АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 4 ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ 1964

Год издания седьмой

СОДЕРЖАНИЕ

В. Жирмунский. Стихосложение Маяковского 3
В. Стеллецкий. К вопросу о ритмическом строе «Слова о полку Игореве» 27
Н. Савченко. Как построен роман Достоевского «Подросток» 41

В. Пропп. Жанровый состав русского фольклора 58
В. Базанов. О социально-эстетической природе причитаний 77
А. Соймонов. Историческая специфика песенного фольклора эпохи крепостного права 105
О. Алексеева. Песни русских рабочих 119

Г. Макогоненко. «Враг парнасских уз» 136

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Из воспоминаний Анатолия Мариенгофа (публикация А. Б. Никритиной, вступительная заметка Н. Хомчук) 149

А. Демин. О литературном значении древнерусских письмовников 165
К. Ласорса. Заметки о переводе «Евгения Онегина» на итальянский язык Этторе Ло Гатто 170
И. Чистова. О прототипе главного героя романа И. С. Тургенева «Новь» (из творческой истории романа) 174
И. Баренбаум. «Правда в пословицах» — агитационный раек 60-х годов XIX века 178
К. Ровда. К истории одной полемики 181
О. Гуля. Ромен Роллан о Ф. М. Достоевском 186
А. Мацай. Возможный источник первого знакомства Горького с Шевченко 189
И. Баскевич. Об одной анонимной статье дооктябрьской «Правды» 192
А. Степанов. Библиотеке Академии наук СССР 250 лет 196

(См. на обороте)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАД

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

Н. Гудзий. По поводу статьи В. А. Жданова и Э. Е. Зайденшнур об издании сочинений Л. Н. Толстого 200
Р. Заборова. Об изданиях «Казаков» Л. Н. Толстого 206

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. Бушмин. Против упрощения сложной проблемы 214
Н. Конрад. О работах академика В. В. Виноградова 226
Ю. Суровцев. Если говорить о методологии 230
Л. Ершов. Сатирическая печать в СССР 236
В. Ковалев. Книга о современной русской прозе 240

ХРОНИКА 243

К шестидесятилетию М. Б. Храпченко 249

Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1964 году 250

Редакционная коллегия:

В. Г. БАЗАНОВ (главный редактор), *А. С. БУШМИН*, *Б. П. ГОРОДЕЦКИЙ*, *В. А. КОВАЛЕВ*, *К. Д. МУРАТОВА*, *Ф. Я. ПРИЙМА*, *В. В. ТИМОФЕЕВА*

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

Адрес редакции: Ленинград, В-164, наб. Макарова, д. 4. Тел. А 2-42-24

Журнал выходит 4 раза в год

Подписано к печати 23/XI 1964 г. М-27894. Бумага 70×108¹/₁₆. Бум. л. 8. Печ. л. 16=21,92 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 29,69. Тираж 6215. Зак. 949.

1-я типография издательства «Наука». Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12.

lib.pushkinskijdom.ru

В. ЖИРМУНСКИЙ

СТИХОСЛОЖЕНИЕ МАЯКОВСКОГО

1

С 1920-х годов в советском стиховедении установилось деление систем стихосложения на *метрическую*, основанную на длительности слогов, и *тоническую*, построенную на ударении. Последняя по добавочному принципу счета слогов разделяется в свою очередь на *силлабо-тоническую*, *чисто-тоническую* и *силлабическую*. Силлабо-тоническая система основана на счете ударений при постоянном числе неударных слогов между ними, в чисто-тонической системе число неударных слогов между ударениями является переменной величиной, в системе силлабической учитывается только число слогов, образующих метрический ряд, при обязательном ударении в конце ряда.[1]

Мы не будем останавливаться здесь на сложностях, возникающих при анализе силлабо-тонической системы на историческом материале различных языков.[2] Что касается так называемого «чисто-тонического стиха», то это понятие отсутствовало в русской школьной метрике XIX—начала XX века, которая знала, кроме метрической системы, только силлабическую и тоническую, причем под последней подразумевалась силлабо-тоническая, господствующая в классической русской метрике (как и в немецкой и английской).[3] Чисто-тонический стих как особая система стихосложения явился открытием советской науки о стихе. «Дольники» Блока, Ахматовой и их современников и в особенности акцентный стих Маяковского подсказали выделение этого типа стихов как особой системы метрики, представленной в русской классической поэзии XIX века лишь единичными опытами преимущественно переводного характера, но господствующей в русском народном (в частности, в былинном) стихе и в литературных подражаниях этому «русскому стиху», а также в подражаниях античным размерам (дактило-хореический гекзаметр и пентаметр и так называемые «логаэдические размеры»).[4]

В языках германских (немецком, английском, скандинавских) с их сильным динамическим акцентом (который отличает и русский язык) чисто-тонический стих представлял с древнейшей поры традиционную национальную форму стихосложения (древнегерманский аллитерационный стих). Стих с переменным числом неударных слогов между уда-

---

[1] См.: В. Жирмунский. Введение в метрику. Теория стиха. «Academia», Л., 1925, стр. 22. Б. В. Томашевский склонен был называть чисто-тонический стих «акцентным размером» (Теория литературы. Поэтика. ГИЗ, Л., 1925, стр. 124—132), а силлабо-тонический стих в своих последних работах он определяет как «альтернирующий ритм» (Стих и язык. Филологические очерки. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 42 и след.). Однако существа вопроса это различие терминологии, по-моему, не затрагивает.

[2] Этому вопросу посвящена моя работа «Язык и стих», подготовленная для серии «Вопросы теории языкознания».

[3] См., например: Н. Н. Шульговский. Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения. СПб., 1914.

[4] См.: В. Жирмунский. 1) Введение в метрику, стр. 184—257; 2) Поэзия Александра Блока. Пгр., 1922, стр. 82—90.

lib.pushkinskijdom.ru

рениями сохранился и в дальнейшем в народной песне (в частности, в балладе) и снова проникает оттуда в классическую поэзию в период Гете и романтизма (немецкого, английского, скандинавского). Здесь он продолжает существовать в XIX и XX веках как особая система наряду с господствующей силлабо-тонической, хотя странным образом классические учебники немецкой метрики (Минор, в новейшее время Кайзер и др.) умалчивают о ее существовании и не разрабатывают ее теории.[5]

Впрочем, в одном знаменательном случае — теории русского народного стиха — современные «открытия» оказались предвосхищенными уже в начале XIX века в выдающейся книге А. Х. Востокова «Опыт о русском стихосложении». Выступая как исследователь и пропагандист русского народного стиха, который он называет «тоническим» (мы назвали бы его в современной терминологии «чисто-тоническим»), Востоков указывает, что в этом стихе «метр определяется числом ударений в стихе при переменном числе неударных слогов». «...Поелику размер сей основан не на равносложности и не на порядке стоп, то и не составляет в нем разночисленность слогов и разноместность ударений существенной негладкости или разноголосицы». «Вольность сия» не может «нарушить числа ударений, сей неотъемлемой основы, на коей учреждается гармония стихов Русских».[6]

В новейшее время чисто-тоническому стиху, уже представленному в русской поэзии первой четверти XX века большим числом разнообразных примеров, дано было следующее общее определение: «Чистый тонический стих основан на счете ударных слогов; число неударных между ударениями является величиной переменной. Общая формула такого стиха: X–́X–́X–́X..., где X = 0, 1, 2, 3...; мы различаем соответственно стих двухударный, трехударный, четырехударный и т. п. Композиционное упорядочение такого стиха ограничивается возвращением сильного слога после более или менее обширной группы слабых...» В языках с сильным динамическим ударением, «там, где внимание сосредоточено на ударных слогах, группы неударных, даже различные по слоговому составу, могут восприниматься как эквивалентные.

Конечно, для ритмической характеристики отдельного стиха или стихотворения в целом число неударных между ударениями весьма существенно, однако, не будучи упорядоченным в композиционном отношении, оно образует область ритма, а не метра. Впрочем, хотя число неударных между ударениями и является величиной переменной, оно обычно заключено в некоторые пределы. Эти пределы естественно намечаются в виду необходимости воспринимать ритмические доли, объединяемые ударениями, как эквивалентные друг другу. Чем более резкие колебания возможны в слоговом составе междударных промежутков, вообще — чем больше число неударных между ударениями, тем труднее объединяется неударная группа главенствующим ударением, вследствие чего стих оказывается как бы менее упорядоченным в ритмическом отношении, приближаясь к естественной свободе в расстановке ударений разговорного языка или литературной прозы...»[7]

Мы привели это определение полностью, потому что оно, по-видимому, подало повод для ошибочной интерпретации принципов чисто-тонического стихосложения, которая получила в дальнейшем широкое

---

[5] См.: J. Minor. Neuhochdeutsche Metrik. Strassburg, 1893. Из новейших авторов: W. Kayser. Geschichte des deutschen Verses. Bern, 1960; E. Arndt. Deutsche Verslehre. Berlin, 1959. Только «Немецкая стилистика» Э. Ризель, основанная на советских работах, уделяет место проблеме «чисто-тонического» стиха (E. Riesel. Stilistik der deutschen Sprache. Moskau, 1959, S. 360—363).

[6] Александр Востоков. Опыт о русском стихосложении. Изд. 2-е, СПб., 1817, стр. 134.

[7] В. Жирмунский. Введение в метрику, стр. 184—185.

lib.pushkinskijdom.ru

распространение в советском стиховедении. В таком упрощенном истолковании стих, «основанный на счете ударений» (а не на счете слогов), был понят как «равноударный», т. е. как построенный на принципе постоянного числа ударений (при переменном числе слогов). Для понимания стихосложения Маяковского, в котором число ударений в стихе может колебаться в рамках одного произведения от 1 до 6 и больше (хотя формы трехударная и четырехударная преобладают), такая формулировка принципов тонической метрики создавала, разумеется, непреодолимые трудности.

Так, Л. И. Тимофеев неоднократно писал в своем учебнике теории литературы, что ритм «тонического» (т. е. чисто-тонического) стиха «основан на сохранении одинакового в основном числа ударений в строке, а безударные слоги при этом по существу не учитываются. Если в основе античного стиха лежит *изохронизм* (равновременность), а в основе силлабики и силлабо-тоники — *изосиллабизм* (равносложность), то в основе ритма стиха этого типа лежит *изотонизм* (равноударность)».[8] Правда, пример Маяковского тут же убеждает автора в том, что возможны тонические стихи с разным числом ударений, но он рассматривает эти колебания как «отступления в ту или другую сторону от господствующего в стихотворении числа слогов в строке», «на фоне общего ритмического движения», — отступления, сходные с отсутствием ударения на четных слогах четырехстопного ямба.[9] Речь идет, следовательно, лишь о «тенденции» тонического стиха к «равноударности», «с относительно свободным ее осуществлением».[10]

В специальной работе, посвященной ритмике Маяковского, Л. И. Тимофеев еще раз, уже вплотную, сталкивается с той же проблемой. Все существующие теории, по его словам, «подчеркивают основной признак тонического стиха — урегулированность числа ударений в строке при свободном числе безударных. Однако эта характеристика далеко не всегда представляется убедительной, потому что у Маяковского много стихотворений, в которых принцип равноударности строк не соблюдается».[11] Чтобы выйти из этого искусственно созданного противоречия, Л. И. Тимофеев подвергает анализу стихотворение Маяковского «Марксизм — оружие, огнестрельный метод» и приходит к выводу, что «в основе его лежит ясно ощутимая структура расположения ударений по схеме 4—3—4—3. Этот принцип расположения ударений выступает не прямолинейно, а в богатом и разнообразном, художественно осмысленном преломлении, восходящем вместе с тем к единой ритмической норме».[12] Сходный «закономерный» отбор из теоретически возможных вариаций расположения ударений и слогов автор находит и в других стихотворениях Маяковского. Это позволяет подвести поэтическую систему Маяковского под искусственно созданное понятие «изотонизма» («равноударности»).

В плену того же упрощенного понимания чисто-тонического стиха как равноударного находится и М. П. Штокмар. Согласно его определению, эта «разновидность» тонического стихосложения «сводится к соблюдению одинакового числа ударений из стиха в стих».[13] Поскольку, однако, Маяковский принципа «равноударности» не соблюдает, то «мас-

---

[8] Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. Учпедгиз. М., 1959, стр. 312

[9] Там же, стр. 315—316.

[10] Там же. стр. 317.

[11] Л. Тимофеев. Из наблюдений над поэтикой Маяковского. О ритмике стиха Маяковского. В кн.: Творчество Маяковского. Сборник статей. Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 179—180.

[12] Там же, стр. 189.

[13] М. П. Штокмар. О стиховой системе Маяковского. В кн.: Творчество Маяковского, стр. 292

lib.pushkinskijdom.ru

совые нарушения равноударности» в его поэзии «свидетельствуют о том, что его стих не имеет тонической организации».[14] Штокмар усматривает основу организации стиха Маяковского не в тоническом принципе (иными словами, не в ритмическом следовании ударений), а в рифме, приписывая его системе название «рифменной».[15] Между тем рифма сама по себе не может представлять принцип *ритмической организации стиха*: она только *маркирует* ритм (как аллитерация ударных слов в древнегерманском тоническом стихе) или границу ритмического ряда (как конечная рифма в новоевропейском стихе). Поэтому употребление рифмы или аллитерации не может быть поставлено, как это делает Штокмар, в один ряд с принципом метрическим, тоническим или силлабическим при классификации типов стиха по их ритмической организации. Вместе с тем, отрицая фактически наличность внутренней ритмической организации в стихах Маяковского, Штокмар вступает в противоречие с хорошо известными высказываниями самого поэта, который писал: «Ритм — это основная сила, основная энергия стиха», «основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом». «Для меня это всякое повторение во мне звука, шума, покачивания или даже вообще повторение каждого явления, которое я выделяю звуком». «Размер получается у меня в результате покрытия этого ритмического гула словами, словами, выдвигаемыми целевой установкой. . .» [16]

К противоположному, но столь же крайнему выводу о природе стиха Маяковского пришел, основываясь на том же ошибочном определении, ленинградский критик В. Назаренко.[17] «Оказывается, — пишет В. Назаренко, ссылаясь на «массовый учебник» Л. И. Тимофеева, — ритм тонического стиха „основан на сохранении одинакового числа ударений в строке, а безударные слоги при этом, по существу, не учитываются“». Из этого определения «следует, что надо лишь следить, чтобы во всех строчках было поровну ударений — и выйдут „тонические“ стихи». Но таким способом, по мнению Назаренко, будто бы возможно «любую прозу. . . разбить на строчки с одинаковым числом ударений» [18] (утверждение непонятное, поскольку нормальное членение прозы вовсе не предполагает равноударных синтаксических групп). Поэтому Назаренко приходит к заключению, что тонических стихов, построенных по такому принципу, *вообще не существует*. Особая «чисто-тоническая система стихосложения» представляет из себя «стиховедческий миф».[19] Что же касается стихосложения Маяковского, то оно будто бы ничем не отличается от классического силлабо-тонического. Во-первых, Маяковский сам нередко пользуется обычными силлабо-тоническими размерами на протяжении целого стихотворения или некоторой его части; во-вторых, все прочие его стихи представляют «вариации» силлабо-тонических размеров, которые путем «пропуска» или «прибавки» слога, «стяжений» и других искусственных манипуляций, к которым автор широко прибегает, могут быть уложены в традиционные схемы ямбов, хореев, анапестов и т. п. «Можно проскандировать буквально каждую строчку Маяковского, неизменно убеждаясь, что это всегда тот или иной из пяти ломоносовских размеров в полном или стяженном виде. Все особенности, отмечаемые

---

[14] Там же, стр. 285.
[15] Там же, стр. 303.
[16] Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. XII, Гослитиздат, М., 1959, стр. 100—102.
[17] В. Назаренко. Об одном распространенном заблуждении. «Звезда», 1952, № 8, стр. 161—173. Ср. ответную статью Владимира Котова «Против псевдонаучных измышлений» («Звезда», 1953, № 1, стр. 164—174) и заключение редакции («Звезда», 1953, № 5, стр. 167—168).
[18] В. Назаренко. Об одном распространенном заблуждении, стр. 167.
[19] Там же, стр. 169.

lib.pushkinskijdom.ru

в стихах Маяковского — „стяжение“ размера, сочетание разных размеров, „отдельно стоящее слово“, — не мешают его стихам быть силлабо-тоническими стихами».[20]

Отрицая «полностью» взгляд на Маяковского «как на ниспровергателя традиций русской классики» и «создателя новой системы стихосложения», Назаренко выступает против «принижения силлабо-тоники»: он обеспокоен возможностью мысли, будто классическое силлабо-тоническое стихосложение «устарело» и традиционные ямбы и хореи Пушкина должны уступить место «новым», «революционным ритмам», выражающим идеологию нашей эпохи.[21] Однако наивно думать, что открытие новых художественных возможностей в поэзии или в другом искусстве означает отказ от прошлого в силу ограниченности его технических средств. Маяковский не отменяет Пушкина, как Горький не отменяет Гомера, и современная музыка с ее технической изощренностью не отменяет Баха или Моцарта. Стих, созданный Маяковским, предстает перед современным поэтом как новая техническая возможность, не компрометирующая традиционных ямбов Пушкина, не отменяющая и не заменяющая их, но и не сводимая к ним.

К приведенным выше высказываниям трех разных по своим позициям исследователей стихосложения Маяковского можно добавить стандартное определение из распространенного учебника теории литературы: «Тоническая система, так же как и устная народная поэзия, основывается на равном количестве ударных слогов в стихах(!), хотя допускает возможность относительного соблюдения этого принципа (количество ударений может быть лишь приблизительно равным)».[22] Последняя оговорка представляет, как и у Л. И. Тимофеева, попытку приспособить неправильное определение (принцип равноударности) к живой реальности современного русского стиха.

Между тем на самом деле «счет по ударениям» как общий организующий принцип стиха и «равноударность» стихов в рамках стихотворного целого — понятия отнюдь не тождественные. «Счет по ударениям» (при котором число неударных слогов между ударениями является величиной переменной) представляет *внутренний* принцип строения стиха, совершенно не зависящий от *числа ударений* в стихе, которое определяется *внешним* принципом метрической композиции стихотворения, членением ритмического потока на соподчиненные ряды («строфика» в широком смысле). То же относится и к силлабо-тоническому стиху, в котором единицей ритмической повторности является слоговая группа определенной структуры («стопа»). Как известно, и в классическом силлабо-тоническом стихе могут встречаться строфы с разностопными стихами, чаще всего в регулярном чередовании (например, балладная строфа по типу 4 + 3 + 4 + 3). Ср. у Жуковского («Замок Смальгольм, или Иванов вечер»):

До рассвета поднявшись, коня оседлал,
Знаменитый Смальгольмский барон;
И без отдыха гнал, меж утесов и скал,
Он коня, торопясь в Бродерстоп.

Возможно с точки зрения традиционной метрики и регулярное (или нерегулярное) укорочение последнего стиха до размеров двухстопного или одностопного. Например: Торопясь в Бродерстон (2), или просто: В Бродерстон (1). Такая разностопность не меняет внутренней структуры стиха как силлабо-тонического (анапест).

---

[20] Там же, стр. 169.
[21] Там же, стр. 161—165.
[22] Г. Л. Абрамович. Введение в литературоведение. Учпедгиз, М., 1956, стр. 204.

lib.pushkinskijdom.ru

Пример нерегулярных чередований разностопных силлабо-тонических стихов представляют так называемые «вольные ямбы» басен Крылова или «Горя от ума» Грибоедова. Ср. «Квартет» Крылова:

Проказница-Мартышка, (3)
Осел, (1)
Козел (1)
Да косолапый Мишка (3)
Затеяли сыграть Квартет. (4)
Достали нот, баса, альта, две скрипки (5)
И сели на лужок под липки, — (4)
Пленять своим искусством свет. (4)
Ударили в смычки, дерут, а толку нет. (6)

Такие, по принятой терминологии, «вольные» стихи (которые не следует смешивать со стихами «свободными») не перестают быть ямбами, построенными по силлабо-тоническому принципу, от того, что количество стоп (и слогов) в стихе меняется, притом нерегулярно.[23]

То же относится и к так называемым «силлабическим» стихам. Определяющий их структуру принцип счета слогов не препятствует совмещению в одном стихотворении такой же «вольной» (нерегулярной) последовательности стихов разной слоговой длины (от двенадцати до двух слогов). Ср. в баснях Лафонтена («Le Coq et le Renard»):

Ami, reprit le Coq, je ne pouvais jamais (12)
Apprendre une plus douce et meilleure nouvelle (12)
Que celle (2)
De cette paix; (4)
Et ce m'est une double joie (8)
De la tenir de toi. Je vois deux levriers (12)
Qui, je m'assure, sont courriers (8)
Que pour ce sujet on envoie. (8)
Ils vont vite, et seront dans un moment à nous. (12)
Je descends: nous pourrons nous embrasser tous. (12)

Не составляют в этом отношении исключения и стихи чисто тонические: и здесь число ударений не определяет принципа внутреннего строения (ритма) стиха, и «равноударность» отнюдь не является обязательной. Баллада Жуковского в английском оригинале Вальтера Скотта («The Eve of St. John») написана чисто тоническими дольниками с той же строфической композицией 4 + 3 + 4 + 3. И также мыслимо чередование стихов, построенных по чисто тоническому принципу, с «вольной» (нерегулярной) композицией ритмических рядов, которая отнюдь не представляет нарушения этого принципа. Ср. у Блока (поэма «Двенадцать»):

От здания к зданию (2)
Протянут канат. (2)
На канате — плакат: (2)
«Вся власть Учредительному Собранию!» (3)
Старушка убивается — плачет, (3)
Никак не поймет, что значит, (3)
На что такой плакат, (3)
Такой огромный лоскут? (3)
Сколько бы вышло портянок для ребят, (4)
А всякий — раздет, разут... (3)

Подобно этому и стихи Маяковского не становятся «свободными размерами» и не перестают быть стихами чисто тонической структуры вследствие неравного числа ударений в стихе.

[23] Вольные силлабо-тонические размеры характерны для ранних лирических стихотворений Андрея Белого («Золото в лазури», 1903). В этих стихотворениях Белый стал применять, по-видимому — первый, графическую разбивку «столбиками» и строчные буквы в начале строки.

lib.pushkinskijdom.ru

2

Со смерти Маяковского (1930) научное изучение его стиха не продвинулось дальше упомянутых общих рассуждений о природе его «тонического» стихосложения и ряда частных наблюдений над отдельными особенностями последнего. Из этих наблюдений наиболее содержательны замечания Б. В. Томашевского о размерах Маяковского в его посмертно изданном университетском курсе.[24]

Принципиально новые и плодотворные результаты достигнуты были лишь в самое последнее время применением к анализу стиха статистического метода в основополагающих работах акад. А. Н. Колмогорова и его учеников[25] и несколько раньше по времени, но менее углубленно и точно в статье В. Никонова о ритмике Маяковского.[26]

Я не принадлежу к числу поклонников универсального применения математических методов в языкознании, как и в других общественных науках. Утверждение о необходимости и возможности преобразования всех качественных отношений в языке в отношения количественные путем математического (чаще — псевдоматематического) «моделирования» в целях придачи им научной точности и объективной доказательности представляется мне ничем не оправданной претензией, основанной на философском недоразумении. В общественных науках существует немало частных и общих закономерностей качественного характера, которые являются абсолютно точными и доказательными, хотя и не требуют и даже не допускают математической обработки (например, положение К. Маркса, согласно которому история человечества есть история классовой борьбы, ведущая к созданию бесклассового общества). Математическая обработка необходима и возможна в общественных науках там, где науки эти имеют дело с количественными отношениями (например, в политической экономии). Именно с такими отношениями мы имеем дело и в стиховедении — с числом ударений и числом слогов, с различиями в их «дистрибуции» и т. п. В подобном случае точные подсчеты, опирающиеся на методы современной статистики, всегда бывают полезны, а иногда необходимы для точности и доказательности исследования. Так, например, очень правильные и важные для ритмической характеристики поэтических произведений наблюдения проф. И. Н. Голенищева-Кутузова над различными типами взаимоотношения между расположением ударений и словоразделов в русском ямбическом стихе[27] *напрашиваются* на статистическую обработку, которая показала бы частотность тех или иных форм в русской поэзии вообще, в разные периоды ее развития и у отдельных поэтов как признак их художественной индивидуальности.

Поэтому и в прежнее время статистикой неоднократно пользовались при изучении стиха, в частности русского: с большим успехом

---

[24] Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. Учпедгиз, Л., 1949, стр. 480—493.

[25] А. Н. Колмогоров, А. М. Кондратов. Ритмика поэм Маяковского. «Вопросы языкознания», 1962, № 3, стр. 62—74; А. М. Кондратов. Эволюция ритмики Маяковского. «Вопросы языкознания», 1962, № 5, стр. 101—108; А. Н. Колмогоров. К изучению ритмики Маяковского. «Вопросы языкознания», 1963, № 4, стр. 64—71; А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров. О дольнике современной русской поэзии (общая характеристика). «Вопросы языкознания», 1963, № 6, стр. 84—95; А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров. О дольнике современной русской поэзии. «Вопросы языкознания», 1964, № 1, стр. 75—94; ср. также: М. Л. Гаспаров. Статистическое обследование русского трехударного дольника. «Теория вероятности и ее применение», т. VIII, 1963, стр. 102, 108.

[26] В. Никонов. Ритмика Маяковского. «Вопросы литературы», 1958, № 7. стр. 89—108.

[27] И. Н. Голенищев-Кутузов. Словораздел в русском языке. «Вопросы языкознания», 1959, № 4, стр. 20—34.

lib.pushkinskijdom.ru

Б. В. Томашевский, математик по образованию,[28] по ему примеру югославский филолог К. Тарановский,[29] по-дилетантски — Г. Шенгели[30] и мн. др.

Споры о природе тонического стиха Маяковского в значительной мере сосредоточены вокруг вопроса о числе ударений в его стихе и числе неударных слогов между ними. Существуют ли объективные границы колебаний того и другого числа, как довольно единодушно, на основании непосредственного впечатления и частных примеров, утверждают все исследователи стихосложения Маяковского, и каковы эти границы, если они действительно существуют? На этот вопрос можно ответить только путем *подсчетов*. Вот почему применение статистических методов к стиху Маяковского впервые дало нам ясную картину природы его стиховой системы.

Предостережение методического характера для всякой статистической работы в области стиховедения заключает следующее указание акад. А. Н. Колмогорова: «...вообще говоря, автоматическая статистическая обработка данных о ритмике произведений различной структуры по общему шаблону в стиховедении малопродуктивна».[31] Этого «шаблона» и «автоматизации» можно избежать лишь в том случае, если подсчету подвергаются явления, уже замеченные предварительно непосредственным художественным восприятием (мы говорим «непосредственным», а не «интуитивным», так как в привычном для нас словоупотреблении под «интуитивным» всегда понимается «произвольное», «субъективное», тогда как непосредственное художественное восприятие может быть вполне объективным и только нуждается в проверке и уточнении). Значение математической статистики в трудах А. Н. Колмогорова именно тем и определяется, что она всегда основана на правильном непосредственном восприятии художественного объекта — поэтического произведения.

Об оговорках по поводу принципов подсчета в дальнейшем будет сказано особо (см. ниже, стр. 18).

Наличие в произведениях Маяковского как специфической для него «чисто-тонической» системы, так и силлабо-тонической (в стихотворениях, целиком написанных традиционными размерами, или в отдельных кусках внутри более обширного «тонического» целого) не раз уже отмечалось в более ранних исследованиях. А. Н. Колмогоров вносит в эту суммарную классификацию очень существенные подразделения и уточнения. В силлабо-тонической группе он различает: 1) *классические силлабо-тонические метры*, «со следующим твердой схеме числом метрических ударений»; 2) *вольный хорей и вольный ямб*, «по преимуществу 5—7-стопный с максимумом в 9—10 стоп и минимумом в 1—2 стопы» В группе «чисто-тонических» размеров дифференцируются: 1) *дольники, «урегулированные»* или «правильные» (мы предпочитаем первый термин, так как второй содержит видимость оценки с точки зрения нормы или «правила»), с односложными и двусложными («за редкими исключениями») междударными промежутками; 2) *ударный стих*, «со следующим твердой схеме числом ударений в стихе» (типа $4+4+4+4$ или $4+3+4+3$) и «свободной длиной междударных промежутков»; 3) *свободный стих*, «в котором ритм не подчинен достаточно отчетливо воспри-

[28] Б. Томашевский. О стихе. Статьи. Изд. «Прибой», 1929, в статьях: «Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям над стихом „Евгения Онегина“» (стр. 94—137); «Пятистопный ямб Пушкина» (стр. 138—253); «Ритм прозы (по «Пиковой Даме»)» (стр. 254—318).

[29] Кирилл Тарановский. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.

[30] Георгий Шенгели. Трактат о русском стихе. Изд. 2-е, М.—Пгр., 1923, и др.

[31] А. Н. Колмогоров. К изучению ритмики Маяковского, стр. 69.

lib.pushkinskijdom.ru

нимаемым закономерностям», точнее — с неурегулированным («вольным») числом ударений в стихе.[32]

Для изучения «чисто-тонического» стиха Маяковского существенное значение имеет выделение группы «урегулированных дольников». Термин «дольники» (в указанном выше смысле) до сих пор традиционно применялся только для лирических (или балладных) дольников, трехударных или четырехударных, типа Блока, Ахматовой и др.[33]

Между тем урегулированный дольник (чаще всего четырехударный или с чередованием 4 + 3 + 4 + 3) широко применялся Маяковским как в отдельных стихотворениях, так и «кусками» в общей рамке неурегулированного тонического стиха. Ср., например, «Бродвей», 1925 (4 + 3 + 4 + 3):

Асфальт — стекло. | Иду и звеню. (м.)
Леса и травинки — | сбриты. (ж.)
На север | с юга | идут авеню, (м.)
на запад с востока — | стриты. (ж.)
А между — | (куда их строитель завёз!) — (м.)
дома | невозможной длины. (м.)
Одни дома | длиною до звезд, (м.)
другие — | длиной до луны. (м.) [34]

Или в поэме «Люблю», 1922 (4 + 4 + 4 + 4):

Французский знаете. | Делите. | Множите. (д.)
Склоняете чудно. | Ну и склоняйте! (ж.)
Скажите — | а с домом спеться | можете? (д.)
Язык трамвайский вы понимаете? (д.)
Птенец человечий, | чуть только вывелся — (д.)
за книжки рукой, | за тетрадные дести. (ж.)
А я обучался азбуке с вывесок, (д.)
листая страницы железа и жести. (ж.)

Урегулированный дольник Маяковского в метрическом отношении не порывает с традицией лирических дольников символистов или акмеистов: он отличается от них только обычной для Маяковского декламационной интонацией, характером эмоциональности (своим «этосом» — пользуясь выражением древних), а в чисто метрическом отношении — прежде всего рифмовкой (отсутствием регулярного чередования окончаний, неравносложностью и неравноударностью рифм), а также легкостью перехода от «урегулированных» форм тонического стиха к более свободным, неурегулированным (обычно — с тем же числом ударений). Ср. «Бродвей» (последняя строфа):

Я в восторге | от Нью-Йорка города. (д.)
Но | кепчонку | не сдерну с виска. (м.)
У советских | собственная гордость: (ж.)
на буржуев | смотрим свысока. (м.)

Иначе обстоит дело с созданными Маяковским новыми формами «чисто-тонического стиха» с неурегулированным числом неударных слогов между ударениями (от 0 до 8). Для терминологической ясности мы предложили бы называть этот стих «акцентным» (в узком значении). В отношении «акцентного стиха» Маяковского следует признать неправильным вызвавшее уже в свое время ряд возражений утверждение ав-

---

[32] Там же, стр. 64—65. Ср.: А. Н. Колмогоров, А. М. Кондратов. Ритмика Маяковского, стр. 69.

[33] См.: В. Жирмунский. Введение в метрику, стр. 212 и след.; Поэзия Александра Блока, стр. 84.

[34] В примерах из тонических стихов Маяковского мы обозначаем: продольными чертами — графическую разбивку «столбиками» или «лесенками»; полужирными буквами — метрические ударения; в конце стиха в скобках в случае необходимости — характер окончания или число акцентных групп в стихе.

lib.pushkinskijdom.ru

тора данной статьи, будто метрическая система Маяковского «не представляет из себя ничего принципиально нового» по сравнению с чистотоническим стихом (т. е. дольниками) Блока и его ближайших современников.[35] С точки зрения абстрактной классификации мы имеем, правда, и в акцентном стихе, как и в дольниках, один из вариантов чисто-тонического стиха с переменным числом слогов между ударениями. Однако в акцентном стихе Маяковского под одним сильным ударением могут объединяться гораздо более обширные акцентные группы различных размеров, не только слова, но в ряде случаев целые фразовые группы — обстоятельство, придающее структуре этого стиха *принципиально новое качество*. Поэтому в отличие от дольников с «урегулированным» числом неударных между ударениями (1—2), представляющих явление промежуточного (переходного) характера, неурегулированный акцентный стих уже не может рассматриваться соотносительно с регулярными силлаботоническими схемами как незначительное «отклонение» от слоговой альтернации.

Ср., например, из поэмы «Война и мир» (число ударений от 4 до 2, число слогов в неударных промежутках от 6 до 0):

Пришли, | расселись в земных долинах (4)
гости | в страшном наряде. (3)
Мрачно поигрывают на шеях длинных (4)
ожерелья ядер. (2)
Золото славян. | Черные мадьяр-усы, (4)
Негров непроглядные пятна. (3)
Всех земных широт ярусы (4)
вытолпила с головы до пят-она. (3)

Из поэмы «Владимир Ильич Ленин» (число ударений 4, число слогов в неударных промежутках от 2 до 8):

И тогда | у читающих | ленинские веления, (4)
Пожелтевших | декретов | перебирая листки, (4)
выступят слезы, | выведенные из употребления, (4)
и кровь | волнением | ударит в виски. (4)

Здесь число ударений постоянное (4), число слогов в неударных промежутках от 2 до 8 (в стихе 3).

Примеры иллюстрируют два типа акцентного стиха с переменным или с постоянным числом ударений. Первый тип более характерен для раннего Маяковского; в поэме «150 000 000» встречаются, например, «сверхдлинные» стихи в 6 или даже 8 ударений рядом с короткими в 3 или 2. Ср.:

Оттого | сегодня | на нас устремлены | глаза всего-света (6)
и души всех напряжены, | наше малейшее ловя, (6)
чтобы-видеть это, (2)
чтобы-слушать эти слова: (3)
это — | революции воля, | брошенная за последний предел, (6)
это — митинг, | в махины машинных тел (5)
вмешавший людей и зверьи туши, (4)
это — | руки, | лапы, | клешни, | рычаги, | туда, | где воздух поредел, (8)
вонзенные в клятвенном единодушье. (3)

Второй тип особенно характерен для поздних поэм и стихотворений, в которых господствует тенденция к равноударности (по четыре или по три ударения в стихе), проводимая иногда с большей, иногда с меньшей последовательностью.

Однако и акцентные стихи с переменным числом ударений мы не назвали бы «свободными» во избежание смешения со «свободным стихом» в точном смысле («верлибром»). «Вольная» метрическая компози-

[35] В. Жирмунский. Поэзия Александра Блока, стр. 89—90; Введение в метрику, стр. 222—223.

lib.pushkinskijdom.ru

ция акцентных стихов Маяковского при наличии очень четкого строфического деления, поддержанного членением синтаксическим и маркированного звучной рифмой,[36] принципиально отличает его стиховую систему от «свободного стиха».

3

Метрическое своеобразие поэзии Маяковского в основном определяет созданная им форма «акцентного стиха», внутренняя структура которого еще недостаточно изучена.

Уже Р. Якобсон указывал, что в стихах Маяковского «ритмической единицей является, как и в русском народном сказовом стихе, слово или словосочетание, объединенное одним динамическим акцентом». Он приводит следующие примеры:

Каждый-волос выласкиваю, | вьющийся, | золотистый...

Или:

Я раньше думал, — | книги-делаются так:
пришел поэт, | легко-разжал уста,
и сразу запел вдохновенный простак...[37]

Такими «тесными словосочетаниями» с утраченным или ослабленным динамическим акцентом в указанных примерах являются: каждый-волос, книги-делаются, легко-разжал.

Можно привести ряд высказываний теоретиков и практиков современного стиха, подтверждающих правильность этой мысли. Так, ученик и соратник Маяковского Н. Н. Асеев писал: «...Маяковский действует не отдельными вставленными в размер словами, а целыми словесными соединениями, так сказать словесными сгустками».[38] О «речевых „сгустках", обладающих свойством ритмических единиц», говорит и Б. В. Томашевский. «Эти сгустки чаще всего совпадают с пределами слов или тесных словосочетаний...» [39] «Итак, от слогового стиля стихотворной речи Маяковский переходит к более укрупненным единицам интонационного синтаксического порядка».[40]

«Указывалось, как на особенность метрической системы Маяковского, что в стихе его отдельные словесные ударения отступают перед главенствующими ударениями фразовых групп».[41]

Например:

У меня в душе ни одного седого-волоса...

Или:

Как-вы-смеете называться поэтом
и, серенький, чирикать, как перепел!

Классическое начало поэмы «Облако в штанах» с этой точки зрения интерпретируется следующим образом:

Вы-думаете, это-бредит малярия?
Это-было, | было в Одессе.
«Приду-в-четыре», — сказала Мария.
Восемь. | Девять. | Десять.

---

[36] По этому вопросу см. очень существенные наблюдения и подсчеты В. Никонова (Ритмика Маяковского, стр. 103—105) и А. М. Кондратова (Эволюция ритмики В. В. Маяковского, стр. 108).

[37] Роман Якобсон. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. ГИЗ, 1923, стр. 103. (Мы объединяем с помощью дефиса слово атонированное или с подчиненным ударением со словом, несущим на себе метрически сильное ударение).

[38] Маяковский. Избранные произведения... ГИЗ, М., 1936, стр. 125.

[39] Б. В. Томашевский. Стих и язык, стр. 63.

[40] Там же, стр. 128.

[41] В. Жирмунский. Введение в метрику, стр. 224.

lib.pushkinskijdom.ru

Вот и вечер | в ночную жуть
ушел от окон, | хмурый, | декабрый.
В дряхлую спину хохочут и ржут
канделябры.

Фонетические предпосылки, на которых основано объединение фразовых групп, вроде указанных выше, в одну акцентную единицу как метрическую долю стиха, разъясняет учение Л. В. Щербы о синтагмах (фразовых группах), подробно изложенное и критически прокомментированное В. В. Виноградовым.[42] «Предложение, — пишет Л. В. Щерба, — может распадаться на отрезки, характеризуемые усилением ударения последнего слова и выражающие *в данном контексте* одно, хотя бы и сложное, понятие».[43] Синтагма в русском языке, согласно наблюдениям Щербы, «характеризуется усилением последнего словесного ударения: *резать яблоко, разъезжать по разным городам, говорить стихотворение наизусть*» и др.[44]

К сожалению, изучение синтагм по типу синтаксической связи между их элементами и характеру их акцентуации до сих пор еще очень мало продвинулось, хотя оно представляет один из важнейших вопросов русской просодии, в особенности для акцентного стиха. Степень акцентного подчинения первого слова последующему, о котором говорит Л. В. Щерба, его акцентного ослабления, частичного или полного атонирования, зависит от совокупности разных факторов: с одной стороны, от степени его смысловой самостоятельности, от *смыслового веса* слов (слова служебные — полуслужебные — знаменательные); с другой — от его *слоговой структуры* и *расположения ударений*: односложные слова легче атонируются, чем двусложные; ударение, непосредственно предшествующее другому, ослабляется в большей степени, чем отделенное от него неударным слогом: ср. мой-друг — мои́-друзья; в-те-дни — в-э́ти-дни (двусложные слова *мой, э́ти* имеют слабое ударение на одном из слогов). Кроме положения в проклизе, о котором специально говорил Л. В. Щерба, широко распространено и обычно более значительным является акцентное ослабление в энклизе, на котором основаны составные рифмы. Ср. в классической поэзии (Баратынский) — больна-ты : богаты, все-вы : девы; у Маяковского (с подчеркнутой неравноударностью, но в то же время с ослаблением) — мимо-я́: любимая, растишь- еѐ: четверостишие и мн. др.

В свое время автором предпринята была попытка выяснить условия атонирования для обширной категории полуслужебных слов (местоимений, числительных, некоторых наречий, глаголов типа вспомогательных и др.), акцентуация которых в силлабо-тоническом стихе имеет двойственный характер в зависимости от наличия или отсутствия метрического ударения.[45] Ср. у Пушкина: Мой-дядя самых честных правил; в энклизе: Скажите, где конь-мой ретивый; иначе: Куда поскачет мой проказник (со слабым ударением); в рифме: Прости, эпикуреец мой; или: Он-знал довольно по-латыни; в энклизе: Имел-он счастливый талант; иначе: Бывало он еще в постеле (со слабым ударением); в рифме: Домой е́дется е́дет он... и т. п. Без предварительного уточнения этой просодической проблемы подсчет числа ударений в силлабо-тоническом стихе будет обнаруживать очень значительные колебания.[46]

---

[42] В. В. Виноградов. Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка. В кн.: Вопросы синтаксиса современного русского языка. Под ред. акад. В. В. Виноградова. Учпедгиз, М., 1950, стр. 207—212.

[43] Там же, стр. 210.

[44] Л. В. Щерба. Фонетика французского языка. Изд. 6-е, М., 1957, стр. 87.

[45] В. Жирмунский. Введение в метрику, стр. 95—120.

[46] Соответственно этому А. М. Кондратов вынужден различать «две методики подсчета служебных слов» — Б. В. Томашевского и Г. А. Шенгели, существенно

lib.pushkinskijdom.ru

Однако в акцентном стихе Маяковского проблема эта еще значительно осложняется, поскольку в ряде случаев мы имеем дело с синтагмами (фразовыми группами), состоящими из полнозначных слов (тип «каждый-волос», «книги-делаются» и т. п.).

Вопрос этот также был впервые поставлен А. Востоковым в применении к русскому народному стиху. Счет ударений в русском «тоническом» стихе ведется, учил Востоков, по «прозодическим периодам» (т. е. по синтагмам). В них «считаются не стопы, не слоги, а *прозодические периоды*».[47] «...Когда слова занимают свое место в периоде или в стихе, тогда нередко, по связи мыслей ими изображаемых, сливаясь одни с другими как бы в один состав, теряют они либо усиливают свое ударение за счет близь стоящих». «...На подобие того, как бывает в сложных словах с составными частями, из коих только одна сохраняет свое ударение... так и целое предложение или период, когда изображает одну нераздельную купу мыслей, приемлется как бы за одно большое сложное слово, коего составные части должны, по законам единства прозодического, подчиниться одной главнейшей: а сие не иначе произойти может, как с отнятием у них ударений — признака их отдельности или независимости».[48]

На теорию Востокова опирался и Пушкин в своих подражаниях русскому народному размеру («Сказка о рыбаке и рыбке», «Песни западных славян» и др.).[49] Он пользовался при этом, согласно терминологии Востокова, русским трехударным тоническим стихом с женским окончанием и принципом счета ударений по «прозодическим периодам», т. е. по фразовым группам, с широким употреблением при этом обычных в народном стихе внеметрических отягчений. Ср., например:

Жил-старик со своею старухой
У самого синего моря;
Они-жили в ветхой землянке
Ровно-тридцать лет и три-года.
Старик ловил-неводом рыбу,
Старуха пряла свою-пряжу...

И дальше:

Он-рыбачил тридцать-лет и три-года...
Ступай-себе в синее море...
Домой в море-синее просилась...
Стал-он-кликать золотую рыбку...
и др.[50]

Метрическая структура пушкинских стихов не вызывает сомнений, ввиду наличия инерции трех метрических ударений в каждом стихе, падающих либо на отдельное слово, либо на синтагмы («прозодические периоды») разной синтаксической структуры. Ср.: жил-старик, ловил-неводом, море-синее, тридцать-лет, стал-он-кликать; в энклитической позиции: ступай-себе и др. С современной фонетической точки зрения речь должна при этом идти не об «отнятии ударения» (как говорил Востоков), а о различных степенях его *ослабления* в результате подчинения ударения словесного последующему (либо предыдущему) фразовому, более сильному по своей фонетико-синтаксической природе и выступающему в стихе в качестве носителя метрического ударения.

меняющие результаты подсчетов. Статистика Шенгели, по Кондратову, дает «в два раза больше» односложных слов! (А. М. Кондратов. Эволюция ритмики В. В. Маяковского, стр. 102).

[47] А. Востоков. Опыт о русском стихосложении, стр. 105.

[48] Там же, стр. 98—99.

[49] См.: В. Жирмунский. Русский народный стих в «Сказке о рыбаке и рыбке». В кн.: Сборник к 70-летию акад. В. В. Виноградова (в печати).

[50] Разрядкой выделены внеметрические отягчения.

lib.pushkinskijdom.ru

При декламационной реализации этих ритмических возможностей стиха ослабление фактически может быть различным в зависимости от стиля декламации, в одних случаях стремящейся к большей музыкальности и ритмичности, в других — к большей смысловой выразительности и эмоциональной экспрессивности. Замедление темпа или пауза позволяют сделать более ощутимым наличие акцентного отягчения, ритмического перебоя на метрически неударном месте. Например: Ро́вно тридцать лет и три-года; или: Он рыбачил три́дцать лет и три́ года. Такие внеметрические отягчения встречаются, как известно, и в силлабо-тоническом стихе, особенно часто на метрически неударном начале строки; при всей смысловой выразительности они, однако, не разрушают общей метрической инерции стиха. Ср. в ямбах Пушкина:

В час незабвенный, в час печальный...

В анапестах Некрасова:

Совесть песню свою запевает...

Так же остается неизменной и общая метрическая рамка трехударного стиха пушкинской «Сказки».

Иначе обстоит дело в акцентных стихах Маяковского, в которых число ударений в стихе не урегулировано (чаще всего 3—4, но с довольно обычными отклонениями в ту или другую сторону). При отсутствии инерции равноударности или общего принципа метрической композиции декламационно-ритмическая интерпретация стиха, его разбивка на акцентные группы («доли») не во всех случаях может быть однозначной. В приведенном выше начале поэмы «Облако в штанах» из восьми стихов только два не вызывают по своей структуре никаких сомнений — стих 4, имеющий три ударения одинаковой силы: Восемь. | Девять. | Десять, и стих 8 с одним ударением: канделя́бры. Все остальные стихи допускают различную ритмическую интерпретацию. Например: «Приду-в-четы́ре», — сказала Мари́я (3), или: «Приду в-четы́ре», — сказала Мари́я (4); Вот и вечер | в ночную жуть (4), или Вот-и-ве́чер | в ночную жуть (3), или, в соответствии с графической разбивкой самого Маяковского: Вот-и-вечер | в-ночную-жуть (2); ушел от о́кон, | хмурый | дека́брый (4), или, соответственно разбивке Маяковского: ушел-от-о́кон, | хмурый, | дека́брый (3); Это-бы́ло, | бы́ло в Одессе (3), или, также соответственно разбивке Маяковского: Это-бы́ло, | было-в-Одессе (2), причем *было* в первом случае является полноударным как глагол существования, а во втором оно ослаблено как связка (служебный глагол), и т. д.

Известную опору для ритмической интерпретации могла бы дать инерция равноударности, нередко объединяющая у Маяковского более или менее обширные группы стихов (согласно классификации А. Н. Колмогорова «ударный стих со следующим твердой схеме числом ударений»). В предложенном выше варианте первое четверостишие рассматривалось как трехударное, второе как четырехударное (с укороченным одноударным последним стихом). При такой разбивке первое (трехударное) четверостишие имеет более динамический, убыстренный, «нервный» ритм, второе (четырехударное) противопоставляется ему как более плавное, замедленное в соответствии со своим повествовательным содержанием. Однако возможна и другая интерпретация, при которой второе полустишие сохраняет инерцию трехударности и благодаря этому приобретает тот же более динамический, убыстренный, «нервный» характер:

Вот-и-вечер | в ночную жуть
ушел-от-о́кон, | хмурый, | дека́брый.
В дряхлую-спи́ну хохо́чут и ржут
канделя́бры.

lib.pushkinskijdom.ru

Или, с замедлением темпа в третьем стихе:

В дряхлую спину хохочут и ржут
канделябры.

Можно, наконец, интерпретировать первое четверостишие как довольно обычное у Маяковского чередование четырех- и трехударных стихов по схеме 4 + 3 + 4 + 3:

Вы думаете, это бредит малярия?
Это-было, |было в Одессе.
«Приду в четыре», — сказала Мария.
Восемь. | Девять. | Десять.

Однако эта (с метрической точки зрения также безупречная) «балладная строфа», в которой акцентный стих становится «урегулированным дольником», настолько противоречит содержанию и стилю произведения Маяковского, что звучит почти как пародия.

Следует вспомнить по этому поводу справедливое общее замечание мастера художественного чтения Г. В. Артоболевского: «Надо иметь в виду, что на протяжении одного стихотворения у Маяковского могут произвольно чередоваться разноударные стихи. Поэтому не следует „подтягивать" количество и размещение ударений к какой-нибудь схеме. Более того: возможно один и тот же стих произнести с бóльшим или меньшим количеством ударений. Следует руководствоваться только свободным ритмом речи, определяемым мыслью говорящего».[51]

Мы могли бы в поисках объективного критерия ритмической интерпретации акцентного стиха обратиться к чтению самого Маяковского.[52] Однако авторская интерпретация, даже исполнение такого замечательного чтеца, каким был Маяковский, все же неизбежно остается лишь одной из возможных исполнительских интерпретаций стихотворного произведения.

Не решает вопроса и графическая разбивка стиха с помощью сперва «столбиков», потом «лесенок», которую практиковал сам Маяковский при издании своих стихотворений. Разбивка эта, как и строчные буквы в начале стиха, должна была, по мысли автора, разрушить традиционные навыки однообразной симметричной композиции классических силлаботонических размеров и строф. Однако Маяковский руководствовался при этой разбивке сложным экспрессивным взаимодействием ритма, синтаксиса и значения стихов. Ср. начало той же поэмы в его графической интерпретации:

Вы думаете, это бредит малярия?
Это было,
было в Одессе.
«Приду в четыре», — сказала Мария.
Восемь.
Девять.
Десять.

Как мы видели, эти графические приемы в отдельных случаях косвенным образом подсказывают и ритмическое членение стиха (с точки

[51] Г. Артоболевский. Как читать Маяковского. В кн.: Маяковский. 1930—1940. Статьи и материалы. «Советский писатель», Л., 1940, стр. 278—279.

[52] Образцы его чтения сохранились в записях проф. С. И. Бернштейна, собравшего в начале 1920-х годов в Кабинете изучения художественной речи при Государственном институте истории искусств в Ленинграде обширную коллекцию «голосов поэтов» как исполнителей собственных произведений. См.: С. Бернштейн. Звучащая художественная речь и ее изучение. В кн.: Поэтика. Л., 1926, стр. 48 и след. Однако коллекция эта сильно пострадала вследствие низкого акустического качества записей того времени. «Голос Маяковского» воспроизведен по этим записям на грампластинках «Говорят писатели» (ДО5592—05593) и «В. Маяковский» (ДО12237). Об авторском чтении Маяковского в связи с особенностями его стиха см.: С. Бернштейн. Маяковский — чтец. «Говорит СССР», 1936, № 4, стр. 47—52.

lib.pushkinskijdom.ru

зрения авторского замысла), но во многих других доминировали иные художественные соображения (ср. в данном примере стихи 1 и 3, которые поданы графически как нерасчлененное целое).

Возможность двойственной метрической интерпретации акцентных стихов ставит под сомнение принцип счета ударений и его результаты, поскольку колебания в интерпретации акцентных групп могут быть достаточно значительными. «Автоматическому» подсчету и здесь, еще больше, чем при статистике силлабо-тонического стиха, должно предшествовать установление *принципов счета*, может быть с определением числовых пределов допустимых интерпретаций.

Но если от вопросов механического подсчета обратиться к реальной художественной действительности звучащего стиха, то субъективность этих интерпретаций окажется в значительной степени мнимой. Во всех указанных спорных случаях в стихе наличествуют ударения *различной силы*, причем именно чередование таких более сильных и более слабых ударений представляет характерную художественную специфику акцентного стиха, соответствующую его сказовому — говорному или декламационному — характеру. Мы выделяем, условно и предварительно, три ступени ударности — сильную, среднюю и слабую, обозначая их соответственно цифрами 1, 2, 3:

```
        1     3     2       1
Вы-думаете, это-бредит малярия?
3   1       2       1
Это-было, было-в-Одессе.
    2     1           2     1
«Приду-в-четыре», — сказала Мария.
  1         1     1
Восемь. Девять. Десять.
```

Распределение по акцентным группам (синтагмам) основывается на подчинении ударения, относительно более слабого, ударению более сильному, в общей рамке метрической структуры стиха. В стихосложении акцентном, допускающем объединение сильным ударением различных по своему слоговому объему слов и фразовых групп и разное число метрических ударений в стихе, рамка эта — очень свободная: в отличие от силлабо-тонической системы она почти не деформирует естественной интонации речи, построенной на относительной силе ударений в синтаксически расчлененном речевом отрезке. Сложный ритмический рисунок, специфический для акцентного стиха, опирается на особенности этой интонации. Кажущееся различие интерпретаций является лишь субъективным следствием уравнительного, механического подхода, попытки нейтрализовать эту ритмическую специфику акцентного стиха Маяковского.

4

Возможность *двойственной метрической интерпретации* акцентных стихов Маяковского (их метрическую *амбивалентность*) следует учитывать и при анализе его силлабо-тонических стихотворений и соответствующих отрывков в больших поэмах, как известно, достаточно многочисленных. Простой подсчет количества таких стихов без учета их ритмико-стилистической функции приводит к ошибочному мнению о равноправии в творчестве поэта обеих систем.

В самом начале творческого пути Маяковского (1912—1913) силлабо-тонические размеры у него господствовали. С 1914—1915 годов они вытесняются тоникой, прежде всего акцентным стихом. Однако до 1920 года еще встречаются отдельные стихотворения, написанные традиционными ямбами или хореями с регулярным чередованием рифмовых окончаний.

lib.pushkinskijdom.ru

Ср. «Военно-морская любовь», 1915 (четырехстопный хорей с парными дактилическими рифмами):

По морям, играя, носится
с миноносцем миноносица.

Льнет, как будто к меду осочка,
к миноносцу миноносочка.

Или «Необычайное происшествие...», 1920 (чередование четырех- и трехстопного ямба, перекрестные мужские и женские рифмы):

В сто сорок солнц закат пылал,
в июль катилось лето,
была жара, | жара плыла —
на даче было это.

Пример переходной формы представляет «Гимн судье» (1915). Основной метр стихотворения определяется чередованием четырех-и трехстопного амфибрахия, но отклонения в числе неударных слогов, встречающиеся в ряде стихов, определяют сдвиг в сторону урегулированного дольника. Ср.:

По Красному морю плывут каторжане, (ж.)
трудом выгребая галеру, (ж.)
∨ рыком покрыв ∨ кандальное ржанье, (ж.)
орут о родине Перу. (ж.)

И дальше:

Бапан, ананасы! ∨ Радостей груда!
Вино в запечата н н о й п осуде...

Вместе с тем уже появляется и характерное для акцептных стихов Маяковского нарушение регулярности в чередовании рифмовых окончаний:

Попал павлин оранжево-синий (ж.)
под глаз его, строгий, как пост, — (м.)
и вылинял *мо*ментально павлиний (ж.)
*ве*ликолепный хвост! (м.)

Из ранних поэм Маяковского «Человек» (1916—1917) содержит большие партии, написанные силлабо-тоническими размерами, с регулярной (в большинстве случаев) строфической композицией, на общем фоне акцентных стихов, — манера, которая получит развитие на новой метрической основе в поздних поэмах 1920-х годов (см. ниже, стр. 23). По числу ударений (четыре или три) эти партии соразмерны господствующему типу акцентного стиха. Особенности рифмовки также сближают их в метрическом и стилистическом отношении с новым стихом. Ср. ямбы:

В ковчеге ночи, | новый Ной,
я жду — | в разливе р и з
сейчас придут, | придут за мной
и узел рассекут земной
секирами з а р и.

Ямбы с неравноударными рифмами (мужскими: дактилическими):

Глазами взвила в в ы с ь с т р е л у.
Улыбку у б е р и т в о ю!
А сердце рвется к в ы с т р е л у,
а горло бредит б р и т в о ю.

Амфибрахии (с переходом в дольники и неравносложной рифмой):

Куда я, | зачем я? | Улицей сотой
мечусь | человечьим | разжужженным у л ь е м.
Глаза пролетают оконные соты,
и тяжко, | и чуждо, | п мерзко в и ю л е и м.

lib.pushkinskijdom.ru

В зрелый период творчества Маяковского при общем господстве акцентной системы роль регулярных размеров в отдельных стихотворениях перенимают урегулированные дольники, нередко переходящие в равноударные формы акцентного стиха. Однако «регулярность» этих стихов относительная: она постоянно нарушается пропусками метрически заданных ударений, отмеченными в статье А. Н. Колмогорова и А. М. Кондратова,[53] и обычными у Маяковского перебоями в последовательности рифмовых окончаний. Ср., например, «Стихи о советском паспорте», 1929 (число ударений 4 + 3 + 4 + 3):

По длинному фронту | купе | и кают (м.)
чиновник | учтивый | движется. (д.)
Сдают паспорта, | и я | сдаю (м.)
мою | пурпурную | книжицу. (д.)

И дальше (с пропуском ударений и переменой окончаний):

Глазами | доброго дядю выев, (ж.)
не переставая | кланяться, (д.)
берут, | как будто берут чаевые, (ж.)
паспорт | *а*мериканца. (ж.)

Перелом связан с новым подъемом творчества Маяковского в 1924—1926 годах. Урегулированными дольниками написано большинство стихотворений циклов «Париж» (1924—1925), «Стихи об Америке» (1925—1926) и ряд других, одновременных и более поздних.

Поэма «Люблю» почти целиком написана этим размером («урегулированный четырехдольник»), с отступлениями в 6 стихах из 164,[54] как и значительные куски поэм «Про это», «Владимир Ильич Ленин» и др. (примеры см. выше, стр. 11).

Переход к равноударному акцентному стиху (по четыре ударения), с значительными отклонениями в числе неударных слогов, может иллюстрировать «Послание пролетарским поэтам» (1926):

Товарищи, | позвольте | без позы, | без маски —
как старший товарищ, | неглупый и чуткий,
поразговариваю с вами, | товарищ Безыменский,
товарищ Светлов, | товарищ Уткин.
Мы спорим, | аж глотки просят лужения,
мы | задыхаемся | от эстрадных побед,
а-у-меня-к-вам, товарищи, | деловое предложение:
давайте, | устроим | веселый обед!

Силлабо-тонические размеры регулярной строфической конструкции встречаются у Маяковского после 1920 года (за единичными исключениями) только в особой стилистической функции: когда он говорит «чужим голосом», в многочисленных стихотворных цитатах, пародиях и стилизациях. Поэтому вопреки мнению большинства исследователей он был до известной степени прав, когда говорил о ямбах и хореях (имея в виду, конечно, свое зрелое творчество): «...мне в моей поэтической работе никогда с этими штуками не приходилось иметь дело».[55] Однако «отрывки таковых метров» в этой специальной функции вкраплены во многие его поэмы.

Стихотворные цитаты особенно многочисленны в поэме «Владимир Ильич Ленин» (8 случаев). Их силлабо-тонический размер при этом всегда включается в общий ритм акцентного стиха. Например:

---

[53] А. Н. Колмогоров, А. М. Кондратов. Ритмика стихов Маяковского, стр. 64. (Пропуски метрического ударения мы обозначаем курсивом).

[54] Там же, стр. 62.

[55] Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. XII, стр. 86.

lib.pushkinskijdom.ru

Знамен | плывущих | склоняется шелк
последней | почестью отданной:
«Прощай же, товарищ, | ты честно прошел
свой доблестный путь благородный».

Или:

Знаменные | снова | склоняются крылья,
чтоб завтра | опять | подняться в бои —
«Мы сами, родимый, закрыли
орлиные очи твои».

Пример цитаты-пародии — в поэме «Во весь голос» (1929—1930):

Я, ассенизатор | и водовоз,
революцией | мобилизованный и призванный,
ушел на фронт | из барских садоводств
поэзии — | бабы капризной.
Засадила садик мило,
дочка, | дачка, | водь | и гладь —
сама садик я садила,
сама буду поливать...
Пег на прорву карантина —
мандолинят из-под стен:
«Тара-тина, тара-тина,
Т-эн-п...»

В поэме «Про это» (1923) стилизация под «процыганенный романс» специально подчеркнута подзаголовком «Романс»:

Мальчик шел, в закат глаза уставя.
Был закат непревзойдимо желт.
Даже снег желтел. К Тверской заставе,
ничего не видя, мальчик шел.[56]

Стилистическая пародия служит целям политической сатиры в поэме «Хорошо!» (1927), где изображается разговор кадетского лидера П. Н. Милюкова с его единомышленницей С. Д. Кусковой:

С чего это | девушка | сохнет и вянет?
Молчит... | но чувство, | видать, велико.
Ее | утешает | усастая няня,
видавшая виды, — | Пе Эн Милюков.
«Не спится, няня... | Здесь так душно...
Открой окно | да сядь ко мне».
— Кускова, | что с тобой? — | «Мне скушно...
Поговорим о старине».
— О чем, Кускова? | Я, | бывало,
хранила | в памяти | немало
старинных былей, | небылиц —
и про царей | и про цариц
и т. д.

Стилизацией может быть и целое стихотворение, сквозь которое просвечивает с большей или меньшей ясностью его литературный образец. Такой характер имеет, например, пародийный портрет молодого поэта, эстетствующего дармоеда, озаглавленный сперва «Гость», потом — с знаменательным указанием на литературный образец — «Птичка божия» (1928):

Он вошел, | склонясь учтиво.
Руку жму. | — Товарищ — | сядьте!
Что вам дать? | Автограф? | Чтиво?
— Нет. | Мерси вас. | Я — | писатель.

---

[56] Ср. еще начало этой поэмы, стилизованное под стиль и размер баллады (трехударный дольник со сплошными мужскими окончаниями), с общим заголовком «Баллада Редингской тюрьмы» и подзаголовком «О балладе и балладах». В дальнейшем балладный ритм повторяется в начале главки «Фантастическая реальность». В стихе 3 цитируемого отрывка я исправляю явную ошибку в пунктуации: ср. «Полное собрание сочинений в тринадцати томах» (т. IV, стр. 155), где точка неправильно поставлена в конце строки, после слов «к Тверской заставе».

lib.pushkinskijdom.ru

И дальше:

— Я писатель. | Не прозаик.
Нет. | Я с музами в связи. —
Слог | изыскан, как борзая.
Сконапель | ля поэзи.

Стилизацию под размер романса (в стиле Бальмонта или Игоря Северянина) представляет стихотворение «Крым» (1927):

Хожу, | гляжу в окно ли я —
цветы | да небо синее,
то в нос тебе | магнолия,
то в глаз тебе | глициния.

Агитационное стихотворение «Лев Толстой и Ваня Дылдин» (1926), обличающее трусливого парня, уклоняющегося от воинской обязанности, написано на хореический размер стихотворения Пушкина «Трусоват был Ваня бедный...»:

Подмастерье | Ваня Дылдин
был | собою | очень виден.
Рост | (длинней моих стишков!) —
сажень | без пяти вершков.

В известном смысле стилизацией под традиционный хореический размер детских стихов («Макс и Мориц») является и хорей «Стихов для детей». Ср. в «Сказке о Пете...» (1925):

Жили были | Сима с Петей.
Сима с Петей | были дети.
Пете 5, | а Симе 7 —
и 12 вместе всем.
Петин папа | был преважным:
в доме жил пятиэтажном
и, как важный господин,
в целом доме | жил один.

Такими же художественными стилизациями являются, разумеется, по своему размеру и частушки, написанные Маяковским для «Окон Роста» (1919—1922):

Милкой мне в подарок бурка
и носки подáрены.
Мчит Юденич с Петербурга
как наскипидаренный

и мн. др.

В отличие от этих «чужих» размеров оригинальным созданием позднего Маяковского в области силлабо-тонического стихосложения являются вольные хореи (значительно реже ямбы), которые занимают видное место в его творчестве 1920-х годов.[57] Размер хореического стиха колеблется в среднем от 5 до 8 стоп, опускаясь в более редких случаях и ниже (до 1 стопы) и поднимаясь в единичных примерах до максимума в 10 стоп (ср. редкий «сверхдлинный» десятистопник в стихотворении «Юбилейное» (1924): «Дайте руку! | Вот грудная клетка. | Слушайте, | уже не стук, а стон...»). Несмотря на большой объем стиха регулярная цезура, в отличие от традиционных «длинных» размеров, отсутствует. Рифмовка окончаний следует общим принципам акцентной метрики Маяковского. К числу известных стихотворений этой группы относятся «Сергею Есенину», «Товарищу Нетте — пароходу и человеку», «Разго-

[57] Как указал К. Тарановский, впервые этот размер использован Маяковским уже в 1920 году в стихотворении «III Интернационал». (К. Тарановский. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики. «American contributions to the fifth international congress of slavists», Sofia (The Hague), 1963, стр. 310).

lib.pushkinskijdom.ru

вор па рейде...» (все 1926 года) и некоторые другие. Ср. «Товарищу Нетте...»:

Я пе́даром вздрогнул. | Не загробный вздор. (6)
В порт, | горящий, | как расплавленное лето, (6)
разворачивался | и входил | товарищ «Теодор (8)
Нетте». (1)
Это он. | Я узна́ю его. (5)
В блюдечках-очках спасательных кругов. (6)
— Здравствуй, Нетте! | Как я рад, что ты живой (6)
дымной жизнью труб, | канатов | и крюков. (6) [58]

Стихотворение «Сергею Есенину», согласно рассказу Маяковского,[59] явилось ответом на предсмертное стихотворение погибшего поэта, завершавшееся словами:

В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

Маяковский сохранил хореический размер Есенина, но вставил его регулярные пятистопные стихи, соответственно измененные, в свои ответные — нерегулярные по числу стоп и по рифмовке:

Для весе́лия | планета наша | мало оборудована. (8)
Надо | вырвать | радость | у грядущих дней. (6)
В этой жи́зни | *помере́ть* | *не тру́дно.* (5)
Сде́лать жизнь | *значи́тельно трудне́й.* (5)

Соответственно этому стихотворение Маяковского сразу открывается обычным для него «вольным» хореическим размером:

Вы ушли, | как говорится, | в мир ино́й. (6)
Пустота... | Летите, | в звезды врезываясь. (5)
Ни тебе аванса, | ни пивно́й. (5)
Трезвость. (1)

В поэмах Маяковского «Владимир Ильич Ленин» (1924), «Хорошо!» (1927), «Во весь голос» (1929—1930) были уже не раз отмечены большие куски вольных хореев (ямбов), вставленные в общую рамку акцентного стиха. Б. В. Томашевский назвал эту манеру, характерную для позднего Маяковского, «кусковым строением», «где целые ритмические пассажи, иногда довольно большие, написаны внутри одного стихотворения разными размерами; каждый пассаж писан одним размером, но эти размеры сменяют один другой».[60] По подсчетам Кондратова,[61] около 62% поэмы «Владимир Ильич Ленин» и 86% поэмы «Во весь голос» составляют двусложные размеры; хореической является и основная ткань обособленного в композиционном и метрическом отношении эпилога к более ранней поэме «Про это», 1923 («Прошение на имя...»).

Ср. «Владимир Ильич Ленин» (вольные хореи):

Вся Москва. | Промерзшая земля | дрожит от гуда. (7)
Над кострами | обмороженные с ночи. (6)
Что он сделал? | Кто он | и откуда? (6)
Почему | ему | такая почесть? (5)
Слово за́ словом | из памяти таская, (6)
не скажу | ни одному — | на место сядь. (6)
Как бедна | у мира | сло́ва мастерская! (6)
Подходящее | откуда взять? (5)

---

[58] В скобках обозначено число стоп.

[59] Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. XII, стр. 93—96.

[60] Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение, стр. 489.

[61] А. М. Кондратов. Эволюция ритмики В. В. Маяковского, табл. 2, стр. 105. Подсчет сделан в первом случае для «выборки» в 200 стихов и потому недостаточно точен.

lib.pushkinskijdom.ru

Сходным образом в поэме «Во весь голос» (вольные ямбы):

Мы открывали | Маркса | каждый том, (5)
как в доме | собственном | мы открываем ставни, (6)
но и без чтения | мы разбирались в том, (6)
в каком идти, | в каком сражаться стане. (5)
Мы | диалектику | учили не по Гегелю. (6)
Бряцанием боев | она врывалась в стих, (6)
когда | под пулями | от нас буржуи бегали, (6)
как мы | когда-то | бегали от них. (5)

Вряд ли было бы, однако, правильно рассматривать приведенные выше «куски» вольных силлабо-тонических размеров Маяковского и другие аналогичные как простое возвращение к традиционному силлабо-тоническому стихосложению. В общих рамках акцентного стиха, допускающего, как уже было сказано, известную двойственность метрической интерпретации, такие «куски» вольных хореев и ямбов легко переосмысляются как стихи акцентные, трехударные и четырехударные. Этому содействуют отсутствие в двусложных вольных размерах Маяковского постоянной цезуры, способствующей в традиционных размерах «регулярности» длинного стиха, отсутствие упорядоченности рифмовых окончаний; с другой стороны — обычные для двусложных силлабо-тонических размеров пропуски метрически заданных ударений, благодаря чему 5—8-стопный хорей превращается по своему реальному ритму в трехударный и четырехударный акцентный стих обычного у Маяковского слогового объема, а силлабо-тоническая альтернация хореического метра (через один слог) перестает восприниматься. Соответственно этому мы читаем и приведенные примеры как стихи с тремя или четырьмя ударениями:

Слово-за-словом из памяти таская, (3)
не скажу ни одному — на место сядь. (4)
Как бедна у мира слова мастерская! (4)
Подходящее откуда взять? (3)

Или:

Мы открывали Маркса каждый том, (4)
как в доме-собственном мы открываем ставни, (3)
но-и-без-чтения мы разбирались в том, (3)
в каком-идти, в каком-сражаться стане. (3)

(при этом, как всегда, возможны варианты: слово за-словом... (4); как в доме собственном... (4), в каком идти... (4) и т. п.).

Как правильно заметил А. Н. Колмогоров, «на слух переход от вольного хорея к свободному стиху и обратно от свободного стиха к вольному хорею не воспринимается как переход к совершенно новой организации стиха».[62] «В поэтике Маяковского вольный ямб и вольный хорей легко сменяют собой четырехударный стих и свободный стих с тяготением к четырехударности, сохраняя свойственный им характер вариации длины стиха».[63]

Но такая интерпретация вольных силлабо-тонических размеров Маяковского не по стопам, а по ударениям и акцентным группам подсказывается указанными выше особенностями структуры стиха и для стихотворений, целиком выдержанных в этом размере. Например:

Я недаром вздрогнул. Не загробный вздор. (4)
В порт, горящий, как расплавленное лето, (4)
разворачивался и входил товарищ «Теодор (4)
Нетте». (1)

[62] А. Н. Колмогоров. К изучению ритмики Маяковского, стр. 71.
[63] Там же, стр. 65.

lib.pushkinskijdom.ru

Новое звучание, присущее силлабо-тоническим стихам позднего Маяковского, в свое время в образной форме правильно определил его ученик, поэт С. Кирсанов. По его словам, Маяковский пушкинский ямб (мы добавили бы — и хорей) «заставил ходить своей, Маяковского, походкой». «Ты посмотри, что он с ямбами сделал. На этом ямбе лица нет. Он этот ямб то растягивает до семи стоп, то усекает до одной».[64]

Мысль эта наглядно подтверждается сопоставлением вольных хореев приведенного выше стихотворения «Сергею Есенину» с традиционными, «классическими» хореями стихотворения самого Есенина «До свиданья, друг мой, до свиданья», послужившего для него отправной точкой. В первом силлабо-тонический размер заглушается, переосмысляясь как последовательность ряда сильных ударений акцентного стиха; во втором четко выступает альтернирующий пятистопный силлабо-тонический размер с «правильной» цезурой на единственном шестистопном стихе:

До свиданья, друг мой, без руки и слова,
Не грусти и не печаль бровей, —
В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.[65]

Еще яснее связь между свободной акцентной рамкой и урегулированными в слоговом отношении группами стихов в случаях употребления трехсложных размеров (амфибрахиев и анапестов), обычно с колебаниями в сторону урегулированных дольников. Ср. из заключения поэмы «Владимир Ильич Ленин» (четырехстопные амфибрахии с отдельными стяжениями):

Я счастлив. | Звенящего марша вода
относит | тело мое невесомое.
Я знаю — | отныне | и навсегда
во мне | минута | эта вот самая.
Я счастлив, | что я | этой силы частица,
что общие | даже слезы из глаз.
Сильнее | и чище | нельзя причаститься
великому чувству | по имени — | класс!

Или из вступления к поэме «Хорошо!» (четырех- или трехстопные анапесты, также с отдельными смещениями в сторону дольников):

Это время гудит | телеграфной струной,
это | сердце | с правдой вдвоем.
Это было | с бойцами, | или страной,
или | в сердце | было | в моем.

«Куски» такого рода, воспринимающиеся на общем фоне как урегулированные формы акцентного стиха, непосредственно переходят через дольники к равноударному стиху более свободной слоговой конструкции и легко растворяются в акцентной инерции всей поэмы.

Было бы, однако, неверно на основании изложенного игнорировать наличие в стихотворениях и поэмах позднего Маяковского силлабо-тонических размеров, хотя и размеров нового типа. Возможность двойственной метрической интерпретации акцентного стиха, его *амбивалентность*, на которую мы уже указывали не раз, создает в подобных стихах совершенно оригинальную интерференцию двух метрических моделей: одна находится в подчинении у другой, доминирующей, но вместе с тем она выделяется своими особыми ритмами, которые, приобретая известную инерцию повторности, заметно отклоняются от господствующего типа.

---

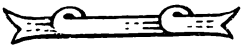
[64] С. Кирсанов. Диалог без собеседника. «Литературная газета», 1935. 15 апреля.

[65] О пятистопном хорее у Есенина см.: К. Тарановский. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики, стр. 306—309.

lib.pushkinskijdom.ru

Этим разрушается впечатление регулярности и однообразия, которое свойственно акцентному стиху не менее, чем силлабо-тоническим размерам (в особенности трехсложным) и урегулированным дольникам. Создается сложная полифония ритмов, сходная с полиритмичностью (полиметричностью) современной многоголосой музыки и сопровождаемая частыми переменами метра (такта).

В большинстве случаев эти изменения оправданы в смысловом отношении, взаимодействуя с изменением поэтического содержания.



lib.pushkinskijdom.ru

В. СТЕЛЛЕЦКИЙ

К ВОПРОСУ О РИТМИЧЕСКОМ СТРОЕ «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»*

1

С проблемой ритмического строя «Слова о полку Игореве» приходится сталкиваться каждому исследователю и литератору, изучающему этот памятник как художественное произведение. Вопрос этот представляет не только чисто теоретический, но также и практический интерес. Перед переводчиками «Слова» стоит целый ряд трудностей, и одной из важнейших является загадочность ритмики подлинника. Вопрос о ритмическом строе «Слова» переводчики обычно разрешали, полагаясь на слух и интуицию, но слух и интуиция в большинстве случаев вводили авторов переводов в заблуждение. Именно этим в первую очередь объясняется наличие большого количества литературных переводов «Слова». Каждый переводчик, субъективно понимая ритмический строй памятника, оказывался неудовлетворенным всеми предыдущими переводами.

Некоторые ученые, практически ощущая ритм «Слова», что иной раз доказывают их собственные переводы, частично переданные ритмической прозой, полагают, что исследование ритмической организации «Слова» чрезвычайно затруднено ввиду спорности ударений, а также вследствие сильного искажения текста переписчиком и т. п. На этом основании эти ученые приходят к убеждению, что изучение ритмического строя памятника безнадежно, тем более, что попытки, предпринятые в этом направлении, до сих пор не дали сколько-нибудь ощутительных положительных результатов.[1]

Нельзя, конечно, полностью отрицать наличие известных моментов, затрудняющих изучение ритмического строя «Слова». Но трудность проблемы не должна заставлять исследователей отказываться от первых шагов в этом направлении, от хотя бы частичного разрешения вопроса, которое, может быть, откроет новые перспективы и новые пути.

Ритмичность «Слова» никем не оспаривается; это — его общепризнанная художественная особенность. Факт этот сам по себе служит лучшей гарантией разрешимости проблемы. В самом деле, пусть мы

---

* Сокращенное изложение доклада на заседании группы теории стиха Института мировой литературы АН СССР им. А. М. Горького 4 марта 1960 года.

[1] Новая попытка такого рода предпринята в статье Л. Тимофеева «Ритмика „Слова о полку Игореве“» («Русская литература», 1963, № 1). Присоединяясь по некоторым вопросам к моим соображениям об изучении ритма «Слова», высказанным мною в докладах в Институте мировой литературы в 1960 и 1961 годах и частично еще в 1952 году в примечаниях к переводу (см. сноску 28-ю), Л. Тимофеев в целом возвращается к оставленной современной наукой идее о значительной неисправности текста «Слова» (его синтаксиса) и о необходимости прежде всего его «реконструировать», а затем уже изучать ритмику гипотетического текста. Эта идея вряд ли правомерна. Все предпринимавшиеся «реконструкции» текста «Слова» неизменно отвергались исследователями, так как при такой операции, перестановках слов и т. п. можно «доказать» любое предвзятое решение вопроса, на самом деле чрезвычайно упрощенное. Создание «гипотетического» текста, в сущности, знаменует отказ от решения проблемы.

lib.pushkinskijdom.ru

о «Слове о полку Игореве» с уверенностью знаем только то, что оно исключительно ритмично и выделяется своей ритмичностью среди всех других древнерусских памятников. Из этого, во-первых, следует, что памятник дошел до нас в большой сохранности, почти в том виде, как он был написан его автором, так как если бы памятник был дефектным, он не мог бы сохранить ритмичность. Вслед за акад. С. П. Обнорским[2] я утверждаю, что ритмический строй памятника дошел до нас в значительной степени в целостности вследствие того, что переписчики сохранили его ритм, а стало быть и синтаксический строй. Это теоретическое положение о сохранности памятника подкрепляется более чем полуторавековой практикой исследования его. Мнение о безнадежной дефектности текста, его синтаксиса и лексики, как это выясняют все новые и новые открытия, является ошибочным. Сколько якобы «темных» мест в памятнике оказались только темными местами в нашем знании древнерусской лексики и сколько якобы дефектных мест разъяснилось без каких-либо существенных поправок. В древнерусском тексте «Слова» действительно дефектны, по-видимому, только некоторые слова и отдельные места, а в памятнике в целом — главным образом частности написания отдельных слов, не нарушающие его ритмического строя.[3]

Во-вторых, из исключительной ритмичности дошедшего до нас памятника следует, что его текст не являлся прозаическим в обычном смысле слова. Общеизвестно, что «основным признаком ритма является прежде всего закономерная повторяемость однородных явлений; отсюда — определение ритма прозы мыслится как установление такой повторяемости», но в прозе, пишет проф. Л. И. Тимофеев, «нет соизмеримости речевых единиц, отличающейся чем-либо от той простейшей соизмеримости, от которой зависит необходимая ритмичность всякой речи».[4] Какие же это речевые единицы, находящиеся между собой в простейшей соизмеримости, от которых зависит первичная ритмичность речи? Согласно моим наблюдениям, в первую очередь это не что иное, как синтагмы. Правильным определением синтагмы я считаю определение акад. В. В. Виноградова: «Синтагма — это семантико-синтаксическая единица речи, отражающая „кусочек действительности", наполненная живой экспрессией и интонацией данного сообщения. Она находится в тесной смысловой связи со всеми другими такими же семантико-синтаксическими единицами того же высказывания, той же речи».[5] К этому надо добавить, что одна синтагма от другой обычно отделяется какою-то, хотя бы минимальной паузой. Минимальной она является потому, что слово от слова в речи паузой не отделяется.

Совершенно справедливо, по моему мнению, указывал Б. В. Томашевский, что «ритм прозы воспроизводит синтаксис».[6] А отсюда следует, что имеющаяся в «Слове о полку Игореве» «вторичная, усиленная ритмичность» обусловливается наличием каких-то ритмических периодов или единиц, повторяемость которых создает ощущаемый нами ритм. Стало быть, ритмический период или ритмическая единица является элементом той речи, которая противополагается обычной прозаической. Чем же отделяется одна ритмическая единица от другой? Несомненно, паузой.

[2] Акад. С. П. Обнорский. Очерки по истории русского литературного языка старшего периода. Изд. АН СССР, М.—Л., 1946, стр. 142, 192, 197.

[3] См., например, статью акад. А. С. Орлова «„Слово о полку Игореве" как литературный памятник» (в кн.: Слово о полку Игореве. «Советский писатель», 1945. стр. 47—48). А. С. Орлов насчитывает в тексте «Слова» двенадцать темных мест. Эту точку зрения разделяли также В. Ф. Ржига, Л. А. Булаховский и мн. др.

[4] Л. Тимофеев. Теория стиха. Гослитиздат, М., 1939, стр. 58, 70.

[5] Акад. В. В. Виноградов. Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка. В кн.: Вопросы синтаксиса современного русского языка. Учпедгиз, М., 1950. стр. 253.

[6] Б. Томашевский. О стихе. Изд. «Прибой», 1929, стр. 310.

lib.pushkinskijdom.ru

Но ведь прозаическая речь тоже членится на речевые отрезки, синтагмы, и синтагмы обычно также отделяются паузами. Есть ли различие между этими паузами? Несомненно, оно должно быть. Различие это может заключаться только в одном — в относительной длительности пауз. Таким образом, мы должны различать малую паузу между синтагмами, большую, длительную паузу между ритмическими единицами, еще бóльшую паузу между предложениями и, наконец, еще бóльшую — между абзацами. Следовательно, можно говорить прежде всего об *иерархии пауз.*

В «Слове о полку Игореве», как известно, ясно различаются две стихии — стихия устной народной поэзии и стихия книжная, в нем нередки книжные обороты. «Слово» не фольклор, оно написано книжником, но написано оно было, как можно предполагать, под влиянием каких-то не дошедших до нас народных исторических или военных песен. В «Слове» мы наблюдаем соединение риторических приемов с приемами устной народной поэзии.

Приняв текст «Слова» за непосредственный объект изучения, прежде всего исследуем тот ритм, который ощущается человеком современной эпохи. Необходимой подготовительной работой для разъяснения ритмического строя «Слова» является членение его на ритмические единицы. С давних пор исследователи сходятся во мнении, что текст «Слова» поддается такому членению, на что указывал еще А. Востоков в 1812 году.[7] Но вопрос о правильном и вполне научном разделении «Слова» на ритмические единицы или «мерные периоды» далек еще от своего окончательного решения. Между тем проблема разделения «Слова» на ритмические единицы имеет принципиальное значение, так как от ее решения зависит наше понимание ритмического строя древней поэмы.[8]

Вопрос о членении текста «Слова» на ритмические периоды (отрезки) различные авторы разрешали либо руководствуясь только слухом, либо пытаясь опереться на определенный критерий. А. Востоков и Н. Полевой (1833) первые дали образцы деления небольших отрывков «Слова» на ритмические отрезки (строчки), причем Н. Полевой полагал, что «Слово» написано многообразным, певучим, не имеющим стоп размером, из которого образовался размер былин и песен.[9] Жуковский и Павский в первой четверти XIX века, стремясь перевести «Слово» с сохранением размера подлинника, должны были разделить его на ритмические периоды (строки). Но их переводы оставались неизвестными до 80-х годов.

Первым, кто опубликовал весь текст «Слова» разделенным на строчки, был поэт и переводчик Н. Гербель. В 1854 году вышло его стихотворное переложение «Слова о полку Игореве», напечатанное параллельно с древнерусским текстом.[10] С 70-х годов XIX века публикация текста «Слова» разделенным на строчки входит в обыкновение. Так печатают его Я. Малашев (1871),[11] П. П. Вяземский (1877)[12] и А. С. Петрушевич (1886).[13] Разделяют «Слово» на строчки в своих переводах

[7] «...Я испытывал сию операцию над всей Поэмой; и она у меня разделилась без всякой принужденной растяжки и без всякой перестановки слов с начала до конца на такие довольно ровные и мерные периоды или стихи», — писал Востоков в «Опыте о русском стихосложении» («С.-Петербургский вестник», 1812, ч. II, стр. 285). Востоков опубликовал только небольшой образец своей работы.

[8] «Может быть, таким образом яснее окажется, был ли в ней какой-нибудь размер», — говорит Востоков.

[9] См. рецензию Н. Полевого на перевод А. Вельтмана («Московский телеграф», 1833, № 7, стр. 433—434).

[10] Н. Гербель. Игорь князь Северский. Поэма. Перевод. СПб., 1854.

[11] Я. Малашев. Слово о полку Игореве. Поэтический памятник русской письменности XII века. М., 1871.

[12] П. П. Вяземский. Слово о плъку Игоревѣ. Исследование о вариантах. СПб., 1877.

[13] А. С. Петрушевич. Слово о полку Игореве. Древнерусское эпическое стихотворение из конца XII столетия. Львов, 1886.

lib.pushkinskijdom.ru

также П. Бицын (1874), Е. Барсов (1885) и др. Все эти авторы производили эту операцию на слух.

Исследователи, пытавшиеся опереться на определенный критерий, двояко подходили к решению этого вопроса. Для одних критерием служило определенное представление о стихотворном строе «Слова о полку Игореве», на основании которого часть или весь текст расчленялся на стихи, другие стремились найти объективные данные в самом тексте «Слова». Первым, кто пытался опереться на определенную идею о ритмической структуре «Слова» в своей работе по расчленению его на строки, был Д. Дубенский (1828). Он исходил из умозаключения, что «Слово», подобно «Илиаде» Гомера, было написано гекзаметром.[14] Дубенский привел целый ряд мест из поэмы, которые ему удалось уложить в гекзаметры без больших изменений в тексте, но с большими натяжками в ударении и метре.

Акад. Ф. Е. Корш (1909), исходя из своих наблюдений над размерами народных песен, трактуемых им с точки зрения его музыкальной теории, полагал, что древнейшим народным стихотворным складом является напев $^4/_4$. «Эти соображения, — говорит акад. Корш, — заставляют искать в стихах „Слова“ именно такта $^4/_4$». Исследователь полагает, что «образцовым стихом» «Слова» является былинный стих. Во многих отношениях ценная работа Корша грешит, к сожалению, прежде всего тем, что в ней исследуется не памятник в том виде, как он дошел до нас, т. е. нечто объективно данное, а текст, «переведенный на древнерусский язык». На основании априорного отрицания, вопреки очевидности, книжного элемента в «Слове» Корш искусственно воссоздает якобы первоначальный текст, т. е. на самом деле нечто весьма субъективное. Поправки Корша и его вставки необоснованны и часто удивляют своей произвольностью.[15] Все это лишает работу акад. Ф. Е. Корша необходимой доказательности. Последователем его идей в наши дни выступил Л. И. Тимофеев.[16]

Подобно Коршу, Э. Сиверс (1926) исходил из априорной идеи о наличии в «Слове» стихов с тактом $^4/_4$. Хотя Э. Сиверс не вносил в «Слово» таких произвольных поправок, как акад. Корш, и не «переводил его на древнерусский язык», но он обозначал без достаточных историко-лингвистических оснований долготы гласных и дал членение текста на стихи, которое поражает искусственностью.[17]

Таким образом, выбор и применение критерия вне тех объективных данных, которые дает нам текст, приводит к тенденциозному отношению к ритмической структуре памятника и самому тексту и соответственно к ошибочному его членению. Исследователи и переводчики, членившие текст «Слова» на слух, основывались все же на каких-то объективных опорных моментах. Этими опорными моментами несомненно могли быть только паузы между синтагмами. Но неотчетливое представление о критерии, а тем самым и о факторах, от которых зависит наличие пауз, смешение пауз между синтагмами и более длительных — между ритмическими единицами приводили в большинстве случаев к неправильному

---

[14] Д. Дубенский. Опыт о народном русском стихосложении. М., 1828.

[15] Ф. Е. Корш. Слово о полку Игореве. (Исследования по русскому языку, т. II, вып. 6). СПб., 1909. Например, текст «Слова» — «Нъ се злс: княже ми непособіе» реконструируется Коршем таким образом:

Нъ се (одьно гнѣздо) ‖ къпяже
(друго)му ‖ не пособіе...

[16] Л. Тимофеев. Ритмика «Слова о полку Игореве». «Русская литература», 1963, № 1, стр. 88—104.

[17] E. Sievers. Das Igorlied metrisch und sprachlich bearbeitet. «Bericht über die Verhandlungen der Sächsischen Academie der Wissenschaften zu Leipzig», Bd. 78, 1926.

lib.pushkinskijdom.ru

пониманию ритмической структуры «Слова» и, как следствие, к ошибочному членению его не только на ритмические единицы, но даже на синтагмы. Всеми перечисленными выше авторами, за исключением Жуковского, обладавшего совершенно исключительной интуицией, было принято членение текста «Слова» на короткие отрезки или строки. Это деление было узаконено авторитетными работами Е. В. Барсова и акад. Ф. Е. Корша.[18] При этом членении возникает особый, обрывистый ритм, ни в малейшей степени не соответствующий действительному ритму подлинника. Местами, правда, в «Слове» имеется ускоренный ритм, и ритмические единицы здесь очень кратки, например в описании курских воинов и др. Исследователь невольно стремится подравнять по этим местам весь текст. Деление *всего* текста «Слова» на короткие отрезки разрывает не только ритмические единицы, но даже и синтагмы и, естественно, разрушает присущую памятнику ритмичность, мы бы сказали напевность, т. е. мелодичность или музыкальность речи, зависящую от ряда факторов, прежде всего от распределения пауз, затем от принятого характерного порядка слов, от звуковой инструментовки и т. д. Напевность в «Слове» сочетается с риторической интонацией. Первая часто бывает приглушена последнею и наоборот; надо отметить, что риторическая интонация в «Слове» отличается от современной, она создается на основе и как бы в рамках напевности.

2

Первый, кто пытался опереться в членении «Слова» на определенные объективные данные, которые можно было найти в самом тексте, и при этом принял во внимание ритмический строй произведений народной устной поэзии, а именно украинских дум, был М. А. Максимович (1837). В подтверждение наличия стихов в «Слове о полку Игореве» он приводит несколько отрывков из текста, расчленяя их на строчки, причем в качестве опорных моментов он устанавливает рифму и «одномерность».[19] Под «одномерностью» Максимович понимает, как это можно выяснить, приблизительно равное количество ударений и слогов в установленных им «стихах». Он указывает, однако, что «одномерные» стихи в «Слове» встречаются лишь изредка, что стихи в нем не имеют определенного склада.

Из двух критериев, указанных Максимовичем, — рифма и «одномерность» — второй нельзя признать ни в какой бы то ни было мере надежным и ни в малейшей степени объективным. Пользование этим критерием приводит исследователя к тому, что он решает вопрос a priori и, руководствуясь затем тенденцией, подравнивает «ритмические» отрезки текста. Так, по-видимому, поступил Гербель, затем Малашев, Вяземский и др. Методика Корша и Сиверса (а также и А. И. Никифо-

[18] Гербель делил «Слово» на 719 строк, Малашев — на 779, Вяземский — на 650, Барсов — на 742, Корш — на 647, Сиверс — на 952, Г. П. Шторм — на 746, в то время как в переводе Жуковского всего 554 строки. В новых переводах, возникших под влиянием статей и перевода автора данной работы, опубликованных в 1950—1952 годах, количество строк значительно сокращается. В переводе Г. П. Шторма (1961) 530 строк, в переводе на украинский язык Л. Е. Махновца (1955) — 612 строк. Деннис Уорд (Эдинбург), автор перевода на английский язык, указывает на «самые ценные сведения насчет ритмики „Слова“», полученные им из «перевода и статьи» автора данного исследования, и говорит о наличии в его переводе очень длинных строк и разнообразии в длине строки («The Bridge», Edinburgh University Linguistic Society, 1955, XII). См. также статью Д. Уорда «„Слово о полку Игореве“. К проблеме художественного перевода» в журнале «Культура и жизнь» (1959, № 2, стр. 53). В переводе Д. Уорда 497 строк.

[19] М. Максимович. Песнь о полку Игореве. «Журнал Министерства народного просвещения», ч. XIII, № 1, 1837, стр. 56—57. Ср.: М. А. Максимович, Собрание сочинений, т. III, Киев, 1880, стр. 561—562.

lib.pushkinskijdom.ru

рова[20] и Л. И. Тимофеева), по существу, вся основана на двух априорных предположениях: 1) все «Слово» состоит из стихов и 2) все эти стихи «одномерны». Но как раз этого-то мы и не знаем и не можем знать, по крайней мере до разделения текста на ритмические единицы. Интересующая нас проблема может быть решена, во всяком случае, только после проведения этой работы. Где же у нас гарантия того, что рядом стоящие ритмические единицы одномерны?

Если даже совершенно отрицать какую бы то ни было связь между формою украинских дум и «Слова о полку Игореве», то сам факт наличия «неодномерных» (или неравномерных, неравносложных) ритмических единиц (стихотворных строк) в народной поэзии говорит о возможности наличия подобных же в «Слове».

В думах длинные строки оказываются очень часто в соседстве с короткими, например:

Як сестра до брата з чужої сторони поклон посилала — 18 слогов
Жалібненько до себе прохала: — 10 »
«Братику мій рідненький...»[21] — 7 »

Если бы отсутствовала рифма, то, исходя из принципа одномерности, казалось бы возможным членить эти строки таким образом:

Як сестра до брата — 6 слогов, из них 2 ударных
З чужої сторони — 6 » » » 2 »
Поклон посилала... — 6 » » » 2 »

Однако членение это ощущается как насилие над текстом. Но не эта ли самая операция производится со «Словом о полку Игореве» с 1854 года, т. е. в течение столетия, многочисленными литературными переводчиками,[22] а также иной раз и исследователями, игнорирующими те признаки членения текста на ритмические единицы, которые имеются в нем самом.[23] Можно удивляться интуиции Жуковского, который еще в 1819 году в своем переводе смело сочетал, например, такие строки:

Где же ты, великий князь Всеволод?
Иль не помыслишь прилететь издалеча отцовский златой
престол защитить?
Силен ты веслами Волгу разбрызгать...[24]

Ключом к ритму «Слова», естественно, является деление текста на ритмические единицы. Многие исследователи членили, как мы видели, «Слово» на ритмические отрезки, на строчки или «стихи», но до сих пор ни один из них (кроме Максимовича) не обосновал этого деления, так как оно производилось либо только на слух, либо в угоду предвзятой идее, что привело, например, Сиверса к произвольному кромсанию текста.

---

[20] См. работу проф. А. И. Никифорова «Проблема ритмики „Слова о полку Игореве“» («Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. М. Н. Покровского», т. IV, факультет языка и литературы, вып. 2, 1940).

[21] П. Житецкий. Мысли о народных малорусских думах. Киев, 1893, стр. 189.

[22] Авторы новых переводов, например А. К. Югов (1945), отступают в некоторой мере от принципа «одномерности», но углубляют ошибку, расчленяя значительную часть ритмических единиц на строки, состоящие из одного или двух-трех слов, т. е. на отдельные отрезки синтагм.

[23] Членение на объективные ритмические единицы не только сохраняет ритм подлинника, но и выявляет его, потому что при этом обнаруживаются синтаксические целые (элементы, единицы) текста, что облегчает и обеспечивает правильное чтение текста читателем, такое чтение, при котором сохраняется его ритм.

[24] Но Жуковский, который руководствовался только интуицией, не избежал некоторых очевидных ошибок, например:

Вещий Боян,
Есть ли песнь кому сотворить хотел...

Здесь членение дается не на ритмические единицы, а на синтагмы. Нередки случаи в переводе Жуковского также и рассечения синтагм.

lib.pushkinskijdom.ru

Таким образом, нельзя было опереться на уже существующий научный метод. Приходилось поэтому создавать подобный метод заново. Это было тем более необходимо, что выяснение общей ошибочности сложившейся традиции членения «Слова» на «стихи» заставляло отказаться от этой традиции и как-то преодолеть ее. Прежде всего необходимо было отказаться от стремления делить текст «Слова» на стихи и тем самым a priori решать ту задачу, ради которой проделывается эта работа. Строго объективный, научный метод в данном случае предполагает возможность деления текста лишь на ритмические единицы, не предрешая вопроса — являются ли они ритмико-синтаксическими периодами ритмической прозы или стихами.

Если учесть возможность наличия в «Слове» неравномерных ритмических единиц, задача разыскания их значительно усложняется. Прежде всего надо было найти в ритмическом потоке «Слова о полку Игореве» какие-либо очевидные опорные пункты, от которых можно отправляться в дальнейшем исследовании. Такими опорными пунктами могли служить композиционные отрезки, рефрены, законченные предложения. Эти отрезки текста отделяются один от другого большими, длительными паузами. Естественно было опереться на них, принять их за отправные пункты и постараться проследить наличие подобных длительных пауз по всему тексту.

Неоспоримые связи «Слова» с устной народной поэзией дали возможность опереться также и на следующее положение А. А. Потебни: «Размер народной песни первоначально возникает вместе с напевом, почему синтаксическое деление стиха совпадает с естественным делением напева».[25]

Исходя из этих соображений ключом к ритму «Слова» следует признать определение наличия пауз, значительных по длительности, которые членят «Слово» на ритмические единицы. Но вследствие того, что в основу членения исследуемого текста, как это ясно из вышеизложенного, неизбежно приходится положить его *синтаксическое членение*, так как никаких иных опорных моментов нет или их крайне недостаточно (например, рифмы, анафоры и т. д.), наши «ритмические единицы» начинают приобретать некоторую определенность, а именно синтаксическую, поэтому уточненным наименованием их должно быть «ритмико-синтаксические единицы».[26] Термин «ритмические единицы» является более общим; наличие их объединяет ритмическую прозу и стихи в противоположность прозе. Ритмические единицы, стало быть, могут являться либо ритмико-синтаксическими единицами ритмической прозы, либо отдельными стихами, т. е. строками стихотворной речи. Ритмические единицы могут оказаться стихами, если дальнейшим исследованием будет доказан стихотворный строй изучаемого текста, в данном случае «Слова о полку Игореве».

Прежде всего, приступая к изучению текста «Слова», нужно было найти какой-либо объективный критерий для определения основных, длительных пауз, а тем самым и для определения ритмико-синтаксиче-

---

[25] А. А. Потебня. I. Слово о полку Игореве. Текст и примечания. II. Объяснение малорусской песни XVI века. Харьков, 1914, стр. 192. Абстрактное изучение ритма «Слова» Э. Сиверсом (1926) с точки зрения его «музыкальной теории», без учета данных того или иного рода устного народного творчества, привело его к игнорированию положения, высказанного Потебней, и вследствие этого к явно ошибочному делению текста «Слова» на «стихи».

[26] Ритмико-синтаксические единицы являются объективными языковыми единицами, присущими ритмической прозе. Эти единицы были осознаны в иных случаях, может быть, ранее, чем было осознано наличие отдельного слова, именно благодаря их интонационной и ритмической завершенности и большим, длительным паузам между ними. Так, в «Codex Argenteus» (конец V—начало VI века) отделены точками с достаточной правильностью не что иное, как ритмико-синтаксические единицы, например: attaunsarþuinhiminam weihnainamoþein. qimaiþiudinassusþeins. wairþaiwiljaþeins. sweinhiminajahanaairþai. hlaifunsaranaþanasinteinangifunshimmadaga. jahafletunsþateiskulanssijahma. swaswejahweisafletamþaimskulamunsaraim. и т. д.

lib.pushkinskijdom.ru

ских единиц. Важнейшим критерием является, естественно, законченность мысли, смысловая завершенность отрезка речи и связанная с этим интонационная завершенность его. Ясно, что между различными предложениями имеются особенно большие паузы. Но этого критерия недостаточно. В «Слове» нередко ощущаются большие паузы также и внутри предложений, например: «подъ шеломы възлелѣяны, || конець копія въскръмлени»; «потопташа поганыя плъкы половецкыя || и рассушясь стрѣлами по полю».

Исследование синтаксического строя «Слова о полку Игореве», структуры предложений давало возможность опереться на особенности этой структуры как на критерий при членении текста памятника.

Другим критерием членения на ритмико-синтаксические единицы является синтаксический параллелизм:

Уже снесеся хула на хвалу;
уже тресну нужда на волю;
уже връжеса Дивь на землю.

Синтаксический параллелизм часто сопровождается, как это мы видим, полной или приблизительной анафорой, имеющей также и самостоятельное значение для нашей цели, что очевидно из предыдущего примера, а также из следующего:

Ту ся брата разлучиста на брезѣ быстрой Каялы;
ту кроваваго вина не доста;
ту пиръ докончаша храбріи Русичи...

Кроме двух вышеуказанных критериев, пришлось изыскивать и другие. Создает замедление и некоторый перерыв ритма несомненно также и рифма. На основании рифмы определял наличие «стихов» в «Слове» еще Максимович (1837).

Коли соколъ въ мытехъ бываетъ, ||
высоко птицъ възбиваетъ...

Не только рифма имеет значение, но и другого рода звуковые соответствия, а именно — своеобразные консонансы, наблюдающиеся в глагольных сочетаниях:

нъ нечестно одолѣсте, ||
нечестно бо кровь поганую проліясте.

Но несомненно, что последними из указанных критериев можно пользоваться только как подсобными и дополнительными; возможность использования их ограничена прежде всего ограниченным использованием самим автором «Слова» этих поэтических приемов.

Что касается ударений, то в процессе исследования выяснилось, что постановка ударения на том или ином слоге в отдельных словах не оказывает никакого влияния на определение ритмико-синтаксической единицы, так как обнаружение ее корректируют синтаксические моменты, а именно — синтаксическая структура предложения, синтаксический параллелизм, в иных случаях рифма и проч. Вот характерный пример: в зависимости от того, ставим ли мы ударение «Ярóславу», «Мстúславу» или «Ярослáву» и «Мстислáву», мы находим либо консонанс, либо рифму, но в обоих случаях неизменным остается синтаксический параллелизм и при учете предшествующих рифм обоснованное членение на ритмико-синтаксические единицы остается одним и тем же, а именно:

который дотечаше,
та преди пѣснь пояше
старому Ярославу,
храброму Мстиславу...[27]

[27] Древнерусский текст, членепный па ритмико-синтаксические единицы, с проставленными ударениями, печатается в книге «Слово о полку Игореве», которая выйдет в свет в 1965 году (изд. «Просвещение», М.).

lib.pushkinskijdom.ru

Наконец, общая синтаксическая структура «Слова», сочетание ритмико-синтаксических единиц, положение еще не определенной ритмико-синтаксической единицы среди предыдущих и последующих — все это помогает определению длительных пауз.

При дальнейшем углублении в данную проблему оказалось, что критерий, указанный мне Л. И. Тимофеевым еще в 1939 году, а именно — дактилическое окончание, завершающее строку,[28] нельзя считать объективным, так как ритмико-синтаксическая единица совершенно необязательно им кончается. Из 503 ритмико-синтаксических единиц (строк), на которые расчленился текст оригинала, только около двухсот обладают дактилическими (а иной раз (в том числе) гипердактилическими сложными или простыми) окончаниями.

Но в то же время совершенно очевидно, что нередко предложения в «Слове» имеют мужские и женские клаузулы, хотя здесь несомненно должна кончаться ритмико-синтаксическая единица.

Вот образцы бесспорно мужских клаузул:

а храбріи русици преградиша чрълеными щиты. ||
а древо не бологомъ листвіе срони ||

Вследствие максимально возможной объективности и естественности принятого разделения текста «Слова» (согласно его синтаксическому членению) на ритмические единицы обнажается ритмический строй памятника и выявляется его подлинный ритм. Правильно найденный, он и сам помогает в членении текста, причем критерием здесь может служить именно ритмичность, так как естественно, что никакое членение текста не может усилить, «улучшить» подлинный ритм такого гениального произведения, каким является «Слово о полку Игореве». Но все это далеко не означает, что ритмический строй «Слова» только благодаря членению на ритмико-синтаксические единицы становится совершенно ясным. Предстоит еще очень большая, кропотливая работа, чтобы раскрыть загадку его ритмической структуры.

3

Таким образом, текст «Слова» естественно (как отметил или, вернее, угадал еще Востоков) разделяется на ритмические единицы. Но следует ли отсюда утверждение, что все оно написано стихами? Являются эти ритмические единицы стихами или ритмико-синтаксическими периодами ритмической прозы?

Рассматривая текст «Слова о полку Игореве», наглядно синтаксически члененный, мы прежде всего можем заключить о неравномерности ритмико-синтаксических единиц. В самом деле, как и в украинских думах, в «Слове» имеются ритмические единицы, заключающие от 5—6 (в редких случаях) и до 20—30 слогов.

Длъго ночь мркнетъ.	— 5 слогов
Заря свѣтъ запала.	— 6 »
Си ночь съ вечера одѣвахуть мя, рече, чръною паполомою на кроваты тисовѣ...	— 27 »

Ритмико-синтаксические единицы с приблизительно равным количеством слогов идут или одна за другой, или чередуясь без определенного порядка — многосложные и короткие:

Ты бо можеши посуху живыми шереширы стрѣляти,	— 18 слогов
удалыми сыны Глѣбовы.	— 9 »

[28] См. мои примечания к переводу «Слова» в сборнике «Слово о полку Игореве» (Библиотека поэта. Большая серия. «Советский писатель», Л., 1952, стр. 304).

lib.pushkinskijdom.ru

Вслушиваясь и вдумываясь в ритм «Слова», синтаксически правильно расчлененный на объективные ритмические единицы, можно не только утверждать, что ритм этот сложен, как сложна композиция памятника, но также и то, что «Слово» чрезвычайно богато в ритмическом отношении. Воспринимая на слух «Слово» после проделанной подготовительной работы по изучению его синтаксиса, мы прежде всего замечаем изменчивость его ритма. Напевность его то ослабляется почти до звучания слаборитмичной прозы, то становится очевидной, и местами «Слово» звучит подобно стихам. Исследование текста приводит нас к выводу о наличии трех ритмических компонентов в «Слове». В нем имеется ритмическая проза с ослабленной ритмичностью (мы бы сказали — слабонапевные малоэмоциональные ритмы). В свободном чередовании с нею идет ритмическая проза с усиленной ритмичностью двоякого рода, а именно: проза с напевной риторической интонацией и высокоорганизованная в ритмическом отношении речь, подобная стихам. Таким образом, три ритмических варианта характеризуются степенью их ритмичности.

Вот образец прозаической (слабонапевной) интонации:

> Орьтъмами, и япончицами, и кожухы начашя мосты мостити
> по болотомъ и грязивымъ мѣстомъ,
> и всякыми узорочьи половѣцкыми.

Такого рода слаборитмичной прозы в «Слове», как выясняется, сравнительно немного (около четвертой части всего текста); она встречается лишь в отдельных местах. Этот ритм употребляется автором в обращениях к слушателям, в некоторых описаниях, в эпическом рассказе, особенно в дополнительных замечаниях, в описании первого боя, в описании усобиц прежних времен, Всеслава Полоцкого и др.

Другим ритмическим вариантом «Слова» является своеобразная напевная риторическая интонация. Она звучит в обращении к Всеволоду в описании горя Русской земли, в описании сна Святослава, как основной фон в рассказе бояр и в «золотом слове» Святослава, во всех обращениях к князьям:

> Инъгварь и Всеволодъ и вси три Мстиславичи,
> не худа гнѣзда шестокрилци!
> Не побѣдными жребіи собѣ власти расхытисте!
> Кое ваши златыи шеломы и сулицы ляцкыи и щиты?

Здесь часто встречаются риторические вопросы, восклицания и т. п.

Третьей ритмической вариацией являются наиболее ритмичные места в «Слове», приближающиеся к стихам. Такого рода «стихи» вкраплены местами на протяжении всего текста по 2—3, по 5 и до 10—20 строк. «Стихи» особенно часто встречаются в описаниях битв, вкраплены они также в рассказ бояр и в «золотое слово»; сплошь идут в описании курских воинов, в описании вещего знамения, в плаче Ярославны и в описании побега Игоря.

Из вышеизложенного следует, что «Слово», написанное в своей основе ритмической прозой,[29] обладает двоякого рода объективной членимостью. Во-первых, как любой прозаический текст, оно членится на синтагмы и, во-вторых, как текст, написанный ритмической прозой, оно членится на ритмические единицы.[30] Если синтагма обладает некоторой смысловой и синтаксической завершенностью, то для ритмико-синтакси-

[29] Само название этой формы речи чрезвычайно характерно. Оно говорит о ритмичности речи и ритмической ее организации и в то же время подчеркивает отсутствие в ней стиха как речевой ритмически организованной единицы.

[30] Эта двоякая объективная членимость текста «Слова о полку Игореве» была источником в течение 150 лет недоразумений и путаницы для всех переводчиков и исследователей при попытках членения его.

lib.pushkinskijdom.ru

ческих единиц, в отличие от синтагм, характерна (как показало проведенное мною изучение их) значительно бóльшая степень завершенности: они обязательно обладают *интонационной завершенностью,* обусловливающей непрерывность ритмического движения речи. Очевидно, что это резко отличает ритмико-синтаксические единицы от синтагм. Наличие ритмико-синтаксических единиц образует речь особого рода, а именно — ритмическую прозу. Синтагмы же не обладают интонационной завершенностью, и наличие их не создает особого рода ритма (вторичной, усиленной ритмичности речи). Ритмико-синтаксическая единица в большинстве случаев состоит из двух синтагм, значительно реже из трех, в ряде случаев она может состоять из одной синтагмы (совпадать с нею); в очень редких случаях состоит из четырех синтагм. Из долей синтагм ритмико-синтаксическая единица состоять не может.

Синтагмы определяются в тексте «Слова о полку Игореве» достаточно легко, они по большей части очевидны, деление на синтагмы строго определенно и может быть только одно. В отношении ритмико-синтаксических единиц следует указать, что количество слогов в них не может быть меньше известного минимума и не может превышать определенный максимум. В «Слове о полку Игореве» минимум равен пяти слогам (не считая, конечно, слова «аминь»), максимум — 31 слогу. Членение на ритмико-синтаксические единицы в «Слове», так же как и на синтагмы, может быть только единственным, оно обладает устойчивостью, что и представляет собою основу ритмической системы «Слова о полку Игореве». Но эта система — в основном система ритмической прозы.[31] Текст является ритмически целостным именно потому, что он весь членится на ритмико-синтаксические единицы.

Все три вышеуказанных ритмических варианта создаются следующими ритмообразующими элементами: 1) распределение пауз, 2) синтаксическая конструкция предложения, 3) количество ударных слогов и организация ударений, 4) количество неударных слогов и чередование ударных и неударных слогов, 5) общее количество слогов в ритмико-синтаксической единице, 6) клаузулы, 7) анафоры. Степень ритмичности, которою отличаются ритмические вариации, зависит от наличия этих элементов, степени организации каждого из них и их сочетания.

В наиболее ритмичных местах «Слова» мы наблюдаем закономерность в распределении пауз, синтаксический параллелизм, определенное, в иных случаях повторяющееся, количество ударных слогов, известную правильность чередования ударных и неударных слогов, часто — анафору и в некоторых — рифмы или консонанс.

Эти ритмообразующие элементы в плаче Ярославны и в ряде других мест «Слова» дополняются четкой строфической композицией[32] и рефренами. Руководствуясь этими элементами, можно выделить наиболее ритмичные места в «Слове», или «стихи». В основе большей части этих «стихов» лежит, по-видимому, песенная интонация, но во многих случаях она отсутствует. Таким образом, можно определить, что наиболее ритмичные места в «Слове» относятся по крайней мере к двум разновидностям.

---

[31] Эти выводы, к которым я пришел на основании исследования текста, не противоречат априорным негативным утверждениям (правда, самого общего характера) М. П. Штокмара. См. его статью «Ритмика „Слова о полку Игореве“ в свете исследований XIX—XX вв.» (в кн.: Старинная русская повесть. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 65—82). Справедливый отзыв о работе М. П. Штокмара см. в указанной статье Л. Тимофеева («Русская литература», 1963, № 1, стр. 88).

[32] Весь текст «Слова», согласно моим наблюдениям, состоит из 45 нетождественных, разнообразных по своему строению строф.

lib.pushkinskijdom.ru

Вот «стихи», в основе которых лежит, по-видимому, песенная интонация:

	Общее количество слогов	Количество ударных слогов
пути́ ѝмь вѣ́доми,	6	2
яру́гы ѝмь зна́еми,	7	2
лу́ци у нѝхъ напря́жени,	8	2
ту́ли отво́рени,	6	2
са́бли изъо́стрени...	6	2

В каждой ритмико-синтаксической единице два главных ударения (в первых трех имеется еще дополнительное, второстепенное). Налицо синтаксический параллелизм. Песенная интонация создается дактилическими окончаниями, грамматически однородными, соотношением ударных и неударных слогов и чередованием их.

Приведем пример высокоорганизованной в ритмическом отношении речи («стихов») совершенно иного рода, в которой нет и признака песенной интонации:

	Общее количество слогов	Количество ударных слогов
Длѣ́го но́чь мр̀кнетъ.	5	3
Зоря́ свѣ́тъ запала́.[33]	6	3
мъгла́ поля́ покры́ла.	6	3
Ще́котъ сла́вій у́спе;	6	3
го́воръ га́личь убуди́.	7	3

Клаузулы здесь женские и мужские. Песенная интонация отсутствует. В каждой строке три основных ударения. Процент ударных слогов высок, понижаясь к концу «строфы». Налицо синтаксический параллелизм.

По моим подсчетам из 503 ритмико-синтаксических единиц, на которые разделилось «Слово», около 250 являются особенно ритмичными, уподобляющимися «стихам», т. е. около половины. Другая половина состоит на $^3/_4$ из ритмико-синтаксических единиц с напевной риторической интонацией и на $^1/_4$ из ритмико-синтаксических единиц с прозаической слабонапевной интонацией. Высокоорганизованная в ритмическом отношении речь, подобная стихам (частично — несомненные стихи), — преимущественно фольклорного характера, хотя бы по своему происхождению (генетически). В первую очередь, это «цитаты» из Бояна или подражание им, величания или славы и вариации причитаний.

