судьбах.

Появившаяся на рубеже 50-60-х годов лирическая проза явилась декларацией автора о своём праве на индивидуальное видение мира и автобиографическая проза смело повествует о самых сложных проблемах века.

Особый тип мемуарной литературы представлен в книге О. Берггольц "Дневные звезды" и В. Катаева "Трава забвения". Лиризм произведения, его раскованность, внутренняя свобода повествования — вот что присуще этим произведениям, причем если Берггольц свойственно раскрепощение автобиографической прозы, освобожденная от жестких рамок хронологии, то Катаеву присуще музыкальное построение, разноритмичность, богатство вариаций. Вместе с тем "Трава забвения" более камерное произведение, чем "Дневные звезды". Картина эпохи у Катаева служит не столько портретом века, сколько фактором в развитии героя как писателя.

Но следует отметить, что эта новая форма, это раскрепощение автобиографической прозы, освобождение её от жестких рамок хронологии — все это не появилось внезапно на пустом месте. Основы этого были заложены еще в цикле воспоминаний Горького о крупнейших личностях века, где одновременно со строгой картиной образа революционной эпохи — свобода повествования, "раскованность изложения, свободные ассоциативные переходы.

Творчество Берггольц представляет собой несомненно иное, качественно отличное освобождение от рамок хронологии и логической основы повествования — имеет место структура поэтически-ассоциативная, реализация тезиса — "История сквозь моё сердце". Вместе с тем, в книге Берггольц нет никакого умаления внешнего мира, нет самолюбования и гипертрофированного индивидуализма. В книге Берггольц образовался гармонический, поэтический сплав "внешнего" и "внутреннего" мира. Повествование о гражданской войне, о смерти Ленина, о ленинградской блокаде есть одновременно повесть и о сердце человеческом, о душе его, о внутреннем его мире. Книга Берггольц — синтез судьбы личной и судьбы народной.

Среди автобиографических произведений, появившихся в течение последних лет "Олепинские пруды" В. Соколухина, "Последний поклон" В. Астафьева, "Человек и время" М. Шагинян, "Вверх и вниз по течению" В. Распутина и "Костры детства" В. Закрутина вызывают особый интерес.

Итак мы коротко коснулись некоторых особенностей советской мемуарной прозы, её развития в плане горьковской традиции и некоторых своеобразных черт. Этим, конечно далеко не исчерпывается советская мемуарная проза во всей её сложности и многообразии, но, к сожалению, рамки данной статьи сужают круг вопросов, которые мы можем рассмотреть.

Следует обратить внимание на вопрос о жанре, о специфике мемуарно-биографической прозы.

Жанр является типологической категорией. В настоящее время изучение типологических категорий является одной из наиболее трудных проблем в литературоведении. По-разному подходят к изучению этих категорий марксистское литературоведение и немарксистское. Первое доказывает социальную обусловленность закономерностей литературной преемственности и основывает типологическое изучение на этой обусловленности. Приверженцы формалистических и психологических концепций предпочитают изучать литературное произведение, как самостоятельную структуру. Марксистское литературоведение стремится не к разрыву, но к преодолению противоречия типологического и исторически конкретного. Оно находит диалектическую взаимосвязь между формой и содержанием художественного произведения. Борьба противоположностей здесь состоит в том, что форма более консервативная часть структуры. Содержание изменяется быстрее; когда форма полностью перестает соответствовать новому содержанию, она вынуждена уступить новой форме, соответствующей новому содержанию. Для понятия категории жанра, надо исходить из такого же понимания, так как на жанр одновременно влияют две силы, противоположные друг другу, — тенденция к консерватизму существующих эстетических принципов и влияние времени на жанр.

Трудность изучения категории жанра состоит главным образом в том, что предмет исследования — художественное произведение — есть нечто неповторимое в конкретности своего содержания и нормы. А исследователь жанра ищет повторимое в неповторимом — типологическое. Он ищет преемственность в изучении жанровых форм литературы.

Роды, более общие эстетические категории, куда входят жанры в традиционном литературоведении, были выявлены еще в древние времена, в "Поэтике" Аристотеля. Жанры традиционно входят в разные роды, но не следует забывать, что, на

самом деле, нетрудно найти существование принципов изображения различных родов в произведении одного же жанра.

