

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. О. В. КУУСИНЕНА**

На правах рукописи

Елена Ивановна МАРКОВА

**ТВОРЧЕСТВО М. С. ШАГИНЯН В ИСТОРИИ РУССКОЙ
СОВЕТСКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

(10.01.02 — советская литература)

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

**Петрозаводск
1975**

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. О. В. КУУСИНЕНА

На правах рукописи

Елена Ивановна МАРКОВА

Фундаментальная библиотека Корейского

ТВОРЧЕСТВО М. С. ШАГИНЯН В ИСТОРИИ РУССКОЙ
СОВЕТСКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

научная библиотека (10.01.02 — советская литература)

центр РАН

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

В. М. М. М.

17.06.2002

Петрозаводск
1975

Работа выполнена на кафедре литературы Петрозаводского государственного университета им. О. В. Куусинена

Научный руководитель — доктор филологических наук, профессор И. П. Лупанова.

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук Э. С. ГУРЕВИЧ

кандидат филологических наук С. М. ЛОЙТЕР

Учреждение-рецензент — Московский институт культуры

Автореферат разослан 1 августа 1975 г.

Защита состоится 9 октября 1975 г.

в 15 часов в ауд. 361 на заседании секционного совета Петрозаводского государственного университета им. О. В. Куусинена по присуждению ученых степеней по гуманитарным наукам (Петрозаводск, пр. Ленина, 33).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке университета

ученый секретарь Совета профессор П. В. ИВАНОВ



Многообразное, пользующееся широкой популярностью у читателей творчество М. С. Шагинян нашло своих исследователей сравнительно поздно. Обращение к нему как к объекту серьезного изучения датируется началом пятидесятых годов, когда появилась диссертация А. Маргарян, посвященная анализу романа «Гидроцентраль» (1953 г.). И названная работа, и последовавшие за ней исследования 60-х—70-х гг. ставили задачей либо анализ отдельных произведений и тем, либо выявление ведущих тенденций творческого поиска писательницы в рамках определенного отрезка времени (работы Р. С. Гольдиной, А. Б. Селина, З. Удоновой, Л. Скорино и др.). На сегодняшний день можно уже с уверенностью сказать, что путь к осмыслению творчества писательницы как определенной художественной системы, путь к осмыслению ЦЕЛОГО уже открыт осмыслением его частей. Среди них, однако, остается одна, изучение которой даже не начиналось: это вклад, внесенный М. Шагинян в историю советской литературы для детей и юношества.

Несмотря на то, что ряд книг Шагинян не однажды выходил в издательствах «Детская литература» и «Молодая гвардия», несмотря на прямые высказывания писательницы относительно их детского адреса — этот аспект ее творчества до сих пор не привлек внимания литературоведов. Вместе с тем без него писательская индивидуальность М. Шагинян не может быть правильно понята, ибо «вторжение» писательницы в область детской и юношеской книги отнюдь не является случайным фактом ее творческой биографии.

Предлагаемая диссертация представляет собой первую попытку исследования «детского цеха» творческой лаборатории Шагинян. В качестве объекта литературоведческого анализа выступают как произведения, написанные специально для детей, так и те, которые будучи изначально обращены к взрослому читателю, настолько прочно вошли в чтение подростков и юношей, что воспринимаются в настоящее время прежде всего в русле детской литературы.

Диссертация состоит из Введения, трех глав и Заключения. Во Введении диссертант пытается установить факторы, определившие интерес Шагинян к «детству», приведший ее в конечном счете к участию в создании детской книги. Интерес этот теснейшим образом связан со спецификой эстетических взглядов Шагинян, с их «педагогичностью». Писательница смотрит на жизнь, как на «духовное деяние», человека видит «духовным тружеником», единством двух начал: «ученического и «учительного». Детство представляется писательнице важнейшей порой в процессе формирования «духовного труженика», временем ученичества, постижения опыта прошлого и подготовки к будущему деянию. Диссертант останавливается на первых опытах Шагинян в области детской литературы, на ее участии в журнале «Тропинка», отмечает появление в адресованных юному читателю рассказах темы искусства («Стихотворение», «Вахо»), интерес писательницы к сказочному жанру («Старуха-Сказка»). Как специфическая черта «детского» почерка писательницы отмечается дидактичность ее первых произведений, теснейшим образом связанная с «педагогичностью» ее эстетики и дающая возможность рассмотреть каждое из названных произведений как своеобразный «урок».

Первая глава диссертации посвящена анализу «Повести о двух сестрах и волшебной стране Мэрце».

Книга о своем детстве всегда связана с переходным этапом в жизни писателя, поэтому не случайно, что год рождения повести — 1919.

Новый «совестный», до определения Шагинян, этап ее жизни — следствие революции, абсолютизм требований которой ассоциируется в сознании писательницы с максимализмом детских представлений о справедливости.

Диссертант указывает на новаторство Шагинян в художественном решении «вечной» темы.

Писательница впервые на материале своего детства в произведении, написанном в детский адрес, показала, как РОЖДАЕТСЯ ХУДОЖНИК.