Слабонапевным, полупрозаическим, малоэмоциональным (как бы нейтральным) ритмом начинается «Слово о полку Игореве». Но вот автор воодушевляется, говоря о Бояне, неожиданно появляется синтаксический параллелизм, неударные слогп отчетливее объединяются вокруг ударных, число слогов в смежных ритмико-синтаксических единицах подравнивается, звучит рифма, речь становится более эмоциональной и напевной — и мы ощущаем стих:

сѣ́рымъ вѣ́лкомъ по́ земли,
ши́зымъ орло́мъ подъ о́блакы.

кото́рыи дотеча́ше,
та преди́ пѣ́снъ поя́ше...

Общая ритмичность «Слова» (в совокупности всех отдельных строфических кусков его) повышается в центральной, главной части его: в описании горя на Руси, сна Святослава, в рассказе бояр, в «золотом слове» Святослава, в обращении к князьям. Местами в центральную часть «Слова» вкраплены такого рода строки, которые мы ощущаем как стихи, причем иногда в них выражены обобщающие мысли.

[33] Ударение в слове «запала» спорно.

lib.pushkinskijdom.ru

Напевная риторическая интонация резко кончается сейчас же после обращения к князьям. О смерти Изяслава рассказывается слаборитмичной (слабонапевной, но ритмически организованной) прозой. Отрывок этот заключается «стихами». Третья часть «Слова» особенно высоко организована в ритмическом отношении и особенно напоминает «стихи». Только плач Ярославны от побега Игоря отделяется прозаической фразой. Таким образом, мы видим, что общая ритмичность и целостность «Слова» возрастает от начала к концу. Это связано с общим повышением эмоционального напряжения и лиричности «Слова» к концу его. И всюду, где мы видим наибольшее поэтическое напряжение, оно разрешается в восклицаниях-концовках, бóльшая часть которых воспринимается нами как стихи, так как они, являясь рефренами, соразмерны между собой и связаны повторами. Именно в местах наибольшего поэтического напряжения встречается, вообще не частая, рифма в «Слове»:

два солнца помѣркоста,
оба багряная стлъпа погасоста...

Основным ритмообразующим элементом и элементом ритмической изобразительности является распределение пауз. Ритмико-синтаксические единицы с большим или малым количеством слогов распределяются в «Слове», по крайней мере местами, с известной закономерностью в зависимости от содержания.

В наибольшем, относительно, количестве многосложные ритмико-синтаксические единицы встречаются в описании сна Святослава и плаче Ярославны (исключая обращения). Плавные ритм и интонация, которые получаются в результате редких пауз и, следовательно, многосложности ритмико-синтаксических единиц, в первом случае акцентируют, по-видимому, то обстоятельство, что передается рассказ великого князя Киевского. Плавность придает его рассказу величие.[34] Во втором случае плавность интонации и ритма сообщает речи мягкость и женственность.[35] В обоих случаях чередование более многосложных ритмико-синтаксических единиц с менее многосложными (неравносложность их) вызывает известное нарушение плавности интонации и ритма, которые передают взволнованность речи говорящего. В плаче Ярославны это достигается также путем повторяющегося обращения и использования вопросительной интонации. И сон Святослава и плач Ярославны заключаются короткими ритмико-синтаксическими единицами, служащими как бы концовкой.

Короткие ритмико-синтаксические единицы встречаются в описании курских воинов и бегства Игоря. В обоих случаях частотой пауз достигается стремительность речи, соответствующая содержанию. Многосложными ритмическими единицами, благодаря чему создается интонация глубокой печали, написан автором «Слова» рассказ о гибели Изяслава. Особенно ярко наблюдается чередование многосложных ритмических единиц с короткими в рассказе бояр и в начале рассказа о Всеславе.

Таковы мои выводы об основных чертах ритмического строя «Слова о полку Игореве».

Новейший исследователь «Слова о полку Игореве», особенно углубленно поработавший над памятником, Д. С. Лихачев в своих работах общего характера отмечает исключительную ритмичность памятника и приходит к выводам, близким тем, к которым пришел и я, специально изучая ритмику «Слова о полку Игореве». Особенно интересной мне

[34] Интересно указание Маяковского: «...для героических и величественных передач надо брать длинные размеры с большим количеством слогов...» (В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений в двенадцати томах, т. 10, Гослитиздат, М., 1941, стр. 232).

[35] Это отмечено еще Ю. Тиховским в работе «Прозою или стихами написано „Слово о полку Игореве“?» («Киевская старина», 1893, кн. 10)

lib.pushkinskijdom.ru

представляется мысль Д. С. Лихачева о противопоставлении равенства частей, отсутствующего в «Слове», но которого ошибочно искали в нем некоторые исследователи, ритмическому равновесию, наблюдаемому в «Слове», хотя этот термин, недостаточно раскрытый Д. С. Лихачевым, остается не совсем ясным в строго научном отношении.[36] Однако идея Д. С. Лихачева открывает некоторые новые возможности и пути в дальнейшем изучении сложнейшей проблемы ритмического строя «Слова о полку Игореве». Углубляя свою работу по изучению ритмико-синтаксического членения «Слова о полку Игореве» и его ритма, я выяснил, что «равенство частей» является не чем иным, как «одномерностью» Максимовича, а именно наличие «ритмического равновесия» обусловливает его ритмичность, т. е. подлинный ритм «Слова», обнаруживаемый и раскрывающийся, наконец, перед исследователями и вещающий нам о древнерусской поэзии XI—XII веков, подобно тому, как перед археологом обнаруживается искусство древних народов или перед исследователем письмен раскрывается значение текста, рассказывающего о жизни прошлых веков.

[36] Д. С. Лихачев. Слово о полку Игореве. Историко-литературный очерк. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 148. См. также: Слово о полку Игореве. Под редакцией В. П. Адриановой-Перетц. Серия «Литературные памятники». Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 366.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. САВЧЕНКО

КАК ПОСТРОЕН РОМАН ДОСТОЕВСКОГО «ПОДРОСТОК»

Исследователям творчества Достоевского не удается обнаружить принцип организации сюжета в романе «Подросток», тот идейный стержень, который делал бы художественно оправданным в глазах читателя прихотливый узор фабулы произведения.

По мнению исследователей, «идея» главного героя романа Аркадия Долгорукого «стать Ротшильдом» не получает сюжетного воплощения, она не мотивирует поступки героя, не является психологическим стимулом его поведения, а следовательно, и не определяет движения фабулы произведения. «Идея» Подростка не получает авторской оценки.

Молодой человек, кончивший курс гимназии, приезжает в Петербург с намерением накопить миллионы и сделаться Ротшильдом. Он носит имя Аркадия Долгорукого. «Князь Долгорукий?» — всякий раз пытаются выяснить при знакомстве с ним. И этот вопрос ранит сердце Подростка. Нет, он «*просто* Долгорукий», «сын бывшего крепостного Макара Долгорукого и незаконный сын... бывшего барина господина Версилова».[1] Отца своего, господина Версилова, он видел только раз в жизни. Андрей Петрович поразил воображение десятилетнего мальчика образованностью, элегантностью, оригинальностью ума, красотою. С тех пор внимание впечатлительного Подростка приковано к этому загадочному человеку. До Аркадия доходят самые противоречивые слухи об отце. У Версилова сложные отношения с высшим обществом, «какие-то там... интриги и приключения» (стр. 83). Подростка влечет в Петербург не только «идея», но и стремление разобраться, кто такой Версилов. А если нужно, то помочь ему.

Дело в том, что в боковом кармане сюртука Аркадия зашито письмо, «документ», который может сокрушить главного, как полагает Подросток, врага Версилова — красавицу Катерину Николаевну Ахмакову.

Страстное желание узнать правду об отце бросает Подростка в общество дворян, заставляет его заводить все новые и новые знакомства. Аркадий с юношеской наивностью верит в искренность доброго к нему отношения окружающих, долго не осознавая связи и смысла событий, неожиданно обрушившихся на него. В результате он оказывается втянутым в сеть интриг, которые плетутся вокруг богатого наследства князя Сокольского. Аркадий признается: «...я бросил мою идею и затянулся в дела Версилова...» (стр. 83).

И литературоведы не пытаются возразить герою. В. Кирпотин пишет: «Кончилось тем, что Подросток „бросил свою идею и затянулся в дела Версилова“ целиком. „Идея“ послужила в романе основанием для нескольких сравнительно второстепенных эпизодов...».[2]

---

[1] Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в десяти томах, т. VIII, Гослитиздат, М., 1957, стр. 8, 65. Далее ссылки на страницы этого тома даются в тексте.

[2] В. Кирпотин. Роман Достоевского «Подросток». В кн.: Ф. М. Достоевский. Подросток. Гослитиздат, М., 1961, стр. 588.

lib.pushkinskijdom.ru

Исследователь сопоставляет роман «Подросток» с романом «Преступление и наказание» в композиционном плане и делает вывод, естественно, не в пользу первого романа: «В „Преступлении и наказании“ диалектика идей сращена с диалектикой действия, и каждый идейный поворот подготовлен и обоснован сюжетными поворотами в тесном смысле слова». В «Подростке» же «сюжетный каркас», по мнению В. Кирпотина, «несоразмерно мал по сравнению с глубоким его идейным, социально-философским содержанием». При этом «сюжетный каркас» В. Кирпотин пытается нащупать в попытках Подростка шантажировать Ахмакову письмом, компрометирующим ее перед отцом. Это «не может создать искомого Достоевским исключительного катастрофического напряжения. История шантажа растягивается, она недостаточно мотивирует поступки и взвинченные состояния персонажей, она временами пропадает из повествования и не может поддерживать постоянного интереса к нему».

Так рождается мысль о композиционной неслаженности романа, которая не позволяет поставить «Подросток» в один ряд с такими шедеврами Достоевского, как «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы». В. Кирпотин так и пишет: «Однако в других отношениях Достоевский и в „Подростке“ проявил гениальную силу своего художественного дарования».[3]

Композиционную рыхлость, нагромождение эпизодов имеет в виду другой известный советский литературовед А. Долинин, когда, исследуя творческую историю романа, отмечает: «Первоначально идея Подростка „стать Ротшильдом“ должна была пройти по всему роману, быть одним из основных композиционных факторов. Когда же ее отодвинула идея „благообразия“, то вновь открылись широко двери для всех „тем и планов“, развивающихся из „пережитых сердцем впечатлений“».[4] Самую форму повествования от первого лица А. Долинин рассматривает как «нечто вроде компромисса» Достоевского «со своим „главным недостатком“: можно „множество отдельных романов и повестей втискивать в один“».[5]

Автор интересных работ о поэтике Достоевского Л. Гроссман связывает с романом «Подросток» «кризис романной формы Достоевского»: «При несомненной яркости отдельных эпизодов и философской значительности многих диалогов, роман „Подросток“ как бы растворяется в лихорадочной смене фактов, заслоняющих от читателей контуры его главного замысла».[6]

Композиционная функция Аркадия подчас сводится к роли наблюдателя. «Перед его глазами разворачивается пестрая картина общества, охваченного жаждой богатства и власти. Наблюдения Аркадия над окружающим миром позволили Достоевскому развернуть перед читателем калейдоскоп лиц и событий...» — пишет Г. Фридлендер.[7]

Эта «пестрая картина общества», «калейдоскоп лиц и событий» оказываются в центре внимания исследователей. Прежде всего отмечается

---

[3] Там же, стр. 606.

[4] А. С. Долинин. Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». «Советский писатель», М.—Л., 1963, стр. 188.

[5] Там же, стр. 189.

[6] Л. П. Гроссман. Достоевский — художник. В кн.: Творчество Ф. М. Достоевского. Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 392. В последней книге о Достоевском Л. Гроссман объясняет жанровое своеобразие романа «Подросток» характером отраженной в нем эпохи. Достоевский изображает «всероссийский хаос в соответствующей хаотической манере». При этом «жанровая природа романа с ее твердыми эпическими законами, — по мысли исследователя, — растворяется и как бы улетучивается в проносящихся видениях или смутных представлениях, свободных от закономерной кристаллизации или органического развития» (Л. Гроссман. Достоевский. Изд. «Молодая гвардия», М., 1962, стр. 482).

[7] История русского романа в двух томах, т. 2. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 245.

lib.pushkinskijdom.ru

яркая картина социальной и моральной деградации дворянского общества, антикапиталистический пафос произведения.

На этот раз на помощь приходит сам писатель, определивший в черновых набросках идею романа так: «Главное. Во всем идея разложения... Разложение главная видимая мысль романа. Все врозь, даже дети врозь... Общество химически разлагается».[8]

Итак, традиционный взгляд на композицию романа «Подросток» сводится к следующему. Архитектоника романа не определяется логикой развития характера героя. События и факты выдвигаются на первый план, приобретают самодовлеющее значение и заслоняют «контуры... замысла» произведения. Идея Аркадия «стать Ротшильдом» не находит сюжетного воплощения в романе. Между «идеей» Аркадия и историей с «документом», составляющей «сюжетный каркас» произведения, нет точек соприкосновения. Роман лишен единого сюжетного стержня.

По-видимому, не только Подросток, но и Достоевский бросил «идею» и «затянулся в дела Версилова».

Но ведь что дозволено Подростку, не дозволено великому романисту. Да и так ли это?

1

Обратимся к восьмой главе второй части романа, когда, ошеломленный и растерянный, Аркадий пытается осмыслить происшедшее и понять связь развернувшихся событий. «Но мысли становились все бесформеннее и неуловимее; я рад был, когда удавалось осмыслить какую-нибудь и ухватиться за нее.

„У меня есть «идея»! — подумал было я вдруг, — да так ли? Не наизусть ли я затвердил? Моя идея — это мрак и уединение, а разве теперь уж возможно уползти назад в прежний мрак? Ах, боже мой, я ведь не сжег «документ»! Я так и забыл его сжечь третьего дня. Ворочусь и сожгу...“» (стр. 359).

«Идея», «документ»...

Почему они всплывают в возбужденном мозгу Подростка одновременно?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо разобраться прежде всего в сущности «ротшильдовской идеи» Подростка. «Моя идея, это — стать Ротшильдом», — заявляет Аркадий (стр. 86). Богатство привлекает Подростка как необходимое и первейшее условие могущества человека в современном ему обществе: «...деньги — это единственный путь, который приводит на *первое место* даже ничтожество» (стр. 97). Теперь, в эпоху господства «золотого мешка», Ротшильд сменил Наполеона. Поэтому карьера Ротшильда столь привлекательна для вступающего в жизнь молодого человека. Но мечтая о миллионах, Аркадий не мечтает ворочать миллионами, утопать в роскоши, пользоваться всеми благами жизни. Он готов уподобиться тому ходившему в отрепье нищему, в рубище которого по смерти были найдены несколько тысяч кредитными билетами. «Будь я Ротшильд, я бы ходил в стареньком пальто и с зонтиком» (стр. 98), а «ел бы, имея сто миллионов, ту же самую тарелку супу с говядиной, как теперь!» (стр. 531). Подростку довольно сознания тайного могущества, подобно пушкинскому Скупому.[9]

---

[8] А. С. Долинин. Последние романы Достоевского, стр. 53. Нужно заметить, что черновые материалы романа «Подросток» изучены глубже и разностороннее, нежели проблематика и художественное своеобразие романа. Мы имеем в виду цитируемую работу А. С. Долинина.

[9] По мнению Г. Фридлендера, Аркадий «мечтает стать новым Ротшильдом, чтобы с помощью денег заставить людей покориться себе и признать свое превосходство» (История русского романа, т. 2, стр. 245). Совершенно очевидно, что «покорение

lib.pushkinskijdom.ru

Следовательно, Подростка не пленяет и могущество, приобретаемое в этом обществе богатством: «... мне нужно лишь то, что приобретается могуществом и чего никак нельзя приобрести без могущества: это уединенное и спокойное сознание силы! Вот самое полное определение свободы, над которым так бьется мир! Свобода! Я начертал, наконец, это великое слово... Да, уединенное сознание силы — обаятельно и прекрасно» (стр. 98).

Проблема свободы личности — одна из основных проблем творчества Достоевского. Образ Аркадия Долгорукого можно поставить в один ряд с центральными образами бунтарей Достоевского — Раскольниковым и Иваном Карамазовым. Но идеал свободы героев Достоевского несет в себе груз заблуждений и иллюзий буржуазного общества. По сути дела, «идея» Подростка — это выдуманное и вынужденное убежище от подстерегающих его на каждом шагу оскорблений, которые он должен безропотно сносить, потому что он *просто* Долгорукий, «*член случайного семейства*» (стр. 625).

Детерминированность психологии героя «Подростка» социальными условиями выглядит убедительно и свободна от мистификации,[10] хотя и здесь наблюдается обычная у Достоевского двойственность мотивировки поведения героя. С одной стороны, жизненные обстоятельства, уродующие сознание Подростка, а рядом — характер героя как первопричина зла, «душа паука» (стр. 420), роднящая его с подпольным человеком. «Нет, не незаконнорожденность, которою так дразнили меня у Тушара, не детские грустные годы, не месть и не право протеста явились началом моей „идеи“; вина всему — один мой характер» (стр. 95), убеждает читателя герой Достоевского, ищущего источник зла глубже, чем думают «лекаря-социалисты»,[11] и рассказывает историю своей жизни.

«Идея» Подростка пространно излагается в пятой главе первой части романа. В следующей — шестой главе (сцена скандала в доме Версилова) рассказывается о детстве Аркадия, унижениях и оскорблениях, которые сыпались на голову ни в чем не повинного незаконнорожденного ребенка. Шестая глава является своеобразным комментарием к пятой главе: познакомив читателя с ротшильдовской идеей Подростка, писатель обращается к истокам этой «идеи».

С того момента, как Тушар заявил, что он не должен сидеть с «благородными» детьми, потому что «подлого происхождения и все равно что лакей», Аркадий стал чуждаться людей. Тушар бил его по щекам, а он, пытаясь его обезоружить, «бросался целовать его руки и целовал их и все плакал-плакал» (стр. 130). Однако смирение и безответность в детские годы не спасали от презрения и насмешек товарищей, как не спасала дерзость в годы юности от оскорблений и пренебрежения. Попытка убежать от Тушара окончилась неудачно. И тогда «под детским одеялом, когда, засыпая, мог плакать и мечтать» (стр. 82), он «начинал уже один, в самом полном уединении... пересоздавать жизнь на иной лад»

людей» не входит в расчеты героя. Заслуживает внимания высказанная М. Бахтиным мысль: «... герои Достоевского, как люди идеи, абсолютно бескорыстны, поскольку идея действительно овладела глубинным ядром их личности» (М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. «Советский писатель», М., 1963, стр. 115—116). Аркадий пишет: «... замыслив мою „идею“, я, я сам — разве я поклонился золотому тельцу, разве мне денег тогда надо было? Клянусь, мне надо было лишь идею!» (стр. 531). Сравни слова Алеши об Иване Карамазове: ему «не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить» (Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в десяти томах, т. IX, стр. 105).

[10] В. Ермилов справедливо замечает: «Своеобразие „Подростка“ заключается в том, что здесь реальная социальная тема выступает в наименее мистифицированном, наиболее прямом, непосредственном выражении» (В. Ермилов. Ф. М. Достоевский. Гослитиздат, М., 1956, стр. 218).

[11] Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1877, 1880 и 1881 годы. (Полное собрание художественных произведений, т. 12). ГИЗ, М.—Л., 1929, стр. 210.

lib.pushkinskijdom.ru

(стр. 97). Так родилась мечта о тайном могуществе и уединенном сознании силы.

Нельзя согласиться с утверждением М. Бахтина, что «в романе Достоевского нет причинности, нет генезиса, нет объяснений из прошлого, из влияний среды, воспитания и пр. Каждый поступок героя весь в настоящем и в этом отношении не предопределен; он мыслится и изображается автором как свободный».[12]

Не случайно демократическая критика в лице Ткачева акцентировала внимание на условиях формирования характера героя — не только из соображений тактического порядка, как пишет об этом А. Долинин.[13]

Итак, «ротшильдовская идея» Аркадия — это орудие борьбы за свободу личности, попытка сохранить свою индивидуальность, получающая уродливую форму в условиях буржуазного общества. «С замиранием представлял я себе иногда, что когда выскажу кому-нибудь мою идею, то тогда у меня вдруг ничего не останется, так что я стану похож на всех» (стр. 61).

Как святыню оберегает Аркадий свою «идею» от постороннего взора, а между тем окружающие без труда читают в его глазах эту «идею», приводя его в изумление. Потому что «идея» Подростка — это «идея» времени, «идея», рожденная временем. Аркадий готов отказаться от всех благ жизни ради морального осознания своей воли, права выбирать поступки.

В мечтах своих Аркадий рисует момент, когда отдаст все свои миллионы людям: «...пусть общество распределит там все мое богатство, а я — я вновь смешаюсь с ничтожеством!.. Одно сознание о том, что в руках моих были миллионы и я бросил их в грязь, как вран, кормило бы меня в моей пустыне... Да, моя „идея“ — это та крепость, в которую я всегда и во всяком случае могу скрыться от всех людей, хотя бы и нищим, умершим на пароходе. Вот моя поэма!.. Мне именно нужна моя порочная воля *вся*, — единственно, чтоб доказать *самому себе*, что я в силах от нее отказаться» (стр. 100—101). Пожертвование миллионов людям — это высший момент самоутверждения. Аркадий хочет быть свободным и великодушным. «Давить, мстить» (стр. 98) — это удел Ламберта, который говорил, что когда он сделается богат, то самым большим наслаждением для него будет «кормить хлебом и мясом собак, когда дети бедных будут умирать с голоду, а когда им топить будет нечем, то он купит целый дровяной двор, сложит в поле и вытопит поле, а бедным ни полена не даст» (стр. 63).

Аркадию важно осознать, что он *волен* в своих поступках. Проверку характера, воли предполагает «идея» Подростка. Сможет ли он отказаться от искушения воспользоваться миллионами для легкой жизни? Характер экспериментирования носят попытки Аркадия накопить «капитал» отказом от обеда и карманных денег, покупка и перепродажа на аукционе альбома, которым он разом семь рублей девяносто пять копеек «нажил»; он сделал вывод: «...я узнал положительно, что могу настолько хотеть, что достигну моей цели, а в этом, повторяю, вся „моя идея“» (стр. 89). Эти эпизоды отнюдь не являются помехой для развития сюжета.

Даже не сознание тайной свободы влечет Подростка (ведь, отдав миллионы людям, он вновь потерял бы свободу действий). Ему важно утвердить себя, проверив силу характера.

---

[12] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 40. М. Бахтин в своей интересной книге о Достоевском склонен абсолютизировать некоторые наблюдения над художественной манерой писателя. Таково сравнение героя Достоевского с героем авантюрного романа: «И про авантюрного героя нельзя сказать, кто он... С авантюрным героем все может случиться, и он всем может стать» (стр. 136). Не лишены оснований возражения ряда исследователей против концепции полифоничности романов Достоевского, разработанной в названной работе М. Бахтина.

[13] А. С. Долинин. Последние романы Достоевского, стр. 204—205.

lib.pushkinskijdom.ru

Аркадий делает такое признание: «...сознание, что у меня, во мне, как бы я ни казался смешон и унижен, лежит то сокровище силы, которое заставит их всех когда-нибудь изменить обо мне мнение, это сознание — уже с самых почти детских униженных лет моих — составляло тогда единственный источник жизни моей, мой свет и мое достоинство. мое оружие и мое утешение, иначе я бы, может быть, убил себя еще ребенком» (стр. 311).

Раскольников шел на убийство старухи, желая проверить, «кто он — тварь дрожащая или человек», могущий безнаказанно преступить нравственные законы общества? Аркадий хочет проверить, кто он — тварь безвольная или человек, способный усилиями воли достичь своего идеала и тем самым утвердить себя как индивидуальность.

Раскольников идет на преступление против старухи, Аркадий готов на преступление против себя. Пышущий здоровьем («мне хоть три жизни дайте, — мне и тех будет мало» (стр. 80)), от природы общительный и жаждущий радости бытия юноша, он готов удалиться в «свой угол», отказавшись от всех возможных благ жизни и общения с людьми.

Можно возразить, что Аркадий не становится обладателем миллионов, более того, он почти не прилагает усилий к накоплению богатства. Но ведь и Раскольников не становится Наполеоном, да и не питает надежды сделаться им. Однако это не помешало Достоевскому в романе «Преступление и наказание» развенчать «идею наполеонизма». Преступление раздавило Раскольникова. Он не в силах вынести тяжести одиночества, в которое поставил себя, совершив преступление. Так получает опровержение идея сверхчеловека. Таков путь трансформации отвлеченно-логического в конкретно-образное в романе «Преступление и наказание».

Нечто подобное мы склонны видеть в романе «Подросток». Аркадий не владеет миллионами, но поставлен в такое положение по отношению к окружающим, что как бы владеет ими. «Идея» получает в романе материальный эквивалент. Это — «документ». Аркадий ведет себя, а главное чувствует себя так, как если бы в его кармане был зашит не «документ», а миллионы. «Документ» — психологический фактор огромного значения. Он объясняет поступки героя, манеру держаться, говорить с окружающими и близкими людьми. Аркадий входит в светское общество, заводит многочисленные знакомства, берет деньги у князя Сережи. дерзит Катерине Николаевне, старому князю Сокольскому и даже Версилову. Все потому, что он входит как равный в это общество, ведь в его руках «секрет». Он — господин судьбы Ахмаковой. Если бы письмо попало в руки князя, тот несомненно лишил бы дочь наследства и не дал бы ей ни копейки при жизни: «Мысль, что родная дочь не верит в его ум и даже хотела объявить его сумасшедшим, обратила бы этого агнца в зверя» (стр. 77). Да не только судьба Ахмаковой в руках Аркадия. В его руках (во всяком случае ему так представляется) судьба князя Сокольского, Анны Версиловой, самого Версилова: «Меня тянуло в этот неизвестный океан еще и потому, что я прямо мог войти в него властелином и господином даже чужих судеб, да еще чьих!» (стр. 20—21). Мысль о тайном могуществе пьянит Подростка. Он может вмешаться в судьбу людей, но не хочет этого делать. Такова его воля. Он первый раз еще в жизни почувствовал себя свободным в выборе поступков, а «уединенное сознание силы — обаятельно и прекрасно». С него «довольно сего сознанья».[14]

---

[14] Аркадий подчеркивает свободу в выборе действий. «Приду, коль захочу — *моя воля*!» — кричит он Ламберту, предлагающему вступить с ним в сделку (стр. 494) (курсив наш, — *И. С.*).

lib.pushkinskijdom.ru

Воображаемые миллионы открыли бы ему путь к владычеству, от которого он также добровольно бы отказался: «Давить и мучить я никого не хочу и не буду; но я знаю, что если б захотел погубить такого-то человека, врага моего, то никто бы мне в том не воспрепятствовал, а все бы подслужились; и опять довольно» (стр. 99).

Сопоставим еще некоторые рассуждения и поступки Аркадия — владельца «документа» и Аркадия-Ротшильда. Излагая свою «идею» и воображая себя владельцем миллионов, он записывает: «О, пусть, пусть эта страшная красавица... — эта дочь этой пышной и знатной аристократки, случайно встретясь со мной на пароходе или где-нибудь, косится и, вздернув нос, с презрением удивляется, как смел попасть в первое место, с нею рядом, этот скромный и плюгавый человечек с книжкой или с газетой в руках? Но если б только знала она, кто сидит подле нее! И она узна́ет — узна́ет и сядет подле меня сама, покорная, робкая, ласковая, ища моего взгляда, радостная от моей улыбки...» (стр. 99).

А вот как, овладев «документом», он воображает встречу с Ахмаковой: «Мне мерещилась женщина, гордое существо высшего света, с которою я встречусь лицом к лицу; она будет презирать меня, смеяться надо мной как над мышью, даже и не подозревая, что я властелин судьбы ее» (стр. 83).

И в самом деле, при первой встрече, когда старый князь назвал фамилию своего нового секретаря, «она как-то вздернула лицо, скверно... посмотрела и так нахально улыбнулась», что Аркадий спешно распрощался с князем (стр. 47).

Бросаются в глаза даже текстуальные совпадения: «вздернув нос, с презрением удивляется» и «вздернула лицо, скверно на меня посмотрела», «она будет презирать меня».

Нахальная улыбка Ахмаковой не оскорбила Аркадия: «Вы плюнули на меня, а я торжествую; если бы вы в самом деле плюнули мне в лицо настоящим плевком, то, право, я, может быть, не рассердился, потому что вы — моя жертва... Как обаятельна эта мысль! Нет, тайное сознание могущества нестерпимо приятнее явного господства. Если бы я был стомиллионный богач, я бы, кажется, находил удовольствие именно ходить в самом стареньком платье и чтоб меня принимали за человека самого мизерного, чуть не просящего на бедность, толкали и презирали меня: с меня было бы довольно одного сознания» (стр. 48).

Здесь прямая параллель между психологическим состоянием миллионщика и владельца «документа». И опять текстуальные совпадения: «как обаятельна эта мысль», «тайное сознание могущества нестерпимо приятнее явного господства» и т. д.

Вот еще рассуждения Аркадия-Ротшильда: «...не я буду гоняться за женщинами, а они набегут как вода, предлагая мне все, что может предложить женщина... Я буду ласков... и, может быть, дам им денег, но сам от них ничего не возьму» (стр. 99).

Аркадию — владельцу «документа» грезится подобная картина во сне: «И вдруг входит *она*. Она смотрит робко, она ужасно боится, она засматривает в мои глаза. *В руках моих документ*. Она улыбается, чтоб пленить меня, она ластится ко мне; мне жалко, но я начинаю чувствовать отвращение. Вдруг она закрывает лицо руками. Я бросаю „документ“ на стол в невыразимом презрении: „Не просите, нате, мне от вас ничего не надо! Мщу за мое поругание презрением!“ Я выхожу из комнаты, захлебываясь от непомерной гордости» (стр. 418).

«...Я отложил все до срока,... как *богач, уверенный в своих средствах и силах*», — заявляет герой в другом месте (стр. 420; курсив наш, — *Н. С.*). Подобные параллели можно было бы умножить.

Становится понятным, почему в момент нервного потрясения «идея» и «документ» всплывают в памяти Аркадия как взаимосвязанные вещи.

lib.pushkinskijdom.ru

Рассудком Аркадий не осознал еще этого, но интуитивно он постигает равнозначность «документа» его мечте.

Итак, «документ» как психологический фактор адекватен осуществленной «ротшильдовской идее» Подростка. Более того, «документ» непосредственно оценивается Ламбертом в тридцать тысяч. Исследователи проходят мимо этого очевидного факта.[15]

Прибегнув к подобной «подстановке», Достоевский перевел «идею» Подростка в мир художественных образов, отвлеченно-философские рассуждения героя получают в романе художественно-образную оболочку. Благодаря такой «подстановке» открывается возможность для столь характерного для творчества Достоевского сращения в сюжете романа философско-психологического задания с элементами авантюрной фабулы.

Уместно поставить вопрос, получает ли «ротшильдовская идея» Подростка образное воплощение в сюжете романа и в каком авторском аспекте она подается?

2

«...Став Ротшильдом или даже только пожелав им стать,... я уже тем самым разом выхожу из общества», — понимает Аркадий (стр. 87). Но в мыслях это не страшит Подростка. «...Моя „идея“, — думает он, — это та крепость, в которую я всегда и во всяком случае могу скрыться от всех людей, хотя бы и нищим, умершим на пароходе. Вот моя поэма!» (стр. 100).

Но «поэма» не выдержала жизненных испытаний. «Поэма» обернулась трагедией, трагедией одиночества. Человеку, как видно, недостаточно «уединенного и спокойного сознания силы», к чему стремился Подросток-Ротшильд.

Существенным показателем душевного состояния Подростка являются в романе строки, характеризующие восприятие мира героем, окружающих вещей и пейзажа. Повторяясь много раз, эти строки становятся своеобразным рефреном, всякий раз свидетельствуя о новом этапе осмысления Подростком его места в жизни.

Проследим, как постепенно рушатся связи Аркадия с людьми, с живым миром и одновременно — терпит крах его «идея».

Когда при первом знакомстве Ахмакова «вздернула лицо и нахально улыбнулась», глядя на Аркадия, тот хотя и смешался и поспешил удалиться, но «вышел в каком-то восхищении». «Ступив на улицу, я готов был запеть. Как нарочно, было прелестное утро, солнце, прохожие, шум, движение, радость, толпа» (стр. 47). Подросток разделяет веселье и радость толпы. Нахальная улыбка надменной красавицы не могла оскорбить и унизить Аркадия, потому, как мы видели, что он осознает себя господином ее судьбы. Как «обаятельна» (стр. 48) эта мысль для Подростка! Только что появившись в Петербурге после долгих лет уединенного вынашивания «идеи», много раз уже претворенной в мечтах, Подросток во власти своих выдуманных чувств и ощущений, идущих не от жизни, а от разума. Но не долго тешит Подростка мысль о тайном могуществе.

В тот же день у Аркадия происходит следующий разговор с Крафтом. Узнав о неблаговидных поступках Версилова, Аркадий решает «уйти от них».

---

[15] Я. О. Зунделович в большой статье «Художественно-логическое и отвлеченно-логическое в романе „Подросток“» совершенно не касается этого вопроса. (См.: Я. О. Зунделович Романы Достоевского. Статьи. Изд. «Средняя и высшая школа» УзССР, Ташкент, 1963, стр. 141—179).

lib.pushkinskijdom.ru

«Зачем лезть к людям, которые вас не хотят? Не лучше ли все порвать, — а?

— А потом куда? — спросил он (Крафт, — *Н. С.*) как-то сурово и смотря в землю.

— К себе, к себе! Все порвать и уйти к себе!

— В Америку?

— В Америку! К себе, к одному себе! Вот в чем вся „моя идея", Крафт! — сказал я восторженно.

Он как-то любопытно посмотрел на меня.

— А у вас есть это место: „к себе"?» (стр. 79).

Аркадий уверен, что у него есть это место — «к себе», «свое место». Но вечером, сидя в гадком трактире и под тюканье о дно клетки «безголосого соловья» анализируя свои поступки и намерения, Подросток вдруг с горечью почувствовал, что у него нет «своего места». Он почувствовал, что не может порвать с Версиловым, матерью и сестрой, хотя давно и твердо решил, что его удерживает только стремление узнать правду. Крафт рассказал эту «правду» об интригах, подлости и лжи Версилова. Хотя потом оказалось, что не все это правда, но в тот момент Подросток не сомневался в правдивости рассказа Крафта. «Во что бы ни стало надо было решиться! Неужели я не способен решиться? Что трудного в том, чтоб порвать, если к тому же и сами не хотят меня?» — размышляет Аркадий (стр. 81).

Однако чем больше убеждает себя Подросток в необходимости теперь и сейчас же «порвать с ними», тем глубже он убеждается, что не может сделать этого. Его не столько убивают открывшиеся интриги и подлость Версилова, сколько он досадует на себя. Аркадия угнетает в этот момент стыд перед собой за свою слабость. Его идеал — своеволие. И вдруг отсутствие воли, которую он так упорно воспитывал в себе. Эксперимент не удался! То, что в теории выглядело стройно и убедительно, на практике лопнуло как мыльный пузырь.

Когда Аркадий вышел из трактира на улицу, он почувствовал себя совсем одиноким. «Совсем уже стемнело, и погода переменилась; было сухо, но подымался скверный петербургский ветер, язвительный и острый... Сколько угрюмых лиц простонародья, торопливо возвращавшегося в углы свои с работы и промыслов! У всякого своя угрюмая забота на лице и ни одной-то, может быть, общей, всесоединяющей мысли в этой толпе. Крафт прав: все врозь. Мне встретился маленький мальчик... он, кажется, потерял дорогу; одна баба остановилась было на минуту его выслушать, но ничего не поняла, развела руками и пошла дальше, оставив его в темноте. Я подошел было, но он с чего-то вдруг меня испугался и побежал дальше» (стр. 84).[16]

Эпизод с мальчиком, не знающим дороги и пугающимся людей, впрочем, его не понимающих, символизирует беспросветное одиночество человека в мире, как он воспринимается сознанием героя. Столь же знаменательны и эпитеты «язвительный и острый», подчеркивающие враждебную настроенность стихии. Пережив в своей душе ужас одиночества, Аркадий особенно внимателен и ласков к матери и сестре в этот вечер. Заметим, что Подросток, так же как и Версилов, всякий раз после блужданий и падений возвращается к «маме», где может воскреснуть душой.

И вот Аркадий терпит полный крах в свете. Как владелец «документа» он поставлен в ложное положение в обществе. Сначала все ему кажутся милыми и сердечными людьми. Но «все делалось во имя любви, великодушия, чести, а потом оказалось безобразным, нахальным, бесчестным» (стр. 223).

---

[16] Вспомним приведенные выше слова Достоевского: «Все врозь, даже дети врозь».

lib.pushkinskijdom.ru

Князь Сергей Петрович давал деньги Аркадию за позор Лизы и, был уверен, что тот торгует честью сестры. Стебельков предлагал Подростку деньги, пытаясь подкупить его, дабы он не мешал женитьбе князя Сергея Петровича на Анне Андреевне (он тоже был уверен, что Аркадий знает о связи Лизы с князем). Катерина Николаевна утвердительно отвечает на вопрос Аркадия, «для того ли вы обласкали меня, чтоб выпытать у меня документ» (стр. 279). А тут еще Аркадий узнает от Версилова, что Анна Андреевна выходит замуж за старика Сокольского. Она продала себя полоумному старику ради денег, а чтобы ей больше досталось из наследства князя, стремится выпытать у Аркадия тайну «документа». Князь Сергей Петрович — уголовный преступник и участвует в подделке фальшивых акций. Версилов предательски выдает Ахмаковой, что Аркадий рассказал ему о свидании с ней. Возмущенный подлостью людей и не желая видеть кого бы то ни было, Аркадий выбегает на улицу. Он уже не находит себе места и в толпе, радость которой разделял когда-то: «я... почувствовал, что не могу ходить, бессмысленно наталкиваясь на этот народ, чужой и безучастный; но куда же деться? Кому я нужен и — что мне теперь нужно?» (стр. 357).

Впервые из глубины сердца Подростка вырывается этот вопрос. Вот тут-то, раздавленный событиями, когда все хаотически завертелось в его голове, Аркадий пытается найти спасение в идее. И тут же он вспоминает о письме, которое забыл сжечь.

Но Подростку предстоит еще одно испытание, которое переполнит чашу страданий. Князь Сережа, которого Аркадий полчаса назад назвал «святым», отрекся от него в страшную минуту, когда в игорном доме Аркадия заподозрили в воровстве. Заметим, что и это произошло потому, что он *просто* Долгорукий. Его вытолкнули в ясную, тихую, морозную ночь. «И странно: мне все казалось, что все кругом, даже воздух, которым я дышу, был как будто с иной планеты, точно я вдруг очутился на луне. Все это — город, прохожие, тротуар, по которому я бежал, — все это было уже *не мое*» (стр. 364).[17] Теперь уже не только «народ, чужой и безучастный», но «даже воздух... с иной планеты». Аркадий чувствует полное отчуждение от всего живого.

Казалось бы, это и есть то, к чему так стремился и о чем мечтал с детских лет Подросток («К себе, к себе! Все порвать и уйти к себе!». «уединенное и спокойное сознание силы — вот самое полное определение свободы»). Однако чувство господства над теми, кто его оскорбил (ведь «документ» еще в кармане), не приносит герою радости. «А что ж, может, и лучше, что оскорбляют люди: по крайней мере избавляют от несчастия любить их», — с вызовом говорил он недавно Крафту (стр. 79). Люди освободили его от этого «несчастья». «Моя „идея“ — это та крепость, в которую я всегда и во всяком случае могу скрыться от всех людей». Где же эта крепость? Это даже не «скорлупа», в которую в крайнем случае рассчитывал уползти Аркадий, как черепаха («Сравнение это очень мне нравилось» (стр. 20)). Выхода нет. Рождается мысль о мщении. «Что ж? — пронеслось в уме моем, — оправдаться уж никак нельзя, начать новую жизнь тоже невозможно, а потому — покориться, стать лакеем, собакой, козявкой, доносчиком, настоящим уже доносчиком.

[17] На протяжении всего романа восприятие героем окружающего остается основным показателем его душевного состояния. Когда Аркадий после колебаний отказывается в сообществе с Ламбертом совершить подлость, ему так легко и все так мило: «Проходя мимо гауптвахты на Сенной, мне ужасно захотелось подойти к часовому и поцеловаться с ним. Была оттепель, площадь почернела и запахла, но мне очень нравилась и площадь» (стр. 494). Вспомним солнечный луч, который раздражает Аркадия, а затем радует его после беседы с Макаром Долгоруким: «... вдруг в углу увидел яркое, светлое пятно, которое я с таким проклятием ожидал давеча, и вот помню, вся душа моя как бы взыграла и как бы новый свет проник в мое сердце» (стр. 397).

lib.pushkinskijdom.ru

а самому потихоньку приготовляться и когда-нибудь — все вдруг взорвать на воздух, все уничтожить, всех, и виноватых и невиноватых... а там уж и убить себя» (стр. 366). А на первый случай Аркадий пытается поджечь дровяной склад. Просто так!

В. Кирпотин полагает, что «ни Подросток, ни стоящий за его спиной Достоевский... не проникли в „секрет" капиталистического накопления. Оба, как пушкинский Скупой рыцарь,... подменяли понятия капитала понятием сокровища, и оба полагали, что сокровища создаются воздержанием и накопительством, не подозревая, что между накопительством скупца и накоплением капиталиста лежит целая пропасть».[18] Думается, нет оснований подозревать Достоевского в подобной наивности. Не формы и пути накопления капитала интересовали писателя. Творческое внимание его приковано к другому. Со свойственным ему умением заглянуть в человеческую душу писатель прослеживает процесс опустошения человеческой личности, уродования человеческой психики. Потому Достоевский и сделал героя 19-летним подростком, только вступающим в жизнь и открытым всем влияниям.

События романа происходят в середине 60-х годов, в пору развития капиталистических отношений в России. Многие писатели выразили недоверие к укладывающемуся капиталистическому строю. Главную опасность Достоевский увидел в потере «идеала»,[19] в индивидуализме, который несет «бес капитализма». «Разложение — главная видимая мысль романа», — писал Достоевский. Но трагедия общества не в том, что Анна Андреевна и Ахмакова ведут борьбу не на жизнь, а на смерть за наследство, не в том, что князь Сокольский впутывается в аферу с акциями, даже не в метаниях Версилова, который, по мнению А. Долинина, символизирует собою «идею разложения».[20]

Трагедия в том, что Аркадий Долгорукий — молодой человек, одаренный от природы юноша, привыкший анализировать свои мысли и поступки, чуткий и отзывчивый к чужим страданиям,[21] оказывается на грани преступления.

В. И. Ленин отмечал, что пореформенная эпоха принесла с собой «подъем чувства личности, чувства собственного достоинства» [22] в широких слоях населения России. Ведь в «идее» Подростка очень мало ротшильдовского, чтобы не сказать, что она вообще не имеет отношения к Ротшильду. Его «идея» продиктована стремлением сохранить свою индивидуальность, это протест против оскорбления человеческой личности. Но капитализм заражал сознание широких слоев индивидуалистическо-анархической идеологией и навязывал свои пути разрешения проблемы свободы человеческой личности. Вопросы о путях развития человеческой личности, о взаимоотношении личности и общества — эти больные вопросы эпохи были в центре творческого внимания Достоевского. «Идея» Аркадия Долгорукого — следствие развития буржуазного сознания, отражающего бесчеловечные законы капитализма. Аркадий почувствовал в себе «душу паука», смакующего свою жертву. Но он сам — жертва «беса капитализма». Его сознание отравлено ядом индивидуализма. Хотя Аркадий несет в себе многие пороки общества, этот образ окрашен авторской симпатией. «Вообще *в лице* Подростка выразить *всю теплоту и гуманность романа*, все теплые места, заставить читателя полюбить его», —

---

[18] В. Я. Кирпотин. Роман Достоевского «Подросток», стр. 586.

[19] В этом он, как показывает В. Ермилов, неожиданно соприкасается с тоскующим по идеалу Чеховым (В. Ермилов. Ф. М. Достоевский, стр. 227—229).

[20] А. С. Долинин. Последние романы Достоевского, стр. 60.

[21] Вспомним, как он заступился за женщину перед Ламбертом, эпизод с Риночкой, участие в судьбе самоубийцы Оли, попытки помочь матери и т. д.

[22] В. И. Ленин. Сочинения, т. 1, стр. 394.

lib.pushkinskijdom.ru

записывал Достоевский.[23] Но деньги неизбежно развращают человека. Аркадий не смог устоять против соблазнов легкой жизни. Дровяной склад, который пытается поджечь Аркадий, заставляет вспомнить дровяной двор, который мечтал сжечь в поле Ламберт, не дав ни полена бедным. Повторение этой детали не случайно. Ламберт — это своеобразный двойник Подростка, худшая его половина, как черт для Ивана Карамазова. Судьба несколько раз бросает Подростка в объятия Ламберта, и это раздражает Аркадия. Раздражает потому, что он начинает чувствовать, что кажущаяся ему благородной «идея» по сути дела мало чем отличается от морали капиталистического общества, где процветают преступление и насилие. И это разоблачает индивидуалистическую, антигуманистическую сущность «идеи» Подростка.

Н. Чирков делает интересное наблюдение, что Ламберт живет в романе двойной жизнью: непосредственно участвует в интриге и живет в сознании Аркадия (воспоминания, сны). «В этом сознании, — замечает Н. Чирков, — Ламберт живет не только как тяжелый призрак прошлого, но и в том смысле, что влечения Ламберта в какой-то мере оказываются близкими самому Аркадию».[24]

Во сне, под влиянием Ламберта, Аркадий требует от Ахмаковой позорный выкуп. А затем уже наяву в припадке ревности сговаривается с шантажистом Ламбертом, чтобы вынудить Ахмакову на выкуп документа «деньгами» и «*на другой выкуп*» (стр. 574), хотя на утро он стыдится этой мысли. Но Аркадий Долгорукий для Достоевского — герой, который может и должен найти путь к «благообразию». Залог этому — сон Подростка в ту морозную ночь, когда он пытался поджечь склад Ему снится «мама» на фоне идиллического пейзажа — «мама», не признанная им тогда из ложного чувства стыда перед «сенаторскими и графскими детьми» (стр. 370). Теперь он ощущает прилив нежности и раскаяния. Сон как плод его больной совести предвещает воскресение героя в будущем. Известно, что Аркадий проходит ряд падений и разочарований на пути к благообразию. Он много раз собирается покончить с «документом», но только когда порывы к добру и правде одерживают верх, Аркадий решается воспользоваться документом для примирения дорогих ему враждующих между собой людей, но обнаруживает в кармане чистый лист бумаги: Ламберт выкрал «документ».

Таким образом, переключение внимания на Подростка отнюдь не снимает темы разложения как доминирующей в романе. Достоевского привлекали не видимые симптомы разложения буржуазного общества, а те подспудные процессы, которые совершались в душах людей и знаменовали самое страшное разложение, ведущее к духовному одиночеству человека в капиталистическом обществе. Одиночество и растерянность человеческой личности запечатлел писатель. Преступление общества против личности оборачивается преступлением личности против общества В этом заключается глубокая философско-нравственная основа романа

Раскольников раздавлен преступлением. Он не выпес одиночества, в которое поставил себя, совершив убийство. Разумеется, «наказание» Раскольникова — муки его совести. Однако его тяготят и приступы страха перед представителями власти. У Подростка последнее исключено. Тем сильнее звучит мотив: одиночество невыносимо, противоестественно.

Хронологически написанный вслед за романом «Бесы» «Подросток» был напечатан в «Отечественных записках». Роман примирил Некрасова с автором и вызвал сочувственные отклики критиков демократического лагеря.

---

[23] А. С. Долинин. Последние романы Достоевского, стр. 173.
[24] Н. М. Чирков О стиле Достоевского. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 43

lib.pushkinskijdom.ru

3

Стоит подойти к «Подростку» с учетом своеобразия сюжетного воплощения «идеи» героя, и роман не покажется композиционно несобранным, отягощенным «внесюжетными» эпизодами и т. д. С нашей точки зрения, роман отличается идейно-художественной цельностью. Как ни парадоксально на первый взгляд выглядит это утверждение, роман «Подросток» в композиционном отношении тяготеет к русскому одногеройному роману первой половины XIX века.[25] Безусловно, социальный фон, на котором разыгрывается духовная трагедия героя, несравненно богаче и пестрее. Однако это все-таки социальный фон. В центре стоит Аркадий Долгорукий. Все лица, все события организуются вокруг главного героя, они необходимы для него, объясняют его и через это получают право на существование в романе.

Борьба двух начал в душе Подростка, поиски идеала — вот что в конечном счете определяет фабулу и композицию романа.

Г. Фридлендер говорит о близости композиционной структуры «Подростка» «к традиции западноевропейского „романа воспитания“», хотя и отмечает, что «процесс формирования личности „подростка“... занимает в нем — с точки зрения сюжетного развития — второстепенное место».[26] Думается, что, говоря о генезисе композиционной структуры романа «Подросток», следует иметь в виду прежде всего русский социально-психологический роман первой половины XIX века с его композиционной одногеройностью. Воспитание Аркадия — это предыстория романа, никак не определяющая его архитектоники. Другое дело, что приемы введения этой предыстории несколько своеобразны.

Сталкивая Подростка с различными людьми, ставя его в различные ситуации, Достоевский как бы поворачивает его различными гранями к читателю. Богатство событий и лиц позволяет детерминировать психологию героя, раскрыть социальный смысл его трагедии.

Попытку рассмотреть роман «Подросток» как единое художественное целое делает В. Комарович в статье «Роман Достоевского „Подросток“ как художественное единство». Исследователь обнаруживает пять обособленных сюжетов, весьма относительно связанных фабулой. Это наводит на мысль, что «роман Достоевского замыкается в органическое единство не сюжетом». Единство романа «Подросток» определяется, по мнению В. Комаровича, тем, что «в нем символически изображено: „любовь-ненависть“ Версилова к Ахмаковой — символ трагических порывов индивидуальной воли к сверхличному; соответственно этому весь роман и построен по типу индивидуального волевого акта».[27]

Несостоятельность подобной концепции очевидна. Обратим внимание на то, что на первый план здесь выдвигается образ Версилова. Подросток, именем которого назван роман, остается в тени.

А. Долинин, исследуя творческую историю романа, показывает, что в первоначальных замыслах Версилов должен был быть первым лицом романа. И когда в творческом сознании Достоевского главным героем определился Аркадий Долгорукий, писатель выражал опасения, что Версилов, как сильный характер и яркая индивидуальность, затмит собою Подростка. Достоевский сделал много исправлений, в сущности, совершенно изменил первоначальный замысел, чтобы этого не произошло. Выдвижению Подростка на первое место способствовала и избранная До-

[25] Это единственный роман Достоевского, в котором форма повествования от первого лица выдержана до конца.

[26] Г. М. Фридлендер. Реализм Достоевского. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 347, 348.

[27] В. Комарович. Роман «Подросток» как художественное единство. В кн.: Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы, сб. II. Изд. «Мысль», Л.—М., 1924, стр. 68 (см. также стр. 48).

lib.pushkinskijdom.ru

стоевским манера повествования от первого лица. Некоторые исследователи склонны считать, что Версилов все-таки подавляет собою Подростка; на этой почве и могло возникнуть суждение В. Комаровича, что в основе единства романа лежит «любовь-ненависть» Версилова к Ахмаковой.

Когда мы говорим о группировке персонажей романа вокруг главного героя, нельзя не сказать о Версилове. По справедливому замечанию Н. Чиркова, «Аркадий и Версилов взаимно выявляют друг друга, немыслимы один без другого».[28] «...Версилов показан не только как самостоятельная отдельная фигура, но и как живой объект искания Аркадием самого себя, своего лучшего „я". Версилов — это „главная половина" Аркадия... Вот почему подросток так бесконечно требователен к Версилову».[29]

Только такой человек и мог приковать к себе внимание Аркадия, хотя, казалось бы, он проходит мимо его судьбы, не вмешивается в его дела: «...появление этого человека в жизни моей, то есть на миг, еще в первом детстве, было тем фатальным толчком, с которого началось мое сознание. Не встреться он мне тогда, — мой ум, мой склад мыслей, моя судьба наверно была бы иная...» (стр. 81).

Но писатель не боится того, что Версилов, показанный лишь в восприятии Подростка, остается некоторой загадкой для читателя. «...Рассказ обо всех лицах *второстепенно*: *первостепенно* лишь о Подростке, т. е. поэма посвящена ему. *Он герой*», — записывает в черновике Достоевский.[30]

Подросток боготворит Версилова как человека, который поклоняется «идее», а не «глупому золотому тельцу». Существует традиционный взгляд, что носителем той правды, которую ищет и находит Аркадий, является старец Макар Долгорукий. «Только в страннике, Макаре Долгоруком, в его „благообразии" — единственный путь спасения. По этому пути и пойдет, наконец, „молодое поколение", Подросток, в своих поисках полного знания: что такое „добро и зло"», — пишет А. Долинин.[31]

В самом деле, в кульминационный момент действия романа образ Подростка начинает искажаться во имя заранее предопределенного тезиса. Пролежав в беспамятстве девять дней после той памятной морозной ночи, когда он пытался поджечь дровяной склад, Аркадий обнаруживает, что в соседней комнате сидит «седой-преседой старик, с большой ужасно белой бородой» (стр. 388). Этот старик — Макар Долгорукий — и открывает Аркадию «тайну» жизни: «благообразие». И Аркадий мигом соображает: «Я их никого не люблю: у них нет благообразия... Я за ними не пойду, я не знаю, куда я пойду, я с вами пойду...» — решает он (стр. 397). И когда Аркадия одолевают мысли о «документе» и связанных с ним не очень чистых делах, он вскакивает с кровати и спешит в комнату Макара Ивановича, «точно там был отвод всем наваждениям, спасение, якорь», на котором он удержится (стр. 406).

Такое быстрое перерождение героя выглядит художественно неубедительно, и живая образная ткань произведения противится авторскому произволу. Душевные метания и падения Аркадия продолжаются. Это после страстного признания Макару Долгорукому, что он пойдет по пути «благообразия», Аркадий видит сон, в котором предлагает Ахмаковой позорный выкуп за «документ». Это после страстного признания Аркадий решает до полного выздоровления отложить дела с «документом», «как богач, уверенный в своих средствах и силах». И сговор с Ламбертом — тоже после.

Макар Долгорукий — лицо эпизодическое в романе. Он уходит из романа, и его тема исчезает с того момента, как Версилов разбил завещанный им образ, а сомнения и поиски Аркадия остаются. Нам представ-

[28] Н. М. Чирков. О стиле Достоевского, стр. 51.
[29] Там же, стр. 53.
[30] А. С. Долинин. Последние романы Достоевского, стр. 190.
[31] Там же, стр. 142.

lib.pushkinskijdom.ru

ляется, что Аркадий пойдет не за Макаром Долгоруким, а по стопам Версилова. Душевный строй Подростка ближе версиловской раздвоенности, неудовлетворенности и беспокойным поискам. Аркадий говорит о «широкости» Версилова, некоторые свои поступки он также объясняет «широкостью». Благородные поступки и глубокие падения Версилова удивляют Аркадия. И в себе Подросток обнаруживает «*душу паука*» и удивляется способности «лелеять в душе своей высочайший идеал рядом с величайшей подлостью» (стр. 420).

Многие поступки Версилова воспринимаются как своеобразная проекция возможностей Аркадия. Не случайно в исповеди Версилова многое соотносится с настроением Подростка: «Я тоже, как и ты, никогда не любил товарищей. Беда этим существам, оставленным на одни свои силы и грезы и с страстной, слишком ранней и почти мстительной жаждой благообразия, именно — „мстительной“» (стр. 511).

«...Я просто уехал тогда от тоски», — говорит о своем бегстве в Европу Версилов (стр. 512). Этой тоски по идеалу успел уже вкусить и Аркадий. Версилов причисляет себя к той «тысяче человек», которая является носителем «идеи». Это «тип всемирного боления за всех», который «хранит в себе будущее России» (стр. 515).

Вера Версилова в бога более чем сомнительна, хотя в картине будущего общества без бога он представляет людей осиротевшими: «...я всегда кончал картинку мою видением, как у Гейне, „Христа на Балтийском море“. Я не мог обойтись без него...» (Христа, — *Н. С.*; стр. 520). Но Васин говорит о Версилове: «Из них (сильных людей, — *Н. С.*) выходят чрезвычайно горячо верующие, — вернее сказать, горячо желающие верить; но желания они принимают за самую веру. Из этаких особенно часто бывают под конец разочаровывающиеся» (стр. 67). Не угадывается ли за этими строками сам писатель? Не принимает ли он желание верить «за самую веру»?

Одного желания оказывается слишком мало, чтобы привести героя к «благообразию», грубо нарушив логику развития художественного образа.

Выслушав исповедь Версилова, Аркадий восклицает: «Мне теперь не нужно мечтать и грезить, мне теперь довольно и вас! Я пойду за вами!» (стр. 511) (и это после признаний Макару Долгорукому!).

Однако Версилов не может указать путь: «За мной? А мои странствия как раз кончились и как раз сегодня: ты опоздал, мой милый. Сегодня — финал последнего акта, и занавес опускается» (стр. 511).

Но читатель знает, что скитания Версилова на этом не закончились. Вся его жизнь прошла в «странствии и недоумениях» (стр. 510).[32] Странствия и недоумения ожидают и Аркадия. И опять видится Достоевский с его страстными поисками «идеала» и растерянностью перед надвигающимся «хаосом» капиталистической действительности.

Фигура Версилова заслонила собою Макара Долгорукого. Реакционные взгляды Достоевского не находят в романе художественно убедительного воплощения.

Известно, что Достоевский в 70-е годы задумал написать роман об «отцах и детях» «в теперешнем взаимном их соотнесении». Роман «Подросток» писатель называл «первой пробой» своей мысли. Оба поколения — Версилов и Аркадий — заражены «русской» тоской по «живой жизни», призваны к «всемирному болению за всех». Конечно, в этой программе находят отражение «почвеннические» тенденции Достоевского. Но проведенный нами анализ убеждает в справедливости суждения А. Долинина: «...с „Подростка“... прежняя система идей заколебалась,

[32] Странствия Версилова не закончились и в заключении романа. Вспомним «анекдот» о неудавшейся попытке Версилова говеть. Кстати, Подросток называет «анекдотами» важные эпизоды из своей жизни, противоречащие его «идее».

lib.pushkinskijdom.ru

здание дало трещину, очень заметную, сквозь которую ворвались новые мысли и новые наблюдения, в нем, в этом здании, уже абсолютно не вместившиеся».[33]

Исследователи романа отмечают так называемые «внесюжетные» эпизоды романа. Однако Подросток предупреждает: «Я нарочно не опускаю ни малейшей черты из всей этой тогдашней мелкой бессмыслицы, потому что каждая черточка вошла потом в окончательный букет, где и нашла свое место, в чем и уверится читатель» (стр. 534). «В своем месте все отзовется...» — замечает он в другом случае, вводя в повествование одно из второстепенных лиц (стр. 44).

Так, история учительницы Оли, дающей уроки «по всем предметам и по арифметике», доведенной нуждой и оскорблениями до самоубийства, безусловно, вливается в «окончательный букет» — в те события, которые обрушились на Подростка. Как обычно, Достоевский нагромождает ужасы, заставляющие читателя почувствовать беззащитность героя перед надвигающимися событиями.[34]

Обратимся еще к одному из «внесюжетных» эпизодов. Все литературоведы единодушно отмечают, что спор в кружке революционеров — это случайный эпизод, не связанный с сюжетом романа. Сошлемся на авторитетного исследователя. «В окончательном тексте эпизод с кружком Дергачева остался в стороне от главных сюжетных линий романа. Подросток вступил в него на одно лишь мгновение, пришел как посторонний, поспорил, противопоставил свою точку зрения на свободу человеческой личности и ушел навсегда. Автор мотивирует эту встречу желанием Подростка увидеть Крафта и Васина, которые были в ту минуту на квартире у Дергачева. Мотивировка очень слабая, отнюдь не оправдывающая необходимость этого эпизода... Для хода романа эпизод совершенно не нужен, в смысле цельности концепции он вредит ей, расшатывает ее».[35]

Если рассматривать этот эпизод — спор у Дергачева — как самодовлеющий, забывая о главном герое и его мятежных поисках идеала, то, действительно, он (эпизод) отклоняет действие в сторону от сюжетной линии. Но обратимся к роману.

Аркадий боится идти к Дергачеву: «Я знал, что они (то есть они или другие в этом роде — это все равно) — диалектики и, пожалуй, разобьют „мою идею“» (стр. 60). Завязывается спор о том, что такое свобода. Конечно, трактовка свободы революционерами подается в интерпретации Достоевского. Это все тот же больной для Достоевского и его героев вопрос: сохранится ли человек как индивидуальность, личность в проповедуемом революционерами обществе. Путь, по которому идут революционеры-демократы для освобождения личности, Достоевскому представляется ложным: «У вас будет казарма, общие квартиры, stricte nécessaire, атеизм и общие жены без детей — вот ваш финал, ведь я знаю-с. И за все это, за ту маленькую часть серединной выгоды, которую мне обеспечит ваша разумность, за кусок и тепло, вы берете взамен всю мою личность!» (стр. 64—65).

Для мыслящего человека, по Достоевскому, два пути: анархическое бунтарство или религиозное смирение, приятие мира таким, каков он есть. Аркадий выходит победителем в споре с дергачевцами. Достоевский исключает возможность иного решения проблемы.

Но идеал свободы Подростка уже взят под сомнение. «Личная свобода, то есть моя собственная-с, на первом плане, а дальше знать ничего

[33] А. С. Долинин. Последние романы Достоевского, стр. 272. Нам представляется, что цитированное выше утверждение Долинина, будто Подросток пойдет по пути «благообразия», противоречит этому заключению.

[34] Впрочем, нам кажется, что этот эпизод важен прежде всего потому, что он на какое-то время определяет отношение Подростка к Версилову.

[35] А. С. Долинин. Последние романы Достоевского, стр. 92—93

lib.pushkinskijdom.ru

не хочу», — восклицает он, разгоряченный спором. «То есть проповедуете спокойствие сытой коровы?» — следует реплика одного из участников спора (стр. 62).

Может быть, не случайно в этот же вечер Подросток впервые ощутил, что у него нет этого места — «к себе»? И если наглая улыбка Ахмаковой вызвала в нем прилив радости от сознания своего господства, то теперь «мысль о давешней встрече с этой женщиной залила вдруг... краской стыда» его лицо. «Позорная встреча!» — признается он себе (стр. 83).

Дергачевцы не могли переубедить Аркадия уже потому, что они — рационалисты. А герои Достоевского всегда умнее сердцем, чем разумом. То, что доказано логически, для героя не является неопровержимым: «...не желая ни за что расставаться с моим чувством, опровергну в моем сердце опровержение...» (стр. 61).

Отсюда и смысл рассказа о Крафте, который пришел к выводу, что русский народ второстепенный, и застрелился. «...У Крафта не один логический вывод, а, так сказать, вывод, обратившийся в чувство», — говорит о нем Васин (стр. 59). Эта мысль об идее-чувстве приводит в восторг Аркадия. Его «идея» — это тоже «идея-чувство», как кажется Подростку на первых порах. В конце романа Подросток опровергнет в своем сердце «идею», которая шла не от чувства, а от разума, оказалась выдуманной: «События налегли как ветер, и мысли мои закрутились в уме, как осенние сухие листья. Так как я весь состоял из чужих мыслей, то где мне было взять своих, когда они потребовались...?» (стр. 327). Мысли кружатся, как осенние сухие листья, потому что они лишены источника жизни, т. е. чувства, выстраданного жизненным опытом.

Таким образом, эпизод спора у Дергачева представляется очень важным для понимания характера Подростка, смысла его поисков и заблуждений. Композиционно он становится своеобразным толчком к критическому осмыслению Подростком своей «идеи». Ему кажется, что победителем вышел он. Так говорит разум. Но где-то подспудно начинает разрушаться его «идея». Отсюда мрачное настроение, овладевшее им. Это подсказывает сердце. С этого момента и начинается своеобразное соревнование разума и сердца. Сердцем Подросток тянется к Версилову, с образом которого связаны поиски идеала, а разумом защищает свою «идею» — «уединенное сознание силы — обаятельно и прекрасно».

Мы остановились на «внесюжетных» эпизодах, непосредственно связанных с умонастроением Аркадия Долгорукого. Можно было бы показать, как «вставная новелла» о Скотобойникове, рассказанная Макаром Долгоруким, становится одним из звеньев концепции христианства Достоевского, а следовательно, опосредованно связана с поисками идеала Подростком. Но это увело бы нас далеко от исследуемого вопроса, поскольку мы не касаемся всего сложного комплекса идей романа.

Мастерство Достоевского-сюжетослагателя и проявляется в умении поставить на службу философской заданности произведения все перипетии сюжета, прихотливый рисунок фабулы. Только на первый взгляд ряд эпизодов романа не поддается «склеиванию». В действительности роман отличается идейно-художественной цельностью, если его рассматривать с точки зрения внутреннего, а не фабульного единства и с учетом той сюжетной «подстановки» (ротшильдовские миллионы, «документ»), благодаря которой отвлеченные идеи Подростка трансформируются в полноценные художественные образы.

lib.pushkinskijdom.ru

В. ПРОПП

ЖАНРОВЫЙ СОСТАВ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

Под «жанром» мы будем понимать совокупность произведений, объединенных общностью поэтической системы, бытового назначения, форм исполнения и музыкального строя.[1] Не всегда все эти аспекты окажутся необходимыми для определения жанров; так, учет музыкальных форм необходим только для изучения тех видов народной поэзии, которые поются. Учет бытового назначения окажется важным при изучении обрядовой поэзии, но может не иметь существенного значения для других видов фольклора и т. д.

Исходя из этих теоретических предпосылок, мы попытаемся установить, какие именно жанры имеются в русском фольклоре. Мы ограничиваемся пока наиболее сложными для такого изучения областями народного творчества — поэзией повествовательной и лирической. Драматическая поэзия, а также частушки, пословицы, поговорки, загадки и заговоры, возможно, составят предмет другой работы. Мы не ставим себе целью дать полный каталог всех жанров. Но мы попытаемся дать хотя бы предварительную наметку, которая в будущем может быть видоизменена, дополнена и усовершенствована.

Легче всего поддается изучению область повествовательной поэзии. По своей форме она естественно делится на два больших раздела: на поэзию прозаическую и стихотворную.

Народная проза — определенная и легко выделимая область народного творчества, хотя ни в трудах по теории и истории фольклора, ни в учебных пособиях этот термин не употребляется. «Народная проза», однако, еще не жанр. Проза — одна из *областей* народного творчества.

Какие же роды и виды входят в эту область и какие из них можно назвать жанрами?

Совершенно очевидно, что один из таких родов народной прозы — сказка. Менее ясно, по каким признакам выделение сказки может быть оправдано научно.

Основной признак сказки был определен еще Белинским. Признак этот состоит в том, что в действительность рассказываемого ни исполнитель, ни слушатель не верят. На первый взгляд, может казаться, что признак этот не существенный, так как он не определяет характера сказки самой по себе. Может даже казаться, что это свойство не сказки, а слушателей, которые вольны верить или нет. Но это все же не так. Сказка основана на нарочитом вымысле, и этот признак не вторичен и не случаен. Он в значительной степени определяет всю поэтику сказки. С формально логической стороны он установлен правильно, так как все другие виды народной прозы (предание, легенда, быль, сказ) основаны на попытках передать реальность. В действительность рассказываемого народ в этих случаях верит.

Не вдаваясь пока в вопрос о понятии жанра в применении к сказкам, рассмотрим, как можно установить их виды, группы или категории.

Из множества видов сказки естественно выделяются сказки волшебные. Слово «волшебные» есть чисто условное обозначение этого вида сказок, так как волшебным характером могут обладать и другие виды их, где также действуют фантастические персонажи (например, черт) и происходят невозможные в жизни события. Волшебные сказки выделяются не по признаку волшебности или чудесности (как думал Аарне), а по совершенно четкой композиции, по своим структурным признакам, по своему, так сказать, синтаксису, который устанавливается научно совершенно точно.[2] Единство композиции для так называемой волшебной сказки есть признак устойчивый, исторически закономерный и существенный.[3] Выделение это как будто формальное. Однако при пристальном изучении окажется, что единство структуры соответствует единству всей поэтики волшебной сказки и единству выраженного в ней мира идей, эмоций, образов героев и языковых средств.

---

[1] Подробнее это положение развито в статье «Принципы классификации фольклорных жанров» («Советская этнография», 1964, № 4).

[2] В. Пропп. Морфология сказки. Л., 1928.

[3] Композиция волшебной сказки изучена достаточно подробно, и излагать этот вопрос заново здесь нет необходимости.

lib.pushkinskijdom.ru

Но раз мы вступили на путь определения видов сказки по структурным признакам, мы должны посмотреть, нет ли других видов сказки, которые также могут быть выделены по структурным признакам, не совпадающим с структурой сказок волшебных.

Такие сказки есть. Это — сказки кумулятивные.

Простейшим примером кумулятивных сказок могут послужить такие общеизвестные сказки, как «Репка», «Колобок», «Терем мухи», «Петушок подавился» и др. Они построены на многократном повторении одного и того же звена, так что постепенно создается в одних случаях — нагромождение («Терем мухи»), в других — цепь («Репка»), в третьих — последовательный ряд встреч («Колобок») или отсылок («Петушок подавился») и т. д. Художественный принцип их определить нетрудно, число их в русском сказочном репертуаре сравнительно невелико. Они обладают особой композицией и особым стилем, богатым и красочным языком, тяготеют к ритму и рифме. Эти сказки составляют особый вид или разряд и могут быть изучены очень подробно.

Для других видов сказок, кроме волшебных и кумулятивных, композиция не изучена, и определять и делить их по этому признаку пока нельзя. Вероятно, единством композиции они и не обладают. Если это так, то в основу дальнейшей систематизации приходится избрать какой-либо другой принцип. Таким принципом, имеющим научно-познавательное значение, может быть определение по характеру действующих лиц.

Уже давно выделены в особый разряд сказки о животных. Такое выделение впервые сделал Афанасьев. В систематизации материала он шел ощупью, интуитивно и не привел для своей классификации никаких аргументов. Правильна она или нет?

На первый взгляд, разделение сказок на «волшебные» и «кумулятивные», с одной стороны, и «сказки о животных», с другой, выглядит логически нестройно, так как оно произведено по не исключающим друг друга признакам. Но это не так. При выделении волшебных и кумулятивных сказок по признаку единства их композиции подразумевается, что остальные категории этим единством не обладают. Поэтому такие кумулятивные сказки, где действующими лицами будут животные (например, «Терем мухи»), по признаку своей композиции относятся к кумулятивным, а не к сказкам о животных. В курсах, пособиях, указателях и трудах по этому вопросу царит некоторая путаница, хотя разобраться в этом довольно просто. Сказки о животных представляют исторически сложившуюся цельную группу, и выделение их со всех точек зрения оправдано. Подразделение их можно произвести по типам животных (о диких животных, о домашних животных, о птицах, рыбах, пресмыкающихся и т. д.). Такое деление позволит легко разобраться в сюжетном репертуаре этих сказок.

К сказкам о животных естественно примыкают сказки о растениях (например о войне грибов) и о неживой природе (о ветрах, реках, о морозе, солнце и ветре и т. д.), о предметах (пузырь, соломинка, лапоть). Таких сказок очень мало, хотя они и составляют особую группу.

Следуя логике, нужно поставить вопрос, можно ли установить группу сказок *о людях*. Такой вид сказок действительно устанавливается. Здесь имеются в виду не фантастические персонажи волшебной сказки, как царевич, баба-яга, Кащей и другие, а сказки о реальных людях — мужиках, бабах, батраках, солдатах и г. д. Названия сказок «о людях» нет ни в трудах, ни в указателях, хотя оно достаточно точно обозначает характер этих сказок. Их принято называть сказками реалистическими, бытовыми или новеллистическими. Все эти названия возможны условно, хотя соответствующие произведения не представляют собой реалистических новелл. Дальнейшее подразделение их может вестись по типам персонажей с точки зрения их действий. Так, легко выделяются сказки о ловких или умных отгадчиках, о мудрых советчиках, о ловких ворах, о разбойниках, о злых или вообще плохих женах, о хозяевах и работниках, о попах, глупцах и т. д. Такой принцип возможен. Впрочем, возможно, что удастся распределить эти сказки и по типам сюжетов: о трудных задачах, о судьбе, о разлуке и встрече, об обманутых и одураченных и т. д. В конечном итоге эти два принципа должны в основном совпасть. Так, сюжеты сказок о ловких или мудрых отгадчиках основаны на сюжетах о трудных задачах; сказки о плохих женах есть сказки о супружеской неверности; сказки о работнике и хозяине основаны на рассказах об одурачиванье и т. д.

Говоря о сказках бытовых или реалистических, необходимо коснуться вопроса об анекдотах. Афанасьев поместил их в конце своего собрания. Следуя ему, и Аарне заключает свой указатель сказок анекдотами. Представляют ли анекдоты действительный вид сказочного творчества или нет? Анекдот есть категория чисто формальная. Он не составляет, на наш взгляд, особого вида народного творчества, отличного от новеллистических сказок о людях. На каком основании, например, Аарне отнес сказку о Николе Дупленском к анекдотам?[4] При более пристальном

[4] Н. П. Андреев. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929, стр. 84.

lib.pushkinskijdom.ru

изучении бытовых сказок о людях можно убедиться, что в фольклоре границы между бытовыми сказками о людях и анекдотами не устанавливаются. Возможно, что они могут быть выделены как особая разновидность таких сказок.

Зато несомненно особый вид сказочного творчества составляют *небылицы*, т. е. рассказы о совершенно невозможных в жизни событиях вроде того, что человек проваливается по плечи в болото, утка вьет гнездо на его голове и откладывает яйца, волк приходит лакомиться яйцами и т. д. На таких небылицах основаны всемирно известные рассказы о похождениях Мюнхгаузена, в значительной части восходящие к фольклору.

Наконец, надо упомянуть еще о докучных сказках. Это, собственно, не сказки, а прибаутки или потешки, которыми стараются отвадить детей, когда они слишком настоятельно требуют рассказывания сказок. Таких прибауток имеется несколько типов. Они как бы дополняют сказочные жанры.

Вот и все основные виды сказок.

Теперь мы можем вернуться к вопросу о жанрах. С точки зрения того определения жанра, которое давалось выше, сказка — не жанр, ибо поэтика, например, сказок о жар-птице, о лисе и волке или об упрямой жене ничего общего между собой не имеет. С точки зрения научной терминологии жанрами являются выделенные здесь сказки волшебные, кумулятивные, о животных, о предметах и стихиях, бытовые сказки о людях, небылицы и докучные сказки. Каждый из этих жанров может быть изучен детально и распределен по рубрикам.

В дополнение к тому, что выше говорилось о понятии жанра, следует теперь добавить, что жанр — это одно из звеньев классификации. Лирическая, драматическая, эпическая поэзия — это роды народного творчества. Роды можно делить на области. Так, эпика делится на область эпической прозы и эпической стихотворной поэзии. Области делятся на виды. Сказка относится к области народной прозы, это один из видов ее. Этот вид распадается на сказки волшебные, кумулятивные, о животных, о людях и т. д. Это — жанры. В качестве дальнейшего, более узкого термина можно предложить слово «тип»; типы распадаются на сюжеты, сюжеты — на версии и варианты. Так, например, сказка «Морозко» относится к роду эпической поэзии, области народной прозы, виду сказок, жанру волшебных сказок, типу сказок о гонимой падчерице. Так можно создать точную терминологию.

Другой вид народной прозы — это такие рассказы, в действительность которых верят. Разница между этими двумя видами народной прозы не формальная, ею определяется иное отношение к действительности как объекту художественного творчества; эстетические нормы этих двух видов прозы глубоко различны.

Из области несказочной народной прозы со стороны своего содержания выделяются рассказы этиологического характера, т. е. рассказы о происхождении вселенной, земли и всего, что есть на земле. Сюда относятся мифы о сотворении мира, людей, животных, растений. На русской почве их мало, но они есть.

Имеются рассказы об особенностях зверей: почему рыбы живут в воде, почему у дятла крепкий клюв, почему вороны черные и т. д. Эти рассказы представляют собой наивные попытки осмыслить и объяснить мир.

Языческие представления о мифических существах и людях, наделенных сверхъестественными способностями, отразились в другом жанре, который народ называет словом «были», «былички», «бывальщины». Это рассказы, отражающие народную демонологию. В большинстве случаев это рассказы страшные: о лешем, русалках, домовых, мертвецах, привидениях, заклятых кладах и т. д. Уже название их говорит о том, что в них верят. Сюда относятся также рассказы о чертях, об оборотнях, ведьмах, колдунах, знахарях и т. д.

Представления связанные с государственной религией дореволюционной России, т. е. с православием, составляют предмет другого жанра, а именно легенды. Действующими лицами народной легенды являются различные персонажи Ветхого и Нового завета, как Адам и Ева, Ной, Соломон, пророки, Христос и его апостолы, как, например, Юда, а также святые, как Никола, Егорий, Касьян и др. К этому жанру относятся также рассказы о великих грешниках, которые раскаялись и стали подвижниками, о пустынниках, о всякого рода подвигах благочестия. Афанасьев отличал такие сюжеты от сказок и издал их особым сборником под названием «Русские народные легенды». Аарне и вслед за ним Андреев, а также Ю. М. Соколов в своей книге «Русский фольклор» причисляют их к сказкам, но считают их сказками особого вида — «легендарными сказками». Действительно, в отдельных случаях между сказками и легендами трудно установить границу, но исследование каждого такого неясного сюжета в конечном итоге может показать, куда он относится.

Таким образом, отличие легенды от сказки не всегда очевидно с первого взгляда, но это не противоречит утверждению, что сказка и легенда — жанры различные.

Легендами у нас иногда называют устные фольклорные рассказы об исторических деятелях и лицах. Так, например, можно встретить выражение «легенда о Степане Разине». Такое выражение неудачно. Слово «легенда» имеет церковно-латинское происхождение. Этимологически оно означает «то, что подлежит чте-

lib.pushkinskijdom.ru

нию»; в монастырском обиходе оно обозначало те тексты благочестивого содержания, которые читались во время монастырских трапез или богослужений. Для рассказов об исторических личностях это слово не подходит. Такие рассказы лучше называть преданиями или историческими преданиями. Сюда относятся фольклорные устные рассказы о Разине, Пугачеве, о Петре, о декабристах и т. д. Здесь нужно прибавить, что наличие исторического имени еще не определяет жанра предания. Исторические имена могут попасть в сказку. Так, есть сказка о Грозном и его встрече с ворами и др.

Наконец, может быть поставлен вопрос о принадлежности к фольклору обычных рассказов из жизни, воспоминаний, рассказов о необычайных встречах или необычайных событиях. О пережитом рассказывают революционеры, участники войн, участники строек. Большинство людей рассказывает о виденном и слышанном в жизни. Существенное отличие подобных рассказов состоит в том, что это — рассказы очевидцев, т. е. рассказы о том, что действительно было. Может быть, такие рассказы не всегда точны; переходя из уст в уста, они обрастают интересными вымышленными деталями, но сущность их все же состоит в передаче действительных фактов. В этом — специфичность этого жанра. В фольклористике такие рассказы получили название сказов. Строго говоря, сказы не обладают некоторыми признаками фольклора: они не создают общенародных, широко распространенных вариантов. Они рассказываются очевидцами, иногда пересказываются слушателями с отступлением деталей, но широкого народного хождения не получают. Дореволюционные фольклористы почти полностью игнорировали подобные рассказы. Но пренебрегать сказами никак нельзя. Не говоря уже о том, что многие из них обладают ценностью фактического материала (устные мемуары), многие из них обладают признаком художественности. В настоящее время записано некоторое, впрочем не очень значительное, количество таких сказов (рассказы рабочих о приезде в Петроград Ленина, рассказы о Чапаеве и т. д.). Принадлежат ли такие рассказы к фольклору в собственном смысле слова или нет, фольклорист обязан их изучать.

Приведенный перечень прозаических повествовательных жанров (этиологические рассказы, были, легенды, исторические предания, сказы) не исчерпывает всего богатства жанров народной прозы, но он все же дает возможность ориентироваться и предохранить себя от множества сделанных в этой области ошибок и может служить точкой отправления для дальнейшего изучения.

Другая большая область повествовательного творчества народа — область стихотворной эпической поэзии.

Разница между поэзией прозаической и стихотворной отнюдь не только внешняя. Правда, можно прозаическое произведение переложить на стихи. Такие случаи в фольклоре бывают. Есть былины, которые представляют собой сказки, исполненные в форме былин. Есть и обратные случаи: былина излагается прозой. Но такие случаи всегда представляют собой нарушение исконных художественных форм, что приводит к искажению их. Так, сказки об Илье Муромце никогда не достигают ни идейной глубины, ни монументальности былины. Былины на сказочные сюжеты («Нерассказанный сон») никогда не достигают занимательности, выразительности, языкового совершенства сказки.

Одна из особенностей стихотворных произведений фольклора состоит в том, что эти произведения, к какому бы жанру они ни принадлежали, всегда поются.

Этот признак весьма важен для понимания художественного творчества народа. Музыкальное исполнение нельзя отбросить или игнорировать при изучении стихотворной повествовательной поэзии. Напевность выражает лирическое отношение к изображаемому. Она есть существенная часть поэтики. Хотя каждая былина в отдельности не обладает своим напевом (одним напевом могут исполняться разные былины и наоборот), стиль былинного музыкального исполнения в известных границах целостен и неприменим к другим видам эпического творчества.

К сожалению, литературовед вынужден ограничиться изучением поэтического фольклора как произведения словесного искусства, так как изучение напевов требует специального музыковедческого исследования. Но в советском музыковедении последних лет для изучения народной музыки сделано много, и фольклорист-словесник во многих случаях может использовать выводы музыковедов.

Один из видов песенной эпической поэзии — былина. Эмпирически все очень хорошо знают, что такое былина; дать же научное определение значительно труднее. Мы не будем пока давать такого определения, а постараемся прежде всего рассмотреть материал. Содержание былин очень разнообразно и пестро; былина так же не представляет собой жанра, как и сказка. В самом деле: что общего между былинами об изгнании татар («Илья и Калин»), былиной о Садко и веселым фарсом о госте Терентии? Былина — не жанр, но в состав ее входят несколько различных жанров. Установление этих жанров труднее, чем в области сказки. Между тем как есть множество сказочных сюжетов, среди которых много общего и которые легко объединяются в жанры, былины отличаются большим разнообразием совершенно непохожих одно на другое повествований. Исследователь поставлен перед дилеммой: либо дробить былину на множество мелких групп, либо

lib.pushkinskijdom.ru

объединять ее в более широкие категории с опасностью, что в одну группу попадут очень различные произведения.

Мы попытаемся рассмотреть былины по сюжетным группам, объединенным своим стилем и характером повествования. Одна из таких больших групп — это былины героические. Сюда можно причислить несколько разных видов или типов былин. Это «классические» былины, содержанием которых служат подвиги национальных русских героев. До совершения подвигов герой иногда чудесным образом приобретает силу. В очень ранней и древней былине Илья приобретает богатырскую силу от Святогора, в более поздней — от трех старцев. Эти былины составляют как бы пролог к воспеванию подвигов героев. К героическим прежде всего относятся былины воинские, т. е. такие, в которых в разных формах повествуется о сражениях с полчищами татар или других врагов. Здесь вспоминаются такие былины, как «Илья и Калин», «Камское побоище», «Василий Игнатьевич и Батыга», «Данило Игнатьевич», «Суровец», «Братья Дородовичи», «Добрыня и сила неверная», «Добрыня и Василий Казимирович», «Наезд литовцев» и некоторые другие. Былины эти создаются в разное время, можно наметить историю этого вида былин, эволюцию их стиля и содержания. К поздним былинам этого типа относится былина о Сухмане, в которой нашествие татар не составляет завязки, а изгнание их как бы происходит неожиданно.

Особую сюжетную группу героических былин составляют такие, в которых происходит какое-либо единоборство. Чаще всего это — борьба с единичными татарами или другими врагами («Алеша в бою с татарином», «Алеша и Добрыня в бою с татарином», «Илья Муромец и турецкий хан» и некоторые другие). Есть единичные былины, в которых герои не узнают друг друга, принимают встречного за врага и вступают с ним в бой, а потом друг друга узнают (Илья и Добрыня встречаются в поле, не узнают друг друга и бьются); сюда же относится трагическая былина о встрече Ильи с сыном и бое их между собой.

В другой группе героических былин центральное место занимает борьба с каким-либо чудовищем. Эти былины древнее, чем былины о столкновении военного характера, и можно показать, что одни развились из других. Это былины о Добрыне и Змее, Алеше и Тугарине, Илье и Соловье-разбойнике, Илье и Идолище, Дюке и Шарке-великане.

К героическим же былинам относятся те, в которых герой подымает бунт социального характера. Это былины о бунте Ильи против Владимира, об Илье и голях кабацких, о Буяне-богатыре, о Василии Буслаевиче и новгородцах и о смерти Василия Буслаевича.

Один из признаков героических былин состоит в том, что герой в них действует в интересах государства. С этой точки зрения к героическим былинам несомненно относится былина о Дунае и его поездке за женой для Владимира.

Что правильнее: считать, что каждая из этих групп составляет особый жанр, или же полагать, что, несмотря на различие сюжетов, героические былины составляют один из жанров былинного творчества? Последнее положение более правильно, ибо жанр определяется не столько сюжетами, сколько единством поэтики — стиля и идейной направленности, а это единство здесь налицо.

Другую большую группу составляют былины сказочного характера. Антагонистом героя в этих случаях является женщина. В отличие от сказок, в которых женщина чаще всего — беспомощное существо, которое он спасает, например, от змея и на которой он женится, или мудрая жена или помощница героя, женщины былин чаще всего существа коварные и демонические; они воплощают некое зло, и герой их уничтожает. К таким былинам относятся «Потык», «Лука Данилович», «Иван Годинович», «Добрыня и Маринка», «Глеб Володьевич», «Соломон и Василий Окулович» и некоторые другие. Это именно былины, а не сказки. Сказочный характер им придает наличие колдовских чар, оборотничество, различные чудеса; эти сюжеты специфичны для былин и не соответствуют поэтике сюжетов сказки. Наряду с этим в былинном эпосе обращаются и сказки, распеваемые былинным стихом. Такие произведения не относятся к былинному творчеству. Их сюжеты фигурируют в указателях сказок («Нерассказанный сон», «Ставр Годинович», «Ванька Удовкин сын», «Подсолнечное царство» и др.). Такие сказки должны изучаться как при исследовании сказочного, так и при исследовании былинного творчества, но относить их к жанру былин только на основании использования былинного стиха нельзя. Такие былины обычно не имеют вариантов. Особый случай представляет собой былина о Садко, в которой нет антагониста героя типа коварных женщин других былин. Тем не менее принадлежность ее к сказочным былинам совершенно очевидна.

Можно ли считать, что былины сказочного характера составляют один жанр с былинами героическими? Нам кажется, что нельзя. Хотя вопрос еще должен изучаться специально, все же довольно очевидно, что, например, былина о Добрыне и Маринке есть явление совершенно иного характера, чем былина о набеге литовцев, и что они принадлежат к разным жанрам, несмотря на общность былинного стиха.

lib.pushkinskijdom.ru

Третий вид былинного репертуара — это былины новеллистические. Случай этот наиболее труден и наиболее спорен. С одной стороны, стиль новеллы и стиль монументальной, героической или сказочной былины несовместимы. С другой же стороны, в составе былин есть некоторое количество реалистически окрашенных повествований, сюжеты которых имеют существенно иной характер, чем рассмотренные выше. Условно такие былины можно назвать новеллистическими. Число их невелико, но они отличаются большим разнообразием. В некоторых из них рассказывается о сватовстве, которое, после преодоления некоторых препятствий, оканчивается благополучно («Соловей Будимирович», «Хотен Блудович», «Алеша и сестра Петровичей»). Промежуточное положение между былинами сказочными и новеллистическими занимает былина об отъезде Добрыни и неудачной женитьбе Алеши. Былина об Алеше и сестре Петровичей занимает промежуточное положение между жанром былины и жанром баллады. То же можно сказать о «Козарине». Балладный характер носит также былина о Даниле Ловчанине, о чем мы скажем ниже, при изучении баллад. Другие сюжеты, которые обычно относятся к былинам, мы бы отнесли к балладам («Чурило и неверная жена Бермяты»).

Сюжеты новеллистических былин можно распределить по группам, но здесь мы этого делать не будем. Женщина в этих былинах играет большую роль, но есть новеллистические былины и иного характера, как, например, былина о состязании Дюка с Чурилой или о посещении Владимиром отца Чурилы.

Мы отнюдь не исчерпали всего былинного богатства, нам важно установить принципы определения жанрового состава былин. Есть случаи, которые нельзя определить на глаз, случаи промежуточные, смежные. Так, былина о сорока каликах со каликою скорее относится к духовным стихам, чем к былинам, былина о Рахте Рагозерском тяготеет к преданиям и т. д. В целом же пока можно в области былинного творчества наметить три жанра: былины героические, былины сказочные, былины новеллистические. Это положение в дальнейшем может быть уточнено, видоизменено, здесь оно дается как исходное и начальное.

Более легко определяется совершенно другой жанр области эпической песенной поэзии — а именно эпические духовные стихи. Народ очень хорошо отличает их от былин и называет их «стихами». Сюда относятся песни о святых и их деяниях, как, например, стихи о Егории Храбром, о Федоре Тироне, Дмитрии Солунском, Алексее божьем человеке и др. В этих стихах народ выразил некоторые свои религиозные представления. Может быть, по этой причине советская наука мало интересовалась этими произведениями. Между тем мировоззрение, выраженное в них, не всегда совпадает с церковно-религиозным мировоззрением, а иногда и противоположно ему. Духовные стихи обладают и известным историческим содержанием, на что обратили внимание некоторые исследователи, изучавшие историко-песенный фольклор. Они отличаются значительными художественными красотами. В то время как памятники архитектуры и религиозной живописи древней Руси давно признаны как памятники великого искусства, хранятся в музеях, изучаются, реставрируются и издаются в репродукциях, соответствующие им произведения словесного искусства до сих пор оставались вне поля зрения наших ученых. Мы не можем пока заполнить этот пробел, но указываем на них как на особый жанр песенного эпического искусства народа в прошлом.

Полную противоположность духовным стихам представляют собой скоморошины. Это песни о веселых происшествиях или о происшествиях, хотя самих по себе не веселых, но трактуемых юмористически. Систематика скоморошин не входит в наши задачи. Типы их весьма разнообразны. К скоморошинам относятся такие разнообразные сюжеты, как песни о неверной жене, которая прикинулась больной и отослала мужа в город, но была изобличена и наказана при помощи скоморохов («Гость Терентий»), песня о том, как ватага веселых разбойников ограбила кулака («Усы»), о том, как зарезали и делили необыкновенно большого быка и что из этого вышло («Старина о большом быке»), и различные другие песни не всегда скромного содержания. Есть особый тип скоморошин небылиц, скоморошин-пародий. Некоторые скоморошины пропитаны острой социальной сатирой («Птица»). Скоморошины не всегда носят строго выдержанный повествовательный характер. Иногда их предметом служит смешная ситуация, не получающая развития. Как и другие жанры, скоморошины могут быть подвергнуты дальнейшей систематизации. Их общность есть прежде всего общность стиля. Скоморошины как жанр у нас почти совсем не изучены. Исследованы только отдельные песни и отдельные сюжеты, изучалось и скоморошество как явление древнерусского быта.

Русская эпическая поэзия знает также жанр баллады. Русская баллада значительно отличается от западноевропейской народной баллады, хотя и имеет с ней точки соприкосновения. Настоящая сфера русской народной баллады — это мир человеческих страстей, трактуемых трагически. Баллады любовного и семейного содержания составляют один из основных видов балладного творчества.

Былина имеет своим предметом жизнь народа и государства-родины. Баллада же рисует индивидуальную, частную и семейную жизнь человека. Перед нами возникает картина семейного быта русского средневековья, и этот быт полон ужасов. Главная героиня этого вида баллад — страдалица-женщина.

lib.pushkinskijdom.ru

Действующие лица баллады принадлежат к средним и высшим сословиям, изображаемым глазами крестьян. Баллада тяготеет к изображению страшных событий. Любовь и ревность или внутрисемейная ненависть приводят к трагическим конфликтам, которые разрешаются кровавыми преступлениями. Убийство невинной женщины — один из основных сюжетов таких баллад. Убийца — член своей же семьи: муж, или свекровь, или брат. Князь Роман убивает свою жену, обещает детям привести молодую мать. Дети изобличают отца («Князь Роман»). Так же может поступить казак или ямщик. Дети призывают тучу и гром разбить гроб и воскресить мать («Казак жену убил», «Федор и Марфа» и др.). Чаще муж убивает жену по наущению своей матери. Свекровь люто ненавидит свою невестку. Муж, например, три года находится на службе. Когда он возвращается, мать клевещет, будто она извела детей, разорила хозяйство, ушла со двора. Муж рубит своей жене голову, а потом оказывается, что она невинна («Оклеветанная жена» и др.). Иногда клевещут встречные старицы. Видя, что́ он наделал, муж иногда кончает самоубийством. Иногда свекровь сама изводит невестку. Во время отсутствия сына она в бане выжигает из утробы невестки младенца. Иногда она отравляет обоих: и сына, и его жену или невесту, или возлюбленную («Василий и Софья»). Из могилы любящих вырастают кипарисы, и деревья сплетаются верхушками. Убийцей может выступить и брат, если он обнаружил, что сестра тайно любит кого-то. В балладе встречаются два поколения: младшее и старшее. Старшие не выносят никаких форм живой, естественной человеческой любви и фанатично преследуют все проявления такой любви. Жертва этой ненависти — любящая женщина, любящая девушка. Девушка может также пасть жертвой не только старших, но и жестокого обманщика, или соблазнителя, или ревнивца, или даже жениха.

Впрочем, есть и такие песни, в которых жертвой делается не девушка и не женщина, а мужчина — жених или муж. Женщина изменница изводит мужа ради другого. Она предает его изысканно жестокому убийству: сжигает или вешает его в лесу. Чтобы извести неверного друга, она роет коренья или готовит ему змеиный яд. Нет необходимости перечислять все относящиеся к этому циклу сюжеты Баллады семейного или любовного содержания составляют как бы цикл.

Другой цикл сюжетов баллады основан на длительной отлучке одного из членов семьи: мужа, сына, брата; при неожиданной, случайной встрече разлученные не узнают друг друга, отчего происходят трагические события. Классический пример такого типа баллад — «Братья-разбойники и сестра». У вдовы девять сыновей. Они уходят в разбой. У нее еще дочь; эта дочь выдана замуж в далекие края. Дочь едет навестить родителей, по дороге на нее нападают разбойники, бесчестят ее, убивают ее мужа. Это — ее братья. После преступления младший из разбойников выспрашивает ее, истина выясняется. Эта песня очень распространена, она была записана Пушкиным. Иное развитие действие получает в тех случаях, когда отсутствовавшие через много лет возвращаются домой. Их узнают не сразу; после того, как происходит узнавание, наступает счастливая развязка: вернулся муж или сын, или оба вместе.

Хотя баллада всегда рисует нам внутреннюю, семейную жизнь людей, она отразила и некоторые внешнеисторические события жизни государства. Такие баллады можно назвать балладами историческими. Они также составляют особый вид или цикл русских баллад. Так, в балладе могут фигурировать татары. Но если в былине татары представлены всегда войском, которое совершает нападение на Русь, то в балладе они в одиночку похищают женщин, берут их в плен и везут к себе. Балладный стиль сохраняется и в этих полуисторических сюжетах. В обстановке татарского плена могут происходить неожиданные встречи. Так, татарин похищает русскую женщину, берет ее в жены и приживает с ней детей. Через несколько лет он приводит в плен старую женщину, она оказывается ее матерью. Для старухи смешанный брак ее дочери — трагедия, но сама жена трагедии не испытывает. Примирительное отношение к татарам возможно только в балладе. В былине оно исключается. В балладе возможны даже такие случаи, когда русский муж оказывается изменником, а муж татарин любит и холит свою жену.

Приведенные примеры дают некоторое представление о сюжетном составе русских баллад. Характерный для них признак — наличие некоторой интриги или фабулы любовного или семейного содержания. Там, где этого признака нет, вряд ли можно говорить о балладе. Так, мы не можем причислить к балладам, как это делают некоторые ученые, песню о том, как три сына бросают жребий, кому идти в солдаты, и жребий выпадает на младшего. Это не баллада, а солдатская песня. Не относится к балладам и песня о разбойнике, посаженном в тюрьму, причем никто не хочет его выкупить; к балладам иногда относят былину о Добрыне (или другом герое) и реке Смородине, духовный стих об Анике-воине, историческую песню о смерти Разина и т. д.[5] Если, таким образом, отсутствие любовной интриги

[5] См., например: Народные баллады. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Д. М. Балашова. Большая серия «Библиотеки поэта», «Советский писатель», М.—Л., 1963.

lib.pushkinskijdom.ru

или любовного колорита эпической песни означает для нас, что перед нами не баллада, то, с другой стороны, наличие любовного или семейного содержания в песнях героического характера придает им балладный характер. В былинах семейно-любовный элемент, как правило, отсутствует: герои, правда, иногда женятся на побежденных ими полоняницах, но ни об индивидуальной любви, ни о дальнейшей семейной жизни ничего не говорится. Но есть отдельные былины и иного характера. В былине «Данило Ловчанин» Владимир загорается нечистой страстью к жене Данилы. Он отсылает его на опасную охоту, а потом приказывает его предательски убить. После этого он домогается руки его жены. Она дает притворное согласие, но перед самым венцом на могиле мужа кончает с собой. Эта глубоко трагическая былина по сюжету могла бы быть отнесена к балладам. Но по средствам своей поэтики и по музыкальным данным она относится к былинам. Между балладой и другими жанрами не всегда можно провести точную границу. В данном случае можно говорить о былине балладного характера или о балладе былинного склада. Таких переходных или смежных случаев между балладой и былиной, балладой и исторической песней или балладой и песней лирической можно найти некоторое, хотя и не очень большое количество. Проводить же искусственные грани нецелесообразно. Былина и баллада могут быть различаемы и со стороны музыкальной. Былина обладает определенным размером и напевами полуречитативного характера. Стихотворные размеры баллады очень разнообразны, так же как и напевы. С музыкальной точки зрения баллады как фольклорно-музыкального жанра не существует.

Все изложенное показывает, что баллады обладают настолько специфическим характером, что можно говорить о них как о жанре. Тех резких отличий, какие имеются в репертуаре былин или сказок, здесь нет. Разница между балладами семейными, о неузнанных встречах и так называемыми историческими балладами есть разница типов, а не жанров.

Весьма сложен вопрос о жанровом характере исторических песен. Самое название «исторические песни» указывает, что песни эти определяются со стороны содержания и что предметом исторических песен являются исторические лица или события, имевшие место в русской истории или по крайней мере обладающие историческим характером. Между тем как только мы приступим к рассмотрению того, что называют исторической песней, так сразу же обнаруживаем чрезвычайное разнообразие и пестроту поэтических форм. Разнообразие это настолько велико, что исторические песни никак не составляют жанра, если жанр определять по признаку некоторого единства поэтики. Здесь получается то же, что и со сказкой и былиной, которую мы также не могли признать жанром. Правда, исследователь имеет право оговорить свою терминологию и условно называть исторические песни жанром. Но познавательного значения такая терминология не имела бы, и потому прав был Б. Н. Путилов, когда свою книгу, посвященную историческим песням, он назвал «Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков» (М.—Л., 1960). Тем не менее историческая песня существует если не как жанр, то как сумма нескольких различных жанров разных эпох и разных форм, объединяемых историчностью своего содержания. Полное и точное определение всех жанров исторической песни не может входить в нашу задачу. Но даже при поверхностном взгляде, без специального и углубленного изучения, можно установить хотя бы некоторые виды исторических песен. Характер исторических песен зависит от двух факторов: от эпохи, в которую они создаются, и от среды, которая их создает. Это дает возможность хотя бы наметить основные категории исторических песен.

Самая ранняя, бесспорно, историческая песня — это песня о Щелкане Дудентьевиче. Она относится к XIV веку и по форме своей представляет скоморошину. Исторические песни скоморошьего склада слагались и позднее («Кострюк», «Платов в стане Наполеона»), но они имеют совершенно иной характер, чем песня о Щелкане. Мы фиксируем жанр ранней исторической песни-скоморошины, представленной пока одним единственным сюжетом.

Следующий этап развития исторической песни — песни XVI века о Грозном. Это так называемая «старшая» историческая песня. Сюда относятся песни о Грозном, созданные в московской городской среде или в среде пушкарей («Гнев Грозного на сына», «Кострюк», «Взятие Казани» и некоторые другие, более редкие песни). Народ называет их «старинами». Это — песни, созданные средствами былины. Они представляют собой особый жанр. В дальнейшем развитии историческая песня свою связь с былиной совершенно теряет. Иной характер, чем песни о Грозном, носят песни о внутренних событиях от конца XVI до начала XVIII века. Эти песни тоже созданы мелким городским людом Москвы, но этап их развития уже другой. Здесь можно назвать песни об убийстве Дмитрия и царствовании Годунова, о смерти Отрепьева, о Скопине-Шуйском, о Земском соборе и взятии Смоленска, об осаде Соловецкого монастыря, о стрелецком бунте и некоторые другие. Это песни определенной среды и определенной эпохи. Исследование поэтики этих песен покажет, в какой мере можно говорить о единстве или разнообразии их. Однако даже предварительное ознакомление показывает, что при всем разнообразии их можно говорить о единстве приемов эпики.

lib.pushkinskijdom.ru

С перенесением столицы в Петербург этот тип городских песен о внутренних событиях русской истории перестает быть продуктивным. В Петербурге создаются отдельные песни о восстании декабристов, об Аракчееве и некоторые другие, но жанр этот в XIX веке находится на ущербе. Песни этой группы созданы городской средой, откуда они позднее проникают в крестьянство.

Совершенно иной характер носят песни, сложенные казачеством XVI—XVII веков. Это уже не эпические, а скорее лирические песни о вождях казачьей вольницы и о крестьянских войнах — о Ермаке, Разине, Пугачеве, Некрасове. Весь поэтический склад их существенно иной, чем склад песен предыдущей группы. Типично для них хоровое исполнение, большинство их носит характер песен протяжных. Соответственно они коротки. Есть отличие в стиле между песнями о Ермаке и Разине, с одной стороны, и Пугачеве, с другой. Образ Пугачева более реалистичен, чем образ Разина. Песни о Пугачеве частично подверглись влиянию солдатских песен. Тем не менее песни казачьей вольницы, песни о Ермаке, Разине, Пугачеве составляют совершенно явный цикл или вид исторических песен, во всех отношениях отличный от более ранних и более поздних циклов, созданных в иной социальной среде. Начиная с момента образования регулярной армии в фольклоре появляется особый вид исторических песен, созданных солдатами. Это воинские исторические песни XVIII—XX веков. Этот вид исторической песни постепенно становится доминирующим. Начиная с песни о Полтавском бое русский солдат сопровождает песнями все войны: семилетнюю войну, войну 1812—1815 годов, Крымскую кампанию, Турецкие войны, войну с Японией, а также более мелкие походы. Число этих песен значительно. По стилю они примыкают к бытовым солдатским лирическим песням, но вместе с тем существенно отличаются от них. Военно-исторические песни составляют особый вид исторических песен, отличный как от песен о Грозном, так и от городских песен XVII—XVIII веков и от песен казачьих.

Так, располагая исторические песни по эпохам и социальной среде, изучая затем поэтику и формы их музыкального исполнения, можно будет установить жанровый состав исторических песен. То, что предлагается в этой работе, — только первая наметка в этом направлении. Нам представляется, что ранняя песня-скоморошина, песни былинного типа о Грозном, песни о внутренних событиях от конца XVI века до первой половины XVIII века, песни казачьей вольницы и крестьянских войн и бунтов, воинские песни XVIII—XX веков, созданные в солдатской среде, составляют основные жанры исторических песен.

Может быть, наиболее труден и наиболее спорен вопрос о жанрах лирической песни. Лирическая песня — огромная область народного творчества. Область эта разнообразна, подвижна и изменчива. Она допускает изучение с самых разных сторон и точек зрения. Если изучать ее с точки зрения форм бытования и исполнения, то можно говорить о песнях хороводных, игровых, плясовых и таких, которые исполняются вне движения хореографического или иного характера, одним только голосом. По бытовому применению можно говорить о песнях трудовых, посиделочных, святочных, свадебных и т. д. В них, далее, поется о различных сторонах человеческой жизни — о любви, семье, разлуке с родной землей, крепостной зависимости, о тюрьме, о солдатской жизни, о разбойничьей доле. Песни могут выражать известное отношение к миру: тогда можно говорить о песнях сатирических, укоряющих, или, наоборот, величальных, или оплакивающих, сетующих. С точки зрения темпа и характера музыкального исполнения можно говорить о песнях протяжных,[6] частых и промежуточных («полупротяжных»). Наконец, есть песни различных социальных групп: песни крестьян, бурлаков, солдат, рабочих. Какие же из этих песен являются жанрами? Любой из названных здесь видов песен может стать предметом монографического изучения. Можно отдельно изучать, например, песни хороводные, или разбойничьи, или сатирические и т. д., и такие монографии очень нужны и очень полезны. Каждый из исследователей может назвать избранный им вид жанром, понимая это слово в любом смысле и не ставя вопроса о том, в каком отношении изучаемый вид находится к другим видам. Но дело меняется, как только мы перейдем от изучения одного какого-либо вида к изучению лирической песни в целом. Установление жанров требует точной терминологии и правильных приемов систематизации. Если этого нет, мы получим искаженную картину, получим неправильные выводы и установления.

Вопрос о жанрах лирической песни тесно связан с вопросом о классификации ее. С этим дело обстоит очень неблагополучно. Так, например, в семитомном своде А. И. Соболевского «Великорусские народные песни» (СПб., 1895—1902) второй и третий том отведены для песен о семье; в седьмом томе помещены песни шуточные. Такое деление было бы правильным, если бы не было шуточных песен о семье; но такие песни есть. Многие песни о старых мужьях носят ярко выраженный шуточный характер. Куда же их отнести: к песням «о семье» или к «шуточным»? Такое деление ошибочно, оно произведено по признакам, которые не

[6] В музыковедческой литературе под «протяжными» понимаются песни с наличием внутрислоговых распевов. Филологи под «протяжными» понимают любые песни элегического характера, исполняемые в медленном темпе.

lib.pushkinskijdom.ru

исключают друг друга. Эта ошибка упорно держится вплоть до самых последних лет. В лекциях В. И. Чичерова (Русское народное творчество. М., 1959) в главе «Жанровый состав песенной лирики» в числе основных жанров названы «хороводные» и «юмористические и сатирические». Но именно хороводные песни часто носят юмористический и сатирический характер. Один вид выделен по форме исполнения («хороводные»), другой — по отношению к изображаемому («юмористические»), но эти признаки не исключают друг друга, и деление получилось ошибочное, неправильное не только с точки зрения логической, но и дающее ошибочное представление о характере песен. В книге Н. П. Колпаковой «Русская народная бытовая песня» (М.—Л., 1962) в числе других названы «игровые» и «лирические». Термин «бытовые» неудачен потому, что он внушает мысль, будто, кроме бытовых, есть еще какие-то другие, небытовые песни. Термин «бытовые» должен быть вообще изъят из научного обихода как слишком широкий и потому не имеющий никакого определенного смысла. Все решительно песни есть песни бытовые, либо потому, что они живут и применяются в быту, либо потому, что в них прямо или косвенно отражен быт русской деревни. Колядки в такой же степени могут быть названы бытовыми песнями, как солдатские походные или колыбельные; разница только в том, какие стороны русского быта в ней прямо или косвенно отражены. Вне быта песен не бывает. Деление же на «игровые», с одной стороны, и «лирические», с другой, неправильно потому, что лирика есть понятие широкое, в которое входят самые различные виды народных неэпических песен. Данное же распределение исходит из узкого понимания «лирики» как выражения глубоко личных и интимных чувств. Для фольклора такое понимание «лирики» неприменимо. Лирика наряду с эпикой и драматикой есть род поэтического творчества, который выражает не только личные чувства грусти, любви и т. д., но всенародные чувства радости, скорби, гнева, возмущения, причем выражает его в самых разнообразных формах. Эти формы и составляют жанры, тогда как «лирика» не есть жанр. «Игровые» песни — одна из частных форм исполнения песен; противопоставлять понятие «лирических» и «игровых» песен и утверждать их несовместимость также неправильно, как говорить о несовместимости понятий дерева и березы.

Неумение отличать род и вид, а также применять более широкие и более узкие разряды классификации вообще встречается очень часто. Можно сказать, что такой способ распределения у нас господствует. Материал делится на разряды без дальнейших подразделений или разветвлений, причем в один ряд попадают явления очень широкого и очень узкого характера. Получается перечисление без всяких подразделений, без разветвлений. Между тем многих ошибок можно было бы избежать, применяя одни признаки для разрядов, другие — для подразрядов, вместо того, чтобы совмещать их в одном ряду, где они не исключают друг друга.

Совершенно очевидно, что пока имеются подобные ошибочные представления о составе русского фольклора, о категориях этого состава и о их взаимоотношениях, вопрос о жанрах русской песни не может быть решен.

Как же выйти из затруднений? Мы исходим из двух предпосылок теоретического порядка. Первая состоит в том, что в фольклоре при единстве или спаянности содержания и формы первично содержание; оно создает себе свою форму, а не наоборот. Такое положение остается верным независимо от философских споров о том, что понимать под формой и что под содержанием.

Вторая предпосылка состоит в том, что различные социальные группы создают различные, а не одинаковые песни. Обе эти предпосылки тесно связаны между собой. Мы полагаем, что крестьяне, батраки, солдаты, рабочие будут создавать разные по своему содержанию песни и что вследствие этой разницы в содержании и форма их будет различна. Это значит, что разделение по социальному признаку не будет противоречить разделению по признаку поэтики. Наоборот, такое разделение позволит внести в пестрый и разнообразный мир песни некоторую систему.

Не предрешая пока вопроса о том, что в области лирической поэзии называть жанром и что нет, мы попытаемся разделить песни по признаку социальной принадлежности. С этой точки зрения можно отличить три большие группы: 1) песни крестьян, ведущих земледельческий труд; 2) песни крестьян, оторвавшихся от земледельческого труда; 3) песни рабочих.

Остановимся сперва на песнях собственно крестьянских.

Традиционное деление крестьянской лирики на обрядовую и необрядовую логически и фактически правильно. Правильно также подразделение обрядовой лирики на календарно- и семейно-обрядовую лирику.

Слово «календарные песни» в приложении к лирике не совсем удачно. Это — песни больших народных праздников, носивших ярко выраженный земледельческий характер. Поэтому более правильно будет назвать совокупность этих песен земледельческой обрядовой лирикой. Песни этого вида легко и естественно делятся по тем праздникам, во время которых они исполнялись. На святках исполнялись колядки — песни, прославлявшие хозяев и сулившие им богатый урожай, умножение скота, здоровье и благосостояние. В благодарность за эти посулы (которым когда-то приписывали заклинательную силу) хозяева одаривали колядующих. Под

lib.pushkinskijdom.ru

новый год пели песни подблюдные. Эти песни сопровождали гадание, состоявшее в том, что в блюдо с водой опускалось несколько колец, а затем пелись краткие песенки, сулившие брак, разлуку, смерть, дорогу и т. д. Под песни вынимались кольца, и та, которой принадлежало кольцо, относила песню к себе.

Продолжая обзор, мы можем назвать масленичные песни. Количество их очень невелико, они плохо сохранились. Это — веселые песни о встрече и проводах масленицы. В Егорьев день в средней полосе России в первый раз после зимы выгоняли скот на пастбище. По этому случаю пелись особые песни, егорьевские, содержание которых сводилось к заклинаниям или заговорам на сохранность скота от волков, падежей и бескормицы. В период весеннего равноденствия праздновалась встреча весны. В день этого праздника пекли жаворонков или куликов и давали их детям. Дети привязывали их к прутьям или деревьям, что должно было изображать прилет птиц, и пели особые песни, называемые веснянками. В этих песнях призывали весну и восхваляли ее. Птицы будто бы приносили на своих крыльях весну. Седьмой четверг после пасхи назывался семик. В этот день украшали березку, водили под ней хороводы и пели песни во славу березки. Девушки между собой кумились, и об этом также пелось в песнях. Песни эти принято называть песнями семицкими. В этих песнях обрядовые мотивы переплетаются с любовными. Нам известно, что особые купальские песни пелись во время летнего солнцеворота — в день Ивана-Купалы, но у русских такие песни не сохранились. Наконец, во время жатвы пелись так называемые жнивные песни. В них пелось о скором окончании работы и об угощении, которое ждет жниц. Такие песни сопровождались величанием хозяина, на поле которого жницы помогали жать.

Мы могли выделить колядки, подблюдные песни, песни масленичные веснянки, егорьевские песни, песни семицкие, жнивные песни. Все они относятся к области обрядовой земледельческой лирики, но обладают разным содержанием и разной формой, исполняются по-разному, в разные сроки и различаются своими напевами. Каждый из этих видов составляет жанр, т. е. обладает общностью поэтической системы и исполняется в одни и те же сроки, в тех же формах, тем же музыкальным стилем. Возможно более дробное деление их. Так, например, можно установить разные типы колядок, подблюдных песен, веснянок, но эти типы не представляют собой новых жанров.

Другая большая область обрядовой поэзии — это песни семейно-обрядовые К ним относятся песни похоронные и свадебные.

Похоронные плачи, или причитания, или, как их иногда называют в народе, вопли, сопровождают все моменты похоронного обряда: обряжение покойника, прощание перед выносом, погружение в землю, момент возвращения родных домой в опустевшую избу. Каждый из этих моментов может сопровождаться особыми по своему содержанию песнями, но они могут и смешиваться. Метрическое строение плачей отличается от метрического строения всех других видов народной лирики. В классической форме плачей — размер хореический с дактилическим окончанием, строки длинные, охватывающие у разных исполнительниц от четырех до семи стоп. Каждая строка синтаксически закончена, после каждой строки делается длительная пауза, во время которой поющая всхлипывает и рыдает.