Но если вопрос о родах в основном не вызывает возражений, то в соотношении жанров идет много споров. Ещё не найдены всеобщие принципы, по которым можно отличать жанры друг от друга. Идут споры об отдельных жанрах и о каждом жанре в отдельности. Изучая каждый жанр в отдельности, ученые хотят прийти к пониманию сущности самой категории жанра. Эта категория в каком-то смысле является абстракцией, но она нужна, потому что она указывает, помимо всего другого, и на способ и на предмет отражения действительности.

В монографиях и статьях советских литературоведов можно заметить две тенденции в оценке специфики мемуарно-биографической прозы: одна (четко прослеживается у Л. Гинзбург) — объединяющая все разновидности мемуарной прозы в некий конгломерат, именуемый документальной прозой, в которую включаются и мемуары, записки, исповеди, автобиографии, и другая (представителем которой можно считать М. Кузнецова), — которая дифференцирует эти произведения на художественно-мемуарные и художественно-документальные, причем воспоминания и мемуары он отличает от так называемых книг автобиографического жанра. Но если Л. Гинзбург в книге "О психологической прозе" считает, что мемуарист "не может творить события и предметы, те самые для него подходящие. События ему даны и от должен раскрыть в них патентную энергию исторических, философских, психологических обобщений, тем самым превращая их в знак этих обобщений. Он прокладывает дорогу от факта к его значению"³, то и М. Кузнецов считает, что автор мемуаров "связан" — и тогда пишет о себе, — прежде всего реальных биографий⁴.

3. Л. Гинзбург. О психологической прозе. Советский писатель, ленинградское отделение 1971, стр. II.

4. М. Кузнецов: Мемуарная проза. Сб. Жанрово-стилевые искания современной советской прозы, стр. 148.

Таким образом, одной из важнейших специфических особенностей мемуарной прозы считается непрременная соотнесенность с документальностью отображаемого, причем зачастую уровень этой документальности может определить жанр произведения.

Что же касается такого жанра как мемуарный роман, то М. Кузнецов в книге "Советский роман" пишет, что "законы художественного обобщения, требование правды искусства действуют и для художественно-документальной прозы"⁵ и рассматривает роман как всеобъемлющий жанр, могущий заимствовать "у соседа то, что может пригодиться ему в его больших и многосложных задачах"⁶.

Считая, что романа в наших дни становится исследованием действительности, М. Кузнецов указывает на то, что документализм как бы дает этому исследованию большую силу и аргументацию, то есть он сближает позиции собственного романа и мемуарного романа.

Л. Гинзбург считает, что "в произведениях мемуарного, автобиографического жанра особенно важное значение имеет принцип авторского сознания"⁷, хотя и указывает на то, что в мемуарах принципиальным может явиться и отсутствие выявленной авторской личности. С точкой зрения Кузнецова созвучает и мнение Гинзбург когда она утверждает, что "сблизились две модели личности: условно говоря натуральная (документальная) и искусственная, то есть свободно создаваемая художником. Действительность, опыт жизни является источником той и другой. Но в одном случае опыт держит на привязи вымысел и как бы ведет борьбу со структурным началом; в другом — он дает материал для свободной работы замысла и вымысла"⁸.

5. М. Кузнецов. Советский роман. Изд. — во Академии наук СССР М. 1963, стр. 155.

6. М. Кузнецов. Там же. Стр. 156.

7. Л. Гинзбург. О психологической прозе, стр. 272.

8. Л. Гинзбург. Там же. стр. 31.

Мемуарные жанры сближаются с романом, отнюдь с ним не отождествляясь.

Вопрос о мемуарных жанрах нельзя разрабатывать путем собственно формальных исследований и обобщений. Жанры нельзя представлять только как явление формально-типологическое, так как форма литературного произведения создается всеми особенностями его содержания в их единстве, и прежде всего — конкретными исторически неповторимыми особенностями его тематики, проблематики и пафоса. Поэтому произведения одного и того же жанра в творчестве писателей разных эпох и литературных направлений обладают различными особенностями своих сюжетов, композиции, художественной речи.

Трудность разработки жанра в основном заключается в необходимости дифференцирования собственно жанровых и не жанровых свойств.

Тематика или же композиционная мотивировка не могут относиться к жанровым свойствам. Можно обосновать поливалентность формальной реализации жанров тем, что один и тот же прием мотивировки может быть применен в различных жанрах. Говоря, например, о форме "путешествия" в повествовательной, эпической литературе Г.Н. Пospelов отмечает: "Важно не то, что кто-то почему-то путешествует, важно то, зачем автор изображает героя путешествующим, что тот видит вокруг себя или что совершается при этом с ним. В форме "путешествия" может быть написано и произведение героического содержания и большая эпическая сатира, и утопия и роман"⁹.