Повесть дает материал для исследования психологии творчества юного художника и продукта этого творчества.

К сложному процессу литературного творчества ребенок подходит через ряд этапов: игра — устное творчество — письменное закрепление текста.

Творчество девятилетней Маши, героини повести, начинается с игры, толчком для которой послужило появление, с одной стороны, ощущения неполноты собственной свободы, а с другой — осознание своего потенциального «могущества». Состояние внутреннего противоречия получило свое разрешение в творчестве, в создании волшебной страны, в которой дети все могут.

Ребенок-художник создает свой текст, в котором по-своему переработанная информация из мира взрослых (переводы), как называет ее Ю. Лотман) органически монтируется с кусками собственно вымышленными.

Переход от игры к устному творчеству вызван вторжением взрослых в мир детей, что не позволяет последним играть, сообразуясь с правилами тайной сказочной страны. В качестве субъективной предпосылки выступает ощущение права на интимность, определенную замкнутость своего мира, отграниченность его от мира взрослых.

Созданный в воображении мир побуждает ребенка к письменному отражению воображаемого.

Как и взрослому художнику, ребенку-творцу необходим «второй полюс». В данном случае — это сестра Лена: она соучастник, даже соавтор игры в Мэрце, слушатель устной сказки о Мэрце, наконец — первый и лучший читатель письменного текста «Мэрцы».

Ребенок-художник вступает и в свои взаимоотношения с «критикой» (в роли критика выступает мальчик Андриуша).

Продукт творчества — сказка о Мэрце — рассмотрен диссертантом с точки зрения отражения в нем реалий, доступных пониманию ребенка, и с точки зрения соотношения собственно детского вымысла и народной традиции (последняя идет от сказок няни и через посредство известных детям литературных сказок).

Рождение детского эпоса связано с ломкой устойчивого стереотипа времени¹. Время праздничное, оказывается, может быть обычным временем (эпизод неудавшегося дня рождения). Ребенком осознается противоречивость бытового времени, природного, а также, что особенно важно, — исторического. Не случайно игра начинается с конфликтной ситуации (сообщение мерцианок о гибели сестры Лямэт в тюрьме колдуньи Дэрэвэ).

¹ Мариэтта Шагинян. Человек и время. «Новый мир», 1971, № 4, стр. 138.

Чрезвычайная насыщенность содержания времени в детском мире отражена и в содержании сказочного времени.

Реальному пространству, замкнутому границами детской, в сказке противостоят безграничное, разомкнутое пространство. Реальный мир ощущается ребенком как горизонтальный, сказочный — как вертикальный. Поэтому Мэрца по отношению к реальному пространству (реальное и сказочное в данном случае в восприятии детей взаимосвязаны) находится выше, а мир кодуны Дэрэвэ — ниже.

Так, в сказочном мире детское воображение снимает реальное противоречие детского времени—пространства и создает, в свою очередь, гармонию: насыщенности времени соответствует необъятность пространства.

Постижение пространственно-временных отношений возможно в движении, отсюда и сказочный мир ребенка — мир движущийся.

Особенности сказочного мира «Мэрцы» во многом подсказаны фольклорной традицией. От последней идет представление о мире зла как подземном, ощущение длительной протяженности сказочных событий.

Как и чудесная страна народной сказки, Мэрца — страна необыкновенная, невиданная, «сладкая» (детский эквивалент фольклорной страны изобилия), которую населяют прекрасные герои. Антагонисты последних согласно фольклорно-сказочной традиции, отвратительны.

Сюжет «Мэрцы»—своеобразная контаминация сказочных мотивов: мотив похищения, мотив решения чудесных задач.

Взят на вооружение и фольклорно-сказочный принцип трюничности. Он соблюдается при выборе претендента на роль главного героя (Эли, змея Эби и сама Маша), а также в показе процесса решения самой «чудесной» задачи (разгадывания тайны «волшебного слова»), который связан с языковыми поисками ребенка.

В отличие от героев народной сказки, Маша вступает в борьбу не ради спасения одного из персонажей, а во имя спасения всей страны, и помогли ей в этом не «чудесные» качества и предметы, а смелость и страстное желание во что бы то ни стало спасти друзей.

Сказка о Мэрце представляет в определенной степени трансформацию мотивов «Снежной королевы» Андерсена. От последней, возможно, идет образ Эли (ср. с Каем), мотив «слова». Основное же сходство в том, что и в «Снежной коро-

леве», и в «Мэрце» побеждает зло обыкновенная маленькая девочка.

Проанализировав повесть Шагинян, диссертант делает вывод о том, что для своего времени книга была значительным явлением, особенно если учесть, что психологический анализ еще не был освоен должным образом детскими писателями двадцатых годов.

В заключение рассматривается вторая редакция повести (1959), в которой первоначальный замысел претерпел значительную трансформацию. В конце главы отмечается, что повесть о Мэрце позволяет увидеть истоки «сказочного» творчества писательницы: от сказок в детских и юношеских тетрадках лежит путь к сказке, опубликованной в «Тропинке», к сказочным формулам «Театра» (1918), к теоретическому осмыслению «сказочного» опыта в статье 1922 года, и, наконец, к роману-сказке «Месс-Менд».