Свадебная поэзия в основном также состоит из причитаний. Причитает невеста или, если она не умеет этого, — плакальщица. Основные моменты свадебного обряда, как сговор, девичник, день венчания и другие, сопровождаются каждый своими причитаниями. Невеста просила не отдавать ее замуж, отсрочить день свадьбы, она страшится жизни в новом доме, где ее ждет тяжелая работа и неласковое обращение. Все это показывает, что свадебные плачи представляют собой совершенно иной жанр, чем причитания похоронные. Невеста пела горестные песни, остальная же молодежь пела песни веселые. Сюда относятся свадебные величальные песни молодым, их родителям и почетным гостям. В адрес же дружки, сватов и свах пелись, наоборот, песни насмешливые; чтобы отделаться от таких насмешек, нужно было откупиться деньгами. Дружка также создавал веселье. Но он не пел, а исполнял различные приговоры, содержанием которых служат приветствия. Эти приветствия могут сопровождаться насмешками в адрес девушек, детей или, например, ворчливых старух, которых предлагается запихать на печь и т. д. Приговоры дружки — не песни. Они исполняются рифмованной прозой, пересыпанной всякого рода остротами и шутками

Таким образом, причитания невесты, величальные свадебные песни и приговоры дружки и песни-насмешки составляют основные жанры свадебной поэзии.

Мы переходим к рассмотрению внеобрядовой лирики — самого богатого вида народного песенного творчества. Коснувшись обрядовых причитаний, мы должны решить вопрос о причитаниях необрядовых.

Мы имеем в виду те причитания или плачи, которые исполняются по поводу различных несчастий и бедствий, которыми была так богата крестьянская жизнь. Составляют ли эти плачи один жанр с похоронными причитаниями или нет?

Одно из таких бедствий — отдача парня в рекруты, впоследствии — призыв новобранцев в армию. Этот момент сопровождался причитаниями или плачами, которые принято называть рекрутскими причитаниями. Но плачами, причитаниями

lib.pushkinskijdom.ru

мог сопровождаться любой другой горестный момент в жизни крестьянина: пожар, отправка больного в больницу; по разным поводам причитали о своей доле батраки, сироты; они плакали, предаваясь воспоминаниям о своем прошлом.

Во время Великой Отечественной войны женщины причитали, получая известие о смерти мужа, сына, брата. Беженцы предавались плачам при возвращении домой, видя свои дома разрушенными.[7]

Общепринято все виды причитаний объединять в один жанр, различая три основных вида их: похоронные, рекрутские и свадебные. Что свадебные причитания невесты составляют совершенно особый жанр, мы видели выше. Больше оснований имеется для объединения плачей рекрутских и других с плачами похоронными. Действительно, стих и в том и другом случае иногда совершенно одинаков, особенно в устах одних и тех же исполнительниц. Так, знаменитая Ирина Федосова совершенно одинаково исполняла причитания похоронные и рекрутские. Разница здесь как будто касается только тематики, а это еще не дает оснований говорить о разных жанрах. С нашей же точки зрения, сходство метрической системы еще не дает оснований для объединения в один жанр. Похоронные плачи представляют собой поэзию обрядовую, корнями своими восходящую к языческим временам. Композиция обрядовых плачей определяется ходом обряда, и потому она единообразна, композиция же необрядовых плачей столь же разнообразна, как разнообразна сама жизнь. Глубоко различны также мир представлений, образов и лексика. Различаются они и своим бытовым применением, а это, как мы видели, один из признаков жанра. Мы приходим к выводу, что в области причитаний имеется три жанра: два обрядовых — свадебные и похоронные, и один необрядовый, куда входят причитания рекрутские и другие, связанные с бедствиями военного времени, а также плачи, связанные с различными несчастиями старой крестьянской жизни.

Одна из основных трудностей в изучении крестьянской лирической песни состоит в ее необычайной подвижности и изменчивости. Признаки отдельных песен настолько неустойчивы, что единой, общепринятой терминологии нет; сам народ также имеет множество различных названий для песен. Эти названия могут стать предметом специального изучения и комментирования. Вот несколько таких терминов: песня протяжная, проголосная, голосовая, частая, скорая; — хороводная, круговая, походенечная, парочная, парная, проводочная, продольная, уличная, науличная; — игровая, плясовая; — вечериночная, посиделочная, гульбищная, обыденная, девичья; — святочная, вешняя, троицкая. Е. Линева приводит народные наименования: песни «давнишние, дотошные, досельные, строгие, долгоголосные, досюдошные».[8] Есть множество и других названий.

Мы не можем полностью использовать народные обозначения, так как значения их перекрываются, в них нет системы. Многие песни не названы никак. Но обилие этих терминов показывает, что у народа есть какие-то очень точные представления о жанрах и об их отличиях, что народ различает свои песни и этими отличиями дорожит и очень метко и выразительно обозначает различные виды песен.

Как же нам быть, что положить в основу определения и разбивки?

На первый взгляд, наиболее простым и естественным способом деления представляется деление по темам. Но это все же не так. Тема или содержание само по себе не всегда может служить признаком жанра. Так, например, песни о старом муже могут иметь трагический характер и исполняться как песни протяжные, но такие же песни могут иметь шуточный, фарсовый характер и исполняться как песни плясовые или игровые или хороводные. Песни о любви, о семье, о разлуке, об ушедших на службу солдатах, о смерти на чужбине и другие могут относиться как к совершенно различным, так и одинаковым поэтическим системам. Темы песен должны изучаться самым пристальным образом, но отличие тем еще не означает отличия жанров и наоборот: одна и та же тема может фигурировать в различных жанрах. Поэтому положить тематический признак в основу нельзя.

Мы положим в основу другой признак, а именно форму исполнения. По форме исполнения в классической крестьянской лирической песне можно ясно отличить два больших вида: это, с одной стороны, песни, которые исполняются в сопровождении различных телодвижений: в основном это песни хороводные, плясовые и игровые; с другой стороны, есть песни, которые исполняются одним только голосом, без телодвижений хореографического или мимического характера; такие песни могут исполняться стоя или сидя, при некоторых работах, на посиделках, хором или в одиночку. В науке эти песни не получили обозначения. В Сибири такие песни именуются «проголосные», но этот термин неудобен потому, что в других местах этим словом обозначаются песни протяжные. Римский-Корса-

---

[7] Русская народно-бытовая лирика. Причитания Севера в записях В. Г. Базанова и А. П. Разумовой. Вступительная статья и комментарии В. Г. Базанова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962.

[8] Е. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 2. Песни новгородские. СПб., 1909, стр. XIII.

lib.pushkinskijdom.ru

ков в своем сборнике «Сто русских народных песен» (1877) назвал их голосовыми. Термин «голосовые песни» может быть принят как термин условный, обозначающий, что песни исполняются только голосом. Различие этих двух больших видов песен может быть положено в основу начального деления. Подробное рассмотрение их пока не может входить в задачи нашего изучения. Нам пока достаточно установить общие черты их. Хороводные, игровые и плясовые песни обладают особым стилем. Обычно они имеют куплетное строение (чего нет в песнях голосовых). Такие песни обладают особыми законами композиции. Так, например, последние строки каждого куплета могут повторяться с изменением одного-двух слов. В первом куплете одной из песен сборника Римского-Корсакова (№ 55) девушка поет о том, что она уронила венок и зовет батюшку поднять его, но батюшка венка не поднимает; во втором куплете фигурирует матушка, а в третьем — милый, и он поднимает венок. Композиционные приемы хороводных песен очень ясны и могут быть изучены.[9] Хоровод может своими движениями совершать различные фигуры. Так, Балакирев отличает хороводные песни «круговые», когда хоровод движется по кругу, и «ходовые», когда поющие стоят или ходят друг за другом. Можно отличить и другие виды хороводов. Игровые песни своим содержанием связаны с игрой, под которую они исполняются (заплька, воробушек и др.). Вне игры эти песни собственно не имеют смысла, хотя могут исполняться в одиночку, например как некое воспоминание об играх молодости. Игры и игровые песни отличаются также по тому, исполняются ли они на открытом воздухе или в избе. Игры зимой в избе и летом в поле или на улице бывают разные. Игровые песни тесно связаны с играми, и очень часто из текста песни можно установить, в чем игра состояла. Игровую песню можно узнать независимо от того, обозначена ли она собирателем как таковая или нет. Границы между хороводными и игровыми песнями не всегда можно установить точно, так как самое ведéние хоровода есть род игры. В плясовых песнях содержание песни менее тесно связано собственно с пляской, чем содержание игровых с игрой. Любая частая песня может быть использована как плясовая, под любую частую песню можно плясать. Однако не под всякую частую песню непременно пляшут. Если игровую песню можно узнать независимо от того, обозначена ли она как таковая или нет, то плясовую по тексту узнать нельзя. Из этого следует, что плясовые песни собственно не представляют жанра. Тем не менее использование песни для пляски — важный признак целого ряда частых песен.

Точное определение хороводных и игровых песен затрудняется еще тем, что ведéние хороводов с течением десятилетий начинает отмирать. Текст же и напев песен держится. Исполняемые вне хороводов такие песни начинают меняться, иногда — портиться. Они теряют куплетное строение, повторения и другие признаки классической хороводной песни. Если такую песню услышать или прочесть впервые, ее не всегда можно узнать как хороводную. Под «хороводными» следует понимать исконно хороводные, т. е. такие, которые в своей первоначальной и полной форме исполнялись при ведении хоровода. Может встретиться и обратный случай. Хоровод может исполнять песню, вовсе не хороводную по своему характеру. Собиратели иногда называют такие песни «хороводными», но это в данном случае означает лишь то, что песня исполнялась хороводом, хотя она и не хороводная по своему характеру.

Переходя к песням голосовым, мы и здесь должны будем установить какие-то первичные группы. Среди песен голосовых резкими отличиями обладают ярко выраженные протяжные и ярко выраженные частые песни. Разница темпа вместе с тем есть разница характера песни, настроения, выраженного в ней. Протяжные песни по содержанию своему лиричны, выражают глубокие задушевные чувства поющих. По содержанию это песни грустные, элегические. Частые песни, наоборот, носят веселый и шуточный характер, по содержанию своему могут иметь сатирическую окраску. Они выражают не столько индивидуальные, сколько коллективные чувства. Но не все песни носят ярко выраженный протяжный или частый характер. Некоторые собиратели и составители сборников вносят категорию «полупротяжные». С точки зрения логической, это правильно, но особой необходимости в таком обозначении нет. «Полупротяжные» песни — это такие, темп которых не имеет решающего значения для их характера. Если песня не имеет ярко выраженного темпа, темп может при изучении песенного состава и его характера вообще не обозначаться. Веселый, юмористический и сатирический характер типичен для частой песни, но обратное отношение не всегда будет правильным. Возможны веселые и радостные и даже сатирические песни, не имеющие характера частых. Поэтому, обозначая песню, необходимо, кроме определения темпа, обозначать также, не имеет ли она шуточного или сатирического характера. Наконец, песня должна быть определена и изучена со стороны содержания или темы. Как уже указывалось, тема сама по себе не может служить признаком жанра. Тем не менее для понимания смысла песни тема или содержание — основной момент. Большинство собственно крестьянских песен, как хороводно-игровых, так и голосовых, посвя-

[9] Н. Бачинская. Русские хороводы и хороводные песни. Музгиз., М.—Л., 1951.

lib.pushkinskijdom.ru

щено любви и семейной жизни. Этому же посвящены и многие шуточные частые песни. Но содержание песен этим не исчерпывается, и исследование должно установить и другие темы лирических песен. Так, есть протяжные песни о крестьянской неволе, есть частые сатирические песни о духовенстве, песни о ленивых или строптивых женах, о лентяях и неудачниках и др.

Перелистывая антологию Соболевского или любой другой сборник, легко убедиться, что собиратели или издатели обычно обозначают песню каким-нибудь одним словом. Так, например, одни песни названы «хороводные», другие — «посиделочные», третьи — «парные», четвертые — «протяжные» и т. д. Такой способ не помогает разобраться в множестве видов крестьянской лирической песни. Их следует обозначать не по одному признаку, а по совокупности нескольких признаков.

Как минимум, для первичного определения песен каждую из них следует определять с пяти точек зрения.

1. Прежде всего необходимо определить, является ли песня хороводной или она исполняется только голосом. В сомнительных случаях, когда песня потеряла свой хороводный характер, исконность хороводного исполнения может быть установлена путем сличения вариантов.

2. Особо следует выделить игровые песни или игровые (хороводно-игровые или посиделочные) применения их.

3. Протяжное или частое исполнение характеризует два совершенно разных типа песен, и темп исполнения, если он очевиден и ярко выражен, должен быть обозначен. Промежуточные формы, как уже указывалось, не имеют существенного значения для определения песен, и нет необходимости особо их указывать.

4. Частые песни вместе с тем обычно имеют шуточный или сатирический характер, что очень важно для определения типа песен. Шуточный характер могут иметь песни и нечастые, что также должно войти в определение.

5. Хотя тема или содержание и не имеют решающего значения для определения жанра, к которому песня относится, они должны быть обозначены, войти в определение песни, что поможет лучше понять взаимоотношение между формой и содержанием.

Не во всех случаях необходимо установление всех пяти признаков, но проверять песни надо по всем.

Приведем несколько примеров того, как может выглядеть конкретное применение такой системы определений к отдельным песням взамен определений через одно слово, какое господствует в нашей фольклористике.[10]

1. «Не вечерняя заря занималась...» (Соб. V, № 213), «Что цвели-то, цвели, цвели в поле цветики» (Соб. V, № 595), «Вы, туманы мои, вы, туманушки» (Соб. VI, № 308) — песни протяжные голосовые о любви.

2. «Уж вы горы мои, горы Воробьевские» (Л. и Пр., № I). «Степь Моздокская» (Л. и Пр., № IV), «Уж ты поле мое, поле чистое» (Бал., № 2) — песни протяжные, голосовые о смерти на чужбине.

3. «Катенька веселая» (Бал., № 20), «Заиграй, моя волынка» (Бал., № 23), «Под яблоней зеленою» (Бал., № 26) — голосовые, частые (иногда плясовые) о любви.

4. «Во лузях» (Бал., № 18), «Стой, мой милый хоровод» (Бал., № 24), «Как под лесом под лесочком шелкова трава» (Бал., № 27) — хороводные о любви, браке, семье.

5. «Ты поди, моя коровушка, домой» (Соб. VII, № 136), «Молодка, молодка молоденькая» (Бал., № 13), «Посеяли девки лен» (Бал., № 34) — частые хороводные или плясовые, шуточные о любви, браке, семье.

6. «Как во городе царевна, царевна» (Бал., № 28), «Царев сын хоробер» (Авд., стр. 116), «Заинька, ты где был побывал?» (Шейн, № 348) — хороводно-игровые о любви, браке, семье.

7. «Дуня тонкопряха» (Соб. VII, №№ 17—21), «У меня квашня по избе прошла» (Кит., № 58), «Я с комариком плясала» (Ак., № 182) — частые хороводные или хоровые, иногда плясовые сатирические и шуточные о ленивых и нерадивых женщинах.

---

[10] Ниже приняты следующие сокращения: Авд. — Записки и замечания о Сибири. Соч. ‹Екатерины Авдеевой› с приложением старинных русских песен. М., 1837; Ак. — Фольклор Саратовской области, кн. I. Составлена Т. М. Акимовой. Саратов, 1946; Бал. — М. Балакирев. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано. Редакция, предисловие, исследование и примечания Е. В. Гиппиуса. Музгиз, М., 1957; Кит. — Уральский фольклор. Под редакцией М. Г. Китайника. Свердловск, 1949; Л. и Пр. — Н. М. Лопатин и В. П. Прокунин. Русские народные лирические песни. Под редакцией и с вступительной статьей В. Беляева. Музгиз, М., 1956; Соб. — Великорусские народные песни. Изданы проф. А. И. Соболевским, тт. I—VII. СПб., 1895—1902; Шейн—Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях... Материалы, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном, т. I, вып. 1 и 2. СПб., 1898.

lib.pushkinskijdom.ru

8. «Не спасибо те, игумну тебе» (Бал., № 15), «Я по келейке хожу» (Соб. VII, № 361), «А пойти было к обедне» (Соб. VII, № 349) — частые беседно-игровые или плясовые сатирические о духовенстве.

Какие же жанры можно наметить в этой богатой области лирической песни? Состав собственно крестьянских необрядовых песен в поэтическом отношении настолько богат и разнообразен, что включает в себя различные песни, которые не могут быть отнесены к одному и тому же жанру.

Мы бы считали, что песни хороводные, игровые и плясовые составляют жанр, отличия же их между собой составляют группы, подгруппы и т. д. Несколько иную картину дают песни голосовые. Частые, несомненно, составляют особый жанр, выделяясь не только ритмом, но и образами, всей своей поэтикой. Они предварительно могут быть сосчитаны жанром. Другой жанр составляют песни нечастые, среди них особый вид — протяжные. Таким образом, для первичной ориентировки мы можем выделить следующие жанры крестьянской лирической необрядовой песни: 1) хороводные и игровые; 2) голосовые частые; 3) голосовые нечастые и в том числе протяжные.

Каждая из этих групп распадается на разновидности, которые могут стать предметом уже специального изучения крестьянской лирической песни. Дальнейшее разделение может идти по темам. Так, хороводные и игровые могут быть распределены на песни о любви, о семье; этим почти исчерпывается их тематическое содержание. Частые могут быть распределены по тем же темам, но сюда еще прибавятся сатирические и шуточные о попах, о ленивых женах и т. д. Равным образом все другие жанры или виды их могут быть распределены по темам. При таком распределении темы будут повторяться по жанрам. Никакой беды в этом нет. Такое распределение будет иметь собственно научный характер. В целях эмпирических (например, при систематизации материала для сборников, для обзоров и т. д.) можно в основу положить тему или содержание: песни о любви, песни о семье, песни о смерти на чужбине, песни о неволе и т. д. с подразделением их на жанры: песни о любви — голосовые протяжные и примыкающие к ним (голосовые частые, хороводные и игровые). Аналогичное распределение возможно для других тем; в таких случаях будет повторяться жанровое обозначение. При этом окажется, что между темами и жанрами есть тесная связь. Так, например, совершенно очевидно, что не может быть частых, игровых или хороводных песен о смерти на чужбине, равным образом не может быть, например, протяжных песен о проделках хитрой жены, пытающейся обмануть своего старого мужа. Такая песня может быть только частая. Нарушение этой связи возможно только в песнях пародийного характера. Так, песня об алчности или пьянстве попов может исполняться как протяжная с использованием церковных мотивов песнопения.

Особый мир представляет собой детский песенный фольклор. Эта область мало изучена, между тем она заслуживает самого пристального внимания. В этой области созданы такие ценности, которые по сегодняшний день используются при воспитании малышей. Детскую песню систематически собирали только два собирателя: это П. А. Бессонов (Детские песни. М., 1868) и П. В. Шейн, который в своем «Великоруссе» отвел детским песням большой раздел. Недавно (1961) в архиве Бессонова был обнаружен прекрасный сборник детских песен, записанных А. В. Марковым.[11] Остальные собиратели записывали детские песни лишь походя, случайно, или же, как А. И. Соболевский, совсем игнорировали их. Названные собиратели впервые систематизировали их, и эти попытки, сделанные на большом и внимательно рассмотренном материале, могут быть положены в основу при изучении детского песенного фольклора. Надо отличать песни, которые поются взрослыми для детей или во всяком случае старшими для младших и самых маленьких. Другие поются самими детьми.

Колыбельные песни очень разнообразны как по своему содержанию, так и по форме и формам исполнения. Самое важное в них — спокойный убаюкивающий ровный напев. Слова имеют подчиненное значение и часто колыбельные песни состоят из нанизывания образов из жизни людей и животных.

Другие песни — это всякого рода «потешки», прибаутки, которыми забавляют самых маленьких детей. Детей при этом качают на носках ноги или дают им провалиться между колен, играют с их ладонями («ладушки») и пальцами.

Другие песни поются самими детьми. Прежде всего это песни, которые исполняются при играх. Детские игровые песни представляют собой совершенно иное явление, чем игровые песни взрослых. Детские игровые песни сопровождают некоторые моменты детских игр, и без знания их они непонятны. Целый ряд таких игр описан Шейном (в коршуна, в короли, мак, хрен и др.), причем приведены и песни, сопровождающие эти игры.

Особый вид песен при игре — это считалки. Считалки не всегда поются, и к песням их можно относить лишь условно. Какое богатство словесного ритмиче-

[11] П. Д. Ухов. Детские песни, записанные А. Марковым в центральных губерниях в 1892—1896 годах. «Вестник Московского университета», 1961, № 4, № 5.

lib.pushkinskijdom.ru

ского творчества и всяких выдумок кроется в считалках, показано в сборнике Г. С. Виноградова и в статье, сопровождающей это собрание.[12] Дети очень любят поддразнивать друг друга и петь насмешливые песни. Такие песни-дразнилки и песни-насмешки представляют особый, очень забавный и интересный вид детского творчества.

Наконец, подобно тому, как взрослые поют свои песни о своей жизни, так и дети поют свои, сложенные ими песни обо всем, что они видят и слышат в деревне. Часто эти песни состоят из набора слов, образов, словесных отрывков, без всякой логической связи, но эти песни имеют свою логику, отличную от логики взрослых. Большинство их имеет шуточный, веселый характер, и отделить их от песен-дразнилок и песен-насмешек не всегда возможно. Шейн несколько тяжеловесно озаглавил раздел, посвященный этим песням: «Песенные прибаутки и приговоры, которыми дети, вышедшие из младенческого возраста, уже начинают сами себя тешить и забавлять». Это — песни детей об окружающей их жизни.

Каждый из выделенных здесь видов детского песенного фольклора представляет собой особый жанр. Жанровое богатство и разнообразие этого вида крестьянского творчества довольно значительно.

Таков общий жанровый состав собственно крестьянской лирики.

Все виды крестьянской лирики прямо или косвенно связаны с земледельческим трудом, с бытом, жизнью и нравами старой русской деревни.

Лирическая песня не отражает всей тяжести крестьянской жизни при царском строе и помещичьей эксплуатации. Эта жизнь была настолько тяжела, что она многих гнала из деревни. Одни легально уходили искать приработков, другие бежали, превращались в бродяг, уходили в разбой и попадали в тюрьмы. Надолго отрывала крестьян от земли солдатчина. Наконец, с ростом капитализма и фабрично-заводского производства часть крестьянства уходила в города и постепенно превращалась в потомственный пролетариат.

Некоторая часть крестьян насильственно отрывалась от земледельческого труда самими помещиками. Их брали на услужение в поместье или увозили в города и делали лакеями. И те и другие создают свой фольклор, отличный от фольклора крестьянского. Песни дворовых составляют несомненный, притом очень специфический жанр. С одной стороны, в них отражен весь ужас, все унижение крестьянина, всецело зависящего от произвола барина и подвергающегося жестокой порке за малейшие провинности. С другой стороны, в них есть элементы какого-то фривольного или развязного тона, который совершенно чужд песням крестьянским и который свидетельствует о развращении крестьянской психики под влиянием «цивилизованной» барской среды. Еще сильнее этот тон выражен в городских лакейских песнях, число которых очень невелико, но которые, несомненно, также составляют особый жанр.

Крестьянин, оторванный от земли, еще мог некоторое время петь свои старые, с детства слышанные песни. Но эти песни не соответствовали его новым жизненным условиям. Он начинал петь о своей жизни новые песни, первоначально используя старый поэтический арсенал, но постепенно создавал песни новые по содержанию и по форме. Эти песни получают острую социальную направленность.

Бурлацкие песни сопровождают работу бурлаков. В современном языковом обиходе «бурлаками» называют тех, кто на реках тянул барки против течения. Но в народном обиходе «бурлаками» называли всех, кто уходил на сезонные приработки. Обычно уходили и работали артелями. Чаще всего уходили именно на речные работы, но в более древние времена, когда под пашню вырубали леса, бурлаки нанимались на работу по вырубке лесов. Такие песни пелись тогда, когда требовалось групповое усилие ритмическими рывками, например при сведении баржи с мели, при вбивании или вытаскивании свай, при сваливании подпиленного дерева, при выкорчевывании пней и других работах. Песня заменяла команду, а иногда команда входила в состав песни. Это, таким образом, трудовые песни. Такие песни известны многим народам.

От бурлацких трудовых песен надо отличать песни о бурлаках. О бурлаках поется в женских крестьянских песнях. Девушка вышла за бурлака, считая его за вольного человека, имеющего хороший заработок. На самом же деле «у него один алтын во котомке да вязовая дубинка за плечами». Подобные песни о бурлаках относятся к жанру голосовых протяжных песен любовного содержания.

С XVI века широкие формы принимает бегство на окраины. Опричнина, военное разорение, голод, эпидемии, невыносимый гнет — все это приводило к образованию казачества. Но далеко не все доходили до окраин. Многие уходили в разбой. Разбойник представлялся крепостному крестьянину человеком, вырвавшимся на волю. Мало того, грабя богачей, разбойник совершал правое дело, восстанавливая попранную социальную справедливость. Разбойник превращался в героя. Песни о таких героях можно назвать удалыми. В крестьянском сознании это моло-

[12] Георгий Виноградов. Русский детский фольклор. Иркутск, 1930.

lib.pushkinskijdom.ru

дец, вырвавшийся на волю. Широкие волжские просторы — фон многих таких песен. Разбойники ездят по Волге, ловят и казнят губернатора. Они устраивают засады по дорогам, иносказательно именуют себя рыболовами, которые ловят осетров, понимая под этим купцов. Или же в песне с насмешкой и прибаутками сообщается о том, как «усы», т. е. разбойники, ограбили кулака: «Хлеба он не пашет, да рожь продает, он деньги берет да в кубышку кладет». Такие песни могут быть названы удалыми. Так их назвал Сахаров, и это название было подхвачено Белинским. Они поются в быстром темпе. Но есть разбойничьи песни совершенно иного характера. Воспевая удалых героев, народ вместе с тем смутно понимал, что разбой не есть такая форма социальной борьбы, которая может привести к изменению жизни или социального уклада. В таких разбойничьих песнях широко распространены мотивы тюрьмы, казни, виселицы. Разбойник неизменно сталкивается с государством, и государство всегда побеждает. Разбойник знает, что он будет казнен, и народ изображает эту казнь как дело справедливое. Так разбойничьи песни отражают трагизм и безысходность положения беглого крестьянина, ставшего разбойником. Такие песни по форме исполнения принадлежат к протяжным. Это песни трагического содержания и трагического тона. К таким принадлежит, например, знаменитая песня «Не шуми, мати зеленая дубровушка», песни о сиротинушке, который ушел на Волгу в разбой, а теперь сидит в тюрьме и рассказывает о своем прошлом. Таким образом, разбойничьи песни как таковые еще не составляют жанра. В их состав входят песни, по крайней мере, двух жанров — это песни удалые и песни протяжные. Протяжные песни мы уже видели, говоря о голосовых крестьянских песнях. Но тем не менее вся совокупность поэтики разбойничьих песен иная, чем поэтика протяжных песен любовного и семейного содержания; образы действующих лиц, эпитеты, лексика, метафоры иные, чем в песнях крестьян на земле В них изображается иная действительность и иное отношение к ней. Все это говорит о том, что протяжные разбойничьи песни представляют собой иной жанр, чем протяжные песни любовно-семейного содержания.

Особый жанр народной лирики представляют также песни солдатские. Возможно, что при их специальном монографическом изучении удастся установить и в числе солдатских песен наличие нескольких различных жанров или жанровых групп. Среди солдатских песен нет таких, которые по аналогии с разбойничьими можно было бы делить на протяжные и веселые. Фольклорные солдатские песни, которые нам известны, носят более или менее ярко выраженный протяжный характер. Вся жизнь солдата, от момента призыва и до смерти на поле сражения, отражена в этих песнях. Солдату не до лазоревых цветочков и шелковой травы, и о них он никогда уже не поет. Он поет о писарях, забривающих лоб, о муштре, учениях, тяжести солдатской службы с караулами, трудными переходами, тяжелой амуницией, зноем и холодом, о нечеловеческом с ним обращении, о море крови и трупах после боев. Но вместе с тем эти песни — не жалобы и не стоны. Это правдивое изображение жизни. Вопреки этой жизни солдат знает, что он выполняет долг перед родиной, и служит верно. Все это заставляет нас выделять солдатские песни в особый жанр народной песни. Предмет этих песен — солдат в быту, в буднях солдатской жизни. Эти воины, живущие так тяжело и трудно, вдали от родных земель и от своих семейств, выносят на своих плечах все тяжести исторических побед русского оружия. Но эти песни — об исторических боях и полководцах — представляют собой уже иной жанр — жанр воинских исторических песен, создаваемых участниками походов. С другой стороны, не относятся к солдатским песням песни девушек и жен, поющих о разлуке с милым, взятым в армию. Такие песни о солдатах не являются солдатскими песнями. Они принадлежат к жанру любовной протяжной крестьянской лирики.

Песни тюрьмы, каторги и ссылки неоднородны по своему составу. Можно явственно отличить два разных вида их. В одних поется о молодце в неволе. За что он попал в тюрьму, об этом в большинстве случаев не говорится или если и говорится, то очень глухо; можно догадаться, что до тюрьмы парня (иногда и девушку) довела любовь. По форме исполнения они относятся к протяжным. Основные мотивы их — тоска по воле, просьба к родителям, к жене, к милой выкупить их. Заключенный смотрит из острога в окно, видит дорогу, видит своего коня. Руки и ноги закованы в кандалы, кандалы гремят и стирают кожу.

Другой вид тюремных песен носит совершенно иной характер. Это — песни уголовников, которые бравируют своим прошлым. Песни эти не протяжные. Они сложены людьми полуграмотными. На строе и стиле песен явно сказывается литературное влияние. Размер песен хореический, большей частью четырехстопный, но он строго не выдерживается. Песни кое-где, от случая к случаю, пересыпаны рифмой. Картины и мотивы здесь иные, чем в протяжных тюремных песнях. За поджог, за воровство или мотовство парня ведут наказывать. Описывается наказание плетьми, обрисовывается фигура палача. Эти страшные подробности как бы контрастируют с шутливым тоном песен и складом речи. Наказание бродяги плетьми описывается в стиле плясовой песни.

Следует оговорить, что песни политических ссыльных не относятся к области фольклора, хотя некоторые из них получили широкое распространение. Они ча-

lib.pushkinskijdom.ru

стично сложены поэтами и композиторами-профессионалами, частично самими ссыльными.[13]

Следует сказать еще несколько слов о городском песенном фольклоре. Эта область очень мало изучена. Городская мещанская среда имеет свой фольклор. Он не отличается высокими художественными достоинствами, хотя искренность чувств, иногда очень трагических, совершенно несомненна. Эта среда создала жанр жестокого романса — песен литературного типа, содержанием которых обычно служит трагически завершающаяся несчастная любовь. По сюжетам некоторые из этих песен близки к балладам.

Завершающее звено в развитии русской народной песни — это песни рабочих. Они представляют собой явление принципиально иного характера, чем до сих пор рассмотренные песни. Их поэтика существенно иная, чем поэтика песни крестьян. Это — песни потомственных пролетариев. Отношение к действительности и способы ее изображения иные, как иным является и содержание этих песен.

По мере того как крестьянин, перешедший в город на завод, теряет свою связь с деревней, меняется характер его песен. Первоначально в песнях рабочих используется арсенал старой протяжной песни. Они начинаются с таких обращений, как «Вы леса ль, мои лесочки, леса мои темные!..», «Я вечор-то, добрый молодец...», «Ах, у нашего государя, света батюшки...» и др. Можно говорить о наличии некоторого количества протяжных рабочих песен. По жанру они отнюдь не совпадают с протяжными песнями крестьян: весь мир образов и содержание их иные. Рабочие плачут, правда, совсем по-крестьянски, но плачут они не от тоски по милой, а о своей горькой жизни. Количество таких протяжных песен очень невелико, но они есть, наличие их закономерно и объяснимо.

Но в целом рабочие создают свою песню не на традициях, идущих от крестьянской лирики, а на традициях, идущих от литературы. Правда, в XVIII веке, когда в поэзии господствовал классицизм, или в начале XIX века, когда господствовал Жуковский, а русская поэзия в лице Дельвига, Мерзлякова, Нелединского-Мелецкого сама опиралась на ложно понятую крестьянскую песню, в этот период рабочему нечего было брать от профессиональной поэзии. Но он перенял два принципа: принцип ритмизации и принцип рифмы. Размеры ранней рабочей поэзии небогаты: это четырехстопный хорей, который впоследствии приводит к созданию частушки. Рифма завоевывает песню постепенно и становится все острее и резче.

О, се горные работы,
Скажем горные работы,
Они всем дают заботы.

Так начинается старинная, относящаяся к концу XVIII или к началу XIX века горнозаводская песня, записанная в Змеиногорске (Алтай). Но в репертуар рабочих властно проникает классическая литература. В песню превращаются стихи Рылеева, Пушкина, Огарева, Плещеева, Некрасова и других поэтов, подхватываются талантливые стихи революционеров-профессионалов — Мачтета, Клеменца, Ольхина, Моисеенко и др. Все это не относится к области фольклора, но эти песни влияют на создание и развитие собственно рабочего фольклора. Они создаются отдельными рабочими, имена которых иногда названы, иногда нет. Такие песни известны нам из записей фольклористов, из листовок и подпольных сборников революционных песен, из архивов жандармских управлений, где записи таких песен хранились как вещественное доказательство. Песни эти не вполне подходят под понятие фольклора, основанное на изучении крестьянской поэзии. Но это и не литература в том смысле, как ее понимает большинство историков литературы. Это такая область народного творчества, где литература и фольклор смыкаются. Чем шире мы поставим границы изучения, не пытаясь искусственно отграничивать фольклор и литературу, тем изучение будет плодотворнее.

Если подходить к рабочей песне с такой широкой меркой, то в ней, кроме выделенных выше протяжных песен фольклорного типа, можно выделить три вида песен.

Это, во-первых, песни, созданные самими рабочими, лирического, или эпического, повествовательного, или смешанного лиро-эпического характера. Эти песни составляют определенный жанр, внутри которого можно проследить развитие и совершенствование как в отношении внешней формы, так и идейно-революционного содержания. От наивной веры в хорошего хозяина до понимания истинных причин социального неравенства и необходимости вооруженного восстания как единственного способа борьбы с ним — такова эволюция идейного содержания рабочей песни. От рифмованных виршей до полных драматизма ритмически богатых и с большим подъемом созданных революционных песен — такова эволюция художественной стороны этих песен.

Другой жанр рабочей поэзии — песни сатирические. Элементы сатиры имеются уже в ранних рабочих песнях, но как самостоятельный жанр сатирическая

[13] См. сборник «Песни тюрьмы, каторги и ссылки» (М., 1930).

lib.pushkinskijdom.ru

песня развивается позже и достигает своего полного развития в период революции 1905 года. Развитие сатирической песни соответствует развитию классового сознания рабочих. Если в начале этого развития ненависть и насмешки направлены против надзирателя, позднее — мастера, инженера и хозяина, после 9-го января этой мишенью становится царь и его министры, высшее духовенство, а в основе — система классового государства, возглавляемого царем.

Далеко не все в этих песнях может быть названо художественно совершенным Но, изучая поэзию рабочих и сопоставляя ее с поэзией крестьян, необходимо иметь в виду, что крестьянская лирика есть завершающая (а к XX веку уже клонящаяся к упадку) ступень развития этого вида народного творчества: поэзия же рабочих есть первая ступень совершенно нового качества поэзии, которое в короткий срок достигло высокой степени совершенства, но в состав которого входят формально и менее совершенные произведения, которые, однако, выполняли историческую роль в формировании и выражении революционного сознания рабочих.

Наконец, говоря о поэзии рабочих, нельзя не упомянуть о так называемой «гимнической» поэзии. Слово это не очень удачно, но оно укоренилось. Сюда входят такие песни, как «Марсельеза» и ее русские переработки, «Интернационал», похоронные марши («Замучен тяжелой неволей», «Вы жертвою пали») и некоторые другие песни. Все эти песни — авторские, к фольклору собственно не относятся, но они стали подлинно массовыми, их пели, не зная кто автор, они играли важную роль на митингах, демонстрациях, маевках, в ссылке, и при расширенном понимании природы рабочей поэзии и рабочей песни должны быть рассмотрены и изучены.

Таким образом, в составе рабочей поэзии можно наметить несколько групп, имеющих характер жанров: это протяжные песни фольклорного типа, лиро-эпические стихотворные песни с нарастающим революционным содержанием, сатирические произведения, также с нарастающим революционным сознанием, и гимническая поэзия, уже выходящая за грани фольклора.

lib.pushkinskijdom.ru

В. БАЗАНОВ

О СОЦИАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ ПРИЧИТАНИЙ

Поэзия похоронного обряда

Причитания, как и другие фольклорные жанры, имеют свою историю, уходящую в далекое прошлое. В народе причитания принято называть просто «воплями», от глагола вопить. Этот замечательный и вполне самобытный вид русской народной поэзии изучен далеко не полно.

Обычай «плакаться» при погребении существовал с незапамятных времен и почти у всех народов. «Разумеется, заплачка как таковая, как обрядовый обычай песенного или речитативного вопля над телом умершего, уходит генетическими своими корнями в отдаленнейшую древность, покоясь на примитивных, но весьма прочных формах культа покойников».[1] Академик И. И. Толстой, автор замечательной книги «Аэды. Античные творцы и носители древнего эпоса», на примере «Илиады» показывает проникновение в античный эпос мотивов традиционного обрядового причитания и возникновение новых эпических плачей, отражающих историко-бытовую обстановку древней Греции. Гомеровские аэды выступают «возбудителями плача», а исполняют причети присутствующие при скорбной церемонии женщины (Андромаха, Гекуба и Брисеида). О существовании заупокойных обрядов свидетельствуют и другие памятники эпического народного творчества. В ассирийско-вавилонской эпопее о Гильгамеше, в египетских папирусах, в скандинавской «Эдде», в карело-финской «Калевале» и в русских былинах о Добрыне Никитиче, как и многих других памятниках, сохранились отдельные фрагменты причитаний. О похоронных обрядах и причитаниях у восточных славян упоминают летописи и памятники древнерусской письменности. Так, в Сказании о Борисе и Глебе (XI век), в Ипатьевской летописи (XII век), в Слове о житии Дмитрия Донского (XV век) сравнительно легко обнаруживаются отдельные мотивы причитаний, восходящие к языческому фольклору.

Сложность генетического рассмотрения причитаний как жанра состоит в том, что до нас фактически не дошли плачи древних русских вопленниц. Сохранились похоронные причитания в записях позднейшего времени (XIX век). Однако именно здесь, в жанре причитаний, ломка традиционных форм и замена их новыми, отвечающими более развитым общественным и семейным отношениям, происходила несравненно более бурно, нежели в былинах и исторических песнях. Какие-то древнейшие мотивы входят в состав причитаний, известных в записях XIX века, но многое стерлось или просто не вошло в традицию, отметено самой историей умственного развития народа. Попытки реконструировать древнерусские плачи пока кончаются воспроизведением самой общей схемы. Мало для суждения о форме и содержании древних причитаний дают и так называемые «литературные плачи». Фольклоризм «литературных плачей», входивших в состав княжеского жития и светской повести, не вызывает сомнений.[2] Плач по Стефану, епископу Пермскому, например, имеет много общего с северорусской народной причетью в записях Е. В. Барсова. И все же это формальная, только внешняя общность и стилистическая близость. Житийный плач и народная «заплачка» художественно и идейно во многом не одинаковы; они часто противоречат друг другу, расходятся в трактовке вечной темы жизни и смерти. В плачах по князьям — в полусветских, полуцерковных княжеских житиях, в светских повестях — на первом месте молитвенное славословие, церковная дидактика, идеализация христианского смирения. Отсюда торжественно-панегирический стиль церковных, житийных плачей. Народные причитания развиваются совсем иным путем, по-своему решая проблему личности и проблему психологизма. В народные причитания постепенно переселяется социальная трагедия, обнажаются противоречия самой действительности.

---

[1] И. И. Толстой. Аэды. Античные творцы и носители древнего эпоса. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 25.

[2] См.: В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси. Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 144—164.

lib.pushkinskijdom.ru

Полагаем, что и в самые древние языческие времена причитания были скреплены с повседневным бытом; они не имели исключительно магического значения. Древние русские письменные памятники сохранили некоторые сведения о дохристианских обрядах, сопровождавшихся «воплями». И тогда «вопли» вмешивались в отношения между людьми. Языческие «божественные» праздники обычно проходили «с свистанием и с кличем и с воплем». «С свистанием и с кличем», в частности, и потому, что на этих праздниках «пьяницы» бились дрекольем до смерти. После ожесточенных драк начинались «вопли»: женщины оплакивали убитых и изувеченных.[3]

Древняя Русь продолжительное время находилась во власти языческих верований, крепко держалась за обычаи и предрассудки прошлого. Даже дружинно-княжеская среда не гнушалась похоронных и поминальных обрядов, фольклорные влияния всюду сказывались. Князь Владимир Мономах, например, считал своим долгом «пад мертвеце» идти, т. е. участвовать в похоронных процессиях. О существовавших когда-то похоронных обрядах и сопровождавших их причитаниях мы можем только догадываться. В позднейших редакциях похоронных причитаний обнаруживаются лишь бледные следы дохристианских верований и ритуального песнопения. Вместе с христианством в похоронные обряды и причитания поступало новое содержание, несущее с собой свои суеверные понятия, облеченные в религиозную символику. В результате в причитаниях мы имеем сплав разнородных элементов (от ритуального песнопения до христианской молитвы). Все архаические элементы в стиле и словаре причитаний — остатки прошлого, образы-пережитки, часто механически передающиеся от одного поколения к другому.

Причитания входят в композицию аграрных, земледельческих праздников; они всегда вместе с народным бытом и народными обрядами. Этнография сообщает материалы об обряде поминовения усопших. На праздниках обычно вспоминаются ближайшие родственники, которых уже нет среди живых; в помин усопших пекутся на масленице первые блины; в последний день масленичной недели ходят на кладбище (кладут на могилу блины, иногда и водку), женщины причитывают, объединяя общие места из похоронной причети с рассказом о своей жизни. В. Я. Пропп справедливо замечает, что «мы имеем, по-видимому, обветшалые и поблекшие формы некогда весьма развитого культа предков», и тут же ссылается на описание в Стоглаве, где под 23-м вопросом говорится: «В троицкую субботу по селам и по погостам сходятся мужи и жены на жальниках и плачутся по гробом с великим причитаньем. И егда начнут играти скоморохи, и гудцы и перегудники, они же, от плача переставше, начнут скакати и плясати и в долони бити и песни сатанинские петь; на тех же жальниках обманщики и мошенники».[4] В культе предков сказывается давнишняя и устойчивая традиция почитания умерших. Причитания выражали естественные чувства сострадания и человеколюбия. В плачах лирика возобладала над эпосом. Но именно в этой лирической стихии причитаний В. Я. Пропп не видит «особой проблемы». В народном обряде как бы объединяются субъективная лирика и поэзия труда, частные эмоции и чувствования постоянно контролируются рациональным замыслом самого обряда.

В троицкую субботу «жалобились» и плакали по умершим «с великим причитаньем». И тогда же играли скоморохи, скакали и плясали, пели «песни сатанинские». Это уже не просто поминки, но и борьба за собственное существование, попытка договориться с природой, должным образом встретить весну. С наступлением весны необходимо было вспомнить об усопших («сами души» усопших требовали соответствующих обрядовых действий, как полагал А. Н. Афанасьев, сторонник солярной теории). В. Я. Пропп дает вполне земное и, на наш взгляд, верное объяснение, почему предки наши избрали начало весны для поминовения усопших. «Время между двумя солнцеворотами есть время пробуждения сил земли, нужных земледельцу. Культ мертвых стоит в связи с земледельческими интересами и стремлениями».[5] По древним представлениям (В. Я. Пропп ссылается на античные представления о смерти), покойники продолжали действовать, они имели большую власть, могли оказывать помощь или вредить, способствовать плодородию земли или, наоборот, вызывать неурожай. «Вот почему забота о посевах, — пишет В. Я. Пропп, — сочетается с заботой о покойниках и носит двоякий характер: усопших надо умилостивить, надо выразить им свою любовь, почитание. Но этого мало. Их надо поддержать пищей, питьем и теплом, надо с ними трапезовать, надо оставлять им еду на могилах, совершать возлияния из вина и масла. Но и этого мало. Надо обеспечить им не только жизнь, но и бессмертие. Надо приобщить их к круговороту жизнь—смерть—жизнь, которым живет природа и который нужен земледельцу, надо, чтобы они и сами способствовали этому круговороту».[6] Если в рус-

[3] См.: Б. А. Романов. Люди и нравы древней Руси. (Историко-бытовые очерки XI—XIII вв.). Изд. ЛГУ, 1947, стр. 109.

[4] В. Я. Пропп. Русские аграрные праздники. (Опыт историко-этнографического исследования). Изд. Ленинградского унив., 1963, стр. 19.

[5] Там же, стр. 22.

[6] Там же. стр. 23.

lib.pushkinskijdom.ru

ском заупокойном культе и не отразились все эти разнообразные элементы древнего обряда, то в похоронных причитаниях в том или ином виде древние представления сохранились.

Прошлое русской причети если и познается, то прежде всего через сами причитания, дошедшие до нас в устной народной традиции. Отзвуки древнейших верований сохранились в обрядовых плачах русского крестьянства XIX столетия, в частности в причитаниях Ирины Федосовой. Колоссальный образ смерти в похоронных плачах включает самые древние мотивы, начиная с зооморфных уподоблений (смерть изображается в виде черного ворона или серого зайца); здесь же очеловечивание смерти (смерть является в образе красной девушки или калики перехожей). Умерший человек как бы продолжает жить, делает добро или, наоборот, приносит бедствия. Это сила таинственная и властная, которой можно противостоять только с помощью соответствующих обрядовых действий, точно соблюдая ритуал. Отсюда постоянные обращения в похоронных причитаниях к стихиям природы (часто к ветру) с просьбой «разнести пески» и «раскрыть гробову доску», отсюда и наивная надежда на возможную встречу с покойником, посылка поклонов на «тот свет» и т. п.

Представители «мифологической» школы в русском фольклористике усиленно отыскивали в похоронных причитаниях самые начальные формы человеческого мироощущения. Они считали архаические мотивы важнейшими, определяющими мировоззренческую концепцию причитаний, а все остальное — позднейшими наслоениями, прикрывающими первоначальный замысел. Даже такой социальный образ, как образ Горя-Злочастия, у «мифологов» означал таинственную, неведомую силу, живущую в темноте, во мраке, в морской пучине или в подземелье. Для представителей «мифологической» школы причитания представляли узко этнографический интерес. Показательной является статья Н. Баталина в «Филологических записках» (1873, вып. II), где подробно перечислены зооморфные и антропоморфные образы, составляющие мифологическую основу причитаний. У «мифологов» причитания лишались всякого социально-бытового содержания, они круто поворачивались в отдаленнейшую древность.

Причитания — один из самых противоречивых жанров фольклора. Это поэзия духовная, кладбищенская и одновременно исключительно земная, утилитарная. Фольклорному кладбищенскому романтизму в конечном итоге чужды мистика, религиозная экзальтация и церковный аскетизм. Крестьянин религиозен по-своему, он и в похоронных обрядах не расстается со своеобразным мужицким, демократическим эпикурейством. Помянки он представляет не иначе как за артельным столом, в крестьянской избе и обязательно с полной чашей, без излишнего молитвенного славословия. В Заонежье не случайно в женскую могилу клали ухват и квашню, а мужчинам для «забавушки» — «маленькую» водки. И в похоронных причитаниях много житейского крестьянского материализма, противостоящего мистическому идеализму церковных поучений. Серафичность в поэтике остается по инерции, в качестве внешнего орнамента, стилистического привеса. Остается, например, обычное обращение к умершему с просьбой показаться хотя бы «серым заюшкой». И тут же возникает сомнение в реальности возвращения с «того света»:

Видно век того на свете да не водится,
Што ведь мертвыи с погоста не воротятся...

В этом «не воротятся» — победа стихийного фольклорного утилитаризма над христианской догматикой и собственными предрассудками вопленицы.

Конечно, причитания полны противоречий и контрастов, многое держится в них на столкновении противоположных мировоззренческих концепций. Таинственное, сверхъестественное, загадочное несколько неожиданно переносится в мир реальный, даже слишком обыденный. В результате возникают явные алогизмы. Так, вера в загробный мир не исчезает, но сама загробная жизнь понимается в духе крестьянского общежития, слишком запросто. «Тот свет» приравнивается к крестьянской избе со всем домашним бытом. Умерший если продолжает жить, то по-домашнему, с хлебом и с солью. Многие архаические мотивы и образы остаются на правах своеобразной народной фантастики, но они не подкрепляются соответствующим миропониманием. Прежде всего срывается таинственное покрывало с самой смерти; она уже не кажется такой титанической и колоссальной. Вопленицы ее называют просто «злодейкой», и причеть находится во вражде со смертью-злодейкой, приносящей горе и беды. В причитаниях заметен «тихий бунт» против смерти, а по существу, и против церковной морали. В сказках герой вступает в открытый поединок со смертью: солдат завязывает смерть в мешок и несет ее на кладбище. Не смерть похищает людей, а люди хоронят ее или просто обманывают. Ритуальный похоронный обряд постепенно сближается с реальной повестью о человеческих чувствах и с повседневными заботами. Главное — в выражении горестных переживаний, в чувствах привязи к умершему, в жалобах на судьбу оставшихся в живых (вдовы, сирот).

Даже в столь священные обряды, какими являются традиционные похороны, русский крестьянин вносит иронию и смех, своеобразный род кощунства. Речь

lib.pushkinskijdom.ru

идет о сознательном пародировании церковных обрядов, о полемике с ними. Погребение Купалы, Костромы, Ярилы настолько театрализованно, что и сам обряд превращается в веселый народный спектакль. Кроме земледельческой основы праздника, есть и более философские и социальные причины превращения траурного обряда в комическое представление. В книге В. Я. Проппа прекрасно показана производственная, земледельческая, крестьянско-хозяйственная основа обрядовой игры. Но не будет преувеличением сказать, что эта игра с гиканьем, плясками, шутками и какими-то залихватскими потехами является вызовом причитаниям вопленниц. В какой-то степени народ обличает и собственные обычаи и скучные обряды, пересматривает традиции, полученные в наследство от седой древности. Такие игрища были по преимуществу достоянием молодежи, несколько иронически настроенной к патриархальному быту предков. Народный маскарад тем и показателен, что здесь все направлено против рутинерской обрядности и церковного богопочитания. Это не значит, что русский крестьянин уходит от религии, становится атеистом, но он не в ладах с официальной церковью и спорит с ней. Есть в этом обряде и то, что принципиально отличает фольклор от «балладных ужасов» Жуковского, от балладных мертвецов и их кладбищенских похождений. В деревенской избе, на деревенской площади народный житейский рассудок как бы вступает в единоборство с кладбищенским мистицизмом и религиозной догматикой древнего похоронного обряда. Сошлемся на описание С. В. Максимова, приводимое В. Я. Проппом: «„Сзади идет поп в рогожной ризе, в камилавке из синей сахарной бумаги, с кадилом в виде глиняного горшка или рукомойника, в котором дымятся горячие угольи, мох и сухой куриный помет". Рядом с попом идет дьячок, а за ним плакальщица и родственники, неся угощения для поминок. „Начинается кощунственное отпевание с всхлипыванием плакальщиц и пр. Девок заставляют целовать покойника в губы. Часть парней уносит покойника хоронить, часть остается в избе. Парень, наряженный девкой, угощает девиц шаньгами — кусками мерзлого конского помета"».[7] Здесь все в духе фольклорной лубочной пьесы. Деревенское игрище с ряженым покойником — народная инсценировка обряда, без кладбищенских ужасов и привидений. Молодого деревенского парня, иногда изрядно выпившего, кладут на салазки или на доску, лицо его натирают овсяной мукой, и этого мнимого мертвеца, отпеваемого столь же мнимым попом в рогожной ризе, развозят по деревне, вызывая всеобщий смех. Поэзия XIX столетия не знает столь смелого сатирического ниспровержения романтических сюжетов о таинственных покойниках. Даже Катенин не доходил в своих «народных» балладах до такого поэтического «кощунства». Суть дела, конечно, не только в «ритуальном смехе», но и в нарочито подчеркнутой идейной и эстетической позиции фольклорного обряда, придуманного и для увеселения, и для осмеяния ханжества.

Печальное песнопение

Историческая действительность вносит в традиционные обряды свои поправки, часто деформирует их, учитывая потребности народа, всей нации. В древней Руси возникают обряды, связанные с воинскими походами, проводами на войну и в честь погибших. Летописные рассказы сохранили некоторые данные: плач Ольги на земле Древлянской, плач слуги убитого Андрея Боголюбского, плач княгини Евдокии по Дмитрию Донскому и т. д. Тексты самих причитаний, опиравшихся в какой-то степени на народную похоронную лирику, до нас не дошли. Реконструировать художественную форму причитаний по князьям и дружинникам на основе летописных и житийных сказаний или на основе фольклорных записей позднейшего времени, беря за образец рекрутские плачи Ирины Федосовой, фактически невозможно. Летописи и памятники церковно-книжного характера упоминают о плачах в суровые годы борьбы русского народа за свою национальную независимость. Но какие именно это были плачи, можно только предполагать. Бесспорно, что в годы татарского нашествия существовали плачи плененного народа, в частности плачи русских девушек, уведенных завоевателями на чужбину. В историко-песенном фольклоре и отчасти в былинах содержатся отдельные мотивы и поэтические образы, близкие причети. Так, в былине о Казарине горюющая девушка, обращаясь к своей косе, оплакивает горькую участь в татарском плену.[8] Возможно, что заунывные невольничьи песни являются одним из вариантов причитаний. Видимо, драматические чувства и переживания, вызванные тяжестью плена и тоской по родине, первоначально оформлялись в народный плач, в этом жанре находили свое естественное выражение. И. И. Толстой справедливо замечает: «Связь заплачки с песней чрезвычайно крепка и очень старинна».[9] В «Илиаде» плач Брисеиды над телом Патрокла может служить примером лирико-эпической причети, вызванной к жизни обстоятельствами

[7] Там же, стр. 69.

[8] О песнях девушек, плененных татарами, и о мотивах в этих песнях, типичных для причитаний, см. в книге: Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 107.

[9] И. И. Толстой. Аэды, стр. 25.

lib.pushkinskijdom.ru

военного времени. Характеристику плача рабыни-красавицы мы находим в книге И. И. Толстого: «Сколько в то страшное время было других, таких же как Брисеида обездоленных молодых женщин, чья жизнь была исковеркана, а воля подкошена жестокой войной, бросившей этих несчастных в рабство и отдавшей их молодое тело во власть животным инстинктам жадного победителя! Плач Брисеиды имеет для нас огромный социальный смысл, громадный исторический интерес: ее причеть не поэтический вымысел, а живая былая действительность, драма женщины, оказавшейся одной из жертв античной войны и тогдашнего рабовладельческого уклада жизни».[10]

Можно утверждать, что в русском фольклоре средних веков существовали плачи о пленных. Плач Ярославны — пример подобного жанра. О бытовании таких плачей можно догадываться по описаниям плена в «Повести временных лет». Печенеги, половцы, татары уводили в плен русских тысячами и десятками тысяч. Эти пленные попадали на рабовладельческие рынки, в какой-то части выкупались, но в большинстве кончали жизнь в плену. Примеры этого — Нестор Искандер, автор Повести о взятии Царьграда, «работавший» в турецком войске; автор Казанской истории, освобожденный в завоеванной Казани, и т. д. Оплакивали свою судьбу не только сами плененные, но плакали по ним и близкие их, оставшиеся на родине. Фактически это был плач по живым, пропавшим без вести.

В особую группу древнерусских причитаний следует выделить те плачи, с которыми матери и жены провожали воинов в поход, а также плачи по героям, погибшим смертью храбрых. Параллельно героико-эпическим песням, прославлявшим воинскую доблесть, возникала поэзия элегическая, скорбная. Былинно-гимнические песни не могли заменить причитаний; воинская боевая песня и материнская причеть соседствуют. Былина воспевает подвиг, сражение, победу над врагом; причитание — оплакивает погибших, выражает боль утраты. Причитания по-своему патриотичны. Плачи раздавались в дни траура, при погребении князей и дружинников, при воспоминании о них. В «Слове о полку Игореве» содержится указание на песни-славы, которые пел Боян, и на причитания русских женщин («Жены Руския въсплакашась аркучи: „уже намъ своихъ милыхъ ладъ ни мыслию смыслити, ни думою сдумати, ни очима съглядати, а злата и сребра ни мало того потрепати“»). При проводах в поход не было нужды в профессиональных вопленицах. Каждая русская женщина в ту пору могла оплакивать своего мужа или сына, выражать свои чувства в форме лирического плача. Даже княгини не гнушались причитаний. Так, княгиня Евдокия плакала по Дмитрию Донскому. На плач Евдокии обратил внимание еще Н. А. Цертелев в «Соревнователе просвещения и благотворения». Когда Дмитрий Донской отправлялся против Мамая, то княгиня «со всеми воеводскими женами взыде на златоверхий свой терем набережной и сядя под южными окны и рече: Убо конечное зрение зрю на тя, великого князя... слезы бо от очию ея лияхуся, аки быстрина речная, и воздохнув печально, приложивши руце к персем, и рече: господи, боже великий! призри на мя смиренную: сподоби мя еще видети славного в человецех в. к. Димитрия Ивановича; даждь ему помощь на противныя от крепкия руки твоея, да победит. Не сотвори, господи, яко же прежде на Калке реце было христианом от злого Батыя... (на Калке не было Батыя, — *примечание «Соревнователя»*) не даждь погибнути оставшему христианству... от тоя бо рати, Русская земли уныла... Аз же имею два отрасли, но еще малы суть: егда повеет их ветр с юга, или с запада, немогут терпети, и ни начто же опираяся; или зной поразить их, тако же им погибнути».[11]

Можно, на наш взгляд, говорить о существовании мужских плачей. Они раздавались в момент погребения боевого товарища. Ясно, что это был особого толка плачи, восходящие лишь по линии поэтики к обычным народным причитаниям. Лучше сказать: «заунывное песнопение», напоминавшее жалобный плач. Здесь мы опять не можем не сослаться на изумительно тонкое наблюдение И. И. Толстого. Античные певцы (аэды) исполняли печальные песни, они выступали в роли своеобразных плакальщиков. Печальная песнь (мужская заплачка) «примыкала к античному погребальному обряду, довольно подробно изображенному в конце „Илиады“ в сцене обрядового плача над мертвым Гектором («Илиада» XXIV, 718—776). Тело покойного кладут на резное красивое ложе, а рядом усаживают певцов («аэдов»), „возбудителей плача“ (трена). Певцы выполняли трен, а присутствовавшие при этой скорбной церемонии женщины вторили им своими воплями».[12] Но возможна и другая ситуация. Древние воины, находясь далеко от родных мест, от жен и матерей, сами справлялись с обрядом, выдвигая из своей среды плакальщиков. Они-то и возбуждали обрядовый вой, «вопль неумолчный» («Илиада»).

В условиях древней Руси обрядовое почитание умершего полководца, князя-дружинника и даже не столь именитого воина вполне естественно и вероятно. Роль «возбудителей плача» могли выполнять дружинные певцы, пастроив свою

[10] Там же.
[11] «Соревнователь просвещения и благотворения», 1823, ч. 22, стр. 248.
[12] И. И. Толстой. Аэды, стр. 20.

lib.pushkinskijdom.ru

лиру на печальный лад. Русская летопись сохранила некоторые сведения о мужских плачах. Ярополк оплакивал своего отца Изяслава Ярославича; при погребении Владимира Васильковича причитывала княгиня и «наипаче же плакахуся по немь лепшии мужи володимерьстии». Н. П. Андреев и Г. С. Виноградов считают вполне правдоподобным существование мужских плачей-слав, напоминавших о заслугах погибших. Родственным жанром плачей-слав являлись песни-славы. Конкретные обстоятельства определяли выбор той или иной «славы». Над телом покойника выступали «возбудители плача» и его исполнители. Б. Н. Путилов берет под сомнение вообще песни-славы и сам обряд в честь князей и воинства, возвращающегося из похода. Даже песню легендарного Бояна он характеризует как песню «для домашнего употребления». Серьезных доказательств исследователь не приводит. В разделе «Колядки» Б. Н. Путилов снова возвращается к песням-славам, делая на этот раз некоторую уступку: «Можно согласиться, что существовали „славы" в честь князей и дружинные песни...»[13] Но эта оговорка не решает существа дела. В «славах» по князьям непременно видится нечто опереточное, неестественное. Конечно, были и условно-театральные «славы» и «вопли». В «Борисе Годунове» Пушкин показал притворность «воплей» по царю, фальсификацию самого народного обряда. Но это не значит, что все «славы» являлись притворными, не выражали общенациональных чувств и настроений. Нельзя также согласиться с резким противопоставлением народно-поэтического творчества поэзии феодальной и тем более дружинной. Увлеченные полемикой с теорией аристократического происхождения фольклора, некоторые фольклористы все передовое, героическое, патриотическое отдают одному фольклору, все религиозно-благочестивое, консервативное, идейно-ограниченное — «отсталой» житийной литературе и феодальной поэзии. В подобную схему не укладываются реальные отношения фольклора и литературы в эпоху раннего феодального государства. Для искусства древней Руси не показателен еще резкий разрыв между фольклором и литературой. В частности, былевая поэзия — не только крестьянская поэзия, но поэзия общенациональная, патриотическая, трибунная. Видимо, и песни легендарного Бояна — не исключительно дружинная поэзия. Пушкин, Рылеев и Александр Бестужев склонны были видеть в Бояне пламенного певца-гражданина, воодушевляющего своими победными песнями народ, нацию. Плачи и песни-славы часто упоминаются в летописях XII—XIII веков. На это справедливо указывает Д. С. Лихачев в статье «„Слово о полку Игореве" и особенности русской средневековой литературы».[14] Песни в честь победителей и печальное песнопение в память погибших героев составляли общенациональное поэтическое достояние. Плачевная песнь, распеваемая заунывным голосом, и есть своеобразный мужской плач, который в фольклористике еще не нашел точного обозначения. Древняя Русь боролась и плакала. Народная поэзия той поры как бы раскалывается между героическим эпосом и причитаниями. Эпические песни не отрицают песен-слав и плачей-слав. Наивно думать, что плачи-славы компрометируют древнерусское воинство и его поэзию. Плачи являлись скорбным памятником погибшим героям.

От солдатских плачей о Петре I к рекрутским причитаниям Ирины Федосовой

Далеко не все произведения традиционного фольклора укладываются в общепринятую жанровую регламентацию. Тем более трудно определить жанровую специфику древнего фольклора, не зная ни текстов, ни формы исполнения. О существовании мужских плачей можно говорить условно. И эта условность распространяется на многие другие произведения фольклора, жанровая природа которых остается неясной. С аналогичным явлением мы встречаемся в XVII и XVIII веках, хотя тексты до нас дошли. Известны, например, по фольклорным сборникам плачи об Иване IV и Петре I. Но именно эти плачи не упрощают, а усложняют проблему жанровой характеристики. Они как бы завершают историко-песенные циклы, образуя к ним своеобразные послесловия.

Далеко не каждый русский князь и тем более царь удостаивается причети. Фольклор вообще не безразлично относится к практическим делам того или иного государственного деятеля. Народная поэзия не скупится на доброе слово о Петре I, частично об Иване IV, и не замечает других самодержцев, оставивших после себя отрицательное воспоминание. Но оплакивал ли народ смерть Ивана IV и Петра I? И как оплакивал, в каких словах и в какой эмоциональной форме? На эти вопросы опубликованные плачи-славы не дают прямого ответа. В оценке заслуг обоих русских царей они мало самостоятельны, следуя за народным преданием и исторической песней. Так, в плачах об Иване IV говорится об успешной борьбе с татарами, о взятии Казани. Почему же это плачи? Жанровое определение в данном

[13] Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI вв., стр. 53.

[14] В сб.: Слово о полку Игореве — памятник XII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 307.

lib.pushkinskijdom.ru

случае не нами придумано. Название «Плач войска», объединяющее плачи об Иване Грозном, фигурирует в «Песнях, собранных П. В. Киреевским».[15] Фактически же это исторические песни или рассказы в стихах.[16] Только начало (20 строк) первого плача соответствует поэтике причитаний (вместо обычной «горюшицы» — молодой сержант во время заутрени в Успенском соборе «слезми заливается»: «Расступись-ка ты, мать сыра земля» и т. д.); все остальное повествование — сокращенный вариант исторической песни «Взятие Казани». Печатая это произведение, эклектическое по своему жанровому составу, П. А. Бессонов вынужден был дать существенное разъяснение: «Отселе (с 21-й строки, — *В. Б.*) речь сержанта переходит в рассказ певца». Получается явная бессмыслица. Одно и то же произведение имеет три жанровых обозначения: плач, речь сержанта, рассказ.

В разделе «Смерть Грозного царя Ивана Васильевича» имеется всего лишь один текст, который формально можно назвать плачем, хотя он и опубликован без всякого названия (саратовская запись А. Н. Пасхаловой; тот же текст с незначительными изменениями опубликован Костомаровым и Мордовцевой). Показательно здесь изображение Ивана IV, лежащего в гробу. Это не обычный покойник — причеть едва справляется с описанием всех царских доспехов. Народ боготворит «животворящий крест», «корону царскую», но он — против «грозного меча». Отношение к мечу передается одним, но сильным словом — «ужахнется»:

Во гробу-то лежит православный царь,
Православный царь, Иван Грозный Васильевич.
В головах у него стоит животворящий крест,
У креста лежит корона его царская,
Во ногах его вострый, грозный мечь.
Животворящему кресту всякий молится,
Золотому венцу всякой кланятся,
А на грозен мечь взглянет, — всяк ужахнется.[17]

Все остальное повествование еще больше клонит в сторону причитаний. Однако «жалостливая» поэтика не формирует сам жанр. На наш взгляд, и этот «плач» тяготеет к исторической песне, несмотря на легко обнаруживаемые лексические ряды, идущие от причитаний.

В сборнике Киреевского имеется еще одно произведение, формально отнесенное к плачам, — «Плач царицы по умершем царе», записанный от московской мещанки Татьяны Андреевны в сентябре 1839 года.[18] «Плач» этот — явная мистификация, однако не лишенная тайного политического смысла. Чтобы создать впечатление плача, в тексте дважды указывается, что именно Марфа Матвеевна, глядя на «гробницу белу-каменную», «закричала громким голосом» (во втором варианте, записанном от семидесятилетнего московского мещанина, — «стала она плакать и рыдать и жалобно причитать»). На самом деле плачут «князья-бояре», они жалуются на стрельцов:

Без тебя всё царство помутилося,
Все стрельцы-бойцы взволновалися,
Всех князей-бояр во тынах рубют,
А меня-то, царицу, не слушают! [19]

---

[15] Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 6. М., 1864, стр. 210—211 (далее: Киреевский).

[16] В. И. Чичеров видит в плаче о Грозном (второй вариант, записанный П. В. Шейном) переделку плача о Петре I (см.: В. И. Чичеров. Народное поэтическое творчество в период образования и развития русской нации. В кн.: Вопросы формирования русской народности и нации. Сборник статей. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 301, примечание). Б. Н. Путилов называет плачи о Грозном плачами-песнями, полагая, что они возникли «путем применения к новым художественным задачам традиционных народных поминальных плачей». В конечном итоге Б. Н. Путилов соглашается с тем, что «в вариантах песни-плача об Иване Грозном оказались мотивы петровских песен» (Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 234—235). Если иметь в виду второй вариант плача в «Песнях, собранных П. В. Киреевским» (запись П. В. Шейна), то нет никаких оснований спорить с В. И. Чичеровым. Этот «плач» бесспорно представляет собой переработку «плача» о Петре. Об этом свидетельствуют исторические реалии, в частности наименования полков — Семеновский, Измайловский, Петропавловский. Что касается определения самого жанра (плач-песня), то условность такого определения очевидна. Столь же условна и наша терминология: печальное песнопение, т. е. пение печальных песен.

[17] Киреевский, вып. 6, стр. 206.

[18] Там же, стр. 207—208.

[19] Там же, стр. 208.

lib.pushkinskijdom.ru

В «плаче» — растерянность «князей-бояр» и самой царицы. Заключительные стихи второго варианта дают понять, что «горем поле не насеяти» и «уж царя-та тебе не поднять будет». Такова ироническая интерпретация плача царицы, вернее — пародия на «княжеские» плачи. Видимо, этот пародийный «плач» вышел из среды стрельцов, оппозиционно настроенных к «князьям-боярам». Стрельцы напоминают о себе, демонстрируют свое отношение к царю, возрождают прежние распри.

Все три рассмотренных нами текста из «Песен» Киреевского не являются народными плачами. Из причитаний заимствуются художественные приемы и стилистические элементы, но заимствуются с целью преодоления смыслового и жанрового своеобразия народной поэзии. В конечном итоге это и не плачи и не песни, а нечто совсем иное. Трудно представить себе, чтобы почти былинные стихи входили в «печальное песнопение» и тем более, чтобы они «приголашивались».

Столь же условны в жанровом отношении солдатские «плачи» о Петре I. Парадоксален сам факт: бравые гвардейцы причитывают. Конечно, и здесь — приспособление специфической женской поэзии и, возможно, традиционных песен-славл к обстоятельствам нового времени, к событиям, о которых солдаты из крестьян рассказывают в форме, заимствованной из арсенала крестьянского фольклора. Мы уже видели, что подобное сочетание художественных канонов было возможно и на более ранних этапах, в XII—XIII веках (дружинные песни-славы и плачи-славы).

Плачи о Петре I, опубликованные в восьмом выпуске «Песен, собранных П. В. Киреевским», неоднородны по своему идейно-художественному составу и нуждаются в критической и текстологической проверке. Цикл начинается с плачей при кончине Петра (всего два текста). «Князья-бояре», «все старшие фельдмаршалы» стоят у изголовья умирающего Петра, они озабочены судьбой России: «На кого ты свое государство отказываешь?» С подобным же вопросом к Петру обращается императрица. Умирающий Петр оставляет завещание: «Каменна Москва и Россия вся моей государыне».

Возможно, что княжеско-боярские «плачи» были сложены по социальному заказу профессиональной вопленицей, но не в качестве обрядовой причети, а для истории, для летописи. Так слагались в свое время некоторые плачи по князьям в княжеской и дружинной среде, заносимые потом книжниками на летописные страницы.

Четыре следующие текста (два из них от лица императрицы Екатерины I, жены Петра) представляют собой плачи-оповещения: «Помер, помер наш батюшка, православный царь». Первые два плача (при кончине Петра) выдержаны в строго официальном, деловом тоне, как беседа умирающего царя с приближенными; собственно фольклорный элемент в них ограничивается фразеологией (таково изображение Петра, удалого-доброго молодца, в «кроватушке тесовой» и на «подушечках шелковых»). В плачах об умершем Петре как будто плачет сам народ, народные плакальщицы (в варианте «С Урала» в записи В. И. Даля императрица оплакивает Петра словами похоронной причети: «Расступися, мать сыра земля, Откройся гробова доска» и т. д.). В плачах-оповещениях содержится и народная тревога, выраженная в традиционных вопросах причети: на кого покинул «мать Россиюшку» и «молодых солдат». Но только в «Плаче государыни» запрятаны сокровенные народные мысли и предсказания, идущие от простых людей:

Все графы-генералы измену сделали,
Царски знáмена врагу приклонились,
Российску армеюшку во полон взяли.[20]

Все остальные тексты в собрании П. В. Киреевского поданы под одним общим названием — «Плач войска». В этот раздел входят совсем сомнительные редакции, что и оговаривает П. А. Бессонов в небольших пояснениях. Перепечатывая два текста из сборников Чулкова и Новикова, редактор восьмого выпуска под первым текстом (№ 4) делает приписку: «Этот образец — самый близкий к народному и господствующему... Но в тех же песенниках помещен другой, более подправленный и дополненный рукою книжника (это указано у нас курсивом)». Рядом печатается и этот «подправленный» текст в сопровождении следующего комментария: «Образец, как и следовало ожидать, всего более понравился позднейшим песенникам и Сахарову. Переделки И. И. Дмитриева шагнули еще далее». К записи Минаева сделано примечание: «Мелодраматические черты, книжные выражения и искусственные патриотические тенденции отмечены у нас курсивом. До открытия другого подлинника, более чем сомнительно».[21] Не ставя своей задачей определить подлинность того или иного варианта, мы для сравнительного анализа привлекаем наиболее бесспорные, в частности запись П. В. Киреевского от семидесятилетней

[20] Там же, вып. 8, стр. 278
[21] Там же, стр. 291.

lib.pushkinskijdom.ru

старушки Катерины Андреевны из села Слобода Боровского уезда Калужской губернии (редкий случай, когда дается точный паспорт). Этот текст и все другие, примыкающие к нему (№№ 1, 2, 3, 4, 7, 8, 14), имеют вполне устойчивую композицию и отличаются завершенностью поэтического замысла. Традиционен зачин (обращение к «светлому месяцу-батюшке»: «Что ты светишь не по-старому, Не по-старому не по-прежнему»). И вся остальная повествовательная часть соткана из образов и олицетворений, ставших в причитаниях классическими: уподобление самого плача водным стихиям («И он плачет — что река льется, Возрыдает — что ручьи текут»); риторическое словопрение, обращенное к «матушке сырой земле» и к «гробовой доске» («Ты раскройся, гробова доска»). Сквозь эти «общие места» легко видится конкретная фабула. Речь идет о Петербурге, Петропавловском соборе, об умершем Петре I. У гробницы императора стоит часовой солдат. Часовому не положено разговаривать и тем более плакать, между тем он «призадумавшись» «плакать стал». Художественный вымысел творит и сам обряд, но опять-таки в духе народного быта. Петр должен «проснуться» и посмотреть на «свою гвардию». На этом «встань-проснись» собственно и кончается народное причитание. Далее повествование срастается с рассказом о солдатском житье-бытье, который плохо укладывается в рамки причитания.

В плаче, записанном от семидесятилетней старушки Катерины Андреевны, вся гвардия, все полки, от полковников до солдат, торжественно стоят под знаменами и дожидают, как и прежде, «капитана бомбардирского», т. е. самого Петра I. Все как в почетном карауле:

Капитаны перед ротами,
Офицеры перед взводами,
А прапорщики под знаменами...[22]

В других вариантах, столь же фольклорных по форме, появляются ноты разочарования, горести. Плач из «рапорта» превращается в жалобу. Оказывается, что молодой солдат, стоящий на часах, «приознобил» «резвы ноженьки» и «белы рученьки по самые костыньки» (запись А. Н. Пасхаловой). В варианте, записанном П. А. Киреевским, молодой сержант жалуется на тяжелую солдатскую службу. На вопрос князя Голицына: «Ты й о чем плачешь, о чем слезы льешь?» — полковой сержант отвечает:

Ну и как же мне не плакати,
Ну и как же мне горьких слез не лить?
Что померк, померк наш светёл месяц,
Потемнело солнце красное,
Потяжéлела служба царская...[23]

Здесь отсутствует петровская эпоха, нет бравых гвардейцев, стоящих под боевыми знаменами, зато слышится «громкий голос» Голицына: он не разговаривает, а кричит («закричал своим громким голосом»); слышится и ропот солдата. Плач солдата — не аллегория, это плач-жалоба на свое житье и без всякого иносказания. Петр I приглашается («восстань-проснись») не столько для того, чтобы почтить созданную им гвардию, застывшую в почетном карауле, он должен навести порядок, защитить солдат, облегчить «цареву» службу. Не случайно причеть с пометой «Песенник Шноровский, 2-е изд. 1791 г.» имеет такие совсем заунывные концевые стихи:

Погляди на свое войско милое,
Что на милое и на храброе:
Без тебя мы осиротели,
А осиротев обессилели.[24]

Нам не кажутся эти стихи, как и строфа в записи Минаева, выделенная П. А. Бессоновым как книжная, мелодраматическими, искусственными. Напомним строки из записи Минаева:

Как полки твои во строю стоят,
Опустив на грудь свои головы!
Что не царь нами теперь властвует
И не русской князь отдает приказ,
А командует, потешается
Злой тиран Бирон из Немечины.[25]

Те изменения, которые произошли в армии после смерти Петра, при Анне Иоанновне, могли обострить в солдатском фольклоре драматические коллизии и вы-

[22] Там же, стр. 281.
[23] Там же, стр. 288.
[24] Там же, стр. 294.
[25] Там же, стр. 291.

lib.pushkinskijdom.ru

звать оппозиционные настроения. Вся дальнейшая эволюция солдатской «причети» подтверждает наметившийся переход в область самую прозаическую, от восхваления Петра к критике его преемников. П. А. Бессонов считает критику «злого тирана» Бирона и обращение к Петру с просьбой стать на защиту угнетенных солдат («Прикажи весь сор метлой вымести») мелодрамой «книжного» происхождения. На наш взгляд, именно эта «причеть» отражает реальные жизненные конфликты, отказывается от патетики, риторического славословия. «Причеть» следует за событиями и отражает их с позиций крестьянина-солдата.[26] Возникновение подобных солдатских «причитаний» исторически вполне объяснимо.

Рекрутские наборы, увеличившиеся в конце царствования Екатерины II, нашли отражение в особого типа причитаниях, связанных с проводами крестьянина на двадцатипятилетнюю службу. Подлинный образец рекрутской причети приводит Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву». Престарелая мать жалуется на свою судьбу («Я, бедная престарелая мать твоя, скитаться должна по миру»); печальная картина запущенного крестьянского хозяйства: поля «порастут травою», бедная хижина покроется мхом. Все эти прозаические детали дают понять, что жизнь крестьянина тяжела и горька, а с уходом «кормильца» в рекруты семье грозит полное разорение.[27]

В плачах о Петре I, а затем и в рекрутской причети появляются мотивы солдатского протеста; женская причеть как бы проникает в казарменный быт. Мотив жалобы, традиционное обращение к умершему государю сохраняется, но в конкретных исторических обстоятельствах это обращение меняет свой адрес. «Молодой солдат» при Павле I апеллирует к Екатерине II, принципиально обойденной фольклором. Однако этот явный алогизм объясняется тем, что Екатерина II в сознании патриархального солдата не только государыня, но и мать Павла, к ней и следует обращаться с жалобами на сына. Л. В. Домановский не без основания видит в солдатских «плачах» защиту суворовских традиций, которые грубо попирались при Павле I.[28] Обращение «восстать-подняться» переадресуется Екатерине II, но «подняться» не для того, чтобы полюбоваться «милой гвардией», как это было частично в «плачах» о Петре, а в качестве свидетеля бедственного положения в армии и во всей стране («жить похужело», «всему царству почежéлело»):

Поморил смертью голодною,
Познобил зимой холодною.[29]

В «плачах» — солдатская оппозиция «временщикам». Павел I ввел строевую муштру, по прусскому образцу строил военный быт, армия оказалась на выучке у «гатчинского капрала». Отсюда заунывный характер солдатской поэзии этой эпохи. «Молодой солдат» — не прежний гвардеец, совершающий поминальный обряд по Петру. «Рядовой служака» стоит на часах, но уже не по команде «смирно»; он весь

---

[26] Солдатские песни петровской поры не скрывают тяжестей походной жизни. Для характеристики изнурительных походов песня себе в помощники выбирает причитания. В песне «Сборы и выезд Шереметева» (Киреевский, вып. 8, стр. 120) целую строфу занимает причеть:

...солдаты всплакали:
«Где нам день дневать, ночь коротать?
Нам денек дневать — во чистом поле,
Во чистом поле, под яспым небом;
Ночь коротати — во темном лесу,
Во темном лесу, во сыром бору;
Нам постелечка — мать сыра земля,
Нам зголовьицо — зло кореньицо,
Умываньицо — частый-мелкий дождь,
Утираньицо — шелкова трава!»

Однако здесь причитание подчинено общей концепции песни, композиции героико-патриотической.

[27] Пример литературной фальсификации рекрутского обряда можно найти в «сельской повести» Павла Любимова «Роза и Любим», опубликованной в 1790 году. Здесь все кончается благополучно: добрый барин-помещик устраивает семейное счастье влюбленных (см.: К. Скипина. О чувствительной повести. В сб.: Русская проза. Под ред. Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова. «Academia», Л., 1926). Ясно, что «вопли» в повести Любимова по своей историко-литературной функции — проявление дворянского сентиментализма.

[28] «В жалобах солдат ясно просвечивает стремление вернуться к суворовским традициям, связанным в их представлении со временем Екатерины II. Это желание способствовало известной идеализации ее образа в этих песнях» (Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 300).

[29] Киреевский, вып. 9, стр. 264.

lib.pushkinskijdom.ru

в волнении: «Он бьет ружьем о сыру землю». И не просто «слезно плачет» — он «кричит голосом»:

Уж ты встань, проснись,
наша матушка,
Наша матушка Катерина
Алексеевна!
Без тебя нам жизнь похужела,
Жизнь похужела, поплошела
От твоего сына от любимого,
Что от Павла от Петровича:
Стал он слушать иноземщину,
Иноземщину неверную,
Немчуру ли некрещеную, —
Ведет службу чужеземную,
Гонит силушку в туретчину,
Во лихую во неметчину.
Мрет там сила православная,
Что от холода, от голода.
Встань, проснися, наша матушка,
Заступись за нас служивыих,
За служивыих, за верных.[30]

В этом солдатском «плаче» достаточно красноречиво выражен протест народа против немецкого засилия в военном командовании. Солдатский фольклор перекликается с великой русской поэзией. В пушкинском «Ноэле» и в песне Александра Бестужева и Рылеева «Царь наш немец русский» — плачущий, страдающий народ. Главный виновник народного горя — Александр I, облаченный в «прусский мундир».

Солдатские «плачи» апеллируют к царю, им свойственны царистские иллюзии, но о временщиках, о Шварцах и Аракчеевых, в них говорится со всей откровенностью, без всяких скидок на мундир. Солдатские «плачи» не проходят мимо семеновской истории 1820 года. Причеть переносится в аракчеевскую эпоху, становится свидетельницей восстания в Семеновском полку и суровой расправы с восставшими солдатами. Действие в зачине происходит в Петропавловской крепости, вместо «молодого солдата» — арестованные «добры молодцы», участники восстания. Солдаты «слезно плачут» (по фольклорному обычаю), в действительности — они «думу думают», «речь говорят» («во слезах они речь говóрили»). В заключительной части — прямое указание на Семеновский полк и намек на полковника Шварца. Конкретные факты укладываются в затверженную поэтическую схему:

Посмотри-ка на свои полки,
На любезной-то полк Семеновской,
На Семеновской, на конну гвардию!
Как у нас в полках не по-прежнему:
Караулы стали частые,
Перемены стали редкие,
А начальство пошло строгое! [31]

В вариантах, известных в записях Н. Кедрова [32] и бр. Соколовых,[33] о расправе с семеновцами также говорится в соответствии с историческим фактом. Солдаты-семеновцы, прославившиеся в войне с Наполеоном, не вынесли зверских издевательств командира полка Шварца, отказались повиноваться, потребовали человеческого отношения со стороны офицеров. За это весь полк был арестован и отправлен в Петропавловскую крепость:

Как разбили тут
Полк Семеновский,
Полк Семеновский
Петропавловский
По одному солдатушку.

О сравнительно широком бытовании солдатских «плачей» свидетельствуют многочисленные записи начала XIX века, опубликованные и неопубликованные, покоящиеся в архивных хранилищах. Нет сомнения в том, что все это — произведения фольклора, имевшие устное распространение, особенно в 20-е годы прошлого столетия. И все же остается неясным жанровое происхождение солдатских «плачей»: являлись ли они причитаниями или это пример обычной стилизации? В собрании П. В. Киреевского рассматриваемые нами тексты печатаются под названием «плачи». В книге «Русское народное поэтическое творчество» [34] один и тот же текст, записанный М. В. Семевским в Псковской губернии, именуется то «песней Семеновского полка», то «песней-плачем семеновцев», то просто «плачем семеновцев». Действительно, солдатские «плачи», начиная с «плачей» о Петре I и кончая «плачами семе-

[30] Архив Географического общества, р. XXVII, д. 25, л. 2. Записано А. П. Чесноковым в Подгородной слободе Малоархангельского уезда Орловской губ. в конце 90-х годов. Входит в подготовленный к печати т. III «Исторических песен XVIII—XIX вв.» («Памятники русского фольклора»), в раздел, составленный Л. В. Домановским.

[31] Записано Туриным в Тверской губ. (Киреевский, вып. 9, стр. 265).

[32] Новгородский сборник, вып. III. 1865, стр. 7.

[33] Сказки и песни Белозерского края. Записали Б. и Ю. Соколовы. М., 1915, стр. 313—314.

[34] Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. 1, стр. 258—259.

lib.pushkinskijdom.ru

новцев», в жанровом отношении крайне неопределенны, их трудно подвести под какую-либо определенную рубрику.

Нельзя отрицать, что солдатские «плачи» стилистически всего ближе к причитаниям. Но верно и то, что образ солдата-плакальщика представляет собой явный анахронизм, противоречащий мужественной солдатской поэзии. Остается «рассказ» (определение Бессонова) или «заунывное пение» (формула Рылеева), т. е. песенно-лирическая импровизация на тему солдатской жизни. Полагаем, что это был «комбинированный» жанр: крестьянская причеть и солдатский рассказ.

Могли ли сами солдаты складывать подобные «плачи»? Да, могли! Выходцы из деревень, хранившие в памяти «общие места» из крестьянской причети, испытавшие на себе эмоциональное воздействие обрядовой поэзии (при проводах), очевидно могли переиначить на свой лад ранее затверженные мотивы и образы. В своем кругу солдаты экспериментируют, создают опыты в стихах, беря за образец фольклорную форму. Так возникают первые потаенные солдатские стихи, которые грамотный солдат заносит на бумагу, чтобы затем распространять в списках. Так возникала потаенная, подпольная солдатская поэзия. Мы еще очень мало знаем о рукописной традиции, о взаимосвязях фольклора с этой традицией, с рукописной литературой, которую творили социальные «низы». Г. А. Гуковский в статье «Социальные стихи XVIII века» обращает внимание на литературную жизнь крестьянина и солдата этой эпохи. Он справедливо утверждает: «Солдатские стихи делали свое дело. В листочках, списанные грамотеями из „низов", они „носились в народе", как выражался Болотов, и кажется они имеют право на внимание историка не в меньшей степени, чем признанные произведения поэтов „высокой" литературы, имена которых вошли в словари Новикова и Евгения Болховитинова».[35] Полагаем, что солдатские стихи заслуживают такого же внимания со стороны фольклористов. Трудно представить себе народное творчество XVIII и тем более XIX века вне рукописной потаенной поэзии, созданной крестьянами и солдатами. Между рукописной «литературой» и чистым, без всяких посторонних примесей фольклором существуют самые тесные отношения; иногда даже трудно провести разграничение между ними. Некоторые рукописные произведения, дошедшие до нас в списках и вариантах, на самом деле являются истинно фольклорными произведениями, рассчитанными на соответствующую аудиторию и последующее коллективное творческое редактирование. Всего легче сказать, что солдатские стихи — индивидуальное творчество, значит не фольклор, а литература. Однако проблема авторской атрибуции остается актуальной и для фольклора. Многие произведения фольклора остаются анонимными только потому, что навсегда утрачены сведения о их создателях. Неизвестен автор, но автор все же был. Фольклор не отрицает творческой индивидуальности. В конечном итоге солдатские стихи тоже фольклор. Солдаты создают стихи и сами их записывают. Нас интересует возможность возникновения в пределах стиля и жанров традиционного фольклора новых произведений, отвечающих запросам времени, потребностям народной жизни.

Если подлинно солдатская поэзия обращается к народным причитаниям, приспосабливая эти причитания к новой аудитории и обогащая их новым содержанием, то официальная военно-историческая песня, песня полковая, созданная для солдат наемными поэтами-версификаторами, спорит с народными причитаниями и с солдатскими «плачами». Горестным переживаниям крестьянина и солдата полковая песня противопоставляет идиллические картины «службы царской», «молодому солдату», слезно оплакивающему свою судьбу, — улыбающегося гренадера-молодца, солдатскому скептицизму — казенный патриотизм. Среди многочисленных фальсификаций, включенных П. А. Бессоновым в «Песни, собранные П. В. Киреевским», есть одна полковая песня «Гренадеры-молодцы» (на голос: «Из-под дуба, из-под вяза»), где спор с фольклором принимает особенно откровенную форму. В полковой песне высмеивается и сам обряд проводов рекрута, и рекрутское причитание; вся деревенская сцена написана в явно иронических тонах:

Пальцы рубит, зубы рвет,
В службу царскую не йдет.
А когда служить сберется,
То как с жизнью расстается;
Там жена, и брат, и сват,
Гришка, Сидор и Кондрат
Как по мертвом зарыдают;
До кружала провожают,
Всей деревней заревут:
«Ваньку в рекруты сдают!»
— Ах, прости на веки, Ваня:
— Вот ужо те будет баня!

Оказывается, что все опасения крестьянина напрасны:

Жизнь солдатска нам забава,
Польза, счастье нам и слава! [36]

Солдатские «плачи», песни и стихотворения противостоят этим аляповатым стихам, где нет и не может быть подлинных переживаний крестьянина и солдата.

[35] «Литературное наследство», т. 9—10, 1933, стр. 142.
[36] Киреевский, вып. 9, стр. 301.

lib.pushkinskijdom.ru

Это уже борьба внутри самой солдатской поэзии, народной и псевдонародной. Солдатский фольклор обогащает русскую гражданскую поэзию. Александр Бестужев и Рылеев свою знаменитую революционную песню «Ах, тошно мне» создают не без влияния фольклора, в частности солдатских «плачей» и песен. Псевдонародный «фольклор» становится достоянием Ростопчина.

Повторяем, что солдатские «плачи», противостоящие казенно-патриотическим гимнам, могли возникнуть в процессе творческого обращения наиболее одаренных солдат к фольклорным традициям. Поэтика причитаний приспосабливается к солдатскому песенному стиху или рассказу в стихах. В данном случае прямой источник солдатских «плачей» — распространенная крестьянская причеть. Не выходя за пределы довольно односложного сюжета (молодой солдат, стоящий на часах, жалуется на свою жизнь) и опираясь на художественный опыт вопленицы, солдаты создают свои собственные стихи в тон и лад народным причитаниям. Прямые заимствования из причитаний легко попадают в солдатские походные песни. Иногда даже трудно сказать, где впервые то или иное описание сложилось: в солдатской среде или в деревне, в солдатской песне или в причитании. Напомним хотя бы из солдатской песни следующую строфу:

Где нам день дневать, ночь коротать?
Нам денек дневать — во чистом поле,
Во чистом поле, под ясным небом;
Ночь коротати — во темном лесу,
Во темном лесу, во сыром бору;
Нам постелечка — мать сыра земля,
Нам зголовьицо — зло кореньицо,
Умываньицо — частый-мелкий дождь,
Утираньицо — шелкова трава! [37]

Но можно представить себе и другую творческую историю. Создателями солдатских «плачей» были вопленицы, простые русские крестьянки, наслушавшиеся рассказов солдат, мужей и сыновей, приехавших в деревню на побывку или отслуживших тяжелую «государеву службу». Со слов солдат вопленицы по-солдатски, но в форме, привычной их поэтическому сознанию, повествуют о порядках в армии, обо всем, что испытали их сородичи: произволе офицеров, муштре, телесных наказаниях и т. п.

В том и в другом случае солдатские «плачи» явились результатом взаимопроникновения двух творческих начал: устного солдатского рассказа и крестьянской причети. Мы более склоняемся к тому, что сами солдаты творили солдатские «плачи». Ясно, что не каждый солдат мог создать художественное повествование, наполнив его конкретным жизненным содержанием. Подобное перевоплощение было под силу только своеобразным поэтам-сказителям, знающим крестьянскую поэзию и умеющим отбирать из нее нужные слова и образы. В солдатской обработке обычное причитание теряло свои жанровые особенности, — это уже не был «вопль», т. е. плач в обычном смысле этого слова. Такой путь (от вопленицы к солдату-поэту), реально существовавший, в творческом отношении означал кризис самого жанра. Солдатские «плачи» не отличаются художественным своеобразием и богатством поэтического вымысла. В конечном итоге это всего лишь своего рода фрагмент, черновой набросок, сокращенный и несколько обновленный вариант крестьянской причети. Второй путь — от солдата-песенника и солдата-рассказчика к талантливой вопленице-поэтессе — нам представляется для данного жанра наиболее продуктивным. Рядовые вопленицы и тем более истинные поэтессы, вроде Ирины Федосовой, вполне могли в рамках традиционного причитания художественно воспроизвести солдатские рассказы, придав им обобщающее значение. Плачи Федосовой тем и показательны, что в них горе семейное, горе крестьянское трактуется в широком социальном и общественном плане, а в рекрутской причети — непременно со знанием психологии солдата и солдатской жизни. О Федосовой можно сказать: «Ее блестящий реалистический талант и здесь находит свое выражение. Нельзя не удивляться тому, как эта неграмотная женщина, никогда не испытывавшая сама тяжести солдатской службы, умеет находить выразительные и правдивые слова и образы для изображения солдатчины. С знанием дела, от имени солдата, пришедшего домой на побывку, она показывает „ученье“; словно очевидец, изображает жестокие методы воздействия „кумандёров“ на солдат; как тонкий наблюдатель передает психологию обучаемого солдата. Умело находит краски вопленица и для изображения повседневной жизни солдат в казарме. Еще более яркие краски берет она для изображения „зеленой улицы“ — наказания солдат за провинности».[38]

Конечно, одного «реалистического таланта» вопленицы еще недостаточно, чтобы с «таким знанием дела» изображать солдатчину. Неоценимую услугу Федо-

[37] Там же, вып. 8, стр. 120.

[38] Русские плачи (причитания). Библиотека поэта. «Советский писатель», 1937, стр. XXX (вступительная статья Н. П. Андреева и Г. С. Виноградова).

lib.pushkinskijdom.ru

совой оказали сами солдаты, приезжавшие в Заонежье на побывку. Рекрутская причеть как бы объединяется с солдатским фольклором, песенным и прозаическим, у истоков этой причети — живые беседы, рассказы, воспоминания и, возможно, поэтическое творчество солдат. Федосова прямо-таки по-солдатски говорит о тяжестях службы, о розгах и палках, о караулах «на часах» и строевом «учении»:

Уже слушайте солдатики моло́дыи,
Да вас сошлют на чу́жу на сторонушку,
И на-б у буточки стоять да студёной зимой,
И на часах стоять, бессчастным, на всеночных;
И от земли да зябут резвы ваши ноженьки,
И от оружьица зябут да ручки белыи,
И как от ветра подвеват да блёкло личенько,
И от морозушку сердечко порастрескает;
И вы у буточки-то будете похаживать,
И сапог о́ сапог ведь вы да поколачивать,
И с руки на́ руку ружье да перекидывать...[39]

Кстати укажем, что и в плаче «Отдают мужа в рекруты» из архива Державина содержится аналогичное описание, правда не столь развернутое и художественно совершенное, как у Федосовой, но тоже «со знанием дела», как будто сама вопленица испытала тяжести солдатской службы:

Как примашутся крылья, ноженки,
Как признобятся белы рученки к строевому ружью,
Приглядятся ясныи очочки на чужую реку,
Как ни день-то, ни ночь вам покою нет,
Ночь темна настанет — на часах стоять,
А белой день придет — во поход идти...[40]

На солдатские рассказы ссылается сама Ирина Федосова, но главное — она вводит эти рассказы в свои причитания, на основе их создает яркое и вполне самобытное повествование.[41] Вот, например, художественно переосмысленный рассказ солдата о «зеленой улице», включенный в причитание почти без всяких изменений:

И на ученьице, родитель, на мученьице,
И уже бьют да нас, победных, без повинности.
И до ран да бьют, родитель, до кровавыих,
И до умертвия, победных, бьют головушек,
И скрозе строй гонят, бессчастных, нас солдатушков...[42]

Среди потаенных солдатских стихов, распространявшихся в списках в самом начале XIX века, сохранился такой же рассказ очевидца, но облеченный в иную художественную форму (солдатское стихотворение).

Автором «Солдатской жизни», судя по списку, опубликованному В. Н. Орловым в «Литературном наследстве», был гренадер Измайловского полка Иван Макаров. В одном из списков имеется примечание: «за сие сочинение прогнан он сквозь строй и выписан в армейский полк». Приводим из стихотворения «Солдатская жизнь» две строфы:

О, прекрасная весна,
Ты приятна и красна,
На тебя всяк веселится,
Когда вольным кто родится.
А солдату ты, весна,
Очень, очень несносна.
Тут начнется всем ученье,
О, несносное мученье!
О, ученья глубина!
Про то знает лишь спина.

Коль здоровы будут палки,
Офицеры так, как галки,
Солдат мучают до смерти,
Точно душу в аде черти.
Кулаками по скулам
И палками по спинам.
А коль палочек не станет —
Тесаков на то достанет,
Эспантоны не гуляют —
Часто под бок прилетают.[43]

Стихотворение «Солдатская жизнь» переписывалось в особые тетради, распространялось в списках и, возможно, передавалось из уст в уста по памяти.

[39] Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым, ч. II. М., 1882, стр. 76 (далее: Барсов).
[40] «Русская литература», 1960, № 3, стр. 147 (публикация Ю. Лотмана).
[41] На зависимость рекрутских причитаний Федосовой от устных солдатских рассказов указывается в нашей работе «Карелия в русской литературе и фольклористике XIX века» (Петрозаводск, 1955, стр. 299—300).
[42] Барсов, ч. II, стр. 220.
[43] «Литературное наследство», т. 9—10, стр. 146.

lib.pushkinskijdom.ru

Отсюда существенные разночтения и варианты, а также приписывание разным авторам. В одном из списков, хранящихся в архиве Института русской литературы АН СССР, в примечании сказано: «поэму сию писал верно Тобольского пехотного полка гренадер Илья Тихонов сын Яковлев». В том и другом случае списки скорее всего доносят до нас имена переписчиков запретных стихов, а не имена их подлинных авторов. В списке Ильи Тихонова ощущается большая зависимость от литературной традиции, в частности от ломоносовского «Гимна бороде». Сошлемся на сцену избиения:

О! солдатская спина, —
Ты к несчастью рождена.
Ты родилась на беды,
Тебя бьют без череды,
Офицеры так, как черти.
Солдат мучают до смерти.
Кулаками по скулам,
А тростями по бокам.
Если трости мало станет,
Тесаков на то достанет.
Экспантоны не гуляют,
Часто под бок прилетают.[44]

В прокламации 1820 года, написанной в форме обращения семеновцев к Преображенскому полку, в таких словах говорилось о «горестном положении» солдат: «У многих солдат от побоев переломаны кости, а многие и померли от сего! Но за таковое мучение ни один дворянин не вступился».[45] В причитаниях Федосовой солдат жалуется:

Тоскуют-то солдатски бедны плечушка,
И станут бедны эти костьица изломаны...

Между автором прокламации, солдатским поэтом и вопленицей — устный рассказ бывалого солдата. В беседах с солдатами вопленица уловила солдатские настроения, познала солдатскую жизнь и усвоила солдатскую фразеологию. В плачи врываются мотивы стихийного протеста против тех притеснений и терзаний, которым подвергались рекруты. «Когда бреют лоб, мать вопит: Быдьте прокляты, злодеи—супостатыи». С другой стороны, в плачи переселился солдатский патриотизм, вопленица рассказывает о «сраженьицах» словами солдатской эпической песни:

И тут страженье да было превеликое,
И кроволитье да тут было преужасное;
И от дыму-то не видно свету белого,
И мы ходили-то, солдаты, по колен в крови;
И мы плавали, солдаты, на плотах-телах;
И ручьем кровь да туды-сюды разливается
И наше храброе — сердчё да разгоряется;
Тут одна рука не може, другая пали;
Тут одна нога — упала, другая стои;
И раззудилося плечо да расходилося,
И бурлацкое ведь сердчё не устерпчиво;
И гди ведь пулей не ймем, там грудью берем,
И где грудь не бере, душу богу отдаем.

Известно, что на «завоенные» плачи обратил внимание В. И. Ленин; он подчеркнул на полях второй части «Причитаний Северного края» те места, в которых речь шла об отношении народа к рекрутчине и о беззащитной доле солдатки и нищете крестьянской семьи, оставшейся без «кормильца-батюшки», об аракчеевской военщине. В. Д. Бонч-Бруевич в таких словах передает отзыв В. И. Ленина о «завоенных» плачах: «Хорошая книжечка! — сказал Владимир Ильич, возвращая мне через несколько дней «Завоенные плачи», на которые он обратил особое внимание. — Я внимательно прочел ее. Какой ценнейший материал, так отлично характеризующий аракчеевско-николаевские времена, эту проклятую старую военщину, муштру, уничтожавшую человека».[46] Повторяем, что такая отличная характеристика «проклятой старой военщины» могла сложиться только в коллективном творчестве. В данном случае мы разумеем творческий союз солдат и крестьянок-вопленицы. У Ирины Федосовой солдатский «плач» превратился в большую поэму, сотканную из причитаний.

Причитания и действительность

У нас нет специальной работы по истории жанра причитаний. Да и трудно такую работу создать, ибо мы не можем проследить эволюцию причитаний на разных этапах развития исторической жизни народа. Накоплены богатые сведения

[44] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, бумаги «Русской старины», ф. 225, оп. 21.

[45] В сб.: Декабристы. Сборник отрывков из источников. ГИЗ, М.—Л., 1926, стр. 38.

[46] В. Д. Бонч-Бруевич. В. И. Ленин об устном народном творчестве. «Советская этнография», 1954, № 4, стр. 120.

lib.pushkinskijdom.ru

о бытовании причитаний в XVIII столетии, но отсутствуют, если не считать похвальных «плачей» в честь Петра I, фольклорные записи, образцы крестьянских заплачек данной эпохи. Между тем очень важно знать особенности причитаний конкретной исторической поры, локальные стили и те местные условия, в которых создавались те или иные тексты. Кроме причитаний обрядовых (свадебные, похоронные, рекрутские), были еще плачи «на всякий случай», бытовые, не столь регламентированные художественным каноном, более свободные в своем развитии и в своих постоянных связях с окружающей действительностью. Да и обрядовые плачи (исключение составляют свадебные, наиболее нормативные, признающие устойчивые художественные композиции и сложившиеся обрядовые традиции) часто обрастали впечатлениями сегодняшнего дня, становились поэзией вполне современной, вбирающей в себя жизненно важный материал.

Из всех жанров фольклора причитания подвергались наиболее ожесточенным официальным нападкам и запретам. Так было в древней Греции. Солон в Афинах запретил неистовые «вопли». Только во время заупокойных обрядов в честь великих мужей в Афинах допускались плакальщицы.

Чем же объяснить неприязненное отношение к причитаниям в эпоху средневековья и при Петре I? В причитаниях слишком явно выглядывала старина, в них сохранялись пережитки язычества, они противоречили новым формам быта, светскому этикету. Отчасти и поэтому. Но главное все же в политической неблагонадежности самой поэзии, в том стихийном протесте, который пробивался наружу. В общем причитания не украшали прошлое и настоящее, они говорили о неблагополучии в самой действительности.

Исполняя официальный обряд или причитывая «заплачку» по конкретному случаю, вопленица-импровизатор могла принять на себя роль народного заступника и дипломата, вторгнуться в область политики, запретную для народа. Бытовые причитания способны к тематическому расширению, к вбиранию в себя народных толков и пересудов. Не случайно Петр I в 1715 году обращает внимание на «непристойный и суеверный обычай выть, приговаривать и рваться к умершим». В «Записках о Петре Великом и его царствовании брауншвейгского резидента Вебера», напечатанных в 1872 году в «Русском архиве» (№№ 7 и 8), сообщаются подробные сведения о похоронных обрядах, а также об отношении Петра к «разным причитаниям». Рассказывая о похоронах вдовствующей царицы Марфы Матвеевны, иноземный бытописатель свидетельствует: «В подобных случаях у русских искони в обыкновении были громкие рыдания, плач и разные причитания, которые казались мне насколько искренними, настолько же и притворными; но царь решительно хочет вывести этот обычай, и на упомянутых похоронах строго приказано было, чтобы никто громко не плакал и не причитывал» (стр. 1343).

Петр I, боровшийся против разных суеверий и косности народного быта, в причитаниях мог видеть не только проявление рутинерских обычаев, чуждых новым преобразованиям и европейской цивилизации, но и слышать ноты недовольства современным порядком, жалобы на личные потери и жертвы в результате жестоких расправ со старообрядцами и стрельцами. Петру I, по-видимому, запомнились материнские плачи о стрельцах в октябре 1698 года, во время казни. Об этих плачах по стрельцам сохранилось яркое свидетельство в «Дневнике» Иоанна-Георга Корба: «Ужас предстоящей смерти увеличивали жалостные вопли жен... Мать оплакивала своего сына, дочь судьбу отца, несчастная жена злой рок мужа; с их рыданиями сливались вопли тех женщин, которые по разным связям родства или свойства заливались слезами. Когда кого из осужденных лошади быстро уносили на место казни, рыдания и вопли женщин увеличивались, которые, стараясь догнать их, оплакивали жертву разными, почти сходными один с другими, словами (передаю их так, как мне их перевели): „Для чего тебя так скоро отнимают у меня? Зачем покидаешь меня? И в последний раз поцеловать нельзя? Не дают мне попрощаться с тобою в последний раз?“ Этими печальными причитаниями несчастные женщины провожали своих друзей, которых догнать уже не могли».[47]

Это свидетельство И.-Г. Корба представляет для нас несомненный интерес, поскольку оно дает основание предполагать, что причитания всегда имели самое непосредственное отношение к важнейшим событиям народной жизни и могли из поэзии обрядовой, бытовой превратиться в поэзию, по-народному гражданскую, неприятную для слуха дворянского общества.

Нужно думать, что в петровскую эпоху широко бытовали антикрепостнические причитания, т. е. причитания, в которых громко раздавались жалобы на помещиков, изображались ужасы крепостного права, бесчеловечное отношение к крестьянину. В «Полном собрании законов Российской империи» есть указ Петра I о том, что «крестьян продают на розницу, как скотов, и даже так, что от семей, от отца или ма-

[47] Дневник поездки в Московское государство... от императора Леопольда I к... державнейшему царю и великому князю московскому Петру Алексеевичу 1698 г. чрезвычайного посла, веденный Иоганном-Георгом Корбом, секретарем цесарского посольства. [М., 1868], стр. 226.

lib.pushkinskijdom.ru

тери, дочь или сына помещик продает, отчего немалый вопль бывает».[48] Но именно эти «вопли», «непристойные» причитания оставались за оградой высокого искусства классицизма, за пределами литературы XVIII столетия и даже фольклорных сборников, составленных любителями народной словесности. Они как бы дискредитировали эстетику дворянских особняков, ибо звучали не в лад с громкой, выспренней одической поэзией. А. П. Сумароков, отец русского классицизма, сам обращавшийся к народной любовной лирике, причитания называет «дурацкими песнями».[49] Несмотря на гонения, народные вопленицы продолжают «приплакивать», а иногда и громко «кричать», заявляя о солдатчине, о крепостничестве, о беззащитных вдовах и сиротах, обо всем, что накопилось в душе русской крестьянки. Пожалуй, удивительней всего, что Петр I, искоренявший причитания, запрещавший «выть» по покойникам, сам становится жертвой «непристойного» обычая.

И все же, несмотря на официальные препоны, народные причитания становятся достоянием большой русской литературы, правда с помощью великого революционера Радищева. И это тоже показательно! Радищев причитания считает вполне художественной и общественно важной поэзией.

Используя традиционные художественные приемы, неизвестный автор XVIII века складывает «Плач холопов». Это плач и одновременно политическая крестьянская лирика. Причитания создают трагический образ крестьянской России, плачущей от помещичьего произвола, разбоя чиновников, безысходной нужды. И сама причеть перестает быть только явлением обряда, семейного быта, она завоевывает деревенскую трибуну. В историю русской поэзии некоторые причитания Ирины Федосовой входят на правах обличительной поэзии. Но были, конечно, и до Федосовой гневные народные плачи.

Отсутствие авторитетных записей народных плачей вплоть до 70-х годов XIX века, когда появился первый том «Причитаний Северного края» (1872), значительно затрудняет историческое рассмотрение данного жанра даже в пределах близлежащей эпохи. Многое забывалось и безвозвратно утрачивалось из фольклорной летописи народной жизни. Мы говорили о петровском времени и тех народных «воплях», которыми сопровождалось строительство Российской империи, помещичьего государства. Причитания XVIII века не были собраны, они остались за пределами дворянской фольклористики. Не дошли до нас также и плачи-славы о Разине и Пугачеве — блестящий документ эпохи. Пушкин указал на бытование лирических «заплачек» о Разине. Народное сознание сближает два события: восстание Разина и восстание Пугачева. Собирая материал для «Истории Пугачева», Пушкин записал предание о матери Степана Разина, якобы разыскивающей своего сына среди погибших пугачевцев: «В Озерной старая казачка каждый день бродила над Яиком, клюкою пригребая к берегу плывущие трупы и приговаривая: Не ты ли, мое детище? не ты ли, мой Степушка? не твои ли черные кудри свежа вода моет?»[50] Пушкин внес в «Историю Пугачева» цитату из причети, причем очень важную. В некоторых позднейших записях причитаний встречается и образ Пугачева.

Дворянские историографы называли Пугачева «злодеем», «извергом». В. Броневский в «Истории войска Донского» так и писал: «изверг рода человеческого». В плачах Пугачев — «родный батюшка», «красное солнышко».[51]

До нас не дошли и другие ценнейшие материалы, характеризующие живую историю русских причитаний. Сошлемся хотя бы на 1812 год. Не приходится сомневаться, что Отечественная война с Наполеоном не могла не пробудить к жизни «завоенную» причеть. Существовали, конечно, и обряды, связанные с проводами на войну и с трауром по погибшим русским воинам. Декабрист В. И. Штейнгель свидетельствует, что петербургских ополченцев с плачем провожали матери и родственники.[52] Это значит, что были и причитания, но о них мы ничего не знаем. Возможно, именно потому, что причитания составляли слишком обыденную поэзию, что каждая деревенская женщина могла выплакать свое горе в незатейливой форме, на них и не было обращено должного внимания. Записывались былины, духовные стихи, сказки. Причитания в отрывках цитировались Радищевым.

---

[48] На этот указ ссылается Н. А. Добролюбов в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» (Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в шести томах, т. I, ГИХЛ, 1934, стр. 240—241).

[49] А. П. Сумароков писал о причитаниях в статье «О неестественности», опубликованной в 1759 году в «Трудолюбивой пчеле» (апрель, стр. 237—239).

[50] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VIII. Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 217—218.

[51] Песни и сказания о Разине и Пугачеве. Вступ. статья, ред. и примеч. А. Н. Лозановой. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 186.

[52] См. его «Записки касательно составления и самого похода санктпетербургского ополчения против врагов отечества в 1812 и 1813 годах, с кратким обозрением всех происшествий во время бедствия и спасения нашего отечества случившихся, с подробным описанием осады и взятия Данцига» (ч. I, СПб., 1814, стр. 84).

lib.pushkinskijdom.ru

Пушкиным, Гоголем, Аксаковым. О повсеместном их распространении все хорошо знали. Но в науку о народной поэзии они пришли в последнюю очередь.[53]

При всей скудости материала, при отсутствии фольклорных записей мы не должны отказываться от конкретно-исторического изучения причитаний и поисков хотя бы косвенных источников. Пушкин сохранил несколько строк из причети о Разине. Отдельные фрагменты причитаний эпохи крепостного права входят в литературу «путешествий» («Путешествие из Петербурга в Москву»). Сошлемся на «Путешествие критики», автором которого был С. К. фон Ферельц, учитель немецкого языка Владимирской гимназии. Путешественник посещает крестьянские избы. «Подхожу — звук цепей, вопли нещастных поражают слух и сердце мое... Тут трое малюток увиваются около брата своего, который заступал у них место отца и матери. „Родимой ты наш братец! на кого ты нас покидаешь? кто нас будет поить, кормить? без тебя натерпимся мы и холоду и голоду“ умоляли они брата своего, который, взирая на них наполненными слез глазами, тем более, кажется, чувствовал нещастие свое, что оно сделается источником горестей и страдания для оставляемых им сирот. Между тем они не перестают повторять жалобную песнь свою».[54] В «Путешествии критики» — отрывок из детской причети и прекрасный комментарий к нему.

После публикации восьми текстов причитаний в записи 1810 года из архива Г. Р. Державина мы можем более уверенно говорить о связях этого жанра народной поэзии с современной жизнью, с повседневной крестьянской действительностью.[55] О невольном замужестве дочери рассказывает мать; виновником трагедии является деревенский староста: «Как насел на нас вор-староста». Девушка оплакивает в лесу разлуку с родными, жалуется на «отягощения работами»: «Что работа мне не в могушку, Что я маюся во горести». Жена провожает с причетью мужа-рекрута: «Навалились на нас лихие люди, Что лихие люди, начальники...» Последний плач имеет и более точный паспорт. Он исполняется при проводах на первую войну с Наполеоном, когда «добрый молодец» собирается в «поход идти»: «Под злодея нашего, под недруга, Под француза, недруга злого-лютого!» «Лихие» — это злые, бессердечные люди,[56] почти как в «Плаче о старосте» Ирины Федосовой («этого злодея супостатого» и т. п.).

Опубликованные тексты причитаний в записи 1810 года помогают более объективно оценить наследие выдающейся заонежской вопленицы и в какой-то мере проясняют историю жанра. Короткие, в 20—30 строк, причитания начала XIX века не могут идти ни в какое сравнение с монументальными плачами Федосовой, в художественном отношении они — явление заурядное, пример самой рядовой причети. Но и в них есть тот эпический размах, та социальность и повествовательная манера, которая обычно считается непременно федосовской, ею самой созданной. Ранние записи частично восстанавливают предысторию знаменитого «Плача о старосте».[57] Идейный и художественный опыт прошлого сказывается и там, где, казалось бы, действует личное дарование поэтессы. Показательна сама фразеология ранних плачей: «начальники», «староста», «злодеи», «лихие люди». Вся крепостническая Россия с ее представителями не может вместиться в рамки лирической поэзии. Жизненный материал требует более объективного повествования, гневных интонаций, обличительного пафоса. В ранних записях все эти качества лирико-эпической причети присутствуют, правда в форме самой элементарной, односложной.