Жанры — явление не исторически конкретное, а типологическое.

Форма произведений непрерывно изменяется (в историческом плане) вместе с изменениями конкретных особенностей их идейного содержания. Литературные произведения могут быть построены даже совершенно по-разному и всё же оставаться

9. Г.Н. Пospelов: Проблемы исторического развития литературы. Изд-во "Прогресс" М. 1972, стр. 154-155.

в каких-то общих, повторяющихся свойствах — романами, комедиями и т.д. Возникает вопрос о том, в чем же тогда заключается эта повторяющаяся жанровая общность каждого из этих произведений. Она, разумеется, должна быть найдена в пределах содержания произведений. А если мы называем какое-то мемуарное произведение романом, то мы прежде всего должны определить, есть ли в этом произведении романическое содержание, то есть показан ли главный герой в развитии своего характера, в столкновении личности с обществом.

Любое произведение автобиографического жанра есть, прежде всего, произведение художественное. Лучше даже назвать его художественно-биографическим произведением. И не удивительно поэтому, что проблемы достоверности, исторической правды с особой остротой встают при изучении художественно-биографических произведений. Здесь мы часто не знаем в какой мере соотносимы исторически конкретное и вымысел автора. Личное настолько переплетено с объективными фактами, что порой создается впечатление о некой нарочитости подобного смешивания. Однако, осуждая автора, мы совершили бы ошибку, покушаясь на "священное право" писателя на свое видение мира. С другой стороны, безговорочно соглашаясь с автором во всем мы можем впасть в другую крайность. Сами автобиографические произведения творятся обычно через много лет после свершения описываемых событий, и чем дальше это расстояние времени, тем больше личностных мотивов привносятся автором. А зачастую, форма автобиографического произведения служит лишь особым приемом для решения различных творческих задач.

Поэтому часто указания авторов бывают обманчивы; известно немало случаев, когда произведение, выдаваемое автором за правдивое и достоверное описание собственной жизни, оказывается в значительной степени вымышленным, то есть имеет место неразделимость правды и вымысла. А отделить

действительные события от художественного вымысла необходимо, потому что подобное отделение дает в руки исследователя ценнейший материал о профессиональном мастерстве писателя, о его понимании (нередко неосознанном) таких основополагающих категорий как случайное и типичное, единичное и общее, исторически конкретное и логически необходимое, личный интерес и интерес общественный и т.д.

Так, Л.Н. Толстой, используя личный опыт при описании первого года семейной жизни Кити и Лезина, сглаживает и опускает некоторые и неприятные черты, имевшие место в его собственной жизни. Делает это, разумеется, не из боязни выносить семейные дразги "на суд людской" — Л.Н. Толстой, срывающий все и всяческие маски", наиболее беспощадно относился к себе самому; дело тут в другом: художественное произведение, отряпавшись как можно вернее отобразить жизнь, все же не тождественно жизни и существует (живет) по своим собственным законам, и реальные явления, переносимые из действительного мира в мир искусства, всегда подвергаются модификациям, подчиняющим и приспособляющим их к этим законам.

В разработке проблемы художественной достоверности в критике наметились две крайности. Одна часть критиков говорит о художественной правде как о неотъемлемом свойстве всего реализма, то есть, чрезвычайно широко рассматривает это понятие и оно как бы растворяется в свойствах реалистического искусства вообще. Вторая же крайность — в узкой трактовке и сведении художественной правды к правде факта, то есть в этом смысле не учитывается художественное обобщение. Для советского литературоведения методологической основой является ленинское учение об объективной относительной истине. Художественная правда должна рассматриваться как форма отражения объективной правды, причем художественная правда — это не частность, а целостное отражение. Категория художественной правды тесным образом связана с проблемой типизации. Типическое — ядро художественной правды, поскольку в типическом образе всегда пересекается объективная сущность

характерного явления, существующего в жизни, с субъективными представлениями художника о нем. Художественная правда выступает как качественная сторона познания, которая требует для себя не только верного взгляда на жизнь, но и его эстетического освоения. В признании типического всегда проявляется особая форма соотношения субъективного и объективного, определенная в каждом конкретном случае специфическими условиями.