Анализу этого последнего посвящена вторая глава диссертации.

«Месс-Менд» (1924) — книга, причисленная М. Горьким к «чудесам» советской литературы¹, до сих пор по достоинству не оценена в литературоведении, что обусловлено непониманием жанровой природы произведения.

Соответственно внимание диссертанта сосредоточено на анализе ее структуры.

Соглашаясь с автором в обозначении жанра — «роман-сказка», диссертант подчеркивает, что именно «счастливая сказочность» (М. Шагинян) стала структурной доминантой, подчиняющей своим непреложным законам многие элементы содержательного и стилового порядка, берущие начало из иных, несказочных художественных систем.

Созданное в начале 20-х гг. произведение живет ощущением своего времени, представлением, что революция есть разграничение мира на живое (созидающее, растущее) и мертвое (разрушающее, непродуваемое, застывшее).

Не случайно поэтому в центре книги — типично сказочная коллизия: свой /чужой, которая одновременно осмысливается как другая характерная для сказки оппозиция: человеческий/ нечеловеческий.

Человеческая сфера принадлежит положительным героям, носители зла ощущаются автором как представители иного мира — нечеловеческого.

Соответственна и характеристика обоих миров. Мир анти-

¹ М. Горький. О печати. М., Госполитиздат, 1962, стр. 224.

героев, подобно «нечеловеческому» миру народной сказки — подземный, невидимый, тяготеющий к пространственной замкнутости. Диаметралью противоположен мир героев: видимый, разомкнутый.

Закону сказочного контраста отвечают и другие характерологические признаки: положительные герои — люди внешне прекрасные, творцы по своей внутренней природе, которым в их борьбе помогают животные, весь мир, вся природа; внешности антигероев приданы «зверинные» черты, они не способны к творчеству, враждуют со всеми представителями живого мира.

Роману-сказке, как и народной сказке, не свойственен психологический анализ, однако с той сразу распознает чужого. На своего в «Месс-Менд» реагирую эмоционально положительно, на чужого — эмоционально отрицательно (таков характер реакций героев и антигероев). Промежуточному персонажу свойственна эмоциональная индифферентность, подобную же реакцию он вызывает у представителей обоих лагерей.

Положительным героям в их борьбе помогают вещи-помощники. Истолковывая появление последних в духе вульгарного социологизма («борьбу людей подменяет бунт вещей»), критики забывают, что вещи-помощники пришли из народной сказки.

Анализ фольклорно сказочных традиций в «Месс-Менд» показывает, что роман-сказка в одинаковой степени опирается и на бытовую, и на волшебную сказку. От последней идут чудесные приключения, превращения, волшебные вещи и проч. А центральный конфликт — борьба угнетенных с угнетателями — выдержан в традициях бытового сказочного фольклора с его социальными коллизиями.

В силу своей сказочности «Месс-Менд», не будучи написанным специально для детей, занял свое место в истории советской детской литературы. Оно — рядом с «Тремя толстяками» Юрия Олеши. Оба автора впервые сумели рассказать о революции, пользуясь приемами сказочного повествования. Оба они могут быть по праву названы зачинателями нового жанра детской книги — романа-сказки, столь популярного в наши дни.

Рассмотрение «Месс-Менд» на уровне его сказочной природы отнюдь не исключает необходимости исследования этого произведения в других аспектах. Анализ показывает, что в

нем есть ряд образов, не имеющих сказочных эквивалентов. И прежде всего имеется в виду образ коллектива, одерживающего победу над злом (в отличие от народной сказки, где побеждает один герой).

Задача романа-сказки, как и большинства произведений 20-х гг., показать, как разнородная по своему социальному составу и психологическому настрою масса становится коллективом с едиными для всех задачами и целями борьбы.

Новый для сказки образ потребовал своих форм выражения. На помощь автору пришли традиции КАРНАВАЛА.

В известной книге М. М. Бахтина указывается, что в «кризисные», переломные эпохи всегда оживают традиции народной смеховой культуры¹.

На ряде примеров диссертант доказывает наличие этого мироощущения в первые послереволюционные годы и в начале 20-х гг. Но если в средние века на народной площади царил «атмосфера эфемерной свободы», то в стране Великого Октября народ праздновал подлинную свободу. Это не могло не накладывать праздничную, карнавальную печать на произведения самых разных видов искусства.

Карнавал в романе-сказке Шагинян присутствует как карнавальное мироощущение и как комплекс художественных средств изображения.

Восприятие революции как единства противоречий (смерти и рождения, старого и нового) создает в художественном сознании единый образ революционного содержания времени и человека, заново рожденного этим временем.

Образы героев, не характерных для сказочной поэтики, эволюционируют в процессе развития действия от «авантюрной незавершенности» (М. М. Бахтин) к положительной сказочной целостности. Имеются в виду образы Виви Ортон, Артура и Еремин Рокфеллеров, в известной степени — доктора Лелсиуса, Друка, Сетто из Диарбекира.