Заслуживают внимания пояснения «списчика» (так называет себя неизвестный собиратель, приславший Г. Р. Державину свои записи). Он довольно удачно комментирует записанные причитания «на всякий случай»: каждый плач имеет точный адрес, возник в конкретных обстоятельствах, по тому или иному случаю. Современник Державина свидетельствует, что причитания имели массовое распространение, что редкая крестьянка не умела «вопить», не знала «заплачки» и не могла при-

[53] Из советских публикаций следует отметить плач по крепостным девушкам, записанный А. М. Астаховой от престарелой крестьянки Рязанской обл. М. И. Новиковой. См.: Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. 1, стр. 461. Впервые опубликовано в альманахе «Год двадцатый» (Гослитиздат, М., 1937, стр. 388—389).

[54] «Путешествие критики» было напечатано в 1818 году в Москве в типографии Селивановского. Со временем книга стала библиографической редкостью. В 1951 году переиздана Московским государственным университетом.

[55] «Русская литература», 1960, № 3, стр. 145—150.

[56] В плаче «О невольном замужестве дочери»: «Навалились на нас злодеи лихие люди, Что лихие люди — начальники...»

[57] Возможно, что «списчик» — близкий знакомый поэта, один из чиновников Олонецкого губернского управления, где Державину довелось служить губернатором и вместе с Н. Ф. Эминым заниматься историей и этнографией местного края. Если это записи из Олонецкой губернии, то они представляют тем больший интерес, как бы прямым образом указывая на традицию, предшествующую Ирине Федосовой.

lib.pushkinskijdom.ru

способить ее к жизненным условиям. «„Вопить не умеет", — говорит «списчик», — такой же почти упрек, как „прясть не умеет"». Поэтому деревенские девушки «заблаговременно учатся вопить». «Вопли» требуют мастерства, они не даются сразу. С самых давних пор были вопленицы-профессионалки. Русская наука и литература знают одну выдающуюся вопленицу-поэтессу. Но это не значит, что у Ирины Федосовой не было предшественников.

Наконец, имеются все основания утверждать, что кровавые подавления крестьянских восстаний вызывали море народных слез. В дни расправы с восставшими матери и жены не могли не оплакивать погибших. В Бездне стоял сплошной плач, и очевидно, что там были свои вопленицы, истолкователь-ницы общественного и семейного горя. Управляющий имением А. П. Ермоловой, очевидец бездninских событий 1861 года, Н. А. Крылов обронил такую деталь: «Тотчас же нарядили 50 человек рыть могилу мертвым, расставили караулы, все утихло. Через час поднялся плач и причитанье...»[58] В традиционные похоронные причитания под давлением обстоятельств могли невольно врываться мотивы народного протеста. О содержании бездninских причитаний мы ничего не знаем. Но аналогичное оплакивание крестьян, подвергнутых телесному наказанию в 1861 году, было зафиксировано в Тарусском уезде Калужской губернии. В рапорте генерал-майора Н. Г. Казнакова сообщалось о плачах и воплях: «Во время взятия крестьян под стражу и наказания их, толпы, расположенные вдали, и преимущественно женщины, которых разогнать не было возможности, оглашали воздух плачем и воплями, поощряли крестьян к сопротивлению, кричали мужьям, чтобы выдерживали наказание до конца, не давая обещания исправлять барщину, старались убеждать солдат к неисполнению своего долга и осыпали меня бранью»[59] Здесь налицо мотивы, которые легко могли вплестись в традиционные причитания. Вопленицы «поощряли крестьян к сопротивлению».

Призванные выражать чувство утраты, скорбь по умершему близкому человеку, рассказывать о неустроенности жизни на земле, причитания не ограничиваются миром этих личных горестных переживаний. Сам образ горюшицы, образ бесконечно трагический, уже есть вызов официальному благополучию, оппозиция казенному оптимизму. Задача исследователя состоит и в том, чтобы разглядеть общественный смысл причитаний, семантику образов, то, что скрыто в складках и тайниках поэзии. Далеко не все причитания, бытовавшие в разные эпохи исторической жизни, объединяли лирику и эпос, субъективные чувствования с гражданскими переживаниями. Но бесспорно были и такие плачи, в которые врывались публицистика, полемические тирады, злободневные намеки и открытые напоминания о тяжести крепостничества и деспотизма. Они составляли особый род народной потаенной поэзии и редко попадали в фольклорные сборники.

Важно, конечно, и то, что причитания — специфически женская поэзия, развернутый монолог горюющей и протестующей крестьянки. Былины составляют по преимуществу мужской род поэзии, в них — мужественное, почти ораторское слово и соответствующие сюжетные горизонты. Русская крестьянка в фольклоре завоевывает право говорить от собственного имени, она создает свою, неподражаемую поэзию. Могила мужа или сына, сельская площадь, где собирают рекрутов, изба, в которой снаряжают девушку в подневольное замужество, поле, где в поте лица трудится крестьянка, — вот арена народных поэтесс-вопленицы. Возможно, что именно на кладбище впервые раздалась свободная речь женщины, угнетенной в обществе и в семье, не имевшей другой трибуны для высказывания всего, что накопилось за многие годы тяжелой жизни.

Образы и мотивы причитаний входили в песни крепостнической неволи, составляя один из элементов песенной художественной композиции. В частности, в песне «Во лесу, лесу дремучем» девушка-сиротка оплакивала свою жизнь в барском доме. Но это были отзвуки причитаний, их репродукция. Судьба лирической героини народных песен и судьба русской женщины из народа в причитаниях одинакова. Пушкин в «Путешествии из Москвы в Петербург» указывал на сходство народной лирики и причитаний, на их эмоциональную общность: «Вообще несчастие жизни семейственной есть отличительная черта во нравах русского народа. Шлюсь на русские песни: обыкновенное их содержание — или жалобы красавицы, выданной замуж насильно, или упреки молодого мужа постылой жене. Свадебные песни наши унылы, как вой похоронный».[60]

Далеко не всякая действительность подвластна фольклору. У причитаний имеется своя область идейных и художественных интересов, своя сфера эмоционального воздействия, свои границы и возможности. Своеобразие причитаний состоит в том, что тема общественная, тема социальная в них редко выступает открыто, чаще протест против существующей действительности находит выражение в обострении личных трагических переживаний. К тому же в причитаниях бун-

[58] «Красный архив», 1929, т. 4(35), стр. 199.

[59] Крестьянское движение в 1861 году после отмены крепостного права, чч. I и II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 89.

[60] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, стр. 287.

lib.pushkinskijdom.ru

тарские настроения переплетаются с религиозными, энергия с вялостью, гуманизм с эгоцентризмом.

Отмечая прочные связи, существовавшие между обрядово-бытовой поэзией и действительностью, указывая на смысловую двуплановость причитаний и их способность откликаться на важнейшие события семейной и общественной жизни русского крестьянина, мы не должны забывать, что вопленицы-поэтессы не имели и не могли иметь ясного политического сознания, что в причитания перекочевали слабые стороны крестьянской психологии и реакционные идеи. Если в причитаниях и содержатся бунтарские настроения, то сам бунт — «бунт на коленях», с «Христом за пазухой». Для причитаний показательна апелляция к богу и вера в царя-освободителя. Причитаниям, как и многим другим жанрам фольклора, не хватает сознательной революционности, политической мятежности. Это поэзия плачущей крестьянской России, слезливая, печальная и гневная, но еще не та поэзия, которая призывала к активному действию, воодушевляла крестьян на активную борьбу с помещиками и самодержавием. Даже плачи Ирины Федосовой нельзя равнять с удалыми разбойничьими песнями, с пугачевско-разинским фольклором. Вопленицы появляются на сельской площади после подавления крестьянских восстаний, когда чинится расправа над «возмутителями». Вопленицы — первыми на гражданской панихиде. На кладбище они оплакивают погибших за крестьянскую волю. Причеть протестует, но протестует пассивно.

Еще раз об Ирине Федосовой

Причитания Ирины Федосовой следует рассматривать особо. Записанные от нее Е. В. Барсовым семнадцать текстов занимают почти триста страниц в «Причитаниях Северного края». Некоторые плачи насчитывают свыше тысячи стихов, фактически являются сводными текстами. Сюжетно многоплановые и стилистически тяжеловесные плачи Федосовой не укладываются в композиционные рамки обычной причети. В научной литературе можно встретить разные и часто противоречивые определения жанровых особенностей федосовских причитаний. Плачи Федосовой называются «поэмами» («из отдельных плачей она сложила целую поэму», — писал Л. Н. Майков), «импровизированными поэмами», «социально-бытовыми поэмами» (по характеристике современного фольклориста К. В. Чистова) и т. п. Н. П. Андреев и Г. С. Виноградов предлагали видеть в плачах Федосовой «своеобразный жанр, синтетически объединяющий былину и плач». Влияние былинной поэтики в плачах Федосовой безусловно сказывается: торжественно-патетические стихи, мужественные, декламационные. В плаче, изображающем приезд в деревню чиновника за поборами, стих приобретает особую энергию, особый разбег:

Как во ту пору теперь да в тое времечко,
Как по этой почтовой ямской дороженьке
Застучало вдруг копыто лошадиное,
Зазвонили тут подковы золоченыя,
Зазвенчала тут сбруя да коня доброго,
Засияло тут седёлышко черкасское,
С копыт пыль стоит во чистом поле:
Точно черной быдто ворон приналетыват,
Мировой этот посредник так наезживал;
Деревенскии робята испугалися,
По своим домам оны да разбежалися;
Он напал да на любимую сдержавушку,
Быдто зверь точно на упадь во темном лесу.
Я с работушки победна убиралася,
Из окошечка в окошечко кидалася.[61]

Плач требует определенной ритмической меры, элегической тональности, заунывной протяжной мелодии. У Федосовой — громоздкие стихи и словесный рисунок из эпических песен. Отдельные описания — приезд чиновника — напоминают былинные картины, эпическое время. Местная традиция (Заонежье, прославленное былевой поэзией) и личная поэтическая культура (Федосова и сама хорошо знала и пела былины) способствовали объединению в причитаниях разных жанровых и стилистических канонов. Однако не только заонежские причитания отмечены эпическим складом; печорские вопленицы тоже склонны к замедленно спокойному повествованию. Соседство былевой поэзии и здесь постоянно дает себя знать. И все же нельзя эпический элемент в причети объяснять исключительно местным художественным опытом или только личным сказительским складом, а также условиями записи.[62] Причины столь распространенного явления следует искать

[61] Барсов, ч. I, стр. 286.

[62] С условиями записи необходимо тоже считаться, от них многое зависит. Так, Е. В. Барсов записывал плачи от Ирины Федосовой в течение довольно про-

lib.pushkinskijdom.ru

в социальной функции причитаний, в масштабности изображаемых событий. Часто жизненные обстоятельства делали из фольклорной лирики эпическую драму с ее тяжелыми воспоминаниями, переживаниями и нравственными страданиями.

Нет сомнений в том, что яркое дарование Федосовой наложило сильный отпечаток на традиционную причеть. Поэзия Федосовой — поэзия выдающейся вопленицы-поэтессы, счастливо объединяющей давнишнее коллективное наследие с личной изобретательностью. Но именно личное начало в причитаниях Федосовой слишком преувеличено в трудах некоторых фольклористов.

К. В. Чистов в книге о Федосовой рассматривает заонежскую причеть на широком социальном фоне пореформенной деревни, сообщает очень ценные сведения по истории местного края, пытается проникнуть в творческую лабораторию вопленицы-поэтессы и показать реальные источники отдельных причитаний. Но окончательные выводы и обобщения малоубедительны. Пореформенному творчеству Федосовой придается такое самодовлеющее значение, что в конечном итоге почти ничего не остается для эволюции жанра, для прошлого русской причети. Следует сразу же сказать: К. В. Чистов неоднократно подчеркивает, что Федосова «активно опиралась» на коллективное творчество народа, «не ставила себя вне традиции» (стр. 192). Однако это правильное утверждение остается декларативным, весь пафос исследования состоит в том, чтобы «уловить то новое, что изучаемый сказитель вносит в общую сокровищницу русского народного творчества» (стр. 20). Причитания Федосовой привлекают К. В. Чистова как отзвук «грозных и бурных событий» пореформенной поры.[63] Конечно, эти события отразились в заонежских причитаниях. Федосова безусловно являлась вдумчивым истолкователем народной жизни. Но едва ли об индивидуальном мировоззрении вопленицы и ее художественном методе можно писать столь категорически, так определенно: «Федосова приближается к раскрытию внутренней противоречивости христианства» (стр. 198); «Развернутое изображение тягот солдатской жизни неизменно сопровождалось у Федосовой четким осмыслением классового характера современной ей русской армии» (стр. 218); «Социальный враг — источник всех крестьянских несчастий — был узнан и определен ею» (стр. 249); «Особенности художественного метода отражения действительности, который был свойственен И. А. Федосовой, обусловливались ее мировоззрением» (стр. 256); «...Федосова знала два метода обобщений, свойственных реалистическому искусству» (стр. 286); «Показ взаимоотношений героев в их развитии позволяет Федосовой в ряде случаев подойти вплотную к проблеме характера и обстоятельств и, тем самым, преодолеть принцип деления героев только на положительных и отрицательных, теперь оказавшийся неспособным с достаточной глубиной выразить новые взаимоотношения, новые идеи, новое понимание людей и жизненных обстоятельств» (стр. 302); «Уже неоднократно говорилось о том, что художественный метод Федосовой был методом реалистическим» (стр. 325) и т. д., и т. п.

О чем свидетельствуют эти и многие другие высказывания К. В. Чистова? В терминологию исследователя переселилась методология его труда. В книге «Народная поэтесса И. А. Федосова» речь идет не столько о народной причети, сколько об индивидуальном творчестве Федосовой, причем в характеристику мировоззрения и художественного метода заонежской вопленицы переносится политический опыт революционных демократов.

Нельзя отрицать, что в некоторых плачах Федосовой («Плач о старосте» и «Плач о писаре») отразились существенные стороны пореформенной России (наезды мировых посредников, бедствия и нищета олонецких крестьян), но едва ли следует утверждать, что федосовские причитания знаменуют собой «новый этап» в русском фольклоре второй половины XIX века. Для такого решительного вывода отсутствуют серьезные доказательства. В рекрутских плачах Федосовой («Плач по холостом рекруте» и «Плач по рекруте женатом»), датируемых К. В. Чистовым условно 1867—1868 годами, отражена многовековая история, прежде всего аракчеевско-николаевская военщина, и отражена она как по собственным впечатлениям, так и

должительного времени, вопленица имела возможность сообщить собирателю наиболее полные редакции причитаний и максимально проявить свое импровизаторское дарование. К. В. Чистов справедливо замечает: «Итак, необходимо учитывать, что записи Барсова или Агреневой-Славянской дают нам не совсем то, что в действительности звучало в устах Федосовой перед крестьянской аудиторией. Однако это не должно нас обескураживать. В записях от нее, несомненно, отражено и действительное бытовое причитывание и индивидуальная манера Федосовой в „естественных условиях“, хотя, вместе с тем, они дают и нечто большее, родившееся в условиях записи» (К. В. Чистов. Народная поэтесса И. А. Федосова. Очерк жизни и творчества. Петрозаводск, 1955, стр. 266. Далее ссылки на это издание — в тексте).

[63] К. В. Чистов часто забывает, что олонецкий крестьянин не испытал на себе всех ужасов крепостничества и «грозные события» в Кузоранде, на родине Федосовой, нельзя преувеличивать. Об этом мы уже писали в книге «Карелия в русской литературе и фольклористике XIX века».

lib.pushkinskijdom.ru

«с голоса» других вопленицы, учивших Федосову причитывать. Если учесть, что Ирина Федосова родилась в 1831 году и собственными глазами не могла наблюдать аракчеевскую военщину в глухом Заонежье, то придется сделать вывод, что ее поэтическое мышление было многим обязано предшествующей традиции. «Завоенные» плачи, как и многие другие обрядовые и бытовые, идут от XVIII и первой половины XIX века, за ними скрываются плачи многих вопленицы, оставшихся неизвестными науке, а также устные рассказы самих солдат, приезжавших в Заонежье на побывку.

Индивидуальное, личное в причитаниях не снимает вопроса о власти традиции, об устойчивости художественных форм. Личное начало в фольклоре следует правильно понимать. Импровизация предполагает творческое освоение наследия, напряжение памяти.

Одним из главных признаков «реалистического метода» Федосовой («метод Федосовой был методом реалистическим») К. В. Чистов считает конкретность мышления и сам «способ создания героев». «Герои ее произведений не просто имели прототипов, а были поэтическими портретами совершенно определенных исторически существовавших лиц — земляков и односельчан поэтессы, их друзей и врагов, их родственников и детей и т. д.» (стр. 279). Понимая недостаточность такой характеристики «метода» Федосовой, сводящей сложный процесс художественного творчества к правдивому копированию совершенно определенных лиц и фактов, К. В. Чистов в конечном итоге приходит к выводу, что «Федосова знала два метода обобщения, свойственных реалистическому искусству. В „рассказах о прошлом“ своих героев и в рассказах об их взаимоотношениях в трагические дни она шла от единичного реального факта к установлению общего в единичном, т. е. к представлению единичного в образно-обобщенной форме. С другой стороны, в „рассказах о последствиях“ она рисовала общее, типическое в его приложении к единичным судьбам отдельных семей, т. е. шла от общего к его выражению в образно-единичной форме» (стр. 286). Эти и многие другие суждения К. В. Чистова (например, утверждение на стр. 302 об отражении в причитаниях «взаимоотношений героев в их развитии», что позволяет Федосовой «преодолеть принцип деления героев только на положительных и отрицательных» и т. д.) напоминают известные и бесспорные положения о реализме, ставшие достоянием популярных учебников по теории литературы. Но именно эти общие положения далеко не всегда приложимы к фольклору и особенно к причитаниям. В конечном итоге такие умозрительные формулировки ведут к отожествлению «реализма» Федосовой с критическим реализмом русской классической литературы. К. В. Чистов продолжает: «...все эти особенности имеют совершенно определенные аналогии в истории возникновения классического реализма в русской литературе XIX века, родившегося в конечном счете на той же исторической почве» (стр. 327). Говоря о реалистическом «методе» Федосовой, о совершенном характере ее «реализма», К. В. Чистов явно не учитывает историческое и художественное своеобразие фольклора. Различие между фольклором и литературой фактически исчезает. Между тем «метод» Федосовой не ею изобретен. Это метод самого фольклора; к тому же фольклорный реализм не был извечен, и далеко не во всех фольклорных жанрах он творит победу. По К. В. Чистову получается, что Федосова — сложившийся реалист, соревнующийся в понимании противоречий пореформенной действительности с Л. Н. Толстым. Идейную ограниченность Федосовой К. В. Чистов понимает довольно своеобразно. Он пишет: «Федосова, подобно другим русским крестьянам — ее современникам, разумеется, не владела и не могла владеть научным пониманием истории, пониманием того, что крестьянское движение само по себе без союза с пролетариатом, руководимым марксистской партией, не может привести к освобождению трудового народа из-под гнета эксплуатации. Неумение искать впереди выход из создавшегося положения, естественно, приводило к идеализации прошлого, к мечте о возврате к созданному воображением времени, когда не было в мире беззакония, жили на земле люди „постатейные“, и Горю не было среди них места» (стр. 319).

Если оставить на совести исследователя разговор о «научном понимании истории», которым не всегда владела вопленица Федосова (здесь она разделяет ограниченность Некрасова и Чернышевского), то признание в причитаниях «идеализации прошлого» нам представляется исключительно важным выводом, особенно в связи с проблемой реализма. Идеализированное прошлое противопоставляется «не только настоящему, но и будущему» (стр. 318). Подобное «переодевание» в костюмы прошлого характерно для романтической поэзии. «Идеализация прошлого» в причитаниях Федосовой — пример фольклорного романтизма.[64] В причитаниях

[64] Примеры реалистического толкования традиционных, ритуально-обрядовых мотивов, которые приводит К. В. Чистов, в большинстве своем не являются убедительными. «Так, например, один из наиболее распространенных мотивов — „птица-вестник“ получает у Федосовой, — пишет К. В. Чистов, — подчас необычайное развитие, неожиданное реалистическое обоснование: птица, принесшая печальную весть, лишь приснилась овдовевшей, т. е. это уже не примета, а предчувствие,

lib.pushkinskijdom.ru

безусловно отражается конкретность поэтического мышления, отчетливо сказывается стремление к социальной характеристике действительности, к индивидуализации своих переживаний (именно собственных переживаний, а не положительного героя). Но значит ли это, что реализм как художественный метод в творчестве Федосовой завоевывает свои права, что причитания — вершина фольклорного реализма? Правда, и К. В. Чистов говорит об ограниченности федосовского реализма, в частности указывает на отсутствие «развязок в сюжетных поэмах Федосовой». В этом, в отсутствии сюжетных «развязок», по его словам, сказывается «ограниченность крестьянского мировоззрения той поры» (стр. 319). Однако в волшебно-героических сказках есть «развязки» и очень определенные: сказочный герой непременно желает овладеть теми материальными богатствами, которые создает. Между тем и сказки не выходят за пределы той идейной ограниченности, которая свойственна фольклору в целом. К тому же разве можно формальные элементы композиции (отсутствие сюжетных развязок) выдавать за ограниченность мировоззрения крестьянки-вопленицы. Это недоразумение, но недоразумение не случайное. К. В. Чистов желает видеть в Федосовой только поэтессу, причем поэтессу с ясным политическим мировоззрением и своим индивидуальным художественным методом.

Яркая индивидуальность Федосовой не отменяет специфики жанра и традиционной поэтики. Нам представляется:

1. Причитания — поэзия драматическая, повествующая о горестных событиях народной и личной жизни, о переживаниях, вызванных этими событиями. Это поэзия элегическая, медитативная, а значит и субъективно-лирическая. И одновременно это поэзия по-своему эпическая, вбирающая огромный жизненный материал, вторгающаяся в общественную жизнь, в социальные и правовые отношения, в народные судьбы. Главнейшие художественные композиции и социальные мотивы федосовских плачей были предопределены традицией, предусмотрены давней эстетикой причитаний. И в ранних записях наряду с лирическим образом горюющей матери в качестве самостоятельных персонажей выступают люди не из крестьянского сословия, злые «начальники», виновники крестьянского горя. Ясно, что для характеристики этих «начальников» нужна была не лирика, а эмоции другого порядка: гнев, проклятие. Эта гневная и сатирическая интонация легко обнаруживается в записях начала XIX века. В причитаниях Ирины Федосовой лирико-эпическая традиция находит классическое завершение.

2. Соотношение лирического и эпического начала в причети в конечном итоге зависит не столько от творческого своеобразия той или иной вопленицы, сколько от изображаемого материала, от тех событий, которые определяют фабульное повествование. В социально-бытовых причитаниях усиливается эпический элемент. В причитания «завоенные» косвенными путями приходит героическая тема. С другой стороны, в субъективно-лирических причитаниях, посвященных судьбе близкого человека (рекруту, дочери, насильно выданной замуж, и т. д.), всегда ощущается трагедия более общего значения. Главное состоит в эмоциональном эффекте, в том впечатлении, которое производит причитание у слушателей.

3. Причитания — поэзия, эмоционально напряженная, способная вызвать чувство сострадания, любви и гнева. В этом смысле до сих пор в оценке причитаний допускаются досадные неточности. В работе К. В. Чистова причитания Федосовой не рассматриваются как поэзия лирическая. Даже самые личные, субъективные мотивы похоронных и рекрутских причитаний трактуются исключительно в социальном аспекте: «Со свойственной ей зоркостью Федосова ясно видит социальные последствия смерти (ухода на службу) крестьянина для его вдовы и детей. Семья не только теряет работника, но и становится бесправной, переходит как бы в иную социальную группу» (стр. 233); «Таким образом, смерть мужа и отца — начало злоключений вдовы и сирот — осмысляется Федосовой как факт социальной значимости... Федосова поднимается до социального осмысления волнующей ее общественной несправедливости, но она знает, что ее смелый протест безрезультатен, вдовы обречены на разорение, а их притеснители наказаны не будут» (стр. 242—243). Конечно, смерть близкого человека «осмысляется» прежде всего как личное горе. И плачи Федосовой — прекрасный образец поэзии драматической и глубоко психологической. В поэме «Мороз, Красный нос» Некрасов прекрасно разгадал эту лирическую стихию причитаний.

4. Художественная и идейная структура федосовских плачей вырастает из своеобразного синтеза лирики и эпоса. Поэтому противопоставление эпических, монументальных плачей лирическим причитаниям нам представляется неправо-

---

воспринимаемое реалистически (например, стр. 26—27 и др.), в другом случае (т. II, стр. 77—78) „птица-вестник“ перестает быть вещей птицей и превращается в простого „почтового голубя“ (кукушку), приносящего под „правым крылышком“ письмо — „скорописчатую грамотку“ от солдата его родным» (стр. 320). Укажем, что «птица-вестник» во всех отмеченных К. В. Чистовым версиях встречается в причитаниях других вопленицы. К тому же птица, явившаяся во сне, отнюдь не реалистичнее других «вещих птиц» и не менее связана с верой в сновидения, т. е. с патриархальными народными обычаями и предрассудками.

lib.pushkinskijdom.ru

мерным. Законченные эпические картины, развернутые описания природы, обличительные тирады и здесь же образ «горюшицы», эмоциональная взволнованность, лирический субъективизм. Если не ставить в пример некоторые плачи Ирины Федосовой, то массовая причеть может показаться общественно индифферентной. В ней политические, гражданские и просто крестьянско-артельные настроения оттеснены переживаниями более ограниченными, личными, интимными. Чернышевскому похоронные плачи казались слишком эгоцентричными, замкнутыми в круг односложных эмоций, безразличных к общественной жизни. Н. Г. Чернышевский утверждает, что в народной похоронной лирике отражено одно чувство, «одна и та же натура»: «мысль о собственной личной пользе, личном удовольствии, личном благе». «Если муж и жена жили между собою хорошо, жена совершенно искренно и очень глубоко печалится о смерти мужа, но только вслушайтесь в слова, которыми выражается ее печаль: „на кого ты меня покинул? что я буду без тебя делать? без тебя ‹мне› тошно жить на свете!“ Подчеркните эти слова „меня, я, мне“: в них — смысл жалобы, в них — основа печали. Возьмем чувство еще гораздо высшее, чистейшее, чем самая высокая супружеская любовь: чувство матери к ребенку. Ее плач о его смерти точно таков же: „Ангел мой! Как я тебя любила! Как я любовалась на тебя, ухаживала за тобою! Скольких страданий, скольких бессонных ночей ты стоил мне! Погибла в тебе моя надежда, отнята у меня всякая радость!“ И тут опять все то же: „я, мое, у меня“».[65] Для Чернышевского причитания выражают личные чувства. Но личное, индивидуальное в народной поэзии понимается Чернышевским еще в духе основных принципов антропологической философии.

При всей односторонности характеристики причитаний Чернышевский справедливо подчеркивает это «я, мое, у меня». Как бы причитания (похоронные, свадебные, рекрутские и просто бытовые «на всякий случай») ни были скреплены с народным бытом и реальными жизненными фактами, они прежде всего существуют для выражения собственных переживаний.

5. В народе удачно определили жанровое своеобразие причитаний, назвав их «воплями», точнее бы сказать «вопль души». Это — размышление русской крестьянки, выстраданная и глубоко искренняя исповедь, поэзия трагических событий и скорбных переживаний. Из народного быта и чувств причитания делают целую драму. Не случайно Святослав Раевский рядом с «воплем», народным наименованием, ставит свое обозначение: «горькие жалобы», «раздумье», «безотрадные свои думы». Именно «думы» — приблизительно в том смысле, в каком этот особый жанр психологической лирики обозначен в украинской поэзии («думы» Тараса Шевченко) и в русской («Размышление поселянина» Кольцова, крестьянская лирика Некрасова).[66] С другой стороны, причитания сродни народной бытовой лирической песне (напоминавшей Пушкину «грустный вой») с ее эмоциональной настроенностью, элегическим звучанием. Причитания можно рассматривать как особый род лирической поэзии, правда лиризм их «жесткий», не знающий успокоения, полный скорби, взволнованно-слезной патетики.[67]

В причитаниях — драматический разлад с действительностью, разлад решительный, но не освещенный ясным политическим сознанием. Драматизм переживаний переселяется в стих, в словесную ткань, в лексику. Трагедия «я», за которым скрывается русская крестьянка, принимает неслыханные размеры. Размеры трагического в причитаниях определяются жизненными судьбами русской крестьянки.

6. Причитания сочетают правду человеческих переживаний и социальных эмоций с риторикой нравственных назиданий, с условной символикой словаря и образов. Стиль причитаний вырабатывался столетиями, его создавали и шлифовали все женщины крестьянской России, в их числе и выдающиеся вопленицы. Причитание как определенный род народной поэзии испытывало влияние со стороны эпоса и крестьянской песенной лирики и, конечно, претерпевало изменения вместе с ходом самой истории, развитием народного поэтического сознания.

Попытка К. В. Чистова объяснить «особенности реалистического метода» Федосовой исключительно своеобразием пореформенной эпохи, когда в народном творчестве якобы «начали вырабатываться новые приемы в изображении действительности» (стр. 326), не может быть признана научно обоснованной, поскольку

---

[65] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. VII, Гослитиздат, М., 1950, стр. 283.

[66] Отмечая, что грусть, сжимающая сердце, составляет постоянный элемент стихотворений Шевченко, Добролюбов поясняет: «Как вообще в малороссийской поэзии, грусть эта имеет созерцательный характер, переходит часто в вопрос, в думу. Но это не рефлексия, это движение не головное, а прямо выливающееся из сердца» (Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. II, стр. 568).

[67] Более подробно о стиле причитаний см.: В. Г. Базанов. Обряд и поэзия. В кн.: История, фольклор, искусство славянских народов. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 233—252.

lib.pushkinskijdom.ru

мы слишком мало знаем о *дореформенных* причитаниях. Но и то немногое, что известно науке (в частности, записи причитаний из архива Державина), свидетельствует о традиционности тех приемов изображения действительности, которые обычно считаются непременно индивидуальными, федосовскими, порожденными пореформенной эпохой. Самое предварительное сопоставление федосовских причитаний с причитаниями более поздней поры и из географических районов, не соседствующих с Заонежьем, имеющих свои местные традиции, показывает принципиальную верность «метода» Федосовой издавна существовавшей традиции. Даже причитания, записанные в период кризиса жанра, в годы потухания причитаний, подтверждают власть традиции, дают понять, что Федосова, при всем ее индивидуальном художественном даровании, является прежде всего талантливой хранительницей многостолетнего коллективного художественного опыта, а ее причитания доброй своей частью обязаны рядовой русской причети, идейно и художественно оформившейся в эпоху крепостничества.

И это нисколько не противоречит характеристике Горького, его очерку о Федосовой, опубликованному в 1896 году в «Одесских новостях». Горький за Федосовой видит «стомиллионную массу»: «Это истинно народная поэзия, этот стон, который создал народ, наша стомиллионная масса». «Федосова, — по словам Горького, — вся пропитана русским стоном, около семидесяти лет она жила им, выпевая в своих импровизациях чужое горе и выпевая горе своей жизни в старых русских песнях».

Федосова была наделена ярким художественным дарованием и тонким социальным чутьем; ее плачи являются надежным источником для понимания психологии русского крестьянина. К. В. Чистов стремится показать все эти достоинства ее причитаний, но в поисках двух реалистических «методов», которыми владела вопленица, невольно преувеличивает «писательское» дарование Федосовой.

Являясь крупнейшей хранительницей коллективного художественного наследия, Федосова обладала даром импровизации. Она была склонна к переосмыслению традиционных образов и расширению жанровых границ причитаний. В самом появлении «импровизированных поэм» нет ничего парадоксального, неожиданного. Подобное сосуществование двух поэтик — поэтики причитаний и поэтики рассказа в стихах — предусматривает фольклорная традиция. Причеть может перейти в стиховой эпос, в поэтический сказ, но тогда это уже не будет плач в полном смысле этого слова. Трудно представить себе, чтобы стиховые «поэмы», синтетически объединяющие былину и плачи, Федосова приголашивала как обрядовую причеть. Вероятно, она свои большие «поэмы» Е. В. Барсову рассказывала, отчасти имитируя речитатив причитаний.

О судьбе жанра и о заблуждениях фольклористов

В дореволюционной крестьянской России причитания имели самое широкое и повсеместное распространение. В советское время тоже производились записи причитаний (по преимуществу похоронных и плачей-воспоминаний о прошлой жизни). Новые записи свидетельствовали об устойчивости исторической поэтики, хотя содержание причети под давлением времени подвергалось существенным изменениям. Одновременно фольклористы отмечали постепенное потухание самого жанра, замкнутость художественной традиции, отсутствие к ней интереса со стороны молодого поколения, порвавшего со старинными обрядами и обрядовой поэзией.

В 20-е годы XX века появились записи причитаний из Костромской губернии и из Сибири. Заслуга В. Смирнова, автора статьи «Народные похороны и причитания в Костромском крае», состоит в том, что он обратил пристальное внимание на массовые формы бытования причитаний. Собиратель костромского фольклора ссылается на слова вопленицы: «...плачут и воют с причитаниями все зараз и всякая на свой лад». «Все зараз» еще и в том смысле, что каждая вопленица опирается на определенный поэтический шаблон, на готовую поэтическую схему. И одновременно «на свой лад», т. е. каждая вопленица выражает собственное настроение (самовыражение) и создает свою «заплачку». «Свой лад» дается не сразу и далеко не всем вопленицам. Сказывается, конечно, и общая судьба жанра. Е. В. Барсову посчастливилось встретить крупнейшую вопленицу-поэтессу и при этом в годы хорошей сохранности обрядовой поэзии в Заонежье. К тому же Барсов сосредоточил свое внимание на репертуаре выдающейся вопленицы и сумел представить федосовскую причеть в наиболее совершенных и развернутых редакциях. В. Смирнов, производивший записи через 50 лет после Барсова в Костромской губернии, неподалеку от Олонецкого края, имел дело с общераспространенной причетью и записи производил в естественной обстановке, под крестьянской крышей. Сопоставляя федосовские плачи с костромскими, ученый пришел к неутешительному, но справедливому выводу: «Костромские похоронные причитания, имеющиеся в нашем распоряжении, в большинстве случаев гораздо беднее по своему содержанию, являясь как бы отрывками, сравнительно с теми разнообразными и полными образцами, которые были собраны и изданы Е. Барсовым в 70—80-х го-

lib.pushkinskijdom.ru

дах прошлого столетия»[68]. «Как бы отрывки» — правильное и точное определение костромских причитаний, взятых в параллель с федосовскими. Но эти «отрывки» и есть массовый, типичный плач, характерный образец общерусской причети. В. Смирнов не переоценивает индивидуального творчества вопленицы, хотя и подчеркивает «свой лад», т. е. умение самостоятельно использовать традиционную поэтику причитаний.

М. К. Азадовский, автор известного труда «Ленские причитания», находил и в старых и в новых записях надежный материал для обоснования теории художественного новаторства в фольклоре. Ирина Федосова для Азадовского прежде всего самостоятельный художник, а уже потом вопленица. «К Ирине Федосовой, — пишет М. К. Азадовский, — можно подходить только как к выдающемуся индивидуальному художнику. В богатстве ее описаний, в тонкости психологических черт, в прекрасно задуманных и разработанных диалогах, в ярких характеристиках, в умелом пользовании бытовыми подробностями, в величественных описаниях картин природы, наконец, в сильной и мощной фантастике, — во всем этом сказалась незаурядная личность художника-поэта».[69] Таким образом, К. В. Чистов в книге о Федосовой фактически следовал за Азадовским, сосредоточив внимание на идеологической характеристике олонецкой вопленицы-поэтессы.

В сибирских причитаниях М. К. Азадовский находит много «индивидуальных различий». Это дает основание ученому, тогда еще молодому, подробно говорить о «личной изобретательности». Не случайно в книге «Ленские причитания» М. К. Азадовский ссылается на бр. Соколовых («Сказки и песни Белозерского края»), выступавших тогда в защиту сказительских «школ» и направлений.

Для своего времени повышенное внимание к индивидуальному творчеству в фольклоре имело положительное методологическое значение. Необходимо было преодолеть пренебрежение к народному певцу, оставшееся в наследство от буржуазной науки, необходимо было показать неиссякаемую творческую энергию, появившуюся в фольклорных новообразованиях. Вместе с тем у бр. Соколовых и у их последователей проблема «индивидуальных различий» заслонила другие не менее важные проблемы, и, главное, она решалась без достаточного учета исторических судеб отдельных фольклорных жанров, в отрыве от общих процессов, характеризующих современное состояние народно-поэтического творчества. М. К. Азадовский со своей стороны призывал усилить «индивидуальное изучение» причитаний хотя бы в областном разрезе.

Установка на областные варианты и отличия часто приводила фольклористов к тому, что местные, локальные элементы и индивидуальные сказительские особенности в поэтике и в художественном стиле слишком возвеличивались, возводились в совершенную степень, а многовековая традиция, общие закономерности фольклорного развития отодвигались на второй план, оказывались в тени. Естественно, что среди вопленицы были более и менее одаренные, выдающиеся и рядовые, но и самые талантливые среди них всегда дорожили предшествующим художественным опытом и нарушение завещанных эстетических правил считали своего рода беззаконием. Проблема художественного творчества в фольклоре предполагает верность классическому образцу, усвоение и передачу всего комплекса изобразительных средств. Местная «школа» — понятие очень сложное. В «школы» входят и известные фольклористике «мастера» и их безвестные предшественники, «учителя» и «ученики», «отцы» и «дети». В «Ленских причитаниях» М. К. Азадовского «школы» возникают несколько искусственно, они образуются самим фольклористом Причитания П. А. Шестаковой и П. Ф. Медведевой, несмотря на присущую им некоторую индивидуальность, не дают материала для серьезной постановки проблемы самостоятельного художественного творчества. Между тем М. К. Азадовский придает личной «изобретательности» вопленицы такое первостепенное значение, что для предшествующей традиции мало что остается.

При определении специфики того или иного фольклорного жанра необходимо учитывать массовое творчество, средний уровень сказительского мастерства, не преувеличивая роли индивидуальных завоеваний. К тому же личное начало в отдельных жанрах проявляется по-разному, не в одинаковой степени, и касается оно далеко не всех художественных компонентов. Не случайно у Азадовского индивидуальное творчество сказочника («Сказки Верхоленского края», Иркутск, 1924) получает всестороннее и глубокое освещение. Сибирская сказочница Н. В. Винокурова действительно является примером свободного художественного развития. Вообще фольклорная проза дает больше простора для проявления личного начала. В поэтических фольклорных жанрах (былина, песня, плач) скованность традицией ощущается сильнее. Верность художественному канону есть оборотная сторона словесного творчества в фольклоре, особенно в поэзии.

Всегда учитывая индивидуальные сказительские возможности, мы не должны игнорировать типологическое, устойчивое, нормативное. Отказ от нормативности

[68] Второй этнографический сборник. Труды Костромского научного общества по изучению местного края, вып. XV. Кострома, 1920, стр. 55.

[69] Марк Азадовский. Ленские причитания. Чита, 1922, стр. 14—15.

lib.pushkinskijdom.ru

в фольклорной эстетике означает приближение кризиса того или иного жанра, угасание классической традиции. Местные различия, варианты и особенности не должны уводить фольклористику от проблемы общенациональных основ фольклора. К спорным выводам, как нам кажется, пришли также Г. С. Виноградов и М. М. Михайлов, авторы вступительных статей к сборнику «Русские плачи Карелии». Изучая пудожские причитания в современных записях, Г. С. Виноградов справедливо отмечает, что по содержанию и характеру художественных компонентов эти местные причитания мало чем отличаются от общерусской причети. Однако дальше арифметического перечисления композиционных признаков и основных мотивов этот исследователь не идет.

М. М. Михайлов, ученик М. К. Азадовского, способный молодой фольклорист, погибший в годы Великой Отечественной войны, много внимания уделил современному состоянию причитаний. Так, он устанавливает, что в современной пудожской причети произошло обновление лексики и тематики. Наиболее одаренные вопленицы-пудожанки (А. М. Пашкова, Е. С. Журавлева, Е. И. Терехова) обнаружили тяготение к сложным и самостоятельным композициям, включающим современный материал. Сборник «Русские плачи Карелии» должен был показать процесс переоформления старой причети в нечто новое, более совершенное в художественном и идейном отношении. Не увлекаясь реликтовой стороной, достаточно выясненной прежними исследователями, М. М. Михайлов стремился рассматривать причитания в свете популярной в то время фольклористической теории бурного прогресса большинства жанров народно-поэтического творчества.

М. М. Михайлов переживал огромные трудности, когда соприкасался с похоронной причетью. Он понимал, что похоронные причитания призваны выражать «чувства любви и скорби» по умершим. Однако тотчас же традиционная похоронная лирика приносилась в жертву придуманной схеме. Оказывается, что «выражение чувств любви и сожаления о смерти» близкого человека особенно показательно для причитаний женщин, принадлежащих к «зажиточной и кулацкой части деревни».[70] Едва ли нужно говорить о том, что простой народ всегда был носителем подлинного гуманизма. В этом отношении народная нравственность выгодно отличается от пошлой буржуазной морали. В народных похоронных плачах нет бессердечности, эгоистического и черствого отношения человека к человеку. Приходится только удивляться, что «сентиментально-трогательную» похоронную лирику М. М. Михайлов отнес к кулацкой поэзии. Но это была не только его ошибка.

М. М. Михайлов все же полемизирует со «слепыми оптимистами», которые вопреки фактам утверждают, что «причитания уже не бытуют, что они уже вымерли». К сожалению, исследователь слишком много внимания придает «новой политической заостренности» бытовых и похоронных причитаний. Создается впечатление, что ученый, записавший ценнейшие тексты народных причитаний, думает прежде всего о том, чтобы его труд правильно поняли, не истолковали превратно. Поэтому во вступительной статье столь многочисленны отступления и пояснения, ставящие своей задачей реабилитацию обрядовой причети в современных условиях. Часто эти авторские отступления имеют чисто декламационный характер. Если, например, в традиционных похоронных причитаниях не было и не могло быть «правильного понимания форм воплощения человеческого бессмертия», то «в современных плачах и сказах о вождях и героях Советского Союза мы находим это правильное материалистическое понимание, правда не везде и не в одинаковой степени» (стр. 29). Странно теперь звучит и такое утверждение: «Преодолев годы разрухи, через НЭП партия и правительство привели страну к социализму и вместе с тем трудящееся крестьянство к колхозному строю, в рамках которого оно быстро создает зажиточную жизнь. С большой яркостью этот путь отразился на эволюции похоронных причитаний» (стр. 35). В чем же состоит эволюция причитаний? М. М. Михайлову недостаточно сказать, что в плачах постепенно исчезают «жалобы на нужду и тяжесть жизни», что основными мотивами становятся «жалость и горе от потери любимого человека». Оказывается, что вопленицы и в траурные дни настраиваются «на оптимистический лад» и в своих плачах «отражают новую жизнь, новые общественные отношения» и т. п. В результате сказительница Е. П. Копейкина смерть мужа оплакивает такими бодрыми стихами:

Пынь ведь времячко счастливое,
Уж будет время талантливое,
Уж теперь времячко советское.
Уж ты ведь сходишь, моя милая,
Уж обратят да ведь вниманьице.

Об этих и многих других столь же условных «плачах» М. М. Михайлов пишет как о «большой доле совершенно нового, свежего вклада вопленицы, в соответствии

[70] Русские плачи Карелии. Подготовка текстов и примечания М. М. Михайлова. Статьи Г. С. Виноградова и М. М. Михайлова. Под ред. проф. М. К. Азадовского. Петрозаводск, 1940, стр. 34 (в дальнейшем ссылки на статью М. М. Михайлова приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

с требованиями нового их идейного содержания и требованиями задач, которые ставят себе вопленицы в своих произведениях» (стр. 39). Нет сомнений в том, что плачи-сказы, вошедшие в книгу «Русские плачи Карелии», создавались вопленицами, а не фольклористами. Но создавались они не без влияния фольклористов, ориентировавших в своих статьях и докладах на фольклорных конференциях, в присутствии самих сказителей, на создание подобных сказов. М. М. Михайлов здесь не одинок. «Широчайшую личную изобретательность» приветствовали почти все фольклористы, возглавляемые А. М. Астаховой и М. К. Азадовским, в их числе и автор данной работы.[71]

Утверждение М. М. Михайлова, что «все плачи и сказы имеют оптимистический конец» (стр. 41), тоже отражает общие наши вульгарно-социологические заблуждения. В фольклористике в 30-е годы господствовала теория бесконфликтности, согласно которой и плачи должны непременно звучать оптимистически, жизнеутверждающе, как походный марш или хвалебная ода. Появление плачей-сказов в свое время неправильно было оценено как всегда положительный пример «личной изобретательности», «личного поэтического творчества». В действительности эти произведения ознаменовали собой упадок жанра, и никакое вмешательство «личного начала» не могло спасти причитания, спущенные самим временем под откос.

М. М. Михайлов был совершенно прав в полемике с теми фольклористами, которые вообще не допускали бытования причитаний в современных условиях. История показала, что об отмирании некоторых фольклорных жанров следует судить более осторожно. В годы Великой Отечественной войны с фашистскими захватчиками крестьянки русского Севера с причитаниями провожали своих мужей и сыновей на фронт, оплакивали погибших воинов. Причеть оказалась способной отражать переживания трудного военного времени. Это была временная «вспышка», но она все же была.

В естественной обстановке проводов на фронт и при получении похоронных повесток на севере России, где еще были свежи в памяти традиционные образы и мотивы, наметившийся кризис жанра временно задержался. Но и плачи военного времени, поражающие своей искренностью и взволнованностью, следует понимать как уступку прежней архаической традиции. Это — не полное восстановление жанра в его гражданских правах, а всего лишь применение существовавшей поэтической формы к драматическим обстоятельствам и переживаниям военного времени. Так нужно рассматривать записи причитаний, произведенные в 1942—1945 годах.

В конечном итоге судьба причитаний не зависит от существующих фольклористических концепций. Сама действительность, объективные законы развития социалистического общества определяют историю народно-поэтического творчества и его завтрашний день. Некоторым фольклорным жанрам открыт путь в будущее, перед другими — бездорожье, иные давно уже исчезли. Если собиратели фольклора и записывают до сих пор отдельные тексты причитаний, то уже как остатки полуразрушенной поэзии.[72] Судьба причитаний сходна с судьбой других традиционных жанров, в частности с судьбой былин, которые совсем исчезли. С большим трудом собиратели фольклора отыскивают на Печоре и на Мезени стариков, сохранивших в своей памяти хотя бы отрывки из когда-то широко бытовавших эпических песен об Илье Муромце и Добрыне Никитиче. Причитания ждет тот же удел. И мы расстаемся с этой седой, но когда-то мудрой стариной без сожаления и оплакивания, видим в отмирании отдельных фольклорных жанров вполне закономерный процесс. Разрушается жанр обрядовой поэзии вместе с исчезновением самого обряда, но отдельные элементы поэтики причитаний, чувства и эмоции общечеловеческого характера переходят в народную лирику, остаются в качестве своеобразного художественного компонента и образца. В конечном итоге народная лирическая песня вбирает в себя огромный опыт традиционного фольклора, частично принимая на себя и функции обрядовой поэзии, не исключая лирической стихии причитаний.

---

[71] См.: В. Г. Базанов. Устное народное творчество и работа с носителями фольклора. Доклад на I съезде писателей Карело-Финской ССР. «На рубеже», 1941, № 1—2, стр. 42—53. Здесь же опубликованы выступления М. К. Азадовского, Н. П. Андреева и А. М. Астаховой.

[72] В повести А. Солженицына «Матренин двор» содержится описание уходящего фольклорного обряда и прекрасная характеристика причитаний «на всякий случай».

lib.pushkinskijdom.ru

А. СОЙМОНОВ

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА ЭПОХИ КРЕПОСТНОГО ПРАВА

В русской фольклористике можно указать немало работ, посвященных изучению народной поэзии различных исторических периодов. Направление и содержание этих работ в значительной степени определяется развитием общественной мысли, борьбой материалистических и идеалистических идей в истории науки. В особенности это относится к изучению фольклора эпохи крепостного права в России. Проблема фольклора эпохи крепостничества всегда стояла в центре идейной борьбы, определившей развитие фольклористической науки.

Постановку этой проблемы можно проследить у самых истоков русской фольклористики при появлении первых научных записей произведений народной поэзии. Уже деятельность первых собирателей фольклора, записывавших песни среди крепостного крестьянства, приобрела большое общественное и научное значение и получила отклик в литературе. Отношение к крестьянской поэзии передовой общественности того времени выразил А. Н. Радищев. Высоко оценив художественное значение песенной поэзии, он указывал, что содержание и характер ее обусловлены угнетенным положением народа.[1] Взгляды Радищева выражали материалистическое понимание проблемы фольклора и действительности. Эти взгляды получили развитие у декабристов и Пушкина, в собирательской деятельности Киреевского, создавшего первое научное собрание песен эпохи крепостного права.

Но царское правительство и реакционные круги, представлявшие официальную науку, принимали меры, чтобы придать иное направление изучению духовной культуры народа. В обстановке обострения кризиса крепостнического режима в 1818 году правительством было отдано распоряжение, запрещавшее публичное обсуждение проблемы крепостного права. Изучение фольклора и песенной поэзии народа было направлено в русло теории официальной народности.

Только революционно-демократическая критика и ее виднейшие представители Белинский и Герцен, Чернышевский и Добролюбов разорвали цепи, сковывавшие развитие фольклористической мысли в России. Влияние идей революционно-демократической фольклористики приобрело особое значение в условиях нарастания революционной ситуации шестидесятых годов и падения крепостного права. Именно в эти годы разворачивается широкая исследовательская работа в области изучения песенной культуры народа и впервые в литературе получает освещение проблема фольклора эпохи крепостничества.[2]

Но реакционная фольклористика, опиравшаяся на официальную историографию, продолжала замалчивать эту проблему. Если во времена Николая I теоретики официальной народности пытались идеализировать феодально-крепостнические порядки, то при Александре II возникает концепция «государственной школы», утверждавшей, что «закрепощение» и «раскрепощение» — всецело дело властей. Что же касается народа, то он остается пассивным и безразличным к крепостному праву. Совершенно в духе этой теории, выдвинутой буржуазным историком Б. Н. Чичериным, высказывались виднейшие представители фольклористики конца XIX—начала XX века. Так, Вс. Миллер, возглавивший «историческую школу», при издании новой серии песен П. В. Киреевского (1911) заявлял, что, «слабо отразившись в песнях, крепостное право» не представляет большого интереса для изучения.[3] Миллер пред-

[1] А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. 1, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 230.

[2] Влияние революционно-демократической фольклористики, впервые поставившей эту проблему, заметно сказывается на фольклористической литературе. В связи с ослаблением цензурных преследований начинает издаваться собрание песен П. В. Киреевского (1860—1871), выходит в свет работа Н. И. Костомарова «Бунт Стеньки Разина» (М., 1863), содержащая анализ песенных текстов (на что впоследствии обратил внимание К. Маркс), и ряд других работ и сборников песенного фольклора крепостной эпохи.

[3] Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. I. М., 1911, стр. 8 (отдельная пагинация).

lib.pushkinskijdom.ru

почитал говорить об «устоях народной жизни», когда они «еще не были расшатаны реформой 19 февраля и последующими», о «впечатлениях патриархальной старины», сохранившейся в песнях.[4] Противопоставление крепостного права патриархальной старине свидетельствовало о попытке создать ретроспективную утопию, основанную на идеализации общественных отношений, свободных от классовой борьбы. Уход от конкретно-исторической действительности, от социально-исторической оценки материала был типичен для буржуазной фольклористики.

С иных позиций подошла к этой проблеме советская наука, вооруженная марксистско-ленинской теорией. Определение закономерностей общественного развития, данное в трудах классиков марксизма-ленинизма, помогло найти теоретическую базу для изучения народного искусства различных общественно-экономических формаций. Разработке проблемы фольклора крепостной эпохи способствовало привлечение новых материалов, обнаруженных в недоступных ранее архивохранилищах, собранных многочисленными экспедициями. Эти материалы, как того требовала марксистско-ленинская методология, рассматривались под социально-политическим углом зрения. Немало содействовало развитию советской науки также критическое освоение наследия дореволюционной фольклористики. Критика с марксистских позиций различных буржуазных школ и направлений открыла широкие перспективы для коренного пересмотра устаревших теорий, превращенных в догмы, и создания новых оригинальных исследований.

Все это создавало предпосылки для развернутого изучения фольклора крепостнической эпохи, для постановки этой проблемы заново. Однако в советской науке не появилось ни одного исследования, ни одной статьи, где бы она рассматривалась в целом.[5] Исследовались преимущественно отдельные жанры фольклора. Так, тщательному изучению с новых позиций подвергались исторические песни, в том числе песни крестьянских войн и восстаний. В этой области можно назвать ряд крупных исследований.[6] В меньшей степени отражение крепостничества рассматривалось в народной обрядовой и бытовой лирике. Попытки выделить из народной лирики определенные группы песен, например «песни о крепостной неволе», как в свое время пытался делать П. В. Шейн, а впоследствии В. А. Кравчинская, мало что могли дать для постановки проблемы в целом.[7] Недостаточная разработанность вопросов истории русской народной лирики сказывалась на изучении всего песенного фольклора этой эпохи. Лишь в последние годы в советской науке стали появляться монографические исследования народной лирической поэзии.[8]

Однако не эти обстоятельства послужили причиной отсутствия больших социально-исторических исследований в этой области. На изучении истории фольклора в советской науке пагубно отразилось идеологическое воздействие культа личности. Принижение роли народных масс в истории, неправильное освещение исторического процесса вплоть до воскрешения пресловутой теории «героев» и «толпы», сказавшееся, например, в идеализации Ивана IV, и многие другие ошибочные взгляды сковывали исследовательскую работу. Решения XX съезда КПСС, осудившие культ личности, освободили научную мысль от субъективизма и волюнтаризма. В результате изучение истории народа, народной культуры и искусства стало одной из центральных проблем современной науки.[9]

Но в развитии исследовательской работы существует еще немало трудностей. Осуждение порочной практики в разработке исторических проблем, которая наблюдалась в период культа личности, не означает возврата к отжившим теориям до-

[4] Там же, стр. 4.

[5] Попытка рассмотреть настоящую проблему была сделана в коллективном труде «Русское народное поэтическое творчество» (тт. I—II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1953—1956). Однако историческая периодизация, принятая в этой работе, а также ограничение материала жанровым признаком исключали возможность ее всесторонней разработки. Отдельные периоды в истории фольклора крепостной эпохи изучались советскими исследователями. В качестве одного из примеров такого исследования может быть названа кандидатская диссертация Л. В. Домановского «Крепостное право и освободительное движение первой четверти XIX века в русском народном творчестве», успешно защищенная в 1954 году в Ленинградском университете.

[6] Мы имеем в виду монографии В. К. Соколовой, Б. Н. Путилова, работы А. Н. Лозановой, Т. М. Акимовой, получившие признание в советской науке, а также названный выше коллективный труд «Русское народное поэтическое творчество».

[7] П. В. Шейн. Крепостное право в народных песнях. «Русская старина», т. XLIX, 1886, стр. 484. Ограничив себя материалом, Шейн утверждал, что крепостное право слабо отразилось в песнях. Доводы Шейна некритически повторила В. А. Кравчинская в главе «Песни крепостной неволи» в кн.: Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. I, стр. 61—85.

[8] Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962.

[9] О возросшем интересе научной общественности к изучению истории фольклора свидетельствует конференция «Проблемы историзма фольклора», созванная 20—22 апреля 1964 года при Отделении литературы и языка Академии наук СССР.

lib.pushkinskijdom.ru

октябрьской фольклористики. Необходимо искать новые пути в исследовательской работе на основе марксистско-ленинской методологии. Основной методологической предпосылкой построения истории фольклора должно явиться изучение исторической действительности, жизни и деятельности народных масс. Необходимо написать подробную биографию коллективного автора фольклора — народа и раскрыть творческую историю созданных им произведений. Нельзя мириться с положением, при котором одна из центральных проблем изучения фольклора феодальной эпохи — проблема крепостничества не получила всестороннего освещения в науке. Прежде всего это относится к песенному фольклору. Следует посмотреть, какова историческая специфика песенного фольклора этой эпохи.

1

Песенный фольклор эпохи крепостного права в России имеет совершенно определенные исторические границы, начиная с XVI—середины XVII века — времени окончательного закрепощения крестьянства — и кончая реформой 1861 года, осуществленной в условиях развивающихся капиталистических общественных отношений. Весь этот исторический период, охватывающий более трех столетий, знаменателен многими событиями и преобразованиями в жизни народа, нашедшими отражение в фольклоре. Однако песенная поэзия народа, развивающаяся в течение этих столетий, подобно фольклору любого исторического периода, не может быть замкнута в строго установленные хронологические рамки. Ее происхождение и судьбы были связаны с определенным укладом народной жизни, обусловленным феодальной общественно-экономической формацией. Фольклор эпохи крепостного права в России характеризует жизнь народа в условиях феодализма, но процесс феодализации, т. е. превращение различных групп сельского населения в единую массу крепостного крестьянства, длился в течение многих веков. Сложна и последующая история фольклора этого периода. Пережитки феодализма и крепостничества долго сохраняются в экономике, общественно-политической жизни, в сознании и, следовательно, в искусстве. Таким образом, весь период истории песенной поэзии народа эпохи крепостничества с момента ее зарождения охватывает не менее десяти столетий. При этом следует иметь в виду, что для народного искусства, памятники которого сохраняются в жизни человечества в течение тысячелетий, такой срок не представляется столь значительным.

Песенный фольклор крепостнической эпохи, сформировавшийся в идейно-художественном отношении в XVI—XVII веках как искусство закабаленного крестьянства, своими корнями уходит в древнюю Русь. Его истоки следует отнести к периоду разложения первобытно-общинного строя, когда происходит общественное разделение труда, возникает классовое общество, создается моногамная семья и патриархальное рабство переходит в крепостничество. В. И. Ленин писал, что основной признак крепостного права есть прикрепление крестьянина к земле, отмечая, что такое прикрепление, т. е. процесс феодализации, начался на Руси уже в IX веке.[10] Развитие земледелия как главной формы производства при феодализме и образование класса крестьянства, которое с разложением сельской общины попадает в крепостную зависимость к феодалам, и было началом крепостничества на Руси. Именно в эту эпоху зарождается один из древнейших циклов народной песенной поэзии феодализма и крепостничества — календарно-обрядовая поэзия.

Появившись в древней Руси с развитием пашенного земледелия и возникновением классового общества, календарно-обрядовая поэзия в дальнейшем претерпевает существенные изменения. Песни календарного цикла в том виде, как они известны в фольклористике, складываются позднее. Современная наука относит русский календарно-обрядовый фольклор к периоду становления русской национальности, ко времени формирования Московского государства и окончательного закрепощения крестьян. В. И. Чичеров, которому принадлежит наиболее обстоятельное исследование в этой области, прямо пишет, что великорусский сельскохозяйственный календарь со всеми приуроченными к нему обрядами и песнями «является порождением жизни русского народа в условиях феодально-крепостнического государства».[11] Это получает яркое отражение в народных песнях данного периода.

Изучение указанных песен в дореволюционной науке в основном сводилось к поискам в них мифологии и иных древних представлений и верований со всеми присущими им атрибутами. Однако, увлекаясь изучением древности с позиций романтической фольклористики, исследователи упускали из виду, что сам-то производственный календарь и соответствующие ему сельскохозяйственные работы, породившие эти песни, относятся не к древности, а к более позднему периоду в истории

[10] В. И. Ленин, Сочинения, т. 29, стр. 443; т. 12, стр. 237.

[11] В. И. Чичеров. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX веков. (Очерки по истории народных верований). Изд. АН СССР, М., 1957, стр. 24 («Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая», нов. сер., т. XL).

lib.pushkinskijdom.ru

человечества, т. е. к современной цивилизации. Это были песни не эпохи мотыжного земледелия или скотоводства, а — земледелия сохи и плуга, использования скота в виде тягловой силы. Наконец, это песни не общинного быта, а индивидуальной моногамной семьи, которая в них и воспевается со своими ярко выраженными свойствами, характерными для феодального общества. Короче говоря, это песни крепостного крестьянства, которое еще в прошлом столетии составляло подавляющее большинство населения России.

Подойдя к изучению песен календарно-обрядового цикла с социально-исторических позиций, советские ученые устанавливают в них характерные особенности, типичные для мировоззрения крестьянства эпохи феодализма и крепостничества. Это прежде всего отражение в песнях труда крестьянина-земледельца и соответствующих форм ведения натурального хозяйства, в которых обнаруживаются элементы товарно-денежных отношений. Земледельческий труд вообще составляет одну из центральных тем народного песенного творчества. Н. П. Колпакова в монографии о народной бытовой лирике пишет, что песня «очень подробно останавливается на теме труда — исконной, основной теме русского крестьянства. Этот труд песня показывает на лугах, на полях, на огородах, на реке, в лесу; лирические герои косят и убирают сено, сеют и жнут хлеб, сажают, полют, поливают и убирают овощи, носят воду. поят коней, ухаживают за домашними животными, ходят за ягодами и грибами и т. д.».[12] Таким образом, труд земледельца широко представлен в народных песнях, но изображение труда в календарно-обрядовой поэзии имеет и свою специфику. Сама эта поэзия до известной степени как бы вплетена в трудовую жизнь земледельца, является элементом ее. Стихийно-материалистическое восприятие мира в песнях находится в противоречии с религиозной, преимущественно христианской идеологией. Религиозные воззрения крестьянина отражают его бессилие перед неведомыми ему законами природы и волей господина, которому он обязан отдать плоды своего труда. В этом отношении весь цикл земледельческой календарно-обрядовой поэзии очень характерен для эпохи крепостничества.

Нельзя не обратить внимания на изображение в календарно-обрядовых песнях социального неравенства в бытовом укладе феодальной деревни. На это указывали многие исследователи, подчеркивая своеобразие этих песен. Так, характеризуя конкретно-бытовую обстановку, изображенную в колядках, Колпакова пишет, что они «упоминают печку, заднее и верхнее окошки, „кочережку“, сено, вилы, теплое одеяло на хозяйской постели и т. п.»,[13] т. е. реальную обстановку крестьянской избы, повседневной жизни крестьянина. С другой стороны, в величальных песнях того же цикла дается описание боярской усадьбы, хотя и с чисто внешней стороны, как она представлялась крестьянину. В. Я. Пропп в работе, посвященной русским аграрным праздникам, разбирая эти песни, отмечает, что в изображении богатых теремов и дворов, обнесенных серебряным тыном, дорогих подарков не следует искать пережитков мифологических представлений. Они связаны с реальной действительностью средневековья, но «крестьянская рабская зависимость, — пишет Пропп, — заменена описанием власти, могущества и свободы».[14] Таким образом, песни календарно-обрядового цикла дают яркую картину бедности и богатства, характерную для эпохи средневековья и крепостничества.

Но эта картина будет неполной, если не обратиться к песням того же цикла, отразившим социальный протест против крепостничества и отношения внутри крестьянской семьи. Как отмечают Чичеров и Колпакова, в игровых песнях, связанных с весенне-летним календарем, отчетливо выступает тема «классовых взаимоотношений в старой России. В ряде игровых песен видна едкая ирония и откровенно насмешливое отношение народа к духовенству. Высмеиваются монахи, поповичи».[15] Наряду с духовенством резкому осуждению подвергаются и другие представители господствующих классов: бояре, бары, дворяне, чиновники. «...Игровая народная песня высмеивает их щегольство, пьянство, лень, жадность, лицемерие»,[16] — отмечают исследователи обрядовых песен.

Наконец, в весенней обрядовой поэзии большое место занимает тема семьи и положения женщины в феодально-крепостнической деревне. Характерно, что Е. В. Аничков, много занимавшийся изучением песен, в соответствии с традициями буржуазной фольклористики совершенно обошел их социальную проблематику. Критикуя взгляды Аничкова, Т. М. Акимова указывает на прямую связь весенних обрядовых песен с крепостнической действительностью и подлинными условиями крестьянского быта.[17] Само содержание песен не может вызвать в этом отношении ни-

[12] Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня, стр. 146.

[13] Там же, стр. 37.

[14] В. Я. Пропп. Русские аграрные праздники. (Опыт историко-этнографического исследования). Изд. Ленинградского унив., 1963, стр. 43.

[15] Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. I, стр. 486.

[16] Там же.

[17] Т. М. Акимова. Народные удалые песни в устном бытовании и в художественной литературе конца XVIII—первой половины XIX вв. Саратов, 1964, стр. 565 (рукопись).

lib.pushkinskijdom.ru

каких сомнений. В них говорится о незавидной судьбе девушки, о жизни с мужем-недорослем или с мужем-стариком, за которого она насильно выдана замуж, о воплях избиваемой жены, об отношении к ней чужой враждебной семьи и т. п. Все это представляет не просто бытовое, но социальное явление в жизни крестьянства, типичное для эпохи крепостничества. Таким образом, календарно-обрядовая поэзия имеет совершенно определенную историческую специфику. Феодально-крепостнический строй жизни, породивший эти обряды и песни, наложил на них свой отпечаток, как и на другие обряды, прежде всего связанные с семейным укладом этой эпохи.

К. Маркс, характеризуя семейные отношения в классовом обществе, писал: «Современная семья содержит в зародыше не только *servitus* (рабство), но и *крепостничество*, так как она с самого начала имеет отношение к земледельческим *повинностям*. Она содержит в *миниатюре* все те антагонизмы, которые позднее широко развились в обществе и в его государстве».[18] Семейные отношения у крестьянства как класса, прикрепленного к земле, с самого начала имели крепостнический характер. Они являлись ярким воплощением антагонистических противоречий феодального общества и получили всестороннее отражение в народной культуре и искусстве; начальная форма этих отношений закреплена в свадебном обряде. Свадебный обряд и сопутствующие ему песни, подобно календарно-обрядовой поэзии, восходят к древнему периоду истории Руси. Однако известные в науке многочисленные описания русского свадебного обряда и записи народных песен характеризуют сравнительно поздний этап в истории семьи феодальной общественно-экономической формации. Обряд и песни, закрепляющие брачные отношения, характерны только для моногамной семьи. В соответствии с этим все атрибуты свадебного обряда, за исключением пережиточных моментов в нем, относятся к крестьянскому хозяйственному и бытовому укладу периода феодализма и крепостничества.

Это выражается прежде всего в связи свадебного обряда с экономическими интересами крестьянской семьи. «Свадьба, — писал Ю. М. Соколов, — это прежде всего определенный хозяйственный акт: прием в семью, в хозяйство нового члена — работника и продолжателя рода».[19] Именно с экономической функцией свадебного обряда, преследующей цель заполучения работника и продолжателя рода, связано немало обрядовых действий, а также и соответствующих песен.

Но есть и другая, не менее важная сторона свадебного обряда. В соответствии с народными обычаями он служит актом юридического оформления брака и вытекающим отсюда закрепощением женщины в «неволю великую», как об этом поется в песнях. Крепостное право, помимо государственных форм закрепощения, начинается именно в патриархальной крестьянской семье, и его первой жертвой является женщина, низведенная до положения бесправной рабыни. Такая форма закрепощения и эксплуатации, сложившаяся внутри семьи, получает юридическое закрепление в XVI веке. В период расцвета крепостнического государства, когда отношения в крестьянской семье определяются не только сложившимся укладом, но и волей феодала, бракосочетания принимают особенно уродливые, чудовищные формы.

В русской передовой литературе XVIII—начала XIX века есть немало горестных страниц, посвященных крестьянскому свадебному обряду и свадебным песням эпохи крепостничества. Вот что писал Радищев о крестьянской свадьбе в «Путешествии из Петербурга в Москву»: «Проезжала тут свадьба... зрелись на челе, определенных вступать в супружество, печаль и уныние. Они друг друга ненавидят, и властию господина своего влекутся на казнь... О! горестная участь многих миллионов!» [20] Вторя Радищеву, писал о свадебных песнях Пушкин: «Вообще несчастие жизни семейственной есть отличительная черта во нравах русского народа. Шлюсь на русские песни: обыкновенное их содержание — или жалобы красавицы, выданной за муж насильно; или упреки молодого мужа постылой жене. Свадебные песни наши унылы, как вой похоронный».[21]

Напоминаем здесь эти слова поэта для того, чтобы подчеркнуть, насколько остро ощущали и глубоко понимали современники непосредственную, органическую связь народной поэзии с крепостнической действительностью. Впоследствии этим старались пренебречь, и Вс. Миллер, разбирая свадебные песни, писал уже, что крепостное право оставило только «кое-где след в обрядовом диалоге», не коснувшись песен.[22] Так резко отличалось отношение к свадебной поэзии представителей различных общественных сил. На страницах печати возникали даже дискуссии, касавшиеся этих вопросов.[23] Существовало мнение, что Пушкин был слишком тенден-

[18] Архив К. Маркса и Ф. Энгельса, т. IX. Госполитиздат, 1941, стр. 31.

[19] Ю. М. Соколов. Русский фольклор. Учпедгиз, М., 1938, стр. 157.

[20] А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 379.

[21] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, 1949, стр. 255.

[22] Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. I, стр. 8 (отдельная пагинация).

[23] В 70—80-е годы на страницах «Филологических заметок» и «Русского филологического вестника» развернулась дискуссия о положении русской женщины по материалам бытовых песен.

lib.pushkinskijdom.ru

циозен, сравнивая свадебные песни с похоронным воем, что известны и веселые песни.

Несомненно, такие песни существовали, и Пушкин не только их знал, но и записывал. Но не они определяли идейно-художественное значение и сам характер свадебной поэзии. Вот что писал по этому поводу Белинский, как бы предвидя возможные возражения против пушкинской оценки свадебных песен: «Значительную часть семейных песен составляют так называемые „свадебные" песни. Их можно разделить на два рода — на веселые и печальные. В первых воспевается счастие обрученных и особенно обрученной... Но в песнях такого рода личное чувство невест не принимало никакого участия: они слагались явно без их согласия, да и число их слишком невелико. Свадебные печальные песни гораздо многочисленнее и более исполнены поэзии. Все они выражают одно чувство — страх невесты к будущему, безусловному властителю своей участи, ужас свекора и свекрови, горесть от разлуки с домом отца, матери...

И все песни, в которых изображается картина замужества, суть оправдание этих зловещих предчувствий... И ни единой, ни единой, где бы жена не была жертвою насильственного брака, жестокости мужа и родни его...» [24]

Характеристика свадебной поэзии, данная Радищевым, Пушкиным, Белинским, не требует исторического комментария. Отметим лишь, что крепостничество вторгалось в самые интимные стороны крестьянского быта. В особенности унижалось достоинство невесты. Принижена была роль матери-хозяйки. Исследователи справедливо отмечают, что центральное место на свадьбе среди женского персонала отводится свахе. Мать лишена каких-либо прав. В величальных песнях подчеркивается ее покорность и безответность перед мужем.[25]

Обращает внимание, что Пушкин и Белинский не делают различия между свадебной и семейно-бытовой лирикой. Это не случайно и объясняется тем, что функция и идейно-художественное содержание тех и других песен связаны между собой. В антологии крестьянской лирики В. Е. Гиппиус, характеризуя отдельные группы песен, пишет: «Тематическая группа „жалоба на жизнь в семье мужа" (в жанровом отношении состоящая целиком из лирических песен), развивающая темы, намеченные в группе „прощание с девичьей жизнью", по образам всецело примыкает к свадебным песням и причитаниям. Это, по-видимому, наиболее старый слой, сохранившийся в жанре крестьянской лирической необрядовой песни. Вместе с тем он наиболее ярко отражает те же моменты уклада, которые отразились в различных тематических группах свадебных песен».[26] С тех же позиций подходят к изучению свадебных и семейно-бытовых песен другие исследователи.

Но принимая это положение, необходимо иметь в виду, что семейно-бытовая лирика несравненно богаче свадебной поэзии, непосредственно связанной с обрядом. Подлинный трагизм семейно-бытового уклада крепостной деревни и пафос борьбы с ним выражены с наибольшей силой именно в семейно-бытовой лирике.

В науке существуют различные гипотезы о происхождении народной лирики. А. Н. Веселовский утверждал, что лирическая песня возникает из обрядовой поэзии. В советской фольклористике эта гипотеза оспаривалась.[27] Истоки народных лирических песен, известных в современных записях, относят обычно к эпохе формирования русского государства и русской нации. Такую точку зрения разделяют и многие музыковеды, утверждающие, что музыкальный язык лирических песен сложился не ранее XVI—XVII веков.[28] Возникновение и развитие семейно-бытовой лирики связано, очевидно, с развитием семьи, что и определяет ее историческую специфику. Обобщающей идеей и основным содержанием русских лирических песен является борьба с крепостническим бытовым укладом, за свободу личности. Это обусловлено было самой действительностью, теми семейно-бытовыми отношениями, которые сложились в эпоху феодализма. Ф. Энгельс, занимаясь историей семьи, отмечал принципиальные различия в семейных и личных отношениях в древности и в средневековье. «Та скромная доля супружеской любви, — пишет Энгельс, — которую знает древность, — не субъективная склонность, а объективная обязанность, не основа брака, а дополнение к нему».[29] Он отмечает, что «до средних веков не могло быть и речи об индивидуальной половой любви», которая «существенно отличается от простого полового влечения, от эроса древних».[30]

---

[24] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 442—443.

[25] Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня, стр. 95.

[26] Русский фольклор. Крестьянская лирика. Малая серия «Библиотеки поэта». «Советский писатель», 1935, стр. 52—53.

[27] В. Пропп. Фольклор и действительность. «Русская литература», 1963, № 3, стр. 79.

[28] См.: Т. В. Попова. Русское народное музыкальное творчество, вып. 2. Музгиз, М., 1956, стр. 106.

[29] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, стр. 79.

[30] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

Но ведь народная песенная лирика по записям, известным в науке, вся проникнута идеей борьбы за личную, индивидуальную любовь, за право любить избранника и горькими жалобами на неудачное супружество, описанием измен и надругательств над семейной жизнью. Все это характеризует период становления и развития «индивидуальной половой любви». Ф. Энгельс пишет, что семейные отношения и индивидуальная любовь приобретают следующие характерные черты:

«Во-первых, она предполагает у любимого существа взаимную любовь; в этом отношении женщина находится в равном положении с мужчиной, тогда как для античного эроса отнюдь не всегда требовалось ее согласие. Во-вторых, сила и продолжительность половой любви бывают такими, что невозможность обладания и разлука представляются обеим сторонам великим, если не величайшим несчастьем; они идут на огромный риск, даже ставят на карту свою жизнь, чтобы только принадлежать друг другу, что в древности бывало разве только в случаях нарушения супружеской верности. И, наконец, появляется новый нравственный критерий для осуждения и оправдания половой связи; спрашивают не только о том, была ли она брачной или внебрачной, но и о том, возникла ли она по взаимной любви или нет».[31]

Но формирование новой нравственности и морали, обусловленное развитием семьи, способствующее человеческому прогрессу, осложнялось в условиях крепостничества. Поэтому борьба с крепостничеством была и борьбой за свободу личности в сфере отношений между полами. Крепостничество тормозило становление более естественных отношений между людьми. Все это получило яркое отражение в народной поэзии, наложило свой отпечаток на характер и тональность народных песен.

С большой душевной болью об этом писал Белинский, который считал, что вся народная лирика вырастает из семейного уклада крепостного крестьянства, что она порождена им и «потому она так грустна, так заунывна и нередко дышит таким сокрушительным чувством отчаяния и ожесточения».[32] Эти слова Белинского можно поставить в качестве эпиграфа ко всему циклу семейно-бытовой лирики, настолько верно они передают ее историческую специфику.

Семейно-бытовая лирика содержит широкую картину повседневной жизни крестьянства. В ней более, чем в каких-либо других песнях, дается описание внешней и внутренней обстановки крестьянского жилища, процессов труда. Характеризуя только протяжные лирические песни, Н. П. Колпакова пишет, что они «являются своеобразной энциклопедией, где можно найти немало сведений о русской природе, крестьянских работах в различные времена года, внешнем виде и убранстве крестьянского жилища, крестьянской одежде, средствах передвижения, способах развлечений, элементах традиционного мировоззрения. Эта песня описывает взаимоотношения „отцов и детей" в крестьянстве, патриархальные традиции при заключении браков, положение и роль женщины (жены, матери, работницы) в старой деревенской семье...»[33] Все богатство содержания русских народных лирических песен пока не поддается учету. В существующих тематических указателях, как например в указателе к многотомному изданию песен под ред. А. И. Соболевского или в тематических обзорах, данных в песенных антологиях, составленных В. Я. Проппом, Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд, и других, учтены лишь основные группы песен. До сих пор отсутствует тематический указатель песен, основанный на конкретном изучении истории крестьянской семьи и бытового уклада. Между тем попытки составить такой указатель предпринимались еще в начале XIX века, как можно судить, например, по материалам В. Е. Сопикова, сохранившимся в архиве Киреевского.

Но составление тематических и иных указателей к народным песням не исчерпывает всех задач, стоящих перед исследователями народной лирики эпохи крепостничества. Главная из этих задач заключается в раскрытии и всестороннем изучении художественной стороны народной песенной поэзии. Ведь именно художественный образ является специфическим для искусства способом отражения действительности. В нем выражено отношение художника к действительности, обобщены жизненные процессы с позиций эстетического идеала.

Народная семейно-бытовая поэзия в значительной степени посвящена женской доле. В центре ее находится образ русской женщины-крестьянки, задавленной гнетом крепостнического режима, но не сломленной, не покоренной, всегда готовой к борьбе. Образ этот требует всестороннего исторического исследования на том огромном песенном материале, которым располагает наука. Однако, к сожалению, мы не можем указать ни одной сколько-либо значительной работы, раскрывающей величие и трагизм этого образа. Так произошло потому, что академическая фольклористика в дореволюционные годы совершенно не интересовалась социально-историческим содержанием народных песен. В результате идейная основа народной лирики, ее художественные образы остались вне поля зрения исследователей.

С иных идейных позиций подошла к этому русская классическая литература, в которой можно почерпнуть не меньше сведений о народной песне, чем в фольклористике. Достаточно назвать имя Н. А. Некрасова и обратиться к его произведе-

[31] Там же, стр. 79—80.
[32] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 441—442.
[33] Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня, стр. 145.

lib.pushkinskijdom.ru

ниям, чтобы почувствовать и понять красоту и величие образа русской женщины, для создания которого поэт воспользовался народными песнями. Обращаясь к произведениям Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», «Мороз, Красный нос», «Орина, мать солдатская» и другим, мы ведь прослеживаем, как отразилась в литературе судьба русской крепостной крестьянки. Почему же нельзя поставить подобную задачу в фольклористике? Ведь в народных песнях образ русской крестьянской женщины не менее реалистичен, не менее значителен по своим художественным достоинствам, чем в литературе?! Но таких исследований нет в фольклористике. Очевидно, это происходит потому, что еще не вполне освоен метод исторического анализа художественных произведений фольклора.

2

Семейно-бытовая и обрядовая поэзия, отражающая историю крестьянской семьи, развитие земледельческого труда, хозяйственный быт деревни, составляет лишь часть песенной поэзии народа феодальной эпохи. Другая, не менее значительная ее часть изображает деятельность народных масс на историческом поприще. В народных песнях, посвященных исторической деятельности масс, крепостное право и борьба с ним получили не менее яркое отражение.

Одним из наиболее ранних и значительных разделов песенной поэзии народа, запечатлевших новые для своего времени формы классовой борьбы внутри феодального строя, явились песни беглых крестьян и казачества. Бегство крепостных, как отмечает акад. Б. Д. Греков, начиная с XVI века явилось самой «массовой формой протеста крестьян против усиления феодального гнета».[34] Беглые крестьяне, холопы уходили на окраины государства и становились вольными людьми. Казачество, образовавшееся из вольных людей, бежавших от феодального гнета, сложилось в XVI—XVII веках и в последующем составило двенадцать самостоятельных казачьих войск. За это время среди вольных людей и казачества возник богатейший песенный фольклор, который приобрел самостоятельное значение, отразив сложные судьбы казачества.

С момента своего формирования казачество явилось не только вольницей, возникшей из беглых крепостных, но и войском, находившимся на окраинах русских земель. Уже из этого вытекали его различные функции, в число которых входили впоследствии охрана границ и завоевание новых земель. Но и в тот период, когда казачество устанавливает связь с царским правительством, антикрепостнический характер этого движения сохраняется. Недаром Авраамий Палицын в известном «Сказании...» в главе «О зачале разбойничества во всей России» обвиняет Ивана IV и Бориса Годунова в том, что они поощряли появление большого количества беспокойных элементов на окраинах России, вызвав этим «разбойничество» по всей стране.[35] Связи казачества с угнетенной массой крестьянства, с холопами, пополнявшими его ряды, были широкими и прочными. Крестьянские войны и восстания XVI—XVIII веков проходили при участии казачества, выдвинувшего из своей среды талантливых вождей.

В среде беглых крестьян и той части казачества, которая вставала на борьбу с крепостничеством, зародилась и получила развитие замечательная по своей красоте поэзия, проникнутая идеями освободительной борьбы. Это песни о вольных людях, русских удальцах-«разбойниках», составившие основное ядро песенного фольклора крестьянских войн и восстаний. По своим поэтическим достоинствам, по силе художественного обобщения они могут быть сравнимы разве только с песнями о женской доле, занимающими центральное место в народной лирике.

Представители передовой общественной мысли России давно обратили внимание на песни о вольных людях, отразившие, по их мнению, глубокие социальные сдвиги в истории народа. О них писали декабристы и революционные демократы, особо выделяя их среди других произведений народного творчества. Герцен писал: «Уход в монастырь, в казаки, в шайку разбойников — был единственным средством обрести свободу в России...» И дальше: «Существует особый раздел русских песен — разбойничьи песни... Известно, что в песнях разбойнику отводится благородная роль, что все симпатии обращены к нему, а не к его жертвам; с тайной радостью превозносятся его подвиги и его удаль. Народный певец, казалось, понимал, что самый большой его враг — не этот разбойник».[36]

Нельзя не отметить, что буржуазная фольклористика замалчивала социальный смысл песенной поэзии вольных людей. Несмотря на то, что фольклор казачества собирали и изучали многие исследователи, его возникновение и развитие редко свя-

[34] Б. Д. Греков. Краткий очерк русского крестьянства. Соцэкгиз, М., 1958, стр. 210.

[35] Сказание Авраамия Палицына. Подготовка текста и комментарии О. А. Державиной и Е. В. Колосовой. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955.

[36] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 186—187.

lib.pushkinskijdom.ru

зывалось с историей удалых или разбойничьих песен. Социально-историческому анализу эти песни не подвергались. Только в последние годы данная проблема начинает широко разрабатываться в советской фольклористике.[37] Ведутся соответствующие исследования песенного фольклора других славянских народов. Видное место среди новейших работ принадлежит монографии П. Г. Богатырева, посвященной словацким «збойницким» песням и преданиям.[38] Богатырев раскрывает связь этих песен с социальными процессами в жизни крестьянства и освободительной борьбой народных масс.

Наиболее старый слой песенного фольклора казачества — песни о вольных людях, «разбойниках» должны быть отнесены к историческому эпосу средневековья. Этот эпос возникает в XIV—XV веках и развивается в обстановке напряженной борьбы народных масс с феодалами и иноземными захватчиками. Центральное место в нем занимают исторические песни, т. е. песни, отражающие определенные события и деятельность исторических лиц.[39] Исторические песни имеют большое художественное значение, но они не дают подробного и точного описания событий, чего искали и не находили в них Вс. Миллер и его сторонники, обвиняя народ в искажении действительности. Историческая специфика таких песен, возникших в крепостную эпоху, как раз и состоит в том, что они не иллюстрируют историю, а отбирают, показывают отдельные исторические факты и имена, давая им оценку с позиции мировоззрения угнетенных масс крестьянства. На это обращал внимание А. М. Горький, указывая, что отношение народа к историческим событиям «резко различно с оценками истории, написанной специалистами».[40] Изучение исторических песен подтверждает данное положение. Среди них трудно порой встретить песни о важных исторических событиях, в том числе о таких, в которых участвовали народные массы, и наряду с этим можно обнаружить песни о явлениях малозначительных с точки зрения историка. В этом сказались исторические особенности художественного сознания народа определенной эпохи со всеми свойственными ему противоречиями.

Безусловное предпочтение в народном историческом эпосе отдается борьбе с крепостничеством и иноземными захватчиками. Выступления народных масс против феодально-крепостнического режима получили широкое отражение в песнях крестьянских войн и восстаний, в особенности в песнях о крестьянской войне под руководством Степана Разина. Песни разинского цикла составляют один из основных и наиболее популярных разделов русского исторического эпоса. В них борьба с крепостничеством как социальным явлением изображена на фоне конкретно-исторических событий крестьянской войны 1667—1671 годов, охватившей огромную территорию от донских окраин до верховья Волги. Весь цикл песен о крестьянской войне под руководством Степана Разина органически связан с казачьим фольклором, с песнями о вольных людях, удальцах, «разбойниках». Образы голытьбы, беглых крепостных крестьян и холопов, помощников атамана стоят в центре этого цикла наряду с образом самого Степана Разина. Показательна в этом отношении замечательная своими поэтическими достоинствами, лиризмом знаменитая песня разинцев «Ты взойди, взойди солнце красное...», которую некоторые исследователи называют гимном восставших.[41] Восходящее солнце — основной поэтический образ песни — как бы олицетворяет веру восставших крестьян в правоту своего дела. Обращает внимание, что та же песня, но с несколько иной системой образов, причем исполняемая в другой тональности, носит трагический характер, свидетельствуя о различной обработке сюжета в разное время.

Не менее ярко и своеобразно воспроизведены образы голытьбы, помощников атамана в песне о «сынке» Разина. Существует ряд гипотез о возникновении этой наиболее популярной песни разинского цикла. Но общее мнение исследователей сводится к признанию того, что она отражает основной классовый конфликт феодальной Руси, что «сынок» Разина как бы олицетворяет собой народную бунтарскую Русь.

Наконец, песенный фольклор дает довольно точное изображение событий, характеризующих ход крестьянской войны и расстановку классовых сил. В этом отношении особенно интересны песни о начале восстания. Записанные в казачьей

---

[37] Показательна в этом отношении названная выше диссертация Т. М. Акимовой. Там же приведена библиография новейшей литературы, посвященной этой проблеме.

[38] П. Г. Богатырев. Словацкие эпические рассказы и лиро-эпические песни. («Збойницкий цикл»). Изд. АН СССР, М., 1963.

[39] Происхождение исторических песен современные исследователи относят к XIII веку. См.: Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков. Изд. АН СССР. М.—Л., 1960.

[40] М. Горький. О литературе. Литературно-критические статьи. «Советский писатель», М., 1955, стр. 738.

[41] Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. Составители Б. М. Добровольский и А. Д. Соймонов. Общая редакция и вступительная статья А. Н. Лозановой. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956. стр. 13.

lib.pashkinskrjdom.ru

среде, они показывают столкновение разинцев с зажиточными слоями и объединение голутвенных казаков вокруг Разина. Из песен видно, что Степан Разин становится вождем «голи бедняцкой», которая «слеталась» к нему «на волюшку вольную». Разинский фольклор подробно освещает сам ход войны в особенности на первых этапах, начиная с похода в Персию и столкновения с царскими воеводами до взятия Астрахани и победного пути вверх по Волге. Песни создают замечательный образ вождя восставших — Степана Разина. Известно, что Пушкин называл Разина самым поэтическим лицом в русской истории, имея в виду разинский фольклор, который он хорошо знал по собственным записям. Образ Разина впитал в себя лучшие черты вождя крестьянских восстаний: стойкость, мужество, героизм, несломленность перед неизбежной, трагической развязкой.

«Разинский цикл, — пишет А. Н. Лозанова, — является основным в освободительной устной поэзии крепостного времени. Связанное с традицией героических песен казачьей вольницы XVI в., песенное творчество о Разине обогащает, развивает эту традицию и, в свою очередь, начинает новую, свою традицию, которая отчетливо сказывается в устной поэзии последующего времени — в песнях о Пугачеве и в других антикрепостнических песнях XVIII—XIX вв.».[42]

Фольклор о крестьянской войне под руководством Степана Разина показывает, как преломляются исторические события в песенной поэзии народа. Своеобразный отпечаток народного мировоззрения ушедших исторических эпох сохраняют и все остальные исторические песни. Многие из них непосредственно примыкают к фольклору крестьянских войн и восстаний. Таков цикл песен о Ермаке и его дружине. «Для ермацких песен основной была социальная проблематика, — отмечает В. К. Соколова, — отношение казаков с царем и боярами, организация вольной казацкой общины».[43] Песни о Ермаке дают яркую картину казацкой вольницы: «Как на речке, на реке, братцы, было на Камышинке, Собирался там, соезжался они люди вольные, Люди вольные сбирались, они беспачпортные, То донские, гребенские казаки, они со яицкими».[44] В этом же плане характерны размышления казаков: «На Волге жить — ворами слыть, На Яик идти — переход велик, на Казань идти — грозен царь стоит» и т. д.[45]

Отчетливо выступает антикрепостническая и антибоярская тенденция в цикле песен об Иване Грозном, в песне о смерти Скопина-Шуйского и др. Эти тенденции получают различное выражение в зависимости от того, какие формы приобретала классовая борьба на различных этапах развития феодального общества.

Новые черты, характеризующие историческую специфику песенного фольклора эпохи крепостного права, определились в XVIII — первой половине XIX века. Это период дальнейшего усиления крепостнического режима, непосредственно предшествующий его разложению и гибели. Указом 1741 года крепостные крестьяне были устранены от принесения присяги государю, т. е. юридически исключались из числа граждан государства, а последующими указами были отданы полностью под власть помещиков, которые получали право ссылать их в Сибирь и отдавать в рекруты. Продолжалось дальнейшее закрепощение крестьян. Так, Екатерина II раздала дворянам около 85 000 душ. Павел I за короткое время царствования — 60 000 душ. В ряде центральных губерний крепостные крестьяне составили подавляющее большинство населения. По данным, приведенным у В. И. Семевского, в царствование Екатерины II крепостные крестьяне составляли в Калужской губернии 83% всего сельского населения, в Смоленской и Тульской — 80%, в Ярославской, Костромской, Рязанской, Псковской — 70%.[46]

Усиление крепостнического режима в условиях новой исторической обстановки, которая сложилась с начала XVIII века, после петровских реформ, получило самый широкий отклик в народной поэзии. XVIII век ознаменовал новый этап в развитии песенного творчества, которое обогатилось рекрутскими, солдатскими и историческими песнями, в том числе о крестьянской войне под руководством Пугачева. Заметные сдвиги происходят и в народной лирике.

Введение рекрутской повинности и создание регулярной армии представляло собой наиболее значительное социальное явление, наложившее особенно заметный отпечаток на жизнь народа. Рекрутчина и построение армии в соответствии с жестокими законами и нормами крепостнического режима легли тяжелым бременем на народные массы, явились источником дикого произвола, что получило

---

[42] Там же, стр. 13.

[43] В. К. Соколова. Русские исторические песни XVI—XVIII вв. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 154 («Труды Института этнографии им. Миклухо-Маклая», нов. сер., т. LXI).

[44] Исторические песни XIII—XVI веков. Изд. подготовили Б. Н. Путилов и Б. М. Добровольский. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 509 (Памятники русского фольклора).

[45] Там же, стр. 539.

[46] В. И. Семевский. Крестьяне в царствование имп. Екатерины II. СПб., 1903, стр. 77 (см. таблицу).

lib.pushkinskijdom.ru

яркое отражение в песенной поэзии народа. Рекрутские и солдатские песни по своему идейно-художественному значению, по силе эмоционального воздействия могут быть сопоставлены с лучшими произведениями народного творчества. В. И. Ленин, познакомившись с рекрутскими причитаниями, рекрутскими и солдатскими песнями, записанными от И. А. Федосовой, был восхищен жизненной правдой и силой протеста, заключенного в них. «Какая это замечательная вещь, — говорил В. И. Ленин в беседе с С. М. Буденным, — какие богатые материалы о военных истязаньях, которые допускали цари, особенно Николай I».[47] Ту же мысль В. И. Ленин высказывал В. Д. Бонч-Бруевичу, подчеркивая, что в песнях и причитаниях отражена каторжная жизнь народа, что в этих произведениях, исполнявшихся в деревнях «при помещике, при старостах, при начальстве, — и то прорывается и ненависть, и свободное укорительное слово, призыв к борьбе сквозь слезы матерей, жен, невест, сестер».[48]

Нельзя не отметить, что советы и указания В. И. Ленина о необходимости исследовать и обобщить эти материалы полностью не реализованы в фольклористике. До сих пор нет ни обобщающих исследований фольклора эпохи крепостного права, ни специальных работ, посвященных истории рекрутской причети, рекрутской и солдатской песне. Можно указать лишь исследования по отдельным вопросам, в том числе большую и интересную монографию К. В. Чистова о творчестве И. А. Федосовой.[49] Но все эти работы не охватывают проблемы в целом.

Разработку данной проблемы необходимо вести на основе конкретно-исторического изучения жизни народа, получившей яркое отражение в песнях и причитаниях. Рекрутчина на протяжении полутора столетий была подлинным бедствием для крестьян. Во время рекрутских наборов забирали лучшую молодежь деревни, заставляя навсегда покидать семью. Полное бесправие крестьян создало почву для страшных злоупотреблений (продажа рекрутов за деньги, обман и надругательства над их семьями). Рекрутские песни, как известно, удивительно реалистично изображают события и переживания людей. Они показывают всю трагичность «эпопеи» рекрутского набора, начиная с получения вестей о наборе, выбора рекрут, прощания с семьей и кончая описанием военного присутствия, раздумий о побеге и т. п. В центре этих песен образ рекрута, которого везут нередко закованным в цепь, «что во ту ль, во ту службу царскую — во солдаты».[50]

Еще более широкую историческую и реалистическую картину крепостной эпохи и крепостнических порядков в армии создают солдатские песни. В этих песнях как нельзя более отчетливо раскрыто основное противоречие эпохи: укрепление и развитие государства помещиков за счет угнетения миллионных масс крестьянства. Они содержат повествование о судьбах миллионов людей, жизнь которых была сплошным подвигом, несмотря на невыносимо тяжелые условия существования. Одно из центральных мест в солдатской поэзии составляют исторические песни. «Как участник войн, солдат создавал исторические песни, — пишет В. Я. Пропп. — Все военно-исторические песни начиная со времен Петра I созданы в солдатской среде. Эти песни носят не лирический, а эпический характер».[51] Основным содержанием таких произведений являются описания исторических событий, привлекших внимание народа, войн, которых было немало, и среди них Отечественной войны 1812 года. Повествуя об этих событиях, они создают многогранный образ русского солдата, показывают его отношение к царю, к царским военачальникам — генералам, офицерам. Как и во всяком историческом эпосе, эти отношения изображены в связи с определенной конкретно-исторической обстановкой. Но главным героем песен является народ, выступающий на историческом поприще. Сознанием важности его деятельности объясняется сохранность солдатской песни в устной традиции до нашего времени. Наконец, солдатские песни широко показывают жизнь солдата, тяготы солдатской службы во всех ее деталях. «В солдатских песнях, — отмечает В. Я. Пропп, — очень подробно освещается вся служба и солдатские будни...» [52] И главное в этих буднях — «битье, истязания, розги и палки, прогнание сквозь строй».[53] Таким образом, нравы крепостнической эпохи здесь проявляются в полной мере.

В истории крепостнического государства XVIII века был еще целый ряд социально-исторических явлений и событий, которые получили отражение в пе-

---

[47] С. М. Буденный. Боец-гражданин. Партиздат, 1937, стр. 16.

[48] В. Д. Бонч-Бруевич. В. И. Ленин об устном народном творчестве. «Советская этнография», 1954, № 4, стр. 120.

[49] К. В. Чистов. Народная поэтесса И. А. Федосова. Очерк жизни и творчества. Петрозаводск, 1955.

[50] Русский фольклор. Крестьянская лирика, стр. 69.

[51] Народные лирические песни. Большая серия «Библиотеки поэта». «Советский писатель», Л., 1961, стр. 37.

[52] Там же, стр. 39.

[53] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

сенной поэзии народа. К ним относится прикрепление крепостных крестьян к фабрикам, заводам и рудникам, рост бурлачества, пополнявшегося за счет беглых крепостных и солдат, крестьянские восстания и, наконец, крестьянская война под руководством Емельяна Пугачева.

Прикрепление крепостных крестьян к фабрикам и заводам было узаконено Петром I указом 18 января 1821 года, на основании которого разрешалось шляхетству и купечеству покупать деревни к заводам и фабрикам. И. Д. Беляев в известной книге «Крестьяне на Руси» писал, что «рабство заводское или фабричное было гораздо тяжелее земледельческого, и тем более, что в первое время не было издано никаких правил об отношениях крестьян к заводам и их владельцам».[54]

Крепостные крестьяне, прикрепленные к промышленным предприятиям, естественно, изменяли весь уклад своей жизни, что сказывалось и в их песенном творчестве. Из него постепенно исчезали некоторые виды поэзии, связанные с земледельческим бытом (например, календарно-обрядовая), менялся в известном отношении характер народной лирики, обогащаясь новым содержанием. Одновременно с этим появляются новые песни крепостных рабочих. Такие песни известны по записям на горных заводах Урала, приисках, а также на ткацких и прядильных фабриках, где использовался обычно труд крепостных-оброчников. Содержание песен определялось жизненным укладом и характером труда рабочих, подвергавшихся на этих предприятиях зверской эксплуатации. Одно из центральных мест в песнях крепостных рабочих занимает тема побега, и в этом отношении они перекликались с песнями о вольных людях.

Важнейшим этапом в развитии антикрепостнической поэзии XVIII века явилась крестьянская война под руководством Пугачева. Сами события этой войны слабо отразились в песенном фольклоре, значительно меньше, чем события крестьянской войны под руководством Разина. В то же время участие в войне большой массы крепостного крестьянства, крепостных рабочих, беглых людей явилось историческим фактом, необычайно стимулирующим расцвет песенного творчества народа, идейно направленного против крепостничества. В песенной поэзии этого периода более резко, чем в разинском цикле, воплощены освободительные идеи и протест против крепостничества. Очень отчетливо это видно, например, в известной песне о Пугачеве и графе Панине.[55] Смелые ответы Пугачева выражают оценку событий самими массами. В то же время они помогают воссоздать замечательный образ народного героя — вождя восставших.

В последнее время обнаружены новые материалы о крестьянской войне под руководством Пугачева, найденные в архивохранилищах (например, в собрании песен Киреевского) и среди записей советских собирателей.[56] Все это говорит о том, что песенный цикл, связанный с данным периодом в истории борьбы народных масс с крепостничеством, изучен еще недостаточно. Необходимо глубже раскрыть процессы, происходившие в песенной поэзии народа, шире привлечь материалы об отдельных восстаниях крестьян.

К концу XVIII—началу XIX века входят в широкий обиход так называемые песни о крепостной неволе или антибарские. Выше уже отмечалось, что они отнюдь не представляют всего антикрепостнического фольклора, как пытался истолковать П. В. Шейн и его последователи. Такие песни являются лишь одной из многочисленных разновидностей антикрепостнической поэзии, очень характерной для периода разложения крепостнического строя. Впервые на них обратил внимание А. С. Пушкин в «Истории села Горюхина», рассказав о стихотворстве Архипа Лысого и приведя отрывок песни о старосте Антоне, который бояр обокрал и село по миру пустил.[57] Такие песни можно встретить и в произведениях других писателей прошлого века, а также в собрании песен Киреевского. Характерной особенностью этих произведений является упоминание конкретных деревень, а иногда и должностных лиц, на действия которых откликнулась песня «Распроклятая деревня, Заикина селенье, тюрьмой можно звать!» — поется в песне, записанной в селе Заикино, Мценского уезда, Орловской губ.[58] «Э, разоренная была деревня, деревенька, То была Декшинская... Ох, да разорил-то эту деревеньку Да вор-боярин»,[59] — говорится в другой песне и т. д. Песни с таким содержанием

---

[54] П. Беляев. Крестьяне на Руси. М., 1860, стр. 267.

[55] Песни, собранные П. В. Киреевским. Под ред. П. Бессонова, вып. 9. М., 1872, стр. 248.

[56] Новые материалы из собрания песен Киреевского будут скоро опубликованы в очередном томе «Литературного наследства». Новые записи см.: Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. Составители Б. М. Добровольский и А. Д. Соймонов. Общая ред. и вступительная статья А. Н. Лозановой. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 135—190.

[57] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VIII, ч. I, стр. 136—137.

[58] Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. II, ч. II, стр. 17.

[59] Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях, стр. 151.

lib.pushkinskijdom.ru

типичны для конца XVIII—начала XIX века — периода упадка и разорения крепостной деревни. В них нередко можно встретить едкую сатиру на оскудевшее дворянство нового времени, на «голых бояр», как они названы в одной из антикрепостнических песен: «Пропали наши головы За боярами за голыми За бурмистрами-разбойниками, За прикашечками-мошенничками».[60] Бурмистры, приказчики ставшие центральными персонажами в дворянских поместьях, оказались подстать «голым боярам». Таким образом, песенная поэзия откликалась на новые процессы, происходившие в крепостной деревне.

Борьба с крепостничеством определила историческую специфику песенного фольклора первой половины XIX века. В народной поэзии создавались произведения, характерные для нового этапа освободительного движения в России, во главе которого стояли дворянские революционеры-декабристы. Отражение в фольклоре нового этапа освободительного движения, проходившего под знаком декабристских идей, не ограничивалось песнями, сохранившими отголоски восстания 14 декабря 1825 года. Весь антикрепостнический фольклор данного периода был порожден этим движением. Центральное место в песенном фольклоре занимали солдатские и рекрутские песни, которые, по словам В. И. Ленина, так ярко отразили аракчеевско-николаевские времена, ненависть народных масс к крепостничеству[61] Эти песни были хорошо известны среди декабристов, постоянно общавшихся с солдатской массой. С солдатской поэзией связаны также исторические песни об Аракчееве, о военных поселениях, о восстании Семеновского полка. Антикрепостнический характер этих произведений свидетельствовал о дальнейшем развитии освободительных идей в народном поэтическом творчестве.

Изучению всего этого периода в истории народной поэзии посвящен ряд исследований советских фольклористов. Наиболее значительное из них принадлежит Л. В. Домановскому, который подготовил большую работу «Крепостное право и освободительное движение первой четверти XIX в. в русском народном творчестве».[62] Публикация этого исследования, содержащего новые материалы, значительно расширит представление о песенном фольклоре периода разложения феодально-крепостнического строя.

Широко известна ленинская оценка реформы 1861 года как «крепостнической». В. И. Ленин писал, что «„свободный“ русский крестьянин в 20-м веке все еще вынужден идти в кабалу к соседнему помещику — *совершенно* так же, как в 11-м веке шли в кабалу „смерды“ (так называет крестьян «Русская правда») и „записывались“ за помещиками!»[63] И это была не только экономическая зависимость. В. И. Ленин указывал, что так называемая «„эпоха реформ“ 60-х годов оставила крестьянина нищим, забитым, темным, подчиненным помещикам-крепостникам и в суде, и в управлении, и в школе, и в земстве».[64] Отсюда борьба с крепостничеством, с его пережитками продолжала занимать центральное место в русском освободительном и революционном движении. Произведения антикрепостнической поэзии вдохновляли борцов с самодержавным строем.

Но теперь эта борьба протекала уже в новых исторических условиях. Крепостничество, как бы оно ни цеплялось за свои позиции в экономике, общественной жизни, в быту, являлось пережитком, обреченным на гибель. «19-ое февраля 1861 года, — писал В. И. Ленин, — знаменует собой начало новой, буржуазной, России, выраставшей из крепостнической эпохи».[65] Развитие капиталистических отношений ведет к расслоению деревни, целые районы меняют свой облик, становясь средоточием различных промыслов, это приводит к ломке старого уклада, изменяет общественное положение людей и их взгляды на окружающую действительность.

Все это находит своеобразное отражение в народной поэзии. Исследователи фольклора XVIII—начала XIX века отмечают новые процессы в художественном творчестве народа, отразившиеся на самой структуре произведений, системе построения образов, поэтике в связи с проникновением элементов современной культуры и литературного творчества. В особенности это сказывается в исторических песнях нового времени, в солдатской поэзии, а также и в народной лирике.

Коренные изменения происходят в художественной культуре народа во второй половине XIX—начале XX века. С ломкой старого общественного и семейного

---

[60] Песни, собранные П. В. Киреевским Новая серия, вып. II, ч. II, стр 178.

[61] В Д. Бонч-Бруевич В. И. Ленин об устном народном творчестве. стр. 120.

[62] Кроме того, Домановскому принадлежит глава, посвященная фольклору этого периода в книге «Русское народное поэтическое творчество» (т. II, кн. I, стр. 282—307) и статья «Народные песни, предания и рассказы о декабристах в тюрьме и ссылке» в журнале «Советская этнография» (1956, № 2, стр. 18—32). Считаем необходимым назвать эти работы ввиду оригинальности взглядов автора и ценности представленных материалов.

[63] В. И. Ленин, Сочинения, т. 12, стр. 237.

[64] Там же, т. 17, стр. 95.

[65] Там же, стр. 96.

lib.pushkinskijdom.ru

уклада начинает исчезать обрядовая поэзия, изменяется народная лирика, широкое распространение получает частушка, занявшая центральное место в лирической поэзии. На смену удалым, «разбойничьим» песням, выражавшим стихийный протест крепостных крестьян, приходят песни рабочих и революционного крестьянства. В условиях новой общественно-экономической формации песенная поэзия народа приобретает иные исторические черты, обогащается новыми произведениями, имеющими свою историческую специфику.

Таким образом, крепостное право и крепостная неволя наложили свой отпечаток на все виды и жанры песенной поэзии феодализма. Эпоха крепостного права в России получила широкое отражение в песенном фольклоре. Нельзя ограничивать этот фольклор «песнями о крепостном праве» или «песнями о крепостной неволе», как пытались делать некоторые исследователи. Тем более ошибочно утверждать, что крепостное право вообще не оставило никаких следов в песенном фольклоре или очень слабые следы, например в свадебной поэзии, как об этом писал Вс. Миллер. Эта концепция антиисторична и не может быть принята советской наукой. Народом созданы непревзойденные по своему значению произведения песенной поэзии о борьбе с крепостничеством, о тяжелой доле крестьянских масс, о судьбе русской женщины, испытавшей страшный гнет и бесправие домостроевского уклада жизни. Таковы исторические песни о Разине и Пугачеве, песни о вольных людях, казацкие, солдатские, рекрутские, замечательная, не имеющая себе равных по богатству и красоте мелодий русская народная лирика.

Следует напомнить, что в условиях феодального строя это была единственная поэзия, доступная всему народу, в которой громко звучал голос протеста против крепостничества, вскрывались его страшные язвы. Литература не могла в то время выполнять эту миссию. Литература конца XVIII—начала XIX века, выражавшая протест против крепостничества, подвергалась жестокому преследованию со стороны правительства. Достаточно вспомнить судьбу книги Радищева, антикрепостнической поэзии декабристов и Пушкина. Немногие произведения, проникнутые пафосом борьбы с крепостничеством, были совершенно недоступны народу. С 20-х годов прошлого века проблему крепостничества, как мы уже отмечали, было запрещено обсуждать на страницах печати.

В этой исторической обстановке грозным идейным оружием народа в его борьбе с крепостничеством был фольклор, народная песня. Песня хотя и подвергалась гонениям, но не подчинялась цензуре, и только песней русский крестьянин мог облегчать свои страдания. Оттого так грустны классические народные песни. Но «грусть русской души имеет особенный характер»,[66] — писал Белинский. Она «не мешает ни иронии, ни сарказму, ни буйному веселию, ни разгулу молодечества: это грусть души крепкой, мощной, несокрушимой».[67] Можно предположить, что Белинский подразумевал здесь антикрепостническую народную поэзию, о которой он не мог тогда писать открыто.

В русской культуре, искусстве, литературе высоко оценено идейное и художественное значение народных песен, отразивших освободительную борьбу народных масс в эпоху крепостничества. Первое научное собрание этих песен было создано П. В. Киреевским по инициативе Пушкина. Писатели, поэты, композиторы прошлого столетия постоянно обращались к песенной культуре народа. В их произведениях находили воплощение художественные образы и освободительные идеи народной песенной поэзии. Однако далеко не все богатство этой поэзии раскрыто, освоено, изучено. Перед советской наукой и искусством стоит задача дальнейшего освоения этого замечательного художественного наследия.

[66] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 442.
[67] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

О. АЛЕКСЕЕВА

ПЕСНИ РУССКИХ РАБОЧИХ

После Великой Октябрьской социалистической революции изучение культуры рабочего класса стало одной из важных и актуальных проблем советской науки. Художественное творчество рабочих масс явилось предметом исследований фольклористов.

Среди произведений русской народной поэзии фольклористика выделяет особую группу, именуемую обычно рабочими песнями. Впервые вопрос о необходимости специального изучения этого рода материала был поставлен еще в 20-е годы. Появление на страницах журнала «Литература и марксизм» [1] статьи В. Зельцера, выделяющей из общенационального поэтического творчества народа фабрично-заводскую поэзию, было связано с общим направлением историко-литературной мысли того времени, обосновывавшей наличие промышленного капитализма в России уже в XVIII веке.[2] Отсюда и несколько искусственная трактовка рабочего песенного фольклора, относимого к этому времени. В действительности же материалы, которые рассматриваются В. Зельцером как песенное творчество фабрично-заводских рабочих, не выходят за пределы крестьянских песен о фабричных. В них лишь своеобразно отразилось отношение крестьян к отходникам и фабричным, но отнюдь не «идеология формирующегося пролетариата». Но несмотря на то, что статья отдала известную дань существовавшей в то время вульгарно-социологической тенденции. она интересна самой постановкой вопроса об истоках рабочих песен.

Попытку расширить понятие «рабочая поэзия» сделали П. М. Соболев и В. И. Муравьев в книге «Фольклор фабрично-заводских рабочих» (Смоленск, 1934). В этой работе отсутствуют четкие принципиально-теоретические положения, хотя она и направлена в защиту расширенного понимания рабочей поэзии и включения в нее произведений литературы.

Вслед за книгой П. М. Соболева и В. И. Муравьева появляется статья Ал. Дымшица «Основные вопросы исторического изучения фольклора фабрично-заводских рабочих»,[3] рассматривающая песенно-стихотворные жанры. Автор предлагает считать рабочим фольклором те произведения, «которые, будучи созданы или освоены в устно-песенном творчестве пролетариата, отвечают его классовым целям и задачам, правдиво, реалистически воспроизводят действительность и стремятся к ее революционно-социалистическому преобразованию».[4] В песенном фольклоре рабочих Ал. Дымшиц различает три группы: 1) собственно фольклорные произведения — устное художественное творчество рабочих; 2) рабочий фольклор «по использованию», под которым разумеются все книжные произведения, попадающие в сферу устного бытования среди рабочих и непременно подвергшиеся идейно-творческой переработке и переосмыслению; 3) «фольклорный потенциал» пролетарской литературы — творчество рабочих поэтов. Следует отметить, что точка зрения на рабочую поэзию, сформулированная Ал. Дымшицем, надолго утвердилась в нашей фольклористике.

Итогом различных разработок самого понятия «рабочие песни» и проблем, с этим связанных, явились соответствующие главы «Русского народного поэтического творчества» (т. II, кн. 1 и 2).

Понятие «рабочие песни» (или песни фабрично-заводских рабочих) объединяет столь разнообразные по своему характеру и качеству произведения, что попытка

---

[1] В. Зельцер. У истоков фабричной поэзии. «Литература и марксизм», 1928, № 5, стр. 107—114.

[2] См., например, статью В. А. Десницкого «Социально-политические и культурно-исторические предпосылки развития русской литературы в конце XVIII и начале XIX века» (в кн.: В. Десницкий. Избранные статьи по русской литературе XVIII—XIX вв. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 38—91).

[3] См : «Натиск», 1935, № 8—9, стр. 99—105.

[4] Там же, стр. 101.

lib.pushkinskijdom.ru

определить их как особый фольклорный жанр не представляется сколько-нибудь возможной. Бездоказательны и следующие утверждения, содержащиеся в вышеупомянутом «Русском народном поэтическом творчестве»: «ведущим *жанром* массового рабочего фольклора» является песня; «из различных *жанров* устного творчества пролетариата на первое место выдвигается песня» (курсив наш, — *О. А.*).[5]

В понятие «рабочие песни» практически включаются разнородные по своей природе явления: песни крепостных рабочих, отходников, поэзия рабочих пореформенной поры, стихи и песни представителей сформировавшегося пролетариата. Сами по себе эти произведения существенно различаются по поэтическому стилю и принадлежат разным жанрам. Задача настоящей статьи состоит в попытке проследить пути формирования песенной поэзии русских рабочих и в выявлении тех общих закономерностей, которые могут быть установлены для того или иного этапа в развитии этой поэзии.

1

Первые свидетельства о появлении особого вида народной поэзии — песен рабочих — относятся к XVIII веку. Но это лишь единичные, случайные записи и упоминания. Изучая ранний этап в развитии рабочей поэзии, исследователь неизбежно сталкивается с определенными трудностями. Эти трудности заключаются прежде всего в незначительности данных о поэтических произведениях рабочих, относящихся к начальному этапу. В подавляющем большинстве случаев рабочая поэзия оказывается зафиксированной в поздние времена, более того — в советскую эпоху. Поэтому определение времени возникновения произведений, принадлежавших творчеству «работного люда» — крепостных рабочих, требует большой осмотрительности; зачастую оно может быть установлено лишь приблизительно, в результате вдумчивого анализа и тщательного сопоставления отдельных реалий и социально-этнографических элементов, отраженных произведением, с исторической действительностью, характерной для предполагаемого периода возникновения текста.[6] Безоговорочное же отнесение записей советского времени к XVIII—началу XIX века, не подкрепленное достаточным анализом, вызывает закономерные сомнения.[7]

Результаты фольклористических исследований дают возможность выделить весьма, правда, ограниченный круг произведений, несомненно относящихся к раннему этапу развития рабочей поэзии. Это — поэтическое творчество тех социальных групп населения, которые непосредственно участвовали в промышленном труде еще в XVIII веке. Оно имеет определенный и характерный объект изображения, главная его тема — положение крепостного (а позднее уже и пореформенного) рабочего на фабрике, горном заводе, прииске и т. д. Имея общую тему, эти произведения, однако, различаются по своему поэтическому стилю. Можно проследить в основном две стилистические их разновидности. Первую составляют стихи и песни, близкие потаенной народной литературе, оформлявшиеся обычно в виде жалоб-плачей, конечно, не без воздействия книжной традиции. Другая их разновидность создавалась под влиянием крестьянской песенной традиции.[8] Следует, однако, сразу же отметить, что такое разделение ранней рабочей поэзии может быть принято лишь условно, поскольку подчас в одном и том же произведении обнаруживается сочетание различных стилей.

