

МАРИЯ ИВАНОВНА ПРИВАЛОВА

Ленинград

„ДНЕВНЫЕ ЗВЁЗДЫ” ОЛЬГИ БЕРГГОЛЬЦ
(ЗАМЕТКИ О ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКЕ)

Каждый большой писатель находит путь к сердцу и разуму читателя своей особенной, только ему свойственной манерой и стилем. Ольга Фёдоровна Берггольц уже своими стихами, то грустно-задумчивыми, то бесконечно скорбными, то гневно-мужественными давно и прочно проложила такой путь к сердцам своих современников.

Прозаическое произведение поэтессы *Дневные звёзды*¹, увидевшее свет двадцать лет тому назад, не просто закрепило этот путь к сердцу читателя, но сделало его ещё более ярким, осветило и согрело хорошим человеческим теплом. *Дневные звёзды* — это подлинно „Главная книга”, та заветная Книга, которую пишет поэт всю свою жизнь...

Какие же стороны отдельного произведения искусства с наибольшей полнотой включает в себе „секрет художественности”, т.е. ту извечную тайну всепокоряющего воздействия на чувства, на разум, на душу человека? Признаётся справедливым, что оно воздействует как единое целое: всем своим содержанием, сокровенным смыслом, величием идеи, яркой индивидуальностью характеров, наконец, неповторимой прелестью своей формы, целостной структурой.

В настоящих заметках сделана попытка охарактеризовать лишь некоторые черты формы *Дневных звёзд* О. Берггольц, преимущественно формирующие и определяющие их жанровое своеобразие. Эта задача представляется нам важной и необходимой потому, что до сих пор жанр этого и аналогичных ему произведений всё ещё не нашёл достаточно убедительного определения.

Главная идея книги, главный пафос её — это величие и непобедимость коммунистических идей как основной движущей силы в современном обществе. Закрывая книгу, каждый скажет вслед за автором:

Если мы, советские люди, прошли такие испытания, победили их, вышли из них ещё более закалёнными, мы продолжаем строить, делаем жизнь нашу лучше и краше, так разве найдётся на свете сила, которая могла бы нас пересилить? Нет на свете такой силы и никогда не будет!

¹ О. Берггольц, *Дневные звёзды*, Л. 1960. Далее все цитаты в статье даются по этому изданию.

Идея эта отнюдь не является новой, свойственной только *Дневным звёздам*. Напротив, это главная идея всех лучших произведений советской литературы, особенно посвящённых войне отечественной, гражданской и революции.

Новым и своеобразным в *Дневных звёздах* является отбор жизненного материала, его организация, форма воплощения главной идеи: трепетная задушевность, глубокий, искренний лиризм, проникновенная и мягкая сердечность и одновременно воинствующая страстность в утверждении своей главной идеи, органическое слияние „исповеди и проповеди”.

Как не однажды бывало в истории литературы, новаторский характер книги обнаруживается уже в том, что критики затрудняются определить её жанр. Одни склонны считать её „лирической поэмой в прозе” (Н. Губко), другие называют „лирическим повествованием” (Г. Марков), некоторые называют даже „романом”, а в *Краткой лит. энциклопедии* книга определяется как „взволнованный, документальный и вместе с тем философски обобщённый дневник поэта”...

В каждое из этих определений входят составными частями термины: „поэма”, „повесть”, „роман”, „дневник” и др., что неизбежно влечёт за собою представления о хорошо известных традиционных жанрах. Однако ни к одному из них нельзя отнести *Дневные звёзды*, так как в книге Берггольц, наряду с проникновенным лиризмом, большое место занимает и открыто публицистическая „очерковость”. Следовательно, книгу с тем же успехом можно было бы отнести и к жанру „лирических очерков” (как существует „сатирический очерк”, с таким блеском разработанный Салтыковым-Щедриным). Возможно, такое определение с большей силой подчеркнуло бы своеобразие, новаторский характер книги, особенно свободу и подлинно очерковую непринуждённость её формы. Однако и это определение жанра сужает специфику книги, не вмещает в себя весьма существенных признаков, в первую очередь — автобиографичность произведения, причём автобиографичность особого свойства, создающую целостное единство, стилевую органичность всей структуры.