Сдвиг в сознании героев показан не через призму психологического анализа, а посредством логики карнавального возрождения: герой проходит через смерть и рождается заново. Возрожденный герой становится убежденным союзником рабочего класса, вопреки социальному положению, вопреки первоначальному политическим симпатиям. В личной судьбе

¹ М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Возрождения. М., «Художественная литература», 1965, стр. 12.

каждого из персонажей выражены общие тенденции развития образа массы.

Открытость, незавершенность образа персонажа свидетельствует о возможности к движению, восприятию нового сознания. Путь к нему лежит через следующий этап: потеря памяти — временная смерть — новое рождение. Иногда он повторяется дважды (Виви Ортон, Артур). В ряде случаев этапы пути обозначены сменой масок (Виви Ортон, Артур и Еремия Рокфеллеры).

Элементы карнавальной системы, разумеется, не изолированы в художественной ткани произведения, они переплетаются с элементами иных систем: сказочной (создание ситуации мнимой комплектности, а затем обретения комплектной семьи в процессе смерти—рождения Еремии Рокфеллера), романтической (маскарадные маски Виви и Артура), пародийной (см., например, образ Друка).

Пример развития образа Виви Ортон, возможно, наиболее яркая иллюстрация вышесказанному.

Стремясь отомстить за мать, убитую фашистами, девушка поначалу оформляет свою борьбу по законам лагеря зла, что символизируется маскарадными масками, которые, в отличие от карнавальных, не наделены возрождающим смыслом, а только «утаивают, обманывают...»¹. Создание двух неадекватных масок («красавица-маска» и маска уродливой учительницы музыки) свидетельствуют о противоречивости внутреннего облика героини. Ее переход к непосредственным действиям вызывает ответную реакцию врага, результат которой — потеря памяти и временная смерть.

Вызволненная из беды рабочими, она начинает свой новый и трудный путь к возрождению, этапы которого отмечены сменой карнавальных масок, свидетельствующих о духовной эволюции их носительницы. Виви в костюме РАБОЧЕГО Лорри Лэна (так подчеркивается ее переход на сторону рабочего класса), Виви едет на «Амелии» по паспорту жены КОММУНИСТА Василова (это означает ее понимание, какой партии она служит), в Петрограде Виви надевает МАТРОССКИЙ костюм, выбор которого говорит за себя: матрос в 20-е годы воспринимался прежде всего как МАТРОС РЕВОЛЮЦИИ.

Полное возрождение, наступившее после «второй смерти», позволяет героине осознать себя ЧЕЛОВЕКОМ НОВОГО МИРА, поэтому она и остается вместе с Артуром в СССР.

¹ М. М. Бахтин. Цит. соч., стр. 46—47.

Формула возрождения всегда одна, но раскрывается она каждый раз по-своему. Причем смысловая нагрузка ее порой очень велика. Образ доктора Лепсиуса, например, позволяет автору дать свое решение проблемы революции и интеллигенции, показать путь интеллигента: от человека молчаливой памяти к борцу, союзнику пролетариата.

Анализ отдельных образов показывает, что карнавальная возрождающая смерть воспринимается в «Месс-Менд» в новом качестве: как ЭВОЛЮЦИЯ В ОБЛАСТИ НАРОДНОГО СОЗНАНИЯ. Это позволяет создать не только единый образ массы, но и индивидуализировать каждый отдельный образ (последнее, кстати, не характерно для произведений 20-х гг.).

О карнавальном мироощущении в произведении свидетельствует карнавальный праздничный смех. Его вызывают прежде всего образы «смешных» женщин (Юнона Мильки, мисс Тоттер, мистрисс Тиндик и др.). Такого рода образы выполняют также сюжетно-цементирующую роль, поскольку линии сюжета получают разрешение в точке пересечения с ним.

Серьезность судеб основных персонажей уравновешена в «Месс-Менд» смешными судьбами второстепенных, серьезной борьбе всегда соответствует ее «смешной» вариант.

Смех героев — смех победителей, уверенных в конечном торжестве справедливости.

Проанализировав традиции карнавала в «Месс-Менд», диссертант говорит о типичности последних в искусстве 20-гг., называя в связи с этим имена детских писателей (Ю. Олеша, К. Чуковский, П. Бляхин), а также: А. Блока, В. Маяковского, А. Толстого, режиссеров Е. Вахтангова, С. Эйзенштейна.

Если карнавальные средства позволили создать образ народного коллектива, то образ «коллектива» фашистов создается средствами МАСКАРАДА.

Природа двойничества антигероев совершенно другая. Маскарадная маска, идущая от эстетики романтизма, свидетельствует о бездуховности ее носителя. Антагонист обычно маскируется под того, кого намечает своей жертвой или под того, с кем ищет в данный момент контакта, что также соответствует принципу романтического изображения.

Взаимоотношения в маскараде являются взаимоотношениями повелителя и марионеток, и основаны они на власти силы и денег.

Если карнавальные типы многообразны, то для маскарадных персонажей характерно единообразие.