Одна из наиболее достоверных (по времени записи) песен первого типа находится в сборнике Чулкова. Речь идет об известной песне «Ах, у нашего сударя, света батюшки»,[9] которая создавалась несомненно на основе реальных жизненных впечатлений работных людей, на основе их собственной трудовой практики, характерной для XVIII века, когда работный люд пересылался на далекие расстояния

---

[5] Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. 2. Очерки по истории русского народного поэтического творчества второй половины XIX—начала XX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 86, 51 (далее: Очерки).

[6] Представляется, например, весьма убедительным в этом отношении анализ песни «О, се горные работы», сделанный А. Н. Лозановой (см.: Очерки, т. II, кн. 1, стр. 100—106).

[7] Нам уже приходилось указывать на поспешность в отнесении рабочих песен, записанных в советское время, к ранним периодам, допущенную в сборнике «Песни русских рабочих» (см. рецензию в журнале «Русская литература», 1963, № 2, стр. 256—259).

[8] В пределах данной статьи мы не можем останавливаться на характеристике всей песенной культуры рабочих и, в частности, тех песен, которые целиком принадлежат крестьянской традиции, хотя и подчеркиваем их существенную роль в формировании собственно рабочей поэзии.

[9] М. Д. Чулков. Собрание разных песен, ч. IV. М., 1780, стр. 142.

lib.pushkinskijdom.ru

на различные промыслы. Весь смысл песни — в изображении тяжести труда, раскрываемой в сжатой, афористичной форме:

Ах, матушка Нева, да промыла нам бока!
Ах, батюшка Иртыш, на боку дыру вертишь!
Ах, батюшка Исять, на коленочки присядь! [10]

В песне не получили отражения сами трудовые процессы, но в ней мы находим характерное для крепостного рабочего восприятие труда как каторги. И это обстоятельство весьма показательно для ранних рабочих песен.

В поэтическом стиле этой песни заметно влияние крестьянской антикрепостнической поэзии. И плясовой ее ритм, и скомороший зачин, построенный на нарочитых несоответствиях, подчеркивают сатирические элементы концовки, изображающей в иносказательной форме трагическую судьбу работных людей:

Хоть не нас секут батожьем, у нас спинушки болят,
На работу посылают — нам и денег не дают,
Ах, с голоду морят, студенцею поят.
Ах, на каторгу сажают, да не выпускают,
Ах, не нас вешать ведут — на нас петельки кладут.

По своему задорному тону и самой композиции текст близок к песням об усах, об удалых разбойниках, и это в какой-то мере усиливает его социальную остроту.

Варианты этой песни, записанные в более позднее время на Урале от рабочих Кыштымского завода, порядки на котором как при первоначальном владельце, Н. Демидове, так и впоследствии, при Расторгуеве, отличались необыкновенной жестокостью, сохраняют ту же тему завода-каторги:

У Демидова в заводе
Работушка тяжела,
Ах, работушка тяжела
. . . . . .
От вин спинушки болят,
Ах, спинушки болят!
В рудник-каторгу сажают,
Ах, да не выпускают.
Там нас голодом морят,
Ах, студенцею поят! [11]

В этом варианте уже нет элементов иносказательности в изображении трагического положения заводских работников.[12]

В рукописи «Описание Уральских гор», составленной Н. С. Ярцевым, управляющим уральскими горными заводами в конце XVIII—начале XIX века, приводится интересный текст песни, записанный от горнозаводского рабочего. Автор рукописи использует эту песню как иллюстрацию к характеристике горнорудного производства. Несмотря на то, что сама по себе песня не содержит ни производственной тематики, ни прямых указаний места действия, все же ее характер и комментарии рукописи дают возможность отнести ее к песенному творчеству горных рабочих. Приведем полностью неопубликовавшийся текст этой песни:

Всяк-де спляшет, да не как скоморох,
Один-де кривобок, а другой — хромоног,
Дудочки златые иным тоном веселят,
Кто ими играет, те инако говорят:
Винцо лишь подпивай и ничего не примечай,
Блестящие колечки лишь на ручки надевай,
Играй в гудок, играй, только дела твоего.
Будешь сыт и пьян от колечка своего,
Не мешай, не болтай, а что видишь — не скажи,
Что в избе услышишь — ничего не выноси,
Бока палками отдуют, так и будешь кривобок,
Кольца на ноги наденут, так и станешь кривоног.
Прощай, друзья, прощай! Я весело живу —
Нету дела никакого — музыкантом я слыву.[13]

---

[10] На значение этих образов указывала в своей статье, посвященной песням горнозаводских рабочих, А. Н. Лозанова (см.: Очерки, т. II, кн. 1, стр. 114).

[11] Дореволюционный фольклор на Урале. Собрал и составил В. П. Бирюков. Свердловск, [1936], стр. 273.

[12] Однако было бы ошибкой думать, что все позднейшие варианты сохраняют и углубляют социальный смысл этой рабочей песни. Существуют записи, где социальная острота сглажена, а сама песня предназначена «для увеселения гостей» (Дореволюционный фольклор на Урале, стр. 287).

[13] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 96, оп. 14, № 32, л. 33.

lib.pushkinskijdom.ru

Тексту песни в рукописи предшествует замечание автора, который указывает, что он «повстречался с одним престарелым горным служителем, который на вопрос наш: от кого бы получить нам достаточные сведения о количестве добываемого там золота, — не сказал ни слова, только сею песенкою отвечал...» Замечание автора помогает понять и конкретный смысл этой песни, намекающей на расправу с горными рабочими, столь характерную для горнозаводского быта. Если мы вспомним, что не только за непослушание и «буйство» заковывали людей в железо, но и за открытия земельных богатств, что мрачные заводские темницы и застенки заживо погребали под своими сводами неугодных заводскому начальству и жесточайшие наказания грозили тем, кто попытался бы говорить об этом и «сеять смуту», то значение приведенной песни до некоторой степени прояснится.

Фраза:

Не мешай, не болтай, а что видишь — не скажи,
Что в избе услышишь — ничего не выноси...

несомненно передает атмосферу заводской жизни, когда крепостной рабочий вынужден был молчать обо всех издевательствах и насилиях, над ним свершаемых. Ужасы горной каторги запечатлелись в некоторых повествовательных жанрах потаенного горняцкого фольклора. В Невьянске, например, до сих пор сохранилась башня, построенная в первой половине XVIII века и послужившая предметом многих тайных легенд и преданий.[14] О легендах, слышанных в юности и повествующих о жестокости в обращении с рабочими на Невьянских заводах, вспоминает деятель раннего народничества, уроженец горнозаводского Урала Н. Н. Сергеев: «Рассказывали между прочим, что в Невьяновском заводе была какая-то башня с ходом в подземелье, где рабочих заставляли делать фальшивые деньги; во избежание открытия этой фабрикации рабочих оттуда никогда не отпускали, и они там кончали свою жизнь. Говорят, впоследствии в этом подземелье найдена была масса человеческих костей».[15]

Нам представляется вполне закономерной возможность возникновения в условиях крепостного Урала песенных текстов, подобных приведенному Ярцевым. От имени скомороха-гудошника, наблюдательного и умудренного жизненным опытом, образ которого ясно встает перед слушателями, песня предупреждает о необходимости молчания и в достаточно яркой форме раскрывает тяжесть угнетения и наказаний:

Бока палками отдуют, так и будешь кривобок,
Кольца на ноги наденут, так и станешь кривоног.

Эти строки как бы раскрывают иносказательность начальных строк:

Всяк-де спляшет, да не как скоморох,
Один-де кривобок, а другой — хромоног...

Иносказательность в какой-то мере характерна для многих песен работных людей XVIII века; ее выработке и закреплению способствовали крепостнические условия. Упоминаемая выше песня «Ах, у нашего сударя, света батюшки» и песня «Всяк-де спляшет, да не как скоморох» представляют собой особый род народной иносказательной поэзии. Если в одной из них за покрывалом иносказания просвечивают картины тяжелой работы в шахте, на руднике, в забое, то по тому же типу строится изображение каторги горнозаводской жизни и во второй. Однако по стилю песня «Всяк-де спляшет...» отличается от предыдущей. Она менее связана с устной крестьянской песенной традицией, хотя и использует образы, выражения, характерные для творчества скоморохов. На песню несомненное влияние оказала книжная традиция. В этой песне, содержащей глубокую внутреннюю иронию, отчетливо видны следы скоморошьего искусства.

К этому же типу относится и другая песня — «О, се горные работы». Вполне вероятно, что в данном случае мы имеем дело с фактом раннего литературно-самодеятельного творчества рабочего, до некоторой степени опирающегося на традиции потаенной литературы.

Следует кстати заметить, что в фольклористических работах оказался несколько обойденным вопрос о связи произведений рабочей поэзии на раннем этапе ее развития с потаенной народной литературой. Г. А. Гуковский в свое время в статье, посвященной солдатским стихам, отмечал, что уже в XVIII веке вырастает «в самой среде эксплоатируемой массы новая литература — проза повестей, анекдотов, бытовых сказок, поэзия плачей и сатир... Она бытует, скорей всего, в списке. Она создается под знаком острой современности и в связи с этим она

[14] См.: В. П. Семенов-Тян-Шанский. Россия. Полное географическое описание нашего отечества, т. V. СПб., 1914, стр. 410.

[15] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 266, оп. 2, № 497, л. 7 (Из жизни людей 70-х годов).

lib.pushkinskijdom.ru

лишена характера архаизма (былинно-песенного) как в отношении слога, так и в отношении стихового механизма».[16]

Наблюдение Г. А. Гуковского весьма интересно и для исследователя ранней рабочей поэзии. Очевидно, именно по этим признакам сближаются отдельные произведения рабочих с тем своеобразным фольклором, который представляет собой потаенная народная литература. Нам кажется возможным сравнить в этом плане раннюю рабочую песню «О, се горные работы» с потаенными солдатскими стихами типа «Солдатская жизнь».

В центре внимания этих произведений повседневный быт рабочего или солдата. Перечисляя трудности заводских (приписковых) работ и тяготы солдатчины, авторы создают весьма наглядные и убедительные картины подневольной жизни. Эти произведения еще далеки от обобщения, они используют лишь конкретные факты, темы сегодняшнего дня. Сама манера изображения, где главный акцент делается на физических тяготах жизни, на издевательствах начальства, одинакова в обоих произведениях.

«Солдатская жизнь» построена в виде жалобы. Солдат жалуется на свое непосредственное начальство:

Полковники, генералы —
Те же ныне обдиралы,
Попадися только в руки —
То натерпишься уж муки!
Хоть неважная вина,
Но простись с шкурой спина!

Или:

Тебя дуют, тебя бьют,
Так как полосу куют.
И собаку чтут дороже!
Палкой бьют тебя по роже,
Разбивают глаза, губы,
Не забудут тут и зубы.
. . . . . .
Лучше в свете не родиться,
Чем в солдатах находиться,
Этой жизни хуже нет,
Изойди весь белый свет.[17]

Ту же форму мы встречаем и в произведении «О, се горные работы»:

Ой, вы бедны бедняки
Первой части бергалы,
Все вы знаете заботу
Как ударят на работу,
На работу бьют, треложат,
Мы противны быть не можем
и т. д.

Несомненно, что солдатские стихи и раннее рабочее поэтическое творчество весьма близки по самому характеру изображения действительности.

Среди фольклорных записей, сделанных в 80-е годы XIX века, встречаются произведения, аналогичные рассмотренным. Более раннее их происхождение (по сравнению со временем их записи) не раз отмечали исследователи. В устно-поэтическом наследии рабочих они составляют особую линию, идущую несомненно от XVIII века, от потаенной поэзии, существовавшей в ту пору. К этой же линии в развитии рабочей поэзии относится и своеобразная поэма о карийских промыслах, распространявшаяся как в виде песен, так и в списках.[18] Стиль поэмы, вплоть до ее ритма, весьма близок солдатским поэмам конца XVIII—начала XIX века.

Представляется возможным поставить вопрос о том, что первые поэтические опыты рабочих находятся не только и не столько во власти коллективной традиции, сколько тяготеют к индивидуальному творчеству, являют пример своего рода ранней рабочей литературной самодеятельности. Песенный характер этих произведений не всегда обязателен. Песнями они больше именуются по фольклористической традиции. И хотя не исключена возможность, что к подобным текстам в процессе их распространения подбирался какой-либо мотив, ранее известный, это еще не гарантирует того, что в самом произведении должна заключаться песенная основа.

В фольклористических статьях настойчиво подчеркивается, что исследователь имеет дело с песнями, и одним этим как бы утверждается право фольклориста обращаться к данному материалу. Первоначальная же форма подчас не интересует фольклориста, он предпочитает рассматривать «результаты коллективного отношения к произведению», т. е. ту форму, которую оно приобрело в процессе бытования. Предпочтение, оказываемое материалу, бытование и распространение которого в песенной форме устанавливается со всей очевидностью, приводит к тому, что произведения, близкие традициям подпольной литературы, остаются вне поля зрения фольклористов. Отсюда, как нам кажется, и полное отсутствие в фольклористических работах интереса к важной, хотя и весьма трудной для ранней рабочей поэзии проблеме авторской атрибуции.

[16] «Литературное наследство», 1933, т. 9—10, стр. 132.
[17] Там же, стр. 146, 144.
[18] Анализ поэмы см. в «Очерках» (т. II, кн. 1, стр. 121—126).

lib.pushkinskijdom.ru

Как мы уже отмечали, на формирование ранних рабочих поэтических произведений существенное влияние оказывала крестьянская лирика. Это обстоятельство не требует пространных пояснений. Достаточно вспомнить, что крепостной рабочий был теснейшим образом связан с крестьянским укладом. Эта связь характерна и для послереформенного рабочего. Крестьянская песенная традиция составляла устойчивый элемент культуры русского рабочего на раннем этапе ее развития. Именно поэтому в наиболее распространенных рабочих песнях раннего времени типичные мотивы побега с завода, рудника и т. д. реализуются посредством обычных для крестьянской лирики образов. В одной из песен, выражавшей стремление избавиться от каторги горных работ, несомненно использование образа крестьянских солдатских песен — «зеленой улицы», зеленого сада:

Только трудно остается
Нам зеленый сад пройти,
Гарнизон стоит порядком,
Барабанщики по концам,
Спину, плечики начеканят —
В лазарет нас отведут.[19]

Использование крестьянской песенной традиции проявляется не только в самом поэтическом стиле песен, но чаще всего в мелодии самой песни. В архиве Г. М. Маркова имеется редкая запись текста и мелодии песни «Ночки темны, разосённы» с пометой: «Певалась „контрашными“ рабочими в туринских рудниках Верхотурского уезда Пермской губ. в 70-е годы». Текст песни весьма характерен, в нем выражены тягостные раздумья рабочих, угнанных на рудники; на ночь их, очевидно, запирают, а чуть свет гонят на непосильную работу. Напев песни, тоскливый и протяжный, подчеркивает настроение безысходности; он создан под несомненным влиянием мелодии крестьянской проголосной песни.

Мы не спим, только лежим
Да думу думаем.
Думу думаем о том,
Чем обрадуют нас днем.
Утром рано на заре
Сторож в доску пробивал,
Штегерь двери отворял,
Да нам работу задавал...[20]

Однако несмотря на общую минорность тона, на упоминание о том, что «контрашные» живут за горами и не знает их никто, заключительная строка этой песни звучит энергично, создавая впечатление зарождающейся уверенности в своих силах:

Да мы и здесь не пропадем!

Ранние рабочие песни и стихотворения объединяет центральная тема — положение крепостного, а затем и пореформенного рабочего. В трактовке этой темы намечаются уже тенденции к обличению. Они проявляются в правдивом изображении наиболее характерных сторон быта рабочих. Правда, в этих песнях отсутствуют обобщающие художественные образы, сознание рабочего не поднималось еще до анализа жизненных явлений и понимания их закономерности. Рабочая песня на первом этапе ее развития лишь констатирует ту или иную конкретную сторону быта и труда, показывает ее с точки зрения не стороннего наблюдателя, а самого рабочего.

Каторжные условия жизни вызывали естественную ненависть к заводу, руднику, ко всему производству. С особой наглядностью об этом свидетельствует раннее песенное творчество рабочих. Завод называется «постылым», «проклятым», «каторгой», горные предприятия — «горно-каторжными работами». Жалобы на горькую судьбу и подневольный труд отражали объективное противоречие между самой сущностью труда и условиями, при которых он совершался. Условия труда как в крепостническую эпоху, так и при капитализме настолько не соответствовали подлинному значению труда, что мастера, художники своего дела не осознавали себя творцами, не могли воспринимать труд как творчество. И несмотря на то, что тяга к знанию, к мастерству и уважение к умельцам были присущи русскому рабочему, мотивы ненависти и проклятий закрепощающему труду, заводу, фабрике преобладали в раннем поэтическом творчестве рабочих.

В рабочем песенном творчестве раннего этапа главное место принадлежит конкретным картинам быта и труда рабочих. Это не раз отмечали многие исследователи. Однако определение этих песен только как бытовых, по нашему представлению, сужает их смысл и значение. Хотя в них еще нет резкого обличения и оценка действительности ограничивается лишь сетованиями на горькую судьбу, на жестокого заводчика или десятника, все же эти произведения содержат в себе элементы своего рода зарождающейся политической рабочей поэзии.

Идейно-тематическому анализу ранних рабочих песен посвящено значительное число работ советских исследователей: А. Н. Лозановой, А. Л. Дымшица, Г. А. Самарина, П. Г. Шпряевой, А. В. Ионова и др. В большинстве из них ста-

[19] Цит. по: Н. Шушканов. Беглые. Свердловск, 1936, стр. 84.
[20] Свердловский областной архив, ф. 101, оп. 1, д. 799, л. 7.

lib.pushkinskijdom.ru

вится вопрос о художественном методе поэтических произведений рабочих этого периода. Однако, на наш взгляд, сама постановка вопроса представляется неверной.

Детально анализируя ранние рабочие песни и отмечая, что они не поднимаются до широких обобщений, а ограничиваются жизненно точным и правдивым изображением труда и быта рабочих, исследователи тем не менее характеризуют рабочую поэзию XVIII—XIX века как реалистическую. «Реалистическое изображение действительности», «реалистически» показано «отношение рабочих к своему положению на капиталистическом предприятии», «реалистические картины каторжного труда», в песне «дается целая галерея типических отрицательных образов»[21] и т. д. — таковы определения ранней рабочей поэзии в ряде исследований. Подобные характеристики прямым образом наделяют рабочее творчество XVIII—XIX веков признаками реализма. Стремление во что бы то ни стало утвердить за ранними рабочими произведениями свойства, присущие литературе, отыскивание в них признаков реалистического художественного метода в конечном счете может привести лишь к неверным представлениям о первом, начальном этапе развития рабочей поэзии.

В фольклористике еще нет исследований, решающих вопросы специфики фольклорного реализма и художественного метода в фольклоре. В. Е. Гусев в статье «О художественном методе народной поэзии» частично касается этих вопросов.[22] В представлении В. Е. Гусева разнообразие видов рабочей поэзии определяет и разнообразие ее художественных методов. В частности, по его мнению, ранние рабочие песни развивают особый художественный метод — «прогрессивно-натуралистический».[23] На наш взгляд, художественный анализ рабочего фольклора вовсе не требует отыскивания для каждой группы произведений особого типа художественного мышления. Что же касается ранней рабочей поэзии, то было бы большим заблуждением приписывать ей какой-либо завершенный и сформировавшийся художественный метод.

Раннее рабочее поэтическое творчество было рождено потребностью выразить совершенно новые явления современной действительности; для него не существовало предшествующей поэтической традиции, поэтический народный опыт в изображении новых явлений народной жизни отсутствовал. Именно поэтому ранняя рабочая поэзия и обнаруживает свою художественную и до некоторой степени идейную ограниченность и слабость.

Необоснованное стремление доказать высокую художественную ценность ранних рабочих песен может лишь помешать выяснению их действительного значения. Следует прямо сказать, что степень художественного обобщения в этих произведениях невысока, подчас они отражали слишком специфические условия быта рабочих того или иного предприятия, чтобы стать достоянием широких рабочих масс. Отдельные песни в силу своей локальности, в силу конкретности изображаемых фактов быстро утрачивали актуальность и забывались. Может быть, в этом отчасти и причина того, что до нашего времени дошло лишь незначительное количество произведений раннего рабочего поэтического творчества, и в данном случае вряд ли окажутся состоятельными ссылки на подпольный характер этих произведений.

Тенденция к правдивому изображению действительности, присущая рабочим песням, еще не дает оснований делать выводы о их высоких художественных достоинствах, искать в них воплощение реалистического метода. Для поэтических произведений этого времени, по существу представляющих собой первый поэтический опыт рождающегося нового исторического класса, прежде всего характерна правда конкретного факта. Объективно факт оказывался типичным, но он не избирался сознательно, не приобретал характера широкого обобщения. На этом этапе развития рабочая поэзия еще не вышла за пределы бессознательного творчества, хотя и обнаружила некоторые тенденции к переходу от безличного, бессознательного творчества к творчеству сознательному, индивидуальному, к вырастанию из фольклорных рамок.

Можно с определенностью утверждать, что ранняя рабочая поэзия, этот новый вид народного поэтического творчества, в силу исторических обстоятельств (слишком краткого пути своего развития, по сравнению, например, с крестьянской поэтической традицией, и сравнительно быстрым изменением в социально-экономическом укладе, отражение которого и стоит в центре его внимания) не оформился художественно в виде определенного фольклорного жанра.

2

Проблема периодизации рабочей поэзии имеет важное и принципиальное значение для выяснения особенностей развития этого рода поэтического творчества. Однако на изучении этой проблемы сказались те же неверные принципы, что и

[21] Очерки, т. II, кн. 2, стр. 51, 67, 70.
[22] «Русский фольклор», т. V, 1960, стр. 25—55.
[23] Там же, стр. 46.

lib.pushkinskijdom.ru

в периодизации русского фольклора в целом. По существу, история рабочей поэзии делится на этапы, принятые для русской истории. Особенности развития рабочего фольклора, рабочей поэзии определяются не на основе анализа самого материала, а прямо выводятся из экономической и политической жизни общества. Так, в «Очерках» мы находим рассуждения о том, что именно трудовые отношения определяют пути развития рабочей поэзии, ее этапы. Следует отметить, что и последние работы фольклористов, посвященные русской рабочей песне, фактически повторяют ошибочные позиции в периодизации рабочего фольклора.[24] История рабочей поэзии представлена в этих работах в виде стройного процесса, в котором одни поэтические завоевания сменяются другими.

Конечно, историю фольклора не следует изолировать от истории общества, но нельзя недоучитывать и тех закономерностей и особенностей, которые свойственны художественному сознанию.

В связи с этим следует обратить внимание на особую искусственность разделения в рабочем поэтическом творчестве поэзии крепостной поры и поэзии пореформенной. Авторы соответствующих разделов «Очерков» прямо пишут: «Рост капитализма в России и связанный с ним промышленный переворот после реформы 1861 года исторически обусловили новый этап в развитии поэтического творчества рабочих».[25] Реформа 1861 года воздвигается как рубеж между двумя периодами в истории развития рабочей поэзии. При подобной периодизации не учитывается то существенное обстоятельство, что сама реформа не внесла коренных изменений не только в поэтическое творчество рабочих, но и в самый их быт. Так, на горнозаводском Урале, являвшемся одним из основных очагов возникновения и развития ранней рабочей поэзии, крепостнические порядки оставались весьма ощутимыми и после 1861 года. Именно эту особенность пореформенного развития Урала уже для 90-х годов отмечал В. И. Ленин: «...самые непосредственные остатки дореформенных порядков, сильное развитие отработков, прикрепление рабочих, низкая производительность труда, отсталость техники, низкая заработная плата, преобладание ручного производства, примитивная и хищнически-первобытная эксплуатация природных богатств края, монополии, стеснение конкуренции, замкнутость и оторванность от общего торгово-промышленного движения времени — такова общая картина Урала».[26]

Отмена крепостного права не могла, естественно, привести к быстрому изменению характера поэзии рабочих, положить начало новому этапу в ее развитии. Пореформенные песни рабочих во многом еще выражали настроения и стремления, характерные для работных людей крепостной эпохи.

Рабочее поэтическое творчество и во второй половине XIX века продолжало все ту же обличительную линию. Объектами обличения все также оставались тяжелые условия быта, организация производства, произвол и притеснения начальства, что и определяло, по существу, содержание песен рабочих этого времени.[27]

Многие пореформенные песни дают достаточно яркое представление об условиях труда рабочих различных предприятий, но они не поднимаются до четких социальных оценок явлений. Несколько возвышается над идейно-художественным уровнем остальных рабочих стихов и песен «Быль»[28] — поэма о карийских золотых приисках, по всей вероятности написанная человеком, знакомым как с песенным творчеством приисковых рабочих, так и с традицией антикрепостнической литературы. Как мы уже отмечали, эта поэма является своего рода подпольным народным произведением середины XIX века. Обличительно-сатирическая направленность в ней выражена весьма отчетливо. Исследователи указывали, что сама поэма послужила основой для создания многочисленных песен, пользовавшихся в рабочей среде широкой известностью.[29]

Песни рабочих, принадлежащие второй половине XIX века, также подчинены задаче конкретного обличения. Таковы, например, песни «Во приисках лето жили»,[30] «Понедельник — легкий день»,[31] «Эх, да постыла контрашна работа», «Наш хозяин нерадив», «Как на свете живется, Вот та песня поется»,[32] «Чуть как зо-

[24] См., например: Песни русских рабочих (XVIII—начало XX века). Вст. статья, подготовка текста и примечания А. И. Нутрихина. «Советский писатель», М.—Л., 1962.

[25] Очерки, т. II, кн. 2, стр. 23.

[26] В. И. Ленин. Сочинения, т. 3, стр. 427.

[27] См.: Н. Полищук. Приисковые и шахтерские бытовые песни как материал для изучения положения и быта рабочих. «Советская этнография», 1960, № 4, стр. 53—63.

[28] Впервые полностью напечатана в газете «Владивосток» (1893, №№ 37, 40, 43, 44).

[29] Очерки, т. II, кн. 1, стр. 122.

[30] Песни русских рабочих, стр. 60.

[31] Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, рукопись В. Шишонко, № 10/2, л. 17.

[32] Песни русских рабочих, стр. 61, 58, 71.

lib.pushkinskijdom.ru

ренька зорится».[33] Аналогичны и многочисленные шахтерские песни: «Шахтерска жизнь проклята», «До свиданья, белый свет!»,[34] «В шахтах яма есть такая» [35] и др., получившие уже в 80-е годы достаточно широкое распространение в промышленных районах страны.

Обличая условия подневольного труда, песенное творчество рабочих по-своему отражает и классовую ненависть к непосредственным угнетателям — заводчикам, смотрителям, нарядчикам. Но пока это лишь крупицы классовой ненависти, презрительное упоминание угнетателей, не вскрывающее их сущности как представителей эксплуататорского класса. Некоторые песни не избежали влияния жестокого городского романса, что сказалось на их стиле. Характерны в этом отношении — «Вот мчится партия с уклона» (повествующая об увечьи коногона на руднике), «По улице темной и грязной»,[36] «А где ж фонарь мой запылепный?» [37] Социальная тема получает здесь мелодраматическое оформление. Печать жестокого романса явно ощущается, например, в жалобах жены погибшего шахтера:

Зачем я тебя полюбила?
Зачем за тебя замуж пошла?
И лучше мне гроб да могила,
Я тем бы довольней была.[38]

Эти тексты пользовались известной популярностью и дошли даже до нашего времени.[39] Недостаточная развитость эстетических вкусов рабочих обусловила появление в их творчестве песен с явным влиянием жестокого романса.

Наряду с песнями и стихотворениями, в которых преобладают мотивы проклятий труду, предприятию и непосредственному угнетателю, во второй половине XIX века создавались своеобразные злободневные песни, сочиненные по поводу какого-либо конкретного события. Эти песни осмеивали факты, известные сравнительно небольшой группе рабочих. Широкого распространения они не получали и в силу локальности изображаемых событий, и, возможно, из-за художественной их слабости. Характерна в этом отношении песня «Запрягли мы коренного», в которой нашли отражение события, связанные с волнением на медном руднике Урала в 1894 году. Во время волнения рабочих, вызванного введением налогов на имущество, был избит земский начальник Семашко. Но администрация рудника при помощи военной силы усмирила «бунтовщиков». После публичной порки всех участников «бунта» четверо рабочих рудника «решили сделать земскому уважение, прокатить его на себе... Народ стоял вдоль дороги по обе стороны. Которы смеялись над ними, которы хмурились».[40] Отношение к «угождению начальству» рабочие тотчас же выразили в песне:

Запрягли мы коренного — Семен Никитич Киляков...
Да Кондрашку Мартюшева. — Наш Маркел Коровин гнал,
А второго пристяжного — — На чугунном мосту пал,
Это Кузьку Бастрыкова. — Знать неладно угодил —
Третий был из рысаков — — Рыло все изборонил...[41]

Аналогичные песенки-стихотворения рабочего Сысертских заводов Н. Н. Медведева,[42] известные по воспоминаниям П. П. Бажова, мало интересны с точки зрения художественных достоинств, но знаменательны как попытка своеобразного поэтического самовыражения рабочего, его критического отношения к отдельным явлениям собственного быта.

---

[33] Архив Свердловского областного дома народного творчества, папка «Уральские народные песни», т. I, л. 24.

[34] Песни и сказы Донбасса. Сб. А. В. Ионова. 1960, стр. 119—121.

[35] Ю. Самарин. Песни уральских рабочих. «Литературный критик», 1935, № 10, стр. 156.

[36] Там же, стр. 158. Вариант первой песни весьма близок стихотворению «Что-то сердцу больно стало» (см.: Песни и сказы Донбасса, стр. 128—130), лишенному мелодраматического налета.

[37] Сказы, песни, частушки. Под редакцией Е. М. Блиновой. Челябинск, 1937, стр. 220.

[38] Ю. Самарин. Песни уральских рабочих, стр. 158.

[39] Вариант данной песни записан, например, студентами Уральского университета Л. Шокуровой и А. Китаевой в 1961 году в г. Березовске Свердловской области (Фольклорный фонд кафедры литературы Уральского государственного университета).

[40] Были горы Высокой. Под ред. М. Горького, Д. Мирского. Изд. 2-е, Гос. изд. истории фабрик и заводов, М., 1935, стр. 45—46.

[41] Там же, стр. 46.

[42] См.: Дореволюционный фольклор на Урале, стр. 276—280.

lib.pushkinskijdom.ru

В рабочей песенной поэзии конца XIX века можно проследить некоторые попытки, правда еще весьма слабые, воплощения темы коллективной борьбы рабочих с предпринимателями. Такова, например, песня «Как вечернею порою», сохранившаяся лишь в отрывке. Она посвящена стачке рабочих на Алапаевском заводе.[43] Появление этой темы в самодеятельном поэтическом творчестве рабочих уже само по себе свидетельствует об углублении его тематики.

Элементы протеста и обличения, заметные в песнях рабочих второй половины XIX века, их до некоторой степени агитационный характер не дают еще оснований рассматривать их как революционную массовую поэзию рабочих. По существу, это предыстория массовой пролетарской поэзии. И нет никакой необходимости придавать этим песням более революционный характер, нежели тот, которым они в действительности обладали.

Историю рабочего фольклора 60—70-х годов нельзя изучать изолированно от первых поэтических опытов ранних народников, рассчитанных на крестьянскую и рабочую аудиторию. Народники понимали, что фольклорные традиционные жанры в целом не в состоянии ответить на острые вопросы современной народной жизни, полной острой социальной борьбы, драматических классовых конфликтов, неизбежно ведущих к социальной революции. Они считали, что само народное творчество нуждается в революционизирующем воздействии, в своеобразной революционной прививке.[44] Ими была предпринята попытка революционизации фольклора и, в частности, рабочей песенной поэзии. Эта попытка, как мы увидим, увенчалась несомненным успехом.

Появление и распространение революционных песен и стихов, созданных народниками, — один из существенных моментов в истории развития русской потаенной поэзии. Эти песни внесли принципиально новые веяния в поэтический репертуар рабочих. Проблема революционизации фольклора вытекала для народников прямым образом из потребностей революционной пропаганды. Истории русского освободительного движения известны попытки агитации среди народа посредством песни. Достаточно вспомнить агитационные песни, созданные декабристами.

Революционные народники осуществили опыт продуманной агитации с использованием революционных песен среди народа и в том числе среди фабричных и заводских рабочих. Многие песни, весьма популярные среди рабочих различных предприятий в 90-е годы и в начале XX века, вышли из народнических кружков, организованных в 70-е годы. Таковы песни и стихи С. Синегуба, Д. Клеменца, В. Волховского и др.

Архивные материалы и мемуарная литература дают возможность представить довольно ясную картину сознательного распространения и широкого бытования среди рабочих того времени создаваемых народниками революционно-агитационных стихов и песен. Но народнические агитаторы разучивали с рабочими не только песни, непосредственно создаваемые самими народниками; они использовали в своей пропагандистской работе и более ранние революционные песни, как бы вводя их в репертуар рабочей поэзии и поднимая ее тем самым на более высокую ступень. Традиционная точка зрения на народничество, очевидно, помешала фольклористам обратить должное внимание на интересный и принципиально важный факт «внедрения» народниками революционной поэзии в среду петербургских фабрично-заводских рабочих.

До сих пор, к сожалению, отдельные фольклористы повторяют суждения о том, что народники прошли мимо песен пролетариата или что «весь свой пропагандистский пафос разночинцы обращали к крестьянству».[45] Знакомство с материалами, относящимися к деятельности революционной части народничества, приводит к несколько иным выводам. Пропагандистскую работу революционные народники вели не только среди крестьянства, но и среди фабричных и заводских рабочих. Из числа рабочих же воспитывались и готовились пропагандисты, которые должны были действовать среди крестьян.[46] Пропагандистская работа приносила свои результаты. В одном из отчетов III отделения в сентябре 1874 года указывалось на прямые последствия этой пропаганды. Говоря о состоянии умов

---

[43] «Советское краеведение», 1935, № 11, стр. 102.

[44] Вопрос о создании народниками революционного «фольклора» поставлен В. Г. Базановым в статье «Илья Муромец — крестьянский революционер» («Русская литература», 1963, № 1, стр. 158—172).

[45] См. вступительную статью к сборнику «Песни русских рабочих» (стр. 13, 12).

[46] В донесении 1874 года министр юстиции граф Пален отмечал именно это обстоятельство: «Подготовляя себе среди рабочего класса адептов и помощников, и в свою очередь пропагандистов, вожаки этого дела распространяли свои мысли и взгляды путем устной пропаганды, а также посредством огромного количества книг и брошюр, написанных в форме общедоступных народных рассказов» (В. Богучарский. Активное народничество семидесятых годов. М., 1912, стр. 176).

lib.pushkinskijdom.ru

рабочих, III отделение докладывало, что «оппозиционный дух рабочих проявляется в не бывавших прежде придирках. Начинаются пререкания в виде неудовольствия на недостаточную заработную плату, на стеснительные условия заводской администрации, наконец, на вымышленные придирки старших мастеров. Все это, вместе взятое, ясно указывает на влияние пропагандистов, успевших поселить в рабочей среде ненависть к хозяевам и убеждение в эксплоатировании ими рабочей силы». Резолюция же Александра II на докладе выразительно гласила: «Весьма грустно!» [47]

Опасность агитации посредством революционных песен хорошо понимало царское правительство. В секретной записке графа Палена «Успехи революционной пропаганды в России» говорилось: «Песни играли всюду не последнюю роль. Многие из них крайне возмутительного содержания выучивались крестьянами и рабочими наизусть, и даже случалось, что распевались на улицах».[48]

Следует указать, что народники не прошли мимо фабрики, ее рабочих и в своей пропагандистской литературе. В одной из сказок, созданной для распространения в народе, список которой был обнаружен нами в Центральном государственном архиве Октябрьской революции, рисуется утопическое государство, где существенное место занимает изображение фабрики, хозяевами которой являются сами работники.

«Помянул Прошка с Антошкой (герои сказки, попадающие в утопическое царство, — *О. А.*) про свои фабрики, что они видывали на своей сторонушке. Помянули про фабрику сырую, душную, про жизнь горемычную, неприглядную, про работу тяжелую, каторжную, про фабричных, голодных да замытаренных. Помянули про это, и сердечко у них закатилось! Такую ли думу горькую думали, вошли они на фабрику. Комната большущая, светлая, просторная... Шум, гам, трескотня кругом. Стоят парни ловкие, здоровые да румяные, да сытые и не рваные, стоят все они каждый за своим делом, веселые да довольные, стоят да работают играючи да от дела не бегая, да песню такую распевая:

Уж не месяц это светится,
Да не пташечки заливаются, —
Светит счастие мужицкое,
Царство наше нарождается,
Понеслася тьма кромешная
Да от месяца, от ясного,
Умерла бедность-горюшко
От житья, веселья красного.
И уж как мы в те поры зажили,
И сказать того нет моченьки».[49]

По аналогии с картинами утопических снов Веры Павловны в «Что делать?» Н. Г. Чернышевского эта фабрика превращается в своеобразное царство свободы, где работники живут весело и вольготно.

Документы, относящиеся к пропагандистской деятельности народников, дают возможность выяснить пути проникновения в рабочие массы революционно-агитационной поэзии. В материалах процесса 193-х имеются ценнейшие свидетельства о попытках распространения среди рабочих специально созданных революционных песен. Так, в «Дознании по делу распространения интернациональных идей между рабочими с.-петербургских и окрестных фабрик» говорится, что в последних числах декабря 1873 года «Чарушин учил рабочих петь песню». Как показывают допрашиваемые, песня эта следующая: «Доля ты доля, несчастная доля, довела ты меня, доля, до Сибири довела, не за пьянство, не за ночной разбой. Один раз был год голодный, стали подати сбирать и крестьянские пожитки, скотинушку продавать. Я от мира с челобитной к самому царю пошел, со дороги воротили и до Питера не дошел, и стороны своей лишился, сподобился кандалов».[50] Из другого допроса узнаем, что рабочий с фабрики Мальцева Яким Сиульцев пел рабочим следующие песни. Одна начиналась словами: «Сукин сын, помещик-грубиян»; другая: «Время давнее, время важное, воля-матушка на Руси жила, никого не боялася, что хотела, то и делала, кого вздумала, того слушала».[51]

---

[47] Цит. по статье Ш. М. Левина «Кружок чайковцев и пропаганда среди петербургских рабочих в начале 1870-х гг.» («Каторга и ссылка», 1929, № 12, стр. 27).

[48] ЦГАОР, ф. 112, оп. 2, № 280, л. 9. Копии записки распространялись народниками наряду с нелегальными изданиями под названием: «Экспедиция шефа жандармов № 101». Ср.: В. Богучарский. Активное народничество семидесятых годов, стр. 176.

[49] ЦГАОР, ф. 112, оп. 2, № 2697, л. 26—26 об.

[50] Там же, оп. 1, № 210, л. 21 об., примечание. Речь идет о песне «Доля» (см.: Вольная русская поэзия второй половины XIX века. Вст. статья С. А. Рейсера Подготовка текстов и примечания С. А. Рейсера и А. А. Шилова. Библиотека поэта. Большая серия. «Советский писатель», Л., 1959, стр. 249—250). В протоколе «Дознания» тексты песен воспроизводятся одним из рабочих по памяти.

[51] ЦГАОР, ф. 112, оп. 1, № 210, л. 23. Речь идет о песне неустановленного автора «Ах ты, сукин сын, проклятый становой!» и песне А. А. Навроцкого «Воля-матушка» (см.: Вольная русская поэзия второй половины XIX века, стр. 160—162 и 232—233).

lib.pushkinskijdom.ru

Допрашиваемые рабочие признавали, что «Климович (Клеменц, — *О. А.*) учил рабочих петь песню», которая начиналась так: «„Белый царь наш, коршун пьяный, он завел нас на мель прямо“ с припевом: „Ой, дубинушка, ухни, зеленая сама пойдет“».[52]

В деле «О преступной деятельности Сергея Синегуба, Льва Тихомпрова, Стаховича и др.» имеются свидетельские показания о том, что «Сергей Сигов (т. е. Синегуб, — *О. А.*) учил Филиппа Петрова каким-то песням, которые Филипп Петров имел у себя списанными, на квартире нашей показывал их другим рабочим (рабочим Александровского механического чугунолитейного завода, — *О. А.*). Песня эта была „Барка“, и одной начало было так: „Дубинушка, ухни, наш царь издохни!“»[53] Как выясняет следствие, ткач Мальцевской фабрики, крестьянин Тверской губ. Андрей Егоров распространял среди рабочих запрещенные книги и сам пел рабочим песни: «Ах ты, сукин сын», «Долго нас помещики душили», «Свобода, свободушка, воля вольная», «Что же вы, студенты, приуныли», «Друзья, защитники свободы, для нас ударил славный час», «Государь наш батюшко».[54]

Приведенные примеры убеждают нас в том, что в 70-е годы революционные народники разучивали с рабочими, посещавшими народнические кружки по самообразованию, агитационные песни, многие из которых стали действительно массовыми. Мемуарная литература содержит многочисленные свидетельства о популярности песен, пропагандируемых революционными народниками, именно в среде рабочих. Так, например, Ф. Волховской, один из видных деятелей революционного народничества, вспоминает, что Петр Алексеев ему сообщал в марте 1877 года о распространении среди фабричных рабочих песни «Дуда» («Эй, ребята, собирайтесь поскорей!»), сочиненной самим Волховским (эту песню в то время «очень любили петь и часто пели на тех фабриках, где он (Алексеев, — *О. А.*) работал»).[55] Рассказывая о создании революционных песен на популярные народные мотивы («Комаринской», «Барыни», «Здравствуй, милая, хорошая моя», «Ах вы сени мои, сени»), Ф. Волховской пишет: «О дальнейшей участи моих песен я не знал ничего. И вот теперь Петруха мне сообщил, что не только песни мои не пропали, но проникли в народ, и одна, по крайней мере, стала даже любимой».[56]

Песни народников находили, таким образом, благодарную для их восприятия аудиторию. Они указывали массе, кто их непосредственный и непримиримый враг, кто виновник народных страданий. Горячие призывы к революционным преобразованиям, к прямому восстанию против самодержавия наполняли эти песни революционно-романтическим пафосом. Говоря о революционных народниках, В. И. Ленин отмечал, что их горячая проповедь «встречает отклик в стихийно пробуждающейся массе», что «их кипучая энергия подхватывается и поддерживается энергией революционного класса».[57]

Помимо прямых призывов к революционным свершениям («Барка», «Дуда», «Дубинушка», «Друзья, защитники свободы», «Комаринская», «Замучен тяжелой неволей» и т. д.),[58] агитационные песни народников разъясняют народу его истинное положение, убеждают его, что неоткуда ждать ему помощи, что сам народ должен завоевать себе свободу («Свобода, свободушка», «Доля», «Дума ткача», «Дума кузнеца» и др.).[59]

В 70-е годы XIX века произошло несомненное сближение литературы и фольклора в их песенных жанрах. Используя подчас и форму крестьянской классической песни, революционные народники прежде всего стремились обеспечить песне максимальную популярность и доходчивость, дабы она могла звучать повсеместно, выполняя свои агитационно-призывные функции. В данном случае

---

[52] ЦГАОР, ф. 112, оп. 1, № 210, л. 23. Имеется в виду «Барка» (см.: Вольная русская поэзия второй половины XIX века, стр. 254—256).

[53] ЦГАОР, ф. 112, оп. 1, № 211, л. 37 об. По-видимому, речь идет об одном из вариантов революционной «Дубинушки».

[54] ЦГАОР, ф. 112, оп. 1, № 210, л. 32 об. Тексты песен изложены в «Деле» (см. там же, лл. 32—34).

[55] Ф. Волховской. Ткач Петр Алексеевич Алексеев. СПб., 1906, стр. 10.

[56] Там же.

[57] В. И. Ленин, Сочинения, т. 5, стр. 416.

[58] Среди вещественных доказательств по делу С. Синегуба в Центральном государственном архиве Октябрьской революции хранятся черновые автографы его революционно-призывных стихотворений, созданных специально для распространения в народе (см. статью В. Г. Базанова «Неизвестные стихотворения Сергея Синегуба» в журнале «Русская литература», 1963, № 4, стр. 160—167). Арест помешал Синегубу распространить эти песни, сделать их достоянием «фольклорной» традиции.

[59] Характерна в этом отношении пропагандистская поэма неизвестного автора «Как задумал царь-батюшка отпустить крестьян на волюшку», распространявшаяся народниками в списках (один из списков поэмы см.: ЦГАОР, ф. 112, оп. 2, № 118 лл. 5—11).

lib.pushkinskijdom.ru

фольклорно-песенная традиция использовалась уже по-писательски, сознательно, для весьма определенной цели.

Революционные народнические песни и стихи представляют собой зарождение массовой поэзии, являются прямыми предшественниками пролетарских песен. Их появление диктовалось потребностями самой исторической действительности. Классические фольклорные жанры в силу своей специфики не могли отразить тех существенных проблем, которые стояли перед русским народом в новых исторических условиях. Собственный политический опыт рабочих того времени был еще слишком слаб, поэтому выражение наиболее важных и принципиальных народных проблем берет на себя революционная поэзия народников.

Создавая стихи и песни, распространяя их среди крестьян и рабочих, народники тем самым как бы осуществляли революционную прививку фольклору XIX века в целом и ранней рабочей поэзии в частности.

Авторы некоторых исследований, придерживаясь традиционной точки зрения, утверждают, что, попадая в рабочую среду, произведение непременно совершенствуется, шлифуется, приобретает более острое социальное звучание. Такое утверждение представляется нам весьма спорным. Проверка фактов, которыми часто оперируют исследователи, убеждает в том, что в большинстве случаев мы имеем дело не с так называемой шлифовкой и переосмыслением, а с незначительными разночтениями, обычными при устном и потаенном распространении «подпольного» произведения в списках, разночтениями, не затрагивающими основных его идей и художественных компонентов. Подчас, увлекаясь идеей творческой переработки рабочей средой произведений, созданных революционной интеллигенцией, авторы тех или иных статей преуменьшали политический пафос текста, поступавшего в рабочую среду. Например, в своей книге «Русская революционная песня». в целом содержательной и интересной. М. Друскин ссылается на якобы «орабоченный» вариант песни «Дума ткача», принадлежащей С. Синегубу. Цитируя строки «Думы», в которых ткач вспоминает голодную семью, оставшуюся в деревне, М. Друскин пишет: «В рабочей песне эти строки оказались выброшенными. Они заменены гневной жалобой на „старшего мастера", „надсмотрщика"». И далее цитирует: «Как не завидовать главному мастеру...» [60] Между тем это строки из того же стихотворения С. Синегуба.

Утверждения о том, что коллективная переработка поэтических произведений, созданных профессиональными поэтами, непременно придает им более революционный характер, оказываются не всегда состоятельными.

3

С того времени, как рабочий класс оформился и осознал свою социальную силу и пролетарские массы стали все шире участвовать в революционной борьбе и глубже овладевать идеями марксизма, формируется и его массовая поэзия. Ее появление прямым образом диктовалось задачами борьбы пролетариата. На необходимость развития пролетарской поэзии указывал еще в 1885 году Г. В. Плеханов в предисловии к готовившемуся, но так и не вышедшему в свет сборнику «Песни труда». Обращаясь к читателям-рабочим, он писал: «У вас должна быть *своя* поэзия, *свои* песни, *свои* стихотворения. В них вы должны искать выражения *своего* горя, *своих* надежд и стремлений». Эта поэзия должна быть освящена верой в великое будущее пролетариата. Эта вера, указывал Г. В. Плеханов, «сделает ваши песни громкими, могучими и гордыми, как победный клич всеобщей свободы. истинного равенства и нелицемерного братства».[61]

Пролетарская поэзия конца XIX—начала XX века отражает действительность уже с точки зрения революционного рабочего. Чем сознательнее становились рабочие, тем активнее развивалась их революционная поэзия. В свою очередь, эта поэзия способствовала внесению в пролетарское движение социалистического сознания. Именно это свойство революционной рабочей поэзии отмечал автор многих пролетарских песен Г. М. Кржижановский. «Наши революционные песни, — писал он, — конечно, связаны с общими целями и задачами революционной социал-демократии, с желанием внести в ряды пролетариата с помощью боевой песни идею борьбы... эти песни связаны с нашими ставками на массовую агитацию».[62]

На пропаганду социалистических идей при помощи рабочих песен как на важное условие развития сознания масс указывал В. И. Ленин в статье «Евгений Потье».[63] В годы подъема рабочего движения и подготовки первой русской революции революционные песни получили повсеместное звучание. Используя агитационную и обличительную силу пролетарских песен, комитеты РСДРП распро-

[60] М. Друскин. Русская революционная песня. Музгиз, Л., 1954, стр. 71.
[61] Г. В. Плеханов. Искусство и литература. Гослитиздат, М., 1948, стр. 487.
[62] Цит. по: Революционная поэзия 1880—1917. Библиотека поэта. Малая серия «Советский писатель», Л., 1950, стр. 17.
[63] В. И. Ленин. Сочинения, т. 36, стр. 185—186.

lib.pushkinskijdom.ru

страняли произведения революционной поэзии в виде листовок, включали в тексты прокламаций.[64] Отдельные строфы популярных революционных песен, наиболее четко выражавшие ту или иную пролетарскую идею, использовались как поэтические прокламации. Чаще других в партийной печати, а также в прокламациях и воззваниях предреволюционных лет появлялись песни: «Смело, товарищи, в ногу!» Л. Радина, «Варшавянка», «Красное знамя» и «Беснуйтесь, тираны» Г. Кржижановского, «Песня пролетариев» и «Студенческая марсельеза» А. Богданова, «Интернационал» в переводе А. Коца, «На десятой версте от столицы» П. Эдиета, «Пролетарская марсельеза», «9 января» и др.[65]

Это уже качественно новый этап в становлении и развитии рабочей поэзии. Если в годы деятельности революционных народников еще существовал значительный разрыв между поэзией, возникшей в рабочих кружках, и широкой рабочей аудиторией, то в годы пролетарского движения в России революционная поэзия находит широкий доступ к рабочим массам. Из среды рабочих вырастают поэты, создающие стихи и песни для своего класса.

Наряду с революционно-гимнической, призывной поэзией в 1905—1907 годах широкую популярность приобрели сатирические песни, разоблачавшие политику царского правительства.[66]

Говоря о рабочей, пролетарской поэзии, следует иметь в виду, что в данном случае определение «рабочая» имеет уже оценочный характер и свидетельствует о самом содержании и идейном направлении этой поэзии. Именно в таком смысле употребляет В. И. Ленин это определение, называя «Интернационал» Э. Потье «пролетарской песней».[67] По принципам создания и по своей форме пролетарская поэзия — это литературное творчество борющегося пролетариата. По существу, оно уже отказалось от следования традициям классического фольклора, хотя фольклорная форма и отдельные фольклорные образы подчас и используются для достижения наибольшей художественной выразительности. Пролетарская поэзия (речь идет как о стихах, так и о песнях) создается по литературным законам отдельными поэтически одаренными личностями, судьба которых неразрывно связана с борьбой пролетариата. В создании пролетарской песенной поэзии исключительно велика роль революционной интеллигенции. Вспоминая содержание разговоров В. И. Ленина с народником Е. В. Барамзиным, А. П. Шаповалов пишет: «Насколько я помню, Ленин развивал мысль, что вряд ли можно ожидать, что угнетенный рабочий, возвращающийся с фабрики, усталый до отупения, мог бы без помощи интеллигенции, вышедшей из буржуазной среды, создать свое искусство и литературу... По мере того, как будет развиваться борьба рабочего класса, искусство, вышедшее из среды самих рабочих или созданное интеллигенцией, ставшей на точку зрения революционной теории пролетариата, придет на помощь рабочим».[68]

Пролетарское искусство создавалось совместно — и самими рабочими, и революционной интеллигенцией. Это имеет принципиальное значение для исследователей, занимающихся изучением рабочей поэзии. Во многих фольклористических работах наблюдается явная тенденция разделить индивидуальное (под которым имеются в виду авторские произведения, принадлежащие перу главным образом представителей революционной интеллигенции) и коллективное (собственно рабочее) творчество в пролетарской поэзии. Такое стремление мы видим в статье В. И. Соколовой,[69] разделяющей пролетарскую революционную поэзию на коллективное творчество (рабочие песни) и творчество индивидуальное (песни революционного подполья). В И. Чичеров в статье «Литература и устное народное творчество» писал, что «наряду с произведениями пролетарских поэтов жило коллективное творчество рабочих».[70] Подобная же точка зрения присутствует и в «Очерках», где анализ пролетарской поэзии строится на том же разделении индивидуального творчества (революционные гимны) и творчества коллективного

[64] Сошлемся для примера на листовки с текстами революционных песен, печатавшиеся уральскими комитетами РСДРП (см.: Архив истории партии при Свердловском обкоме КПСС, ф. 3, оп. 9, д. 3, лл. 157—158, 160; ф. 41, оп. 1, д. 101, л. 198).

[65] См.: Революционная поэзия (1890—1917). Вступ. статья, подготовка текста и примечания А. Л. Дымшица. Библиотека поэта. Большая серия. «Советский писатель», Л., 1954, примечания к текстам.

[66] См. об этом: А. М. Новикова. Сатирические песни эпохи массового рабочего движения в России. «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», 1956, т. XV, вып. 1, стр. 67—75; А. И. Нутрихин. Сатирические рабочие песни (1905—1907 годы). «Вестник Ленинградского университета», 1960, № 2, вып. 1, стр. 62—72.

[67] В. И. Ленин, Сочинения, т. 36, стр. 185.

[68] Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине, т. 1. Госполитиздат, М., 1956, стр. 209—210.

[69] «Советская этнография», 1955, № 2, стр. 13.

[70] «Коммунист», 1955, № 14, стр. 76.

lib.pushkinskijdom.ru

(рабочие песни).[71] П. Д. Павлий, отмечая недостатки в собирании и издании рабочего фольклора, сожалеет, что «при публикации не обращалось внимания на различия между революционными произведениями профессионально-литературного происхождения и устными самодеятельными и коллективными произведениями, лишь бы они отвечали требованиям революционной борьбы рабочего класса и его союзников».[72]

Подчас такое разделение основано на утверждении анонимности как особого свойства «коллективных» произведений. При этом исследователи ссылаются на статью «Рабочая поэзия», опубликованную 6 апреля 1914 года в газете «Путь правды»,[73] где подчеркивалось, что рабочая поэзия, рабочие революционные песни слагаются сообща неизвестными авторами, складываются «таким образом, что начатое одними дополняется другими, изменяется третьими и заканчивается четвертыми лицами». Следует отметить, что эта статья не ставила собой цели исследовать природу коллективности рабочей поэзии; для нее важно было подчеркнуть *массовый* характер новой, зарождающейся поэзии и в то же время по цензурным соображениям не акцентировать внимания на отдельных рабочих — поэтах, корреспондентах газеты. Для характеристики условий возникновения массовой поэзии статья использует относительно традиционные представления о процессе создания произведений фольклора, что для самой статьи не является принципиально важным. Ссылки современных исследователей на эту статью в целях обоснования правильности проводимого ими разграничения авторской пролетарской поэзии и коллективного творчества рабочих масс представляются спорными.

Подобное разделение произведений пролетарской массовой поэзии приводит к тому, что возникают искусственные перегородки, разъединяющие единое целое, и преувеличивается значение проблемы вариантов. Зачастую даже если сам авторский текст и интересует фольклориста-исследователя, то лишь постольку, поскольку он послужил основой для образования так называемых «вариантов». В таких случаях снова и снова мобилизуются рассуждения о шлифовке, изменениях и дополнениях, вносимых в текст в процессе его бытования.

В отличие от традиционного фольклора произведения пролетарской революционной поэзии распространялись не только и не столько устным путем, сколько в списках, входили в прокламации, листовки и т. д. При этом изменения в текстах по сути являются разночтениями, аналогичными тем, которые непременно возникают при широком распространении произведений потаенной, бесцензурной литературы. Но, как правило, тексты массовых пролетарских песен весьма устойчивы. В так называемых «вариантах» нет существенных отличий от первоначального текста, изменения не задевают общей идейной направленности произведения, в них подчас заменяются лишь одни детали другими, может быть более понятными и близкими данным исполнителям.[74] Будучи глубоко народной, пронизанная идеями социализма революционная поэзия запечатлела настроения и чувства самих пролетарских масс; это обстоятельство устраняло необходимость создания каких-то отличных от авторского текста «коллективных» вариантов.

Там же, где речь идет о текстах, различающихся самой разработкой темы при сохранении общности формы, правильнее говорить не о различных вариантах песен, стихотворений, а о самостоятельных произведениях, использующих одни и те же поэтические формы, образы, композиционные приемы и пр. Таковы разработки «Дубинушки», «Комаринской», «Марсельезы» («Солдатская», «Крестьянская», «Пролетарская», «Шахтерская») и т. д., которые сами по себе — произведения вполне оригинальные.

Признавая анонимность характерным признаком «коллективной рабочей поэзии», фольклористы тем самым как бы подводят новое явление под традиционную фольклористическую схему. Занимаясь исследованием форм бытования, степенью распространения и анализом самих произведений революционной поэзии и накопив в этой области большое количество интересных и важных фактов, наша фольклористика почти совершенно не ставит вопроса об авторской атрибуции. Она упустила из виду самих авторов — рабочих, создателей песенной поэзии, в большинстве

[71] Очерки, т. II, кн. 2, гл. XII. Принципиальное разделение фольклорных пролетарских песен и литературных присутствует и в трудах зарубежных ученых. См., например: Вольфганг Штейниц. Рабочая песня и народная песня. VII международный конгресс антропологических и этнографических наук (Москва, август 1964 г.). Изд. «Наука», М., 1964. Решающее различие фольклорного и литературного произведения, в том числе и в области рабочей поэзии, по мнению д-ра Штейница, «заключено не в непосредственно творческом процессе, а лежит в другой плоскости, в плоскости передачи» (стр. 7).

[72] П. Д. Павлий. Вопросы истории развития и изучения украинского фольклора. Киев, 1962, стр. 31.

[73] Песни русских рабочих, стр. 34.

[74] См., например, сопоставление «вариантов» с первоначальными текстами некоторых песен в нашей статье «Массовая революционная песенная поэзия горнозаводского Урала начала XX века» («Русский фольклор», т. IV, 1959, стр. 116—117).

lib.pushkinskijdom.ru

случаев не профессиональных поэтов, а поэтов-самоучек, как принято говорить — самодеятельных поэтов. Так, в фольклористических работах мы найдем и анализ «Кузнецов» Шкулева, и интересные наблюдения над бытованием этого произведения в массах, но нигде не встретим характеристики всего творчества Шкулева. Так же обстоит дело с изучением Нечаева, Бердникова и других рабочих поэтов Эту задачу фольклористика как бы оставляет на долю литературоведов. Между тем биографии рабочих поэтов и их творчество для фольклористов представляют особый интерес: это уже не сказители и не певцы — носители коллективной традиции, а поэты-борцы, участники революционного движения.

Разрешение проблемы авторской атрибуции позволит еще более ярко осветить взаимоотношения между рабочим фольклором и литературой в период пролетарского движения, их прочность и закономерность.

Существующее в фольклористике резкое разделение пролетарской поэзии на собственно рабочее творчество (коллективное) и произведения пролетарских поэтов может привести исследователя, ограничившегося рассмотрением собственно рабочего творчества, к неверным выводам. Дело в том, что произведения, обычно относимые к «собственно рабочей поэзии», и в художественном, и в идейном отношении безусловно уступают поэзии, создаваемой представителями революционной интеллигенции. Это объясняется тем, что произведения первого типа появились в тот период развития самодеятельного поэтического творчества, когда оно находилось лишь на подступах к овладению литературными приемами. Так, например, песни «На Нижне-Тагильском заводе», «То не соколы сизокрылые», «Над трубою дым клубится», «Песня забойщиков», «Как на Сормовском заводе», «Качала-Мочала» [75] и другие в основном посвящены совершенно конкретным событиям жизни и борьбы рабочих, а воплощение одной лишь достоверности жизненного факта не обеспечивает высокой степени художественного обобщения. Эти произведения имели сравнительно небольшую сферу распространения, хотя в определенный период и сыграли агитационную роль.

Вовлечение в революционную борьбу трудящихся масс прямым образом сказалось на развитии поэтического творчества рабочих. Рабочий, почувствовавший свою классовую силу, понявший цели и задачи революционной борьбы, пытается в поэтических произведениях сформулировать свое отношение к действительности. В редакции передовых газет и журналов начали поступать многочисленные стихи рабочих. Этот массовый поэтический опыт был, конечно, еще слаб, но он представляет собой весьма характерное явление.[76]

Несравненно выше в идейно-художественном отношении стоит гимнически-маршевая и сатирическая поэзия, четко и выразительно оценивающая действительность, раскрывающая смысл событий, намечающая программу дальнейших действий. Революционные марши и гимны типа «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны!», «Красное знамя», «Пролетарская марсельеза» и сатирические песни и стихи «Нагаечка», «Камаринская Саввы Морозова», «Камаринская Николая Романова», «Дело было под Артуром», «О семи народных шкурах» и другие являются высшим достижением рабочей поэзии революционной поры.[77] Но обе эти группы песен принадлежат *единому* процессу развития пролетарской поэтической культуры — массовой революционной поэзии. И в этом процессе глав-

[75] Тексты песен см. в сборнике «Песни русских рабочих».

[76] Среди материалов фонда «вещественных доказательств» в Центральном государственном архиве Октябрьской революции находятся стихи рабочих, отобранные в различных редакциях при обысках. Таковы, например, стихотворения «Песнь столяра» (ЦГАОР, ф. 1167, оп. 1, ч. 2, № 4923), «Плотники! Весна настает...» (там же, № 4929), «Мрачно, уныло, угрюмо стоят», посвященное ленским событиям (там же, № 5041), «Над трубою дым клубится» (там же, № 4867), «Отречемся от царского рода», представляющее собой интересную разработку «Марсельезы» (там же, № 5156), «Судьба рабочего» (там же, № 5125), «К пролетариям мира» (там же, № 5009). В фонде хранятся и автографы стихотворений первых пролетарских поэтов: Я. Бердникова — «Песня рабочего» (ЦГАОР, ф. 1167, оп. 3, ч. 1, № 502) и А. Гмырева — «Прости», «Кузнец», «Посвящение», «Утихни, скорбь моя», датированные 1908, 1910 годами и отобранные при обыске (там же, № 283).

[77] Конкретному идейно-художественному анализу произведений гимнически-маршевой и сатирической поэзии посвящена обширная литература. См., например: вступительная статья А. Л. Дымшица к сб. «Революционная поэзия (1890—1917)» («Советский писатель», Л., 1954); М. Друскин. Русская революционная песня Музгиз, Л., 1954; Очерки. т. II, кн. 2, гл. XII; В. И. Чичеров. Песни и стихи пролетариата в период массового рабочего революционного движения (1890—1907). В кн.: Русское народно-поэтическое творчество. Материалы для изучения общественно-политических воззрений народа. Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 151—195; А. И. Нутрихин. 1) Гимны пролетарской революции. «Вестник Ленинградского университета», 1958, № 8, вып. 2, стр. 112—118; 2) Сатирические рабочие песни (1905—1907 годы). «Вестник Ленинградского университета», 1960, № 2, вып. 1, стр. 62—72

lib.pushkinskijdom.ru

ное — это переход к индивидуальному творчеству, к овладению литературной формой, тенденции которого еще только намечались в творчестве рабочих допролетарской эпохи. Для пролетарских революционных песен уже не характерна прямая зависимость от традиции крестьянского песенного фольклора.[78]

Высокая идейность, партийность, пропаганда идей пролетарской революции и обличение действительности, выраженные в пролетарской песенной поэзии, в сочетании с волевыми, призывными напевами и обусловили действенную силу песни, обеспечили массовость ее распространения. Чем более распространялись в пролетарских массах социалистические идеи, тем шире звучали пролетарские революционные стихи и песни, призывавшие к борьбе, будившие мысль и направлявшие волю трудящихся.

Массовость революционной поэзии становится уже качеством этой поэзии. Однако новое качество достигается и путем совершенствования художественной формы. Происходит обогащение поэтической лексики и фразеологии, изменяется и сама жанровая структура; песни и стихи рабочих вбирают в себя огромный жизненный материал, по-своему решая проблему художественной типизации. Рабочая поэзия, утвердившаяся как новый вид массового искусства, обладает большим жанровым разнообразием, включает в себя лирические повествования, сатиру, гимны и марши. Она опирается как на опыт прежних литературных традиций, связанных с песенными жанрами, так и вполне самостоятельно прокладывает пути к новому художественному творчеству, предвещая появление поэзии социалистического реализма.

[78] Некоторые исследователи рабочих песен предпринимали малоудачные, на наш взгляд, попытки рассмотреть революционную пролетарскую поэзию с точки зрения развития традиционных жанров фольклора. Так, например, исходное положение статьи П. Г. Ширяевой «Историческая тема в песенном рабочем творчестве 1905—1907 гг.» состоит в том, что «в русском народном творчестве рабочую историческую песню следует рассматривать как необходимое и важное звено в общем развитии русского исторического песенного жанра» (Славянский фольклор. Материалы и исследования по исторической народной поэзии славян. Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 114). Отход от фольклорных традиций — явление закономерное не только для русской пролетарской поэзии. Эта же тенденция отмечается исследователями рабочего фольклора других стран (см., например, указанную работу В. Штейница).

lib.pushkinskijdom.ru

Г. МАКОГОНЕНКО

«ВРАГ ПАРНАССКИХ УЗ»

В литературной жизни 60-х годов XVIII столетия значительную роль играли писатели-разночинцы. Обычно при характеристике их творчества идет речь о Лукине и Чулкове, Эмине и Попове. Но в то же десятилетие активно работал и еще один поэт-демократ, обладавший бесспорно незаурядным талантом. Он снискал большую известность своими оригинальными сатирическими стихами. Факты свидетельствуют, что его творчество оказало заметное влияние на русскую поэзию второй половины XVIII века. И тем не менее наследие его не изучается, и даже имя его исключено из истории литературы. Исключено, как это ни парадоксально, именно потому, что слишком велика известность и слава этого поэта. Правда, слава эта с середины XIX века оказалась дурной. Она-то и отвратила внимание ученых от творчества поэта, к которому с уважением относились и его современники, и крупные писатели последуюших поколений — Н. Новиков, Н. Карамзин, А. Пушкин. Имя этого поэта — Иван Барков. Давно пришла пора рассмотреть его деятельность и как поэта-переводчика, и как автора оригинальных сатирических стихов.

В картотеке Б. Л. Модзалевского (Институт русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР в Ленинграде) приводятся сведения, сообщенные Барковым о себе в марте 1764 года Канцелярии Академии наук: «поповский сын», «в академическую службу взят из Александро-Невской семинарии и находился при Академии Наук студентом с 1748 года...» «От роду 33-х лет». Следовательно, родился Барков в 1731 или в 1730 году. Имя отца точно неизвестно — по одним источникам его звали Семеном, по другим — Степаном. В 1748 году Барков сам явился к Ломоносову с просьбой проэкзаменовать его для поступления в Академический университет. Сохранился отзыв Ломоносова: «И по его желанию говорил я с ним по-латине и задавал переводить с латинского на российский язык, из чего я усмотрел, что он имеет острое понятие и латинский язык столько знает, что он профессорские лекции разуметь может».[1]

В университете Барков проучился недолго, и в 1751 году его исключили за недостойное поведение. Однако есть сведения, что и после исключения он занимался частным образом с профессорами Академии. С 50-х годов он служит в Академии наук. Подписи Баркова — «Академии Наук копиист» — значатся на служебных бумагах Ломоносова конца 50-х—начала 60 х годов.[2] Потом был он корректором в академической типографии, а с 13 февраля 1762 года состоял переводчиком «от Академии Наук». 22 мая 1766 года, как свидетельствуют протоколы Канцелярии Академии наук, Барков «отрешен за пьянство и худые поступки от Академии».[3] В 1768 году он умер. Знавший Баркова Н. Новиков характеризовал его так: «Сей был человек острый и отважный, искусный совершенно в латинском и российском языке и несколько в италиянском».[4]

Судя по сохранившимся трудам, Барков был широко образованным человеком и разносторонне одаренным литератором. В 1762 году он издал впервые на русском языке сатиры Кантемира, написав к ним обширное жизнеописание поэта-сатирика.[5] В 1763 году в его переводе вышли сатиры Горация с краткой биографией римского поэта и подробными комментариями.[6] Завершался сборник «Письмом Горация Флакка о стихотворстве к Пизонам». Перевод известной «Науки о поэзии» был сделан учеником Ломоносова Поповским. Барков, проявляя береж-

---

[1] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР М.—Л., 1955, стр. 440.

[2] Там же, стр. 140 и др.

[3] Архив АН СССР, ф. 3, оп. 1, № 536.

[4] Николай Новиков. Опыт исторического словаря о российских писателях. СПб., 1772, стр. 15. См. также: Н. И. Новиков. Избранные сочинения. Гослитиздат, М —Л., 1951, стр. 283.

[5] Сатиры и другие стихотворческие сочинения князя Антиоха Кантемира, с историческими примечаниями и с кратким описанием его жизни. СПб., 1762.

[6] Квинта Горация Флакка сатиры или беседы с примечаниями, с латинского языка преложенные российскими стихами Академии Наук переводчиком Иваном Барковым. СПб., 1763.

lib.pushkinskijdom.ru

ное отношение к литературному наследию талантливого, рано умершего поэта, публикует этот перевод в своей книге и сопровождает его обширными примечаниями.

В следующем — 1764 году выходит барковский перевод басен Федра.[7] Русская литература впервые получила в хорошем переводе собрание античных басен.

Кроме поэзии, внимание Баркова привлекала история. В 1766 году он издал популярную книгу Л. Гольберга «Сокращение универсальной истории», впоследствии неоднократно переиздававшуюся.[8] По словам Новикова, Барков «сочинил также „Краткую российскую историю" от Рюрика до времен Петра Великого; но она не напечатана».[9] Местонахождение рукописи неизвестно.[10]

Каковы убеждения и какова общественная позиция этого поэта и переводчика, ученого-комментатора и редактора, историка и биографа сатириков? В жизнеописании Кантемира Барков писал: «Политика, по его мнению, состоять должна наипаче в том, чтоб способствовать благополучию народному, и имя государя долженствует в себе заключать знаменование отца народа. Пользе как государей, так и народной, всегда надлежит клониться к одному намерению; и когда государи доставляют себе покой и безопасность кровию подданных, то они нарушают законы натуры и правления, почитая оную за средство к удовлетворению их честолюбия». Совершенно очевидно, что Барков разделял эту концепцию просвещенного абсолютизма как лучшей формы государственного правления. «Благополучны бы были народы, — пишет он далее, — если бы сии правила наблюдаемы были во всех государских советах!» [11]

Бурные политические события 1761—1762 годов: смерть Елизаветы, вступление на престол Петра III, переворот, совершенный Екатериной, и убийство Петра III — оказали влияние на убеждения многих писателей, в том числе и Баркова. Он выступает в это время с одами, в которых излагает свои убеждения. В 1762 году в оде на день рождения Петра III он предлагает внуку следовать примеру деда. Подобно Ломоносову Барков строит оду как наказ царю.

Крепка и щедра вдруг десница
Защитит всех и сохранит,
И око быстро не на лица,
Но на сердца людей воззрит;
Ущедрит купно и прославит,
И падших от земли восставит
Чрез милость, правоту и суд.
Даст образ правды чрез законы,
И все исполнит без препоны,
В чем принял Петр Великий труд.[12]

Ломоносов — поэт и ученый, вышедший из народа, был для Баркова и примером, и образцом для подражания. Выступая как литератор, Барков чувствовал себя представителем социальных низов. Это проявилось, в частности, в жизнеописаниях Горация и Федра. «Житие Квинта Горация Флакка» начиналось так: «Квинт Гораций Флакк родился в Венузие... Отец его был раб, пущенный на волю... Незнатность рода, которую многие из римских вельмож в укоризну ему вменяли, была Горацию почти главною причиною писать сатиры, в коих он наиболее всего доказывает, что прямое благородство состоит не в знатности и древности предков и не в великом достоинстве, но единственно в добродетели, которой знатные римские вельможи для безмерной роскоши весьма мало последовали» (стр. 38).

В «Житии Федровом» сообщалось: «Федр родился во Фракии при владении цезаря Октавия Августа. В молодых летах попавшись в неволю, привезен в Рим и, вероятно, что от господина своего отдан был в научение. Оказав довольные в науках успехи, по случаю взят был ко двору Августову и по некотором времени для отменного своего разума и благонравного жития отпущен на волю» (стр. 193)

---

[7] Августова отпущенника нравоучительные басни, с Эзопова образца сочиненные, а с латинских российскими стихами преложенные, с приобщением подлинника, Академии Наук переводчиком Иваном Барковым. СПб., 1764. Здесь же помещен перевод двустиший Дионисия Катона к сыну. В 1787 году вышло второе издание

[8] Лудовика Голберга сокращение универсальной истории, сочиненное вопросами и ответами, с латинского языка переведено Академии Наук переводчиком Иваном Барковым. СПб., 1766. См. также переиздания 1779, 1805 и 1808 годов.

[9] Н. И. Новиков. Избранные сочинения, стр. 284.

[10] Биографические и библиографические сведения о Баркове см. в «Критико-биографическом словаре русских писателей и ученых» С. А. Венгерова (т. II, СПб., 1891, стр. 148—154). См. также: И. С. Барков. Сочинения и переводы (1762—1764 г.), с биографическим очерком автора. СПб., 1872.

[11] И. С. Барков. Сочинения и переводы, стр. 12. Далее ссылки на страницы этого издания даются в тексте.

[12] Ода на всерадостный день рождения его величества... Петра Федоровича..., сочиненная Иваном Барковым. СПб., 1762 (стр. ненум.).

lib.pushkinskijdom.ru

Рабом был и Эзоп, с чьего «образца» перекладывал свои басни Федр. В одной из басен Федр подчеркивал великие успехи поэта, вышедшего из народа:

Эзопов образ был на мраморе поставлен,
Чем от афинян был сей раб за ум прославлен,
Чтоб ведал всяк, что всем путь к славе есть прямой
И что дается честь не знатностию одной,
Но добродетелью заслуживают славу.

(стр. 222)

В годы формирования просветительской идеологии в России Барков демонстративно подчеркивал внесословную ценность человека, утверждая, что не знатность, не древность рода, не «порода» определяют талант, но личное достоинство, дарование и добродетель.

Античная поэзия служила для русской литературы XVIII века фундаментом, на котором возводилась новая культура, обслуживавшая аристократические и придворные круги господствующего класса. Практически она была доступна только избранным. И вот «попов сын», «наученный» Ломоносовым и профессорами Академии, овладевший науками и латинским языком, «перекладывает» на русский язык сатиры Горация и басни Федра, заявляя при этом с гордостью, что авторы — рабы или дети рабов!

По свойству таланта и по убеждениям Барков — поэт-сатирик. Поэтому он не только сам писал сатирические стихи, но и пропагандировал их лучшие образцы. В стихотворном предисловии к переводам Горация Барков определил свое понимание сатиры:

Двояка в са́тирах содержится потреба;
Злых обличение в злонравии и смех,
В котором правда вся без страха, без помех,
Как в зеркале, чиста представлена народу.

(стр. 35)

Эту же мысль Барков формулирует и прозой: «Гораций подтверждает... своим искусством, что и смехом правду писать можно» (стр. 37).

Подобное понимание сатиры противостоит учению Сумарокова, который в эпистоле «О стихотворстве» писал:

В сатирах должны мы пороки охуждать,
Безумство пышное в смешное превращать,
Страстям и дуростям, играючи, ругаться,
Чтоб та игра могла на мысли оставаться
И чтобы в страстные сердца она втекла:
Сие нам зеркало сто раз нужняй стекла.[13]

Барков придерживается понимания сатиры «как злых обличения». Но этим не удовлетворяется, сразу оговаривая «двоякое» значение сатиры — не только обличать, но и показывать правду. Смех — не помеха правде, можно «и смехом правду писать». Сатира, по Баркову, — это зеркало, в котором народ узнает подлинную жизнь.

Гораций в течение многих веков считался «классиком». Его «Наука о поэзии», написанная в конце жизни, была классицистическим произведением. Она служила образцом для «Науки поэзии» Буало. Но в то же время следует помнить, что многое в наследии поэта было чуждо классицизму. Это прежде всего относится к сатирам и посланиям, где поэтизировалось бегство человека из города, уход во внутреннюю жизнь. «Значение Горация в том, — пишет современный исследователь, — что он, стоя на пороге новой эпохи, относившейся с более повышенным интересом к внутреннему миру человека, оставался на почве античного материализма и сохранил оптимистически-посюстороннее миросозерцание, выработанное прошлым; такое сочетание могло быть объяснено лишь в гораздо более поздние времена».[14]

Действительно, всякий раз, когда в той или иной стране созревали социальные условия для возникновения нового взгляда на человека, когда на место оценки человека как представителя определенного сословия со свойственными ему достоинствами или пороками приходило понимание человека как личности, — возникал интерес к Горацию. Демократическому читателю оказывался близким античный поэт с его вниманием к человеку и условиям его жизни.

«Новую оценку, — пишет далее И. М. Тронский, — принес с собой Ренессанс. Гораций оказался у колыбели гуманизма, когда нарождавшаяся буржуазная лич-

[13] А. П. Сумароков. Избранные произведения. «Советский писатель», Л., 1957, стр. 122.

[14] И. М. Тронский. История античной литературы. Учпедгиз, Л., 1957, стр. 395.

lib.pushkinskijdom.ru

ность противопоставила себя церковному миросозерцанию. Уже Петрарка оценил Горация не только как „этического", но и как лирического поэта. Как лирический выразитель нового мироощущения Гораций стал любимым поэтом Возрождения...»[15]

В России новая литература, порывавшая с классицизмом и утверждавшая доверие к действительности и к человеку, понимаемому как индивидуально неповторимая личность, также обратилась к Горацию, овладевая его опытом.[16] Огромную роль сыграло творчество Горация в формировании поэтической системы Державина. Но для Державина Гораций открылся раньше всего через перевод Баркова.

«Сатиры или беседы» Горация Барков снабдил обширными примечаниями. Они имели не только справочно-комментаторский характер — их задачей было приблизить сатиры, рассказывавшие об увлечениях, страстях, интересах и образе жизни людей далекого прошлого, к русской действительности, к русским нравам, обычаям, взглядам и представлениям. Эту традицию в XVIII веке начал Кантемир, смело и широко вводивший в примечания к своим сатирам русские пословицы. Барков, издатель сатир Кантемира, пошел по тому же пути.

Вот несколько примеров таких литературных примечаний. Строка Горация «Ездою Кастор, брат боями веселится» поясняется: «Сим означаются разные склонности людей, как у нас говорят просто: „Иной любит попа, а другой попадью, или всякий молодец на свой образец"...» (стр. 115). Сатира рассказывает о Цервии: «Сердитый Цéрвий злых смирить грозит чрез правы». Барков объясняется с русским читателем: «Гораций доказывает отчасти, что силу и способ ко отмщению обид всякому подает сама природа, как иной мстит судом, другой отравою, третий обличением в неправде и проч., что самое и в неразумных животных примечаем. Сие подтверждает русская пословица: „Клин клином выгонять должно"» (стр. 117).

В связи с проблемой мщения, поставленной Горацием, Барков считает себя обязанным подробно изложить русскую точку зрения. Гораций полагал, пишет переводчик, «что хотя по натуральной справедливости всякий обиду свою мстить может, но отмщение в рассуждении самой обиды должно быть равное и пропорциональное, то есть такое, какое повелевает сие правило: „Зуб за зуб и око за око". Например, против оружия употребляй оружие, против силы — силу и проч.» (стр. 118).

В сатире второй строка «Мастьми душист Руфилл, козлу Горгоний брат» поясняется переводом нравов Рима на «русский салтык»: «То есть хотя люди в прихотях между собою не сходствуют, но как того, так и другого обычаи порочны. То же почти изъясняет наша пословица: „Горшок котлу насмехается, а оба черны"» (стр. 51).

В другой сатире стих, казалось бы не требовавший примечания («Голодный черствые готов жевать куски»), не поясняется, но сопровождается параллельным текстом, характеризующим русские нравы: «Голодному черствый хлеб вместо калача кажется, по пословице: „Голодный волк и завертки рвет"» (стр. 123).

Число примеров можно умножить — подобные примечания не случайность, они имеют принципиальный характер. Расположенные под стихами, эти примечания иногда занимают треть или половину страницы, приобретая некоторую самостоятельность. Щедро вводимые пословицы не только приближали содержание сатир к русской жизни, но и служили образцом, эталоном простоты слога, ясности синтаксического построения фразы, афористичности стиля. Барков постоянно мотивирует свое обращение к пословицам: «Как сказать по-просту», «как у нас говорят просто», т. е. как говорит народ, творец пословиц. Именно эту художественную норму языка и стиля, запечатленную в пословицах, Барков и противопоставляет литературе классицизма. Демократизм позиции поэта очевиден. Первые положительные результаты следования новой норме стиля мы видим в ясном, лаконичном, простом слоге перевода сатир Горация.

Интерес к пословицам будут проявлять писатели-разночинцы и просветители. В конце 60-х годов Чулков свою прозу — роман «Пригожая повариха» и новеллы, напечатанные в журнале «И то и се», будет насыщать пословицами. Пословицы ворвутся в комическую оперу. В 1769 году Курганов напечатает в «Письмовнике» собрание пословиц. Фонвизин и Новиков в своей работе по созданию нового слога будут сознательно опираться на эстетический и стилистический опыт пословиц. Раньше всех в 60-е годы это начал делать Барков в примечаниях к сатирам Горация.

Привлекал Гораций Баркова и своим вниманием к быту, к будничным занятиям человека, к обыденному и реальному. Для Горация быт отнюдь не низкая действительность. Перевод Баркова в этом смысле был новым словом в русской поэзии. Картины быта, повседневных дел и забот человека, нарисованные ярко, сочно и живописно, исполнены истинной поэзии.

---

[15] Там же.

[16] См.: П. Н. Берков. Ранние русские переводчики Горация. «Известия АН СССР, Отделение общественных наук», 1953, № 10, стр. 1053—1055.

lib.pushkinskijdom.ru

В сатире четвертой рассказывается, как следует приготовить ужин для нежданного гостя:

Когда вечерний гость нечаянно нагрянет,
Приятней курицу ту в ужин кушать станет,
Которую велишь живую ты сварить,
И в кипяток вина фалернского подлить.

(стр. 153)

В сатире восьмой, как поясняет Барков, «Фундания, приятеля своего, вопрошает Гораций, каким был ужин у богатого Надзиена, у которого он был на вечеринке». Затем следует рассказ-описание обеденного стола:

Сперва луканский вепрь поставлен был на стол,
Поиманный, как он рек, в тихую погоду;
Коренья пряные и зелень с огороду,
И с койским соусы составленны вином
Стояли на столе перед гостьми кругом,
Какие сытому приличныествы брюху,
И только нравятся для вкусу и для духу.

(стр. 182)

Затем следует описание пирующих за столом гостей, которых потчует хозяин различными винами. Вот появляется слуга

Неся на голове шампанское вино;
Алканом хийское вдруг было внесено,
Которое с водою не смешано морскою.
Тщеславясь, молвил тут хозяин до запою:
Когда угоднее албанско, Меценат,
Или фалернско, тем я и другим богат.

(стр. 182)

Мы знаем, что изображение видимого предметного и красочного мира характерно для Державина. Именно он, отказавшись от правил и норм классицизма, в обыденных явлениях жизни человека увидел высокую поэзию. Именно поэтому он любил, в частности, описывать обеды. В оде «К первому соседу» читаем:

Гремит музыка, слышны хоры
Вкруг лакомых твоих столов;
Сластей и ананасов горы
И множество других плодов
Прельщают чувствы и питают;
Младые девы угощают,
Подносят вина чередой,
И алиатико с шампанским,
И пиво русское с британским,
И мозель с зельцерской водой.[17]

Ода эта написана в 1780 году. Первый же опыт поэтического изображения предметного мира был сделан в 1763 году переводчиком сатир Горация Иваном Барковым.

Еще большее влияние на литературу второй половины XVIII века оказали оригинальные произведения Баркова. Именно эти-то стихи историко-литературная наука XIX века презрительно назвала «срамными», приклеив к ним кличку «барковщина».

П. Е. Щеголев писал: «Историки литературы брезгливо обходили этот род литературы, а в известной мере он заслуживает внимания как весьма влиятельный, ибо уж очень большим распространением пользовался. Кажется, только один С. А. Венгеров пробовал разобраться в барковщине, но сквернословие, которым, действительно, уснащены произведения Баркова, раздавило исследователя».[18]

Для С. А. Венгерова поэзия Баркова — это «самое грубое кабацкое сквернословие, где вся соль заключается в том, что всякая вещь называется по имени». Ученый сетует, что «грязная муза Баркова» лишена «всякого оттенка грации и шаловливости». Баркову были бы прощены эротические произведения, если бы, как заявлял С. А. Венгеров, им была свойственна «пикантность», которая «только в том и заключается, что завеса приподнимается чуть-чуть. Барков же с первых слов выпаливает весь немногочисленный арсенал неприличных выражений...»[19]

Однако Барков не собирался писать «пикантных» сочинений. Цель его сатирического творчества совершенно иная. В какой-то мере это почувствовал П. Е. Щеголев и потому призывал подойти к поэзии Баркова без предвзятости. Полемизируя с С. А. Венгеровым, он заметил: «Но, кроме сквернословия, следовало бы отметить в Баркове простонародный юмор, реалистическую манеру и

[17] Г. Р. Державин. Стихотворения. «Советский писатель», Л., 1957, стр. 90.
[18] П. Е. Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина. ГИХЛ, М.—Л., 1931, стр. 29.
[19] С. А. Венгеров. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. II, стр. 152.

lib.pushkinskijdom.ru

крепкий язык».[20] Призыв Щеголева не был услышан. В последующем сатирами Баркова никто не занимался. Заодно пренебрегли и его переводческой деятельностью. Имя Баркова упоминали только пушкинисты, поскольку Пушкин на протяжении всей своей жизни сохранял интерес к Баркову и относился к его сатирическим стихам с уважением. Но в комментариях пушкинисты неизменно характеризовали Баркова как «поэта-порнографа».

Только в самое последнее время имя Баркова стало спокойно упоминаться в историко-литературных работах. Н. Л. Степанов в книге «Русская басня XVIII и XIX веков» поместил несколько барковских переводов басен Федра и кратко охарактеризовал их. «...Барков в своих баснях по-своему передавал традиционные сюжеты, вкладывая во многие из них смысл, связанный с современностью. Особенно существен здесь тот сатирический акцент, который становится в дальнейшем столь характерным для русской басенной традиции».[21]

В том же издании «Библиотеки поэта» в сборнике «Русская стихотворная пародия» А. А. Морозов поместил два сатирических стихотворения И. Баркова и, главное, попытался впервые охарактеризовать рукописное наследие этого поэта. Им справедливо указано, что «творчество Баркова пародийно противостояло и сознательно противопоставлялось им „высокой литературе“».[22] Замечание это справедливо, оно соответствует, как будет показано, пушкинскому пониманию роли Баркова в истории русской поэзии. К сожалению, А. А. Морозов не рассматривал стихотворений Баркова в целом и ограничился комментированием отдельных сатирических намеков на поэзию Ломоносова в некоторых одах и в трагедии.

Современники и писатели начала XIX века проявляли к творчеству Баркова глубокий интерес, с уважением относились к поэту, отлично понимая смысл его деятельности. Новиков первым в 1772 году в «Опыте исторического словаря о российских писателях» дал точную характеристику рукописных сатирических произведений Баркова: «...также писал много сатирических сочинений, переворотов и множество целых и мелких стихотворений в честь Вакха и Афродиты, к чему веселый его нрав и беспечность много способствовали. Все сии стихотворении не напечатаны, но у многих хранятся рукописными».[23] Нельзя не обратить внимания на спокойный, лишенный ханжества деловой тон характеристики рукописных стихов Баркова. Новиков, как мы видели, делит их на три группы: сатирические сочинения, «перевороты» (то есть литературные пародии, «перелицовка», травестирование) и стихи «в честь Вакха и Афродиты».

Карамзин включил Баркова в «Пантеон российских авторов». Барков, писал он, «перевел Горациевы сатиры и Федровы басни, но более прославился собственными замысловатыми и шуточными стихотворениями, которые хотя и никогда не были напечатаны, но редкому неизвестны. Он есть русский Скаррон и любил одни карикатуры... Барков родился, конечно, с дарованиями».[24] «Русский Скаррон» — таково определение роли Баркова его современником. Именно оно-то и раскрывает смысл сатирического творчества «отверженного» поэта.

В одном из первых произведений Пушкина — незаконченной поэме «Монах» (1813) мы встречаемся с именем Баркова. Он оказывается в одном ряду с Вольтером и Виньоном — авторами шуточных бурлескных сочинений. В 1813—1814 году Пушкин пишет балладу «Тень Баркова», где высмеивает литераторов шишковской ориентации. В 1815 году в стихотворении «Городок» Барков упомянут в ряду сатириков — авторов сочинений, избежавших цензуры (Крылов, В. Пушкин, Д. П. Горчаков, Батюшков). Эти сочинения хранились у поэта-лицеиста в заветной «сафьянной тетради». Общая характеристика этих поэтов — «враги парнасских уз». Наиболее полно подобная оценка определяла существо эстетической позиции Баркова. В 1822 году в «Послании цензору» Пушкин вновь вспоминает Баркова. Обращаясь к цензору, Пушкин спрашивал:

Чего боишься ты? поверь мне, чьи забавы —
Осмеивать Закон, правительство иль нравы,
Тот не подвергнется взысканью твоему;
Тот не знаком тебе, мы знаем почему —
И рукопись его, не погибая в Лете,
Без подписи твоей разгуливает в свете.
Барков шутливых од тебе не посылал,
Радищев, рабства враг, цензуры избежал...[25]

---

[20] П. Е. Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина, стр. 29.

[21] Н. Степанов. Русская басня. В кн.: Русская басня XVIII и XIX веков. «Советский писатель», Л., 1949, стр. XVI.

[22] Александр Морозов. Русская стихотворная пародия. В кн.: Русская стихотворная пародия XVIII—нач. XIX века. «Советский писатель», Л., 1960, стр. 17.

[23] Н. И. Новиков. Избранные сочинения, стр. 283.

[24] Н. М. Карамзин, Избранные сочинения в двух томах, т. II, изд. «Художественная литература», М.—Л., 1964, стр. 167.

[25] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. II, ч. 1, Изд. АН СССР, 1947, стр. 269.

lib.pushkinskijdom.ru

«Враг парнасских уз», Барков писал «шутливые оды», то есть бурлески, злые пародии на произведения русских классицистов, помогал ниспровержению нормативной поэтики. Именно поэтому Барков для Пушкина «одно из знаменитейших лиц в русской литературе».[26]

Борьба с классицизмом в России велась, начиная с 60-х годов XVIII века, многими литераторами и с разных идейных позиций. Особая роль выпала на долю Баркова. История свидетельствует, что в эпохи, когда на смену одному литературному направлению приходит другое, развивается пародия. Смех становится грозным оружием в руках противников старого искусства. В 60-е годы Иван Барков выступил в роли «русского Скаррона». Его сатирическая поэзия яростно и весело обрушилась на храм классицизма, созданный трудами и стараниями А. П. Сумарокова. В этом штурме рафинированной культуры дворянства отважный «Академии Наук переводчик» проявил удивлявшую и восхищавшую современников дерзость и удаль, изобретательность и остроумие.

Представитель социальных низов Барков гордо писал о себе: «Богатство, славу, пышность, чести — я презираю...» Прославляя чувственную любовь, он заявлял: «Я счастливее папы и царей, когда красотка обнимает». Его стихи были грубы, в них рассказывалось о кабаках, о «фабричных молодцах», о пьяных драках бурлаков с ямщиками, но они были талантливы. Издевка над отрешенной от жизни литературой, выражаясь подчас крепким соленым русским словом, раскрывала в авторе хорошо образованного человека, демократа по рождению и убеждениям, овладевшего высотами культуры, отлично знавшего все тонкости осмеиваемой им поэтической системы. Все это привлекало внимание поэтов к стихам Баркова.

Что же представляет собой оригинальное творчество «знаменитейшего» поэта? Рукописей Баркова не сохранилось. В архивах страны находятся многочисленные списки произведений поэта, относящиеся в основном к различным десятилетиям XIX века и объединенные, как правило, в сборник под названием «Девичья игрушка...». В него вошло более ста стихотворных произведений. Несомненно, сборник составился не сразу, и сначала сатиры распространялись в списках по мере их написания. Создавались они, очевидно, в пятидесятые-шестидесятые годы. Но распространение сатир Баркова в составе сборника не случайно — именно в их единстве заключена особая сила воздействия на читателя. Видимо, первым составителем был сам Барков. В рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР хранится сборник, относящийся к последней трети XVIII столетия.

Сатиры Баркова — не плод случайной шалости озорного поэта, не выпады самолюбивого пьянствующего сочинителя против прославленного «русского Расина», как о том повествуют многочисленные анекдоты. Сборник свидетельствует, что борьба с поэзией классицизма, с творчеством его вождя Сумарокова, с многочисленными его подражателями и эпигонами была сознательной и продуманной. Барков пародировал *все* жанры классицизма: оды, трагедии, эпистолы, притчи, сатиры, идиллии, песни, элегии, эпиграммы, эпитафии, загадки, билеты (сатирические двустишия). Барков даже дерзнул написать одну пародию на переводы псалмов. Сборник в миниатюре воссоздавал в пародийном виде лицо русского классицизма. Произведения каждого жанра строились в точном соответствии с тем или иным образцом, только выворачивались наизнанку. Несомненно, Барков ориентировался при этом на французскую бурлескную поэзию, на деятельность Скаррона, поскольку именно он одним из первых использовал сатирическую пародию как средство дискредитации аристократического искусства классицизма.

Современный историк французской литературы М. П. Алексеев так определяет смысл бурлескной шуточной поэзии XVII века: «Выворачивая „наизнанку" античные мифы, перетолковывая на фарсовый лад героические поэмы древнего мира, бурлескная поэзия широко пользовалась в целях комического эффекта намеренными анахронизмами и сниженно-разговорным языком, которые служили целям пародирования героического и патетического в искусстве. Социальный смысл этого пародирования заключался в том, что оно создавало недоверие к героическим позам абсолютной монархии и к насаждавшемуся с этой целью придворной поэзией авторитету греко-римского искусства. Выворачивая последние наизнанку, сближая героическое с обыденным и возвышенное с тривиальным, „бурлеск" стремился обратить внимание на оборотную сторону жизни и вместе с тем привить те навыки натуралистического отражения действительности, от которого отвращалась литература, культивировавшая в первую очередь идеи добродетели и героизма».[27]

Во многом это относится и к «русскому Скаррону» — Баркову. Выворачивая наизнанку сумароковские оды, сатиры, элегии и песни, он дерзко вводил в поэзию новых героев — близких ему по духу петербургских мастеровых, бурлаков и ямщиков. Сатиры Баркова принципиально грубы. С особым ожесточением ниспровергал он греко-римскую мифологию. Именно она в поэтической системе классицизма

[26] Кн. П. П. Вяземский. Александр Сергеевич Пушкин. 1826—1837. По документам Остафьевского архива и личным воспоминаниям. СПб., 1880, стр. 67.

[27] История французской литературы, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1946, стр. 392.

lib.pushkinskijdom.ru

заслоняла, как щитом, живую жизнь пустой и холодной аллегорией. В эпистоле «О стихотворстве» Сумароков поучал:

Сей стих есть полн претворств, в нем добродетель смело
Преходит в божество, приемлет дух и тело.
Минерва — мудрость в нем, Диана — чистота,
Любовь — то Купидон, Венера — красота.
Где гром и молния, там ярость возвещает
Разгневанный Зевес и землю устрашает.
Когда встает в морях волнение и рев,
Не ветер то шумит, — Нептун являет гнев.
И эхо есть не звук, что гласы повторяет, —
То нимфа во слезах Нарцисса вспоминает.[28]

Против этого кодекса и выступил Барков. В его одах боги занимаются обыденными человеческими делами. Барков очеловечил богов и богинь, парнасских муз и литературных героев, наделил их чувственными страстями и заставил беспрестанно заниматься любовными утехами.

Сочиняя пародии, Барков в то же время все делал для того, чтобы их нельзя было печатать. В сознательном отказе от публикации проявилась парадоксальность замысла талантливого поэта. Переводя аллегорические и условные картины поэзии классицизма в чувственные, Барков не набрасывал «спасительного покрова», не писал «вполоткрыта». Рассчитывая только на рукописное распространение, он выражался с бесцеремонной откровенностью и тем самым намеренно исключал свои стихи из печатной поэзии, превращая себя в отверженного поэта. Построенные на тонком пародировании классицистических произведений различных жанров, сатиры были ориентированы на знатоков, на литераторов, способных оценить всю его дерзость, все остроумие, всю соль пародии, всю глубину намеков. Не у широкого читателя, но именно у поэтов и стремился Барков подорвать доверие к классицистическому искусству.

Описывая любовные утехи мифологических богов и литературных героев, Барков прямо называл все вещи и действия. Это входило в сатирический замысел поэта. В русском языке «срамные слова» являются и ругательствами. Крепкое забористое словечко служило Баркову средством грубой, бесцеремонной, демократической оценки аристократического искусства, его идеалов, его героев.

Страдающие герои его элегий и трагедий произносили в полном соответствии с жанром высокие слова о своих чувствах: «Жестокая напасть тебя переменила», «Утехи все мои навек прошли теперь», «Навек рассталась я с тобою! Вовек, увы, и ты не свидишься со мною» и т. д. Комический эффект возникал от того, что языком Сумарокова говорили не герои и героини, а их «нескромные сокровища», нарочито названные по-русски открыто.

Тонко и сатирически беспощадно пародировал Барков трагедии Сумарокова. В трагедии Баркова, которая в соответствии с традицией называлась именем главного героя, действуют: наследник княжества, князь, утративший владения, его дочь, его друг — соперник наследника. В основе трагедии — конфликт между долгом и чувством. Дочь любит наследника, отец пытается выдать ее замуж за своего друга. Чувство влечет героиню к возлюбленному, долг повелевает повиноваться воле отца. На протяжении всех действий идут прения, идут в строгом соответствии с канонами и образцами. Героиня, например, признается в любви своему избраннику и в то же время убеждает его, что не может преступить отцовский приказ, нарушить свой долг:

Но как ослушницей мне быть отцовской воле?
Как можно преступить родительский приказ,
Когда им долг велит иметь послушных нас,
Я лучше век хочу не быть никем любима!
Дочь. . ., как он, неколебима! [29]

Комизм состоял в том, что в потоке высоких слов любовная страсть, желания возлюбленных назывались откровенно срамными словами. Трагедия завершается неожиданно: герой, истощивший всю свою мужскую силу в долгих словесных прениях, оказывается неспособным осуществить свое желание.

Вскрыть искусственность жанра, абстрактность героев, условность кипящих на сцене страстей — в этом состояло задание поэта. Об этом он писал в примечаниях к сатирам Горация: «Шутками великие дела в ничто обратить можно» (стр. 107). Нет никакого сомнения, что барковские шутки подрывали авторитет русского классицизма.

---

[28] А. П. Сумароков. Избранные произведения, стр. 119.

[29] Здесь и далее тексты приводятся по рукописному сборнику XIX века, хранящемуся в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР.

lib.pushkinskijdom.ru

Иногда пародийный элемент отступал на второй план, и поэт начинал рисовать подлинные картины русской жизни. Вот начало сказки «Сельский поп»:

Поп сельский с попадьей распарились в печи, —
А сельски жители довольно горячи,
Не знают холоду, не чувствуют простуды,
Хоть щелкали б у них с морозу даже зубы.
Попаряся в печи, всех прежде попадья
Ползет из оной вон, как будто бы ладья;
Одной рукой своей жураву закрывает,
Другой
Берет горшок с водой,
Из горницы на двор обдаться выступает.
А это было все зимой,
Холодной, сильной и лютой,
Когда мороз-трескун катышки разжимает
И в стены оными, как пулями, стреляет.

В сказках Барков стремился к точным описаниям места действия, быта, обрядов, обычаев народа. В эротической сказке-притче «Чесалка, или Глупость хуже воровства» читаем:

Близ реки почтенный дом
К западу стоял задом,
А к востоку передом,
Для мольбы иль покаянья,
Для крещенья иль венчанья,
И по смерти отпеванья,
В радость вечную мирян,
По обряду христиан...

В песне «Ах, по мо́сту, мосту́» в образе «нескромного сокровища» неожиданно раскрывалась печальная судьба женщины из народа, гонимой полицией и властями за то, что она торговала собою.

Ах, по мо́сту, мосту́
Провели в Сибирь...,
Крепко скованную,
Ошельмованную,
И наказанну кнутом
И обритую кругом,
Года три ... судили,
По тюрьмам ее водили,
Осудили стерву...,
Чтоб в Сибирь ее послать.

Перу Баркова принадлежит «Герои-комико-... трагическая драма», а также русская комическая опера из жизни крестьян. Ее действующие лица: старый крестьянин, его жена, их дочь, молодой парень — жених. По ходу действия выступает «хор ямщиков». Комическая опера написана по французскому образцу — прозой с куплетами. В духе новой драматургии («во вкусе Дидеротовом») события в пьесе предваряются ремаркой, рисующей место действия и занятие героев: «Театр представляет крестьянский двор, за ним рощу». Крестьянин «сидя спит». Около него висят изделия его работы. Дочь его «сидя прядет». В русской литературе это был новый жанр. Первая комическая опера Попова «Анюта» появилась в 1772 году. Ей, как видим, предшествовал опыт Баркова.

Протестуя против нормативной поэтики, высмеивая дворянское искусство, Барков, однако, оказался неспособным порвать с нормативным сознанием, и, дискредитируя мифологию и жанры классицизма, сам испытал их власть. Бунтарь был прочно скован жанровым мышлением. Потому живая жизнь в ее широком течении не находила своего отражения у писателя.

Барков написал около двадцати од: «Приапу», «Описание утренней зари», «Монаху», «Бахусу», «Кулашному бойцу» и др. И в этих опытах пародийный момент продолжал оставаться господствующим. Вот характерный пример. Сумароков и другие поэты того времени, посвящая оды «высоким темам» и прежде всего монархам и их делам, в «низких» жанрах — притчах, сатирах отчаянно нападали на мелких чиновников, особенно на подьячих. Барков бросает вызов этим поэтам и пишет *оду* о подьячем «На торжественный день пришествия души подьячего в ад»:

Какая радость у Плутона
И что за шум пронзает слух?
Что он сскочил с высока трона
И бросился с стремленьем вдруг?!
Свечи зажечь повелевает
И быть во аде тишине?! —
Приход души той возвещает,
Что вживе плавала в вине.
Богиня ада Прозерпина
Веселый всюду мещет взгляд!
Какая бы была причина
Что так обрадовался ад?!
Душа приказная предстала
С чернильницею и пером.
Трояким видом провоняла:
Подьячим, пивом и вином!

В такой же манере написаны и другие оды. Но одна — «Ода кулашному бойцу» — резко отличается от других. О ней следует рассказать подробнее.

lib.pushkinskijdom.ru

«Ода кулашному бойцу» явилась своеобразным манифестом разночинных поэтов, открыто отвергавших принципы сумароковской эпистолы «О стихотворстве»:

Гудок, не лиру, принимаю,
В кабак входя, не на Парнас;
Кричу и глотку раздираю,
С бурлаками взнося мой глас.
Ударьте в бубны, в барабаны,
Удалы добры молодцы!
В тазы, сковороды, стаканы,
Фабричны славные певцы!
Тряхнем сыру землю с горами,
Тряхнем сине море...

Парнасу, античной мифологии, венценосным героям Барков противопоставляет кабак, удалых фабричных молодцов; поэту с «лирным гласом» противостоит гудошник, завсегдатай кабаков, поющий вместе с бурлаками. Дерзко обосновывает Барков свое право воспевать нового героя — сына народа:

Хмельную рожу-забияку,
Драча всесветна, пройдака́,
Борца, бойца пою, пиваку,
Широкоплеча бузника!
Молчите бури, не бушуйте!
Внемлите стройны небеса!
Престаньте вихри и не дуйте!
Пою я славны чудеса:
Между кулачного я боя
Узрел тычков, пинков героя.

Так в русской поэзии появился новый герой, и о нем поэт писал торжественным четырехстопным ямбом, писал всерьез. Барков не извинялся за своего героя, полагая его достойным поэзии:

С своей Гомерка балалайкой
И ты, Вергилийка, с дудой,
С троянской вздорной греков шайкой
Дрались, что куры пред стеной.
Забейтесь в щель и не ворчите,
Престаньте бредить вы вперед;
Сюда вы лучше поглядите!
Иль здесь голов удалых нет?
Бузник Гекторку, если в драку,
Прибьет, как стерву и собаку.[30]

В «Оде кулашному бойцу» Барков-поэт выступает в ряду своих демократических героев. Он искренен, не стыдится рассказать о своих кабацких приятелях, восхищается их силой и отвагой в кулачном бою, с презрением говорит о мифологических героях и богах, издевается над барской высокой поэзией. При этом точно обрисовывается место и характер действия — выпивка в кабаке. Образ жизни поэта раскрывается с беспримерной выразительностью.

Хмельной бакхант и целовальник,
Ты дал теперь мне пять крючков,
Буян я сделался, нахальник,
Гремлю уж боле я сверчков;
Хлебнул вина, разверзлась глотка,
Вознесся голос до небес,
Ревет во мне и хмель, и водка,
Шумит дуброва, воет лес,
Трепещет твердь и бездны бьются,
Далече вихрь и пыль несутся.

Поэт предстает перед читателем в виде «буяна и нахальника». И это не сатирически сниженный образ, не карикатура — Барков действительно был своим человеком в кабаках. Поэт рассказывает о себе языком, передающим его поведение в кабаке, — «ревет во мне и хмель, и водка», и одновременно высоким слогом, заимствованным из од Сумарокова и Ломоносова: «Шумит дуброва, воет лес, Трепещет твердь и бездны бьются». Это выдержано и дальше: «Восторгом я объят великим. Кружится буйна голова».

«Ода кулашному бойцу» описывает кулачный бой в Петербурге. Кулачные бои были давней русской традицией. В столице они проходили по воскресеньям на Неве и особенно часто в великий пост на окраинах города — на Охте, на Московской дороге, между Семеновской и Ямской слободами и во многих других местах, где жил петербургский рабочий люд. Кулачный бой — это народная забава. В нем проявлялись смелость, сила, находчивость и лихость. Эту народную забаву, где бойцы выступают «стенка на стенку», и описывает Барков, любуясь реальными, а не мифологическими героями.

Между хмельных все лбов и рдяных,
Между солдатов и ткачей,
Меж множества холопов пьяных,
Между драгунов и псарей
Алешу вижу я стояща,
Ливрею синюю спустив,
Разит противников грозящих,
Его которы окружив,
Со всех сторон вдруг нападают
И таску дать ему желают.

[30] Эти стихи несомненно были дерзким ответом на сумароковскую характеристику Гектора:

Трепещут имени Гекторова народы,
Которые он гнал от стен Троянских в воды,
Как он с победою по трупам их бежал
И в корабли их огнь из рук своих метал.

(А. П. Сумароков. Избранные произведения, стр. 120)

lib.pushkinskijdom.ru

«Ода кулашному бойцу» не является перелицовкой. Барков хочет высокий жанр наполнить новым содержанием — описанием жизни петербургской бедноты, он изображает новых героев — солдат, ткачей, ямщиков и холопов. Правда, русская жизнь, обычаи и забавы народные описываются при этом натуралистически. Натурализм и в описании драки, и в речах кулачных бойцов, и в комментариях автора. Барков еще не смог найти путей подлинно реалистического изображения жизни народа.

Одна из главных заслуг Баркова — демократизация литературного языка. Отказываясь от тяжелых книжных синтаксических конструкций, он создавал фразы, по своей четкости, ясности и лаконизму восходившие к разговорной речи и народным пословицам, смело вводил идиоматические выражения. Несомненно, выразительность, ясность, живописность стиха Баркова, не затрудненного инверсиями, привлекала особое внимание поэтов к его творчеству. Ни у кого из поэтов той поры нельзя было встретить таких стихов: «Когда вечерний гость нечаянно нагрянет», «Когда-то именинница одна, Не девка, а замужняя жена, Гостей попотчевать по-русски собралась», «Купецки молодицы ни капельки винца не пьют во весь обед», «Мороз дерет по коже» и т. д.

Нет сомнения, что сатиры Баркова знали все поэты его времени. Современников увлекала не только веселая борьба с Сумароковым, но в некоторой степени и позитивный опыт «врага парнасских уз». Поэты (а на них-то и рассчитывал Барков) заимствовали у него образы и сюжеты и продолжали, кто с меньшим, кто с несравнимо бо́льшим талантом пародировать нормативную поэтику и осваивать живую жизнь.

Рукописное наследие Баркова рассматривалось как общее поэтическое хозяйство. Вот несколько примеров свободного обращения к Баркову. Среди «билетов» — сатирических двустиший — Баркова есть и такой:

Коль можно бы летать... подобно птицам,
Хорош бы был сучок... сидеть девицам.

Образ понравился Державину, и он написал изящное анакреонтическое стихотворение «Шуточное желание», сохранив даже барковскую рифму «птицы—девицы».

Если б милые девицы
Так могли летать, как птицы,
И садились на сучках,
Я желал бы быть сучочком,
Чтобы тысячам девочкам
На моих сидеть ветвях.[31]

Одни поэты помнили Баркова и призывали его тень, в стихах других он присутствовал не названный, но его можно было узнать по озорству пародии, по заимствованному сюжету или по намекам.

Вот еще несколько примеров творческого воздействия музы Баркова.

М. Чулков в «Стихах на качели» описывает народные гуляния, высмеивает надутый стих сумароковской и петровской оды и по-барковски ниспровергает античную мифологию, заставляя богов заниматься амурными делами. Юпитер, например,

...Был из волокит первейшим волокитой,
Манер его любви пред светом всем открытой.
Он верности не знал, обманывал жену,
И делал каждый день любовницам мену...[32]

Вслед за Барковым, Чулков, отвергнув лиру (поскольку и «без лиры и без струн стихи писати можно»), описывает кулачный бой, рисуя портреты «забияк» и «бузников».

Вспоминал Баркова Василий Майков. Он смело пошел по проторенной поэтом-демократом тропе. Вслед за барковским «бойцом», «пивакой», «бузником», «кабацким завсегдатаем Алешей» в литературу вошел «герой кабаков» ямщик Елисей. Вместо оды Майков осваивал поэму, используя герои-комический жанр как «покров» для того, чтобы объективно, без сатирического снижения описывать жизнь и нравы работных людей Петербурга и зимогорских крестьян. Нет никаких сомнений, что поэма Майкова «Елисей или раздраженный Вакх» написана под впечатлением и прямым влиянием барковской «Оды кулашному бойцу». Это явствует из первой же строфы:

Пою стаканов звук, пою того героя,
Который во хмелю беды ужасны строя
В угодность Вакхову, средь многих кабаков,
Бивал и опивал ярыг и чумаков;
Ломал котлы, ковши, крючки, бутылки, плошки,
Терпели ту же часть кабацкие окошки...

[31] Г. Р. Державин. Стихотворения, стр. 288.
[32] Ирои-комическая поэма. Изд. писателей в Ленинграде, [1933], стр. 203.

lib.pushkinskijdom.ru

Вторая строфа непосредственно посвящалась поэту, вдохновителю этой поэмы:

А ты, о душечка, возлюбленный Скаррон!
Оставь роскошного Приапа пышный трон,
Оставь писателей кощунствующих шайку,
Приди, настрой ты мне гудок иль балалайку.
Чтоб я возмог тебе подобно загудить,
Бурлаками моих героев нарядить...[33]

Б. В. Томашевский, комментировавший поэму в издании «Библиотека поэта», поясняет, что Скаррон это «французский поэт, автор „Перетицованной Энеиды", главный представитель „бурлеска"». Сообщив вкратце биографию Скаррона, Б. В. Томашевский в то же время не смог скрыть своего недоумения: почему Майков упомянул в своей поэме французского писателя, для чего связал его с Приапом? «Неясно, — пишет комментатор, — почему Майков сочетает имя Скаррона с Приапом и „кощунствующей шайкой". Возможно, что здесь он имеет в виду „Мазаринаду", в которой пороки кардинала Мазарини описаны чрезвычайно откровенно». Правда, продолжает Б. В. Томашевский, «Майков, кроме „Комического Романа", переведенного на русский язык, ничего из Скаррона не читал и знал о нем по-наслышке».[34]

Но Б. В. Томашевский указал не на все темные места в этом майковском посвящении. Непонятно не только сочетание имени Скаррона с Приапом, но и многое другое. Что значит просьба прийти настроить «гудок иль балалайку»? Никакой балалайки не могло быть у автора «Комического романа». Как понимать желание Майкова «загудить» подобно Скаррону и «бурлаками... героев нарядить»? Всем известно, что Скаррон не воспевал бурлаков, и не мог поэтому Майков следовать его примеру. По словам Б. В. Томашевского, Майков не знал поэтических произведений Скаррона. Но даже если бы знал, то все равно не мог бы за ним следовать и призывать его к себе на помощь, так как майковская пародия восходила к другой традиции. М. П. Алексеев пишет: «Хотя имя Скаррона пользовалось довольно большой известностью также и в русской литературе XVIII в., но русские пародии „во вкусе скарроновом" (например, поэма В. И. Майкова «Елисей») не восходят непосредственно к Скаррону».[35]

Что же должно означать это таинственное обращение к Скаррону? Все недоумения разъяснятся, если допустить, что именем Скаррона Майков называет Баркова. В ту пору было принято давать русским поэтам имена прославленных западных поэтов. Делали это всерьез (Ломоносова называли Пиндаром, Сумарокова — Расином) и в насмешку (Петрова именовали Виргилием). Баркова Майков называет Скарроном, или точнее «душечкой» Скарроном. Вспомним, что Карамзин, закрепляя эту традицию, писал в своем «Пантеоне»: Барков «есть русский Скаррон». При таком понимании темные стихи посвящения приобретают ясность и определенность. «Елисей» написан вслед за «Одой кулашному бойцу». Призыв к вдохновителю «приди, настрой ты мне гудок» есть прямое обращение к автору оды, заявившему: «Гудок, не лиру, принимаю». Желание «подобно загудить», воспеть бурлаков — признание барковского приоритета в этой теме. Становится понятным и упоминание здесь Приапа — вся муза Баркова прочно сочеталась с Приапом. У него даже есть специальная ода «Приапу», которую и имеет в виду Майков. В ней-то и говорится о «Приапа пышном троне»:

Меж двух покрытых снегом гор,
Между кустов густых, прелестных,
Имеешь ты свой храм и двор,
В пределах ты живешь претесных...
. . . . . .
Ты тут на троне, как в суде,
Сидишь...