Таким образом, оставив условное название „лирические очерки”, попытаемся определить их главные структурные признаки. К ним, на мой взгляд, относятся в первую очередь: философский лиризм, публицистическая очерковость, автобиографичность и причудливая, на первый взгляд, беспредельно свободная архитекtonика всей книги. Все эти признаки вычлениаются лишь в методических целях для анализа. На самом же деле все они теснейшим образом объединены, органически слиты в произведении, при этом объединяющим центром является образ самой героини, „история и диалектика её души”.

Отметим сначала особенности архитектоники книги.

Беспредельная свобода формы изложения — это только напервытый взгляд, только кажется. Несмотря на всю причудливость ассоциативных переходов от „Я” к родине и миру, от детства и юности — к настоящему моменту, от

экскурсов в историю страны и литературы — к современности, к „сегодня”, от беглых зарисовок мимолётных встреч (опять же в детстве, во время Великой Отечественной войны и в настоящее время) — к развёрнутым портретам, к образам близких людей, несмотря на всё это многообразие, даже некоторую пестроту, книга представляет собою единое художественное целое, обладает определённой, чрезвычайно тонко организованной структурой. Её архитектоника создана рукой талантливого мастера, отчего и производит впечатление беспредельной свободы построения.

В книгу „вмещается” вся жизнь автора, но её цементирует по существу три момента: детство, совпадающее с периодом революции, период Великой Отечественной войны и момент создания самой книги, „настоящее время”, т.е. 50-е годы XX века.

Период детства взят закономерно как „истоки сознания”. Автор сама говорит о том, что „Главная книга” должна начинаться с самого детства...

И вот потому в прошлом году я поехала в город детства, в город счастливого сна — по следам Главной книги, которая вся ещё впереди, только в черновике... Как никогда возникла потребность начать с начала, с истоков сознания, с далёкого, но неуывающего прошлого — моего и моей страны (с. 50—51).

Приведённый момент уже отмечался в критических статьях. Но мне представляется необходимым выделить и подчеркнуть то, что „детство”, с его „волшебным зрением” имеет в книге очень важное и чисто композиционное значение, более того, оно в большой степени определяет весь стиль произведения, в том числе его проникновенный лиризм, подкупающий своей искренностью и нравственной чистотой, короче, это в значительной степени определяет жанровое своеобразие книги.

„Волшебное зрение детства” не исчезло, а превратилось в не менее „волшебный кристалл” подлинного искусства. Этот кристалл как бы преломляет и собирает в едином фокусе различные излучения прошлого, настоящего и будущего, он же помогает воссоздавать разнообразные картины личного быта и „всеобщего бытия”, заставляет их светить миру подобно звёздам.

„По-взрослому”, рассудочно нельзя так объединить в одном речевом периоде целый ряд исторических фактов, картин природы и моментов личного быта, как это сделано в одной из самых поэтических глав о Ленине, который „вошёл в сознание с самого раннего детства..., в ту смутную, как бы предрассветную пору, когда сказка и действительность ещё неотделимы друг от друга...”

Вот этот отрывок, очень типичный для книги:

Папа был на войне — война с Вильгельмом всё шла и никак не могла кончиться, и папа больше не приезжал к нам после единственного раза, когда привозил каску, и мы уже стали забывать его, какой он на самом деле, и было лето, и мы жили в Финляндии, и воздух был напоен горячим дыханием сосновой хвои и смолы, и струился нежнейший запах нагретого песка у взморья, а взрослые тревожно шептались:

— В Петербурге была огромная манифестация фабричных...

— Это Ленин их поднял...

И вот в воображении возник сказочно сильный и бесстрашный Ленин, за которым идут все фабричные (с. 152—153).

Приведённый отрывок очень характерен для манеры всей книги. Писательница, глубоко освоив богатейший опыт классической и советской русской литературы, творчески преобразует известный приём несобственно-прямой речи. Как известно, суть его заключается в совмещении в едином потоке субъективного (авторского) и объективного (речи персонажа) начала в единой, органически слитой структуре. Своеобразие этих „совмещений” в *Дневных звёздах* состоит в том, что соединяются элементы речи одного и того же реального лица, самой писательницы, но в разное время её жизни. Нужно особенно подчеркнуть именно этот момент, который столь резко отличает произведение Ольги Берггольц от всех её предшественников. Главную, „субъективную” линию ведёт писательница, опытный, много переживший и выстрадавший человек, но её голос всё время звучит на фоне „объективного” — речи героини в детстве. Именно это позволяет создать неповторимую задушевность интонации, о которой много говорили все, писавшие о творчестве О. Берггольц.