Средствами маскарада автору удалось убедительно показать, как отвратителен в своей сути мир фашизма. Заслуга Шагинян в том, что она — одна из первых в советской литературе (а в детской литературе первая) рассказала об опасности фашизма и о борьбе с ним.

Борьба в «Месс-Менд» носит особый характер, противоборство карнавала и маскарада организовано по принципу ИГРЫ.

«Месс-Менд» создавался в 1923 году, когда было ясно, что народ победил и победил навсегда. Победивший народ всегда «весело прощается» со своим прошлым, бывший враг в эпоху свершившейся победы превращается в «смешное страшилище» (М. М. Бахтин).

Со «смешным страшилищем» расправляются весело, его разыгрывают.

В качестве ЗАКОНА романа-сказки выступает принцип параллельности (параллельны образы, ситуации, характерен для книги авторский параллелизм: Джим Доллар — М. Шагинян). Игра одновременно и диктует параллельные ситуации и связывает их (поскольку параллельные в сказке всегда пересекаются) в один узел для дальнейшего разрешения.

Каждый новый «ход» дает движение сюжету, параллелизмы уравнивают, «строят» композицию, дают «покой»: это сюжетно-композиционное соотношение движения и покоя создает костяк архитектоники, который, получив содержательное наполнение, обретает форму романа-сказки.

Содержательная функция игры — функция осмеяния. Иллюстрацией тезиса может служить известный мотив «тайны часов», обновленный автором. Тайна раскрыта читателю почти сразу, и внимание его сосредоточено не на ней, а на предвкушении веселого розыгрыша.

Анализ «смешного» мира «Месс-Менд» не возможен без учета пародийных систем, являющихся неотъемлемыми компонентами его структуры.

Так, Шагинян часто обращается к существующей традиции буржуазного детектива, вступая с ней в полемику. Эта полемика выражена средствами пародии.

Пародия на детектив приобретает зримые и забавные черты благодаря сцеждению параллельных образов (Друк — мистер Мильки; Друк — Грэс). Друк, проявивший завидную активность в деле спасения Еремии Рокфеллера, не в состоянии помочь последнему. Нити преступления самым случайным образом оказались в руках мистера Мильки. Содержатель-

ный смысл пародии: правосудие в мире зла несостоятельно (оно или не имеет успеха, или успех этот случаен).

В романе-сказке Шагилян сталкиваются две концепции добра: концепция буржуазного альтруизма (Друк, Грэг) и концепция социалистического гуманизма (рабочие—«мессмендовцы», коммунисты Петрограда).

Побеждают те, кто понимает добро не абстрактно, а с классовой точки зрения, с позиции рабочего класса.

В русле пародии прочитывается и «научно-фантастическая» сторона «Месс-Менд».

Возможность победы обусловлена ходом развития социальной революции, а не научно-технической. В качестве доказательства последнего тезиса и выступают элементы пародии на буржуазный научно-фантастический роман.

Шагилян не только полемизирует с писателями прошлого, а по своему продолжает их традиции, выбирая из круга чтения близкие по духу сказке книги о прекрасном будущем.

Образ будущего выражен через «цитирование» образов утопического романа. Рассказ о новом Петрограде, показ этого города сказочной мечты и есть такая «цитата». Но то, что раньше было мечтой или сном, показано как УВИДЕННАЯ ЯВЬ, как сбывшаяся мечта человечества.

Значение «цитат» становится ясным через сцепление ЭКРАННЫХ образов (в произведении использован принцип кинопоказа). Смысл экранных видений в том, что закрытый, замкнутый мир фашистов ВИДЕН рабочим (благодаря специальным зеркалам, радио); а открытый мир рабочих НЕ ВИДЕН фашистам, и в этом залог победы для рабочих и знак гибели для врагов.

Таким образом, диссертант приходит к выводу, что структура «Месс-Менд» представляет собой гармоническую систему параллелизмов: сказка—утопический роман; карнавал—маскарад; пародия на детектив — пародия на научную фантастику.

Подобное соотношение структурных компонентов, с точки зрения формы, объясняется их тяготением к условному, а не к объективированному изображению жизни.

В содержательном аспекте это обусловлено целью автора не только показать мир мечты, но и рождение, создание нового мира. Сказка «изображает типичное, общее, вечное и потому всегда соотносенное с настоящим».¹ Карнавальная спи-

¹ А. А. Шайкин. Художественное время волшебной сказки. «Известия АН Каз. ССР, серия общественных наук», 1973, № 1, стр. 43.

раль романа-сказки передает движение «настоящего времени». Витки спирали ведут к будущему времени утопического романа. Маскарад как антитеза карнавала олицетворяет застывшее сознание класса капитала, что находит выражение в категориях прошедшего времени. Элементы пародии позволяют показать полемику настоящего времени с прошлым с позиции будущего. Так создан образ настоящего времени, которое в мучительной борьбе с прошлым и с большой устремленностью в будущее рождает новое сознание человечества. Вот эту-то борьбу как вечный закон движения и абсолютизирует новая сказка.