Стихи эти были отлично известны всем литераторам. Знание их придавало особую соль и остроту обращению Майкова к своему вдохновителю — «русскому Скаррону».

Барков жил бурно, дерзил начальству, скандалил, много пил. Его изгнали из Академии наук, лишив литературного заработка. Больной и нищий, он умер в расцвете сил и таланта. Но его поэзия продолжала жить. Она, сохраняя веселость, буйство и неистовость своего творца, увлекала все новых и новых читателей.

Явно или тайно Барков «настраивал» гудок многим поэтам конца XVIII—начала XIX века, когда они брались за пародию. Следовал этой традиции и Пушкин-лицеист. Желая нанести удар литературным староверам, он написал

[33] Там же, стр. 120.
[34] Там же, стр. 706—707.
[35] История французской литературы, т. I, стр. 394.

lib.pushkinskijdom.ru

балладу «Тень Баркова». Юный автор призывает тень помочь поэту — герою баллады. Явившаяся на помощь тень Баркова признается:

Но слушай: изо всех певцов
Никто меня не славил,
Никто! так.....!
Хвалы мне их не нужны.
Лишь от тебя услуги жду —
Пиши в часы досужны! [36]

Пушкин отлично понял, что Барков не рассчитывал на похвалы и признание, а всегда желал только одного, — чтобы новые поэты, используя его «гудок», ниспровергали литературных врагов:

Возьми задорный мой гудок,
Играй, как ни попало!
Вот звонки струны, вот смычок,
Ума в тебе не мало.

Не пой лишь так, как пел Бобров,
Не Шелехова тоном,
Шихматов, Палицын, Хвостов
Прокляты Аполлоном.[37]

Удивительна судьба поэтического наследия Баркова. Его сатиры, «вывороченные наизнанку» трагедии и элегии, его «шутливые оды» были острым оружием литературной борьбы своего времени. Они направлены были против творчества Сумарокова, которое уже к 80—90-м годам утратило современное звучание и воспринималось как явление давно прошедшего времени. Тем более краткая жизнь, казалось, была уготовлена пародиям на его творчество. Случилось как раз наоборот — даже в эпоху Карамзина и Пушкина пародии Баркова воспринимались как живое явление литературы. Я имею при этом в виду восприятие Баркова в литературной среде. К сожалению, с 30—40-х годов XIX века «Девичья игрушка» стала получать распространение среди любителей эротических сочинений, которые даже не догадывались о литературно-полемической направленности творчества поэта. Именно поэтому оказалось возможным приписывать Баркову многочисленные бездарные порнографические сочинения.

Среди же литераторов сборник Баркова продолжал восприниматься как разящее оружие полемики. В 10—20-е годы безымянные поэты, выступавшие против сентиментализма и романтизма, стали по образцу Баркова сочинять пародии на трагедии Озерова, на элегии романтиков, на романтические поэмы (в частности, на «Братьев-разбойников» Пушкина). Так, в рукописной литературе рядом с «Девичьей игрушкой» Баркова стал распространяться сборник «Русская приапея и циника». Безымянные пародии играли в литературной жизни нового времени ту же роль, что и пародии Баркова. Но их художественная ценность невелика — они были копиями барковских сатир, повторяли его принципы пародирования.

«Литературная революция», начавшаяся в России в 60-е годы XVIII века, разрушала поэзию классицизма, преодолевала эстетический кодекс нормативной поэтики, создавала новое искусство, которое, сближаясь с действительностью, пошло по двум путям — реализма и сентиментализма. В последующем реализм, развиваясь и одерживая все новые и новые победы, будет бороться и с сентиментализмом и с романтизмом. К концу 30-х годов XIX столетия реализм как направление победит окончательно. На протяжении этих нескольких десятилетий постоянным спутником поэтов действительности была веселая, буйная, озорная пародия, созданная «русским Скарроном» Иваном Барковым.

Всякий раз, когда в решающие моменты литературной борьбы — сначала с классицизмом, потом с сентиментализмом и, наконец, с романтизмом — возникала необходимость эстетической дискредитации того или иного направления, вспоминался Барков. Его метод — переводить идеальность, условность, аллегоричность и отвлеченность чувствований поэтов и литературных героев в сферу грубой чувственности — помогал создавать новые, остро пародийные произведения. Тень Баркова посещала многих поэтов — от Майкова до Пушкина.

[36] См.: В. Гаевский. Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения. «Современник», 1863, т. XCVII, [№ 7], отд. I, стр. 156. См. также: Н. Лернер. Неизвестная баллада А. Пушкина «Тень Баркова». «Огонек», 1929, № 5 (305) (стр. ненум.).

[37] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ АНАТОЛИЯ МАРИЕНГОФА

(ПУБЛИКАЦИЯ А. Б. НИКРИТИНОЙ, ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЗАМЕТКА Н. ХОМЧУК)

Публикуемые фрагменты составляют незначительную по объему часть воспоминаний А. Б. Мариенгофа.

Поэт, драматург, один из инициаторов нашумевшего в 20-е годы имажинизма, Мариенгоф был очевидцем важных исторических событий, знал больших людей русского и зарубежного искусства — Есенина и Маяковского, Мейерхольда, Станиславского, Качалова, Айседору Дункан.

Автор не всегда придерживается хронологической последовательности, не стремится к созданию цельных, законченных образов своих современников. Достоинство его воспоминаний в другом: остро подмеченные и умело отобранные детали воссоздают атмосферу эпохи, из беглых, казалось бы, штрихов возникает эскиз литературного портрета, порой гротескный, иногда спорный, но, как правило, выразительный, запоминающийся.

Значительное место в воспоминаниях Мариенгофа занимают главы, посвященные Сергею Есенину. Это закономерно: в течение нескольких лет поэтов связывали узы дружбы. Они не порвались и тогда, когда Есенин публично заявил о разрыве с имажинизмом.

Общеизвестно, что вскоре после гибели Есенина Мариенгоф выступил с книгой, в которой рассказал о судьбе поэта и своих взаимоотношениях с ним. Публикуемые ниже отрывки являются частью самостоятельного произведения — воспоминаний (первоначально озаглавленных «Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги»), над которыми Мариенгоф работал до конца дней. Здесь главы о Сергее Есенине лишены той субъективности, освобождены от тех случайных деталей, которые послужили поводом для нареканий критики в адрес книги, написанной в 20-е годы. Эти главы помогают расширить уже сложившиеся представления о Есенине, оттеняют новые грани его поэтического образа и, что не менее важно, помогают проследить сложные и многообразные связи поэта с современностью и современниками.

. . . Свою Пензу я доживал, зарывшись в книжицы и книги стихов. Обзавелся я тогда и новым другом, стихотворцем: Ванечка Старцев окончил годом позже меня ту же Пономаревскую гимназию. Одновременно с ним и, казалось, довольно неожиданно мы оба влюбились, именно влюбились, в метафору. Но мы назвали ее — «имажем». От французского «имаж» — образ. Французы-то мы были не ахти какие — нижегородско-пензенские. А влюбились в этот «имаж» по уши. Как, скажем, я не влюблялся даже в очень хорошеньких гимназисток. На пару с Ванечкой бегали мы, вытянув языки, за этими «имажами»: ловили их, выслеживали, поджидали в новых сборниках, в журналах и в петроградских газетах. Всех же старых поэтов мы вчистую забросили, так как были они не очень-то богаты «имажами», а без них поэзия в наших глазах потеряла всю свою привлекательность. А вот Сергея Есенина, поэта до той поры для нас совершенно неведомого, решительно возвели в своих сердцах на трон поэзии. Еще бы! И облака-то у него «лаяли», и над рощей оценялась луна «златым щенком», а

Солнце, как кошка,
С небесной вербы
Лапкою золотою
Трогала мои волоса.

— Какие «имажи»! Ах, какие «имажи»!

У Ванечки и у меня как раз в те дни появилось немного деньжат. Не долго думая, мы решили истратить их наилучшим способом — т. е. издать «революционный альманах» под собственной редакцией и с собственным участием. Сказано — сделано. Откопали мы у бывших пономаревских гимназистов какую-то паршивенькую прозу, какие-то жалкие стишки, прилепили их к нашим, а самих себя бесстрашно объявили «груп-

lib.pushkinskijdom.ru

пой имажинистов». «Революционный альманах» мы назвали «Исходом» и напечатали в пензенской губернской типографии. Разумеется, мы были убеждены, что наш «Исход» явится исходом для всей новейшей русской литературы.

А ровно через десять дней после выпуска в свет альманаха мы гордо сказали:

— Прощай, Пенза! Прощай, толстопятая!

И отправились в Москву.

. . . Большие зеркальные окна издательства ВЦИК выходили на Тверскую, близ Моховой. Так как я был поэт, дядя Костя распорядился посадить меня у окна, сказав при этом: «Пусть любуется на нашу революционную жизнь и пишет о ней стихи». Я действительно все служебное время либо этой жизнью любовался, либо «творил». А дядя Костя (он же — Константин Степанович Еремеев) мне сразу пришелся по душе. И его седые усы «зубной щеткой», и прищуренные умные глаза коричневатого цвета, и прокуренная трубка, словно приколоченная к губам, и почерневший верхний сустав указательного пальца на правой руке, которым он приминал горячий пепел крепкого табака, — все это как бы пересказывало мне его славную биографию. Казалось, именно таким и должен быть «до черта храбрый первый большевистский комендант Петрограда». И я любил, когда он, приоткрыв дверь своего кабинета, глуховатым голосом приглашал: «Загляните-ка, Анатолий, ко мне!»

Но первейшим большим для меня событием был приход в издательство желтоволосого паренька в синей поддевке. Войдя легкой свободной походкой, он почему-то сразу направился к моему столу. А в длинной комнате таких же столов стояло примерно семь-восемь.

— Доброе утро, товарищ!

И паренек протянул мне совсем не изнеженную руку, но с ухоженными ногтями.

— Сергей Есенин.

У меня от волнения дух перехватило.

— Можно возле вас присесть на минутку?

— Очень прошу!

И я придвинул ему стул задрожавшей рукой.

— А курить у вас можно?

— Можно, можно!

Он спокойно закурил, а когда потянулся за пепельницей, заметил на столе листки, исписанные стихотворными столбиками.

— Вы, товарищ, тоже стихи пишете?

Вместо ответа я громко проглотил слюну.

А вместо «минутки» Есенин просидел у моего стола часа три. О стихотворном столбике он сказал:

— Лихо!

И, сам того не подозревая, сделал меня счастливым этим коротким словом.

В тот день с самого утра Тверскую чеканили суровые колонны под красными полотнищами с надписями: «Мы требуем массового террора!»

Есенин прочел вслух мой столбик:

Кровью плюем зазорно
Богу в юродивый взор.
Вот по красному черным
Массовый террор.

И повторил:

— Лихо!

И опять это слово прозвучало для моего уха как самая великолепная музыка. А желтоволосого автора «музыки» я просто заобожал.

— Ух, пора обедать! — сказал он, легко поднимаясь со стула. А завтра утречком я опять загляну к вам. Есть ведь о чем покалякать. До свиданья, Толя.

— До свиданья, Сережа. Приходите, пожалуйста, пораньше.

— Ладненько.

Есенина называли «Сережей» даже малознакомые люди. И вправду, уж очень он был «Сережа»! А Сергеем Александровичем его преимущественно величали Ивановы-Разумники и Львовы-Рогачевские. Так полагалось для критиков.

Но перешли мы с Есениным на ты дня через три после знакомства.

Ни разу в жизни я еще никого не ждал так нетерпеливо, с таким трепетом. Меня лихорадило. От зеркального окна, разумеется, глаз не отрывал.

Он тогда жил у своего приятеля Георгия Устинова в гостинице «Люкс». Кажется, это был 4-й Дом Советов.

— Здорово, Толя!

— Здравствуйте, Сережа! Присаживайтесь, присаживайтесь.

— Уже сижу.

Он вынул из кармана синей поддевки полную горсть каленых семечек и положил их передо мной на письменный стол. А на входных дверях издательства висел большой

lib.pushkinskijdom.ru

плакат: «Семечек не лущить». Тогда в столице везде и все их лущили: на улицах, на бульварах, на концертах, в театрах, в кино, в учреждениях, в квартирах. Лущили дети, молодежь, папы, мамы, дедушки и бабушки. Лущили партийные, беспартийные, интеллигенция, мещанство, «Сухаревка» и даже «лишние люди», т. е. прежний высший свет. Была эпоха каленых семечек.

— Спасибо, Сережа! — не очень смело сказал я.

— А шелуху, Толя, в карман бросайте, — делово посоветовал Есенин.

Мы принялись за семечки и за поэзию. Разговор становился все горячей. О чем? Конечно же, о дорогих нашему сердцу образах, о смелых «имажах». Есенину это слово сразу пришлось по вкусу.

— А кто, Сережа, из новых поэтов побогаче имажами?

— Вадима Шершеневича вы читали?

— Нет.

— Богат образами.

— Хороши ли они у этого Шершеневича?

— Да вот завтра я закину вам его книжонки. — Есенин процитировал: «В углу стоит бог. Он раскрыл руки, как часовые стрелки, когда без четверти три». Хорошо?

— А кто еще образник?

— Пожалуй, Рюрик Ивнев. Читали?

— Я ведь, Сережа, недавно из Пензы. Там новых книг мало.

— Завтра этого Рюрика я к вам приведу.

За каленьми семечками и разговорами о поэзии мы не заметили, как из кабинета появился Еремеев и неторопливо подошел к нам.

— Кто эту дрянь купил? — попыхивая трубкой, строго спросил он.

— Я! — быстро ответил Есенин с той улыбкой, которая без труда влезала во всякую душу. — Прошу, дядя Костя! Залезайте!

И подставил глубокий карман поддевки.

— Спасибо, Сережа, — сказал Еремеев и взял горсточку. — Загляните-ка, товарищи, ко мне.

Он говорил скупо, как английские лорды в анекдотах.

Кабинет был похож на огромный фонарь: стекла, стекла, стекла. . .

— У тебя, Сережа, новые стихи есть?

— А как же, дядя Костя! Семечки-то не дают дарма.

Константин Степанович в молчании попыхтел трубкой.

— Анатолий тебе читал свои?

— А как же!

И Есенин сказал наизусть запавшие ему в память строчки:

Мария, Мария, кого вынашивала?
Пыль бы у ног твоих целовал за аборт.
Зато теперь на распеленутой земле нашей
Только я — человек горд!

— Такими словами, дядя Костя, Мариенгоф с божьей матерью беседует.

Одобрительная улыбка шевельнула углы губ нашего лорда. Это было уже много! А мы с Есениным помалкивали.

— Значится. . .

Константин Степанович говорил «значится» вместо «значит».

— Значится, объявляйте, Анатолий, великий набор. — И запыхтел трубкой. Набор своих башибузуков.

И еще подымил.

— Я, значится, ребята, решил издать сборником ваш рык.

Несколько позже я предложил назвать этот рык «Явью». . .

Есенин сначала привел ко мне в издательство Рюрика Ивнева с девичьим голоском и трагическими глазами под тяжелыми веками, а вскоре и Вадима Шершеневича с энергичным профилем Шерлока Холмса.

В начале зимы Боб переселил меня со всеми моими «Исходами» в отличную комнату на Петровке к каким-то интеллигентным буржуям, которые решились сами предусмотрительно уплотниться. «Дальше, мол, будет еще хуже, и проклятые большевики в нашу квартиру водворят совсем уже черт знает кого».

Распаковать фибровый чемодан и запихать под кровать остатки «Исхода» было недолго. И сразу я пригласил к себе на новоселье Есенина, Шершеневича и Рюрика Ивнева. Всем троим я написал одно и то же: «Приходите в субботу вечером. Надо окончательно договориться об имажинистском манифесте. Время не терпит. „Советская страна“ обещает его напечатать в ближайшем номере».

lib.pushkinskijdom.ru

Воду для морковного чая мне пришлось кипятить в суповой кастрюле, так как мои недоверчивые хозяева куда-то припрятали самовар и чайник. И (о, ужас!) бараний жир позолотил гостеприимный кипяток. Само собой, Шершеневич не удержался от очередной остроты; перед тем как размешать в стакане щепотку сахарина, он сказал:

— Ну что ж, похлебаем этот полусуп. Сие особенно приятно, потому что сегодня я полуобедал.

— Я тоже! — пропищал Рюрик Ивнев. — Подлейте-ка мне, Толечка, еще морковки. Я люблю полусуп крепкий.

Как гостеприимный хозяин, я, конечно, притворился, что эти милые шуточки мне приятны.

В комнате сразу стало шумно, потому что будущим командорам имажинистского ордена не терпелось говорить, и говорили одновременно. Это было заведено русскими интеллигентами еще задолго до «образной эры», как без малейшей иронии мы стали называть наше время.

Есенин, презирая сахарин, вынул из кармана поддевки серый кусок сахара, отгрыз от него кусочек, налил полусуп из стакана в блюдце и сказал, не повышая голоса:

— Ты, Вадим, газетчик, стало быть тебе и пишущая машинка в зубы. Сегодня ночью выстукай на ней наш «манифест».

— Предлагаю назвать «декларацией».

— Ладно. А завтра приходи с ней к Толе в издательство. Послушаем, обсудим и подпишем.

— Буду ровно в час.

— Конечно.

Шершеневич пришел минута в минуту.

Слушали его с самыми серьезными физиономиями.

— Мы, настоящие мастеровые искусства, мы, кто отшлифовывает образ и чистит форму от пыли содержания. . .

— Чего, чего?

— Слушай, Сережа! Не перебивай.

— . . . утверждаем, что единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов. Образ и только образ. Образ — ступнями от аналогий, параллелизмов, сравнений, противоположения — вот орудие производства мастера искусства. Только образ, как нафталин, пересыпающий произведение, спасает его от моли времени. . .

Декларация не слишком устроила меня и Есенина. Но мы подписали ее. Почему? Вероятно, по легкомыслию молодости.

Одновременно с нашей имажинистской «декларацией» в газете «Советская страна» была напечатана моя поэма «Магдалина». Редактором газеты был Борис Федорович Малкин, мой земляк по Пензе. Он заведовал и Центропечатью. Дня через три после выхода номера с «Магдалиной» я зашел к Борису Федоровичу в кабинет. Он поднял на меня свои грустные библейские глаза и сказал высоким голоском:

— Здравствуйте, Анатолий. Побеседуем.

Я сел в архиерейское кресло, еще не протертое писателями, журналистами и прочей богемой, приходящей к Борису Федоровичу по делам и без всякого дела.

Он вздохнул:

— Вчера ночью, Анатолий, я был в Кремле у Ильича. Он только что прочел вашу «Магдалину».

Малкин замолчал.

«Посмотрим, кто кого перемолчит», — решил я. И перемолчал.

Он снова вздохнул.

— Ильич спросил меня: «Сколько лет вашему поэту?» Я, Анатолий, ответил: «Лет двадцать».

— Мне двадцать два года, Борис Федорович.

— Неужели?

И Малкин тут же добавил, как в таких случаях добавляют почти все и почти всегда:

— До чего же быстро летит время! Помню вас в Пензе. . . тоненьким хорошеньким гимназистиком. Тогда вы еще донашивали свою дворянскую шинель. Вы явились ко мне в редакцию «Черноземa» с синей тетрадкой. В ней были ваши первые стихи. А вот теперь, Анатолий, вы уже. . .

И он опять вздохнул. Но на этот раз у меня не хватило выдержки:

— Что сказал Ленин о моей поэме?

— Ничего. Но о вас, Анатолий, он сказал: «Больной мальчик».

— Все?

— После этого Ильич сразу заговорил о делах Центропечати.

Я очень огорчился.

lib.pushkinskijdom.ru

В начале октября мы с Есениным нежданно-негаданно отправились в Петроград. На этот раз с комиссаром конников товарищем Тарасом в его отдельном красноперинном пульмане. А летом нас взял с собой Дмитрий Ильич Ульянов, брат Владимира Ильича. Его маленький отдельный вагон не поражал роскошью. Спальные полки были в стареньких залатанных чехлах, чистых, как простыни в московских сыпнотифозных больницах.

Донской казак Тарас нам полюбился с первого взгляда. На его бритой круглой голове только исторического чуба и не хватало. Зато рыжие усы свисали пониже грудок, как у того запорожца, что на репинской картине хохочет, упершись в бока растопыренными ручищами. Суконные шаровары, как полагается, были «шириною в Черное море», а рукоять сабли — в серебре. Все остальное — по классике прошлых веков, с поправкою на гражданскую войну наших дней. А самым для меня завидным был прочный загар казака, словно бы заявлявший по Гоголю: «Черт вас возьми, степи, как вы хороши!»

Поезд тронулся.

— В дороге и пображничать бог велел, — сказал комиссар, ставя на столик пузатую флягу с кахетинским.

— Вылезай-ка, Дид, из своей люльки. Твоя чарочка полна, — обратился комиссар конников к художнику Диду Ладо, уже похрапывавшему на верхней полке.

Уговаривать Дида не пришлось.

Мы со звоном чокнулись зеленоватыми стаканами из завокзальной извозчичьей чайной.

— А по вкусу ль тебе, товарищ Тарас, мои лошадки? — спросил Дид комиссара. — Этот вот — Мариенгоф — английской породы. А Сережа — «вяточка».

Так он и рисовал нас — лошадьми. Карикатуры имели успех в Кафе поэтов.

В честь карикатуриста Вадим Шершеневич назвал свою книжку стихов «Лошадь, как лошадь». Центропечать, соблазненная названием, неожиданно пустила имажинистские стихи по Наркомзему, чем очень рассмешила Владимира Ильича. А он ведь умел посмеяться.

— Хлопцы, — обратился к нам круглолицый комиссар. — Мне сказали, вы исповедуете имажинистскую веру. Уважьте, просветите темного рубаку.

Просьба эта сразу взяла Есенина «за грудки», по собственному его выражению, и он с жаром принялся обращать в нашу веру «рубаку», к слову сказать, не очень-то темного.

— Наматывай же на оба свои усища, Бульба. Имаж это значит образ. Разумеешь?

— Да.

— Так вот разумей крепче: по презренной прозе ногти это ногти, а в поэзии это листья. Понял? Руки — просто руки, а у нас — сучья. . . Сие и есть, Бульба, и-мажи-низм! Разумеешь?

— Ни! — чистосердечно признался комиссар.

Почесав за ухом, Есенин продолжал свою проповедь:

— В северных губерниях говорят про ненастье: «Волки задрали солнечко». Это имаж. — И повторил: — Имаж!. . А Гомер сказал про слово, что оно, «как птица, вылетает из загороди зубов». Тоже прекраснейший имаж! И Гомер был имажинистом. А вот пуп есть узел человеческого существа.

И, задрав рубашку, Есенин на своем животе показал пуп.

— Тоже имаж!. . А Соломон в «Песне песней» восклицал: «Зубы твои, Суламифь, как стадо стриженых коз, бегущих с гор Галаад». . . А у нас под Рязанью говорят о золотом месяце еще поэтичней: «Лысый мерин через синее прясло глядит». Понимай — через синюю реку. Все имажи, имажи, имажи! Понял?

— Ни.

Тогда Есенин решил проповедовать стихами:

Облаки лают,
Ревет златозубая высь. . .
Пою и взываю:
Господи, отелись!

Чехов говорил: «Все мы в молодости восторженно чирикаем». Есенин в молодости не чирикал.

Мудростью пухнет слово,
Вязью колося поля.
Над тучами, как корова,
Хвост задрала заря.

— Вот, Бульба, и вали в нашу веру имажинистскую. . .

— Не можно, хлопец, козаку менять свою веру.

Есенин рассердился:

— Хэ! Какая ж така у тебя вера, что ее нельзя менять? Мы вот господа бога на шиш сменяли, а ты. . .

Комиссар посмотрел ему прямо в лицо глазами круглыми, как у птицы.

lib.pushkinskijdom.ru

— Марксистская у меня, хлопец, вера! Я с нею на генерала Корнилова ходил. А сейчас на немцев пойду, на гетмана Скоропадского и всю белую армию. . .

Утром на перроне Николаевского вокзала мы не бездушно расцеловались с товарищем Тарасом.

Есенин сказал ему:

— А когда, Бульба, будешь опять в Москве — приходи к нам. Знаешь, небось, где театр Корша? Так вот мы в соседнем доме. Спроси, милый: «А где тут имажинисты проживают?» Хоть мы и не так давно перебрались с Петровки, но уже каждая собака тебе скажет.

Бульбу опередила недобрая весть. Явилась она к нам с первым снегом. Почему так проворны недобрые вести? Почему ходят они быстрей, чем добрые!

На Украине нашего марксиста зарубили белые офицерские сабли.

«Стойло Пегаса». Мейерхольд вскочил на диван, обитый красным рубчатым плюшем, и поднял над головой ладонь (жест эпохи):

— Товарищи, сегодня мы не играем, сегодня наши актеры в бане моются, — милости прошу: двери нашего театра для вас открыты — сцена и зрительный зал свободны. Прошу пожаловать!

Жаждущие найти истину в искусстве широкой шумной лавиной хлынули по вечерней Тверской, чтобы заполнить партер, ложи и ярусы.

Если очередной диспут был платным, сплошь и рядом эскадрон конной милиции опоясывал общественное здание. Товарищи с увесистыми наганами становились на места билетерш, смытых разбушевавшимися человеческими волнами.

О таких буйных диспутах, к примеру, как «Разгром левого фронта», вероятно, современники до сих пор не без увлечения рассказывают своим дисциплинированным внукам.

Всеволод Мейерхольд, называвший себя «мастером», привел в Колонный зал на «Разгром» не только актеров, актрис, музыкантов, художников, но и весь подсобный персонал, включая товарищей, стоявших у вешалок. Они подошли стройными рядами. Впереди сам мастер чеканил командорский шаг. Вероятно, так маршировали при императоре Павле. В затылок за мастером шел «знаменосец» — вихрастый художник богатырского сложения. Имя его не сохранилось в истории. Он величаво нес длинный шест, к которому были прибиты ярко-красные лыжные штаны, красиво развевающиеся в воздухе. У всей этой армии «Левого фронта» никаких билетов, разумеется, не было. «Колонный» был взят яростным приступом. Мы были вынуждены начать с опозданием.

Когда я появился на трибуне, вихрастый знаменосец, по знаку Мейерхольда, высоко поднял шест. Красные штаны зазмеились под хрустальной люстрой.

— Держись, Толя, начинается, — сказал Шершеневич.

В ту же минуту затрубил рог, затрещали трещотки, завыли сирены, задребезжали свистки. Мне пришлось с равнодушным видом, заложив ногу за ногу, сесть на стул возле кафедры. Публика была в восторге. Скандал ее устраивал больше, чем наши сокрушительные речи. Так проходил весь диспут. Я вставал и присаживался. Есенин, засунув четыре пальца в рот, пытался пересвистать две тысячи человек. Шершеневич философски выпускал изо рта дым классическими кольцами. А Рюрик Ивнев лорнировал переполненные хоры и партер. Я не мог не улыбнуться, вспоминая его четверостишие, модное накануне революции:

Выхожу из вагона
И лорнирую неизвестную местность.
А со мной всегдашняя бонна —
Моя будущая известность.

А зал бушевал все яростнее. Кто-то кому-то уже давал звонкие пощечины.

Докурив папиросу, Шершеневич кисло сказал:

— Разгром не состоялся.

Нашего Цицерона это слегка огорчило.

— Не горюй, Дима. Мы сразу объявим второй диспут. В Большом зале Консерватории.

На этот раз на афишах стояло: «Мы — его!» (т. е. Мейерхольда).

Мелкой рысцой на извозчике подъехал мастер к зданию на Большой Никитской. Рядом с Всеволодом Эмильевичем сидела Зинаида Райх. . .

— А где свистуны? Где левая армия под красными штанами? — спросил я нашего администратора.

— Сегодня у него в театре спектакль. Занята почти вся труппа.

Нам повезло.

Взяв билеты у перекупщика, Мейерхольд вошел в консерваторский зал под ручку с Зинаидой Николаевной Райх.

Когда зал затих, я сказал:

lib.pushkinskijdom.ru

— Начинайте.

— Речь командора имажинистского ордена Анатолия Мариенгофа: «Мейерхольд — опиум для народа». . .

В основном, помнится, я говорил тогда о недоверии Мейерхольда к актеру.

— Товарищи, актер это пуп театра. . .

Но меня сразу поправили из партера:

— Не пуп, а сердце!

— Согласен, товарищи! Пуп, сердце, печонка, селезенка и все прочее. А для Мейерхольда важней его топорная конструкция. Вспомните «Великодушного рогоносца». Когда актер по пьесе должен репликовать, Мейерхольд, не доверяя ему, начинает крутить здоровенное колесо. И все зрители невольно смотрят, «как оно крутится», а не на актера.

— Правильно! — опять крикнули из партера.

— Разумеется, товарищи, правильно! А когда актрисе надо вести лирический диалог, Мейерхольд заставляет ее, как пацана, взлетать на гигантских шагах. Вспомните «Лес» Островского у него в театре. Все то же проклятое недоверие!. .

Ради таких словесных потасовок зрители и переполняли залы Политехнического, Консерватории и Дома Союзов.

Это была эпоха, когда о театральных декорациях говорили горячо, как о жизни или смерти искусства. . .

С Мейерхольдом имажинисты примерно через полгода уже снова были в самых приятельских отношениях. Как видите, ссорились тогда неистово и мирились великодушно.

Свои драматические поэмы «Пугачев» и «Заговор дураков» мы с Есениным читали у него на трупне, когда Зинаида Райх и «башмаков еще не износила» после знаменитых диспутов.

— Будем, товарищи, их ставить! — сразу объявил Мейерхольд. «Пугачева» нам оформит скульптор Коненков, а «Заговор» — Головин. Завтра же я отправлю ему вещь в Петроград. Лихо, товарищи, сделают. Бабахнем имажинистами!

Труппа, дружно зааплодировав, прокричала:

— Бабахнем!

Тогда репертуарные вопросы решались просто. Но ни «Пугачева», ни «Заговора дураков» Мейерхольд не поставил. Не бабахнул.

И это не испортило наших приятельских отношений. . .

. . . В Риме, в доме нашего посла Керженцева, Всеволод Эмильевич рассказывал о замысле постановки Гамлета, о понимании характеров и режиссерском решении отдельных сцен.

— Надеюсь, товарищи, — сказал мастер, — вы все помните гениальную ремарку финала: «Траурный марш. Уносят трупы. Пальба». Конечно, мы выполним ее беспрекословно. Творческая воля великого драматурга для меня священна.

Избранная компания благоговейно внимала.

— Дорогой Всеволод Эмильевич, — сказал посол. — Вы сейчас, с присущим вам блеском, рассказали нам решение целого ряда сцен. Но. . .

— Неужели я упустил что-то существенное? — удивился Мейерхольд.

Керженцев улыбнулся своей лисьей улыбкой:

— Всеволод Эмильевич, дорогой, вы забыли нам рассказать, какое нашли решение для монолога «Быть или не быть».

— Да!. . Да!. . «Быть или не быть». . . — выдохнула из себя избранная компания.

Хотя вряд ли многие помнили вторую строчку бессмертного монолога.

— Видите ли, товарищи, я вычеркиваю гамлетовский монолог. Он тормозит действие.

Почти все сконфуженно закивали головами.

— Кроме того, товарищи, этот монолог — лишь переложение в белые стихи отрывка из философского трактата «О меланхолии», модного в ту эпоху. . .

Прошу прощения, хронологии я не соблюдаю. С далеких институтских лет с ней не в ладу.

На улице стояла самая беспорядочная погода: мокрый снег вперемешку с ледяным дождем. Мы с Есениным, присев возле жаркой буржуйки, размечтались о золотом веке поэзии.

— Теперь уж недалече, — тихо сказал Есенин.

— Вот стукнет нам лет по сорок. . .

— Э, куда хватил! Не согласен! Давай-ка выпустим сборник под названием «Эпоха Есенина и Мариенгофа». Это ведь сущая правда!

lib.pushkinskijdom.ru

И подбросил в огонь три коротких поленца, слегка пообсохших на горячем животе буржуйки.

— А следующий сборник, Сережа, назовем по-чеховски, с его эпиграфом на первой странице: «Покупайте книгу, а не то в морду!»

— Ох, здорово!

— Может, Сережа, сначала выпустим «В морду!», потом «Эпоху»? А то Рюрик и Шершеневич обидятся! Скажут: почему только ваша эпоха?

Тут неожиданно явился Мейерхольд. Он был в кожухе, подпоясанном красноармейским ремнем; в мокрых валенках, подбитых оранжевой резиной, в дворницких рукавицах и в буденновке с красной пятиконечной звездой. Только пулеметных лент крест-накрест и не хватало.

— Ты что, Всеволод, прямо с поля боя? — серьезно спросил Есенин.

— Да! Прямо из Наркомпроса. С Луначарским воевал.

И, скинув кожух, повесил его сразу на три гвоздя, заменявших нам вешалку. Потом вытащил из полевой сумки свои фотографии, преподнес их нам. Мне с надписью: «Единственному денди в Республике». У этого «денди» было три носовых платка и две рубашки.

Мейерхольд сказал:

— Сережа, Анатолий, завтра, братишки, приходите ко мне в театр. В репетиционный зал. Бабахаю!

Мы пристали:

— Расскажи!

Он стащил с ног мокрые валенки, чтобы подсушить их возле буржуйки. Но в буденновке с красной звездой остался. В ту эпоху даже обыкновенная двенадцатиметровая комната не совсем была комнатой, а как бы залом железнодорожной станции.

— Третьего дня, — сказал Мейерхольд, — я пригласил к себе трех своих джентльменов, выдал им банку с тушью, три кисточки, два обойных рулона и скомандовал: «За ночь, товарищи, вы должны размалевать эти рулоны — кругами, треугольниками, квадратами, конусами и прочей геометрией». А в понедельник я бабахну о биомеханике.

О ней, стоявшей на трех китах — акробатике, гимнастике и клоунаде, Мейерхольд писал, говорил и докладывал.

Ровно в восемь мы с Есениным явились в репетиционный зал. На стенах висели листы, красиво исчерченные всяческой «геометрией». Для невежд в математике, вроде нас, вид был до предела чарующий своей безапелляционной научностью.

На облезлых стульях, сдвинутых в ряды, чинно сидели заведующие отделами Наркомпроса, седовласые театральные критики (которых мы называли «зубрами») и хроникеры. . . А юркие фотокорреспонденты общелкивали рулоны при вспышках магния.

Мейерхольд был в глухом черном пиджаке. На носу очки, которых в жизни он не носил. На голове — красная турецкая феска. Бильярдный кий заменил педагогическую указку.

Есенин шепнул:

— Все тот же доктор Дапертутто из «Трех апельсинов».

Так назывался мейерхольдовский журнал декадентской эпохи. На превосходном портрете Бориса Григорьева Всеволод Эмильевич был написан во фраке, в белом жилете, белых перчатках и в блестящем цилиндре, съехавшем на затылок.

— Только переменил цилиндр на красную феску.

Слегка ссутулясь, Мейерхольд расхаживал вдумчивыми шагами, сосредоточенно тыкал кием в «геометрию» и с профессорской серьезностью нес какую-то наукообразную галиматью.

Есенин сказал:

— «Ирундель» — по-французски ласточка!

Какой это был блестящий спектакль! Если бы здесь присутствовал Станиславский, он бы самоуспокоенно потирал руки. Его ученик не только проглотил всю систему, но и переварил ее. Есенин родился поэтом, Мейерхольд — комедиантом. Кстати, в XVIII веке существовало и слово «трагедиянт». К сожалению, Всеволод Эмильевич был слишком интеллигентом, чтобы приклеивать чужие волосы к своей физиономии и размалевывать ее для «позорища». Так ведь назывался в старину театр. Но не играть, не представлять, не изображать что-то он просто не мог. Это была его органическая потребность.

Роль докладчика, ученого, неулыбающегося педанта Мейерхольд играл замечательно.

Впрочем, Мария Федоровна Андреева говорила:

— Я не знаю ни одной роли, которую бы он сыграл плохо. Возьмите Василия Шуйского в «Федоре» — потрясающе, замечательно. Иван Грозный — замечательно. Треплев в «Чайке», совершенно из другой оперы, замечательно. Барон Тузенбах в «Трех сестрах» — и лучше нельзя. . . Затем в Иоганесе Фокерате он был великолепен. Как он играл Мальволио в «12-й ночи»!. . Он играл принца Арагонского в «Шейлоке». Роли никакой нет, короче воробьиного носа, а у него это выходило! Настоящий Дон-Кихот, настоящий испанец. Он говорил свой монолог так, что сидишь и слушаешь его, рот раскрыв. Ни одной роли не знаю, которую Мейерхольд сыграл бы плохо, —

lib.pushkinskijdom.ru

это был замечательный актер. Алексей Максимович был о нем тоже такого высокого мнения.

И вот, заложив левую руку за спину, Мейерхольд сосредоточенно тыкал кием в «геометрию». И на мастера благоговейно взирали довольно образованные люди, смертельно желающие быть самыми передовыми в искусстве.

— Дапертутто!. .

— Сатана! — прошептал я. . .

Однако надо вернуться в репетиционный зал.

Мейерхольд вынул из кармана большие серебряные часы (бутафорские), отщелкнул тяжелую крышку, взглянул на мертвые стрелки и спросил:

— Если, товарищи, вы не очень устали, будем продолжать?

— Продолжать!. . — загремели ряды.

Тогда Всеволод Эмильевич пощипал тремя пальцами свой бритый подбородок, и мы с Есениным собственными глазами увидели на нем несуществующую бородку академика конца XIX века. Фантасмагория!

— Дапертутто!. .

Мейерхольдовская приятельница, актриса театра Комиссаржевской, Веригина говорила:

— Мейерхольд мог шутить всем.

Ее «Воспоминания» попались мне на глаза совсем недавно.

Она уверяла:

— Иногда, развивая какую-нибудь идею, он казался влюбленным в нее. А через минуту уже издевался над любимым.

Незабываемый, прелестный, единственный, неповторимый, бессмертный Дапертутто!

В Москву приехала Айседора Дункан. Ее пригласил Луначарский. Знаменитая босоножка получила от нашего правительства особняк на Пречистенке, купечески роскошный.

— Толя, я влюбился в Айседору Дункан, — сказал Есенин, усевшись на стол, за которым я «ковырялся» над лирическими строчками.

— Ты влюбился?

— По уши.

— Не верю, Сережа.

— Разве я не могу влюбиться? Ну, увлекся, что ли.

— Увлекся? Ты?

Он почесал за ухом.

— Ладно, ладно. Ну, она мне понравилась. Я ведь люблю пожилых женщин.

— Люби, люби на здоровье.

Но кляксу я все-таки посадил.

Он испуганно взглянул на нее.

— Эх, растяпа! Это дурная примета. — И языком слизнул кляксу. — Пушкин тоже в приметы верил.

— Сто лет тому назад.

— Эка, напугал — сто лет назад! А стихи-то он писал сто лет назад не хуже нас с тобой.

Я, пожалуй, не был в этом уверен.

Вскоре Есенин перебрался к Дункан в ее особняк.

Забежал Есенин. Сели возле буржуйки. Она дышала уютным жаром.

— Не дрова, Толя, а порох! Кто покупал? Небось, Мартышон?

И Есенин подсел еще ближе к огню.

На столе, застеленном свежей скатертью, стоял глиняный кувшин с ветками молодой сосны. Есенин смял в пальцах зеленые иглы:

— Это хорошо, когда в комнате пахнет деревцом.

Подошел к ореховой тумбе. На ней еще недавно стояли наши бритвенные приборы и обломок зеркала, прислоненный к флакону тройного одеколона. А теперь — никритинский трельяжик, духи, круглая пудреница с большой пуховкой и синяя фарфоровая тарелочка с карандашами губной помады.

— Тумбочка-то наша холостяцкая каким туалетом стала!

Полюбовавшись на себя в трельяж, стал душиться. Почему-то за ушами.

— «Персидская сирень». . . У нас в Рязани сирени мно-о-ого!

Большой лебяжьей пуховкой напудрил все лицо, а не по-дамски — один нос.

— Мы-то с тобой, два дурака, аптекарской ватой после бритья пудрились.

И принялся расчесывать свои легкие волосы большим редкозубым гребнем из черепахи.

— Ну, мне пора.

— Подожди, Сережа. Через полчаса придет Нюша. Попьем чайку.

Он надвинул на брови свою круглую бобровую шапку с бархатным донышком.

— Поеду на свою Пречистенку клятую. Дунканша меня ждет.

— Ночуй с нами, Сережа, в старых Пенатах.

lib.pushkinskijdom.ru

— Нет, поеду.

И стал натягивать кожаные перчатки на пальцы, по-мальчишески растопыренные.

— Право, Сережа, оставайся. Гляди, как метет на улице.

Он застегнул шубу на все пуговицы и поднял воротник:

— Будь здрав!

— Ты сказал, Сережа, «клятая Пречистенка». А ну ее к богу! Оставайся насовсем. Нюша будет рада.

Он положил на мои плечи обе руки и, глядя в глаза, сказал вслух то, что, вероятно, не раз говорил самому себе:

— Нет, Толя, не хочу я сидеть на краешке чужого гнезда.

Я молча проводил его до парадного. Дверь хлопнула. Не спеша вернулся в нашу комнату, натопленную, пахнущую сосной и ставшую гораздо уютней от лебяжьей пуховки и черепахового гребня. Но в груди у меня защемило. Физически защемило. И разгребая поленья, я сидел, уронив голову, как будто с нечистой совестью, словно сделал что-то жестокое, непоправимое, но неизбежное.

Ах, Дункан, милая, дорогая Изадора, и надо же было тебе повстречаться на его пути!

Есенин пленился не Айседорой Дункан, а ее мировой славой. Он и женился на ее славе, а не на ней — отяжелевшей, но еще красивой женщине с искусно окрашенными в темно-красный цвет волосами.

Ему было лестно ходить под руку с этим «мировым именем» по Петровке, появляться в Кафе поэтов, на театральных премьерах и слышать за своей спиной шепот, в котором сплетались слова: «Дункан—Есенин. . . Есенин—Дункан».

Но потухала люстра в «Стойле Пегаса» или кончался балет «Лебединое озеро», и он сажал свое «мировое имя» на извозчика, московского «Ваньку» той эпохи. Они ехали с полутемной Тверской или с темной Дмитровки к себе на Пречистенку. Это не близкий свет, если всю дорогу молчать. А они молчали.

— Вот горе-гореваньице! — повторял я есенинское словцо.

— Ты подумай, Толя, — сказала Никритина, — даже собаке бывает трудно молчать. А ведь Изадора женщина!

— Не воображай, Нюха, что мужчинам это легко. Разница только в том, что женщина болтает, а мужчина разговаривает.

— Ты просто нахал, Анатолий! У Изадоры ум тонкий, изящный и смелый.

— А у Сережи, — перебил я, — умный ум.

— Это верно. Ум у него умный и поэтический! А вообще сущая беда, что Изадора говорит на всех европейских языках, кроме русского, а Есенин ни на каких других, только по-русски.

Садимся, бывало, ужинать на Пречистенке. Изадора выпивала большую граненую рюмку ледяной водки и с аппетитом заедала холодной бараниной.

Есенин думал: «Не своими зубами, небось, жует». А зубы у Изадоры — красавец к красавцу и свои собственные.

В столовой никого, кроме нас. Для меня, для Никритиной, для Ирмы Дункан — Айседора была «свой человек», а не мировая слава.

Что же касается сорокапятилетней, примерно, красавицы с крашеными волосами, так с этой модернизированной Венерой Милосской Есенину уже стало невкусно есть даже «пищу богов», как он называл холодную баранину с горчицей и солью.

Он бывал теперь подозрителен. Бесцеремонно впиваясь взглядом в лицо, пытался прочесть тайные замыслы человека, считая, что у каждого они имеются.

— Смекай, Мартышон, она же, чертова дочь, иностранка! Ей стихи мои — тарабарщина. Слов-то русских плясунья не понимает.

Платон отделял любимого человека от любящего. Есенин был любимым, Изадора — любящей. Он, как актер, подставлял щеку, а она целовала.

— Бери-ка, Сережа, тальянку.

Есенин опускал веки и пел с милой хрипотцой:

Эх, гармошка, смерть-отрава,
Знать с того под этот вой
Не одна лихая слава
Пропадала трын-травой.

А за окном уже поднималась утренняя заря, желтая, как подсолнечное масло.

Как-то Айседора танцевала в бывшем Зиминском театре. Все было переполнено: партер, ложи, балкон, ярусы. Из деревянной пропасти, в которую ввергнуты скрипки, виолончели, флейты и громадные барабаны, взлетала, как птица, дирижерская палочка. Заговорил Чайковский «Славянским маршем».

lib.pushkinskijdom.ru

Мне всегда думалось, что о живописи можно рассказывать не словами, а только самой живописью, о скульптуре — мрамором, деревом, воском, глиной, а о музыке — самой музыкой. Какой вздор! Оказывается, «Славянский марш», божественный и человеческий, — эти звуки величия, могущества, горлости и страсти могут сыграть не только инструменты, но и женский торс, шея, волосы, голова, руки, ноги, глаза и немой красный рот, словно кривым ножом вырезанный на круглом лице. Они могут сыграть, если принадлежат великой лицедейке. А Дункан была великая танцующая лицедейка. Я не люблю слово «гениальный», «гениальная», но Станиславский, не слишком щедрый на такие эпитеты, иначе не называл ее.

Отгремел зал. Вспыхнули люстры. Мы сидели с Есениным в ложе, недалеко от сцены. В соседней ложе расположились актриса, актер и нэпман. Члены профессионального союза работников искусств имеют обыкновение говорить значительно громче, чем простые смертные. Они жаждут, чтобы люди, сидящие поблизости, обращали на них внимание и слышали их.

— Друзья мои, — сказал актер с подбритыми бровями. — А зрелище-то неэстетическое: груди болтаются, живот волнуется. Ох, пора старушенции на покой.

— Дуся, ты абсолютно прав! — поддержал его трехподбородковый нэпман. — Я бы на месте Луначарского позволил бабушке в этом босоногом виде кувыркаться только в Сандуновских банях.

Мне было страшно взглянуть на Есенина. Настроение стало «серое с желтыми пятнышками», как говорил хороший писатель прошлого века.

— А сколько ей лет, Жоржик? — промурлыкало хрупкое существо с глазами, как дым от папиросы.

— Бес ее знает! Говорят, шестьдесят четыре. Она еще при Александре Третьем в Михайловском театре подвизалась, — соврал актер.

Есенин заскрипел челюстями.

— Таким надо запихивать кляп в рот, — сказал я.

— Наши мегеры в ее возрасте с клюками ходят. А на каждом пальце обеих ног у них по мозольному кольцу, — промурлыкало прекрасное существо. Она уже съела крымское яблочко, вафлю с кремом, плитку шоколада «Миньон», а теперь поглядывала на бутерброд с полтавской колбасой, лежащий в бумажной салфетке на барьере ложи. Это был нормальный аппетит классического кордебалета.

— Знаешь, Киса, как называют Дункан в «Стойле Пегаса»?

— Как?

— Дунька-коммунистка.

— Вот компания кретинов! — сказал я так же громко, как говорил актер.

Но это только осчастливило нэпмана, узнавшего меня.

— Товарищи. . . Товарищи!. . — зашептал он. — Знаменитые имажинисты Есенин и. . .

— Пойдем, Толя, — процедил Есенин побелевшими губами и натянул перчатку на дрожащую руку.

— Супруг!. . — хихикнула эфемерная.

На другой день после концерта Дункан в балашевский особняк пожаловал поэт Петр Орешин:

— Дай, Серега, взаймы пять червонцев.

Есенин, вынув бумажник, бросил его на стол:

— Все, что найдешь, твое. Богатей!

Орешин взял бумажник и стал деловито рыться в нем:

— Признавайся, Серега, а в карманах есть?

— Ищи!. . А щиблеты скидывать?

— Дурак! — хмуро выругался Орешин. — Какого ж черта на богатой старухе женился?

Есенин стал белым, как носовой платок, но не ударил Орешина.

Есенин и Дункан жили в одной комнате, но, казалось, они не разговаривают, а перекликаются через каменную стену.

Его жизнь сгорала криво, с одной стороны, как неудачно закуренная папироса. Дым от нее лез в глаза, и они слезились.

Перед отъездом за границу Дункан с Есениным расписались в загсе.

— Свадьба! Свадьба! — веселилась она. — Принимаем поздравления и подарки! Первый раз в жизни у Изадоры законный муж!. .

За день до отлета в Берлин они зашли к нам попрощаться.

В белом шелковом кашне, в мягких белых туфлях, в светлых лайковых перчатках Есенин был очень небудничный.

Изадора прошла к Никритиной на тахту.

— А я, Толя, стихотворение тебе написал. «Прощание с Мариенгофом»

lib.pushkinskijdom.ru

И вынул из кармана лист, сложенный пополам:

— Есть в дружбе счастье оголтелое. . .

Никритина крикнула:

— Громче, Вяточка! Мы тоже хотим послушать.

И он, дирижируя правой рукой, прекрасно прочел стихотворение.

— Чудное «Прощание», Сережа! — сказала Никритина.

— У Есенин все стихи чудные! — гордо объявила Дункан.

— Вот, Толя, крутит языком, а ни черта не понимает.

И прикрыв дверку, заговорил многозначительным шепотом:

— Милый, береги наше литературное поле. Как собака, его охраняй. Со злостью охраняй.

— Само собой.

— Я ведь туда еду не по Лондонам и Парижам болтаться, а чтоб завоевать ее.

— Кого, Сережа, завоевать?

Он взглянул на меня исподлобья: неужели ж не понимаю?

— Европу!. . Понял?. . Сначала, конечно, ее завоюю. . . А потом. . .

Завоевывать своими стихами Европу и Америку он решил твердо. Посомневаться в эту минуту было бы грешно.

— В Нью-Йорке я с ее Зингером познакомлюсь. . . — Есенин кивнул на Дункан. — У него долларов — миллиа-а-рды! Куры не клюют. Понял? Лучших переводчиков закуплю, как картошку. Пусть нас с тобой переводят.

— Да, да. . .

. . . Муж Ирмы Дункан, административное лицо при школе Айседоры, показал мне журнал, полученный из Нью-Йорка:

— А вот и наши! — сказал он в нос. У него был хронический насморк.

На цветной фотографии я увидел смеющуюся Изадору и несмеющегося Есенина.

— Как денди лондонский одет! — прогнусавил муж Ирмы. — Вот вам и рязанский мужичок!

Под цветным клише стояла подпись: «Айседора Дункан со своим молодым мужем».

— Американцы без церемоний! — сказал муж Ирмы.

Он протянул второй журнал. Подпись: «Айседора Дункан со своим супругом, молодым большевистским поэтом».

Передо мной — газеты, журналы, целая кипа. Есенин в них существовал только как «молодой супруг». Ужас!

Мой друг не слишком был скромен, когда писал, говорил и думал о себе. Но где ему в этом до Гоголя! «Меня теперь нужно беречь и лелеять, — писал Николай Васильевич из Италии. — Пусть за мной приедут (Щепкин и Аксаков). Меня теперь нужно лелеять не для меня, нет! Они сделают не бесполезное дело! Они привезут с собой глиняную вазу. . . В этой вазе теперь заключено сокровище, стало быть, ее нужно беречь».

Тут нет и тени улыбки. Богоизбранники не шутят, фанатики не иронизируют. Ах ты, боже мой, почему ж у Есенина не было и малой крохи от гоголевского: «Меня нужно беречь»?

Вот что писал мне Есенин из Остенде:

«Там, из Москвы, нам казалось, что Европа — это самый обширный район распространения наших идей и поэзии, а отсюда я вижу: боже мой, до чего прекрасна и богата Россия в этом смысле. Кажется, нет такой страны еще и быть не может. . .[1] Сплошное кладбище. Все эти люди, которые снуют быстрее ящериц, не люди, а могильные черви, дома их — гроба, а материк — склеп. Кто здесь жил, тот давно умер, и помним их только мы, ибо черви помнить не могут.

Из всего, что здесь намерен сделать, — это издать переводы двух книжек по 32 страницы двух несчастных авторов, о которых здесь знают весьма немного и то в литературных кругах. Издам на английском и французском».

А вот из другого письма:

«Родные мои. Хорошие.

[1] В воспоминаниях А. Мариенгофа пропущены следующие строки письма Есенина: «Со стороны внешних впечатлений после нашей разрухи здесь все прибрано и выглажено под утюг. На первых порах особенно твоему взору это понравилось бы, а потом, думаю, и ты бы стал хлопать себя по колену и скулить, как собака» (см.: Сергей Есенин, Собрание сочинений в пяти томах, т. V, Гослитиздат, М., 1962, стр. 160).

lib.pushkinskijdom.ru

Что сказать мне вам об этом ужаснейшем царстве мещанства, которое граничит здесь с идиотизмом?. . Я даже книг здесь не захотел издавать, несмотря на дешевизну бумаги и переводов. Никому здесь это не нужно».

В Москве Есенин, конечно, встречал нас.

На перроне Казанского вокзала мы крепко обнялись и сладко расцеловались. Меня только удивила его светлая фетровая шляпа, сдвинутая на затылок, она была в каких-то бурых пятнах, мы же называли его «чистюлей».

Через минуту, шагая по перрону и словно отвечая на мой вопрос, Есенин сказал:

— Ватерлоо, Толя.

И я все понял. Понял, что это был почти полный рассказ о его путешествии по Европе и Америке. Ведь мы с давних пор безошибочно понимали друг друга и без всяких слов, как бы читая мысли на расстоянии.

А на извозчике Есенин сказал:

— Милые, я буду крестить вашего пострела.

И в Богословском повторил.

— Значит, я крестный.

— Разумеется, Вяточка.

— А знаете, Мартышон, как буду его крестить? В шампанском. Наполню купель до краев шампанским. Стихи будут молитвами. Ух, какие молитвы я сложу о Кирилке! Согласны?

— Согласна, Сережа, — заявила непутевая мамаша.

У Есенина по-мальчишески искрились глаза. Мне припомнилась его великолепная строчка:

Что ж ты смотришь так синими брызгами?

В эту минуту раздался голосок — тихий, но несокрушимый:

— Этого безобразия я не допущу.

Голосок принадлежал моей теще — старушке с грустными глазами.

— Ребеночка простудить. . . малюсечку. . . Да ведь это. . . это. . .

Есенин всячески пытался переубедить старушку, говоря, что он согреет шампанское на примусе и оно будет тепленьким, как вода для Киркиного купального корыта.

— Умру, но не допущу!

Так погиб цикл есенинских стихов, думается мне, бессмертных.

— Веник в бане всем господин!

И неудавшийся крестный ушел нахохлившийся. Он не очень-то умел смиряться, склонять строптивую голову.

Дункан мне рассказывала:

— В Америке актриса должна появляться в большом свете. И мы с Сережей, конечно, стали там сверкать.

Я невольно улыбнулся: уж больно ее фраза была не наша.

— Есенин в Америке очень понравился. Его волосы, его походка. А это очень много! Но Сережа не понимал по-английски ничего. И была очень большая трагедия.

Тут Изадора перешла на французский, на котором я по-младенчески лепетал, а при вдохновении и кое-что понимал.

— Сереже казалось, что над ним все издеваются, ты ведь знаешь, какой он самолюбивый! И в самый неподходящий момент он сердито давал мне команду: «Айседора, домой!» И мы, как два сумасшедших, убегали. Все думали, что у меня заболел живот. Это было не очень красиво. . .

Есенин уехал с Пречистенки надломленным, а вернулся из своего свадебного путешествия сломанным.

— Будь оно проклято, это ее турне! — говорил он, проталкивая чернильным карандашом тугую коньячную пробку.

— Послушай, Толя, как чудесно написал о жизни Тургенев.

И, положив руку мне на колено, он с душевной хрипотцой читал: «Нужно спокойно принимать ее немногие дары, а когда подкосятся ноги, сесть близ дороги и глядеть на проходящих без зависти и досады: и они далеко не уйдут». Хорошо, Толя?

Потом мы оба молчали. Это было нетрудно, потому что оба знали, о чем молчим. Я уже говорил, что когда-то мы жили вместе и писали за одним столом. Паровое отопление тогда не работало. Мы спали под одним одеялом, чтобы согреться. Года четыре нас никогда не видели порознь. . .

— Знаешь, Толя, сколько шло народу за гробом Стендаля? Четверо!

Я невольно подумал: «До чего же Есенин литературный человек. А невежды продолжают считать его деревенским пастушком, играющим на дулейке».

— А Моцарта похоронили в общей могиле для бродяг.

И стал легонько насвистывать:

Эх, яблочко,
Куда катишься. . .

lib.pushkinskijdom.ru

Тогда у меня на столе Есенин забыл свою телеграмму:

«Ялта Гостиница Россия Айседоре Дункан Я люблю другую женат и счастлив тебе желаю того же Есенин».

И черновик этой телеграммы:

«Я говорил еще Париже что в России уйду жить с тобой не буду сейчас я женат и счастлив тебе желаю того же Есенин». . .

Наши дворники-близнецы, пыхтя, внесли в комнату громадный американский чемодан, перехваченный металлическими обручами. Вслед за чемоданом вошел Есенин:

— Вот, Толя, к тебе привез. От воров. — И окинул подозрительным взглядом комнату. — Хорош коф-фер! Негры в Америке прямо с третьего этажа его скидывают. И ни черта! Целехонек!

Дворники одобрительно похлопали чемодан, как добрую лошадь. Есенин сунул им несколько бумажек. Близнецы поблагодарили, сняв шапки. Значит дал много.

— Кругом, Толя, воры! Пла-а-акать хочется.

И мне захотелось плакать от этого бреда. Он вынул из кармана ключи на металлическом кольце и, присев, стал отпирать сложные замки «кофера»:

— В Америке эти мистеры — хитрые дьяволы! Они понимают, что человек — вор!

В громадном чемодане лежали шелковые рубашки, залитые вином, перчатки, разорванные по швам, и смятые галстуки. А ведь он был чистюлей! Подолгу плескался в медном тазу для варенья, заменявшем ванну. Сам гладил галстуки и стирал рубашку, если запаздывала прачка. Добра-то в обрез было.

— Вот все, что нажил великий русский поэт за целую жизнь! Чего молчишь, Анатолий?

— Да о чем тут разговаривать?

— Как о чем? О босоногой плясунье. Миколай Клюев с Петькой Орешиным о ней поговорили б! Разжился, мол, от богатой старухи.

И опять:

— Сволочи! Еще два галстука украли! Береги, Мартышон, добро мое.

Бред, страшный бред!

Никритина прошептала мне на ухо с болью, с отчаянием:

— Сережа сошел с ума.

— Не выдумывай. Просто на него ужасно действует водка.

Друг мой, друг мой,
Я очень и очень болен!
Сам не знаю, откуда взялась эта боль.
То ли ветер свистит
Над пустым и безлюдным полем,
То ль, как рощу в сентябрь,
Осыпает мозги алкоголь.

Это из есенинского «Черного человека».

— Алкоголь! Алкоголь! — сказала горько Никритина.

Я ответил не ей, а как бы своей мысли:

— На Востоке есть мудрая пословица: «Если ты хочешь иметь друга без недостатков, — ищи! Но я боюсь, что у тебя тогда друга не будет». . .

Через несколько дней Есенин вошел в комнату ладный, с ясным взглядом. Волосы были легкие, пушистые. Словом, вошел прежний Есенин — до-дункановский.

— Бросил пить, Толя. Третий день во рту ни росинки! А вечером меня будет осматривать консилиу́м.

Ударение на последнем слоге казалось ему особенно убедительным. И он назвал трех знаменитых психиатров, прихватив для внушительности умершего лет пять тому назад.

— Давно, Сережа, пора показаться хорошему врачу.

Он взял табурет и сел возле стола, по которому были разбросаны листы в моих мелких каракулях.

— Наша. . . бумага-то. . . с «медведями». . . Я на ней «Сорокоуста» писал.

На листах заграничной бумаги были водяные знаки — какие-то звери, вроде медведей, с рыцарскими щитами.

— Возьми, Сережа, пачку.

— Спасибо.

Он любил писать стихи на хорошей бумаге.

— Много сочиняешь, Толя?

— Нет.

lib.pushkinskijdom.ru

Есенин взял со стола лист в каракулях и прочел вслух:

Та, что зарю положила на губы
И думает — сама заря. . .

— А у меня стихов про любовь нету. Все про кобыл да про телят. А про любовь — хоть шаром покати.

— За чем же дело стало?

— Для этого ж влюбиться надо. Да вот не знаю, в кого.

Он никогда не писал без жизненной подкладки.

— В городе, черт подери, два миллиона юбок, а влюбиться человеку не в кого! Хоть с фонарем в полдень ищи.

На его поэтово счастье минут через двадцать Никритина вернулась к обеду вместе со своей приятельницей Гутей Миклашевской, первой красавицей Камерного театра. Крупная, статная. Античная, сказал бы я. Вроде Айседоры, но лет на двадцать моложе. Волосы цвета воробьиного крыла. Впоследствии Есенин в стихах позолотил их.

— Знакомьтесь, Вяточка. Это моя подружка Гутя. . .

Ласково снимая с «подружки» серые боты, Есенин продолжил Нюшину фразу:

— . . . Гутя Миклашевская — знаменитая «принцесса Брамбила»!

И улыбнулся. Ах, как он улыбался!

В роли «принцессы Брамбилы» Миклашевская покорила зрителя красотой. А шекспировские страсти для «Брамбилы» и не требовались. Миклашевская на сцене, как и в жизни, негромко говорила, мягко двигалась и пленительно улыбалась.

Никритина сказала:

— Я накрываю стол на четверых. Вы, Вяточка, конечно, пообедаете с нами?

— С удовольствием, Мартышон. Можно мне слетать за шампанским? А сам пить не буду. Честное слово!

— Полопаем, Вяточка, и без шампанского. Правда, Гутя?

— Обойдется, обойдется.

За обедом все время пришлось говорить Никритиной и мне, потому что вторая пара только улыбалась.

«Принцесса Брамбила» жила в коммунальной квартире на Малой Никитской, неподалеку от церкви, в которой венчался Пушкин. . .

— Можно мне, Гутенька, проводить вас?

— Конечно, Сережа.

Через несколько дней Есенин уже читал нам:

Заметался пожар голубой,
Позабылись родимые дали.
В первый раз я запел про любовь,
В первый раз отрекаюсь скандалить.

И дальше:

Мне бы только смотреть на тебя,
Видеть глаз злато-карий омут.
И чтоб, прошлое не любя,
Ты уйти не смогла к другому.

Потом второе:

Ты такая ж простая, как все,
Как сто тысяч других в России.
Знаешь ты одинокий рассвет,
Знаешь холод осени синей.

По-смешному я сердцем влип,
Я по-глупому мысли занял.
Твой иконный и строгий лик
По часовням висел в Рязани.

Потом третье:

Пускай ты выпита другим,
Но мне осталось, мне осталось
Твоих волос стекляпный дым
И глаз осенняя усталость.

О, возраст осени! Он мне
дороже юности и лета.
Ты стала нравиться вдвойне
Воображению поэта.

Я сердцем никогда не лгу. . .
и т. д.

lib.pushkinskijdom.ru

День был серого цвета. Я сидел на скамейке бульвара против Камерного театра.

— Сережа!. .

Есенин не сразу услышал. Шляпа, побуревшая от мокрого снега, была надвинута на самые брови.

— Сережа!. .

— Здоро́во!. . Небось, Мартышона поджидаешь?

Сел рядом, сдвинул шляпу на затылок и сказал, продолжая свою мысль:

— Лев Николаевич Толстой это правильно считал.

— Что?

— Да вот о плотской любви. . . что она окружена большущим суеверием. Надо, мол, разоблачить. Литература-то вокруг энтого дела нагородила черт-те что.

И снова напялил шляпу до бровей.

— Гутя-то ваша как поживает?

— Понемножку.

Я знал, что Есенин давно не был у нее.

— Пишешь, Сережа?

— Тот свой цикл. . . ну, о любви. . . Кланяйся Миклашевской.

И неожиданно спросил:

— Толя, ты любишь слово «покой»?

— Слово — люблю, а сам покой не особенно.

— Хорошее слово! От него и комнаты называются — покоями, от него и покойник. Хо-орошее слово!

И, рассеянно поцеловав меня в губы, сказал:

— Прощай, милый!

— Куда торопишься, Сережа?

— Пойду с ним попрощаюсь.

— С кем это?

— С Пушкиным.

— А чего с ним прощаться? Он, небось, никуда не уезжает.

— Может, я далеко уеду.

Это был мой последний разговор с Есениным.

Свои превосходные стихи 1925 года Есенин писал почти без помарок. А они были безукоризненны и по форме, более изощренной, чем когда-либо.

В молодые добрые времена он никогда не работал легко. С лирическим стихотворением любил «переспать ночку». А когда к нему приставал какой-нибудь критик:

— Сергей Александрович, расскажите, пожалуйста, как вы пишете?

— Да вот присяду на полчасика к столу перед обедом и напишу стишка три-четыре.

И хохотал тому в спину:

— Зачем дураку знать, что стихи писать, как землю пахать — семи потов мало.

Философ Сковорода говорил: «Всякий человек имеет цель в жизни, но не всякий — главную цель». У Есенина была — главная.

К концу 1925 года решение «уйти» стало у Есенина маниакальным. . .

А накануне трагического дня он был у Николая Клюева. Среди теплящихся лампадок читал стихи своему «старшему брату» в поэзии. Клюев сидел на дубовой лавке под иконой Миколы Чудотворца старого новгородского письма.

— Ну как? — спросил Есенин. — Стихи-то?

«Старший брат» троекратно облобызал его:

— Чувствительные стишки, Сереженька. Их бы на веленевой бумаге напечатать, с виньеточками — амурчики, голубки, лиры. Для замоскворецких барышень. Они, небось, и сейчас на Пятницкой проживают.

После этих слов Есенин заплакал.

Вспоминаю, отец говорил:

— Хорошо, если люди в жизни будут вести себя, как в бане. Там ведь один другому с охотой спину моет. Это уже много.

Клюев же укусил в спину своего «меньшого брата».

Вы помните есенинское:

И за все за грехи мои тяжкие,
За неверие в благодать,
Положите меня в русской рубашке
Под иконами умирать.

Для умного Есенина это стихотворение было чистой литературой. Даже в свою последнюю здешнюю минуту он не вспомнил бога. А многочисленные Иисусы в его стихах, богородицы, «скликающие в рай телят», иконы над смертным ложем — были не больше, чем для Пушкина — Аполлоны, Юпитеры и Авроры.

lib.pushkinskijdom.ru

Мы часто повторяем вслед за Достоевским: «человек с богом в душе», «человек без бога в душе». У Есенина, конечно, бог существовал. Но не христианский, не православный, а земной, человеческий, наш. Имя его — поэзия. С этим единым богом Есенин и прожил свой недлинный век.

Мне мерещится, что Есенин в последнюю минуту опять сказал, как после возвращения из Америки:

— Это Ватерлоо, Толя.

А сражение всей жизни за поэзию было давно выиграно. Сегодня в этом никто уже не сомневается.

В начале двадцатых годов как-то в «Стойло Пегаса» пришли три девушки. У хорошенькой Гали Бениславской тогда еще были косы галочьего цвета — длинные, пушистые, с бантиками, а крепенькие ноги обуты в черные башмаки с пуговицами. Мы говорили: «Пришла Галя в мальчиковых башмаках». Двух других девушек мы ласково называли мордоворотиками. После возвращения Есенина из Америки Галя стала для него самым близким человеком: возлюбленной, другом, нянькой — в самом красивом смысле этого слова. В войну взрослые измученные люди переделали няню в «нянечку». Я, пожалуй, не встречал в жизни большего, чем у Гали, самопожертвования, преданности, небрезгливости и, конечно, любви. Она отдала Есенину всю себя, ничего для себя не требуя. И уж если говорить правду, не получая. . .

После января Галя Бениславская несколько раз приходила к нам на Богословский. Всякий раз она была тихой, собранной. Без трагической маски на очень похудевшем лице. Курила по-мужски, глубоко затягиваясь и выпуская дым из носа. Изредка улыбалась. Но улыбка казалась какой-то извиняющейся. «А я вот все-таки улыбаюсь».

Свое предсмертное письмо, как мне передавали, она набросала на папиросной коробке. Я читал его в музейной копии. «В этой могиле для меня все самое дорогое», — написала она.

Не верят в большую, единственную любовь только болваны, важно называющие себя скептиками. Во все времена их было больше, чем надо.

А. ДЕМИН

О ЛИТЕРАТУРНОМ ЗНАЧЕНИИ ДРЕВНЕРУССКИХ ПИСЬМОВНИКОВ

В древней Руси широкое распространение имели эпистолярные руководства, называемые письмовниками. Составленные из образцов посланий «высокого» стиля, они представляют собой своеобразные своды характеристик различных адресатов. Древнерусские письмовники почти совершенно не исследованы и не изданы и поэтому представляют несомненный интерес для литературной науки. Они могут быть использованы и как источники по истории литературы, и как произведения эпистолярного жанра, и, наконец, как памятники нормативно-деловой письменности.

В качестве историко-литературного источника письмовники важны с двух сторон. Во-первых, они частично могут приближаться к литературным произведениям. В их составе обнаруживаются литературные послания — публицистические, стихотворные, сатирические, в большинстве своем неизвестные.[1] Во-вторых, письмовники дают материалы, необходимые при изучении деятельности некоторых русских писателей XIII—XIX веков.

Древнейший из известных русских письмовников существовал уже в XV веке. Его составили, вероятно, в Новгородской республике в 1475—1477 годах, в период ожесточенной идеологической борьбы Новгорода с Москвой, перед самой ее развязкой. С литературной точки зрения письмовник мало интересен — он сух и официален. Любопытно здесь другое: его неоднократно переделывали, дополняя новыми образцами посланий. В XVII веке в один из образцов был включен даже отрывок

[1] Статья о литературных произведениях из письмовников будет опубликована в XXI томе «Трудов Отдела древнерусской литературы» (далее — «ТОДРЛ»). Характеристику письмовников см.: А. С. Демин. Вопросы изучения древнерусских письмовников XV—XVII вв. «ТОДРЛ», т. XX, 1964, стр. 90—99.

lib.pushkinskijdom.ru

из повести С. И. Шаховского о царевиче Димитрии.[2] Самый поздний список этого письмовника относится к XIX веку. Он сделан в 1841 году в нижегородском городе Семенове П. И. Мельниковым-Печерским, тогда еще учителем гимназии.[3]

В 1539—1541 годах был составлен письмовник «Посланием начало, егда хощеши кому послати: к вельможам или ко властным людям, — кому ся ни есть имярек». По сравнению с предыдущим он отличается пышностью и красноречивостью. Послания, содержащиеся в нем, украшены не только повторами, но и аллитерациями и глагольной рифмовкой. Они написаны словно для произнесения вслух, как речи с меняющейся интонацией: вначале проситель обращается торжественно, а потом может и «просто рещи». Вот начало одного из таких посланий: «...*благо*родному *и благо*верному, бого*любивому* и христо*любивому*, *богом* украшенному и *богом* превознесенному, бого*мудрому* и цело*мудрому*... Бог тя, господине, *почел паче* всех *чело*век... *учинил* ангельским *чином*...» Или еще: «...и я до собя *вины ныне не вем ни*каковы», «...не чясто тя, господине, видаю, а чясто тя, господина своего, поминаю».

Подобная «ораторская» предназначенность письмовника имеет глубокие корни. В нем прослеживается явное сходство между одним из его посланий и знаменитым «Молением» Даниила Заточника. Большие отрывки из обоих произведений, где приводятся высказывания Златоуста и Соломона о человеческой дружбе, уважении и помощи в беде, текстуально совпадают.[4]

Письмовник

Златоуст рече: «Мнози друзи дружатся со мною и многа брашна различная ядят у меня, а при напасти яко врази обретаются на мене, тако же помагающи подразити нози мои. Очима бо плачют, а сердцем смеются. Тако же не ими другу веры, не надейся на него, — враг твой бывает».

«Моление»

Мнози бо дружатся со мною, погнетающе руку со мною в солило, а при напасти аки врази обретаются и паки помогающе подразити нози мои; очима бо плачются со мною, а сердцем смеют ми ся. Тем же не ими другу веры, ни надейся на брата...

Сходен с «Молением» также отрывок из другого послания рассматриваемого письмовника XVI века.

Письмовник

Яко же бо драгая приволока многими и различными шолки испещрена, неизреченную красоту являет, тако и ты, господине мой имярек, многими словесы книжными и премудростию честен и славен являешися.

«Моление»

Паволока бо испестрена многими шолки и красно лице являеть; тако и ты, княже, многими людми честен и славен по всем странам (явися).

---

[2] Заметим, что произведения С. И. Шаховского используются в письмовниках не раз. Причина этого пока остается неясной. Дело в том, что С. И. Шаховской, писатель-лирик XVII века, изучен еще очень слабо. Отрывки из повести С. И. Шаховского находятся в следующих списках письмовников: Библиотеки АН СССР (БАН), собр. Текущих поступлений, № 613, лл. 273об. —276; Государственного исторического музея (ГИМ), собр. Забелина, № 436, лл. 458 об.—460. Послание, приписываемое Шаховскому, обнаружено в письмовнике по списку Калининского педагогического института, № 1 (29). См. об этом: И. Ф. Голубев. Два неизвестных стихотворных послания первой половины XVII в. «ТОДРЛ», т. XVII, 1961, стр. 396—403, 407—413. В письмовниках можно также встретить отрывки посланий писателя XVI века Федора Карпова. См., например, списки: Государственной Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина (ГПБ), Q.XVII.50, лл. 100—100 об.; Государственной библиотеки им. В. И. Ленина (ГБЛ), собр. Тихонравова, № 380, л. 124; БАН, собр. Архангельского древлехранилища, № 527, л. 114 об.

[3] Кстати, надо отметить, что горячее увлечение молодого П. Мельникова древнерусскими рукописями, многочисленные его заметки с описаниями рукописей, напечатанные в журналах (заметку о данном письмовнике П. Мельников предназначал, по-видимому, для «Отечественных записок»), — все это предопределило темы будущих произведений писателя. Список, сделанный П. И. Мельниковым, см.: ГБЛ, Музейное собр., № 7066 (30). Кроме того, известен древнерусский сборник с его пометками (ГПБ, собр. Титова, № 1435 (2344)). См.: А. Н. Робинсон. Жизнеописание Аввакума и Епифания. Исследование и тексты. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 121, сноска 293.

[4] Ввиду большого размера совпадающих отрывков приводим лишь их начало. Отрывки из письмовника публикуются по списку: Центрального государственного архива древних актов (ЦГАДА), собр. Оболенского, № 51-а, лл. 604 об.—605 (так называемый Софийский список Великих Четьих Миней митрополита Макария). Отрывки из «Моления» цит. по: Слово Даниила Заточника по редакциям XII и

lib.pushkinskijdom.ru

«Моление» Заточника, как известно, дошло лишь в поздних сборниках, датируемых временем не ранее XVI века. Послания в древнерусских сборниках оказывали влияние друг на друга, но при изучении «Моления» это явление еще совершенно не учитывалось. Поэтому до исследования «Моления» с этой точки зрения можно только предполагать, что текстуальная близость между «Молением» по спискам XVI века и письмовником XVI века указывает, возможно, на какую-то пока не совсем понятную закономерность.

Письмовник «Посланием начало» связан с деятельностью целой группы писателей XVI века. Составленный в период «боярского правления» при малолетнем Иване IV, он «ориентируется» на бояр. В нем содержатся образцы посланий только к «вельможам» и ко «властным людям». Есть образец послания к митрополиту. Однако образца послания к царю в письмовнике нет. Царь не включен в число «властных людей». Ценность письмовника в данном случае заключается в том, что других пробоярских произведений этого периода не сохранилось. Но интересно и другое. Сразу же после составления такой письмовник был вставлен Макарием, будущим митрополитом, в Великие Четьи Минеи. Там он и сохранился во всех трех списках «Миней».[5] Это, возможно, является еще одним доводом в пользу того, что митрополит Макарий не был «последовательным защитником самодержавия».[6]

Текстуальное сходство наблюдается также между одним из посланий письмовника и посланием благовещенского прототопа Сильвестра к Ивану IV 1550 года. Совпадения мы находим в тех местах, где говорится о «содомском грехе» вельмож и о церковном соборе, осудившем этот «грех».[7]

Письмовник	Послание Сильвестра
Поне же, господине, пишет о божественном писании о том злом греси содомьском тако: «Горе будет привлачающим грехи своя, яко ужем долгом и яко игом стягнутом. Горе глаголющим доброе зло, а злое добро, полагающим свет во тму, а тму в свет, помышляющим горкое сладко, а сладкое горко».	Яко ж пишет: «Горе будет привлачающим грехи своя, яко ужем долгом и яко стягнутом; горе глаголющим доброе зло, а злое доброе, полагающих свет тму, и тму свет, и помышляющим горькое слатко, а слаткое горько...»

По видимому, оба эти послания восходят к общему источнику. И послание Сильвестра и письмовник выступают против «содомского греха», распространенного в ту пору среди вельмож. Этот «грех» в первой половине XVI века обличали в посланиях также и старец Филофей из Елеазарова монастыря, и митрополит Даниил, и Максим Грек, и Федор Карпов. Таким образом, перед нами раскрывается целая традиция обличений вельмож в разврате, которая еще нуждается в историческом истолковании.

В последней трети XVI века на Руси появился новый письмовник — «Сказание начертанию епистолиям, предисловиям и посланиям ко всякому человеку». В нем широко отражен опыт эпистолярной переписки этого времени, игравшей

XIII вв. и их переделкам. Приготовил к печати Н. Н. Зарубин. Изд. АН СССР, Л. 1932, стр. 9—17.

[5] Письмовник «Посланием начало» встречается только в Великих Четьих Минеях (и их поздних списках) и в формулярниках. Один из формулярных списков письмовника был издан в извлечениях Н. И. Новиковым (Н. Новиков. Древняя Российская Вивлиофика, ч. 14. 2-е изд., М., 1790, стр. 210—213), который использовал в своих сатирических произведениях архаические эпистолярные нормы (ср. письмо монаха Тарасия редактору «Живописца», письмо Ермолая племяннику Фалалею (Сатирические журналы Н. И. Новикова. М.—Л., 1951, стр. 356—357, 366)). Имеются разногласия по вопросу, точно ли Н. И. Новиков издавал тексты (П. Г. Софинов. Из истории дореволюционной археографии. М., 1957, стр. 56—57). Данные извлечения изданы им с грубыми ошибками, о чем с досадой писал в свое время П. М. Строев (Павел Строев. Описание рукописей монастырей Волоколамского, Новый Иерусалим, Саввина-Сторожевского и Пафнутиева-Боровского. Изд. ОЛДП, № 98, СПб., 1891, стр. 182).

[6] См.: Я. С. Лурье. 1) Иосиф Волоцкий как публицист и общественный деятель. В кн.: Послания Иосифа Волоцкого. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 33, 94; 2) Идеологическая борьба в русской публицистике конца XV—начала XVI века Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 213, 480; А. А. Зимин. 1) И. С. Пересветов и его современники. М., 1958, стр. 78 и сл. 2) Реформы Ивана Грозного. Соцэкгиз, М., 1960, стр. 263 и сл.

[7] Отрывки из письмовника публикуются по списку: ЦГАДА, собр. Оболенского, № 51-а, л. 605 об. Отрывки из послания Сильвестра цит. по: Д. П. Голохвастов и арх. Леонид. Благовещенский иерей Сильвестр и его послания. «Чтения в Обществе истории и древностей российских» (далее — «ЧОИДР»), 1874, кн. I, отд. I, стр. 81—82.

lib.pushkinskijdom.ru

большую роль в политической борьбе. Это самый популярный из древнерусских письмовников. Послания в нем расположены в алфавитном порядке, как бы независимо от иерархического положения адресатов, большей частью незнатных и неофициальных. Письмовник переписывали, как правило, в демократической среде, дополняя посланиями на бытовые темы, содержавшими множество разговорных выражений и поговорок («раздрав бумагу, верги под лавку мышем на снедение»), сравнений, пейзажных деталей бытового характера («многосуетное сие житие проходя, хто по полю вскоре теки необувен ... или посреди дождя и под ним ходя, не умочитца...»).[9]

Между образцами посланий из письмовника и первым посланием А. М. Курбского к Ивану Грозному 1564 года налицо текстуальное сходство.[10]

Письмовник

Недругу. Прежебывшему общему нашему приятелю и сердечному благодателю, ныне же, грех ради наших, супротивен обретеся, разумевай, совесть свою прокаженну имееши, такава же, яко же и ты, ни в безбожных языцех не обретается... К воеводе в полк. Зелному и непреклонному на враги крепкому стоятелю, и в различных битвах помощию ангела господня прославльшему, великому и началнийшему стратигу и воеводе превознесенному и в победе прославному... К другу в полк... за православную истинную християнскую веру в различных битвах различными язвами учащенному...

Послание Курбского

Царю от бога препрославленному, паче во православии пресветлу явившуся, ныне же, грех ради наших, сопротивным обретесь, разумеваяй да разумеет, совесть прокаженну имуще, якова же ни во безбожных обретается. ...но развее победы пресветлы, помощию ангела господня, ...во славу твою поставлях... паче же учащен бых ранами от варварских рук в различных битвах, и сокрушенно уже ранами все тело имея...

Обращаясь к Грозному, Курбский пишет так, как принято было писать к «недругу». Когда же Курбский пишет о себе, он употребляет выражения, в которых в письмовнике восхваляется воевода. Это сделано сознательно. Курбский, очевидно, хорошо знал эпистолярные нормы и считал нужным их придерживаться. Об этом свидетельствует его второе послание к Грозному, где он критикует царя за «невежественное» отступление от эпистолярных норм и поучает его, как надо, например, цитировать, сочиняя письмо: «...строками... стихами, яко обычен искусным и ученым, аще о чем случится кому будет писати...»[11]

Как можно установить из ответного письма царя, на Грозного это обращение подействовало. Отвечая Курбскому, он повторил схему начальной формулы послания своего врага: «...ответ бывшему прежде православного истиннаго кристьянства и нашего самодержания болярину, советнику и воеводе, ныне же крестопреступнику, ... и губителю хрестьянскому, и ко врагом кристьянским слугатаю...»[12] Далее Грозный цитирует отрывки из этой формулы, перетолковывая их по-своему и сопровождая «кусательными» вопросами: «...еже убо нас „во православии пресветлых явившеся“ написал еси, а сие убо тако есть: яко же тогда, тако и ныне веруем, верою истинною, богу живу и истинну. А еже убо „сопротивным, разумеваяй совесть прокаженна имущи“, сия бо навацкое помышляеши... Ино се ли совесть прокаженна, яко свое царьство во своей руце держати, а работным своим владети не давати? И се ли сопротивен разумом, еже не хотети быти работными своими обладанному и овладенному?..» и т. д.[13] Отдельные выражения из этой формулы Грозный с возмущением повторяет и дальше, даже во второй половине послания.[14]

Литературоведческое значение письмовников не ограничивается сказанным. Изучение письмовников, распространенных в древней Руси, ведет к цепи других

---

[8] ГПБ, Софийское собр., № 1546, л. 158 об. Приношу благодарность Д. С. Лихачеву за указание этого интересного сборника.

[9] ГИМ, собр. Уварова, № 848, л. 176. Известные сатирические «Послание дворительное недругу» и «Послание дворянина к дворянину» находятся в составе только этого письмовника. Писатель Д. Мордовцев интересовался эпистолярным окружением письмовника в сборниках, изучая школьные книги XVII века (Д. Мордовцев. О русских школьных книгах XVII века. «ЧОИДР», 1861, кн. 4, отд. I, стр. 71—78).

[10] Отрывки из письмовника публикуются по списку: ГПБ, Q.XVII.149, лл. 192 об., 190—190 об. Отрывки из послания Курбского — по списку: ГПБ, собр. Погодина, № 1567. См. также в кн.: Сочинения князя Курбского, т. I. Русская историческая библиотека, т. XXXI. СПб., 1914, стлб. 1, 4; Послания Ивана Грозного. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 534—535.

[11] Сочинения князя Курбского, стлб. 113.

[12] Послания Ивана Грозного, стр. 10.

[13] Там же, стр. 14—15.

[14] Там же, стр. 43.

lib.pushkinskijdom.ru

источников, то смыкающихся с письмовниками, то уходящих далеко от них. Прежде всего это многочисленные местные письмовники, каждый из которых известен обычно в одном списке. Данная группа очень неоднородна. Здесь и утилитарные руководства по составлению писем, и письмовники, тяготеющие к историко-географическому справочнику, и полуформулярники с патриотически-публицистическим уклоном. Исследователь должен быть настороже: в каждом из них он может наткнуться на неизвестные литературные послания, иногда просто поразительные. Так, в письмовнике XVI века новгородско-псковского происхождения (ГПБ, собр. Петербургской духовной академии, № 430), главная тема которого — борьба с врагами России, В. Ф. Ржига [15] обнаружил покаянное послание 1526—1542 года, написанное неизвестным человеком, бежавшим за границу с карьеристской целью («превзыти всех сверстник своих») и теперь горько раскаивающимся. «Беглец», сравнивая родину с раем, чужбину — с «пучиной», а себя — с отторгнутым ясеневым листком, делает выстраданный вывод: «...до дни смертнаго любезно есть не оставити свое отечьство и виденна рода лишитися».

Другие источники, примыкающие к письмовникам, — это сборники виршевых посланий XVII века. Они важны для изучения не только истории эпистолярного жанра, но и русского стихотворства. Имена стихотворцев часто удается установить по акростихам, по которым написаны виршевые послания. Здесь и вирши политических деятелей (например, дьяка А. С. Романчукова, о котором немецкий путешественник XVII века С. Герберштейн отзывался как об очень образованном человеке), и неизвестных стихотворцев (например, инока Савватия).[16]

В общем письмовники могут внести немало нового в изучение эпистолярного жанра, особенно в изучение его роли в литературе и в публицистике. Они позволяют многое уяснить в скачкообразной смене эпистолярных норм, функций «высокого» и «низкого» стиля в посланиях, а также дают материал, проливающий свет на взаимодействие славянских эпистолярных традиций (некоторые русские письмовники XVI века явно повлияли на южнославянские) и т. д.[17]

Письмовники можно рассматривать также и как образцы так называемой нормативной письменности. К этой области относятся различные руководства, предназначавшиеся на «вечные времена» и на все случаи жизни. В них предусматривалось, как составлять документы (формулярники), как писать послания (письмовники), что говорить в речах и чего «желать» в поздравлениях. Известны руководства по писанию икон (иконописные толковые подлинники), по проведению светских и церковных торжеств (служебники, «чины», уставы), по поведению в быту (Домострой), по дипломатическому этикету. В качестве литературоведческого источника эта область еще ждет исследования. При изучении письмовников с этой точки зрения возникает множество проблем. Как определять время, место появления и идейную направленность произведения, из которого намеренно вытравлены личные имена, указания на конкретную обстановку, географические названия? Каково влияние нормативной (и вообще «деловой») письменности на творчество писателей? Имелись ли образцы и образцовые произведения в других жанрах литературы древней Руси? Как выражена традиция, предусматривающая обязательные «начала» и «концовки» в литературных произведениях?

И последнее. Древнерусские письмовники, как правило, встречаются в рукописных сборниках. При работе над письмовниками постоянно ощущается необходимость в текстологическом исследовании многочисленных эпистолярных сборников или эпистолярных частей сборников, их рукописной традиции в целом. Сюда же относится задача изучения связей формулярников и Великих Четьих Миней. Все это часть задачи более общей. Рукописные сборники являются важнейшим источником по истории древнерусской литературы. В настоящее время они подвергаются комплексному изучению; формируется своеобразная отрасль истории литературы — «сборниковедение». Так, в течение прошедших нескольких лет общее значение

---

[15] В. Ф. Ржига. К вопросу о западном влиянии в русской литературе первой половины XVI в. В кн.: Юбілейний збірник на пошану акад. М. С. Грушевського, т. 2. Київ, 1928, стор. 231—236. См. также: А. А. Зимин. Общественно-политические взгляды Федора Карпова. «ТОДРЛ», т. XII, 1956, стр. 170—172.

[16] Произведения Савватия см. в сборниках: ГБЛ, собр. Тихонравова, № 380. лл. 109 об.—112, 102—108; ГИМ, собр. Барсова, № 470, лл. 28—29 об.; ГИМ, Чудовское собр., № 359—57, лл. 13—15.

[17] Украинскими письмовниками интересовался, например, писатель Б. Д. Гринченко (Старинный малорусский письмовник «Книга глаголемая листовня». Чернигов, 1901). Из новейшей литературы о славянских письмовниках см.: L. Winniczuk. Epistolografia. Laciński podreczniki epistolograficzne w Polsce w XV—XVI wieku. Warszawa, 1952. Отдельные упоминания о письмовниках см.: И. Н. Голенищев Кутузов. Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI вв. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 213—214; Г. Д. Гачев. Ускоренное развитие литературы. На материале болгарской литературы первой половины XIX в. Изд. АН СССР, М., 1964, стр. 116—118.

lib.pushkinskijdom.ru

древнерусских сборников рассматривалось с разных точек зрения — текстологической,[18] жанровой[19] и историко-культурной,[20] определялось значение даже их формальных элементов — в частности, переплетов, делавшихся нередко из склеенных рукописных листов,[21] экслибрисов владельцев-читателей[22] и т. д.

Укажем еще на одну особенность сборников — на записи и приписки читателей.[23] Читатели нередко упражнялись в эпистолярных обращениях, взятых иногда из письмовников (ср., например, сборники Института русской литературы АН СССР, собр. В. Н. Перетца, №№ 88, 126). Свои пометы они делали, как правило, по канону; необходима их классификация. Эти пометы воссоздают обычно два типа читателей: «книжника», благоговеющего перед мудростью «писания» и стремящегося жить «по закону», и читателя более демократического, плутоватого и балагура. Но это отводит нас далеко в сторону от темы — к проблеме взаимоотношений читателя и автора в древней Руси. Наша же задача заключалась в том, чтобы обратить внимание на древнерусские письмовники как на литературоведческий источник.

К. ЛАСОРСА

ЗАМЕТКИ О ПЕРЕВОДЕ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА» НА ИТАЛЬЯНСКИЙ ЯЗЫК ЭТТОРЕ ЛО ГАТТО

В 1925 году известный славист и переводчик Этторе Ло Гатто выпустил в свет первое издание полного перевода «Евгения Онегина», выполненного белыми стихами (строфами по 14 стихов). Свой новый перевод пушкинского романа — уже рифмованными стихами и с предисловием поэта Вячеслава Иванова — Ло Гатто опубликовал в 1937 году. Это богато оформленное издание, с акварелями и рисунками художника Н. Кузьмина, предназначалось для узкого круга читателей.

В 1950 году стихотворный перевод Ло Гатто был переиздан в общедоступной серии «Малая научно-литературная библиотека» (Ed. Giulio Einaudi).[1]

Переводу предпослано небольшое, но емкое по содержанию предисловие Ло Гатто. Из него итальянский читатель получает общее представление о «Евгении

---

[18] Д. С. Лихачев. Текстология. На материале русской литературы X—XVII вв. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 232 и сл.

[19] Д. С. Лихачев. Система литературных жанров древней Руси. В кн.: Славянские литературы. Доклады советской делегации. V международный съезд славистов. М., 1963, стр. 47—70.

[20] Я. С. Лурье. Литературная и культурно-просветительская деятельность Ефросина в конце XV в. «ТОДРЛ», т. XVII, 1961, стр. 130—168; Н. А. Казакова. Книгописная деятельность и общественно-политические взгляды Гурия Тушина. «ТОДРЛ», т. XVII, стр. 169—200; И. М. Кудрявцев. «Издательская» деятельность Посольского приказа. (К истории русской рукописной книги во второй половине XVII в.). «Книга», сб. 8, 1963, стр. 179—244; А. С. Мыльников. Культурно-историческое значение рукописной книги в период становления книгопечатания. «Книга», сб. 9, 1964, стр. 37—53.

[21] В. И. Малышев. Старинные переплеты и рукописные находки. «Русская литература», 1960, № 4, стр. 188—190.

[22] Н. Н. Розов. Соловецкая библиотека и ее основатель игумен Досифей. «ТОДРЛ», т. XVIII, 1963, стр. 294—304.

[23] Новейшие статьи об этом см.: М. Н. Тихомиров. Записи XIV—XVII веков на рукописях Чудова монастыря. «Археографический ежегодник за 1958 год», 1960, стр. 11—36; Л. М. Костюхина. Записи XIII—XVIII вв. на рукописях Воскресенского монастыря. «Археографический ежегодник за 1960 год», 1962, стр. 273—290; К. М. Асафов, Т. Н. Протасьева и М. Н. Тихомиров. Записи на книгах старой печати XVI—XVII веков. «Археографический ежегодник за 1961 год», 1962, стр. 276—344; Н. А. Баклановa. Значение владельческих записей на древнерусских книгах как источника для истории русской культуры. «Археографический ежегодник за 1962 год», 1963, стр. 197—305.

[1] Следует отметить широкий круг произведений, охватываемых серией. В нее входят «Тяжелые времена» Диккенса, «Пиковая дама» Пушкина, книга о кино Жоржа Садуля, «Кружилиха» Веры Пановой и др.

lib.pushkinskijdom.ru

Онегине» и общественно-исторической обстановке, определившей типические черты главного героя этого произведения. Далее сообщаются краткие сведения о жизни и творчестве Пушкина, анализируются его художественные приемы, говорится о преодолении романтизма в «Евгении Онегине», указываются особенности построения этого первого на русской почве «романа в стихах». Перед читателем раскрывается новаторство. самобытность великого русского поэта. В заключение подчеркивается большое моральное и художественное значение образа Татьяны.

Перевод «Евгения Онегина» на итальянский язык — дело чрезвычайно трудное. Прежде всего перед Этторе Ло Гатто встала проблема выбора наиболее подходящего стихотворного размера. Переводчик остановился на одиннадцатисложном стихе — наиболее распространенном в итальянской поэзии. Отсутствие в нем фиксированного ударения придает ему ритмическую гибкость и многогранность, позволяющую передать все богатство онегинских строф. Кроме того, одиннадцатисложный стих предоставляет в распоряжение переводчика два-три дополнительных слога в каждом стихе. Это очень существенно при переводе с русского на итальянский, так как в итальянском языке отсутствуют назывные, обычно — короткие, предложения и гораздо менее распространены безличные обороты. Так, обороты «не спится», «душно», «мне скучно», «бывало», «мне тёмно», «зашибло», встречающиеся в XVII строфе третьей главы, не могут быть переведены буквально. Обилие сложных глагольных форм, наличие артиклей и относительная редкость мужских рифм в итальянском языке создают дополнительные трудности при переводе.

Кроме этих чисто технических проблем, перед Ло Гатто стояла труднейшая задача передать все своеобразие, дух опегинской строфы, ее структуру и смысл.

Так, в «Евгении Онегине» первое четверостишие каждой строфы имеет обычно вводно-тематический характер. Например:

Как он, она была одета
Всегда по моде и к лицу; —
Но не спросясь ее совета,
Девицу повезли к венцу.[2]

Как правило, Ло Гатто умеет найти этой особенности адекватное выражение. Ср.:

Sempre alla moda, come il cavaliere
che s'era scelto, si solea agghindare;
ma senza domandare il suo parere
l'avevano condotta un dí all'altare.

Так же тонко передается переводчиком и афористический характер замыкающего двустишия, содержащего обычно, как отметил Б. В. Томашевский, своеобразный лирический вывод. Перевод концовки XXXI строфы второй главы по своей выразительности мог бы стать народной пословицей, как и в русском языке:

Della felicità buon surrogato,
l'abitudine il cielo ci ha donato.

Целый комплекс проблем возник перед переводчиком в связи с особенностями языка Пушкина, с его необычайным разнообразием и разнородностью лексических и стилистических средств. Как перевести на итальянский язык такие слова, как «брегет», «охтенка», «васисдас», «кибитка», «тулуп», «трепак», как воспроизвести красочное модничание Евгения, неожиданные обращения автора к читателю, его интимный, лирический голос и в то же время сохранить функциональное и стилистическое равновесие?

Переводчику удалось в большинстве случаев избежать тяжеловесности повествования, неизбежно возникшей бы при введении в текст иноязычных элементов, из которых многие требовали бы особого комментария. Руководствуясь поэтическим чутьем, он определял уместность того или иного слова. Так, «охтепка» и «васисдас» заменяются словами «lattaia» (молочница) и «bottega» (лавка, магазин). В других случаях переводчик находит иное решение. В XXXV строфе второй главы встречаются слова «блины» и «квас». В Италии не пекут блинов на масленицу и отсутствует напиток «квас», следовательно отсутствуют и адекватные существительные. Правда, есть слово «frittele», обозпачающее подобпе блинов, но оно связано с праздником святого Джузеппе и вызывает представление о совсем ипой обстановке. Поэтому оба слова просто транслитерируются и кратко объясняются в подстрочных примечаниях.

Разумеется, при этом неизбежно нарушается звуковая гамма стиха. Для передачи специфического звукового комплекса Этторе Ло Гатто использует различные средства и соответственно достигает различного результата.

[2] Ср. также строфы IV, XIII, XXII, XXXVII второй главы.

lib.pushkinskijdom.ru

Так, в XXIX строфе второй главы эффект повторения *р* («Ей рано нравились романы») теряется, но четверостишие, переделанное в одно предложение, все же вводит нас в мир романтической фантазии Татьяны:

Presto ella avea la fantasia nutrita
(Рано она питала свою фантазию)
di romanzesche storie e condivisa
(историями из романов и разделяла)
dell'eroina la fiabesca vita,
(героини сказочную жизнь)
or presa di Pamela, or d'Eloisa
(увлеченная то Памелой, то Элоизой).

В XXXV строфе второй главы монотонность патриархальных привычек Лариных воспроизводится переводчиком с помощью многочисленных открытых слогов, придающих стиху монотонное звучание:

Della cara esistenza patriarcale
serbava gli usi la quieta vita;
erano i *blini* russi a carnevale
la pietanza di rito più gradita;
due volte all'anno far la comunione
eran soliti; amavano il trescone,
il carosello e per Natale i canti
che annunziano la sorte e mille incanti:
. . . . . .

В XVI строфе третьей главы звуковой комплекс *в*

И соловей во мгле древес
Напевы звучные заводит

заменяется семантическим содержанием выражений «la melodica onda dei suoi canti» (волны мелодий его песен) и «riversa al bosco in grembo» (заливают лес). «Перекрахмаленный нахал» (XXVI строфа восьмой главы) преображается в «lisciato e impomatato» (приглажен и напомажен) и т. д.

Необычайное стилистическое богатство «Евгения Онегина» (сам Пушкин в посвящении пишет:

Прими собранье пестрых глав,
Полу-смешных, полу-печальных,
Простонародных, идеальных...)

особенно осложняет задачу переводчика. Потери здесь неизбежны. Так, оказалось невозможным воссоздать русский народный дух хороводной девичьей песни в XXXIX строфе третьей главы. Если бы переводчик попытался передать ее содержание в точных выражениях, утратилась бы вся напевность песни. В переводе 18 стихов, написанных двусложным размером без рифм, переданы в пяти четверостишиях восьмисложными стихами с перекрестным ритмическим акцентом на третьем с конца и предпоследнем слоге, причем второй и четвертый стих каждого четверостишия рифмуются. В результате Ло Гатто удалось воспроизвести напевность оригинала, хотя и в другом ритме. Однако ласкательный оттенок выражения «душеньки, подруженьки» и шутливое «разбежимтесь, милые» исчезли. И хотя переводчик использовал все технические приемы и стилистические эффекты, имевшиеся в его распоряжении, народная теплота оригинала в значительной мере утратилась.

В большинстве случаев Этторе Ло Гатто с успехом преодолевает стоящие перед ним трудности. Так, на наш взгляд, очень удачно передана комическая виньетка мосье Трике — в легком прозаическом ритме (шесть переносов в итальянском тексте вместо четырех в русском), красочными бытовыми выражениями «da un pezzetto», «mezzo morta» (с некоторых пор, полумертва), комически торжественными стихами:

... Il suo foglietto
cava Triquet di tasca e ardito intona
nel silenzio il suo canto e infine stona.
Ma il pubblico un trionfo gli decreta,
e la povera Tania al suo cantore
è tenuta a inchinarsi, a fare onore.
Modesto in tanta gloria, alza il poeta
il suo bicchiere ed alla giovinetta
il testo porge della canzonetta.

lib.pushkinskijdom.ru

Очень близок оригиналу и перевод XV строфы третьей главы, где искреннее и трогательное сочувствие Пушкина Татьяне

Татьяна, милая Татьяна!
. . . . . .
Погибнешь, милая...

уступает место почти пародийно звучащим словам последнего двустишия:

Везде, везде перед тобой
Твой искуситель роковой.

И если в начале строфы сочувственное и предупреждающее «Погибнешь, милая» заменяется «Tu sarai trascinata in un abisso» (Ты будешь увлечена в пропасть), что звучит как приговор, то для конца переводчик находит адекватное выражение:

...a tutte l'ore (всечасно)
sorge egli, il tuo fatale tentatore
(предстает он, твой роковой искуситель).

В X строфе восьмой главы («Блажен, кто смолоду был молод» и т. д.) первое четверостишие, прозрачное и классически размеренное, выдержано на итальянском в менее лирическом тоне, слегка прозаически (текст лишен скандирующей анафоры «блажен» второго стиха и имеет три переноса вместо одного в оригинале). Следующие стихи, наоборот, выразительно оживлены рядом деталей: «предавался» заменяется «è corso appresso» (бегал за); «кто черпи светской не чуждался» передано «ai piaceri frivoli e mondani non ha volto le spalle» (не отворачивался от легкомысленных светских удовольствий); «фрапт иль хват» становятся «sbarazzino» и «damerino», имеющими фривольный и кокетливый характер.

Хочется заметить, что там, где Пушкин особенно глубоко эмоционален, в переводе сохраняется поэтический трепет подлинника. Так, Ло Гатто передает большую любовь к театру («волшебный край!»), которой дышат XVII, XVIII, XX строфы первой главы. Вот Онегин, полетевший к театру (строфа XVII):

. . . . . .
Severo teatral legislatore,
d'affascinanti attrici adoratore
incostante, il mio Oneghin, della scena
cittadino onorario, non appena
le mense son levate, se ne vola
al teatro ove ognuno in libertà
può fischiare o applaudire *l'entrechat*,
oppure Cleopatra o Fedra, e a squarciagola
chiamar fuori Moína sol perchè
sappiamo tutti che pur egli c'è,

Вот блеск, кипение театрального зала, нетерпеливое ожидание появления Истоминой (строфа XX):

Pieno è il teatro, i palchi risplendenti,
e la platea ribolle e le poltrone;
nel loggione già applaudono impazienti
e si solleva con fruscío il telone.
All'incantato archetto obbedïente,
eterea, luminosa, trasparente
l'Istòmina s'avanza, ...

Можно сказать, что вся строфа в итальянском варианте фонетически и образно равноценна оригиналу.

Этторе Ло Гатто удается воссоздать динамизм пушкинского диалога. Так, в I, II строфах третьей главы, где описывается встреча Ленского с Онегиным, непосредственность пушкинского повествования передается переводчиком с незначительными смысловыми заменами (например, в восклицании «Уж эти мне поэты!» вместо «мне» — «Oh, Dio, questi poeti!»). Поразительно близка подлиннику диалогическая композиция последних трех стихов II строфы:

. . . . . .
Presentami. — Tu scherzi. — Non vorrei...
— Ne son lieto. — Ma quando? — Immantinente.
Esse saran d'accoglierci contente.

В XVII, XVIII и XIX строфах той же главы в диалоге отражено тревожное, взволнованное состояние влюбленной Тани. И хотя эмоциональный динамизм пер-

lib.pushkinskijdom.ru

вой строки («Тоска любви Татьяну гонит») не получил в переводе соответствующего выражения («Colma d'ansia d'amor, Tatiana passa...»), зато далее для передачи душевного состояния Татьяны переводчик подбирает лексику более высокого эмоционального уровня и таким образом добивается равноценного эффекта.

Еще одно замечание — о богатом вокализме перевода XLIX строфы первой главы (на итальянскую тему). Здесь мы видим 17 дифтонгов, 5 зияний, 6 рифм подряд, находящихся в открытых слогах с дифтонгом:

Adriatici flutti, o Brenta! Tarda
al poeta d'udir l'incantatrice
vostra voce, al cui suono ancor riarda
l'ispirazione nel suo cuor felice!
Magici accenti sacri pei nipoti
d'Apollo, e adesso a me graditi e noti
per la lira superba d'Albione.
Un dì s'avvererà la mia visione:
nella gondola nera e misteriosa,
la malía d'una notte italiana
godrò con la fanciulla veneziana,
ora loquace ed ora silenziosa,
che alle mie labbra insegnerà ed al cuore
la lingua del Petrarca e dell'amore.

Обилие гласных, создающее специфически итальянскую звуковую плавность, доставило бы, вероятно, удовольствие Пушкину, сделавшему, как известно, примечание к строке «Любви и очи и ланиты» в стихотворении Батюшкова «К другу»: «звуки италианские! Что за чудотворец этот Батюшков». В этом стихе действительно отсутствуют сочетания согласных, чуждые итальянскому языку: нр, сл, вк, трк, дн, жн, вств, которые встречаются в остальных стихах данной строфы.

В заключение следует сказать, что перевод, если учесть большие стилистические трудности такого своеобразного произведения, каким является «Евгений Онегин» Пушкина, можно считать мастерским. Он обладает эмоциональной действенностью, свойственной оригиналу, и вместе с тем сохраняет, по мере возможности, живость деталей русского текста.

И. ЧИСТОВА

О ПРОТОТИПЕ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ РОМАНА И. С. ТУРГЕНЕВА «НОВЬ»

(ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ РОМАНА)

Как видно из конспекта и различных набросков «Нови», фабула и главный герой произведения Нежданов претерпели за время написания романа существенные изменения.

В первой записи по поводу нового романа, сделанной в июле 1870 года, Тургенев конспективно набрасывает характер центрального персонажа, указывая на его прототипа А. Ф. Отто-Онегина: «Мелькнула мысль нового романа. Вот она: есть *романтики реализма* (*Онегин*, не пушкинский — а приятель Ральстона). Они тоскуют о реальном и стремятся к нему, как прежние романтики к идеалу. — Они ищут в реальном не поэзии — эта им смешна — но нечто великое и значительное, а это вздор: настоящая жизнь прозаична и должна быть такою. Они несчастные, исковерканные — и мучатся самой этой исковерканностью — как вещью совсем к их делу не подходящей...»[1]

Содержание этой записи становится более ясным при обращении к письмам Тургенева к Онегину, а также к переписке Онегина с его близкими друзьями. Эти письма отчасти воссоздают облик А. Ф. Отто-Онегина конца 60-х—начала 70-х годов.

Александр Федорович Отто (1845—1925) родился в Петербурге, родителей своих не знал и воспитывался крестной матерью госпожой Отто. Существуют раз-

[1] См.: А. Мазон. Парижские рукописи И. С. Тургенева. «Academia», М.—Л., 1931, стр. 107.

lib.pushkinskijdom.ru

личные легенды о его происхождении. Одни рассказывают, будто бы он был найден у подножия памятника Пушкину в Петербурге, и это определило его судьбу коллекционера пушкинских рукописей и прочих материалов, связанных с именем поэта. Другие называют имена родителей Отто: В. А. Жуковского, великого князя Михаила Павловича. Окончив гимназию, Отто поступил в Петербургский университет. Затем он уехал за границу и через некоторое время навсегда поселился в Париже, целиком посвятив себя делу создания Пушкинского музея, основу которого составили рукописи и материалы из собрания В. А. Жуковского. В 1890 году после неоднократных просьб Отто было разрешено носить фамилию Онегин, которою он неофициально называл себя уже с конца 60-х годов. Это стремление изменить фамилию было вызвано желанием как-то «узаконить» свое положение.

О жизни Отто в конце 60-х—начале 70-х годов известно очень мало. В 1868—69 годах он познакомился с Тургеневым и тогда же прислал писателю литературный набросок, в котором неизвестный автор изобразил самого Отто как характерного представителя молодого поколения. «...Примите мое спасибо, — писал в ответ Тургенев, — это недурно принять к сведению». И далее: «Я полагал, что „самоистребительский" тип особенно был развит между *нашим* поколением; но вижу, что он и теперь не перевелся». В том же письме от 1(13) марта 1870 года Тургенев заметил: «Одно Ваше не совсем правильное положение не может объяснить ту горечь, которою Вы переполнены и которая Вас же самих разъедает» [2] Писатель понимал, что тяжелое душевное состояние Онегина было вызвано помимо его «неловкого» положения какими-то более вескими причинами.

В этой связи представляет интерес письмо самого близкого друга Онегина Павла Васильевича Жуковского, в то время начинающего художника. Вот что писал П. В. Жуковский 24 марта (5 апреля) 1869 года: «Ты спрашиваешь, для кого мы, милые, пишем. Прежде всего для *себя самих:* мы не можем не писать, как не можем не думать, мы думаем красками или мрамором... Между тем, все что мы делаем, конечно для народа; да мы сами разве не принадлежим к нему, разве мы можем минуты вообразить себя без народа. — Отчего я пишу георгины? Я для этого более чем для другого чего-нибудь одарен... Мне кажется — долг человека: сколько возможно изъяснить себе собственную натуру и исполнять скромно то, к чему он себя считает способным...» [3]

Общественная роль и цель искусства, пути сближения интеллигенции с народом — вот тот круг вопросов, который занимал молодого Онегина и его друзей и на который он мучительно искал и, по-видимому, не находил ответа.

Именно здесь, очевидно, и нужно искать разгадку настроений отчаяния и «самоистребления», на которые обратил внимание Тургенев. Косвенным подтверждением этому могут также служить следующие строки из письма П. В. Жуковского к Онегину от 3(15) июня 1883 года: «В том-то и состоит русская печаль, что не знаешь, за кого стать, против кого сражаться... А неизвестное, непонятное не может воодушевить Вас, ибо нельзя в него верить».[4]

В том, что тоска по настоящему делу томила и Онегина, убеждает письмо Тургенева от 27 декабря 1869 (8 января 1870) года: «Жуковский — другое дело. Это натура полухудожественная, мягкая, сочувствующая — и, однако, уже скептическая: он весь свой век будет биться и трепетать в заколдованном кругу, — но, заметьте, в сущности, это биение, это трепетание не представляет особенных неприятностей. Даже грусть о том, что „вот-де производительности, творчества во мне нет", — *горькой* горечи не возбуждает — а напротив, придает особый переливчатый колорит эстетическим наслаждениям... За него я не боюсь — и ничего от него не ожидаю... Вы — работник; Вы можете сердиться — а не хандрить» (стр. 161).

В деятельной натуре Онегина, в противоположность П. В. Жуковскому, отсутствие настоящего дела возбуждает действительно «горькую горечь». Это видно из дальнейших писем Тургенева. Так, 22 июня (4 июля) 1873 года Тургенев писал: «Положение ваше, как вообще всех молодых русских (разумеется, я не говорю о служащих и бьющих баклуши) — очень тяжело; — невольно припоминаются стихи И. С. Аксакова: „Когда же ты пройдешь, о молодость, о тягостное время?" — Но против рожна нечего переть — и — [нрзб] это уже хуже всего! — Пока не при-

---

[2] И. С. Тургенев, Письма в тринадцати томах, т. VIII, изд. «Наука», Л., 1964, стр. 196, 197. Далее ссылки на страницы этого тома даются в тексте.

[3] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), ф. 7, № 124, лл. 3, 2.

[4] Там же, 28904_2/ССVIб.55, л. 69 об. Сравни письмо Нежданова к его другу Владимиру Силину, в котором он объясняет отсутствие веры в начатое дело полным непониманием, обнаружившимся при столкновении с конкретной работой: «Ну что тут будешь делать?.. Или уж точно взять топор?.. А за кого идти, с кем, зачем?» (И. С. Тургенев, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. IV, Гослитиздат, М., 1954, стр. 407—408).

lib.pushkinskijdom.ru

ищется другая, более занимательная и полезная деятельность, — придется вам удовлетворяться вашей теперешней, педагогической».[5]

О том, в каком направлении шли эти мучительные для Онегина поиски «полезной деятельности», можно судить на основании следующего интересного документа. В Центральном государственном архиве Октябрьской революции, в фонде III отделения, хранятся так называемые «справки» о лицах, считавшихся политически неблагонадежными. Составлена была подобная справка и на Отто. Привожу ее целиком:

«Отто Александр Федоров, СПбургский мещанин.

В 1872 году Отто проживал за границей в качестве гувернера при детях вдовы Действительного Статского Советника Власовой. По заявлению бывшего Херсонского вице-губернатора Карповича, встречавшего Отто за границей, последний неоднократно говорил ему о необходимости ниспровержения существующего в России государственного строя.