Это своеобразие интонации создаётся целым рядом языковых факторов: плавностью периода, повторением одних и тех же слов, особенно часто — союза „и”, имеющего по большей части начинательное или присоединительное значение. В отдельных описаниях, воспроизводящих непосредственно сцены детства, порой звучит что-то похожее на интонации Аркадия Гайдара, например:

И сборы в Петроград начались на другой же день. Незнакомые мужики принесли прямо в келью большие фанерные ящики и свёртки рогожи...

Мы сразу полюбили эти новые домашние вещи: забрались в ящики и посидели в них, завернулись в рогожи и походили так по комнате, и папа строго прикрикнул, чтобы мы перестали безобразничать. Нам и это было приятно потому, что означало, что папа с нами не просто так, а уж действительно как настоящий папа, и вообще всё на самом деле, потому что он ещё прибавил: — Лучше бы собирали, что в Питер взять! (с. 13).

Одна из особенностей картин детства в книге состоит в том, что небольшая, иногда совсем крохотная деталь, подаётся автором крупным планом. Это связано, конечно, с передачей психологии ребёнка, с изображением процесса познания мира, но в то же время это имеет огромное значение для стиля всей книги. Здесь детали детского быта, вещи, момент игры или впечатления сначала олицетворяются, преобразуясь „волшебным зрением детства”, а потом повторяются, превращаясь в глубоко знаменательные поэтические символы. Таким образом, вещи и понятия детского мира живут и развиваются в произведении как бы по спирали.

Приёмы олицетворения и „сквозной детали” имеют давнюю традицию и в русской, и в мировой литературе. Но у Берггольц они как бы заново

оживают, творчески преобразуются. Вещи детского мира не только олицетворяются, они живут и умирают. При этом они умирают в книге по различным причинам. Так, уродливый корень-старичок умер „естественной смертью” — исчезло „волшебное зрение детства”; по той же причине так уменьшились размеры петербургского дома и сада. Но иногда „умирают” вещи, вызывавшие в юности враждебное отношение как атрибуты мещанского быта. Об этом нужно сказать немного подробнее.

В критических статьях правильно отмечалась эволюция образа автора. Так, Н. Губко указывала:

Испытания войны были тем рубежом, с которого начинается иная жизнь. Романтический максимализм и непримиримость сменяются строгой, сосредоточенной, глубокой думой о жизни и людях. С глубоким уважением, с печальной любовью вспоминает теперь Ольга Берггольц о людях старшего поколения, жизнь которых так решительно осуждалась в юности, как прозаически-мещанская за то, что не могла быть похожей на одухотворённую молодость её поколения... По-новому увидела она сердечную теплоту и благородство простых людей, окружавших её в детстве ².

В этом справедливом суждении есть, по-моему, одна неточность. Причиной изменившегося отношения автора (точнее, лирической героини) к былому окружению является не только перемена в её душе и в воззрениях. Дело не только в освобождении её взглядов от „романтического максимализма” юности, но и в том, что самый этот мир, мир людей её детства и юности, тоже изменился со временем: в нём многое умерло и на борьбу с мёртвым не стоит тратить силы. Но в героине вовсе нет примирения с атрибутами старого мещанства, о чём говорит превосходное описание комнаты, в которой умирает бабушка Маша.

В этой комнате, которую я помнила с детства, большое трюмо в простенке между окон уже совсем умерло — оно было подёрнуто как бы вечным туманом и ничего больше не отражало. В комнате было светло... Тёмной была только большущая икона Николая-чудотворца в углу, которой боялись мы с детства, с которой началось моё „иконоборчество” перед вступлением в комсомол. Красная лампадка горела перед Николаем-угодником, и поэтому... надменно-строгое лицо старца... казалось ещё неумолимее и мертвеннее; фикусы, ненавидимые мною до испуга в то же время „иконоборчества”, ужасно разрослись, так что стали похожи на какие-то наглые живые существа... (с. 136).

К отношению О. Берггольц к слову, к его отбору и употреблению в произведениях будь то стихи или проза её, особенно справедливо положение акад. В. В. Виноградова о том, что

Смысл слова в художественном произведении никогда не ограничен его прямым номинативно-предметным значением. Буквальное значение слова здесь обрастает новыми, иными смыслами ³.