Диссертант, рассмотрев произведение в определенном литературном ряду, считает, что «Месс-Менд» может быть по праву назван в числе лучших книг советской литературы 20-х гг. И по теме (книга одна из первых рассказала о борьбе рабочего класса с фашизмом за мир на земле), и по комплексу сложных проблем (проблема интеллигенции и революции, проблема социалистического гуманизма, проблема соотношения научно-технической революции и классовой борьбы и т. д.), и по оригинальной форме изложения (первый, наряду с «Тремя толстяками», роман-сказка в русской литературе) — «Месс-Менд» утверждает победу советского искусства.

Шагинян использует и новаторски переосмысливает «штампы» различных культур: от ранних (сказка, карнавал) до более поздних (романтизм) и близких ее современнику (реализм XIX века). Особенно значительно появление такого произведения в 20-е годы, когда определенной частью художников декларировался чуждый марксистской эстетике отказ от классического наследия. «Месс-Менд» утверждал глубокую и неразрывную связь советской культуры с культурой прошлого.

В заключение диссертант делает ряд замечаний относительно II-й редакции романа-сказки (1956), а также рассматривает «Месс-Менд» в контексте творчества Шагинян как подготовительный этап на пути писательницы к воплощению главной темы ее жизни — ленинской, анализу которой посвящена ТРЕТЬЯ ГЛАВА.

Первые три части тетралогии «Семья Ульяновы» прочно вошли в число книг о Ленине, предназначенных для детей и юношества.

Первый роман этого цикла был одобрен близкими Ленина: Н. К. Крупской и Д. И. Ульяновым. В целом, тетралогия

получила высокую оценку, о чем свидетельствует присуждение автору «Семьи Ульяновых» Ленинской премии 1972 года.

Ей посвящен ряд довольно обстоятельных работ (см., например, монографию Р. С. Гольдиной «Ленинская тема в творчестве Мариэтты Шагинян», статьи Л. Скорина, В. Баранова, Ф. Кузнецова и др.). Исследователи касаются проблематики цикла, его общего замысла, однако должного внимания специфике творческой манеры автора, особенностям поэтики произведений не уделяется.

Писатели, работающие в области ленинщины, прежде всего ищут путей для более полного и глубокого воссоздания образа великого вождя. Путь поисков М. Шагинян является главным предметом анализа этой главы.

Сейчас как никогда остро стоит проблема воспитания нового человека, и поэтому юному читателю особенно интересно и важно знать, как «начинался» великий человек.

Задача первой части тетралогии (1938) — художнически показать «семейную педагогику» Ульяновых. Мариэтта Шагинян начала свой рассказ с момента рождения семьи, с момента формирования той нравственной атмосферы, которая и привела детей Ульяновых на путь революционной борьбы.

В «Семье Ульяновых» мы имеем дело не просто с удачно воссозданными образами родителей Ленина — Ильи Николаевича и Марии Александровны, — как считают критики, но с **ОБРАЗОМ СЕМЬИ**.

Задаче создания этого образа подчинена вся композиция книги. Первая глава рассказывает о встрече тех, кто потом создаст ульяновскую семью. Следующие две главы — о детстве героев — подчеркивают ту общность в их характерах, в особенностях их воспитания, которая и позволила им сначала найти, а потом и понять друг друга.

Формирование семейных отношений связано с формированием идеалов общественных. Цель автора — показать, как честные русские интеллигенты, поначалу далекие от политики, поняли зависимость жизни личной от судьбы общества.

Духовные поиски Ульяновых являются, по замыслу автора, отражением духовных поисков эпохи.

Образ эпохи складывается в книге из разных компонентов, но главное в нем — конфликт противоборствующих сил.

Композиционно книга построена по принципу «концентри-

ческих кругов»¹. (Аналогичная композиция и во II и III частях тетралогии).

Пространственные рамки произведения чрезвычайно сужены.

Поскольку автор пытается дать образ семьи, то, естественно, почти все время (в 15 главах из 18) показывает героев в кругу семьи или среди их друзей.

Но рамки произведения одновременно «расширяются», так как Ульяновы и их друзья думают и спорят о том, что волнует всю Россию.

Свой путь ищет Илья Николаевич. Поэтому-то в книгу на правах одной из главных идей времени вторгается идея воспитания нового человека. Именно эта идея близка Ульяновым.

Но рассказ о семье Ульяновых в каждом своем звене соотнесен (прямо или в подтексте) с жизнью России 70-х гг. В центре внимания автора — идеи века. Эти идеи переданы через скрытый диалог, множество диалогов — это все голоса того слоя русской интеллигенции, к которой применимы определения «честная», «прогрессивная».

Скрытый диалог не случаен в «Семье Ульяновых», поскольку это роман — философский, для которого главное — определить мировоззренческое кредо Ульяновых и круга близких им по умонастроению людей. Писательница берет «узловые» моменты из жизни семьи и общества и точным скальпелем исследователя вскрывает их существо, не касаясь множества деталей и подробностей, необходимых в ткани романа исторического (ср. с романом В. В. Канивца «Ульяновы»).