По приезде из-за границы, Отто поселился в Москве, откуда получены были официальные агентурные сведения о том, что он личность дурной нравственности и в политическом отношении вполне не благонадежен; вследствие сего за Отто было учреждено строгое негласное наблюдение, которое продолжалось до 1877 г. В 1877 г. Александру Отто разрешено было ехать за границу».[6]

В цитированных письмах Тургенева к Онегину неоднократно упоминается о планах поездки последнего в Америку. Этот выбор не случаен. В конце 60-х—начале 70-х годов в России были весьма популярны поездки в Америку. Так, например, Г. А. Лопатин в автобиографии писал: «...я находил свое образование недоконченным, я желал видеть другие страны, другие условия общественной жизни для того, чтобы лучше проверить и оценить виденное мною дома и вычитанное из книг. Я непременно желал видеть Америку и порешил, что если мне не дозволят этого законным путем, то я обойдусь и без законного дозволения».[7]

«Американская» тема нашла отражение и в публицистике,[8] и в художественной литературе. В «Бесах» Ф. М. Достоевского прямо объясняется цель подобных поездок: «...мы отправились втроем на эмигрантском пароходе в Американские Штаты..., „чтобы испробовать на себе жизнь американского рабочего и таким образом *личным* опытом проверить на себе состояние человека в самом тяжелом его общественном положении“».[9] Об этом же писал Достоевский и в черновиках романа «Подросток», где Америка связывалась с «проектами» «передовой молодежи».[10]

В 1871 году среди киевского студенчества образовался так называемый «кружок американцев». Студенты собирались основать в Америке коммуну русских революционеров, которая должна была содействовать за границей революционному движению в России.[11]

Можно предположить, что и желание Онегина поехать в Америку возникло также в связи со стремлениями к полезному делу и шло в одном русле с настроениями русской молодежи, искавшей путей обновления России.

В набросках романа есть такие слова: «Паклин сравнивает поездки наших русских в Америку с бросанием себя под колеса...» [12] Возможно, эта тема в какой то мере была подсказана Тургеневу письмами Онегина.

«Бросание себя под колеса» [13] олицетворяет в романе великую, но бессмысленную жертву. Тургенев не однажды прибегает к этому образу. Например:

«Соломин поглядел пристально на Марианну.

— Вы хотите узнать народ?

— Да, то есть — не узнать народ хотим мы только, но и действовать... трудиться для него.

— Хорошо, я вам обещаю, что вы его узнаете. Я доставлю вам возможность действовать — и трудиться для него. И вы, Нежданов, готовы идти... за нею... и за него?

---

[5] «Недра», 1924, кн. IV, стр. 288.

[6] ЦГАОР, ф. III отд..., «Справки», д. 356а, л. 1—1 об.

[7] Герман Александрович Лопатин (1845—1918). Автобиография. Показания и письма. Статьи и стихотворения. Библиография. Пг., 1922, стр. 69—70.

[8] См., например, очерки П. И. Огородникова «От Нью-Йорка до Сан-Франциско и обратно в Россию», печатавшиеся в 1870 году в «Заре» (№№ 4—6, 9, 11, 12) и вышедшие затем отдельным изданием (СПб., 1872).

[9] Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в десяти томах, т. VII, Гослитиздат, М., 1957, стр. 147.

[10] См.: А. С. Долинин. Последние романы Достоевского. «Советский писатель», Л., 1963, стр. 161.

[11] См.: Вл. Дебогорий-Мокриевич. Воспоминания. СПб., 1906, стр. 63—69.

[12] А. Мазон. Парижские рукописи И. С. Тургенева, стр. 123.

[13] Сравнение почерпнуто из индийской жизни. Во время праздников в честь бога Джаггернаута многие верующие бросались под колесницу с его изображением.

lib.pushkinskijdom.ru

— Конечно, готов! — произнес он поспешно. — „Джаггернаут, — вспомнилось ему другое слово Паклина. — Вот она катится, громадная колесница... и я слышу треск и грохот ее колес"».[14]

С образом Джаггернаутовой колесницы мы встречаемся и в письме Тургенева к Онегину от 9(21) октября 1872 года: «И в самом деле: что за охота подражать индейским факирам, которые бросаются под колеса Джаггернаутовой колесницы? Те, по крайней мере, полагают, что будучи раздавлены, попадают прямо в божественную „нирвану"; но мы, не разделяющие подобного образа мнения — будем просто раздавлены — и баста!».[15]

Можно предположить, что эти слова Тургенева явились ответом на размышления Онегина, подобные размышлениям Нежданова в следующем отрывке из романа, почти полное текстуальное совпадение которого с цитированным выше письмом лишний раз подтверждает выдвинутое предположение:

«...ты вот сейчас сказал: сближаться с народом. Душа моя! В тысяча восемьсот шестьдесят втором году поляки уходили „до лясу" — в лес; и мы уходим теперь в тот же лес, сиречь в народ, который для нас глух и темен не хуже любого леса!

— Так что ж, по-твоему, делать?

— Индийцы бросаются под колесницу Джаггернаута, — продолжал Паклин мрачно, — она их давит, и они умирают — в блаженстве. У нас есть тоже свой Джаггернаут... Давить-то он нас давит, но блаженства не доставляет».[16]

Приведу еще несколько примеров текстуального совпадения писем Тургенева к Онегину и текста романа. «И не говорите Вы мне, — писал Тургенев 27 декабря 1869 (8 января 1870) года, что это в Вашем *положении* невозможно, что Вы *сызмала поставлены* криво и неловко...» (стр. 160; курсив мой, — *И. Ч.*). «Новь»: «...фальшивое *положение*, в которое он был *поставлен с самого детства*, развило в нем обидчивость и раздражительность...»[17] Письмо Тургенева П. В. Жуковскому и А. Ф. Онегину от 15(27) августа 1874 года: «...А. О. смертельно *влюбится* — и все пойдет отлично, как по маслу, — и *мирты* и лавры вас *увенчают*».[18] «Новь»: «Да не притворяйтесь ради бога, счастливый Дон Жуан, *увенчанный миртами любовник*!»[19]

Любопытно, что в «концепте» (так Тургенев называл запись, относящуюся к первому замыслу романа) «Новь» еще не представлялась писателю как роман о народниках. Во всяком случае ни черновики, ни письма не содержат на этот счет никаких указаний. На первом этапе работы Нежданов — почти точный портрет Онегина. И биографические данные (происхождение, учение в университете, педагогическая деятельность — о ней, правда, говорится лишь в окончательном тексте романа), и «политическая» характеристика («темперамент *уединенно-революционный, но не демократический*»),[20] и свойства характера (порожденные «фальшивым» положением нервность, впечатлительность, обидчивость, раздражительность, больное самолюбие), и склонность героя к литературе, искусству, тщательно им скрываемая, — все это близко воссоздает облик Онегина конца 60-х—начала 70-х годов. И лишь в окончательном тексте романа формула «романтик реализма» наполнилась конкретным политическим содержанием.[21]

Сопоставление материалов, связанных с личностью А. Ф. Отто-Онегина, с образом Нежданова дает возможность еще раз убедиться в близости этого героя к русской действительности конца 60-х—начала 70-х годов. «...Такие типы, как Нежданов, встречались на каждом шагу...» — писал А. В. Луначарский,[22] которому роман Тургенева представлялся произведением большой жизненной правды.

С другой стороны, выявление связи главного героя «Нови» с прототипом освещает одну из сторон сложного процесса создания художественного образа.

---

[14] И. С. Тургенев, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. IV, стр. 367.

[15] ИРЛИ, 29352, ССIXб.10, л. 12.

[16] И. С. Тургенев, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. IV, стр. 212.

[17] Там же, стр. 15 (курсив мой, — *И. Ч.*).

[18] ИРЛИ, 28438, ССIIIб, 110, л. 5 (курсив мой. — *И. Ч.*).

[19] И. С. Тургенев, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. IV, стр. 329 (курсив мой, — *И. Ч.*).

[20] А. Мазон. Парижские рукописи И. С. Тургенева, стр. 115.

[21] Вопроса об эволюции образа Нежданова касается Э. М. Румянцева в статье «Из творческой истории романа И. С. Тургенева „Новь"» («Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена», 1957, т. 150, вып. 2, стр. 173—174).

[22] А. В. Луначарский. Статьи о литературе. Гослитиздат, М., 1957, стр. 210.

lib.pushkinskijdom.ru

И. БАРЕНБАУМ

«ПРАВДА В ПОСЛОВИЦАХ» — АГИТАЦИОННЫЙ РАЕК 60-х годов XIX века

Во втором номере журнала «Солдатская беседа» за 1863 год, издававшегося А. Ф. Погосским, был опубликован В. И. Водовозовым своеобразный раек под названием «Правда в пословицах». Составленный из пословиц, народных прибауток и поговорок, раек был адресован солдатам и крестьянам — основным читателям народных журналов Погосского.

Жанр «пословиц» был не нов в русской литературе и журналистике. К нему обращались многие выдающиеся русские писатели XVIII—XIX веков — Н. И. Новиков, Д. И. Фонвизин, И. А. Крылов. При этом пословицы использовались как орудие передовой свободолюбивой мысли и как прием обличительной сатиры, помогавший вести с читателем (в обход цензурных ограничений) разговор о самых злободневных общественных и социальных проблемах. Продолжает эту традицию и «Правда в пословицах» Водовозова. Конструкция ее проста. Пословицы объединены по тематическим «гнездам»: о правде и кривде, о невежестве и знании, о богатых и бедных, о счастье и горе, о робости и удали.

С первых же строк читателю внушается, что пословица — дело серьезное, правдивое: «Старая пословица не даром молвится, а недаром потому, что видно в ней: как православный люд мыкал свое горе, как надеялся добра, — обо всем этом сказалась верная быль, из которой и слова не выкинешь».[1] Читатель понимал, что автор ведет с ним не шутейный разговор, а касается весьма важных для всего русского народа вопросов: как избавиться от горькой, невеселой жизни и зажить жизнью «доброй», счастливой.

Учитывая серьезность разговора с читателем, начатого в такой своеобразной форме, Водовозов тут же стремится оградить себя от возможных цензурных придирок. «На пословицу, братцы, — пишет он, — и суда нет; об этом говорится так: „На пословицу, на дурака, да на правду — и суда нет“» (стр. 7). Оговорка существенная. Она — не для читателя журнала. Она — для тех ретивых администраторов, которые вздумали бы усмотреть в пословицах скрытый умысел, тенденцию. Предусмотрительность, как мы убедимся ниже, не лишняя, ибо тенденция действительно имеет место и тенденция явно неблагонадежная.

Эта тенденция дает себя знать с первой же подборки пословиц о правде и кривде. В них клеймится кривда, испокон живущая на свете и воюющая с правдой. Кривда теснит правду, но «верьте же, братцы, что правда не умерла совсем: она где-нибудь да сыщется. Взойдет ее солнышко и к голышу на двор, в хату, что три кола вбито, да небом покрыто» (стр. 8). Разговор о правде и кривде из этического плана переводится в главный — социальный. «Идет людская речь, что кто сильнее, тот и правее, а старина молвит: не в силе бог, а в правде». «Боится то ее (правды, — *И. Б.*) не Филат, что и каше рад, а Тарас, что пряники есть горазд» (стр. 8).

Для того, чтобы понять значение подобных рассуждений, напомним, что говорится об этом уже после «освобождения» крестьян, весной 1863 года, когда революционные демократы надеялись поднять «повсюдное» крестьянское восстание в связи с истечением переходного периода, в течение которого крестьяне находились на положении временнообязанных. В январе 1863 года разразилось восстание в Польше. Волновались крестьяне — на Украине и в Белоруссии. Неспокойно было в городах. В этой обстановке революционного кризиса слова о правде, которая сыщется, о солнце, которое взойдет к «голышу на двор», звучали как предсказание близкой народной победы.

Следующая группа пословиц — о пользе грамотности и необходимости уничтожения невежества. Как известно, вопросы просвещения стояли в центре пропагандистской деятельности революционных демократов, использовавших тягу народа к учению в интересах революционного дела. Журнал Погосского «Солдатская беседа» и его «штатский» вариант — «Народная беседа» в значительной мере были посвящены насаждению грамотности в народе. «Ученье свет, а неученье тьма», — провозглашает автор «Правды в пословицах», разъясняя читателю, что один из путей к правде — освобождение народа от оков невежества.

Используя социальную выразительность пословиц, Водовозов рисует впечатляющую картину тяжелой, беспросветной жизни трудового народа. «Богатые, да тороватые люди! — восклицает он, — прислушайте, какова доля бедняка, у кого ни затулья, ни притулья, ни затину. Живет-то он в хорошем селе: одна труба, четыре избы, восемь улиц — Голодалкиной волости, село Обнищухино. Двор его крыт светом, а обнесен ветром — дешевый лес: руби, нет запрету. Одежа на нем не куплена:

[1] «Солдатская беседа», 1863, кн. 2, стр. 7. В дальнейшем ссылки на этот номер журнала приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

шапка волосяная, рукавицы своекожаные. Прислуга барская: дождь вымочит, солнышко высушит, буйны ветры голову расчешут. На дому добра: два веника в коробке, да мышь в подполье; наготы, босоты изувешены шесты; холоду, голоду анбары полны. Живет, нечего сказать, заживно: и голодной собаки выманить нечем. На обед: хлеб с солью, да водица голью; на ужин: горе наше, ржаная каша, а поел бы и такой, да нет никакой! Эх, голь перекатная!..» (стр. 11).

Как видим, автор с незаурядным мастерством использует щедрую палитру народных присказок, горького народного юмора, чтобы изобразить горемычное, многострадальное житье крестьянина-бедняка. Невольно приходят на память некрасовские строки:

Стоит мужик —
Колышется,
Идет мужик —
Не дышится!

С коры его
Распучило,
Тоска-беда
Измучила.

А как близки поэтическому словарю поэта-демократа «село Обнищухино», «Голодалкина волость»! Ведь герои народной эпопеи «Кому на Руси жить хорошо» — это крестьяне из Подтянутой губернии, уезда Терпигорева, Пустопорожней волости, из деревень: Заплатова, Дырявина, Разутова, Знобишина, Горелова, Неелова, Неурожайки тож...

Социальный и эстетический пафос обоих произведений в данном случае совпадает, а это существенно для понимания «Правды в пословицах» как литературного и идейного факта с его вполне ощутимым агитационным звучанием.

Пословицы о богатеях и бедняках подобраны так, что первые представлены как извечные и злейшие враги народные. «Чаще бывает, что большая рыба маленькую целиком глотает» (стр.12), — изобличает автор хищнические повадки кулаков и бар. Правда, народ терпелив и милостив. Если с ним обращаться по-человечески, он многое может простить: «Лаской чего не сделаешь с русским человеком». Голос автора звучит предупреждающе: «Не ладно сложилась пословица: „тело государево, душа божья, спина барская". Не спеши карать, спеши миловать: от грозы либо все в кучу, либо все врозь. Гроза — последнее дело» (стр. 13). Обращаясь к власть имущим, автор напоминает им: терпению народному может прийти конец, если с его интересами не будут считаться, если не позаботятся своевременно о его судьбе. Пословицы, которые приводятся в этой связи, необычайно многозначительны: «Не грози щуке морем, а нагому горем: что накрошишь, то и сам выхлебаешь... А делай так, чтоб всем было тепло» (стр. 13); «Все это ладно сказано, да плохо затевать, коли нечего жевать. Жди правды, будет и наша правда, да тогда нас не будет. А все терпеть — тоже не треснуть. Молчан собака, да и та терпя, вавкнет; пошла брага через край — не уймешь» (стр. 12); «А не приведи бог, коли человек пойдет с горя гулять, помахивать, мошной потряхивать» (стр. 14).

Такой сгусток пословиц и поговорок о «грозе», о «гулящем» народе, о браге, хлынувшей через край, должен был невольно напомнить о народной вольнице времен Стеньки Разина и Пугачева, да и более близкое время (восстание бездненских крестьян и другие крестьянские волнения 1861—1863 годов были свежи еще в народной памяти), когда тоже «гулял» с горя народ, «помахивал», возмущенный царским обманом, топорами да вилами. Мысль, таящаяся за этим плотным частоколом народных присказок и прибауток, очень созвучна известным положениям листовок «Великорусс», «К образованным классам» и других агитационных подпольных изданий начала 60-х годов, предупреждавших так называемые образованные классы, что если они не составят «мирную оппозицию, которая вынудила бы правительство до весны 1863 года устранить причины к восстанию, народ неудержимо поднимется летом 1863 года».[2]

Автор искусно плетет свое «узорочье» из пословиц. Страшная стихия народной «грозы», растолковывает он, может обернуться пьяной гульбой, разбойным воровским озорством. Стихии пьяного бесцельного разгула, бандитской удали противопоставляется в пословицах «добрая» молодецкая отвага, богатырская мощь народного мятежа. И хотя «Правда в пословицах» составлена по всем правилам эзоповского языка, рассчитанного на цензурные рогатки, читатель не мог не уловить призывных бунтарских ноток в таком, к примеру, отрывке: «А бывает, что не стерпит душа молодецкая — пойдет на простор. Уж тонуть, так в море, а не в поганой луже. Хороша эта отвага, да была бы от нее польза; за доброе дело иди в огонь смело. А то не удаль, когда говорят: окунулся по уши, так и маковку туда ж. Пропадай, пожалуй: Москва ни по ком не плачет. Валяй, не гляди, что будет впереди — очутишься под колесом... А добрая отвага либо выручит, либо выучит. Бояться смерти — на свете не жить. Смелому горох хле-

[2] Русско-польские революционные связи, I. Материалы и документы Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 82.

lib.pushkinskijdom.ru

бать, а не смелому и щей не видать. Уж плохое тут дело, коли и хочется, и колется, и болит, и матушка не велит. Затеял с умом, так все ни по чем; а сробел, — поминай как звали! — Уж на что годен человек, коли без языка стал, да бежит как лягушка от зайца. Мертвым соколом утки не затравишь» (стр. 14—15).

И опять приходят на память строки некрасовской поэмы, где поэт, с огромным мастерством рисующий пьяную гульбу отчаявшихся с горя мужиков, создает вместе с тем образ Савелия, «богатыря святорусского», поднявшего руку на барского «управителя» — подлого Фогеля.

У каждого крестьянина
Душа, что̀ туча черная —
Гневна, грозна, — и надо бы
Громам греметь оттудова.
Кровавым лить дождям...

Образы «грозы», «кровавых дождей», столь характерные для революционной поэтики Некрасова, явно перекликаются с подобными же аллюзиями «Правды в пословицах».

Как уже было отмечено, публикация пословиц Водовозова совпала по времени с восстанием в Царстве Польском, которое русские революционеры намеревались поддержать выступлениями народных масс в самой России (укажем хотя бы на знаменитое «Казанское дело», участниками которого были как русские, так и польские революционеры). Издатель «Солдатской беседы» А. Ф. Погосский был близок, а по некоторым данным, принимал даже непосредственное участие в деятельности русских и польских революционных групп в Петербурге. Один из ближайших друзей Погосского Иосафат Огрызко, руководитель петербургского польского революционного комитета, занимался в январе—феврале 1863 года отправкой добровольцев в польские повстанческие отряды.

Учитывая все это, допустимо предположить, что, публикуя «Правду в пословицах», Погосский рассчитывал на определенный пропагандистский эффект. Показательна в этом смысле заключительная часть пословиц. Советы, которые даются здесь, носят конкретный, практический характер: «Удалому не сидится дома. Свет не клином сошелся. Как не попытать счастья в людях?.. Ночь, как день; дорога, как скатерть — садись, да катись. Путь ждет длинный, но бояться этого нечего: „Долог путь, да изъездчив; и круты горы, да забывчивы“. А уж в дороге не дремли головушка, покинь домашнюю думу: едешь на день, а хлеба бери на неделю». Автор предупреждает о трудностях и опасностях, которые могут встретиться в пути: «Придется где по суху, а где и в брод... Да держись больше торного пути: в объезд, так к обеду; а прямо, так дай бог к ночи... Кто побойчей, норовит поскорей... Нужда заставит, — поедешь на своих, на вороных... А все лучше, чем век свой сидеть на печи, да ждать у моря погоды. Под лежачий камень вода не течет; камень лежа только мохом обрастает» (стр. 15).

Так, призывом к практическому действию завершается «Правда в пословицах».

В целом «Правду в пословицах» можно расценивать как смелую попытку «протащить» на страницы легального издания революционную агитку. Удачу следует объяснить своеобразной формой пословиц, скомпанованных столь искусно, что цензура не сумела обнаружить в них ничего предосудительного. Надо полагать, «слепота» цензоров объяснялась также тем, что «Правда в пословицах» была опубликована в журнале, для которого стиль народного райка был обычен и разговор с читателем велся постоянно с шутками и прибаутками. Издатель «Солдатской беседы» Александр Фомич Погосский сам в совершенстве владел искусством беседовать с народом на понятном ему языке, пересыпая свои рассказы из народной жизни пословицами, прибаутками, поговорками. Известно, что Погосский участвовал в составлении агитационных песен и частушек, проникавших в народную массу.[3] В письме к Герцену (от 4 марта 1864 года) Бакунин, рекомендуя Погосского «как вполне хорошего и честного человека», обращал внимание Герцена на то, что Погосскому «удалось печатать в своем журнале такие слова: „Будь проклята и пусть отсохнет та рука, которая подымется на народ“».[4]

Что же представляет собою сам автор «Правды в пословицах»? Им был известный русский педагог и популяризатор Василий Иванович Водовозов, близкий к революционно-демократическим кругам 60-х годов.[5] Его активное сотрудничество

[3] См.: Я. З. Черняк. Три агитационно-сатирических стихотворения 60-х годов в бумагах Огарева. «Литературное наследство», т. 63, ч. III, 1956, стр. 671—676.

[4] См.: Русско-польские революционные связи, II. Материалы и документы, стр. 55. Бакунин, очевидно, имел в виду (неточно цитируя) фразу из «Ответа на письма» из шестого номера «Солдатской беседы» за 1860 год, где было сказано о крестьянине-земледельце: «А кто еще руку поднимет на него — прочь ее по локоть следовало бы» (стр. 457).

[5] См. список сочинений В. И. Водовозова в кн.: В. Семевский. Василий Иванович Водовозов. СПб., 1888, стр. III, № 44.

lib.pushkinskijdom.ru

в столичной прессе начинается с 1856 года. При этом он преимущественно выступает как автор статей по истории и литературе. В 1861—1865 годах Водовозов публикует «Рассказы из русской истории», написанные с позиций передовой русской демократической мысли. Прогрессивный педагог, сподвижник К. Д. Ушинского, Водовозов принял активное участие в деятельности воскресных школ — этих легальных очагов «Земли и воли» 60-х годов. Он, в частности, руководил воскресной школой при первой гимназии, открытой на имя О. К. Семеновой. «Через воскресные школы, — писал Водовозов в одной из своих неизданных статей, — образованный класс сближался с народом и знакомился с его нуждами; случалось, что старались помочь и этим нуждам, обуздывая, например, хозяев мастерских, которые истязали своих рабочих».[6] В 1862 году Водовозов выступил на страницах журнала «Отечественные записки» со статьей «Неужели упадут воскресные школы?», в которой ополчился против стремления администрации всячески стеснить деятельность этих важных очагов народного образования. Идейные взгляды В. И. Водовозова 60-х годов изучены явно недостаточно. Но то, что нам известно о его педагогической, литературной и общественной деятельности, позволяет утверждать, что он был настроен крайне критически, если не сказать враждебно, к современной ему царской действительности. Для настроений Водовозова этих лет весьма показателен выполненный им перевод сатирической поэмы Гейне «Германия. Зимняя сказка» («Отечественные записки», 1861, №№ 10—12). Как пишет В. Семевский, Водовозов ценил в поэме Гейне его злую и умную критику «всякого бесплодного блуждания посреди идеалов, не применимых к жизни, против той самодовольной мечтательности, в которой, ничего не делая, мы воображаем, что делаем очень много, и тем оправдываем свою лень или эгоизм».[7] Отметим также, что администрация Петербургского учебного округа вменяла Водовозову в вину, что он рекомендовал своим воспитанникам по гимназии заучивать стихотворения и поэмы Некрасова («Забытая деревня», «Песня Еремушке» и другие).[8] Общественно-педагогическая деятельность Водовозова была взята под подозрение, и после выстрела Каракозова ему в 1866 году пришлось как «неблагонадежному» оставить службу.[9]

Думается, все это позволяет понять, каким образом из-под пера В. И. Водовозова могло появиться в столь ответственный для судеб русского освободительного движения момент произведение, в агитационном характере которого трудно усомниться.

В годы первой революционной ситуации русские революционные демократы использовали подцензурную печать как орудие легальной антиправительственной пропаганды. Публикация на страницах «Солдатской беседы» «Правды в пословицах» — убедительное тому свидетельство.

К. РОВДА

К ИСТОРИИ ОДНОЙ ПОЛЕМИКИ

«Литература и поэзия имеют для нас, русских, такое огромное значение, какого, можно сказать наверное, не имеют нигде...»[1] — писал Н. Г. Чернышевский и подчеркивал: «...достоин сожаления человек, не преклоняющийся пред великими произведениями искусства».[2] Но вот ирония судьбы: именно ему и возглавлявшемуся им направлению противники приписывали враждебное отношение к искусству.

Известно, что великий русский критик не разделял мнения, «будто бы прекрасное, создаваемое фантазиею», т. е. предметы искусства, «выше по красоте своей, нежели явления действительности».[3] Это и дало повод представителям идеалистической критики говорить, что подобная постановка вопроса принижает искусство. Для посрамления взглядов революционных демократов они всячески пытаются свести к абсурду материалистическую идею о примате действительности над искусством. Казалось, что стоит только на место общих понятий поставить конкрет-

---

[6] Цит. по: В. Семевский. Василий Иванович Водовозов, стр. 69.

[7] Там же, стр. 76.

[8] Там же, стр. 84.

[9] См.: В. Смирнов, В. Аранский. Выдающийся русский педагог Василий Иванович Водовозов (1825—1886). В кн.: В. И. Водовозов. Избранные педагогические сочинения. М., 1958, стр. 13.

[1] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. II, Гослитиздат, М., 1949, стр. 94.

[2] Там же, стр. 52.

[3] Там же. стр. 106.

lib.pushkinskijdom.ru

ные вещи и явления, как это будет достигнуто. И вот «действительность» подменяется «сапогами», а искусство в целом — Шекспиром. А отсюда делается скоропалительный вывод, который распространяется на всех «нигилистов»: им приписывается мысль о том, что они ставят «сапоги выше Шекспира». Расчет был прост. Шекспир в России давно уже стал непререкаемым авторитетом в искусстве.[4] Приписывая революционным демократам парадоксальное сопоставление «сапог» и Шекспира, их противники тем самым пытались нанести удар по материалистической эстетике.[5] Но такая попытка была обречена на неудачу.

Изобретателем формулы был Ф. М. Достоевский. В памфлете «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах» («Эпоха», 1864, № 5) он под именем Щедродарова, Правдолюбова и Скрибова ядовито высмеивает своих идейных противников — Щедрина, Добролюбова и Писарева, навязывая им пренебрежительное отношение к искусству. В памфлете в иронических тонах рассказывалось, как от привлекаемого к сотрудничеству в журнале «Современный» (имеется в виду «Современник») молодого писателя редакция требует придерживаться «правила»: «...сапоги во всяком случае лучше Пушкина, потому что без Пушкина очень можно обойтись, а без сапогов никак нельзя обойтись, а следственно Пушкин — роскошь, вздор... Вздор и роскошь даже сам Шекспир, потому что у этого даже ведьмы являются, а ведьмы — уже последняя степень ретроградства...»[6]

Достоевский неоднократно возвращался к мысли о мнимой враждебности революционной демократии по отношению к шекспировской поэзии.[7] В его записной книжке сохранились строки, связанные с замыслом памфлета «Господин Щедрин...»: «*Ряд статей* — Шекспир. Его бесполезность. Шекспир как отсталый человек (Мнение Современника)».[8] В другой записной книжке читаем: «Парижская коммуна и западный социализм не хотят лучших, а хотят равенства и отрубят голову Шекспиру и Рафаэлю».[9] Это положение получило своеобразную интерпретацию в романе «Бесы» (1871). Петр Верховенский в аналогичных красках рисует картины социализма и господства демократии: в обществе рабов, где в рабстве все равны, «высшие способности» «изгоняют или казнят. Цицерону отрезывается язык, Копернику выкалывают глаза, Шекспир побивается каменьями».[10]

Слово было найдено. Оно подхватывается сторонниками реакционной теории искусства для искусства, фигурирует в сатирических стихах, вкладывается в уста литературных героев и повторяется во многих полемических сочинениях вплоть до революции. В поэме «Юлий Цезарь» (1865) Д. Минаев метко передает характер нападок адептов «чистого искусства» на демократическую критику:

И ряд рецензий запоздалых
Теперь внушить хлопочет всем,
Что ты, Шекспир (прости, о боже!),
И сапоги одно и то же.[11]

Д. Мережковский в повести в стихах «Вера» «заставляет» народника пренебрежительно отозваться о Шекспире как о «старом хламе» и тут ставит ему в уп-

---

[4] «О Шекспире, как художнике, никто уже не спорит: его авторитет стоит вне всяких сомнений», — писал П. Н. Ткачев в 1872 году: См.: П. Н. Ткачев, Избранные сочинения на социально-политические темы в семи томах, т. 6, Соцэкгиз, М., 1937, стр. 307.

[5] См.: Н. С. Ашукин, М. Г. Ашукина. Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения. Изд 2-е, Гослитиздат, М., 1960, стр. 540—542.

[6] Ф. М. Достоевский. Статьи за 1845—1878 годы. ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. 328.

[7] Ради истины следует отметить, что в отдельных случаях представители радикальной молодежи сами давали повод для упреков в отношении к Шекспиру. П. Н. Ткачев вообще полагал, что «художественный ум представляет низшую ступень генетического развития ума», чем определялось его отношение к любому художнику, в том числе к Шекспиру (П. Н. Ткачев, Избранные сочинения... в семи томах, т. 6, стр. 348). А. И. Желябов, по свидетельству близких ему людей, не интересовался Шекспиром и плохо понимал его (С. А. Мусин-Пушкин. А. И. Желябов. «Голос минувшего», 1915, № 12, стр. 142). На спектакле «Укрощение строптивой» в Малом театре в Москве группа молодежи во главе с писателем-народником Ф. Нефедовым однажды ошикала монолог Катарины (И. Н. Захарьин (Якунин). Встречи и воспоминания. СПб., 1903, стр. 295—297). Но, разумеется, не эти отдельные факты определяют общую линию революционных кругов в их отношении к Шекспиру.

[8] Описание рукописей Ф. М. Достоевского. М., 1957, стр. 131.

[9] Из записной книжки Ф. М. Достоевского. «Русское богатство», 1883, № 1, стр. 6.

[10] Ф. М. Достоевский, Полное собрание художественных произведений, т. VII, ГИЗ, М.—Л., 1927, стр. 341.

[11] Д. Минаев. Песни и поэмы. СПб., 1870, стр. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

рек, что он-де вслед за Писаревым «сапоги признать готов важней Шекспира!» [12] «„Сапоги выше Шекспира" — таков лозунг последних двух лет, вернее, всякого революционного периода», — пишет журнал «Обозрение театров» в годы первой русской революции.[13]

С другого конца подходит к вопросу теоретик «чистого искусства» Н. Соловьев. Он утверждает, что шекспировская поэзия враждебна революции. «Искусство есть враг революции», — пишет он.[14] А так как английский поэт в его глазах по богатству фантазии превосходит «не только новых, но и древних поэтов», то вывод критика ясен: Шекспир — враг революции. В Гамлете, по мнению критика, выражено «отвращение к насилию». То же в Макбете и Отелло. Даже в Ричарде III накануне его гибели просыпается совесть, возмутившаяся против совершенных им насилий.

Словом, революция враждебна Шекспиру, Шекспир враждебен революции — вот идея, проповедуемая на протяжении долгих лет сторонниками так называемого чистого искусства.

Однажды приписав демократам-шестидесятникам подобные несуразности, начинают их опровергать. «Шекспир прямо и наглядно не дает ни сапог, ни шубы», пишет позитивист Л. Е. Оболенский, но он помогает «подъему личности», и лучше остаться без сапог, ходить в лаптях, чем быть без Шекспира. Народу и при нужде, по мнению критика, не чужды идеалы красоты. Чувство красоты так сильно в народе, что «если вы это чувство оторвете от Шекспира, оно найдет свое выражение в сапогах, или в цепочках и калошах».[15]

Но и здесь сразу же обнаруживалась подтасовка, ибо никто из представителей демократического лагеря и не думал утверждать, что народу чужды идеалы красоты даже в нужде. Но идеалисту недоступно понимание того, что «чувство, находящееся в плену у грубой практической потребности, обладает лишь ограниченным смыслом» и что «удрученный заботами, нуждающийся человек не восприимчив даже к самому прекрасному зрелищу».[16] Народ великолепно выразил это в пословицах: «голодной курице просо снится», «у голодной куме — сыр на уме». Даже соловья, этого баловня теоретиков искусства для искусства, по пословице, «баснями не кормят».[17]

Именно в таком духе и отвечал своим противникам из лагеря «чистого искусства» на их вздорные фантазии критик-демократ М. Протопопов: «Когда у человека нет сапог, а только собственная подошва или лыковые лапти, с нашей стороны было бы нелепо и безрассудно, более того — безнравственно и бесчестно говорить этому разутому человеку о великих красотах шекспировских произведений».[18]

---

[12] «Русская мысль», 1890, № 3, стр. 24.

[13] «Обозрение театров», 1906, № 19, стр. 4. Скоро источник выражения «сапоги выше Шекспира» был прочно забыт, и оно приписывалось то Д. Писареву, то В. Зайцеву, хотя ни тот, ни другой его не употреблял. Владимир Соловьев в полемических целях использует в своих «гекзаметрах» «опростительство» Льва Толстого и увлечение И. Е. Репина Толстым, который опоэтизировал творца «Войны и мира» во множестве своих рисунков и полотен и так боготворил его, что это кое-кому могло показаться лестью (См.: И. Е. Репин и Л. Н. Толстой. Переписка и материалы, тт. I и II, М.—Л., 1949). В одном из стихотворений 1915 года он осмеивает художника рядом с Л. Н. Толстым:

Некогда некто изрек: сапоги суть выше Шекспира.
Дабы по слову сему превзойти британца, сапожным
Лев Толстой мастерством занялся, и славы достигнул.
Льзя ли дальше идти, Россияне, в искании славы?
Вящую Репин стяжал, когда «сапоги, как такие
Выше Шекспира», он рек, — «сапоги, уснащенные ваксой,
Выше Толстого». И вот, сосуд с блестящим составом
Взявши, Толстого сапог он чистить начал усердно.

(Владимир Соловьев. Стихотворения. Изд. 6-е, М., 1915, стр. 284).

[14] Н. Соловьев. Искусство и жизнь, ч. II. СПб., 1870, стр. 214.

[15] Л. Оболенский. Нечто об идеалах, поэзии и Я. Полонском. «Русское богатство», 1887, № 4, стр. 130, 135.

[16] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I. Изд. «Искусство», М., 1957, стр. 142.

[17] Слово «баснь» в древнерусском языке понималось как сказка, миф, вымысел и вместе с тем обаяние (баян — певец). См.: И. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка, т. I. М., 1958. У некоторых славянских народов это слово, например у чехов (báseň), и ныне обозначает стихотворение, а также (básnictvi) поэзию вообще.

[18] М. Протопопов. Мотивы русской критики. «Северный вестник», 1890, № 3, отд. II, стр. 24. «Я не знаю, не помню, где именно, кем и по какому поводу, —

lib.pushkinskijdom.ru

Предвзятость нападок на прогрессивную критику видна была уже в том, что последняя не только никогда не говорила о ненужности Шекспира народным массам, но наоборот, всегда подчеркивала его большое значение. При этом критики-демократы не забывали о главном: для того, чтобы достояния искусства стали доступны широким народным массам, необходимо коренным образом изменить условия их существования, вырвать их из нищеты, тьмы и невежества, сделать условия их жизни человечными, и тогда все человеческое раскроется перед ними во всей своей красоте Там самым демократическая критика стихийно подходила к той простой для марксистов истине, что люди в первую очередь должны есть, пить, иметь жилище, одеваться, прежде чем заниматься искусством.[19] Эта мысль К. Маркса, как известно, позднее со всей отчетливостью была выражена В. И. Лениным применительно к Л. Н. Толстому: «Чтобы сделать его великие произведения действительно достоянием *всех*, нужна борьба и борьба против такого общественного строя, который осудил миллионы и десятки миллионов на темноту, забитость, каторжный труд и нищету, нужен социалистический переворот».[20] Так в вопросе о Шекспире скрестились два противоположных взгляда на отношения искусства и действительности в вековом споре материализма и идеализма.

Для демократической критики, начиная с Белинского и кончая Шелгуновым, Шекспир — великий поэт действительности, гуманист, произведения которого «по своему художественному совершенству и психологическому глубокомыслию» имели «огромное и благодетельное действие на судьбу искусства» и тем самым «на развитие человечества».[21] К такой высокой оценке Н. Г. Чернышевского присоединялся и «нигилист» Н. А. Добролюбов, называя пьесы гениального поэта «открытиями в области человеческого сердца», обладающими достоинствами «большой народности».[22] Последнее в его глазах, как известно, высшая похвала художнику. Для М. Е. Салтыкова-Щедрина Шекспир — «величайший из психологов».[23] Объективность английского поэта русский сатирик видел не в его равнодушии к добру и злу, как полагали многие, а в историзме его воззрений. Выступая против теории бессознательности творчества, писатель указывает на «определительность представлений и ощущений» в творческом процессе как на решающее условие «здорового, живого и разнообразного содержания» поэзии Шекспира,[24] который социальными причинами объяснял психологические свойства художественных типов, интересных читателям, по словам сатирика, тем, что перед их глазами развертывалась не голая реляция о «похождениях того или иного героя, но разъяснение всего строя» жизни, направляющего темперамент героя «именно в ту, а не эту сторону».[25]

Д. И. Писарев, который в данном случае стал предметом особых нападок, едко издевается над своими литературными противниками, простодушно

пишет критик-демократ, — сделано было это сопоставление сапогов с Шекспиром, но судя по ликующему, злорадно захлебывающемуся тону современных изобличителей Писарева, они считают это свое обвинение совершенно неотразимым». И он принимает на себя ответственность за подобное сопоставление и восклицает: «Пусть теперь изобличители Писарева направят стрелы своего остроумия не на него мертвого, а на меня, живого».

[19] Критик «Русского богатства» в рецензии на брошюру одного шекспироведа, посвященную деталям шекспировского творчества, писал: «Блаженны обожатели Шекспира — им так мало нужно... А нам нужно так много, чтобы выйти из тьмы, нищеты и горя, чтобы добиться хоть возможности, — *всем* нам — читать Шекспира и вникать в него; нам не до исследований по „шекспирологии". Великий драматург Шекспир..., *но* почему же и Мольера не читать? Почему не изучать истории, антропологии... и т. д. и т. д.» (1882, № 2, стр. 93).

Споры о сапогах и Шекспире не прошли мимо народнической критики. Н. К. Михайловский в «Записках профана» (1881) писал: «...пора бы этот вздор насчет сапог и Шекспира бросить. Говорить, что сапоги выше Шекспира (если когда-нибудь кто-нибудь говорил, столь же нелепо, как утверждать, что Шекспир выше сапог». Но субъективизм народника не позволил ему видеть взаимозависимость между материальным положением народных масс и их культурным уровнем, и он заключает: «Шекспир сам по себе, сапоги сами по себе, и никакому сравнению они не подлежат» (Н. К. Михайловский, Сочинения, т. V, 1908, стр. 533). Это, впрочем, не помешало ему выступать в едином демократическом фронте против теоретиков «чистого искусства».

[20] В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 293.

[21] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III, стр. 136.

[22] Н. А. Добролюбов. Избранные сочинения. Гослитиздат, М.—Л., 1948, стр. 292.

[23] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XV, Гослитиздат, М., 1940, стр. 339.

[24] Там же, т. V, стр. 391, 392.

[25] Там же, т. VIII, стр. 453.

lib.pushkinskijdom.ru

убежденными в том, будто он отрицает сплошь все, из чего нельзя изготовить обед, сшить платье или выстроить жилище голодным и прозябшим людям. «Они ожидали, вероятно, что я так и пойду косить без разбору: Шекспир — не Шекспир, Гете — не Гете, черт мне не брат, все дураки и знать ничего не хочу», — пишет критик. Он уверен, что «мысль, и только мысль может переделать и обновить весь строй человеческой жизни» и «разрешить навсегда неизбежный вопрос о голодных и раздетых людях». Шекспир для него прежде всего великий поэт мысли. «Поэт — или титан, потрясающий горы векового зла, или же козявка, копающаяся в цветочной пыли... В первом случае он — Шекспир, Дант, Байрон, Гете, Гейне. Во втором случае он — г. Фет». «...Можно быть реалистом [26] и с любовью изучать Шекспира» как гениального поэта; каждый человек, по твердому убеждению Писарева, должен читать Гейне, Гете, Шекспира.[27]

Либеральные историки литературы, бравшие «под защиту» демократическую критику от нападок сторонников «чистого искусства» в полемике о «сапогах и Шекспире», по существу, солидаризировались с последними, обнаружив убожество собственной мысли. В. Чешихин-Ветринский был первым, кто указал на то, что выражение «сапоги выше Шекспира» было приписано нигилистам Достоевским, и гордился этим. Но в действительности он не имел никакого представления об истинном отношении демократической критики к шекспировской поэзии, когда писал, что нигилизм «мог находить кое-что для себя в Шекспире». Это кое-что — образ Брута из трагедии «Юлий Цезарь». «Брут — „чистейшее создание", по отзыву Тургенева, — пишет либеральный филолог. — Кто скажет, сколько от этого образа не залегло в душу русских борцов за свободу».[28]

Образ Брута действительно был одним из любимых шекспировских образов русской передовой молодежи. Но думать, что русские передовые люди, революционные борцы принимали из шекспировского наследия только один этот образ, — значит быть слепым и не понимать их всеобъемлющей души, отзывчивой на все высокое и прекрасное.[29] «Шекспир, — писал Н. В. Шелгунов, — будит вашу душу, он поднимает ее, он заставляет ее расти, он заставляет вас думать дальше, чувствовать глубже, и, снимая повязку с ваших глаз, он показывает вам целую бесконечную перспективу, если не всегда ясных, то всегда необыкновенно широких и возбуждающих мысль ощущений».[30]

Среди передовых людей дореволюционной России было немало страстных пропагандистов шекспировской поэзии в народной среде. Народник П. Ветлугин в далекой Сибири пересказывает с английского текста драмы Шекспира крестьянской молодежи. Коллектив учительниц Харьковской воскресной школы в восьмидесятые годы читает пьесы Шекспира своим учащимся. Их руководительница — в молодости последовательница Н. Г. Чернышевского и корреспондентка герценовского «Колокола» Х. Д. Алчевская — читает украинским крестьянам «Короля Лира». Народоволец П. Ф. Якубович выступает перед сибирскими каторжанами с чтением трагедий «Король Лир» и «Отелло». Н. Попов пытается в молодости ставить «Короля Лира» в русской деревне,[31] а затем осуществляет постановку в Василеостровском театре для рабочих «Макбета». Где-то в самарской глуши в с. Серноводске в годы первой русской революции другой энтузиаст-шекспирист ставит с крестьянами «Короля Лира».[32] Люди из народа с глубоким волнением и, как свидетельствуют документы, со священным трепетом воспринимали трагедии великого поэта.

Теперь, когда полемика о «сапогах и Шекспире» далеко позади, отчетливо видно, что русская демократическая мысль не только не повинна в недооценке великого наследия драматурга, но ей принадлежит наиболее глубокое и оригинальное истолкование творчества Шекспира в домарксистской критике.[33]

---

[26] В смысле — материалистом.

[27] Д. И. Писарев, Сочинения в четырех томах, т. 3, Гослитиздат. М., 1956, стр. 104—105, 95, 62.

[28] Ч. Ветринский. Шекспир в России. «Русская мысль», 1916, кн. X, отд. II, стр. 69.

[29] В романе писателя-демократа М. Забелло «Подсечное хозяйство» (1881) любимыми образами ссыльного народника Гордея Могутова являются образы трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» — Брут и Порция, но вместе с тем и образы «Гамлета» и «Отелло»; наряду с Шекспиром его любовь делят Некрасов и Гейне.

[30] Н. Языков (Н. В. Шелгунов). Бесплие творческой мысли. «Дело», 1875, № 2, стр. 25.

[31] См.: К. И. Ровда. Шекспир перед народной аудиторией. В кн.: Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. Изд. «Книга», М., 1964, стр. 596—602.

[32] А. И. Хайдуков. «Король Лир» в деревне. «Народный театр», 1918, № 1 стр. 13—15.

[33] См. об этом: Шекспир и русская культура. Под редакцией акад. М. П. Алексеева. Изд. «Наука», М.—Л., 1964 (в печати).

lib.pushkinskijdom.ru

О. ГУЛЯ

РОМЕН РОЛЛАН О Ф. М. ДОСТОЕВСКОМ

Ромен Роллан, принятый в 1886 году в число студентов Высшей нормальной школы в Париже, страстно увлечен русской литературой. Этому увлечению способствует традиция, установившаяся во французской литературе еще со времен Стендаля, Мериме, Бальзака, Жорж Санд, Флобера и других великих французских писателей, высоко ценивших гуманизм и правдивость русского искусства. Но за откликами современной критики Р. Роллан, видимо, не следил в ту пору. Позднее он писал: «Большинство из нас, — в том числе и я, — узнали лишь позднее о существовании книги Эжена Мельхиора де Вогюэ „Русский роман“, и восторги де Вогюэ показались нам куда слабее наших собственных. Он судил преимущественно как знаток литературы. А нам было мало восхищаться совершенством творений Толстого — мы жили ими, они стали нашими».[1]

В Высшей нормальной школе при содействии Роллана возникает студенческий комитет для приобретения книг. В числе первых книг, купленных по его настоянию, оказались романы Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского.

Помимо других русских авторов, Роллан-студент читает «великие романы»[2] Достоевского: «Преступление и наказание», «Бесы», «Идиот», «Братья Карамазовы», а также «Записки из Мертвого дома». Произведения русских реалистов так широко к этому времени распространились в массе французских читателей, что некоторые книги Достоевского Роллан мог достать в библиотеке родного города Кламси во время студенческих каникул. В 1888 году Роллан смотрит на сцене театра «Одеон» инсценировку «Преступления и наказания» Ле Ру и Жиписти, которую по заслугам оценивает как «отвратительную».[3] Он беседует о русской литературе с другом студенческих лет Андре Сюаресом, с Эрнестом Ренаном, с близкими родственниками — дядей, который рекомендует его вниманию «Записки из Мертвого дома», с матерью.

Творчество Достоевского прочно входит в сознание Роллана. Дневники и письма юноши свидетельствуют о постоянных ассоциациях с героями русского автора. Так, например, в одном из писем к матери Роллан сравнивает товарища по Высшей нормальной школе Левро, обладавшего неприятным, тяжелым характером и мнительностью, сначала с Жан-Жаком Руссо, а затем с персонажами из «Бесов». Левро «мог бы быть помещен в бесконечную галерею „Бесов“ Достоевского», пишет Роллан (стр. 319—320).

Дневник заполнен заметками о книгах Достоевского. Русский художник поражает Роллана глубиной психологического анализа, мастерством создания образов в движении, в состоянии безудержного порыва, умением нагнетать настроение. В «Бесах» Роллана восхищает поразительный «анализ бредовых чувств и видений». «Это сплошная ночь... Вечная тайна, сковывающий ужас, ужас действительный и еще больше скрытый, ожидаемый и не приходящий» (стр. 85), — пишет Роллан в дневнике студенческих лет.

Роллан был «захвачен» «Идиотом»: «Страсть двух женщин, вечер у Епанчиных, свадьба, ночное бодрствование у трупа — все это восхитительные сцены. Восхитительный анализ, особенно болезненного состояния князя» (стр. 85).

Огромное впечатление на Роллана производит «Преступление и наказание»: «„Преступление и наказание“ меня очаровало».[4] «Это величественно, это наиболее великий из русских романов, наряду с „Войной и миром“», — говорит он (стр. 148).

На русских писателей Роллан всегда смотрел не только как на художников, но прежде всего как на учителей жизни: «Где в продолжение сорока лет искали мы нашу духовную пищу и наш насущный хлеб, когда нашего чернозема уже не хватало, чтобы удовлетворить наш голод? Кто как не русские писатели были нашими руководителями»?. Толстой и Достоевский, пишет Роллан, «создали» его «душу».[5]

Вместе с тем Роллан указывает и на недостатки романов Достоевского. Он с неудовольствием отмечает «досадное влияние» Э. Сю в «запутанной фабуле» романов «Идиот» и «Бесы». То же самое он говорит по поводу «Преступления и наказания» (стр. 148). О «Бесах» — романе, который вызвал у Роллана больше всего раздумий, — в дневнике сказано: «Теория Тэна в действии: „Государство — приют больных, сумасшедших и калек“. Все персонажи безумны в большей или меньшей степени. Не знают, куда идут». И там же: «Достоевский, кажется, верит, что из этой груды раз-

---

[1] Ромен Роллан, Собрание сочинений в четырнадцати томах, т. II. Гослитиздат, М., 1954, стр. 220. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[2] Romain Rolland. Mémoires et fragments du journal. Paris, [1956], p. 179.

[3] Cahiers Romain Rolland. Le cloître de la rue d'Ulm. Journal de Romain Rolland à l'école Normale (1886—1889) suivi de quelques lettres à sa mère et de «Credo quia Verum», cahier 4. Paris, [1952], p. 258. Далее ссылки на страницы этой тетради приводятся в тексте.

[4] Romain Rolland. Mémoires et fragments du journal, p. 181.

[5] Ромэн Роллан, Собрание сочинений, т. XVIII, ГИХЛ, Л., 1935, стр. 31.

lib.pushkinskijdom.ru

валин, безумия и преступлений возникнет новый закон, новая религия, новый бог. Старый бог не соответствует больше современному обществу, он изменится, и Россия будет народом-богоносцем» (стр. 85).

Молодой Роллан старается постичь глубинный смысл произведений русского писателя, но противоречия Достоевского, ограничивающие его реализм, далеко не до конца им поняты. Во время встречи с Эрнестом Ренаном в декабре 1886 года он задает «старому метру», не раз подтверждавшему свое свободомыслие в области религии, тревожащий его вопрос, надо ли доверять суждению Достоевского о русском народе как «народе-богоносце», «может ли из умственного и социального брожения в России родиться новая религия?». Ренан, выражая уверенность, что славянские народы принесут миру «столько нового, всю свою огромную силу самоотверженности, жертвенности, героизма», критически отнесся к религиозным идеям Достоевского: «догматизм уже невозможен!» (т. XIV, стр. 479).

Роллан неоднократно утверждает в дневниках и воспоминаниях, что он предпочитает Достоевскому Толстого, что «совершенно здоровый» гений Толстого ему ближе «болезненного гения» Достоевского,[6] так как «его искусство, природа духа и ви́дения больше приближается» к тому, чем является сам Роллан и что он хочет сделать (стр. 148).

Интересно отметить, что товарищ Роллана по Высшей нормальной школе А. Сюарес ставил Достоевского выше Толстого: «Достоевский более артистичен, и я нахожу его совершенным в его неполноте, в то время как Толстой неполон в его совершенстве».[7] В самом себе Сюарес находит черты таких героев Достоевского, как Раскольников и Кириллов. «... Как всякий человек, одержимый истиной, — писал он Роллану, — я из нее сделал idée fixe, и сейчас я больше всего похожу на Кириллова: мною владеет ясная идея необходимости самоубийства как торжествующего проявления ничтожности видимого бытия и отчаяние от того, что невозможно бытие действительное».[8] Позднее, в 1913 году, Сюарес опубликовал книгу «Trois hommes. Pascal, Ibsen, Dostoievski», в которой ложно толковал Достоевского как отца русского и западного декаданса, зачинателя fin de siècle.

Роллан же в поисках ответа на вопрос, как жить, как понимать искусство, можно ли всецело посвятить себя искусству и какие задачи должен ставить перед собою художник, пишет одно за другим письма в Ясную Поляну.

Вместе с тем он не утрачивает интереса к Достоевскому и по-прежнему любит его. Когда Ф. Брюнетьер, в те годы профессор Высшей нормальной школы, критически отозвался о русских романистах и в особенности о Достоевском (он не отрицал, однако, сильного влияния Л. Толстого и Достоевского на европейскую литературу),[9] Роллан остался при своем мнении о высоких достоинствах писателя. Утверждая в философском сочинении «Credo quia Verum» (1888), что смыслом, содержанием жизни должна стать Любовь, объединяющая людей, Роллан носителями этой высокой Любви объявил русских гуманистов — Толстого и Достоевского (стр. 379).

Готовясь к литературной деятельности, Роллан часто сравнивает великих мастеров реализма — Шекспира, Бальзака, Диккенса, Л. Толстого, Достоевского. Двух последних он считал одинаково гениальными, хотя и видел их глубокую несхожесть. Роллан сделал интересное образное сопоставление: «„Война и мир“ меня заставляет думать о необъятности жизни: это океан душ с миллионами мыслей, и я чувствую себя как дух божий, парящий над водами. „Преступление и наказание“ — это буря души. Вы чувствуете себя словно чайка, уносимая громадной волной, которая вас баюкает и встряхивает и то забрызгивает вас миллионами капель, насквозь пронизывающих ваше тело, то уносит, кружась вихрем, в свой Мальстрем» (стр. 148).[10]

Вопрос об отношении Достоевского к Диккенсу не однажды поднимался в биографической и критической литературе о писателе. Но Роллан сумел в новом, необычном аспекте увидеть Достоевского. Проявив большую художественную чуткость, Роллан еще в юности, возможно, одним из первых среди почитателей таланта русского романиста в Европе отметил у него элементы юмора и не только сравнил его в этом отношении с Диккенсом, но и противопоставил английскому реалисту-сатирику. «Не надо забывать, что произведение отчасти юмористическое, — пишет молодой Роллан об «Идиоте». — Реализм каждый момент сквозит под юмором. Но юмор с самого начала (ср.: Диккенс! Только Диккенс счастлив. Достоевский страдает...)» (стр. 85—86).

Мысль о юморе у Достоевского высказал и Томас Манн, но значительно позже Роллана в статье «Достоевский — но в меру»: он «создал поэтический мир невидан-

[6] Romain Rolland. Mémoires et fragments du journal, p. 180.

[7] Cahiers Romain Rolland. Cette âme ardent... Choix de Lettres de André Suarès à Romain Rolland (1887—1891), cahier 5. Paris, [1954], p. 122.

[8] Там же, стр. 123

[9] См.: F. Brunetière. La littérature européene au XIX-e siècle (1899). В кн.: Ferdinand Brunetière. Études critiques sur l'histoire de littérature française, série VI. Paris, 1903, p. 244.

[10] Интересное сопоставление психологизма Толстого и Достоевского сделано Ролланом и в книге «Жизнь Толстого» (т. II. стр. 324).

lib.pushkinskijdom.ru

ной новизны и смелости, населенный бесчисленными персонажами, мир, в котором бушуют грандиозные страсти и который не только велик „преступными" порывами мысли и сердца, раздвигающими границы наших знаний о человеке, но и клокочет вызывающим озорством, фантастическим комизмом и „веселостью духа". Ибо, помимо прочего, этот распятый страстотерпец был и удивительным юмористом».[11]

В ранней юности на Роллана оказало большое воздействие романтическое творчество В. Гюго. Гюго, писатель-республиканец, борец против Второй империи, защитник угнетенных народов всего земного шара, навсегда остался близок Роллану. Под влиянием Гюго был задуман «Народный театр» и осуществлен драматургический цикл «Театр революции». Но, по признанию самого Роллана, после знакомства с русскими романами, в «бурном кипении дикой и обжигающей действительности» погибло его юное увлечение романтической риторикой Гюго (т. XIV, стр. 592).

И после окончания Высшей нормальной школы творчество Достоевского остается в поле зрения Роллана. Он беседует о нем с Мальвидой фон Мейзенбуг. с Рихардом Штраусом, который «преклоняется» перед Достоевским, Софией Бертолини Гарьери-Гонзага, Стефаном Цвейгом,[12] создавшим под несомненным влиянием «Героических жизней» Роллана очерк «Достоевский».[13]

В конце XIX—начале XX века во Франции появляются новые переводы художественных произведений Достоевского, «Дневник писателя», избранные письма, печатаются отдельные главы из «Братьев Карамазовых», опущенные в предыдущих изданиях. Наследие Достоевского становится предметом ожесточенной полемики.

Реакционная критика, недовольная растущим авторитетом русских реалистов во Франции, спешит создать нечто вроде критического заслона. Жюль Леметр призывает к защите «латинского гения» от северных варваров,[14] Анри Бордо дает своей статье заглавие «Иностранное нашествие на французскую литературу»,[15] Реми де Гурмон объявляет Ф. М. Достоевского за его антибуржуазные высказывания «врагом Парижа».[16]

П. Бурже, М. Баррес, Э. Род, Гюисманс, А. Сюарес, А. де Ренье и другие воспринимают худшие черты «достоевщины». А. Жид в книге о Достоевском, представляющей собрание его лекций и статей, по-разному варьирует тему христианской жертвенности у Достоевского, восхищается его умением живописать «сосуществование противоречивых чувств».[17] В романах А. Жида выступают аморальные индивидуалисты. Юноша Лафкадио, главное действующее лицо «Подземелий Ватикана», задуманный как наследник Раскольникова, в порядке эксперимента над собой и другими, желая поступить «не как все», убивает коммерсанта Флериссуара.

Против «достоевщины» ополчаются лучшие писатели зарубежных стран А. Барбюс сражается с М. Прустом, П. Мораном, Ж. Жироду и другими писателями которые, подобно Достоевскому, «расчленяют человека», но, в отличие от великого романиста, не умеют его «воссоздать, чтобы сделать участником драмы». Они «доводят Достоевского до абсурда» и берут как пример для подражания «карикатуру» на него.[18]

Томас Манн с язвительной иронией пишет об «ученике» Достоевского Марселе Прусте: «Психологические находки, новшества и ухищрения француза представляют собой просто забаву в сравнении с лихорадочными откровениями Достоевского, человека, который прошел через ад. Разве мог бы Пруст написать „Раскольникова" («Преступление и наказание»), этот величайший уголовный роман всех времен? Знаний ему для этого хватало, но совести...» [19]

В годы первой мировой войны Достоевский продолжает участвовать в жизни и борьбе Роллана. В «Дневнике военных лет» Роллан с сочувствием цитирует письмо С. Цвейга, где последний вспоминает мысль Достоевского о том, что «столкновение

---

[11] Томас Манн, Собрание сочинений в десяти томах, т. X, Гослитиздат, М., 1961, стр. 340.

[12] См.: Cahiers Romain Rolland. 1) Choix de Lettres à Malwida von Meysenbug. cahier 1. Paris, 1948; 2) Richard Strauss et Romain Rolland. Correspondance. Fragments de journal, cahier 3. Paris, [1951]; 3) Chère Sofia. Choix de lettres de Romain Rolland à Sofia Bertolini Guerrieri-Gonzaga. 1901—1908, cahier 10. Paris, [1959]. Romain Rolland. Journal des années de guerre 1914—1919. Notes et documents pour servir à l'histoire morale de l'Europe de ce temps. Paris, 1952.

[13] См.: Стефан Цвейг, Собрание сочинений, т. VII, изд. «Время», Л., [1929], стр. 79—185.

[14] Jules Lemaitre. De l'influence récente des littératures du Nord. «Revue des Deux Mondes», 1894, t. CXXVI, livr. 4, p. 872. См. также: Jules Lemaitre. Les contemporains. Études et portraits littéraires, série VI. Paris, 1898, p. 270.

[15] Henry Bordeaux. L'invasion étrangère dans la littérature française. «Le Correspondant», 1901, t. CLXIX (CCX), livr. 6, pp. 1144—1163.

[16] Remy de Gourmont. Promenades littéraires, série III. Paris, 1909, p. 277.

[17] A. Gide. Dostoievski. Paris, 1923. См. также: Андре Жид, Собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, Л., 1935, стр. 416.

[18] Henri Barbusse. Russie. [1930], p. 173—174.

[19] Thomas Mann, Gesammelte Werke, Bd. X, Aufbau-Verlag, Berlin, 1955, S. 620.

lib.pushkinskijdom.ru

народов на войне внушает им желание узнать друг друга в мире».[20] Так имя Достоевского в «Дневнике военных лет» объединяется с мыслью о мире.

После Великого Октября шеренгу боевых спутников Ромена Роллана возглавляет Максим Горький, но и много лет спустя, в 1929 году, Ромен Роллан, друг Советского Союза, в «Привете русским читателям» говорит, что своей любовью к русскому народу он прежде всего обязан Гоголю, Тургеневу, Достоевскому и главным образом Толстому, что в произведениях великих русских реалистов он прежде всего ценил «пламенную любовь к правде», «одержимость правдой, столь живой, непосредственной и трепетной, что рушились стены между читателями и всем остальным миром» (т. XIV, стр. 532). Роллан писал: «Трагедии Эсхила и драмы Шекспира не могли потрясти души своих современников глубже, чем всколыхнули нас „Идиот“, „Братья Карамазовы“, „Анна Каренина“ и великая эпопея, которая, в моих глазах, занимает среди этих шедевров место некоей „Илиады“, — „Война и мир“» (т. XIV, стр. 531).

Роллан знал, что старая Россия, воплощенная в творениях Достоевского, ушла в прошлое, но что в этом творчестве нашел свое отражение и протест народных масс против несправедливого общества, калечащего человека, уродующего его жизнь, тело и душу. В произведениях Достоевского Роллан, в отличие от Мельхиора де Вогюэ, увидел не «религию страдания», а борьбу и бунтарство — то, что обещало Россию будущего. Вспоминая студенческие годы в старинном здании на улице Ульм, куда вместе с ним вошел русский роман, роман Толстого и Достоевского, Роллан говорит, что эти писатели принесли с собой в «хранилище духа классики» «дыхание далекой и обширной земли», где возникнет «тридцать лет спустя новый мир».[21] Роллан называл себя сержантом-фуражиром, сержантом-разведчиком нового мира, к которому через русскую реалистическую литературу, полную гуманизма и резко критического отношения к несправедливому бесчеловечному порядку, приобщалась французская молодежь.

А. МАЦАЙ

ВОЗМОЖНЫЙ ИСТОЧНИК ПЕРВОГО ЗНАКОМСТВА ГОРЬКОГО С ШЕВЧЕНКО

В широко известном письме к Ивану Федоровичу Ерофееву, украинскому литературоведу и искусствоведу, Алексей Максимович Горький сообщил: «Впервые я читал Шевченко еще юношей, в Казани, в конце 80-х годов. Тогда ходили по рукам сборники запрещенных цензурой стихов — рукописные... Стихи Шев[ченко] вообще очень нравились мне...»[1] Эти слова основоположника литературы социалистического реализма прочно вошли в научный оборот, стали исходными в изучении вопроса о Горьком и Шевченко, Горьком и украинской литературе в целом. Тем более, что в том же письме к Ерофееву Алексей Максимович писал: «...я питал „влеченье, род недуга“ к литературе Украины».

В Казани Горький жил с 1884 по 1888 год.

Факт, о котором я хочу здесь рассказать, относится к первой половине 80-х годов, к тому времени, когда Алексей Максимович был подростком и работал «в людях». В ту пору он любил читать русские иллюстрированные журналы — «Огонек», «Всемирную иллюстрацию», «Живописное обозрение», «Ниву».

В автобиографической трилогии (вторая часть) и рассказе «Как я учился» Горький повествует о названных еженедельниках, о громадном «наслаждении», с которым он перевертывал страницы огромных томов. «...Иллюстрации, — пишет он, — раздвигали передо мною землю все шире и шире, украшая ее сказочными городами, показывая мне высокие горы, красивые берега морей. Жизнь чудесно разрасталась, земля становилась заманчивее, богаче людьми, обильнее городами и всячески разнообразнее... Объяснения к иллюстрациям понятно рассказывали про иные страны, иных людей, говорили о разных событиях в прошлом и настоящем...»[2]

Журналы эти исследовал И. Груздев. Он назвал их «еженедельной мещанской периодикой»,[3] что, на первый взгляд, явно противоречит приведенным выше словам Горького. Но Груздеву же принадлежит справедливое указание: «Приспособить... и выхолостить материал еженедельных иллюстрированных журналов так, чтобы

---

[20] Romain Rolland. Journal des années de guerre 1914—1919, p. 316.

[21] Romain Rolland. Mémoires et fragments du journal, p. 34.

[1] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 30, Гослитиздат, М., 1955, стр. 295.

[2] Там же, т. 13, стр. 334; см. также: т. 14, стр. 234.

[3] Илья Груздев. Горький и его время. 1868—1896. Изд. 3-е, дополненное. Гослитиздат, М., 1962, стр. 45.

lib.pushkinskijdom.ru

совершенно замкнуть его в пределах привычного круга мещанской морали и мещанского благочестия, не удавалось даже наиболее усердным издателям, и материал этот, в противоречие заданию, имел и объективно-просветительное значение вне мещанской дидактики, особенно в тех углах, куда еще впервые в таком виде проникала литература и где до того бывала лишь церковная печать да лубок».[4]

Однако И. Груздев, к сожалению, не показал, какие конкретно материалы названных еженедельников имели «объективно-просветительное значение», в особенности для подростка Алексея Пешкова.

Я отнюдь не имею в виду исследовать здесь журналы во всем их идейно-тематическом многообразии. Думаю, однако, что читателю «Русской литературы» будет интересно узнать, что в «Огоньке», «Живописном обозрении» и «Ниве» печаталось немало шевченковских материалов. Нельзя при этом не отметить, что Ф. Я. Прийма в своей богатой фактическим материалом книге «Шевченко и русская литература XIX века» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1961), рассматривая десятки издававшихся в 70—80-е годы печатных органов различных идейных направлений, ничего не говорит ни об «Огоньке», ни о «Ниве» и лишь вскользь упоминает «Живописное обозрение» (на стр. 370).

В журнале «Огонек» в 1880—1881 годах опубликованы биографическая статья о Тарасе Шевченко,[5] автопортрет великого Кобзаря,[6] пьеса «Назар Стодоля»,[7] иллюстрации к пьесе;[8] в «Живописном обозрении» — стихотворение «На мотив Т. Шевченко»,[9] рисунок гениального поэта украинского народа «Шевченко в мастерской»,[10] заметка «Могила Шевченки» [11] и др. В журналах много достойных быть отмеченными иллюстраций к произведениям Тараса Григорьевича. Большой интерес представляют в этом смысле иллюстрации различных художников к поэмам Шевченко «Катерина» (иллюстрация украинского художника-классика Сластиона),[12] «Гайдамаки» (две иллюстрации М. Зиновьева),[13] «Причинна» (иллюстрация М. Зиновьева),[14] «Наймичка» (рисунок П. Мартыновича),[15] «Утоплена» (рисунок М. Зиновьева) [16] и др. Иллюстрации снабжены подробными объяснениями.

Упомянутая выше биографическая статья о великом украинском поэте в журнале «Огонек» называется «Тарас Григорьевич Шевченко» (напечатана без подписи).[17] В ней очень правдиво, в духе широко известной автобиографии Шевченко, освещены детство и юность поэта, показаны среда, нравы, обстановка, в которой «для России погибли сотни талантов и гениев», но в которой «Тарасу посчастливилось».[18] Далее в статье говорится о быстром росте популярности Шевченко — поэта и художника — после его освобождения из крепостной зависимости, о любви к нему народа и вражде «немногих», «потерявших всякое чутье к проявлениям русской мысли и русского чувства»,[19] т. е. явно консерваторов, реакцио-

[4] Там же.
[5] «Огонек», 1881, № 1, стр. 12—15; № 3, стр. 55—56.
[6] Там же, стр. 11.
[7] Там же, 1880, №№ 48, 49, 50.
[8] Там же. № 49 (на обложке); № 50, стр. 923.
[9] «Живописное обозрение», 1881, № 6, стр. 114.
[10] Там же, № 49, стр. 448.
[11] Там же, 1882, № 36, стр. 574.
[12] «Нива», 1884, № 1, стр. 4—5 (пояснение на стр. 19).
[13] Там же, 1881, № 40, стр. 876—877.
[14] Там же, 1882, № 3, стр. 57.
[15] «Живописное обозрение», 1880, № 35, стр. 165.
[16] «Нива», 1881, № 36. стр. 792.
[17] Думается, что автором ее является Петр Васильевич Быков. Выходец из дворян Екатеринославской губернии, окончивший Харьковский университет, он впервые выступил как поэт в демократической «Искре» В. С. Курочкина и Н. А. Степанова, затем сотрудничал в консервативных журналах «Время», «Эпоха», был в 1881—1900 годах ответственным редактором либерально-народнического журнала «Русское богатство» и т. д. Им написано огромное число больших и малых биографических очерков. напечатанных главным образом в иллюстрированных журналах, и составлены библиографические указатели сочинений многих русских писателей. Под его редакцией изданы сочинения и полные собрания сочинений (с большими биографическими очерками) Лермонтова, Гоголя, Кольцова, Плещеева, Чехова, М. Михайлова, Гейне, Беранже, Мольера и др. Дожив до глубокой старости (родился он в 1843 году), Быков уже в советскую эпоху опубликовал в издательстве «Земля и фабрика» мемуары «Силуэты далекого прошлого» (М.—Л., 1930). Большой интерес в них представляют страницы, посвященные крупнейшим деятелям русской культуры второй половины XIX века — Ф. М. Достоевскому, Н. А. Некрасову, В. С. Курочкину, М. Михайлову, Н. С. Лескову и др.
[18] «Огонек», 1881, № 1, стр. 14. Впервые автобиография Т. Г. Шевченко была пересказана Н. А. Добролюбовым в статье «„Кобзарь“ Тараса Шевченко» («Современник», 1860, кн. 3, Современное обозрение, стр. 99).
[19] «Огонек», 1881, № 1, стр. 14.

lib.pushkinskijdom.ru

неров. Характерно, что деятельность Шевченко рассматривается в статье как выдающееся явление передовой культуры всего Российского государства в целом, т. е. в духе отношения к поэту великих революционных демократов Чернышевского и Добролюбова, а также Некрасова, который сказал о Тарасе Григорьевиче: «Русской земли человек замечательный...» [20] Показана автором статьи жизнь Шевченко и в «одной из отдаленнейших крепостей на Каспийском море», куда он был сослан солдатом и где «ему было запрещено не только писать, но и рисовать».[21]

Статья содержит в себе большую цитату из воспоминаний И. С. Тургенева о Шевченко; в ней описывается внешность Тараса Григорьевича после возвращения из ссылки. Тон описания и некоторые детали говорят о глубоком уважении замечательного русского художника слова к великому украинскому поэту.

Важно отметить, что создатель украинского литературного языка, революционер-демократ Шевченко противопоставлен в статье буржуазному либералу, националисту П. Кулишу. «Одна из особенностей Шевченко та, что стихи его... понятны и русскому, никогда не бывшему в Малороссии, чего никак нельзя сказать про других современных ему малороссийских писателей (Кулиша, например)».[22]

Слабость статьи заключается в том, что в ней совершенно не анализируется творческое наследие поэта; в ней даже не названо ни одно из произведений «Кобзаря». О борьбе поэта против крепостничества, против помещиков и царя говорится в статье в высшей степени туманно, в выражениях витиевато-загадочных: «Шевченко... не мог не присматриваться к действительной жизни, не мог не видеть отрицательных, вопиющих сторон ее, не мог не раздражаться и, раздражаясь, не мог не высказываться. Говорят, в стихах его нашли намек на какую-то высокопоставленную особу, сделали донос и... поэт был сослан...» [23] Впрочем, несовершенство статьи сознает сам автор ее. «Наши беглые заметки, — пишет он, — конечно, не имеют притязания на критическую оценку произведений такого замечательного поэта, каким был Шевченко».[24]

Портят статью и другие, правда частные, недостатки, вроде наивного, отдающего либеральным краснобайством замечания, что «освобождение всех крепостных» было «совершено» уже после смерти Шевченко «по манию царя и по мысли лучших представителей русской интеллигенции».[25]

Хотя статья в целом и не содержит в себе четкой социальной характеристики творческого облика поэта, «Огонек» несомненно сыграл известную роль в поддержании интереса читателей к Шевченко, а в иных случаях — в пробуждении этого интереса. Вдумчивому читателю многое говорила уже сама по себе биография Тараса Григорьевича: ясно, например, было, что преследовало его царское правительство не за приверженность к крепостничеству и трону, а за ненависть к ним.

Не меньшее значение имела также репродукция карандашного автопортрета Шевченко. Автопортрет был сделан поэтом в конце его пребывания в Нижнем Новгороде (март 1858 года), где во время возвращения из ссылки Тарас Григорьевич был задержан полицией и где прожил несколько месяцев.

Появление в «Огоньке» статьи о Шевченко с его портретом было связано с публикацией в последних номерах журнала за предыдущий 1880 год пьесы Шевченко «Назар Стодоля» (на это есть указание в самой статье), напечатанной (в переводе И. Панкратова) по инициативе и настоятельной рекомендации великого русского драматурга А. Н. Островского. Это была первая публикация текста пьесы на русском языке.[26]

Нет, конечно, никакой необходимости вдаваться в подробный анализ классической драмы Шевченко. Важно все же подчеркнуть, что в ней реалистически изображено далекое прошлое Украины (действие происходит в XVII веке), рас-

---

[20] Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. II, Гослитиздат, М., 1948, стр. 106, 657—658.

[21] «Огонек», 1881, № 1, стр. 14.

[22] Там же, № 3, стр. 56. Выдающаяся роль Шевченко в развитии украинского литературного языка освещена в ряде общих и специальных работ, в частности в «Історії української літератури» (т. I, Київ, 1954, стр. 271—274), в монографиях И. И. Пильгука «Т. Г. Шевченко — основоположник нової української літератури» (Виддання друга, перероблене і доповнене, «Радянська школа», Київ, 1963, стор. 415—419) и И. К. Белодеда «Роль Т. Шевченка в історії української літературної мови» («Наукова думка», Київ, 1954).

[23] «Огонек», 1881, № 1, стр. 14. В действительности Шевченко, как известно, был арестован и сослан по обвинению в принадлежности к Кирилло-Мефодиевскому братству. Во время ареста (5 августа 1847 года) среди его бумаг были найдены революционные стихи, «исполненные ненависти к правительству», а также карикатуры на царя и царицу.

[24] «Огонек», 1881, № 3. стр. 56.

[25] Там же, № 1, стр. 14.

[26] На украинском языке пьеса впервые была опубликована в 1862 году («Основа», кн. IX).

lib.pushkinskijdom.ru

крыты социальные и бытовые отношения в казацкой среде, мастерски изображены некоторые обычаи украинского села — сватание, рождественский вечер и др. Поэт глубоко раскрыл внутренний мир своих героев, их психологию.

Эти особенности драмы не ускользнули от художника К. Брожа, сделавшего к ней две иллюстрации. На одной из них отец Гали, Хома Кичатый, спрашивает дочь, нет ли у нее чем перевязать «ловцов-молодцов»,[27] сватов от чигиринского полковника. Правда, он не сказал ей, что сваты посланы именно полковником, и она этого не знает, но сердце ее неспокойно. Сваты сидят в глубине комнаты, за столом, уставленными яствами и винами. Вторая иллюстрация изображает ночное свидание Назара с Галей среди развалин корчмы, сквозь крышу которой светит полная луна. Девушка нежно обнимает любимого, вставшего перед ней на колени, горячо шепчет ему: «Когда я смотрю на тебя, мне кажется, что ты — так это я, а что я — это ты...»[28]

Обе иллюстрации свидетельствуют о хорошем знании художником украинской действительности, о прекрасной осведомленности в истории и этнографии Украины и серьезной художнической выучке, сказавшейся и в мастерстве композиции рисунков, и в четкости линий, и в умении раскрыть душевное состояние человека.

Интересны и другие шевченковские материалы в иллюстрированных журналах, оказавших столь сильное влияние на духовное развитие основоположника литературы социалистического реализма в ранние годы его жизни.

Естественно, возникает вопрос: как относиться к указанию Алексея Максимовича, что первое его знакомство с произведениями Т. Г. Шевченко состоялось в конце 80-х годов? Следует ли его пересмотреть и отнести это знакомство к началу 80-х годов? Думается, что этого делать нет надобности.

Лет семь назад, располагая материалами, о которых речь идет в этой статье, я коротко, не углубляясь в детали, писал, что Горький познакомился с «Шевченко, с его биографией, с отдельными иллюстрациями к наиболее значительным его произведениям еще в Нижнем-Новгороде, в годы пребывания „в людях“ — познакомился, просматривая, прочитывая „огромные тома“ „Огонька“, „Нивы“, „Живописного обозрения“. Что же касается *творчества* Т. Шевченко-поэта, то оно стало известно ему во всем его объеме лишь по приезде в Казань».[29]

Никто из литературоведов не отверг этой точки зрения.

Факт, сообщенный здесь, имеет, как мне кажется, немаловажное значение для более глубокого понимания процесса идейного развития великого писателя пролетариата, для уяснения истоков его интернационалистического отношения к миру, к народам, в частности к украинскому народу, который он горячо любил и передовую литературу которого, творчество Т. Шевченко прежде всего, пропагандировал до конца своих дней.

И. БАСКЕВИЧ

ОБ ОДНОЙ АНОНИМНОЙ СТАТЬЕ ДООКТЯБРЬСКОЙ «ПРАВДЫ»

«...*Ежедневная* популярная газета близка уже к осуществлению. Вероятное ее название „Правда“. Заветная мечта нас, рабочих, грезившаяся нам долгие годы реакции, становится действительностью. Конечно, Вы, товарищ, порадуетесь вместе с нами», — писал М. Горькому в середине апреля 1912 года К. Еремеев.[1] Вместе с тем по поручению редакций «Звезды» и «Правды» он просил автора «Матери» дать к первому номеру рассказ и выражал надежду, что и в дальнейшем Горький будет поддерживать новое издание.

Ответа на это письмо не сохранилось. Но надо полагать, что он не был отрицательным. Имя писателя фигурировало в числе постоянных сотрудников «Правды» в объявлении о подписке в первом номере новой газеты.

Однако в течение довольно длительного времени (почти полгода) М. Горький, как это явствует из самой газеты, фактически не сотрудничал в «Правде»: до 30 сентября (13 октября) 1912 года в ней не было опубликовано ни одного материала за его подписью. И все-таки трудно представить, чтобы М. Горький, всегда

---

[27] «Огонек», 1880, № 49, обложка.

[28] Там же, № 50, стр. 923.

[29] А. И. Мацай. М. Горький в середине 80-х годов XIX века и передовая украинская литература. (Эпизод из истории братского единения русской и украинской демократической культур). «Наукові записки Київського державного університету ім Т. Г. Шевченка», т. XVI, вып. VII, 1957, сбірник філологічного факультету, № 11, стор. 146.

[1] Письмо К. Еремеева от 17 (30) апреля 1912 года хранится в архиве М. Горького.

lib.pushkinskijdom.ru

горячо и активно интересовавшийся творческими исканиями писателей-рабочих, не жалевший ни времени, ни сил, чтобы помочь своим многочисленным корреспондентам советом и делом, никак не откликнулся бы на призыв «Правды», прозвучавший уже в первом номере газеты, — воспитывать литераторов из среды рабочего класса.

Но все ли о связях М. Горького с «Правдой» нам известно?

«Письмо в редакцию» Кузьмы Теркина и неподписанный «Ответ т. Теркину», опубликованные под общим заголовком «Своя рабочая литература» в 58-м номере «Правды» от 6 (19) июля 1912 года, неоднократно цитировали и в учебных пособиях, и в научных трудах, посвященных истории пролетарской литературы до Октября. И все же в некотором отношении «Ответ т. Теркину» представляет собой загадку.

Кузьма Теркин (В. Львов) предлагал создать при газете «рабочий литературный кружок», подумать о том, чтобы «иметь свой рабочий журнал», где печатались бы стихи и беллетристика. Ответ на его письмо обычно рассматривают как редакционный.

Но уже первая фраза «Ответа т. Теркину» опровергает эту версию: «С большим удовольствием я принял предложение редакции рабочей газеты „Правда“ высказаться по поводу письма т. Теркина», — говорит какой-то совершенно конкретный автор, говорит явно от своего имени. Кто же этот автор? К кому газета «Правда» могла обратиться с таким предложением? Очевидно, лишь к тому человеку, который пользовался большим, несомненным авторитетом в области пролетарской литературы.

Очень соблазнительно назвать здесь имя М. Горького. Но совпадает ли содержание «Ответа т. Теркину» с воззрениями пролетарского писателя?

В «Ответе т. Теркину» интеллигенция того времени характеризуется как буржуазная, и ее дальнейшее участие в развитии пролетарской литературы представляется сомнительным: «...раньше обходились интеллигентской литературой для рабочих; а теперь, как всем известно, русская интеллигенция, за редкими исключениями, ушла от рабочего дела в свое интеллигентское, буржуазное дело».

Чем больше ощущался революционный подъем, тем, как известно, строже и критичней относился к интеллигенции и М. Горький. «Что интеллигенция суть „группа внеклассовая и внесословная“ — в это я никогда не верил, — категорически заявлял он в январе 1912 года, — особенно трудно принять это теперь, после того как интеллигенция, в ряде поколений воспитывавшаяся социалистами, ныне столь легко отбрасывает не только идею социализма, но и обнаруживает крайнюю неустойчивость своих демократических чувств».[2]

Хотя М. Горький неоднократно напоминал, что «демократ должен бороться за интеллигента как за орудие духа против буржуа» (т. 29, стр. 204), он с каждым днем убеждался, что в обстановке того времени трудно было рассчитывать на серьезные успехи в этой борьбе. А партии нужны были *свои* литераторы: журналисты, писатели, корреспонденты. Оставался один выход: формирование кадров своей интеллигенции. Решение такой задачи было в условиях царской России очень и очень нелегким делом. «...Новая демократическая интеллигенция (и рабочая в том числе) с революционной идеологией подрастает медленно, отстает, не догоняет еще пока», — огорченно писал В. И. Ленин М. Горькому в конце 1912 года.[3]

Но так или иначе — вопреки скептическим прогнозам меньшевиков-ликвидаторов — она все-таки росла и достаточно ощутимо заявляла о своем существовании. Уже в конце 1911 года М. Горький мог утверждать, что у демократии «развивается своя интеллигенция» (т. 24, стр. 145). Он активно содействовал ее формированию, систематически и планомерно помогая писателям из среды рабочего класса, из гущи народных масс. «Необходимо, чтобы в русской литературе все чаще и чаще звучал голос самого рабочего, — Вы, конечно, понимаете эту необходимость», — обращался писатель к Ф. И. Калинину, рабочему, профессиональному революционеру, выступившему в качестве литературного критика (т. 29, стр. 277).

В одном из эпиграфов к статье «О писателях-самоучках» шла речь о новом народившемся на Руси читателе, «который хочет не только читать, но и творить. Он не хочет уже больше слушать, что говорят другие, он хочет слушать свою мысль, свое сердце и исполнять призывы их. И вот, мне кажется, сейчас надо собирать эти силы, искать их» (т. 24, стр. 99). Как бы в развитие этой идеи автор «Ответа т. Теркину» утверждает: «Рабочих, способных писать, уже много. В рабочей газете „Правда“ не только целиком хроника, но и многие рассказы и стихотворения, и отчасти статьи написаны рабочими. Много способных писать рабочих — и в провинции.

Беда лишь в том, что эти рабочие-писатели не объединены между собою...»

Кому-кому, а М. Горькому, поддерживавшему тесную связь буквально с сотнями корреспондентов во всех уголках необъятной Родины, все это было хорошо известно.

Таким образом, основные положения «Ответа т. Теркину» соответствуют взгля-

---

[2] М. Горький, Собрание сочинений, т. 29, Гослитиздат, М., 1955, стр. 218. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[3] В. И. Ленин, Сочинения, т. 35, стр. 41.

lib.pushkinskijdom.ru

дам М. Горького (как они определились в то время) и насчет возможностей буржуазной интеллигенции в области строительства пролетарской культуры, и относительно необходимости выдвижения кадров своих — рабочих писателей.

«От всей души приветствуя инициативу т. Теркина» («объединиться посредством газеты „Правда“» и «создать рабочий литературный кружок»), автор «Ответа т. Теркину», однако, ограничивается добрым пожеланием: «...нам остается только пожелать, чтобы т. Теркин и другие писатели-рабочие не остановились на полдороге, а довели бы дело до конца...» Почему же он не проявляет готовности лично участвовать в организации рабочего кружка, помогать в совместном обучении рабочих-писателей и т. п.? Если этот автор находился далеко от России, как М. Горький, ему поневоле приходилось ограничиваться советами и пожеланиями, хотя предложение Кузьмы Теркина не могло не вызвать горячего сочувствия писателя.

Идею объединения писателей из народа М. Горький лелеял задолго до того, как в «Правде» был помещен «Ответ т. Теркину». «Я корило над этим делом более десяти лет, и — поверьте — на моих глазах погасло много светлых душ, которые обещали разгореться очень ярко и красиво. И погасли они лишь потому, что во-время никто не помог, не поддержал», — говорил М. Горький в начале 1911 года (т. 29, стр. 160). Естественно, что организация кружка рабочих писателей при газете «Правда» должна была быть ему по душе. Когда такой кружок удалось — уже в 1913 году — создать, М. Горький писал А. Н. Тихонову, что это «дело столь хорошее, столь близкое» ему, что его «прямо рвануло в Питер, — всем существом рвануло».[4] И действительно, возвратившись в Россию, писатель сразу же завязал связи с литераторами «Правды», членами пролетарских литературных кружков, встречался с участниками тогда еще только подготовлявшегося «Сборника пролетарских писателей».

Признавая, что создание рабочего журнала «также очень назревший вопрос», автор «Ответа т. Теркину» вместе с тем рекомендовал: «Для начала, может быть, окажется возможным войти в соглашение с уже существующим журналом „Просвещение“ (но, конечно, не с буржуазными журналами)». Поисками своего журнала занят в это время и М. Горький. «Нам пора иметь свой журнал...» — писал он В. И. Ленину в январе 1913 года (т. 29, стр. 294), повторяя тем самым мысль, высказанную в «Ответе т. Теркину» («вопрос о рабочем журнале — также очень назревший вопрос»). А когда В. И. Ленин предложил с этой целью расширить «Просвещение» (до 1913 года в нем были лишь философский и общественно-экономический отделы), М. Горький охотно взялся за редактирование литературно-художественной части журнала. «Литературный отдел значительно оживил журнал „Просвещение“, придал ему более разносторонний характер, а главное, расширил возможности для проникновения в большевистскую печать наиболее способных представителей пролетариата, стремящихся к художественному творчеству», — констатировал Л. Никитин в работе, посвященной «Просвещению».[5]

Отстаивая идею создания литературного рабочего журнала, автор «Ответа т. Теркину» убежденно говорит: «Создать его рабочие могут, — ведь создали же они свою ежедневную газету, что гораздо труднее, чем создать журнал». Любопытно, что этот же аргумент используется М. Горьким и в его предисловии к «Сборнику пролетарских писателей». «Я крепко убежден, что пролетариат может создать свою художественную литературу, — заявлял М. Горький, — как он создал — с великим трудом и огромными жертвами — свою ежедневную прессу» (т. 24, стр. 169).

В пользу авторства М. Горького свидетельствует и то место «Ответа т. Теркину», где идет речь о необходимости для рабочих-писателей овладеть техникой литературного дела, наладить совместное обучение литературной и газетной технике, технике стихосложения и т. п. Эта задача выдвигается как важнейшая в деле воспитания и роста писательских кадров рабочего класса.

Небезынтересно отметить, что в 1927 году, в письме к О. В. Анзимировой, М. Горький вспоминал, как «лет 15 тому назад» (т. е. примерно в 1912 году) он предполагал издавать «Журнал для писателей-самоучек», имея в виду, что «„начинающие“ нуждаются в знании литературной грамоты, литературной „техники“, — это и надобно дать им».[6]

В предисловии к «Сборнику пролетарских писателей» также говорится о настоятельной необходимости организовать «изучение литературной техники — главного, чего недостает писателю из народа» (т. 24, стр. 172). И здесь, и в «Ответе т. Теркину» ставится одна и та же задача — овладеть литературным мастерством, употребляется специфический термин «литературная техника», утверждается глубокая вера в возможности и способности пролетарских писателей.

«Для того, чтобы с успехом защищать интересы своего класса или группы, необходимо прежде всего ясно понимать, в чем заключаются эти интересы и как

[4] Горьковские чтения. 1953—1957. Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 42.

[5] Л. Никитин. Большевистский журнал «Просвещение». Госполитиздат, М., 1955, стр. 110.

[6] М. Горький. Письма к рабкорам и писателям. Библиотека «Огонек». М. 1937, стр. 23.

lib.pushkinskijdom.ru

надо отстаивать их; а для того, чтобы это понять, надобно учиться, неустанно учиться...» — рекомендовал М. Горький в 1912 году участникам альманаха «Дружба», выпущенного группой писателей-рабочих в Москве.[7]

Это перекликается с утверждением «Ответа т. Теркину»: «Освобождение рабочего класса может быть делом только самих рабочих; следовательно, рабочие должны уметь сами бороться и путем печатного слова. Сейчас обучиться этому особенно важно...»

Чем больше вчитываешься в «Ответ т. Теркину», тем меньше остается сомнений в авторстве М. Горького. Не только содержание — самый стиль не противостоит такому предположению. Это обычный деловой стиль горьковских писем того времени.

Остается один и притом сильный аргумент против высказанной нами догадки: отсутствие подписи М. Горького. Были ли у «Правды» основания скрывать его авторство? Появление на страницах рабочей газеты имени великого пролетарского писателя, несомненно, было бы очень и очень желательным. «В „Правде" Вас все нет да нет. Жаль. А надо бы поддержать газету», — обращался к М. Горькому В. И. Ленин.[8]

И все же М. Горький имел известные основания не афишировать своего участия в мероприятиях по созданию рабочего литературного кружка, рабочего журнала и т. д. В письме к А. А. Яблоновскому (январь 1911 года), предлагая поднять вопрос об организации в России «Общества для помощи писателям-самоучкам», Горький вместе с тем просил: «...если будете что-либо писать, не упоминайте обо мне как о лице, пропагандирующем учреждение Общества. Высовываться в этом деле мне неловко, да и боюсь, что имя мое только помехой будет» (т. 29, стр. 160).

В то время М. Горький числился политическим преступником, разыскиваемым полицией. В этих условиях его роль инициатора, вдохновителя могла помешать легальному бытию «Общества для помощи писателям-самоучкам», рабочего литературного кружка и т. п. Именно поэтому М. Горький старался держаться в тени всюду, где его имя могло так или иначе стать помехой. Активно поддерживая идею издания «Сибирского сборника» (письмо к В. И. Анучину от 29 сентября (12 октября) 1912 года), он в то же время рекомендовал: «Полезнее молчать о Горьком и его участии в деле...» (т. 29, стр. 257).

Это же соображение, видимо, сказалось и на публикации «Ответа т. Теркину» без подписи автора. «В „Правду" пишу сегодня, чтобы они, спросив Тихонова, напечатали, что Тихонов и Вы заведуете беллетристическим отделом „Правды". Не так ли?» — обращался к Горькому В. И. Ленин в январе 1913 года.[9] Но оповещения об этом в газете не появилось. И заведования на себя ее отделом писатель не взял. Г. Д. Владимирский пытался объяснить этот малопонятный случай происками провокатора Черномазова, не представив, правда, никаких обоснований в пользу подобного предположения.[10] Но, думается, более прав А. Прямков, объясняющий отказ М. Горького от заведования отделом соображениями осторожности (одно дело — публикация произведений крамольного писателя, другое — его непосредственное участие в редактировании газеты).[11]

Возникает вопрос, как же в таком случае М. Горький согласился взять на себя руководство беллетристическим отделом журнала «Просвещение»? Но это случилось позже, когда под влиянием нарастающего революционного подъема царское правительство объявило об амнистии лицам, привлекавшимся к ответственности за «преступные деяния, учиненные посредством печати». После этого отпали мотивы, препятствовавшие руководящему участию М. Горького в легальных изданиях и организациях, связанных с большевиками.

Лицо, отвечавшее Кузьме Теркину, не принадлежало к числу работников редакции «Правды»; в то же время оно достаточно связано с газетой, чтобы редакция могла обратиться к нему с просьбой высказаться по поводу письма рабочего поэта. И в вопросах пролетарской литературы оно авторитетно. Таким посторонним и в то же время близким к «Правде» авторитетом в деле пролетарской литературы был именно М. Горький.

При самой большой осторожности невозможно, таким образом, отрицать, что в «Ответе т. Теркину» выражены горьковские идеи и взгляды. Это позволяет предположить более раннее, более тесное и разностороннее сотрудничество М. Горького в дооктябрьской «Правде», чем выявлено до сих пор.

---

[7] См.: Г. Деев-Хомяковский. Рост деревни и ее писатели. «Революция и культура», 1928, № 7, стр. 37—38.

[8] В. И. Ленин, Сочинения, т. 35, стр. 33.

[9] Там же, стр. 44.

[10] Г. Д. Владимирский. Поэзия эпохи «Звезды» и «Правды». В кн.: Пролетарские поэты, т. II. «Советский писатель», 1936, стр. XI.

[11] А. Прямков. Дооктябрьская «Правда» о литературе (1912—1914). «Советский писатель», М., 1955, стр. 154—155.

lib.pushkinskijdom.ru

А. СТЕПАНОВ

БИБЛИОТЕКЕ АКАДЕМИИ НАУК СССР 250 ЛЕТ

250-летие Библиотеки АН СССР — большой праздник отечественной науки. Возникнув в 1714 году из небольшой дворцовой библиотеки Петра I (за 10 лет до основания Петербургской Академии наук), будущая академическая библиотека явилась одним из первых просветительных учреждений начала XVIII века.

В ее стенах трудились крупнейшие ученые-просветители, талантливые механики-изобретатели, замечательные путешественники, математики, естествоиспытатели, историки, филологи, известные русские писатели: В. Н. Татищев, Ф. Прокопович, И. Т. Посошков, Я. В. Брюс, Л. Эйлер, С. П. Крашенинников, С. К. Котельников, А. Д. Кантемир, В. К. Тредиаковский, В. В. Капнист и многие другие.

Важное значение в развитии академической библиотеки в первые десятилетия ее существования имела деятельность великого русского ученого М. В. Ломоносова. Он приложил немало сил и энергии для улучшения библиотечного дела в Академии, приумножения и всестороннего изучения книжных и рукописных богатств академического книгохранилища. На многих книгах и старинных летописях, побывавших в руках ученого, сохранились ценнейшие заметки, свидетельствующие о его глубоких и разносторонних знаниях.

К концу XVIII века Библиотека Академии наук становится одним из богатейших научных книгохранилищ Европы. В те годы она была единственной в России государственной публичной библиотекой, книжными и рукописными фондами которой, наряду с сотрудниками Академии, студентами академического университета и учащимися гимназии, широко пользовались многочисленные читатели, не связанные с Академией по роду своей научной и практической деятельности.

Активную помощь в комплектовании библиотеки отечественными и зарубежными изданиями с первых дней ее создания оказывали ученые-академики, считавшие заботу о росте фондов академического книгохранилища своим первостепенным долгом. Многомиллионные книжные сокровища, которыми обладает библиотека в настоящее время, — это итог общих усилий многих и многих поколений русских ученых и библиотечных работников, посвятивших свою жизнь служению науке и книге.

В XIX веке в течение нескольких десятилетий библиотеку возглавляли известные ученые — выдающийся естествоиспытатель академик К. М. Бэр, историк и этнограф академик Э. Э. Куник. Привлечение ведущих ученых к непосредственному руководству академическим книгохранилищем способствовало еще большему укреплению его связей с научной общественностью, улучшению работы всей библиотеки в целом.

Плодотворная деятельность выдающихся ученых на библиотечном поприще оставила заметный след не только в истории Библиотеки Академии наук. Она сказалась также и на развитии всего библиотечного дела в России. Разработанная К. М. Бэром схема научной классификации книг долгие годы являлась образцом для библиотечных работников. Ему принадлежит также заслуга в организации специальных научных библиотек при академических учреждениях, музеях и лабораториях, которые со временем превращаются в крупнейшие отраслевые книгохранилища в нашей стране.

Во второй половине XIX века все шире и демократичнее становится круг читателей Библиотеки Академии наук. Ее книгами пользовались русские революционные демократы — А. И. Герцен, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов. На протяжении многих лет в библиотеке трудились корифеи отечественной науки И. М. Сеченов, Д. И. Менделеев, П. Л. Чебышев, И. П. Павлов, А. М. Бутлеров, К. А. Тимирязев, известные историки и филологи Ф. И. Буслаев, И. И. Срезневский, А. Н. Пыпин, Н. С. Тихонравов и многие другие.

Среди читателей библиотеки мы встречаем имена выдающихся представителей революционного движения в России. В 80-х годах постоянным ее посетителем был студент Петербургского университета Александр Ильич Ульянов; позднее читателем библиотеки становится его сестра Ольга Ильинична.

В 1891 и 1894 годах в Библиотеке Российской Академии наук работал Владимир Ильич Ленин. В «Альбоме для посетителей и читателей» второго отделения библиотеки сохранились его росписи. В графе о предмете научных занятий было указано: «Политическая экономия и статистика». В 1896 году Владимир Ильич был арестован. Но и в тюрьме он продолжал усиленно трудиться над своей книгой «Развитие капитализма в России». В этой необычайно сложной и кропотливой работе ему помогали книги и журналы Библиотеки Академии наук, которые, по свидетельству старшей сестры Ленина — Анны Ильиничны, доставлялись прямо в его тюремную камеру.

Не прошла мимо библиотеки и революция 1905 года, вызвавшая в России большой общественно-политический подъем. В эти годы во главе библиотеки стоял известный филолог и историк А. А. Шахматов. Вместе с ученым хранителем руко-

lib.pushkinskijdom.ru

писного отдела В. И. Срезневским он начинает собирать нелегальную революционную литературу. Пренебрегая опасностью, они укрыли в библиотеке и многие партийные архивы, переданные им на хранение питерскими большевиками.

Когда весть об этом дошла до В. И. Ленина, он высоко отозвался о гражданском мужестве ученых и горячо поддержал их начинание. Владимир Ильич рекомендовал партийным организациям направлять по два экземпляра всех революционных изданий в рукописное отделение Библиотеки Академии наук. Он сам неоднократно высылал в библиотеку посылки с нелегальной литературой, которая в настоящее время бережно хранится в специальной коллекции «вольной печати».

Ранней весной 1917 года возвратившийся из эмиграции Ленин посетил академическую библиотеку. С большим интересом осмотрел он рукописное отделение, журнальные и газетные хранилища, спасенное от уничтожения собрание революционных изданий. Восхищаясь бесценными духовными сокровищами Академии, он, по свидетельству присутствовавшего при этом В. Д. Бонч-Бруевича, неоднократно восклицал: «Какое огромное богатство, и как все это нужно!»

После победы Великой Октябрьской социалистической революции Коммунистическая партия возложила на Академию ответственные задачи, связанные с восстановлением народного хозяйства, рациональным размещением производительных сил страны и дальнейшим развитием отечественной науки. Важное место в этом благородном деле отводилось и Библиотеке Академии наук.

По указанию В. И. Ленина академическому книгохранилищу передается ранее выстроенное для него здание на Биржевой линии, где в 1925 году, в дни празднования 200-летия Академии, состоялось торжественное открытие Библиотеки Академии наук СССР. С этого времени начинается новый период в ее деятельности.

Благодаря щедрой помощи советского правительства книжные фонды библиотеки за короткое время возросли в несколько раз. В предвоенном 1940 году они насчитывали свыше 6 700 000 томов. В библиотеке организуются новые и коренным образом перестраиваются старые отделы, создаются каталоги, открываются новые читальные залы. В 30-х годах все специальные научные библиотеки объединяются в единую библиотечную сеть, общее руководство которой возлагается на Библиотеку Академии наук СССР. Она становится также центром библиотечной и научно-библиографической работы, осуществляемой академическими библиотеками.

Суровым испытанием для библиотеки была Великая Отечественная война, блокада Ленинграда. Героическими усилиями скромных библиотечных работников, в основном женщин, были спасены миллионные книжные фонды и рукописи, хранившиеся в библиотеке.

В послевоенные годы академическое книгохранилище продолжает расти в еще более широких масштабах. О внушительных размерах деятельности библиотеки за последнее время красноречиво свидетельствуют на первый взгляд сухие, но весьма выразительные цифры. В 1963 году в библиотеку поступило свыше 385 000 книг и журналов. За это время ее посетило 739 165 читателей — научных сотрудников и аспирантов Академии наук СССР, работников других научно-исследовательских учреждений и высших учебных заведений, специалистов промышленности и сельского хозяйства, которым было выдано 6 459 894 книги. Большого размаха в 1963 году достиг международный книгообмен, осуществляемый библиотекой с 2433 зарубежными научными учреждениями — академиями, университетами и академическими библиотеками.

В наши дни Библиотека Академии наук СССР является одним из ведущих центров научно-библиографической работы в Советском Союзе. Фундаментальные библиографические справочники по математике, физике, химии, этнографии, археологии, литературоведению, научные описания рукописных и книжных фондов, издаваемые библиотекой, широко известны не только у нас в стране, но и далеко за ее пределами.

Но основным богатством библиотеки являются ее бесценные книжные сокровища, уникальное собрание летописных памятников древнерусской культуры, собираемых академическим книгохранилищем со дня его основания.

Библиотека Академии наук СССР обладает одним из самых полных в нашей стране репертуаров русских книг и журналов XVIII—XX веков, которые поступали и продолжают поступать в ее фонды в виде обязательных экземпляров начиная с 1783 года. Здесь сосредоточены также все издания Академии наук, появившиеся за 240 лет ее интенсивной научной деятельности. В стенах библиотеки хранится замечательная коллекция «вольной русской печати», многочисленные труды научных учреждений, богатейшая подборка русской и иностранной справочной литературы. Большую научную ценность представляет также коллекция книг и журналов на славянских языках, собрание старопечатных и редких книг, среди которых особое место занимают прижизненные издания трудов великих русских и зарубежных ученых — Ломоносова, Эйлера, Менделеева, Фарадея, Ньютона, Декарта и др.

Подлинной гордостью библиотеки является единственное в своем роде редчайшее собрание дошедших до нас памятников славяно-русской письменности начиная с XI века. Среди рукописных книг имеются уникальные экземпляры, украшенные

lib.pushkinskijdom.ru

великолепными миниатюрами, свидетельствующими о высоком мастерстве безвестных русских писцов и художников. Особенную ценность для истории нашей страны и ее многовековой культуры представляют Воскресенская, Новгородская (4-я), Тверская, Симеоновская, Псковская, Никоновская, Казанская летописи и многие другие летописные памятники, поступившие в дар библиотеке от Петра I, В. Н. Татищева, И. И. Срезневского, А. И. Яцимирского, Н. П. Лихачева.

В настоящее время в систему Библиотеки Академии наук СССР входит около двухсот специальных библиотек, призванных обслуживать сотрудников академических институтов и лабораторий. Многие из них обладают ценнейшими книжными фондами, известными далеко за пределами нашей страны. К ним относятся богатейшие собрания научной литературы Пулковской обсерватории, Ботанического и Зоологического институтов, Института этнографии, Географического общества.

В систему академического книгохранилища входит также и библиотека Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, являющаяся одним из крупнейших книжных собраний.

Ее основой послужила личная библиотека А. С. Пушкина, приобретенная в 1906 году Академией наук у внука поэта — А. А. Пушкина. В последующие годы книжные фонды Пушкинского дома постепенно увеличивались за счет частных пожертвований и покупок личных библиотек русских писателей, поэтов, литературоведов и коллекционеров.

В 1908—1911 годах Академия наук приобрела для Пушкинского дома часть библиотеки известного библиографа П. А. Ефремова и книжное собрание друга Пушкина П. А. Плетнева. Позднее библиотека пополняется коллекцией старинных книг и журналов, переданных ей владелицей села Тригорского С. Б. Вревской. Этими книгами, как известно, пользовался Пушкин во время ссылки и неоднократных посещений села Михайловского.

В эти же годы в состав библиотеки Пушкинского дома вошли книги из собраний Н. А. Котляревского, М. Н. Лонгинова. Библиотека Лонгинова, исключительная по своему книжному богатству, ценна для исследователей и многочисленными пометами ее владельца, которые являются результатом его долгой библиографической работы. Они раскрывают псевдонимы, указывают авторов анонимных статей в журналах и альманахах XIX века и содержат много других важных сведений, которые Лонгинов получал часто непосредственно от самих авторов.

В последующие десятилетия в библиотеку Института русской литературы поступают многочисленные книжные собрания и отдельные книги русских писателей и поэтов: В. А. Жуковского, И. Ф. Богдановича, Я. П. Полонского, А. Н. Майкова, Ф. К. Сологуба, А. А. Блока, А. Н. Островского, Ф. М. Достоевского, Н. С. Лескова, И. А. Гончарова, В. М. Гаршина, М. Горького, А. П. Чапыгина, В. М. Саянова; литературоведов и историков: В. П. Гаевского, Ф. А. Витберга, П. О. Морозова, Н. П. Лихачева, В. И. Семевского, А. А. Бахрушина, С. А. Венгерова, Б. Л. Модзалевского, П. Е. Щеголева, А. С. Орлова, С. Д. Балухатого, Н. К. Пиксанова и многих других.

Личные библиотеки известных литераторов помогают исследователю более глубоко изучить их читательские интересы, эстетические взгляды и общественные позиции. Библиотеки ученых представляют собой систематизированные подборки книг по определенному вопросу (такова, например, библиотека академика А. С. Орлова — богатейшее собрание книг по древней литературе, библиотека проф. С. Д. Балухатого с тщательно подобранными коллекциями «чеховианы» и «горьковианы»).

Большую научную ценность представляют также вошедшие в библиотеку Пушкинского дома книжные собрания Александровского музея, Лермонтовского и Толстовского музеев, собрание прижизненных изданий произведений русских писателей XIX века, полученное в 20-х годах из Государственного книжного фонда. Особо следует отметить уникальную коллекцию парижской «пушкинианы», принадлежавшую известному собирателю пушкинских рукописей и книг А. Ф. Онегину и перешедшую в собственность Академии наук в 1922 году вместе с музейным имуществом, завещанным также Институту русской литературы его владельцем.

Упомянутые собрания составили основу книжного фонда Пушкинского дома, который с 1929 года начинает регулярно пополняться через Библиотеку Академии наук СССР обязательными экземплярами. В настоящее время в библиотеке хранится свыше 420 000 книг и периодических изданий, а также несколько десятков тысяч газетных и журнальных вырезок.

В состав книжного фонда библиотеки Пушкинского дома входят главным образом издания сочинений русских писателей и поэтов начиная с XVIII века до наших дней. С особенной полнотой представлена литература эпохи Пушкина (сочинения поэта и его современников, журналы и альманахи пушкинской поры). С большой тщательностью подобрана также критическая литература и отечественная периодика. Справочно-библиографический отдел библиотеки (при читальном зале и рукописном отделе Института) отличается богатством разнообразных указателей, энциклопедий, словарей, путеводителей и других справочных пособий по истории русской литературы и печати.

lib.pushkinskijdom.ru

Иностранный фонд библиотеки, насчитывающий свыше 75 000 томов, представлен сочинениями классиков зарубежных литератур, монографиями по литературоведению, периодическими и справочными изданиями. Большую ценность для исследователя отечественной литературы представляет собрание переводов на иностранные языки произведений русских классиков и советских писателей. Систематическое пополнение библиотеки зарубежной литературой продолжается в настоящее время путем ежегодной выписки и широкого международного книгообмена.

В число ценностей библиотеки входит большое количество весьма редких изданий и в том числе случайно сохранившиеся экземпляры книг, уничтоженных царской цензурой: «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, один из двух сохранившихся экземпляров декабристского альманаха «Звездочка» на 1826 год, «Стихотворения» М. И. Михайлова (СПб., 1866), журнал «Европеец» (№ 3) и др.

В библиотеке хранится также много книг с автографами и пометами великих русских писателей — Г. Р. Державина, А. С. Пушкина, А. И. Герцена, А. Н. Островского, И. С. Тургенева, Н. А. Некрасова, И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, Г. И. Успенского, А. А. Блока, А. М. Горького, В. В. Маяковского, С. А. Есенина и др.

В библиотеке организованы специальные кабинеты: Пушкинский, Лермонтовский и Горьковский, где ведется большая научно-библиографическая работа по учету всей литературы, относящейся к упомянутым писателям. В фондах Пушкинского кабинета с возможной полнотой представлены все издания произведений поэта и многочисленная литература о нем на более чем 100 языках. Кабинет располагает ценнейшей коллекцией прижизненных изданий творений Пушкина и его современников, собранием журналов и альманахов 20—30-х годов XIX века. Система каталогов и картотек Пушкинского кабинета позволяет быстро выполнять любые справки, связанные с жизнью и творчеством поэта, с историей изданий его произведений.

Библиотека Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР является лишь небольшой частью обширной сети академических библиотек, но в ее многообразной работе заключено самое главное, что определяло и определяет деятельность Библиотеки Академии наук СССР на всем протяжении ее существования, — это бескорыстное служение отечественной науке.

Большой исторический путь прошла Библиотека Академии наук СССР. За 250 лет она превратилась в одну из крупнейших научных библиотек мира. Ее книжный фонд вместе с ленинградскими филиалами в настоящее время насчитывает около 11 000 000 томов. И все эти несметные книжные богатства предоставлены в распоряжение советского народа — народа-созидателя, народа-творца!

lib.pushkinskijdom.ru

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

Н. ГУДЗИЙ

ПО ПОВОДУ СТАТЬИ В. А. ЖДАНОВА И Э. Е. ЗАЙДЕНШНУР ОБ ИЗДАНИИ СОЧИНЕНИЙ Л. Н. ТОЛСТОГО

В № 2 журнала «Русская литература» за 1964 год напечатана статья В. А. Жданова и Э. Е. Зайденшнур «Еще раз об издании сочинений Л. Н. Толстого». Если по этой статье судить о качестве юбилейного издания толстовского литературного наследия, то, несмотря на содержащиеся в ней комплименты («издание, не имеющее примеров в истории собраний сочинений русских классиков», «заслуга издания неоспорима»), следовало бы прийти к заключению, что в целом оно не выполнено на должном научном уровне. По мнению авторов статьи, оно «далеко не совершенное», в нем имеются «серьезные недочеты публикаций художественных произведений», говорится даже «о серьезных искажениях текста толстовских произведений».

Главным дефектом юбилейного издания авторы считают то, что редакторами трех толстовских романов не устранено большое количество ошибок и отступлений от подлинного толстовского текста, сделанных переписчиками, наборщиками, корректорами и помощниками Толстого по изданию его сочинений. Среди последних особенно выделен Н. Н. Страхов. Количество нарушений толстовского текста, устраненных в «Войне и мире» в последнем гослитовском издании романа, вышедшем под редакцией Э. Е. Зайденшнур, исчисляется весьма внушительной цифрой — 1855. И эта цифра еще не окончательная, так как, по заявлению В. А. Жданова и Э. Е. Зайденшнур, «нельзя считать полностью завершенной работу по освобождению „Войны и мира“ от посторонних, вольных и невольных, наслоений».

Нужно сказать, что в отличие от громадного большинства текстов Толстого в юбилейном издании, прошедших сверку с рукописями, текст «Войны и мира» такой сверки не проходил, и потому в нем накопилось немалое количество ошибок, допущенных главным образом переписчиками и устраненных в издании романа, редактированном Э. Е. Зайденшнур. Это — несомненная ее заслуга, но трудно поверить, что текст «Войны и мира» в изданиях предшествовавших находится в столь катастрофическом состоянии, особенно если принять в расчет предупреждение авторов статьи о том, что указанная ими ошеломляющая цифра не исчерпывает всего того, что подлежало бы дополнительным исправлениям.

Самой одиозной фигурой из тех, кто прикасался к текстам Толстого, В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур считают Страхова, якобы не знавшего удержу в своем редакторском произволе. «Надо признать, — пишут они, — что Н. Н. Страхов нанес большой ущерб текстам Толстого. Где бы он ни прикасался к рукописям своего великого друга, он нивелировал его стиль» (стр. 136). Такая оценка работы Страхова, в частности по редактированию «Войны и мира», несправедлива. Она основана на представлении (никак, однако, не доказанном), что в издании этого романа в собрании сочинений 1873 года почти вся правка текста принадлежала не Толстому, а Страхову, о чем идет речь в примечаниях Э. Е. Зайденшнур к 7-му тому последнего гослитовского издания сочинений Толстого. Здесь, между прочим, приведены в качестве примера допущенные Страховым исправления галлицизмов в стиле Толстого типа «услыхав слабый, болезненный голос Платона и увидав его ярко освещенное огнем жалкое лицо, Пьера что-то неприятно кольнуло в сердце». Неужели тут Страхов заслуживает упрека за то, что фразу Толстого он «привел в грамматически правильный вид», так исправив главное предложение: «Пьер почувствовал, что его что-то неприятно кольнуло в сердце»?

В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур, с одной стороны, заверяют, что Толстой очень ревниво относился к своим текстам и возражал против какого-либо постороннего вмешательства в них, а с другой — пишут: «Не отдельные места, а насквозь весь роман правил Н. Н. Страхов. Он отредактировал печатный текст для нового издания (1873) по просьбе Толстого, уполномочившего Страхова делать все, что тот найдет нужным „в смысле уничтожения всего“, что ему покажется „лишним, противуречивым, неясным“» (стр. 135). Но, во-первых, как согласовать эти два друг другу противоречащих утверждения? Во-вторых, как мне уже приходилось указывать в своей полемике с Н. Н. Гусевым, столь широкие полномочия Страхову

lib.pushkinskijdom.ru

со стороны Толстого даны были не по отношению ко всему тексту «Войны и мира» и даже не ко всему четвертому тому романа в издании 1873 года, а лишь к заключительной части приложения к тому, озаглавленной «Вопросы истории». Очень странно, что некоторые специалисты-толстоведы не знают или не хотят знать этого бесспорного факта. Вообще же говоря, Толстой часто в одно и то же время по-разному относился к вмешательству в текст своих литературных помощников и советчиков: в одних случаях он возражал против такого вмешательства, в других же — охотно допускал его и даже шел ему навстречу, особенно тогда, когда полагался на литературную компетентность редакторов.