Вот почему мы вправе сделать вывод, что мир, окружавший автора в детстве, изменился объективно, а не только в её восприятии теперь. Умерло

² Н. Губко, *Подступы к „Главной книге”*, „Звезда”, 1960, № 1, с. 204.

³ В. В. Виноградов, *О языке художественной литературы*, М. 1959, с. 230.

трюмо (ведь оно вместе с иконами, тюлевыми занавесками и геранями тоже считалось атрибутом мещанского быта), мертвенным стал лик деревянной иконы, пугавшей с детства; и хотя живут и даже разрослись фикусы, „не-навидимые до иступления” раньше, но ведь и сейчас они получают ярко отрицательное определение — „какие-то наглые живые существа”.

К таким же деталям мира детства, превращённым затем в глубоко знаменательные эмблемы и символы, относятся „сказка о свете”, „цветы бес-смертные”, „это моё!”, „дневные звёзды”, „валдайская дуга” и изумительнейший по своей поэтической силе „корноухий колокол”. В рассказе о последнем особенно ярко видна общая манера и стиль книги, особенности употребления слова-понятия, метод обобщения и типизации, способ создания философско-лирической символики.

Ещё в ранние годы, проведённые в Угличе, увидела и узнала героиня удивительную историю Колокола-бунтаря, сосланного на три столетия в далёкую Сибирь. Невероятной сказкой-химерой, гротеском, выдумкой кажется до сих пор эта история, которая тем не менее была самой реальной былью!

Мятежный колокол был наказан „за преступление против царевой власти”, за то, что он, приведённый в движение кем-то из угличан, созвал своим „густым и тёмным” набатом народ для расправы над убийцами малолетнего царевича Дмитрия. Народ растерзал убийц, ибо ведь „это известная боль, это непреложный закон для русского человека, сформулированный впоследствии Фёдором Достоевским: «Нельзя, чтобы плакало дитё!»”

В этой главе автору сначала почти не приходится прибегать к символике, к олицетворениям. Здесь сам исторический факт предстаёт как мрачный символ, как химера былых времён. По приказу царя Бориса Годунова, учинившего жестокую расправу над угличанами за самосуд над Битяговскими, наказанию подвергли и... колокол! Его, как самого настоящего бунтаря, сбросили с колокольни, обесчестили, сняв с него крестное знамение, отрубили ему одно ухо, вырвали язык, били плетью при народе, а потом сослали его в Сибирь. И тащили его на себе в далёкую ссылку целый год сосланные туда же угличане... И вот, строкой из лермонтовского стихотворения:

Звучал как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных, —

мятежный колокол символически сближается с образом поэта-трибуна.

Триста один год провёл „первоссылный неодоушевлённый с Углича” в далёкой, холодной Сибири. Мрачная химера истории, начавшаяся в канун „Смутного времени”, продолжалась три столетия, ибо и „просвещённые” цари XIX века один за другим отказывались возвратить колокол из ссылки...

Описание сцены возвращения колокола, первых детских впечатлений от его „густого, стонущего, какого-то тёмного звука, идущего [...] из бездонного прошлого”, постепенно усиливаясь и нарастая, подготавливает пре-

вращение исторического факта в многогранный символ, позволяющий по-новому, неожиданно и свежо сказать о назначении поэта в жизни общества, в жизни народа.

Теперь, после Великой Отечественной войны автор, пережив многие тяжкие испытания, проверяет, так ли она услышит звон колокола, как в далёком детстве? —

И колокол запел и загудел над моей головой, как тогда, но звук этот для меня был полон теперь новой силы и нового значения: это был голос, предупреждающий всех, кто вновь вздумал бы обидеть дитё войной, голодом, сиротством, что возмездие на страже, что колокол-поэт первым призвёт к нему.

Прикоснувшись к шербатым, густо и грозно поющим краям колокола, я сказала про себя не так, как в детстве, но властно и продуманно: „Это моё!” (с. 195).

И каждому невольно хочется вслед за автором повторить: „Да, это моё, это наше!”, ибо мы подлинники наследники всего истинно человеческого, гуманного.