Шагинян показывает нам не сами события (политическую акцию Каракозова, например), а реакцию Ульяновых на них, и в качестве вывода из сложившихся обстоятельств ведет речь о разных судьбах интеллигенции в период наступившей реакции (на примере образов Захарова и Ильи Николаевича).

Если Захарова сломила реакция, то Илья Николаевич понял, что именно в этот момент особенно важна роль учителя, что и побудило его принять должность инспектора народных училищ.

Речь героев представляет некую систему доказательств (тезис-доказательство-вывод). Этот прием обусловлен осо-

¹ А. Блок. Собрание сочинений в 6-ти томах. М., изд-во «Правда», 1971, т. III, стр. 188.

бым авторским «слышанием» речи героев и мировоззренческим характером темы их разговоров. Часто в спор героев о смысле жизни включается сам автор.

Речь героев, авторская речь, система скрытых диалогов — вот те компоненты, которые образуют стилевое единство книги.

Конец книги подводит следующий итог: семья Ульяновых сложилась как семья глубоко интеллигентная. Духовные искания Ульяновых продолжаются, но найдено главное — ЧТО ДЕЛАТЬ.

В «Первой Всероссийской» (1965) автор оттачивает и шлифует методику работы над ленинской темой, найденную в «Семье Ульяновых».

Исследователи сходятся на том, что в центре романа по-прежнему стоит Илья Николаевич¹. То, что аналогичное утверждение неверно по отношению к «Семье Ульяновых», доказывалось выше. Неверно оно и по отношению к «Первой Всероссийской».

Центральный образ второй части тетралогии — образ Выставки, являющейся олицетворением духовной жизни России. Все действующие лица (в том числе и Илья Николаевич, которому уделено наибольшее количество страниц романа) даны в отношении к Выставке.

Внутренняя связь 1-й и 2-й книг обусловлена тем, что главное значение Выставки автор видит в ее учебно-образовательной роли.

Борьба разноликих политических сил рассматривается автором в отношении к Выставке, причём, главным образом, в аспекте педагогической темы.

Тысячу нюансов видит писательница в решении одного из важнейших вопросов времени: какой должна быть школа, а это значит, — каким должно быть будущее страны.

Роман-хроника плотно «заселен», но солирующие педагогические партии у троих: Ильи Николаевича Ульянова, Чевкина и у автора-рассказчика.

Если Илья Николаевич в «Семье Ульяновых» ищет ЧТО ДЕЛАТЬ, то в «Первой Всероссийской» он размышляет над вопросом: КАК ДЕЛАТЬ.

Илья Николаевич ищет не только новую методику для обучения детей в начальных классах, — его роль шире и многограннее. Один из рецензентов дал точное определение дея-

¹ См., например: Р. С. Гольдина. Цит. соч., стр. 123.

тельности Ильи Николаевича: «Школьный учитель выигрывает революцию».¹

Педагогическая функция образа Чевкина (вымышленного персонажа) не только в том, что он — гид Выставки, но и в том, что он — на распутьи: он ищет себя.

Образу автора-рассказчика присуща «учительность», сущность которой раскрывается в постоянном подчеркивании значительности многих педагогических идей прошлого и настойчивом призыве брать их на вооружение в современной школе.

Поскольку Выставка — символ духовного развития общества в его историческом времени, то все герои даны как представители определенного уровня сознания в их историческом времени.

Своеобразны приемы раскрытия образов главных героев: диалогичность речи, проведение героя через путешествие, в ходе которого он сталкивался с людьми различных мировоззренческих установок. Каждый герой выступает одновременно в двух ролях: роли учителя и ученика.

Особое место в книге занимает образ читателя. Постоянное обращение к нему автора позволяет точнее понять то значение, которое имеет в книге каждый герой.

И прежде всего — помогает понять значение образа Ленина в романе.

На первый взгляд кажется, что мы встречаемся с Володей Ульяновым всего на нескольких страницах. Но если остановиться только на них, то роль самого дорогого для автора героя сведется к роли эпизодического лица. Однако это не так.

Живое присутствие Ильича чувствуется на каждой странице романа. Здесь важна точка отсчета: о каком бы времени автор ни рассказывал, он всегда видит ростки той эпохи, которая будет названа ленинской. Важна и оценка событий автора-историка — оценка по Ленину.

Композиционно пространственные границы романа-хроники, с одной стороны, сужены до пределов Выставки, но, с другой стороны, поскольку Выставка занимает умы многих россиян, расширены до границ России и мира.

Событийная часть произведения укладывается в сроки создания и существования Выставки. «Интеллектуальные» временные границы значительно шире: от времени петровских реформ до наших дней. Единство временного потока

¹ В. Ключников. Учитель выигрывает революцию. «Народное образование», 1966, № 1, стр. 98.

писательница видит в стремлении лучших людей к революции духа.

«Первая Всероссийская» — своеобразная система отражений: это не столько рассказ о событиях, сколько об их отражении в документах, публицистике, искусстве. Документ отражает частное, публицистика — злободневное, искусство — вечное.