Рассмотренная манера одухотворения детали, предмета, превращения их в философски-лирический символ по существу является господствующей в книге и, тем самым, составляет важнейший признак её стиля, определяет специфику её жанра. И хотя часто различные детали берутся уже не из мира детства, а из более позднего времени её жизни, в самой этой манере, в методе речевой передачи, в организации словесного материала, может быть, несколько ослабленно, всё же звучат отголоски интонации, близкие той, детской и юношеской речи, с её непосредственностью и чистотой чувства.

Главное назначение этого приёма — объединить личное и общее, „Я” поэта и жизнь народа, слить воедино, как воспоминание или „сопереживание” прошлое, настоящее и будущее. В начале Великой Отечественной войны автор переживает необычайно высокий душевный подъём, когда „катились сквозь душу картины всей моей жизни и жизни моей родины и воспоминания о том, что свершилось ещё до моей памяти. Нет, я не вспоминала, я жила тем, что было, есть и будет” (с. 150—151).

На пути от Невской заставы „в город” возникает воспоминание, как шли этим же путём в 1918 году рабочие Обуховского завода к Ленину. И в книге появляются как призраки прошлых лет полустёртые временем лозунги революции. Они оживают в памяти и сливаются с настоящим моментом:

Да, да, они, рабочие, шли между этими амбарами, всё было так же, как сейчас; только надписи на фронтонах были тогда ярко-белые, недавно нанесённые на красные кирпичи. „Ум не терпит неволи” — утверждали они. „Мы не рабы!” — восклицали они. „Охраняйте революцию!” — приказывали они. И вот — эта девушка в военном и пилотке, и какой-то дяденька, и я — мы идём той же дорогой, их дорогой, и те же надписи горят на тех же стенах, ну и что ж, что они стёрты временем, мы-то помним о них, да и не только помним — мы на самом деле охраняем Революцию (с. 182—183).

Так автор почти в каждой части своей „Главной книги” реализует свою основную мысль — отобразить свою жизнь и всеобщее бытие, отобразить так, чтобы они предстали „полно и едино”, „не в случайных эпизодах, а в це-

лом, то есть в сущности своей; не в частной правде отдельного бытия, а в ведущей правде истории" (с. 40).

Таким образом, уже анализ архитектоники книги О. Берггольц вскрывает и демонстрирует и другую главнейшую её особенность: постоянный проникновенный лиризм, пронизывающий всё повествование.

Лиризм в прозаических жанрах имеет свою давнюю традицию в классической и в советской русской литературе. Обобщая опыт художественной литературы прошлого и своего времени, В. Г. Белинский писал: „Лиризм, существуя сам по себе, как определённый род поэзии, входит во все другие, как стихия, живит их, как огонь прометеев"⁴. В отечественном литературоведении накоплен значительный опыт анализа „стихии лиризма" в творчестве различных авторов, однако, вопрос о лиризме в прозе до сих пор остаётся далёким от окончательного или сколько-нибудь удовлетворительного решения.

В пределах короткой статьи невозможно дать сколько-нибудь подробный анализ этой сложной проблемы. Я ограничусь лишь постановкой вопроса и дополнительно отмечу некоторые особенности лиризма в *Дневных звёздах*.

В произведениях традиционных прозаических жанров — в рассказах, повестях, романах классического типа лиризм чаще всего выражается в формах специальных лирических отступлений, в описаниях картин природы, путём особого „освещения" образов положительных героев, неожиданными прямыми обращениями автора к читателю и т.п. (см., например, знаменитые лирические отступления в *Мёртвых душах* Гоголя, „Степь родимая" в *Тихом Доне* М. Шолохова и т.п.).

Особенностью лиризма в *Дневных звёздах* О. Берггольц является то, что автор почти не пользуется этими хорошо известными, специальными формами выражения. Лиризм в этой книге предстаёт не в виде отдельных „отступлений", а составляет основу, душу всего произведения. Как истинный поэт, Ольга Берггольц переносит в прозу самый метод видения и изображения мира в лирике, она претворяет лиризм в структурную основу всего произведения. Это выражается в частности в смещениях, точнее, в совмещениях временных планов, в органическом сочетании, объединении субъективного и объективного, ибо всё здесь даётся через восприятие авторского „Я" окрашиваясь неповторимостью его личности, его духовного облика.

Совмещение временных планов иногда даётся в пределах одного речевого периода, как, например, в начале главы „Главная книга":

И вот с того года, с той ночи, когда Глеб Максимилианович Кржижановский, замирая, мечтал одним глазком взглянуть на будущее, а потом вскоре включил его зримую, деловую, сияющую карту [план ГОЭРЛО]; с того года, когда мы уехали из Углича; с того первого смутного ощущения бытия на голодном приволжском вокзале; с той ночи в сыпнотифозном вагоне, где подслушала я фантастический рассказ о Волховстрое; с приезда нашего в Петроград, где уменьшился родной дом и исчез

⁴ В. Г. Белинский, *Собрание сочинений* в 3-х тт., т. 2, с. 12.

старичок [волшебное зрение детства] и тревожное, знобящее как рассвет, отрочество вступило в свои права вместе с первой электрической лампочкой, блеснувшей в старом нашем доме — с тех пор по сегодняшний день прошло тридцать два года (с. 38).

Здесь дано не только совмещение временных планов в их последовательности, но и обычное слияние воедино общего и личного, чем усиливается лиричность всего периода.

По своему содержанию лиризм в *Дневных звёздах* отмечается преимущественно чертами, характерными для лирики гражданской и философской, с их глубоким раздумьем и высокой патетикой. Бесспорно, именно с этим связаны и этим обусловлены отбор лексики и её употребление, и особенности организации языкового материала, и структура предложения. Чаще всего — это сложный „многоступенчатый” период с повторами аналогичных частей, что создаёт определённую ритмичность прозаической фразы (см. выше шестикратное повторение начальных формул „с того года”, „с той ночи” и др.).

Иногда такое строение периода осложняется прерывистостью, что помогает ярче передать высокую степень взволнованности, например:

Я вновь обошла участок, где когда-то было детство, где маленький, древний русский город Углич принял нас, детей, в годы гражданской войны, в годы борьбы за власть Советов... и снова принял ленинградских матерей и детей в годы Великой Отечественной, ...а наше поколение уже воевало, обороняло Ленинград, и голод, голод и тьма блокады были стократно страшнее, чем в детстве, в Угличе... И я была на войне, в Ленинграде, вместе с папой, как равная... и пришёл сверкающий День Победы, в честь него мы заложили парки, теперь уже дремучие... [...] О, какое большое время уложилось в жизнь каждого из нас...! Его хватило бы на несколько поколений, а приняло его одно (с. 62—63).

В приведённом отрывке отдельные части настолько сильно ритмизованы, что это напоминает уже непосредственно стихотворную речь (см.: „И холод, голод и тьма блокады”, „и я была на войне, в Ленинграде”; „И пришёл сверкающий День Победы” и др.).

Подобная же структура периода с многократными повторениями выступает и в следующем отрывке:

Крепко держа оба пропуска в правой руке, левой придерживая сердце, я бежала к дому, где родилась, откуда открылся мир, первая любовь и неодолимый зов революции, к дому, откуда я ушла в двадцать лет, презирая его и его обитателей за их „мещанскую сущность”, к дому, который почти забыла, — я бежала к нему под гнусным воем снарядов, задыхаясь и обмирая от горя, что, может быть, не увижу его ещё один раз. О, хоть раз! Хоть один раз... (с. 134—135).

Повторы в этом периоде почти физически ощутимо передают стремительный бег задыхающейся от горя и сожаления героини, её тревогу и страх не увидеть близких хотя бы „один только раз”, а вторым планом здесь же просвечивает и раскаяние в том, что в юности „презирала за мещанство” близких, любимых людей, что почти „забыла родной дом”.

Однако Ольга Берггольц в совершенстве владеет не только вдохновенным лиризмом и умением передать крупным планом обобщённые, типизи-

рованные черты и признаки эпохи; она вполне владеет и мастерством пластического изображения человеческого характера, очень яркой пейзажной живописью и тонким, мягким юмором. Так, в книге с большой теплотой нарисованы образы няни Авдотьи, „княжны Варвары”, верной спутницы тяжёлых фронтовых лет военно-полевого хирурга Ф. Берггольца, отца поэтессы, бабушки Маши и других близких людей. Но с наибольшей теплотой и проникновенностью создаёт Ольга Фёдоровна образ своего отца, труженика и героя, человека, готового всегда „раздавать другим свою радость”.

Наиболее полно характер отца раскрывается в одной из самых поэтичных глав книги „Та самая полянка”. Чувствуя и понимая профессиональным чутьём врача, как тяжело переживает дочь „своё личное дело” (несправедливые обвинения по работе), он пришёл к ней, чтобы „увести её в детство”, отвлечь от мрачных и тёмных дум.