Цитация документов, образ прессы, рассуждения об искусстве составляют структуру целого — океана идей, по волнам которого и движется сознание героев книги.

Искания Шагинян в русле художественных исканий века — в постижении «драмы документа», воплощение которой она нашла в жанре романа-хроники.

«Билет по истории» (1960) представляет попытку «разгадки» облика великого вождя.

Задача книги рассказать о времени самостоятельных поисков юношей Ульяновым ответа на важнейший вопрос современности — каким путем идти?

Книга эта — не просто одна из частей тетралогии, но ее художественный центр. Связь частей не столько в хронологической последовательности, сколько в сквозном «образе Времени, как хранилища памяти».

Значимость для Шагинян этого образа выясняется в процессе знакомства со всем ее творчеством. В частности, важные для понимания концепции «Билета по истории» мысли заключены в ее работе «О природе времени у Гегеля». «Бытие-природа и человек — несет в себе все пройденные ступени, весь путь человечества, и ничто живое не может отрешиться от пройденного». До того, как стать индивидуальностью, человек держит в себе накопленные коллективным опытом знания и «ВСПОМИНАЕТ» их¹.

В «Билете по истории» будущий вождь революции раскрыт прежде всего в его духовном содержании, обусловленном влиянием семьи и эпохи. Он «вспоминает». Содержание этого «воспоминания» известно читателю из первых частей тетралогии. Последняя ее часть «Четыре урока у Ленина» — «воспоминание» нашего современника, утверждающее ценность ленинских идей в наш век.

«Билет по истории» — центр еще и потому, что именно здесь Володя Ульянов делает свой первый шаг к Ленину, переходит от «воспоминаний» к личному делу и ю.

¹ М. С. Шагинян. О природе времени у Гегеля. «Новый мир», 1970, № 8, с. 104.

Несмотря на подзаголовок — «эскиз романа» — «Билет по истории» по своей структуре произведение целостное, законченное, равное по объему событий и драматической напряженности роману.

Его можно рассмотреть как на «научном», так и на художественном уровнях.

Воссоздание образа исторического лица есть всегда для художника в какой-то степени работа научная. Специфика «Билета по истории» в том, что Шагинян и форму исполнения выбрала научную.

Подобно ученому, писательница анализирует известные факты, делает вывод об особенностях психической индивидуальности юноши Ульянова. Этот вывод помог ей установить связь между днями переживаний и раздумий по поводу казни старшего брата и временем Казанского бунта.

Соответственно и композиционное решение произведения. Поскольку материалов о жизни юноши Ульянова очень мало, то путь поисков идет «от обратного».

Первая глава самая длинная, ибо пути поисков всегда длиннее, чем ответ.

Пружина сюжета «Билета по истории» раскручивается туго и медленно до постановки последнего вопроса первой главы. Потом ход ее быстрее.

«Билет по истории», рассмотренный на художественном уровне, показывает, как сознание личности, порождение эпохой, перерастает коллективное сознание этой эпохи. Показан не результат, а сам процесс этого «перерастания».

Нет у Шагинян пространных рассуждений об истории, но есть те слова, что порождают у читателя необходимые ассоциации.

В плане историческом происходит «раздвижение» рамок романа, что позволяет показать корни революционности Ульянова. А проекция в будущее говорит о значении этой революционности для будущих поколений.

В аспекте бытовом роман предельно сжат: события замкнуты в границах семейной трагедии Ульяновых. Этим подчеркивается особый драматизм переживаний Володи Ульянова в страшный для него день и сила выдержки, позволившая ему выстоять и победить.

Диссертант подчеркивает, что ни один писатель до Шагинян не рассматривал бунт в Казанском университете как отправную точку для понимания психологического настроения души юного Ульянова в самый трудный для него период жизни.

В конце главы диссертант указывает на значение книг Шагинян для советской (и в первую очередь—детской) литературы. Писательница показала идейную атмосферу семьи и эпохи, которая послужила основой формирования интеллекта будущего вождя, показала первое обращение мысли юноши Ульянова к важнейшей проблеме времени: каким путем идти, чтобы завоевать для народа счастье.

Серьезность проблематики, глубина ее осмысления, правильное соотношение исследовательского и художественного начал позволило автору добиться победы в художественном воплощении своего замысла.

В ЗАКЛЮЧЕНИИ диссертант подчеркивает, что рассмотренные выше книги могут быть охарактеризованы как своеобразные «уроки»: уроки борьбы за справедливость.

«Возвращение в детство» у Шагинян носит характер полной мобилизации сил, знаний, опыта для подъема еще на одну ступень в искусстве.

В конце работы указывается ряд проблем, разработка которых позволит более четко определить и специфику детских произведений Шагинян, и их место в истории советской детской литературы.

Содержание диссертации отражено в следующих работах:

1. «Билет по истории» М. Шагинян. Межвузовский сборник «Художественный образ и историческое сознание».

Петрозаводск, 1974.

2. «Роман-сказка» М. Шагинян «Месс-Менд». Межвузовский сборник «Традиции и новаторство в литературе и устном народном творчестве»

Уфа, 1975.