Вся сцена посещения Зоологического сада написана с мягким юмором, но в то же время именно в ней хорошо раскрывается сердечность, доброта и мудрость отца. И вот отцу удалось увести свою дочь от тяжёлых дум „о личном деле”...

И оказалось, что его молодость и моё детство — здесь, рядом с нами, со всем их счастьем и светом — а ведь это и есть жизнь, настоящая жизнь и свет. [...] А мои дела... Да, но ведь это же просто ерунда, мои дела — вдруг изумилась я — это тяжело, обидно, но ведь это — пройдёт и это не главное. А главное — Жизнь. И Жизнь у меня есть, она со мной, я рада ей, я люблю её... (с. 95).

В этом жизнелюбви, в радости жизни и единстве поколений, в утверждении новых отношений между ними, всего нового в нашей жизни — непреходящая ценность и значение *Дневных звёзд* Ольги Берггольц.

Таковы, на мой взгляд, основные структурные признаки жанра книги Ольги Берггольц *Дневные звёзды*, книги, которая уже выдержала испытание временем: она продолжает волновать читателей сейчас как и двадцать лет назад.

„GWIAZDY DZIENNE” O. BERGHOLC
(UWAGI O SPECYFICE GATUNKOWEJ)

STRESZCZENIE

W rozprawie dokonano próby ukazania swoistości gatunkowych dzieła *Gwiazdy dzienne* Olgi Bergholc, znanej pisarki rosyjskiej (16 maja 1910—14 listopada 1975).

Krytyka literacka wyrażała nader różnorodne poglądy o typie gatunkowym tego utworu (np. powieść liryczna, poemat prozą, opowieść, dziennik liryczny i inne). Autorka obecnej rozprawy postąpiła inaczej: w grupie składników o charakterze strukturalno-utożsamiającym wydzieliła reportażowe niemal świadectwa społecznego i osobistego życia Rosji porewolucyjnej, stapiając je w zwartą całość opowieści przepełnionej głębokim liryzmem i publicystyczną dociekliwością.

W rozprawie ukazano konkretne zabiegi mające na celu połączenie w zwartą całość treści indywidualnych i ogólnych, poetyckiego „ja” i społecznego życia narodu. Wśród tych chwytów artystycznych rolę szczególną odgrywa stosowanie mowy wprost w postaci nieosobistej, w specy-

ficzny sposób łączącej plan subiektywny (plan autorki — człowieka dorosłego) i obiektywny (jej wypowiedź ukształtowana na wzór jej mówienia dziecięcego). To połączenie składa się na niepowtarzalny koloryt całego utworu.

Przełożył Jan Trzynadłowski

«LES ETOILES DE JOUR» DE OLGA BERGHOLC
(REMARQUES SUR LA SPÉCIFICITÉ GÉNOLOGIQUE DE L'OEUVRE)

RÉSUMÉ

On a tâché de démontrer dans cette étude la spécificité génologique de l'oeuvre *Les Etoiles de jour* d'Olga Bergholc, écrivain russe de renom mérité.

La critique littéraire avait énoncé des opinions fort diverses sur le genre littéraire de cette oeuvre (e. a. roman lyrique, poème en prose, récit, journal lyrique). L'auteur de cette étude a procédé par contre d'une autre manière ayant soulevé le même problème; du groupe d'éléments structuraux — propres au caractère individuel de l'oeuvre en question — elle a dégagé ceux qui font témoignage, et ceci presque en manière de reportage, de la vie sociale et de la vie privée en Russie post-révolutionnaire, et ensuite elle a fondu les deux en un tout compact d'un récit saturé d'un profond lyrisme et d'une frappante pénétration publicitaire.

On a exposé dans l'étude les moyens concrets servant la fusion en un ensemble compact des contenus autant personnels que généraux, autant dépendant du «je» poétique, que de la vie sociale de la nation entière. Entre ces moyens artistiques joue un rôle exceptionnel l'application directe du langage en forme impersonnelle qui lie de façon spécifique le plan subjectif de la présentation (le plan de l'auteur-personne adulte) avec le plan objectif (ses énoncés sont modelé sur le langage des enfants). Cette fusion décide du coloris unique de cette oeuvre en sa totalité.

Traduit par Stefania Skwarczyńska