Перехожу к критическим замечаниям, сделанным В. А. Ждановым и Э. Е. Зайденшнур по текстам «Анны Карениной» и «Воскресения» в юбилейном издании сочинений Толстого. Авторы статьи не могут не знать, с какими большими трудностями связано было редактирование обоих произведений, которое осуществлено было пишущим эти строки. От обоих романов дошло огромное количество рукописного материала с перепутанными листами и корректурами, которые необходимо было упорядочить. Работа эта сильно затруднялась тем, что на первых порах, до сосредоточения рукописного наследства Толстого в одном центре — Толстовском музее, оно находилось в разных книгохранилищах (кроме Толстовского музея, главным образом в Лепинской библиотеке и в Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде). Роман «Воскресение» пришлось печатать по сохранившимся корректурам ввиду дефектности всех его печатных текстов. Неудивительно поэтому, что в отдельных случаях оказались незамеченными некоторые ошибки переписчиков и наборщиков. Но все же трудно принять на веру утверждение В. А. Жданова и Э. Е. Зайденшнур, что в юбилейном издании «Анны Карениной» насчитываются «сотни ошибок», а в издании «Воскресения» — свыше пятисот, тем более, что оба автора ничем не подтверждают своих подсчетов.

Я уже упоминал о том, что, по мнению В. А. Жданова и Э. Е. Зайденшнур, Страхов нанес большой ущерб толстовским текстам. В частности, в текст «Анны Карениной» он якобы взамен толстовских фраз вводил свои «приглаженные в соответствии со школьной грамматикой фразы» (стр. 135). Однако достаточно обратить внимание на журнальную публикацию «Анны Карениной», послужившую наборным экземпляром для отдельного издания романа 1878 года (см. т. 19 юбилейного издания), чтобы убедиться в том, что исправления Страхова (обозначенные в юбилейном издании звездочкой) были малочисленны по сравнению с толстовскими; они очень мелки и вполне оправданы законными, отнюдь не «школьными» правилами русской грамматики. Нет при этом никаких оснований утверждать, как это делают Жданов и Зайденшнур, что совершенно безобидные исправления Страхова, часто касающиеся падежных согласований, не были доведены им до сведения Толстого, у которого он в ту пору гостил в Ясной Поляне.

Как оговорено в текстологическом комментарии к «Анне Карениной» в юбилейном собрании сочинений (т. 19), Толстой, за исключением двух эпизодов, не имел никакого отношения к корректуре романа в отдельном издании 1878 года; ее по поручению Толстого вел Страхов, сделавший ряд дополнительных исправлений, которые, как правило, отвергнуты нами в юбилейном собрании (одновременно было устранено и большое количество опечаток). Однако в отдельных случаях мы приняли конъектуры, сделанные Страховым: когда они оправдываются показаниями всего дошедшего до нас рукописного и корректурного материала романа или представляют собой неизбежные исправления явных стилистических недосмотров Толстого.

Что касается текста «Воскресения» в юбилейном издании, то должен повиниться в том, что, например, в письме Нехлюдова к Масленникову написание «твой старший товарищ» вместо «твой старый товарищ» — досадная ошибка, которая могла бы быть устранена даже по смыслу, без обращения к рукописи.[1] Но утверждение В. А. Жданова и Э. Е. Зайденшнур, что при сверке текста «Воскресения» с рукописями «были проверены только сомнительные места», — сущая неправда, в чем легко убедиться, обратившись к «текстологическим пояснениям» в 32-м томе юбилейного издания. При наличии более 8000 листов, относящихся к «Воскресению», и при сравнительно ограниченном времени, отведенном для редактирования романа, его комментирования, описания рукописей и извлечения вариантов, нелегко было учесть все ошибки переписчиков, но разве этого рода промахи не компенсируются публикацией романа по корректурам, работой, чрезвычайно сложной, и устранением свыше пятидесяти случаев цензурного вмешательства, обнаруженных в бесцензурном, как казалось до тех пор, тексте «Воскресения», изданном В. Г. Чертковым.

Вызывают недоумение замечания В. А. Жданова и Э. Е. Зайденшнур о так называемой автоцензуре. Так, в первоначально написанной фразе «за креслами

[1] Ошибка переписчика, возможно, объясняется тем, что ранее, говоря о близких отношениях в прошлом Нехлюдова с Масленниковым, Толстой написал: «Несмотря на разницу лет (Масленникову было под 40) они были на „ты“».

lib.pushkinskijdom.ru

висел в золотой раме яркий портрет во весь рост государя в мундире и ленте» Толстой над словом «государя» написал «генерала» и не зачеркнул «государя» (возможно, по невнимательности). В окончательный текст мной сознательно введено было «генерала», хотя в «текстологических пояснениях» (т. 32, стр. 524) приведено и написание «государя». На мой взгляд, здесь дело вовсе не в автоцензуре, а в стремлении к художественной выразительности. Толстой прибегает в этом случае к приему так называемого «остранненния», который он использует и в описании оперного спектакля в «Войне и мире», и в описании богослужения в тюремной церкви в «Воскресении». Вместо упоминания о портрете государя (о котором читатель и так знает) Толстой назвал какого-то генерала, и от этого фраза только выиграла в своей иронической остроте (кстати, во всех подцензурных изданиях романа — «портрет государя»).

Далее, называя фигурирующих в «Плодах просвещения» молодых людей, членов общества велосипедистов, конских ристалищ, борзых собак, устройства ситцевых и коленкоровых балов, Толстой в первоначальном автографе все эти общества именует «императорскими». С. А. Толстая при переписке наборной рукописи опустила всюду слово «императорское». Авторы статьи находят, что его следовало бы восстановить. Однако совсем нетрудно понять, что сам Толстой не мог сохранить такое определение в тексте, предназначенном для печати в России, в подцензурном издании, а потому нет никакого основания восстанавливать его (при описании рукописей «Плодов просвещения» в т. 27 юбилейного издания указано на существование этого определения в рукописи Толстого).

Нельзя согласиться с предложениями В. А. Жданова и Э. Е. Зайденшнур, касающимися произведений, не опубликованных при жизни Толстого. Так, например, в повести «Отец Сергий» по первоначальному варианту Сергий убивает топором купеческую дочь Марью. В переработанном тексте топор, с которым отец Сергий направляется к Марье, забирает у него келейник и убийства не происходит, но при встрече с подругой детства Пашенькой Сергий говорит: «Я блудник, я убийца, я богохульник и обманщик». В связи с этим в статье читаем: «При новых условиях, когда он не убивает соблазнительницу, эти слова и дальнейшее поведение отца Сергия остаются непонятными, но в таком виде печатаются. Очевидно, следует публиковать либо всю повесть, либо отдельные места ее в двух вариантах» (стр. 138). Странное по меньшей мере предложение! Разве в других произведениях, даже напечатанных при жизни Толстого, в частности в «Воскресении», мы не сталкиваемся с рядом подобных несогласованностей, которых мы и не пытаемся устранять? И почему дальнейшее поведение отца Сергия должно казаться понятным только в том случае, если он был убийцей? Разве для того, как повел себя отец Сергий после ухода из монастыря, недостаточной причиной было его падение с купеческой дочерью?

Столь же странны рассуждения авторов относительно заглавия повести «Дьявол». Они находят, что такое заглавие может относиться лишь ко второму варианту конца повести, в котором крестьянка представлена соблазнительницей, дьяволом. Но разве в основном тексте Степанида изображена иначе? Иртенев и здесь говорит о ней: «Ведь она чорт. Прямо чорт. Ведь она против воли моей завладела мною». И несмотря на то, что сам Толстой озаглавил свою повесть в целом «Дьявол», авторы статьи рекомендуют нечто совершенно необычное: «Произведение следует печатать без заглавия, оставив его только для второго конца (убийство)» (стр. 138).

В статье В. А. Жданова и Э. Е. Зайденшнур ставится вопрос и о публикации «Живого трупа». В пятом действии в тексте пьесы, как он печатался до юбилейного издания, вместе с Карениным, возвращавшимся домой из служебной поездки, приезжает мать Лизы, которая, вопреки крайне отрицательному отношению к Феде Протасову, о чем мы знаем еще по началу пьесы, говорит о нем с трудно объяснимой большой душевной теплотой. В результате изучения рукописей «Живого трупа» было выяснено, что с Карениным приезжает не мать Лизы, а лизина подруга, Марья Васильевна, хорошо знавшая Федю и очень ему симпатизировавшая. Она фигурирует в списке действующих лиц пьесы, но при переработке первого действия этот персонаж был исключен Толстым, пятое же действие им не было переработано, и в нем осталась Марья Васильевна. В. Г. Чертков, редактировавший первое посмертное издание произведений Толстого, заменил в пятом действии Марью Васильевну Анной Павловной — матерью Лизы. Таким образом, чисто внешняя согласованность в отношении действующих лиц была соблюдена, но правдоподобие характеров нарушилось. В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур сетуют по поводу того, что отсутствует согласованность между театральными постановками, где все осталось по-старому, и критическим изданием текста пьесы в юбилейном издании, где текстологическая ошибка устранена,[2] и приходят к такому заключе-

[2] Впрочем, насколько я помню, в новейшей постановке «Живого трупа» в московском театре им. Вахтангова принято в расчет исправление юбилейного издания, и из спектакля в пятом действии исключены и Анна Павловна и Марья Васильевна.

lib.pushkinskijdom.ru

нию: «Правомерно исправленный текст не улучшил, но, пожалуй, нарушил стройность действия. Понятна по смыслу роль Анны Павловны, приехавшей навестить дочь; но кто такая Марья Васильевна и в каком виде следует ее воплощать на сцене, неизвестно...» (стр. 138). Элементарные текстологические требования предписывают публиковать незавершенные произведения писателя в том виде, в каком они до нас дошли, не считаясь с естественно присущими им дефектами, а что касается частного эпизода с Марьей Васильевной и Анной Павловной в пятом действии «Живого трупа», то есть все основания обеих их в этом действии исключить из спектакля.

В связи с проблемой текста «Живого трупа» В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур поднимают вопрос о юридических и процессуальных ошибках Толстого, допущенных в этой пьесе. Так, оказывается, что преступления против семейных прав «подлежат компетенции не окружного суда с присяжными заседателями, как это происходит в „Живом трупе", а судебной палаты с сословными представителями Поэтому не могли действующие лица неоднократно упоминать присяжных заседателей. Писатель не учел и того, что заседания судебной палаты по таким делам... проходили при закрытых дверях, и публика не имела права при них присутствовать... Следовательно, в последней сцене не все закономерно» (стр. 138). Авторы статьи полагают, что юридическая ошибка в «Живом трупе» ставит сложный текстологический (?) вопрос. Они спрашивают, как поступать с посмертными произведениями, которые печатаются по «несовершенным» (?) рукописям. «...Можно ли „помогать" автору и как?» «Совсем не праздный вопрос», — пишут они. На самом деле с текстологической точки зрения вопрос этот совершенно праздный. Не станет же научный редактор исправлять текст Толстого с целью устранения каких бы то ни было его фактических промахов. Самое большее, что он может сделать, — это привести соответствующее пояснение в комментарии.

Помимо размышлений о качестве редактирования текстов Толстого в юбилейном издании, статья В. А. Жданова и Э. Е. Зайденшнур содержит еще соображения о проблеме «канонического» текста «Войны и мира», выдвинутой мной в специальной статье, напечатанной в № 4 «Нового мира» за 1963 год и защищающей приоритет текста «Войны и мира» в издании 1873 года, в котором произведена почти полная замена французского языка русским, исключены некоторые историко-философские рассуждения, а остальные перепесены в особое приложение к роману, где французский язык сохранен. Авторы статьи считают, что виновником этой переработки 1873 года, повторенной и в 1880 году, является все тот же вредоносный Страхов, «вернее всего» «навязавший» ее Толстому. Но на чем основано это утверждение? И есть ли какая-нибудь вероятность предполагать, что Страхов при его в высшей степени уважительном отношении к Толстому мог что-либо «навязывать» ему? Мы знаем, что Страхов считал большой ошибкой Толстого совмещение в «Войне и мире» художественного и историко-философского материала и полагал, что роман значительно выиграл бы, если бы историко-философские его главы были отделены от художественных, но нигде не рекомендовал Толстому исключать что-либо из его философских рассуждений и заменять французский язык русским. Из писем Толстого к Страхову с совершенной очевидностью явствует, что инициатива в переработке «Войны и мира» принадлежала всецело Толстому, хотя не исключено, что он прислушивался к возражениям и советам своих критиков, не удовлетворенных перегруженностью его романа французским языком и философскими рассуждениями.

В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур, касаясь вопроса о перестройке Толстым «Войны и мира», пишут: «...с уверенностью можно говорить, что не внутренние творческие импульсы руководили Толстым (а какие именно? — *П. Г.*), что инициатива перестройки текста... принадлежала не Толстому, а некоторым критикам и друзьям, в первую очередь Н. Н. Страхову, которому Толстой в этой работе предоставил огромные полномочия» (стр. 137). Здесь все неверно, как неверно и указание на то, что я умалял инициативу Толстого. Критикам и друзьям Толстого в этом деле, естественно, никак не могла принадлежать инициатива, так как они ничего от Толстого не требовали, а высказывали лишь свои критические суждения; никак не могла тут принадлежать инициатива и Страхову, так как он был только исполнителем писательской воли Толстого и его советчиком. Напомню, что в письме к Страхову от 11 мая 1873 года Толстой писал: «Еще я занимаюсь поправкой „Войны и мир." Исключаю все рассуждения и французское и ужасно желал бы вашего совета» (т. 62, стр. 25). Как же после этого можно говорить об инициативе Страхова в перестройке «Войны и мира»? Более чем странно изображать Толстого школьником, безропотно повинующимся своим наставникам. Между тем авторы статьи так и пишут: «Случай с „Войной и миром" не единственный, когда под влиянием советов разных лиц Толстой вносил изменения в свои произведения...» (стр. 137). С другой стороны, нет ничего зазорного даже для самого большого писателя, если он прислушивается к суждению о своих произведениях со стороны критиков и читателей.

Авторы статьи ссылаются на воспоминания о Тургеневе Н. А. Островской, в которых идет речь о намерении Тургенева перевести на французский язык

lib.pushkinskijdom.ru

«Войну и мир», и подчеркивают, что Толстой не согласился на издание перевода с пропуском всех философских рассуждений или по крайней мере с переносом их в конец книги. Однако отказ можно объяснить тем, что в ту пору еще не наладились отношения между Толстым и Тургеневым после их ссоры и Толстой мог не доверить Тургеневу заглазный перевод текста, реконструированного не самим автором. С другой стороны, то, что Тургенев рассказывал об этом летом 1873 года, когда Толстой готовил новую редакцию «Войны и мира», еще не значит, что именно в это время Тургенев задумал свой перевод. Замысел Тургенева мог возникнуть раньше, когда у Толстого еще не созрела мысль о переработке романа.[3] Заметим еще, что в 1883 году Толстой выразил удовлетворение по поводу издания во Франции перевода «Войны и мира», принадлежащего княгине И. И. Паскевич, что, по мнению Толстого, свидетельствовало о внимании французов к его историческим взглядам. Но характерно то обстоятельство, что в переводе этом, авторизованном, как значится на титульном листе, и сделанном по первому русскому изданию романа, исключено из эпилога все, что относится к философии истории; сохранен лишь рассказ о жизни двух семейств — Безуховых и Ростовых, так, как это сделано в издании 1873 года.

Известно, что в 1886 году в пятом издании текст «Войны и мира» был приведен в соответствие с изданиями 1868—1869 годов. Одновременно вышло издание с переводом французского языка на русский, но с сохранением всех историко-философских рассуждений не в приложении к роману, а в самом художественном тексте. Имел ли какое-либо отношение Толстой к этим изданиям «Войны и мира»? В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур полагают, что имел, и основывают это утверждение на следующих свидетельствах учителя детей Толстого И. М. Ивакина (см. его записки, относящиеся к лету 1886 года): «После чаю графиня заговорила о корректурах. Лев Николаевич сказал, что он читал некоторые листы и что, например, описание охоты в „Анне Карениной“ ему понравилось». Вслед за тем передаются слова самого Толстого: «Все правдиво, нет фальши, но читал я в „Войне и мире“ описание, как Наташа была в театре, и так мне стало противно! Это бог знает что!» И вторая запись Ивакина: «Вечером читал корректуры из „Войны и мира“. Лев Николаевич сел поодаль и слушал, как я читал графине про Пьера и пожар в Москве».[4]

Этих почти ничего не говорящих записей для В. А. Жданова и Э. Е. Зайденшнур оказалось достаточно, чтобы сделать такое заключение: «... теперь появились прямые свидетельства того, что издание собрания сочинений в 1886 году осуществлялось при участии самого Толстого и он частично сам читал корректуры, в том числе и корректуры некоторых листов „Войны и мира“» (стр. 137). Неужели не ясна зыбкость всего этого заключения? Прежде всего неизвестно, идет ли речь о чтении Толстым эпизода о Наташе в театре по корректуре или по готовому изданию. Затем, откуда видно, что он читал (если действительно читал) корректуры «некоторых листов» «Войны и мира», а не одного лишь эпизода присутствия Наташи в театре? Опять-таки, если читал корректуры «Войны и мира», то по какому тексту — с французским языком или с заменой его русским? Наконец, ни эпизод с Наташей в театре, ни эпизод с Пьером во время московского пожара сами по себе никак не связаны с проблемой композиции «Войны и мира».

Если и можно говорить о каком-либо отношении Толстого к любому из двух изданий «Войны и мира» в 1886 году, то лишь об отношении чисто пассивном. Не может быть сомнения в том, что в середине 80-х годов Толстой не принимал близко к сердцу ни «Войны и мира», ни «Анны Карениной» и в лучшем случае не противился любому их текстовому воплощению.

Для того чтобы доказать, что Толстой и в 80-х годах не переставал интересоваться своими художественными произведениями предшествовавших лет, В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур приводят свидетельство Маковицкого о разговоре Толстого со своим старшим сыном, где он подтвердил, что Некрасов из цензурных соображений исключил из текста «Набега» обширное рассуждение о насилиях русских солдат над кавказскими горцами, в частности над семьей оборванца-чеченца. Но в данном случае Толстому изменила память: рукопись «Набега», посланная в «Современник», не содержала этого рассуждения, не ввел его Толстой в текст «Набега» и при печатании его в «Военных рассказах». Толстой, очевидно, помнил, что в «Современнике» «Набег» претерпел вообще значительные цензурные искажения, и к ним он причислил пропуск указанного рассуждения, которое, в согласии со своим отношением, особенно к концу жизни, ко всяческим проявлениям насилия, он охотно согласился включить в рассказ. Это, как мы знаем, и сделала Софья Андреевна в двенадцатом издании сочинений Толстого (1911), напечатав сводный текст рассказа, текстологически ошибочный и в дальнейшем отвергнутый редакционной

[3] Добавим, что, по воспоминаниям Н. А. Островской, Тургенев вообще очень сдержанно относился к философским рассуждениям в «Войне и мире».

[4] «Литературное наследство», т. 69, кн. 2, 1961, стр. 55 и 72.

lib.pushkinskijdom.ru

практикой. Уж не собираются ли авторы статьи предложить повторение ошибки Софьи Андреевны?

Известно, какую большую работу проделал Толстой над текстом «Войны и мира» для издания 1873 года, через семь лет, в 1880 году, без всяких изменений повторенного. Неужели не ясно, что будь со стороны Толстого хоть сколько-нибудь активное отношение к первоначальному тексту «Войны и мира», он не ограничился бы тем, что санкционировал чисто механическое повторение первого издания романа в 1886 году, а распорядился бы использовать хотя бы часть проделанной в 1873 году работы, например исключение из историко-философских рассуждений того, что, по его собственным словам, было «плохое», отдельные стилистические исправления, заново сделанные им переводы с французского на русский?

В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур стараются доказать, насколько проиграл бы широкий читатель оттого, что ряд выразительных мест романа из основного текста был бы перенесен в приложение, которым этот широкий читатель вряд ли заинтересуется. Но ведь все эти большие «неприятности» широкому читателю причинил не кто иной, как сам Толстой, которого, по существу, и осуждают суровые критики за предпринятую им перестройку романа. Это под пером Толстого «роман перекраивался и ему наносился серьезный ущерб» (стр. 137). А между тем, полемизируя во второй книге 69-го тома «Литературного наследства» (1961) с Л. Д. Опульской, они возражают против преуменьшения значения текста «Войны и мира» в издании 1873 года. Касаясь относящихся к этому тексту писем Толстого к Страхову, они пишут, что письма эти «не дают оснований признать издание 1873 г. самым авторитетным, но в такой же степени не дают права считать издание 1873 г. „боковой редакцией“...» (стр. 446). Тут же они пишут: «Нам не известны документы, которые позволили бы смело утверждать..., что в 1886 г. пятое издание, в котором „произошел возврат к тексту первого издания 1868—69 г.“, делалось „не без ведома Толстого“». И вслед за этим: «А как же отнестись в таком случае к шестому изданию того же 1886 г., в котором композиционно роман дан по изданию 1868—1869 г., а французский текст заменен русским? Произошло это с ведома или без ведома Толстого?» Общее же соображение В. А. Жданова и Э. Е. Зайденшнур тут выражено так: «Следовательно, нельзя говорить о каком-либо точно определившемся при жизни писателя тексте романа» (стр. 444). Как видим, за три года отношение В. А. Жданова и Э. Е. Зайденшнур к тексту «Войны и мира» в издании 1873 года резко изменилось в невыгодную для него сторону. Нельзя упрекать их в непоследовательности, но все-таки нужно было бы откровенно это объяснить, чтобы не оставлять читателя в недоумении.

В подстрочном примечании к своей статье В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур, касаясь моего возражения в февральском номере «Вопросов литературы» за 1964 год на статью Н. Н. Гусева, напечатанную в том же номере, заявляют, что никаких новых доказательств, подкрепляющих мою точку зрения, я не привожу. Спрашивается, что нового нашли мои критики в аргументации Н. Н. Гусева, который защищает приоритет пятого издания «Войны и мира», возвращающего нас в основном к первому изданию романа? Позволяю себе, кроме того, утверждать, что в моем ответе Н. Н. Гусеву, помимо оспаривания его доводов, представляющихся мне лишенными убедительности, имеются и некоторые новые доказательства в защиту текста «Войны и мира» в издании 1873 года. Это прежде всего соображения о том, что исключение большинства философских вступлений к отдельным главам «Войны и мира», сделанное Толстым в 1873 году, находится в связи с критикой военно-исторических и философских суждений Толстого со стороны военного писателя Лачинова.

Мои критики не только полемизируют со мной, но и налагают запрещение на возможную публикацию «Войны и мира» по тексту 1873 года. Они представляют себе бедственное положение читателя, «если допустить на минуту, что „Война и мир“ будет издана когда-нибудь по тексту 1873 года» (стр. 136). Утверждая, что до конца жизни Толстой не был безразличен к своим произведениям (спрашивается, ко всем или только к некоторым, преимущественно последнего периода своего творчества? — *Н. Г.*), В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур предупреждают: «Тем более нельзя допустить мысли, что предложение Н. К. Гудзия будет иметь какие-то практические выводы» (стр. 137).

Полемика способствует приближению к правильному разрешению спорных вопросов, но для того чтобы она достигала этой цели, ей необходимо быть на высоте тех требований, какие диктуются научным ведением спора.

lib.pushkinskijdom.ru

Р. ЗАБОРОВА

ОБ ИЗДАНИЯХ «КАЗАКОВ» Л. Н. ТОЛСТОГО

«Наилучшее произведение в России», «неподдельная поэзия и красота», «Аполлон Бельведерский» — так восторженно определяли современные писатели художественное совершенство «Казаков» Л. Толстого.[1]

Издание такого произведения обязывает особенно внимательно подойти к воспроизведению текста, тем более, что первая публикация в январской книжке «Русского вестника» за 1863 год производилась по неисправной и небрежно вычитанной автором писарской копии, впоследствии также утраченной, как и рукопись, с которой она была снята.

Хотя Толстой предупреждал редакцию журнала, что «орфографических ошибок переписчика — бездна»,[2] ошибки эти не были полностью устранены ни редактором, ни корректором, ни самим державшим корректуру автором. Поэтому в неоднократных переизданиях повести отдельными книжками или в составе сочинений каждый раз вставал вопрос об исправлении погрешностей текста.

К сожалению, опыт изданий повести, как прижизненных, так и наиболее известных последующих, не обобщен, и это приводит к повторению вновь и вновь уже давно исправленных ошибок.

Устранение погрешностей, допущенных в журнальном тексте, началось с первых же изданий повести. Так, например, в 3-м издании сочинений Толстого была исправлена ошибка во фразе «Улитка, гордая тебе, что может услужить» (напечатано: «гордая тем, что может услужить»); в 8-м, 10-м и 11-м изданиях внесено исправление во фразу о чеченцах, сидевших «на корточках дома» (напечатано: «на корточках у дома»).[3] Но наряду с этим начали появляться новые ошибки, вызванные непониманием особенностей языка автора и его персонажей. Так, толстовский оборот «вопрос, который был бессмыслицей на их глаза» печатался, начиная с 1-го издания, неверно («в их глазах»); было внесено «исправление» во фразу «бабы и мальчишки толпились смотреть на них» (печаталось: «торопились смотреть на них»); в 10-м и 11-м изданиях казацкое выражение «Али так вышло ружье» было заменено более понятным «выпалило ружье»; вместо слов Лукашки «Живо обротали» в 6-м и 7-м изданиях появилось «Живо обработали».[4]

В ряде прижизненных изданий наличествуют все же конъектуры, в настоящее время документально подтверждаемые аналогиями в рукописях Толстого: «он невольно заметил сильные и девственные формы, обозначавшиеся под тонкою ситцевою рубахой» (вместо «обозначившиеся»); «Стадо еще не пригоняли» (вместо «прогоняли»); «голос Ерошки присоединился к прежним голосам» (вместо «присоединялся»); «Народ выходил из станицы» (вместо «станиц») и др.

В 10-м, 11-м изданиях и отдельном издании повести 1905 года устранен самый большой дефект текста «Русского вестника». Абзац о Марьяне, погоняющей быков, и о пробудившейся на рассвете станице поставлен туда, где он должен по логике изложения находиться и где он и находился в сохранившемся черновом автографе Толстого (рукопись 12), т. е. непосредственно за встречей охотников с Марьяной в воротах, а не после входа их в густой лес, где появление Марьяны, сидящей в арбе, хат с дымящимися трубами и казаков, выходящих из станицы по своим делам, совершенно не к месту.[5]

Это важное исправление было учтено в отдельном издании «Казаков» товарищества И. П. Ладыжникова (Берлин, 1920-е годы). Однако традиция не была закреплена. В вышедшем в 1923 году в серии «Классики русской литературы» издании повести было взято за основу посмертное сытинское полное собрание сочинений (т. 2, М., 1913) под редакцией П. И. Бирюкова, и ряд ошибок этого собрания был повторен. В сцене с Марьяной текст «Русского вестника» оказался

---

[1] Ф. И. Булгаков. Граф Л. Н. Толстой и критика его произведений, русская и иностранная, ч. II. Изд. 3-е, СПб., 1899, стр. 106; И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Письма в тринадцати томах, т. VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 60; Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями. Гослитиздат, М., 1962, стр. 251.

[2] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 60, Гослитиздат, М., 1949, стр. 460.

[3] Л. Н. Толстой, Сочинения, ч. II, изд. 3-е, М., 1873, стр. 321; ч. II, изд. 8-е, М., 1889, стр. 456; ч. II, изд. 10-е, М., 1897, стр. 293; ч. II, изд. 11-е. М., 1903, стр. 248.

[4] Л. Н. Толстой, Сочинения, ч. II, СПб., 1864, стр. 209, 210; ч. II, изд. 10-е, стр. 158; ч. II, изд. 11-е, стр. 135; ч. II, изд. 6-е, М., 1886, стр. 465; ч. II, изд. 7-е, М., 1887, стр. 465.

[5] Л. Н. Толстой, Сочинения, ч. II, изд. 10-е, стр. 212; ч. II, изд. 11-е, стр. 180; Л. Н. Толстой. Казаки. Кавказская повесть 1852 г. Изд. 8-е, М., 1905, стр. 86.

lib.pushkinskijdom.ru

не исправленным, с другой стороны — ряд правильных чтений «Русского вестника» был искажен.

В первой публикации Толстого Оленин въезжал во двор, «поддабривая» коня, здесь же читаем «подбадривая»; вместо «придвигаясь... к девке» здесь написано «подвигаясь... к девке»; вместо «Что, Лукаша, нагулялся?» — «Что, Лукашка, нагулялся?».[6] Эти ошибки перешли потом в 6-й том юбилейного издания и некоторые другие собрания сочинений.

Необходимость научно-критического издания была очевидна, и М. Горький в письме от 18 августа 1921 года побуждал к этому Н. О. Лернера, в свое время отредактировавшего отдельное издание «Хаджи-Мурата» с иллюстрациями Е. Е. Лансере (Пгр., 1916).

Сверка печатных текстов повести, начатая Лернером, была им использована в рецензии на 6-й том юбилейного издания («Казаки»),[7] вышедший в 1929 году, вслед за 3-м томом полного собрания художественных произведений Л. Н. Толстого в пятнадцати томах под редакцией К. Халабаева и Б. Эйхенбаума, с текстом «Казаков» (М.—Л., 1928).

В 3-м томе «Казаки» впервые вышли с кратким комментарием (В. И. Срезневского) об истории писания и печатания повести, составленным на основании знакомства с рукописями, хотя и беглого (в ряду заглавий повести указано и заглавие «Разжалованный»). В тексте были восстановлены многие верные чтения первой публикации: «Она толконула Устеньку» вместо «толкнула», «ананазных варений» в речи хорунжего вместо «ананасных» и др. На основе анализа текста было ликвидировано превращение друга Ерошки Гирчика в конце повести в Ворчика, а «нелюбимого» Оленина в «нелюдимого». Однако редакторы не учли исправлений, сделанных в прижизненных изданиях («а все кунака угостим» вместо неправильного «кунаки угостим» и др.).[8]

Выход «Казаков» в 6-м томе юбилейного собрания сочинений Толстого ознаменовал собой новую фазу в переизданиях текста. Это было критическое его издание, с публикацией рукописей, статьей о творческой истории произведения и прочим комментаторским аппаратом. Однако текстологические приемы редактора А. Е. Грузинского оказались недостаточно продуманными. Он извлек из рукописей лишь несколько поправок к тексту: в любимой песне Лукашки слово «лебединого» было исправлено на «лебедикого»; вместо «Кочкалосовский хребет» было напечатано «Кочкалыковский»; вместо неправильного «санетке» — «сапетке» (рукописи 2, 13, 25 по новой шифровке)

Грузинский не изучил, как это было уже отмечено Лернером, печатные тексты повести, ограничившись сличением журнального текста лишь «со второй публикацией Сочинений, изд. Стелловского, 1864 г., 2 тома, с одной стороны, и с посмертным, 12 изданием, с другой» (т. 6, стр. 307), т. е. с наименее авторитетными изданиями. Поэтому пропали втуне правомерные конъектуры последних прижизненных изданий, другие же, принятые Грузинским, как правило, не оригинальны и повторяют старые исправления и искажения, с добавлением новых случаев: «Оленину видны были» (нужно: «видно было»), «собравшиеся казаки все были рядовые» (нужно: «всё были рядовые», так как, по замечанию Лернера, в «Русском вестнике» «все» написано не через ять) и др.

Некоторые из этих искажений нивелировали, обесцвечивали характерную речь персонажей. В тексте «Русского вестника» казаки замечают об убитом чеченце: «Да и желтой же какой!», «То-то ловкой должно...»;[9] Ерошка начинает свой заговор словом: «Здраствуитя» (стр. 39, 67). У Грузинского же: «желтый», «ловкий», «здравствуитя» (т. 6, стр. 36, 63).

Достижением этого издания было введение в научный оборот рукописей «Казаков», кроме художественного интереса, имеющих важное значение для раскрытия истории текста и его уточнения.

В томе были напечатаны сохранившиеся продолжения повести, несколько редакций первых глав, планы и конспекты всего произведения, впервые широко ознакомившие читателей с замыслом большого кавказского романа в трех частях (с менявшимся названием: «Беглец», «Беглый казак», «Казаки»).

Рукописи были воспроизведены с соблюдением орфографии подлинников, включая твердые знаки, яти и пр., и в ряде случаев эта пунктуальность помогла

---

[6] Л. Н. Толстой. Казаки. Кавказская повесть. Госиздат, М.—Пгр., 1923, стр. 60, 80, 98.

[7] Копия письма М. Горького, снятая Н. О. Лернером, и рецензия Лернера «Об ошибках в академическом издании „Казаков“ Толстого» хранятся в архиве Лернера (Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 430; см. наше сообщение: «Русская литература», 1960, № 4, стр. 183—184).

[8] Л. Толстой, Полное собрание художественных произведений, под ред. К. Халабаева и Б. Эйхенбаума, т. III, ГИЗ, М.—Л., 1928, стр. 273, 274, 301, 302, 249.

[9] Такие окончания наряду с *-ий*, *-ый* отмечает и М. А. Караулов у гребенцев в книге «Говор гребенских казаков» (СПб., 1902, стр. 24).

lib.pushkinskijdom.ru

Грузинскому избегнуть ошибок, к сожалению появившихся в дальнейших переизданиях. Но это была «первая попытка разобраться в сложном и обильном материале» (т. 6, стр. 307), и в подаче рукописного материала обнаруживается ряд недостатков. Рукописи, помещенные под общим названием «Неопубликованное, неотделанное и неоконченное», не всегда правильно дифференцированы. Так, копии выделены в особый подраздел, хотя они авторизованы и вместе с автографами должны были бы быть систематизированы по редакциям; автографы первой части, как правило, называются вариантами, в то время как среди них наличествует и ряд редакций, различаемых в новых описаниях и публикациях этих рукописей.

Группа рукописей, составивших по описанию Грузинского (№№ 2—4 — т. 6, стр. 282—285) костяк повести из двенадцати главок, была им неправильно датирована 1853 годом, что привело к неверному определению промежуточной художественно зрелой редакции как редакции ранней, предшествующих же творческих поисков — как позднейших, менее удачных опытов.[10] Рукопись 2-го письма офицера и случайно отделившееся ее окончание остались не воссоединенными и даже датированы были по-разному — 1858 и 1853—1856 годами (т. 6. стр. 290, рук. 19 и стр. 292, консп. 2). Разделение этих рукописей осталось и в последующих публикациях, даже по установлении для них общей датировки (1858 год).

Во впервые введенном Грузинским «Словаре трудных для понимания слов» не все термины были точно разъяснены, и некоторые из его неверных определений перешли в последующие издания (например, толкование слова «мюрид» как «наставник» перешло в 14-томное собрание сочинений под наблюдением С. П. Бычкова). Механически повторены во всех последующих изданиях и неточные переводы французских слов и выражений.

В изданных на основе юбилейного собраниях сочинений в двенадцати, четырнадцати томах и во вновь издаваемом 20-томном были исправлены лишь единичные ошибки 6-го тома. Восстановлено, к примеру, правильное чтение слов «толпились» (во всех изданиях), «видно было», «придвигаясь» (в 12-, 20-томниках), «ловкой» (в 20-томнике) и др. К сожалению, наряду с исправлениями в них иногда допускались новые ошибки: «валяных сапогах» вместо «валеных», «густой, дикий... лес» вместо «густой, дикой... лес» и др.[11]

Новое издание «Казаков», вышедшее в серии «Литературные памятники» в 1963 году, к столетию со дня появления произведения в свет,[12] представляет собой новый этап в научном воспроизведении текста повести, связанный с развитием современной текстологии. Это издание — самое полное. Оно включает основной текст, напечатанный по первой публикации в книжке «Русского вестника», с коррективами по автографам Толстого, и ряд рукописей к «Казакам», частью воспроизведенных ранее, в 6-м томе юбилейного издания и «Литературном наследстве»,[13] частью же неопубликованных. К текстам приложены подробный историко-литературный и текстологический комментарий и обстоятельная библиография переводов на иностранные языки, составленная Б. Л. Канделем.

В издании впервые был широко использован рукописный фонд «Казаков» для критической проверки текста. Обращение к рукописям оказалось чрезвычайно плодотворным и позволило исправить более полусотни ошибок первой публикации (эти исправления учтены в двухтомнике сочинений Толстого, выпущенном Лениздатом в 1964 году). Кроме того, Л. Д. Опульская устранила ошибку в нумерации глав, начиная с XXXVI, допущенную в «Русском вестнике». Одновременно исправлен ряд неточностей юбилейного издания повести и указанных публикаций рукописей.

В разделе «Рукописи „Казаков“», наряду с ранее известными продолжениями повести и первоначальными текстами первых глав, даны до сих пор не публиковавшиеся или известные лишь в небольших отрывках промежуточные редакции — новые художественные страницы Толстого, помогающие восстановить ход его творческой работы.

---

[10] О периодизации рукописей см. нашу статью «Повесть „Казаки“» (в кн.: Л. Н. Толстой. Сборник статей. Учпедгиз, М., 1955, стр. 135—138) и «Описание рукописей художественных произведений Л. Н. Толстого» (сост. В. А. Жданов, Э. Е. Зайденшнур, Е. С. Серебровская. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 70—81).

[11] Л. Н. Толстой. 1) Собрание сочинений в четырнадцати томах, т. III, Гослитиздат, М., 1951, стр. 217; 2) Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 3, Гослитиздат, М., 1958, стр. 153, 222; 3) Собрание сочинений в двадцати томах, т. III, Гослитиздат, М., 1961, стр. 164, 238.

[12] Л. Н. Толстой. Казаки. Кавказская повесть. Издание подготовила Л. Д. Опульская. Илл. Е. Е. Лансере. Изд. АН СССР, М., 1963. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[13] Первоначальные наброски повести «Казаки». Публикация С. Павловского (псевд. П. А. Журова). «Литературное наследство», т. 35—36, 1939, стр. 276—284; К истории создания «Казаков». Публикация П. А. Журова. «Литературное наследство», т. 69, кн. 1. 1961, стр. 231—256.

lib.pushkinskijdom.ru

Многочисленные разностильные начала создают живое представление о том «обилии» «сторон предметов», которые видел автор, и о том «разнообразии тонов», в которых, по словам его, их можно было «выставлять».[14]

Кавказскую бытовую повесть 1853 года (стр. 147—160), которую Толстой оборвал на 4-й главе, сменяют опыты 1857 года, идущие в русле то психологического романа с острым социальным конфликтом между офицером и казаком (стр. 163—174), то народно-героического сказа (стр. 175—181), то нравоописательной с этнографическим элементом повести (стр. 181—200). Промежуточные редакции 1858 года (стр. 227—284), в которых длинные письма офицера придавали однообразие изложению и вместе с многословными рассказами Ерошки замедляли действие, еще рельефнее оттеняют достигнутое автором в окончательной редакции гармоническое сочетание авторского рассказа с лирическими раздумьями героя и с элементами драматического действия: монологами, диалогами, исполнением песен и т. п.

Опубликованные тексты редакций и вариантов дают сейчас возможность широкому читателю проследить не только попытки найти нужный «тон», совершенную форму, в которую должен был отлиться замысел писателя, но и поиски новых путей для художественной прозы. Издание позволяет увидеть, как, усиливая и углубляя реалистические традиции Пушкина и Лермонтова, Толстой следует дальше по пути деромантизации Кавказа и реалистического изображения простых людей, как он постепенно отказывается от зарисовок, имеющих аналогии в пушкинской и лермонтовской прозе.

Так, например, исчезает эпизод в калмыцком ауле (стр. 300), живо напоминающий «Путешествие в Арзрум» Пушкина; «арзрумовское» лапидарное описание гор (стр. 296, 297) сменяется распространенно-лирическим — своеобразно оттеняющим переживания героя, открывающего новый, прекрасный мир; старый денщик, ворчливый, но добрый и преданный, напоминающий Савельича (стр. 164—169, 254—261), замещается молодым крепостным слугой Ванюшей, уморительно переводящим высокие переживания барина в план обыденных житейских отношений; деромантизировано отношение к юной красавице старого кавказца Ивана Алексеевича, напоминающего Максима Максимыча (стр. 315—318).

Нововведенные тексты характеризуют также процесс вытеснения у Толстого прежней «субъективной поэзии искренности» новой, «объективной» манерой письма. Мелькнувшее в какой-то момент название для повести — «Молодость», по аналогии с автобиографической трилогией, не закрепляется, как и лирические воспоминания о поместной жизни. Последовательно вытравляются прямые аналогии между героем и автором (отец — поместный дворянин; воспитательница — тетка, старая дева; молодой человек — участник научных, философских и политических споров, знающий литературу и мыслящий цитатами из Лермонтова, Гоголя, Гете — стр. 243, 286—295).

Комментарии, приложенные к текстам Толстого и содержащие ряд свежих и интересных наблюдений, помогают разобраться в сложном и обильном материале «Казаков», поясняя проблематику повести, систему образов и ориентируя в последовательности этапов работы над неоднократно изменявшимся сюжетом.

Верен и доказателен вывод, который делает Л. Д. Опульская, что «не только кавказские, но и многие яснополянские наблюдения и переживания дали Толстому материал для его „Казаков“», что «„Казаки“ вобрали в себя и опыт участника Севастопольской обороны, и стремление решить в Ясной Поляне крестьянский вопрос, и любовь к яснополянской крестьянке Аксинье Базыкиной, и опыт яснополянской школы, и размышления о судьбе России и ее народа, волновавшие Толстого на рубеже 60-х годов» (стр. 347, 348).

Все это вместе взятое определяет значимость вышедшей книги и делает ее, наряду с юбилейным изданием «Казаков» (т. 6), заметной вехой на пути установления научно проверенного текста.

Но и в этом издании, несмотря на несомненные достоинства, имеются недочеты в приемах подачи текста и вкравшиеся неточности, на которые следует указать.

Правильно, как и многие предшественники, выбрав журнальный текст, корректировавшийся самим Толстым, в качестве авторитетного и удачно устранив ряд пропущенных редакцией ошибок переписчика и наборщика «путем проверки печатного текста по всем сохранившимся рукописям и сличения копий с автографами» (стр. 387—388), Л. Д. Опульская не сличила этот текст с прижизненными изданиями. В книге учтен лишь опыт 6-го тома юбилейного собрания сочинений и, в частности, взято около двух десятков «конъектур Грузинского» (к сожалению, без перечисления), как сказано выше, в большинстве уже фигурировавших в прижизненных изданиях повести. Самое же значительное исправление последних прижизненных изданий, начиная с 10-го издания сочинений, — перенос абзаца об охотниках и Марьяне с арбой на надлежащее место — не было принято, так как, по словам комментатора, правка текста в 10-м издании производилась, «конечно, без

[14] См письмо Л. Н. Толстого П. В. Анненкову от 22 апреля (4 мая) 1857 года (Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 60 стр. 182).

lib.pushkinskijdom.ru

ведома Толстого» (стр 391), сохранившаяся же авторизованная копия соответствует в этом месте тексту «Русского вестника».

Непричастность Толстого к правке 10-го издания не документирована, предположить же можно и другое, в частности, что Толстой, обдумывая другую свою кавказскую повесть — «Хаджи-Мурат», перечитал весной 1897 года «Казаков» и самую крупную ошибку заметил. Не случайно же в 8 м и 9-м изданиях товарищество И. Н. Кушнерева печатало это место как в «Русском вестнике», а в 10-м напечатало иначе.

Знал ли или нет Толстой об исправлениях его повести, сводка разночтений (особенно прижизненных изданий) при установлении дефинитивного текста была бы очень полезна, так как нацелила бы на разыскания в рукописях определенных мест и слов, поскольку ни одно слово без аналогии в автографе писателя не может быть в печатном тексте изменено.[15]

Правильно взяв за принцип проверку печатного текста по всем рукописям и сличение копий с автографами и удачно поэтому восстановив по подлиннику испорченную в «Русском вестнике» сцену, где Лукашка отдает приказания матери, составитель мог бы и в данном случае опереться не на копию, в спешной правке которой могла быть допущена автором ошибка, а на сохранившийся автограф с черновым текстом этой сцены (рукопись 12 — стр. 245), тем более, что возможность исправления хода действия по этому подлиннику в литературе указывалась.[16]

Ссылкой на копию в новом издании подкрепляется и возражение Лернеру против предлагаемой им перестановки абзаца об охотниках и Марьяне по 10-му изданию. Л. Д Опульская считает, что в результате этой перестановки вместо мнимой «появится действительная несообразность: лес окажется в станице» (стр. 391) На самом деле в подлежащем перемещению абзаце леса нет, а есть станица, станичный народ, сидящая в арбе молодая казачка и охотники, идущие лугом к близлежащему лесу и поэтому вдыхающие запах травы и лесной сырости. То, что охотники шагают не в чаще, а широкой дорогой по выгону, оглядываясь вначале на едущую сзади красавицу, видно из того, что они идут рядом, громко разговаривая, в лес же входят перешептываясь, узкой дорожкой, гуськом. По такой дорожке Марьяна не могла бы спокойно ехать на быках и править ими, сидя в арбе. Туман, при входе охотников в лес рассеявшийся настолько, что закрывал лишь вершины деревьев, не мог бы, когда они в лес уже вошли, низко нависать над крышами домов, лишь частично приоткрывая их, как получается в современных изданиях, смещающих правильные по автографу и трем последним прижизненным изданиям соотношения во времени и пространстве.

Неубедительна и ссылка при этом в новом издании на другую «несогласованность» в тексте Толстого: назначение Оленину за постой хозяевами сначала трех, а потом шести «монетов». Это не «несогласованность», а сознательный творческий ход, благодаря которому ярче обрисовываются жадность и цепкость хорунжего, «простота» Оленина и наивный практицизм Ерошки.

Отдав свою теплую хату за три монета в месяц, хорунжий, узнав в тот же вечер из хвастливых речей Ванюши о доходах барина, смекнул, что продешевил, и, еле дождавшись утра, заявился в парадной форме поздравить постояльца с приездом, а главное, чтобы запросить вдвое, свалив вчерашнюю договоренность на «баб»,[17] на глупость жены, которая не могла «в настоящее время вполне вразумить» слова Оленина «вчерашнего числа» (стр. 66). Оленин охотно соглашается, к досаде Ерошки, восклицание которого, что «лучшую хату в станице за два монета отдадут» и что он сам свою (загаженную!) за три монета отдаст, превосходно завершает эту проникнутую тонким юмором сцену.

Возможности исправлений по рукописям перестановкой абзаца об охотниках и Марьяне не исчерпываются. По рукописям 12 и 13 охотники идут «задами станицы и выгоном» (стр. 246), Ерошка «указал на траву, по которой был виден... след» (стр. 248), «передразнил» пишущего Оленина (стр. 274). В основном же тексте нового издания (как и в «Русском вестнике») — «задами станицы, по выгонам», «указал траву, под которою был виден... след», «он передразнивал Оленина» (стр. 67, 70, 99).

Опыт предшественников по ликвидации расхождений в тексте на основе анализа его содержания (исправление «Ворчика» на «Гирчика» и проч.) мог бы быть

---

[15] Так, например, в последних прижизненных изданиях среди явных ошибок («на труску», «юнкира» и др.) и разночтений, к которым в напечатанной части рукописей аналогий как будто нет («завалинке» вместо «завалине», «доскажу» вместо «докажу», «проходят» вместо «приходят»), имеются и требующие дополнительных обследований конъектуры: «по темную сторону двери лавки», «ничего не будет» и др. (ср. издание Опульской, стр. 124, 126).

[16] См. наш обзор материалов о Толстом (с нумерацией по юбилейному изданию, где эта рукопись находится в составе рукописи 4) в журнале «Русская литература» (1960, № 4, стр. 183—184).

[17] Слово это впервые установлено по рукописям Л. Д. Опульской.

lib.pushkinskijdom.ru

продолжен (с обращением к рукописям). Так, например, на стр. 29 Лукашка с Назаркой идет сначала из чащи «по кордону», а затем «к кордону»; Лукашка аттестует своего коня: «Кабардинский лов-тавро», а казаки говорят о его кабардинце: «Лев конь» (стр. 95 и 134).

Принятый в издании принцип строгого следования тексту «Русского вестника» с сохранением «орфографии этого источника» (за исключением документально обоснованных исправлений по рукописям) не всегда соблюдается.

Основной текст в издании имеет ряд отклонений от текста «Русского вестника» то за счет незамеченных типографских опечаток, случайного пропуска или подстановки слова, то за счет неоговоренных в специальном списке (на стр. 393—395) изменений слов и пунктуации (что даже в тех случаях, когда изменения, возможно, опираются на рукописи, вызывает недоумение у читателя, ожидающего для каждого нововведения аргументации). Так, например, на стр. 62 «Русского вестника» напечатано: «Казак, в темной черкеске и белом *курпее* на шапке (это был Лука) прошел вдоль забора... На востоке звезды становились реже и, казалось, расплывались в усиливавшемся свете». В новом издании — «в белой *курпее*», «в усиливающемся свете» (стр. 56). На стр. 87 журнала Оленин говорит провожающему его Лукашке: «Я один дойду»; в новом издании — «пойду» (стр. 79). В журнальном тексте Ерошка показывает Оленину свою пульку в спине со словами: «Вишь ты, так и катается», рассказывает о русском, любившем на бугры ездить: «Поскакал так-то раз... А чеченец его стрелил, да и убил», а прощаясь, берет Оленина за голову «обеими толстыми руками» (стр. 152—154). В новом издании — «Видишь ты», «Поскакал как-то раз», «обеими руками» (стр. 139—140). На стр. 96, 106 появляются отсутствующие в журнальном тексте усилительные «и» во фразах: «Как же так невесту и не увидишь», «Пускай к другим и ходит», на стр. же 20 в обороте «и, перегибаясь к окну» «и» опущено.

Не дано объяснения, почему в разговоре Лукашки и Назарки с Ерошкой и Ергушовым о краже коней (стр. 125) вопрос Ерошки (по «Русскому вестнику», стр. 139) «Ну, что ж нашли?» стал утверждением Лукашки: «Ну что ж, нашли». Реплика Ергушова: «Я и говорю: ловко! А много ль?» — раздвоилась и за Ергушовым осталась только первая ее половина. В перечне исправлений указана ошибка во фразе Ерошки: «Ши! Теперь молчи,... только слушай. Кругом вот лесом пойдем» («Русский вестник», стр. 75—76) — вместо «Ши» должно быть «Шш». Но в новом издании, как в основном тексте (стр. 68), так и в публикациях рукописей (стр. 246), вся эта фраза читается иначе: «Шш! Теперь молчи, ... только слушай кругом, вот лесом пойдем», что наводит на мысль о случайном пропуске знака препинания перед словом «кругом», существенно меняющем смысл фразы. Не мотивирована также перестановка кавычек по сравнению с «Русским вестником»[18] в песне «Как за садом, за садом» (стр. 140), выключающая слова «А я, девица, поклон» из прямой речи молодца и таким образом меняющая суть сцены между девушкой и ее дружком.

Орфография «Русского вестника» не соблюдена не только в словах с устаревшим правописанием: «чахол», «лезвее», «пожалуста» и проч., но нарушена иногда и без видимой необходимости, к тому же не совсем последовательно. Так, например, напечатано: «увидел казачку Марьяну» и «ожидая увидать Марьяну» (стр. 113, 119); «Лукашка опять засвистел» и «орлы... засвистали» (стр. 29, 33), хотя в «Русском вестнике» и в первых случаях — «увидал», «засвистал».[19]

Все вышеуказанное относится и к публикациям рукописей, для воспроизведения которых правила в издании не установлены. Здесь также имеют место неточности. Например, по факсимиле к главе «Кордон» Ерошка появлялся «с ружьем и ‹сетью?› на руке», напечатано же «с ружьем на руке». Слово «говору» (на полях) заменено на «голосу», «ожиданья» на «ожидания» (ср. стр. 215 и 219). Вызывают вопрос такие написания, как «каймаку в середину ‹середу?› поешь»; «Звук песни и ‹в?› несколько голосов долетел до его слуха»; «красно и резко ‹редко?›... горят» (стр. 266, 268, 285).

В публикациях рукописей обращает также на себя внимание разница в воспроизведении одних и тех же фраз в юбилейном издании, «Литературном наследстве» и новом издании, которую при переизданиях следовало бы ликвидировать.

В песне «Эй, Марьяна, брось работу» в 1-м томе юбилейного издания (стр. 297—298) напечатано: «мосточик», «у Марьяне» (ср. «парьнечик», «у жене» в указанной выше книге М. А. Караулова); в новом же издании: «мосточек», «у Марьяны». В 6-м томе — «Эх! Эх! Эх! арапа не знает», «отрежет часть», «люби, все одно» (стр. 227, 238); в новом издании: «Хх! хх! хх! арапа не знает», «обрежет

---

[18] В статье Э. Е. Зайденшнур «Народная песня и пословица в творчестве Л. Н. Толстого» (в кн.: Лев Николаевич Толстой. Сборник статей и материалов. Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 543) знаки препинания в песне, запись которой сохранилась в архиве Л. Н. Толстого, те же, что и в «Русском вестнике».

[19] См. еще мелкие отклонения в новом издании: словарные — на стр. 9, 36—37, 61, 70, 108, 116, 119, 127; пунктуационные — на стр. 13, 22, 77, 88, 108, 130.

lib.pushkinskijdom.ru

часть», «люби все одно» (стр. 173, 174, 192). В «Литературном наследстве» (т. 69, кн. 1) — «узенькие чамбары» (кожаные штаны), «Худа бы не видала» (стр. 240, 245); в новом издании — «узенькая чамбарка», «Худо бы не видала» (стр. 167, 171).

Так же, как и в 6-м томе, в новом издании принципы классификации и подачи материала не ясны. Вместо обычного подразделения «Редакции и варианты» даны разноплановые градации: «начала», «редакции» и «рукописи», хотя, например, отрывки «Из рукописи 38» (зачин которой повторяет «начало» — «Марьяна») [20] и отрывки «Из рукописи 39» входили в предпоследние редакции произведения.

Не объяснено также, почему систематизации по редакциям подвергся только один период работы — 1858 года, в то время как в «Описании рукописей художественных произведений Л. Н. Толстого» разные редакции прослеживаются на всем протяжении работы над повестью и первое «начало» 1853 года считается первой редакцией повести.[21] В новом издании для 1858 года установлено четыре редакции, в последней же публикации П. А. Журова для апреля 1857 года — начала 1859 года устанавливается только 3 редакции,[22] а в объяснительной статье А. Е. Грузинского в 6-м томе те же рукописи 1858 года (с неверной датировкой части их 1853 годом) рассматриваются как связанные между собой общностью идейно-тематического замысла, развитием сюжета и характеристикой персонажей 14 главок. И в новом издании, между прочим, говорится (стр. 369—370), что в марте—апреле 1858 года первая часть романа состояла более чем из двенадцати главок, но эти главки расположены иначе, чем у Грузинского: 2-я редакция — 12—14-я главки; 3-я — 10-я главка; 4-я — 1—6-я главки. Наличие противоречивых взглядов требует в предстоящих переизданиях их сопоставления с обоснованием преимуществ той систематизации, которая будет принята окончательно.

В отличие от систематизации Грузинского рукопись 15 (стр. 230—235) присоединена к другой (см. «Краткие пояснения к рукописным текстам» — стр. 397) — рукописи 10, в которой Кирка «казался очень скромен» подле друга своего Назарки, «хвата и девушника», в то время как в подключенной рукописи и выделенном из нее конспекте 4 Кирка — гордый удалец, первенствующий над казаками и товарищем, здесь названным Илясом. Примыкающий к этому конспекту конспект 6 (по шифровке Грузинского — № 2) так же не подтянут к последней рукописи, как и у Грузинского.

В отношении отрывочных извлечений «из рукописей», имеющих место и в 6-м томе и в новом издании, в дальнейших расширенных переизданиях были бы желательны полные публикации этих текстов со всеми разночтениями (в настоящее время по их многочисленности иногда опускаемыми, как например известные из описания 6-го тома (стр. 283) и нового издания (стр. 377) поправки, меняющие в рукописи (см. стр. 254 нового издания) главу 1 на главу 2 и соединяющие ее с новой первой главой, возникшей на последующем этапе работы, — «Кордон»).

Что касается справочного аппарата, то для 6-го тома Лернер отметил ошибочную трактовку слов «мюрид», «татарин», «хозырь», «гурда»; в новом издании также следовало бы иначе объяснить некоторые из этих и другие слова. Так, «замордовать» в казацком говоре значит не «травить», как объяснил Грузинский и как сказано в новом издании, а «застрелить» («В лесу трех курочек замордовал», — сообщает Ерошка); «шептала» — не сушеные персики, а просто персики (и бабука Улитка хочет угостить ими Оленина тут же у персикового дерева); «хозырь» — не напитый патрон, а патрон, вставляющийся в хазы (карманчики), напитые на черкеске. Нуждаются в исправлении неточное объяснение у Толстого слова «абрек» и ошибка в комментировании им слова «гурда», означающего не мастера клинков, а восклицание «смотри!», с которым этот легендарный мастер одним взмахом своего кинжала перерубил и чужой клинок и противника.[23]

Словарь местных слов и выражений можно еще расширить за счет слов «гяур», «кадий», «калым», «пилав», «толкачик» и др., выражений: «не украдешься» (т. е. не уйдешь тайком), «сделал выходку» (коленце), «жереб с хлюстом» (стр. 174), «привязать... хрюком за хвост маштачку» (стр. 301) и др. При последующих переизданиях нужно учесть, что отдельные слова и выражения «кавказского наречия» объяснены Толстым в неопубликованной копии, восходящей к рукописи 25 (торкала — «подставки виноградных плетей», раипы — «итальянская тополь», «отворотив плетень» — «ворота в станицах заменяются подвижным плетнем») и в других кавказских очерках (например, слова «маштак», «мюрид», «тордоканье» и др. — в «Набеге»).

---

[20] См. об этом в «Описании рукописей художественных произведений Л. Н. Толстого» (стр. 81—82).

[21] Там же, стр. 68.

[22] «Литературное наследство», т. 69, кн. 1, стр. 232—234.

[23] См.: А. Ф. Ефремов. Народный элемент в языке повести Л. Толстого «Казаки». «Ученые записки Саратовского государственного педагогического института», 1938, вып. 3; указанную книгу М. А. Караулова и примечания Н. О. Лернера к «Кавказцу» М. Ю. Лермонтова («Минувшие дни», 1928, № 4, стр. 24).

lib.pushkinskijdom.ru

Очень был бы желателен при переиздании фактический комментарий к историческим, географическим и другим терминам, к встречающимся цитатам и проч. Например, следует указать, что немецкая цитата на стр. 286 взята из стихотворения Гете «Willkommen und Abschied». Требуют уточнения некоторые переводы с французского. «Ла филь ком се тре бье», как указывал Лернер для 6-го тома, должно быть переведено: «Девушка как это очень хорошо», чтобы передать оттенок комической безграмотности Ванюши. «Dmitri Olenine me fait de la peine... Il a beaucoup de bon, mais c'est une tête à l'envers» переводится как «Дмитрий Оленин меня беспокоит. В нем много хорошего, но у него голова не в порядке», хотя точнее было перевести слова «тетушки графини» о питавшем отвращение к шаблонной светской жизни Оленине — «В нем много хорошего, но это сумасброд».[24]

Как прекрасный почин нужно отметить помещение в новом издании подробной библиографии переводов «Казаков» (стр. 401—412).[25]

Указанные (выборочно) неточности, наличествующие и в последних научных изданиях, объясняются в значительной мере тем, что издание дефинитивного текста с помощью черновых, неразборчиво написанных и переделанных рукописей и публикация обширного рукописного фонда — дело очень трудное и дается не сразу, а в результате многократных переизданий, каждый раз исправляемых и улучшаемых. Зная по опыту всю сложность такой работы и возможность в ней отдельных погрешностей, мы смотрим на данную статью не как на критический обзор изданий, а как на посильный вклад в длительный и кропотливый труд по воссозданию подлинного авторского текста «Казаков».

[24] См. эти и другие переводы в 6-м томе, стр. 47, 263—264 и в новом издании, стр. 47, 334—335.

[25] Кроме того, на стр. 350 упоминается лондонское издание «Казаков»: Leo Tolstoy. The cossacks. Transl. from Russian by E. Schuyler. 2 vol. London, 1878.

lib.pushkinskijdom.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. БУШМИН

ПРОТИВ УПРОЩЕНИЯ СЛОЖНОЙ ПРОБЛЕМЫ

Проблема многообразия художественных форм в литературе социалистического реализма не случайно вызывает все более активный научный интерес. Имевшие распространение в прошлом попытки догматической трактовки нашего творческого метода и канонизация тех или иных художественных форм причинили заметный ущерб ее разработке. Необходимость преодоления отставания в этой области литературоведческих исследований, развертывание и углубление изучения социалистического искусства во всем многообразии его художественных форм и творческих индивидуальностей придают ныне проблеме художественного богатства особое значение.

Успехи литературы социалистического реализма как в нашей стране, так и за рубежом вызывают к себе враждебное отношение со стороны идеологов антикоммунизма и представителей современного модернизма. При этом противники метода социалистического реализма обычно прибегают к затасканному и лживому доводу. Игнорируя и искажая реальные факты, они пытаются изобразить социалистическое искусство как искусство, будто бы имеющее узко утилитарный характер и потому бедное в художественном отношении. Это обстоятельство в свою очередь обязывает нашу эстетическую и литературоведческую мысль со всей серьезностью отнестись к научной разработке проблемы художественного многообразия.

Результаты, достигнутые в освещении этой проблемы, если еще и не вполне удовлетворительны, то все же достаточно очевидны.

И вместе с тем в самой трактовке проблемы, при прочих других недочетах и недоработках, замечается одно увлечение, которое, как нам представляется, заслуживает в первую очередь критического рассмотрения. Дело в том, что в понимании ряда исследователей процесс художественного обогащения литературы социалистического реализма связывается прежде всего с насыщением произведений специфическими условными формами, а также с использованием некоторых технических достижений модернистских течений. Обосновывается такое направление исканий предположением, что, во-первых, будто бы собственно реалистические, традиционные формы уже устарели, исчерпали или исчерпывают себя и, во-вторых, что художественному сознанию нашего современника, живущего в бурный век научных и технических открытий, более свойственны условные формы с присущим им лаконизмом, динамизмом, экспрессивностью.

Более правильной, по нашему убеждению, является иная постановка проблемы художественного богатства социалистического реализма. Она заключается, кратко говоря, в следующем. Литературе социалистического реализма присуще широкое и свободное понимание литературной преемственности. Однако этим вовсе не отменяется вопрос о сравнительной ценности тех или иных художественных традиций, их роли в современном реалистическом творчестве. Поэтому, не исключая возможности наследования художественных достижений некоторых нереалистических течений и в первую очередь, конечно, прогрессивного романтизма, следует объяснять многообразие художественных форм прежде всего на почве самого реализма в его историческом развитии и движении. Иными словами: вопрос об использовании, преобразовании форм нереалистических течений следует рассматривать как часть более широкого и более важного вопроса о творческих возможностях самого реализма в его прошлом и настоящем. Только при таком понимании проблемы находит свое правильное решение, в частности, и вопрос об условных формах в реализме. Последние, как показывает история развития литературы, не составляют главной черты в поэтике реализма, им принадлежит хотя и существенная, но не решающая роль. Соответствие художественных форм формам самой жизни составляет более характерный, хотя, конечно, и не всеобъемлющий признак реалистической поэтики. Условные формы в реализме бывают эффективны в качестве способа постижения жизненной правды только тогда, когда они не порывают с принципом реалистичности формы, подчиняются ему, а не подавляют его, когда они входят в систему разнообразных способов и средств творческого воспроизведения жизни. Поэтому было бы неправильно связывать представление о многообразии художе-

lib.pushkinskijdom.ru

ственных форм в социалистическом реализме прежде всего с условными формами и стимулировать новаторские поиски именно в этом направлении.

Таково вкратце то отношение к проблеме многообразия форм, которое было высказано нами в статье «Социалистический реализм. К вопросу о его толковании» («Русская литература», 1963, № 4). Суждения, изложенные в статье, представляли всего лишь попытку поддержать точку зрения, имеющую многих сторонников.

Хотя вопрос об условных формах в реализме был отнюдь не единственным вопросом нашей статьи и рассматривался в ней наряду с другими вопросами, тем не менее именно он послужил поводом для специального выступления на страницах журнала «Вопросы литературы».[1]

Если бы речь шла только об этой весьма тенденциозной статейке, то мы охотно оставили бы ее без внимания. Но в ней журнал, в сущности, продолжает настаивать на тех своих взглядах, против которых была направлена наша статья и которые мы по-прежнему считаем несостоятельными.

В выступлении «Вопросов литературы» против нашей статьи есть и некоторые элементы научной полемики и масса измышлений. К измышлениям относятся все те многочисленные случаи, когда оппонент, уклоняясь от спора по существу дела, прибегает к подтасовкам и фальсификации наших суждений, когда он подменяет предмет спора — о характере и месте условных форм в реализме — другим вопросом, вопросом о том, присущи ли условные формы реализму, и приписывает нам отрицательный ответ на этот вопрос, навязывает нам свой нелепый тезис о гонении на условные формы. Делая при этом вид, что он полемизирует с нами, в действительности автор опровергает всего лишь свои собственные выдумки, для чего, разумеется, не требовалось особых усилий. Фельетонная форма изложения в данном случае должна была, с одной стороны, внушить читателю мысль о том, что, дескать, речь идет о вещах, не заслуживающих другого жанра, а с другой — освобождала автора от научной ответственности.

Несмотря на то что подобные приемы, по нашему мнению, мало способствуют выяснению научной истины, попытаемся все же со всей серьезностью отнестись к тем положениям в выступлении журнала, которые открывают некоторую возможность для спора по существу затронутых вопросов.

Там, где критик журнала «Вопросы литературы» отрицает значение принципа предметной изобразительности, принципа жизненного правдоподобия, принципа изображения жизни в формах самой жизни, отдавая предпочтение нарушению этих принципов, деформации, специфическим условным формам, там он полемизирует с нашей статьей, потому что мы придерживаемся другого мнения об этих принципах, считаем их не лишенными серьезного смысла, существенными, выражающими характерные черты реалистического искусства.

С. Ломинадзе не согласен с таким взглядом, отдает предпочтение условным формам. Что ж, это его дело, и мы, в свою очередь, вправе с этим не согласиться, так как несколько иначе смотрим на вещи. Вопрос о генезисе и роли условных форм в реализме — это сложный вопрос гносеологии и эстетики. Он оставляет достаточное место для научной полемики.

Прежде всего — о подлинном значении терминов: правдоподобие, пластичность, предметность, изображение жизни в формах самой жизни. Не имея претензии изобретать новые, мы употребляли их в том значении, которое закрепилось за ними в реалистической эстетике. Если они признаются неудачными, это другой вопрос. Многие уже обращали внимание на то, что наша общеэстетическая и литературоведческая терминология совершенством не отличается. Из-за этого нередко спор возникает о словах там, где надо спорить о деле. Таким образом, теоретик «Вопросов литературы» имел счастливую возможность продемонстрировать свою более гибкую и точную систему определений. Но нет, он, ничего не предлагая взамен и суетясь только вокруг излюбленной «условности», с явно выраженной брезгливостью относится ко всем другим признакам реалистической формы. Навязывая этим признакам натуралистический смысл, он полагает, что тем самым установил их полную непригодность. Однако давно известно, что извращение того или иного принципа не подрывает самого этого принципа, а лишь свидетельствует о неумении пользоваться им в научном анализе.

На первой же странице своего фельетона наш оппонент нападает на «принцип правдоподобия», он требует не правдоподобия, а жизненной правды. Сама эта формула «не... а» свидетельствует, что критик считает правдоподобие понятием одиозным, трактует этот термин применительно к искусству только как синоним натурализма, как нечто враждебное понятию реалистической жизненной правды, в то время как правдоподобие или, что то же самое, реалистическая форма художественного образа при правильном истолковании не заключает в себе ничего порочащего подлинное искусство.

---

[1] С. Ломинадзе. Признак богатства, а не «свидетельство о бедности». «Вопросы литературы», 1964, № 8, стр. 169—178.

lib.pushkinskijdom.ru

Натурализм озабочен прежде всего сохранением внешнего, эмпирического правдоподобия. Достижение его он считает основной задачей искусства. Искусство, выступающее в роли простой репродукции видимой реальности, не только не раскрывает жизненной правды, но нередко вообще порывает с ней, застревая в случайных явлениях. Но если чисто фотографическое правдоподобие натуралистов далеко от подлинного искусства, то столь же далеко от него и нарушение всякого правдоподобия, свойственное всевозможным разновидностям декаданса.

Реализму равно чужды как произвольное декадентское отношение к реалистической форме, так и натуралистическое копирование изображаемых явлений жизни. В эстетике реализма принцип жизненного правдоподобия означает не сохранение чисто внешнего и абсолютного сходства, не соблюдение «похожести» во всех деталях, рабской верности художника любому отдельному факту, а свободу творческого создания образов, характеров, картин, ситуаций в конкретно-чувственных формах самой жизни, свободу образного воспроизведения действительности во всем многообразии ее проявлений и в ее возможностях.

Художественная правда и жизненное правдоподобие далеко не тождественные, но и не противоречащие друг другу понятия. Правдоподобие не исчерпывает жизненной правды, но входит в нее как необходимый, обязательный элемент. Правда жизни не может быть постигнута в искусстве без верного образного воспроизведения конкретно-чувственной действительности.

«...Сущность является. Явление существенно».[2] Непосредственно воспринимаемый человеческими чувствами образ вещи — это еще не вся вещь, но это весьма существенная сторона вещи, не случайное, а внутренне обусловленное выражение вещи, отправной пункт в сложном процессе познания мира вообще, художественного познания в частности.

Юм и Кант, говорит В. И. Ленин, «*принципиально отгораживают* „явления“ от того, что̀ является, ощущение от ощущаемого, вещь для нас от „вещи в себе“»[3] Философские измышления насчет особых граней между тем и другим, основанные на недоверии к показаниям наших чувств, В. И. Ленин называет пустым вздором, вывертом, выдумкой.[4]

Забота о реалистической форме художественных образов есть необходимое условие проникновения в глубь явлений, к их сущности. «Внутреннее просвечивает во внешнем и дает себя познать посредством последнего...»[5] Конечно, истина не есть начальное впечатление, но путь к ней в процессе художественного познания идет от явления к сущности, а не минуя, не в обход явления.

«Форма существенна. Сущность формирована. Так или иначе в зависимости и от сущности...»[6] Это положение материалистической философии есть и положение материалистической эстетики.

Игнорировать реалистическую верность образов, характеров, ситуаций в искусстве — это значит отрывать форму вещей от их содержания, явление от сущности, это значит считать возможным уловить сущность явлений, не касаясь самих явлений, значит разрывать сущность и явление, представлять их как только враждебные противоположности, становиться на путь крайнего субъективизма в искусстве.

Но единство сущности и явления носит противоречивый характер. Соответствие их друг другу не исключает и расхождения, даже противоположности. Одна и та же сущность может проявляться по-разному, одно и то же явление может выражать разную сущность или создавать извращенное представление о сущности предмета. Это и дает объективное основание для отступления от правдоподобия, для условных форм в реализме, в той или иной мере деформирующих реальный облик явлений действительности ради верного постижения их скрытой, более глубокой сущности. Есть такие явления и есть такие идейно-эстетические задачи, которые обосновывают необходимость и целесообразность художественной условности в реалистическом искусстве. Но все это не отменяет того исторически установившегося в реалистической эстетике положения, которое придает реалистичности формы первенствующее, а условности подчиненное значение. Без такого соотношения условность открывает путь к субъективизму и формализму.

Категория правдоподобия, понимаемого не в смысле рабского копирования, а как воссоздание типических явлений жизни в объективных образах, признавалась крупнейшими представителями реалистической эстетики. Отказываясь следовать правилам классицизма, предписывавшим драматическому произведению строгое соблюдение внешнего правдоподобия костюма, красок, времени и места, Пушкин говорил, что от драматического писателя ум наш требует «правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах», «правдоподобия характеров и поло-

---

[2] В. И. Ленин, Сочинения, т. 38, стр. 249.
[3] Там же, т. 14, стр. 90.
[4] Там же, стр. 91.
[5] Гегель, Сочинения, т. XII, Соцэкгиз, М., 1938, стр. 21.
[6] В. И. Ленин, Сочинения, т. 38, стр. 133.

lib.pushkinskijdom.ru

жений».[7] Белинский считал недостатком «неправдоподобные события» в романах и повестях.[8] Чернышевский осуждал мелочную погоню за эффектностью, идущей «во вред общему впечатлению произведения, его правдоподобию и естественности».[9]

Совершенно ясно, что во всех приведенных суждениях речь идет не о защите натурализма, а о правдоподобии как необходимом условии постижения жизненной правды, о правдоподобии как признаке реализма, признаке, который не исчерпывает определения реализма, но указывает на необходимую его сторону, характеризует формальное начало искусства, способ создания художественных произведений. Основополагающие суждения на этот счет читатель найдет в эстетическом трактате Чернышевского.[10]

Объективность художественной формы, естественность изображения, верное и живое воспроизведение действительности есть первый, хотя и не единственный признак художественности. Утверждая принципы реалистической литературы, Белинский писал, что «возможно близкое сходство изображаемых ею лиц с их образцами в действительности не составляет в ней всего, но есть первое ее требование, без выполнения которого уже не может быть в сочинении ничего хорошего».[11] «...Как бы ни ничтожно было произведение в других отношениях, но чем более оно поражает верностию натуре, тем несомненнее талант ее автора. Что не все должно оканчиваться верностию натуре, особенно в поэзии, — это другой вопрос».[12] Убеждены, что смысл высказываний Белинского не устарел, потому что он касается не частностей, а общей характерной черты реализма.

Поэтому, на наш взгляд, нет ничего ошибочнее, чем противопоставление жизненного правдоподобия жизненной правде (знаменитое «не... а»!), первое — лишь одна, но органическая сторона второй. Художник-реалист может во имя жизненной правды прибегать к специфически условным формам, в частности и к гротеску, но последний бывает законен и целесообразен лишь постольку, поскольку основным остается все же принцип реалистической верности образов.

Между тем наше суждение о том, что в реализме «ведущая тенденция остается за изображением жизни в формах самой жизни», вызвало негодование нашего оппонента, усмотревшего в этом стремление вывести за пределы реализма целые «списки» произведений. Но такой вывод лишь еще и еще раз свидетельствует о том, что критик или не понимает или преднамеренно извращает смысл наших слов. Он представил дело так, что будто бы требование правдоподобия означает буквальную похожесть, верность внешним очертаниям любого без исключения воспроизводимого в реалистическом произведении явления. Но если оставить в стороне это незадачливое представление, а вести речь о реалистическом правдоподобии именно как о ведущей тенденции, то от приводимых в фельетоне «списков» исключений ничего не останется. Только вот судить относительно «почти всех пьес Шварца» (стр. 170) мы пока не чувствуем себя подготовленными. Но если в них в самом деле покончено с «реальными формами», то тогда придется непременно признать, как это ни прискорбно для нас, что наш оппонент окончательно прав, потому что, по его неотвратимой логике, «почти все пьесы Шварца», конечно же, — более сильное свидетельство, чем почти вся русская литература, которая, хотя и не чуждалась условных форм, вырастала вовсе не на условных формах, а придерживалась форм грешной земной действительности. Повторяем, не знаем, как быть со Шварцем, и не скроем своей растерянности. Что же касается других произведений, вошедших в составленные критиком «списки», то они не порывают с «формами жизни», это относится не только к «Холстомеру» Толстого, но и к басням Крылова, и к «Сказкам» Щедрина. Даже в самых фантастических образах этих произведений не исчезает верность «натуре», и здесь ведь не слон лает на Моську, а Моська на слона, не карась пожирает щуку, а щука карася. В том-то и состоит сила реалистической фантастики, поэтическая прелесть, неотразимая социальная и художественная убедительность крыловских басен и щедринских сказок, что в них выбор представителей животного царства, призванных разыграть человеческие комедии и трагедии, всегда тонко и остроумно мотивирован; и какие бы сложные социальные роли ни поручались «хвостатым» героям, последние всегда сохраняют за собой основные свои натуральные свойства.

«Если форма аллегории взята из природы, — писал Короленко, — нужно, чтобы природа по возможности нигде не искажалась: данное явление должно развиваться

---

[7] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, издание второе, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 213, 734.

[8] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 241.

[9] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. II, Гослитиздат, М., 1949, стр. 73.

[10] Там же, стр. 68—110.

[11] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. X, стр. 297.

[12] Там же, стр. 304.

lib.pushkinskijdom.ru

органически стройно, в своей обычной последовательности, и вместе с тем этот процесс должен быть весь проникнут насквозь отвлеченной идеей».[13]

Искусство, издревле прибегая к аллегории для выражения тех или иных абстрактных идейно-нравственных понятий (щедрость и скупость, гуманность и жестокость, героизм и трусость и т. д.), «материализовало», овеществляло их обычно в образах реального мира. Что же касается аллегорий собственно в реалистическом искусстве, то они бывают тем художественнее, чем естественнее выражаются в доступных, понятных конкретно-чувственных образах реальной действительности, чем осязаемее их связь с «вещным» миром.

Оппонент наш вновь и вновь усердно приводит примеры, подрывающие, по его мнению, принцип соответствия художественных образов реальным формам жизни. Он указывает на «Мороза-воеводу» из поэмы Некрасова «Мороз, Красный нос», думая тем самым поставить нас в затруднительное положение. Трудность в данном случае мы действительно испытываем, и заключается она в необходимости прибегать к разъяснению таких азбучных истин, предварительное знание которых предполагается обязательным в научном споре. Обращаем внимание нашего оппонента в приводимом примере на то, что фантазия поэта не унеслась в бескрайние просторы вселенной, а все-таки обратилась к образу «воеводы», т. е к существу, не лишенному «предметных», земных человеческих очертаний. Недаром же в поэтике такой прием давно принято называть именно олицетворением.

В связи с этим мы опять вынуждены заметить, что критик, путая самые элементарные понятия, непозволительно смешивает специфическую художественную условность как особое средство выразительности, приводящее порой к резкой деформации явлений конкретно-чувственной реальности, и ту условность, которая лежит в самой природе художественно-образного познания жизни и составляет язык искусства, включающий, в частности, разнообразные виды тропов. «Искусство имеет *свою* естественность, потому что оно есть не списывание, не подражание, но воспроизведение действительности».[14]

Пустое дело — спорить о том, кому своим происхождением обязаны условные формы, понимаемые в узком смысле, — реализму, романтизму, модернизму или каким-либо другим литературным направлениям. Они принадлежат искусству вообще, некоторые из них — символ, гипербола, гротеск — присущи ему изначально. В каждом из направлений и видов искусства условные формы приобретали свой характер, свои функции, свое значение, свое место в общей системе изобразительных и выразительных средств. Формалистическое искусство гипертрофировало эти формы, сделало их орудием не познания, а искажения жизни.

И в искусстве вообще и в реализме в частности условные формы, с их ярко выраженной субъективностью, отличаются крайней изменчивостью как в ходе времени, так и в одно и то же время. Нет более грубого, более жалкого понимания условных форм, чем то, которое выказал о них автор фельетона как о давно изобретенном «велосипеде» (стр. 173), используемом современными писателями. Но художественная традиция — это не склад литературного инвентаря, откуда писатели берут на прокат готовые вещи. Художественное творчество никогда не остается простым использованием готовых форм. Включаясь в традицию, оно вместе с тем каждый раз является новым творческим актом художественного познания действительности, осуществляемого в новых формах. Лев Толстой говорил, что «каждый большой художник должен создавать и свои формы».[15]

Поэтому и условные формы следует рассматривать в реализме именно как его собственные, а не «чужие». Как уже изобретенный «велосипед» они здесь вовсе не нужны, но как способ достижения *новой* художественной выразительности они могут оказаться необходимыми и целесообразными. При выявлении целесообразности условных форм не напрасным, на наш взгляд, является вопрос о границах их применения в реализме, хотя некоторые исследователи считают, что здесь никаких пределов не положено.

Согласимся с суждением, что дело не в мере условности, а в ее характере, в ее функциональном значении. Это суждение совершенно справедливо как возражение против попыток предписать какую-то меру или степень условности относительно отдельных частностей, отдельных образов или компонентов произведения. Здесь, очевидно, оправданны отдельные случаи самой резкой деформации, дерзко ломающей естественность формы с той целью, чтобы обнажить через неестественное, неправдоподобное какую-либо черту, аспект, свойство реального явления.

И все-таки мера и характер условности — это не безразличные друг другу понятия. В зависимости от меры и степени условность может приобретать разный характер, разное функциональное значение, вести к различным результатам. Если в произведении вообще условность выступает на первый план, если она становится основным принципом изображения жизни, то это уже будет не реалисти-

[13] В. Г. Короленко, Избранные письма в трех томах, т. III, Гослитиздат, М., 1936, стр. 26.

[14] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 319.

[15] А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. I. М., 1922, стр. 93.

lib.pushkinskijdom.ru

ческая условность, не та частичная деформация, которая подчиняется познанию правды жизни в формах жизни, а формалистическая деформация жизни в искусстве.

Нельзя себе представить художника-реалиста, который бы создавал художественные формы, не сообразуясь с конкретно-чувственной действительностью. Это был бы уже не реализм. Что же касается условных форм, то обилие их в реалистическом произведении не всегда хорошо, а отсутствие их не всегда плохо. Были и есть писатели, которые великолепно обходились без них, творя «по образу и подобию жизни». Были и есть писатели-реалисты, которые более или менее широко прибегали к условности. Однако было бы необоснованным заключать отсюда, что именно второй путь сулит какие-то особые перспективы в смысле открытия новых художественных богатств, и специально стимулировать интерес к условности.

Вопрос об условных формах в реалистическом искусстве может быть поставлен так: если художник испытывает необходимость прибегать к ним, никто не может запретить ему этого и ставить какие-либо пределы, если условность действительно оправдана высокой целью правдивого художественного познания жизни. Но пределы все-таки тут существуют и критерий меры не является совершенно излишним. Эти пределы, эта мера не навязываются кем-либо художнику-реалисту, а подсказываются ему самой сущностью реализма, призванного показывать объективную истину в соответствующих ей реальных формах. Нет необходимости искать пригодную для всех случаев формулировку меры условности в реализме. Всегда должны учитываться особенности видов и жанров искусства, своеобразие национальных и исторических условий развития искусства, характер творческих индивидуальностей. Те или иные видоизменения, отклонения и исключения в широких границах реализма как художественного метода требуют, конечно, особого подхода. Но поскольку речь в данном случае идет о современной реалистической литературе, то едва ли можно отрицать, что здесь художественное познание жизненной правды определяется решающей ролью принципа возможной верности формам жизни, а не принципа условности. Именно такое соотношение наряду с самим характером условности отличает, на наш взгляд, реалистическую условность от формалистической деформации.

И как свидетельствует опыт исторического развития реализма, художники этого направления никогда не ставили условность на первое место; близость к конкретно-чувственной картине объективного мира все же пробивает себе дорогу во всем огромном разнообразии явлений реалистического искусства.

Уже не первый раз приходится встречать ссылки на то, что «ведущая тенденция» минует сатиру Гоголя и Щедрина; в подтверждение этого делались указания на гротескность в повести «Нос» и в «Истории одного города». Но так как мы уже имели более серьезные поводы касаться этой стороны дела,[16] то здесь достаточно будет сказать следующее. Гротеск играет свою эффективную роль у Гоголя и Щедрина, но не с ним только и не в первую очередь с ним связана сила их сатиры. Они поставили на службу социальной сатире все богатейшие художественные достижения критического реализма и прежде всего метод психологического анализа, сохранив и гротеск на правах существенного и весьма эффективного, но все же подчиненного способа изображения жизни. И именно потому гротеск выступает в их произведениях острым художническим инструментом, что он органически включается в реалистическую систему разнообразных форм, приемов и средств, как унаследованных от предшественников, так и обогащенных собственным новаторством. Если бы в гоголевской и щедринской сатире были сплошь одни гротески, гиперболы, алогизмы, то за ними мы не только не увидели бы реальной жизни, но и не различили бы самих гротесков и гипербол как приемов реалистического искусства. Гротеск приобретает реалистическое значение только тогда и постольку, когда и поскольку он подчиняется более широкому признаку реалистической образности — воссозданию жизни во всей ее конкретно-чувственной полноте. Щедринский градоначальник, имеющий на плечах вместо головы примитивный музыкальный инструмент, потому именно и производит огромное сатирическое впечатление, что выступает на фоне реалистической картины, которая в целом и во множестве деталей остается поразительно верной изображаемой действительности.

Что же касается современной сатиры (если говорить о реализме, а не о модернизме, где роль гротеска нередко гипертрофируется), то и в ней приемы художественной трактовки человека и окружающего его мира все более утончаются и усложняются. В этих условиях понимание «гротескности» в качестве доминирующей особенности сатирического искусства может быть оправдано лишь применительно к отдельным случаям, но оно не может претендовать на всеобщее значение.

---

[16] См.: К вопросу о гиперболе и гротеске в сатире Щедрина. В кн.: Вопросы советской литературы, V. Изд. АН СССР, М. — Л., 1957, стр. 7—63; Сатира Салтыкова-Щедрина. Изд. АН СССР, М.— Л., 1959, стр. 465—513 (глава «Художественная гипербола»).

lib.pushkinskijdom.ru

Наш оппонент пробует атаковать «реальные формы» с точки зрения их несоответствия образам, создаваемым фантазией, творческим воображением. Он глубокомысленно поучает тому, чтобы не забывалась роль фантазии в искусстве. Он напоминает известное высказывание В. И. Ленина о фантазии, о гносеологической природе отлетов человеческого мышления от действительности. Однако критик и тут обнаруживает слишком поверхностное понимание ленинских суждений о фантазии, привязывает их только к условным формам, явно смешивая фантазию с фантастикой. Но творческое воображение выражает себя не только в отлетах от действительности, не только и может быть не столько в создании художественных гротесков, гипербол, алогизмов, сколько при воспроизведении жизни во всей ее истинности и чувственно осязаемой реальности, при изображении внутреннего мира людей, требующем от писателя дара перевоплощения. «... Литератор, — говорит М. Горький, — будучи щедрым, обязан вообразить себя скупым, будучи бескорыстным — почувствовать себя корыстолюбивым стяжателем, будучи слабовольным — убедительно изобразить человека сильной воли. Именно силой хорошо развитого воображения талантливый литератор достигает нередко такого эффекта, что герои, изображенные им, являются перед читателем несравненно более значительными, яркими, психологически гармоничными и цельными, чем сам мастер, создавший их».[17]

От автора «Войны и мира» требовалось не меньше фантазии, воображения, чем от автора «Истории одного города». Воображение в реалистическом искусстве проявляет себя прежде всего не в построении фантасмагорий, а в наиболее полном творческом воссоздании реальной жизни.

Да, воображение творит. Художник может представить, воссоздать реальную картину и может силою фантазии, воображения создать картину, не порывающую с объективным миром. Формы и образы в искусстве сколь угодно многообразны и неисчерпаемы. «Искусство имеет в своем распоряжении не только все богатство образов природы во всей многообразной их пестроте, но сверх того еще и творческое воображение, которое обладает *неисчерпаемыми* возможностями расширения области форм, прибавляет к уже существующим в природе свои *собственные* создания».[18]

Но сколько бы ни была продуктивна фантазия художника, как бы ни были велики ее преобразовательные возможности, она все-таки творит, преобразует, комбинирует свои формы и образы по сходству или контрасту с реальной действительностью. Расхождение субъективного и объективного имеет свои пределы.

«Любопытно отметить, — пишет историк искусства, — какой ограниченной оказывается человеческая фантазия, когда задача состоит в том, чтобы при помощи фантастических образов выйти за пределы реальных форм... звери с отдельными частями человеческой фигуры, действующие как люди, — не настоящие звери, а выдуманные, и при том все же не абстрактные символы, а существа, наделенные убедительной реальностью, которая базируется на том, что в основе этих образов лежат представления, связанные с наблюдением реального органического животного мира. Все то, что в области движения, функций и выразительности характерно для рыбы, ящерицы, для лягушачьего тела, птичьих ног, собачьей морды, крыльев летучей мыши, головы хищной птицы и ее когтей, — все это перерабатывается в новые образы... эта фантастика и сказочность обусловлены не только религиозными учениями и человеческими поступками, но и в не меньшей степени наблюдением над жизнью природы».[19]

Что же касается собственно реалистического искусства, то во всем его художественном богатстве приоритет форм действительности настолько очевиден, что подвергать его сомнению можно только разве в легкомысленном фельетоне. Уместно напомнить суждение одного из наших великих реалистов, произведениям которого свойственна фантастика. «Фантастическое в искусстве,— писал Достоевский,— имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны *почти* поверить ему».[20]

Поэма Твардовского «Теркин на том свете» приводится нашим оппонентом в качестве реалистического произведения, в котором одерживает верх принцип условности. Но так ли это? Твардовский прибегает к неестественному событию; но допуская фантастически такую возможность, поэт во внешних рамках невероятного события рисует образ, верный действительности.

Определения, характеризующие реалистическую форму в искусстве,— пластичность, предметность, правдоподобие, изображение жизни в формах реальной жизни — наш оппонент интерпретирует как требование только внешнего и притом абсолютного сходства форм искусства с формами жизни. Выискивая произведения

---

[17] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, стр. 334.

[18] Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 5—6.

[19] Макс Дворжак. Очерки по искусству средневековья. Изогиз, М., 1934, стр. 190—193.

[20] Русские писатели о литературном труде, т. 3, «Советский писатель», Л., 1955, стр. 155.

lib.pushkinskijdom.ru

и даже отдельные детали в произведениях, не отвечающие этому требованию, он самоуверенно изрекает, что под него не подходит «русская классика критического и социалистического реализма этак примерно на треть» (стр. 177), и полагает, что тем самым он будто бы доказал несостоятельность указанных признаков как характерных признаков реализма.

Но хотя наш оппонент был преисполнен неукротимой решимости ниспровергнуть тезис, утверждающий в качестве ведущей тенденции соответствие художественных форм в реализме формам самой жизни, все же приходится признать, что бесспорной победы одержать ему не удалось. Этой тенденции при всей тщательности своих измерений и подсчетов он противопоставил «этак примерно одну треть» произведений, что, конечно, меньше двух третей. Считаем, однако, это случайным промахом критика, ибо его понимание реалистического правдоподобия таково, что оно исключает не «примерно треть», а точно все сто процентов произведений реализма, т. е. исключает уже не по «спискам», а огулом.

И в самом деле, понимая подобие как только абсолютное совпадение, он считает невозможным говорить о соответствии художественных форм реальным формам во всех тех произведениях, где есть не только специфические условные формы, но и вообще где участвует воображение, присутствует фантастика, вымысел, аллегория, метафора. Но такие произведения не только не составляют «одной трети», их вообще не существует. Все они без единого исключения созданы при активном участии творческого воображения, фантазии. Абсолютной похожести изображаемого с изображенным в искусстве нет и быть не может. Однако отвергать на этом основании категорию правдоподобия как существенный признак реализма это значит только обнаруживать непонимание истинного смысла этого понятия и неумение пользоваться им в анализе конкретных явлений искусства.

Эклектическая погоня за полным перечнем всех отдельных признаков, писал В. И. Ленин, «бессмысленная попытка внести в общее понятие все частные признаки единичных явлений» свидетельствует «просто об элементарном непонимании того, что такое наука, — приводит „теоретика“ к тому, что за деревьями он не видит леса».[21]

В статье «М. Горький — художник» А. В. Луначарский говорит, что Горькому свойственны и некоторые экскурсы «в области стилизующего, гиперболического или карикатурного искусства», где «он вовсе не хочет быть правдоподобным» («О чорте», «Еще о чорте», «Желтый дьявол», «Прекрасная Франция»), и «приемы патетической романтики, то есть повышенных фантастических образов» («Буревестник», «Песня о Соколе»). И вместе с тем, пишет Луначарский, Горький старается никогда не уходить от «внутренней правдоподобности», он творит «в пределах художественного реализма, то есть колоссального правдоподобия», его «Жизнь Клима Самгина» — это «огромный кусок истории нашей общественности, данный методом необыкновенно жизненных, правдоподобных, дышащих правдой картин отношений, столкновений, переживаний и т. д.».[22]

Разумеется, нашему критику, взирающему на все с площадки условных форм, не показалось состоятельным и наше замечание о том, что для поэтики реализма в его лучших классических образцах характерна пластическая изобразительность. Об этом, с раздражением отмечает он, говорится в нашей статье «сплошь и рядом» (стр. 174). Говорится-то всего один раз; ну а если бы «сплошь и рядом»?

М. Горький, например, говорил о том, что у гениальных писателей образ человека «всегда пластичен до физической ощутимости», что они «соединяли искусство слова с поражающей убедительностью пластики»;[23] что «великаны литературы нашей... писали пластически, слова у них — точно глина, из которой они богоподобно лепили фигуры и образы людей. живые до обмана».[24]

Именно он писал: «У Толстого можно научиться тому, что я считаю одним из крупнейших достоинств художественного творчества, — это пластике, изумительной рельефности изображения».[25] Он же называл Тургенева, Чехова, Короленко «изящными формовщиками слова и знатоками пластики».[26] Опять же Горький говорил о языке реалистов XIX века, что «только он способен создавать картины подлинной художественной правды, только он способен придать образу пластичность и почти физическую видимость, ощутимость».[27]

Это Горький советовал молодым писателям добиваться «более пластической, выпуклой характеристики изображаемого лица».[28] стремиться «к пластичности изо-

---

[21] В. И. Ленин, Сочинения, т. 5, стр. 130.

[22] А. В. Луначарский. Классики русской литературы. Гослитиздат, М., 1937, стр. 468, 466, 467, 472.

[23] Конст. Федин. Горький среди нас, ч. 2. Гослитиздат, М., 1944, стр. 148—149.

[24] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 235.

[25] Там же, т. 26, стр. 68.

[26] Там же, т. 29, стр. 212.

[27] Там же, т. 26, стр. 393.

[28] Там же, т. 27, стр. 213.

lib.pushkinskijdom.ru

бражения, к физической ощутимости читателем героя»,[29] изображать людей и вещи «так „пластично“, живо, что изображение хочется тронуть рукой, как часто, хочется потрогать героев „Войны и мира“».[30]

Почему же наше упоминание о пластичности изображения, что Горький считал «одним из крупнейших достоинств художественного творчества», в журнале «Вопросы литературы» встречено с таким негодованием? Потому, видите ли, что «существуют и такие классические образцы реализма, для которых пластическая изобразительность отнюдь не характерна. Например, „Я помню чудное мгновенье...“ Или „За все, за все тебя благодарю я...“ Или романы Достоевского» (стр. 174). Но, во-первых, зачем же понимать *характерное* для реализма как обязательно и в равной степени присущее каждому произведению, каждому образу? Никто ведь и не утверждает, что пластичность образа единственный признак, без которого вообще невозможно реалистическое произведение. Во-вторых, критик мыслит себе пластичность в применении к художественно-литературному творчеству по грубой аналогии с пластическими видами искусства, т. е. считает это понятие приложимым только к внешнему виду образов. Тогда как это более емкое понятие, оно не в меньшей, даже в большей степени относится к изображению внутреннего мира человека. Стихотворения Пушкина и Лермонтова, которые так безапелляционно отрешены от пластичности, есть в действительности высшие образцы пластического воспроизведения сложных интимных переживаний.

Лирические произведения Пушкина, по характеристике Белинского, это «скульптура в поэзии», их отличает «пластическая рельефность выражения»,[31] счастливое сочетание «изящно-гуманного чувства с пластически изящною формою».[32] В свою очередь А. В. Луначарский писал о Пушкине: «Его поэзия эмоциональна и богата мыслями; но и эмоции и мысли почти всегда заключены в пленяющий своей конкретностью и пластичностью образ».[33]

И вот что еще странно. Наше однократное упоминание о пластичности вызвало гримасу поклонника условности. А между тем термин этот в характеристике реалистической поэтики стал вообще широко употребительным, а в суждениях подобного рода у Горького почти обязательным. Ведь это Горький решительно заявил, что у гениальных писателей человек «всегда пластичен». Почему бы, например, нашему оппоненту сюда не обратить свой благородный гнев? Тогда сразу же было бы видно, что он сражается за истину, не взирая на лица.

Напрасно скромничает С. Ломинадзе, заявляющий, что его страшили Сцилла вульгаризации и ее Харибда. С вульгаризацией у него явно наметился дружеский контакт. Опасение столкнуться с авторитетами, суждения которых мешали ему благополучно проскочить в желанную гавань условных форм, и в то же время боязнь прослыть непочтительным — вот истинные, а не мифические опасности, между которыми вынужден лавировать предприимчивый пловец.

Переместив свой гнев с пластичности на предметную конкретность образов, он опять-таки предусмотрительно обошел все, что об этом говорится в материалистической эстетике и, в частности, в приводимом нами суждении И. Бехера. Но на что же вознегодовал критик, встретившийся с нашим замечанием о предметности художественного мышления, предметности форм в искусстве? Как и в других случаях, он негодует на свое собственное непонимание (если допустить, что здесь не было умышленного извращения) элементарного смысла того, о чем идет речь. За разъяснением этого смысла отсылаем оппонента к нашим новейшим философским пособиям, где говорится, что содержание психического отражения характеризуется свойством предметности, что предметный характер человеческого отражения действительности означает наличие в сознании людей объективного содержания, поскольку этим содержанием является отражение предметов материального мира, что признание предметности деятельности человека, содержания его сознания отличает материалистическую философию от идеализма.

Следовательно, предметность литературно-художественного образа, если брать это понятие не в грубо вещественном, примитивно-натуралистическом толковании, а в том его подлинном значении, которое ему присвоено в философии и эстетике и которое имеется в виду в нашей статье, вовсе не означает, как это представляется нашему прозорливому оппоненту, «вещизма», которому поклоняется А. Роб-Грийе, изображения только «стульев и гусей» (стр. 176), а выражает важную черту реалистической эстетики, распространяющуюся и на мир психических отражений, а значит и на лирику, вся область которой строжайше отлучена критиком от принципа предметности.

Так все экскурсы критика «Вопросов литературы» в сферу теории неизбежно кончаются измельчанием и опошлением понятий. У него что ни шаг, то упрощение и искажение, смешение понятий, подмена одного другим. И все это подчинено

[29] Там же, т. 30, стр. 392.
[30] Там же, т. 24, стр. 490.
[31] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 323.
[32] Там же, стр. 340.
[33] А. В. Луначарский. Классики русской литературы, стр. 155.

lib.pushkinskijdom.ru

одной цели — защите условных форм от того якобы посягательства на них, которое критик усмотрел в нашей статье. Он с наигранной веселостью противопоставляет их презренным «реальным формам». Перлом полемической изобретательности является, конечно, сравнение нашего толкования социалистического реализма с «хорошо отредактированной сосной посреди голого острова, усеянного трупами условных форм» (стр. 173). Представим себе, однако, ситуацию, самую выгодную для нашего оппонента, допустим, что нашелся злоумышленник, посягнувший на условные формы, изгнал из социалистического реализма гротески, гиперболы, алогизмы. Что же получается в этом воображаемом случае? Получается, по толкованию автора фельетона, что от социалистического реализма ничего не остается, кроме голого обрубка, пригодного разве только на дрова. Оригинальная концепция! Не требует пояснения, какую печальную участь готовит она крупнейшему нашему художнику слова М. Шолохову и многим другим нашим выдающимся писателям, для произведений которых не характерны условности указанного рода.

Это ли не свидетельство бедности суждений о художественном богатстве, это ли не самообольщение критика, скромно рекомендующего себя борцом «за действительное, а не мнимое многообразие искусства социалистического реализма» (стр. 177)?

В полемическом азарте автор фельетона, неистово хлопочущий только об условных формах и не видящий за голой «сосной» леса, т. е. всего подлинно художественного многообразия, открываемого писателю жизнью, договорился до такого абсурда, до которого не доходили даже самые ярые поборники условности. Но напрасно так кипятится он: «богатству», которым он владеет, никто не угрожает, смятение его вызвано мнимой опасностью.

Опасность он открыл в нашей статье, в которой по его формулировке, «сказано: все виды условности — от лукавого, все они — троянские кони модернизма в реализме» (стр. 171); в ней он усматривает «открытое гонение на условные, а точнее, едва ли не на все художественные формы, кроме „предметно-изобразительных“» (стр. 174); в ней якобы утверждается, что «гипербола, гротеск, символика и т. д. „не соответствуют“... реальным проявлениям духовной жизни человека» (стр. 174), и нам, таким образом, подсовывается закавыченное «не соответствуют», как будто оно не является тенденциозной выдумкой фельетониста. Весь этот вздор (в кавычках и без кавычек) о гонении на условные формы, который преподносится в качестве выводов из нашей статьи, мы благосклонно возвращаем автору.

Теперь о цитатах из нашей статьи, которыми окружены «выводы» критика. Взятые в совокупности, они не составляют и страницы. К тому же она разодрана на мельчайшие кусочки, многократно повторяющиеся и каждый новый раз сопровождающиеся ссылками. Какое обилие цитат и какая изумительная точность! Критик явно старался показать, что будто бы он близко держался предмета нападения; он был очень озабочен тем, чтобы придать своим нападкам видимость объективности. Заметим кстати, что фельетонист, ополчившийся против правдоподобия, все же не вполне освободился от этого вредного предрассудка. Беспощадный гонитель ненавистного принципа превращается в его поклонника, когда находит это выгодным для себя. Симуляция объективности призвана убедить читателя в том, что будто бы критик опровергает статью Бушмина, а не свои собственные изобретения.

Чтобы стало ясным, сколько содержится правды в категорических «выводах» фельетониста и в тех правдоподобных «цитатах», на которых он основывает эти «выводы», сделаем предварительное замечание о своеобразии приемов цитирования, применяемых фельетонистом. Между прочим отсюда будет видно, что правдоподобие, когда оно порывает в литературном сочинении свой законный союз с правдой, оказывается всего лишь только обманным средством, вводящим читателя в заблуждение.

Поскольку наш беспощадный критик не только неумолим, но желает казаться еще и беспристрастным, он, несмотря на свою бесцеремонность в обращении с фактами, все же испытывал технические затруднения. Дело в том, что он не имел возможности найти в нашей статье даже отдельной фразы, взятой без усечения, которая свидетельствовала бы о гонении на условные формы. Тем не менее все трудности наш критик преодолел успешно, показав, что для него нет невозможного и что в средствах на пути к цели ничем не следует пренебрегать. Он предпочитал не приводить цитаты, а выдергивать куски фраз, отдельные слова из разных страниц и сводить их в «цитату», выдавая свое собственное сочинение за наше. Он хоронил в многоточиях все то, что мешало ему, что ему было невыгодно, все то, при наличии чего не состоялся бы его бойкий фельетон. Известно, что жанр этот требует быстроты развития сюжета, и автор второпях то и дело прерывал цитирование, ставил многоточия как показатели быстрого движения мысли, перескакивающей через препятствия, спешил сделать подходящие добавления от себя и стремительно достигал желанных результатов.

Приведем хотя бы один образец этого в своем роде примечательного монтажа, выдаваемого за цитату. Пробежав по многим страницам нашей статьи, нахватав обессмысленных обрывков фраз, фельетонист составил их, прибавив нечто от себя,

lib.pushkinskijdom.ru

и — «цитата» готова! Она призвана подтвердить предшествующее ей измышление фельетониста о том, что якобы в трактовке Бушмина «все виды условности — от лукавого»: «За что, собственно, нижепоименованные художественные формы: „условные. романтические, символические“ (стр. 12, 14), „так называемые условные формы (гипербола, гротеск, алогизмы, фантастические образы и т. д.)...“ (стр. 18), „те или иные условные формы...“ (стр. 22), „условные формы вообще...“ (стр. 22) — и садятся на скамью подсудимых» (стр. 171).

Сколько отсылок к нашей статье в этой косноязычной композиции (стр. 12, 14, 18, 22 и еще раз 22), сколько предусмотрительных усечений! И ни единого подлинного нашего слова, говорящего о гонении на условные формы в реализме. Будь такое, теоретик-криминалист не преминул бы им воспользоваться. Но этого нет, цитата не получается, и наш нелицеприятный судия вынужден внести недостающий элемент в виде «скамьи подсудимых» от себя.

Приведем те места из нашей статьи, изуродованные или обойденные критиком, где выражено наше понимание роли условных форм в реализме.

Ну вот, например: «...методу социалистического реализма чужда какая-либо регламентация форм и средств, но форм и средств, диктуемых его *реалистической* сущностью, его предназначением реалистически показывать жизнь; ему присущи свои формы художественного познания жизни. Закон единства содержания и формы находит свое высшее выражение именно в реализме, и на этом основана его огромная познавательно-эстетическая сила, его торжество над всеми теми эстетическими концепциями, которые декларируют субъективистский произвол в области формы» (стр. 15).

В сфере художественных форм и изобразительных средств «должен быть простор для выбора в согласии с желаниями, вкусами, навыками самого творца и его конкретными темами и задачами. Это относится и к так называемым условным формам (гипербола, гротеск, алогизмы, фантастические образы и т. д.), но только до тех пор, пока последние являются одним из средств в изобразительном арсенале реализма. Как только им приписывается роль решающая и сама условность превращается в основной принцип изображения жизни, — с того времени и в этом качестве условная поэтика приходит в конфликт с самой природой реализма, его идейным содержанием» (стр. 18).

«Искусству вообще, реалистическому искусству в частности, а реалистической сатире в особенности не противопоказаны условные формы, а в их числе и гротеск» (стр. 19).

«Для поэтики реализма, в его лучших классических образцах, характерна пластическая изобразительность, предметная конкретность образов, единство реалистического содержания и реалистической формы, следование формы за содержанием, вырастание формы из содержания.

Для поэтики модернизма характерно как раз обратное — нарушение конкретной предметности при помощи тех или иных условных форм, принципиальное стремление к разрушению реального облика предметов и их отношений. Этот произвол получает свое обоснование в особой концепции жизни, согласно которой все во внутреннем мире человека и вне человека хаотично, непознаваемо и может быть „оформлено“ только какими-то особыми путями, особыми приемами, которые произвольно избирает себе художник.

Гипербола, гротеск, алогизм, условные формы вообще законны в реалистической поэтике, но лишь постольку, поскольку они опираются на более широкий принцип — принцип жизненного правдоподобия, понимаемого не в смысле натуралистической фотографичности, а в смысле широкого соответствия художественных форм искусства реальным формам жизни» (стр. 22).

«Художественная специфика реализма не сводится только к принципу „жизнеподобия“, не находится в его исключительном подчинении. Она допускает условные формы, великолепно уживается с ними и находит в них дополнительный эффект. Это бесспорно» (стр. 23).

Все эти и другие подобные места нашей статьи, где освещается роль и эффективность условных форм в реализме, предусмотрительно обойдены фельетонистом, все они спрятаны (именно все!), старательно похоронены в «цитатах», и их место здесь заняли многоточия. Представляем самим читателям судить о научном, а если угодно и нравственном достоинстве подобных критических приемов.

Полагаем, что мы ответили на грозный вопрос фельетониста о том, не забывает ли Бушмин о значении условных форм в реализме. Однако этот вопрос настолько многозначителен, что мы считаем совершенно обязательным привести его полностью и присоединить к ранее сделанным пояснениям еще два-три пункта. Итак: «Не забывает ли он на протяжении всей статьи сказать о *главном*? О том, что „разные типы условности используются нами во имя подлинной цели реалистического художественного творчества — углубленного постижения жизненной правды“ (Л. Ф. Ильичев, Искусство, вдохновляющее народ на подвиг, «Коммунист», 1964, № 4, стр. 67) и что, следовательно, правомерность столь ненавистного А. Бушмину „использования“ условных форм в реализме определяется прежде всего исходя из того, насколько они этой „подлинной цели“ служат» (стр. 177).

lib.pushkinskijdom.ru

Так грозно вопрошает судия, и мы, при всей свойственной нам глухоте к символам и условным формам, все же не могли не почувствовать, что этот риторический вопрос («Не забывает ли...?») намекает на необходимость какого-то отнюдь не риторического допроса. Поскольку намек такого рода в фельетоне не первый и не последний, мы не можем оставить его без внимания.

Дело в том, что в отличие от нашего оппонента мы не имели возможности опереться на выступление Л. Ф. Ильичева, так как оно было опубликовано после появления нашей статьи. Но если бы мы имели такую возможность, то нашли бы в нем подтверждение главной мысли, развиваемой в нашей статье, обращенной именно против тех авторов, о которых сказано, что они, «правильно критикуя догматизм, сами становятся на путь такого „расширения" и „обогащения" искусства, когда стираются грани между реализмом, направленным на глубокое постижение действительности, и модернизмом, уводящим художника от жизни в тупики субъективизма».[34]

Не вполне забыли мы, как это было пояснено ранее, и о правомерности «столь ненавистного» нам «использования условных форм в реализме» и старались в меру своих сил решать этот вопрос, основываясь не только на цитатах, но и путем собственных размышлений. (Считает ли это допустимым наш оппонент?).

Нам остается сказать еще несколько слов относительно того безусловно оригинального тона, который избран для полемики с нами.

Прежде всего отдадим должное бдительности автора фельетона: его бодрствующий дух не был усыплен нашей манерой изложения, в которой выводы «повторяются с монотонностью дождевых капель» (стр. 179). Совсем иное дело манера нашего критика: в ней — и молнии острот, и громы негодования, и шум великий. Красноречивый автор то забавляет читателя бесподобным остроумием, то вдруг грозными, шумными, беспощадными филиппиками против «реальных форм» повергает защитников этих форм в полное смятение. В этой смене эмоциональных тонов неумолчно звучал преобладающий тон — судейский, прокурорский, карающий.

Начав фельетон с зловещего указания на отступление от «устава», автор почти не оставляет своего судейского лексикона. Уже на первой странице дважды появляется категорическое, беспощадное, непререкаемое: «Итак...» Затем появится «скамья подсудимых», а вслед — и инсценировка судебного следствия. А рядом с этим идет необычайная для наших судей эрудиция, свободно охватывающая и Аристофана и Брута, и троянского коня и коня Калигулы, не исключая и нашего отечественного коня Холстомера. Все это не могло не повергнуть нас в трепет, и мы все более ощущали себя жертвой гнева небесного. Но потом мы нашли одно слабое утешение, вспомнив народную пословицу: «Страшен черт, да милостив бог».

Нам также показалось, что приемы уголовного судопроизводства не вполне гармонируют с обсуждением вопросов искусства, особенно (далее мы пользуемся словами нашего красноречивого оппонента), когда сметен с пути балласт культовых догм и не застращать никого больше никакими вульгаризаторскими жупелами (стр. 173). Воистину так! Но откуда же все-таки эти полемические приемы, похожие на позыв к ответу? Уж не запоздалый ли это «вульгаризаторский жупел» вчерашнего дня?

Автор фельетона досадует на то, что наша статья задержала его стремительный бег вперед, что ему «нет-нет да и приходится, вместо того чтобы открывать новое, отвергать старое, давно отвергнутое» (стр. 176). Да, это, конечно, печально; вину свою мы сознаем. А делаем это с опозданием потому, что нам до сих пор не было ничего известно о новаторских научных открытиях автора. Первое представление о них мы получили на основании фельетона. И по прочтении его у нас сложилось мнение, что для человека, находящегося в стремительном беге, порой полезно некоторое замедление темпа. Необходимо это для того, чтобы разобраться хотя бы в элементарных свойствах того предмета, в область которого совершается набег с целью новаторских открытий. Этим условием наш оппонент пренебрегает и потому мы оставили без рассмотрения массу других его более частных обвинений, предъявленных нам. Разбираться в них — это значило бы просто заниматься банальностями, на которые фельетон так усердно провоцировал нас.

Фельетон заканчивается торопливым и глухим упоминанием, что в нашей статье, вызвавшей такое негодование журнала «Вопросы литературы», «муха-ошибка» этого журнала раздувается в «слона» (стр. 179). Почему же фельетонист «Вопросов литературы», заявивший себя таким красноречивым поборником гиперболы, вдруг превратился в ее противника? Что за притча? В чем дело? А дело в том, что суждения, с которыми мы полемизировали в статье, были взяты преимущественно со страниц «Вопросов литературы». Но это уже не наша вина, что журнал оказался в недалеком прошлом столь усердным пропагандистом таких

---

[34] Л. Ильичев. Искусство, вдохновляющее народ на подвиг. «Коммунист», 1964, № 4, стр. 65.

lib.pushkinskijdom.ru

взглядов, с которыми мы не считали возможным согласиться. На страницах журнала «Вопросы литературы» формалистическое отталкивание от стилистических «шаблонов» прославлялось как символ протеста против «консерватизма», против «рассудка отцов» (1962, № 5, стр. 44); раздавались призывы покончить с «нигилизмом» (?!) в отношении к модернистам начала XX века и объявлялись «варварами», «дикарями», «догматиками» все те, кто отказывался следовать этому призыву (1962, № 10, стр. 51—55), заботливо напоминалось о ценности теоретического наследства школы формалистов (1962, № 3, стр. 90—91), «углубление в дебри фантастики, гротеска, алогизмов» преподносилось в качестве характерного признака современного художественного сознания (1961, № 7, стр. 69) и т. д. в этом роде.

Все эти попытки защитить мнимые художественные ценности, не так давно предпринимавшиеся журналом, теперь именуются «ошибкой-мухой». Конечно, это уже прогресс. Но какая поразительная скромность сквозит в этом осознании размеров своих собственных ошибок, какая трогательная снисходительность к «мухам»! И откуда вдруг при таком миролюбии, при таком отечески заботливом отношении к собственным «мухам» взялась эта непримиримость к «ошибкам» другого рода, скажем, например, к защите форм реальной жизни в искусстве?

Впрочем, бывали дни, когда журнал «Вопросы литературы», откликаясь на важные события в области идеологической жизни, проявлял здоровое желание самокритики. Тогда, например, журнал писал, что «утверждая право на художественную условность в нашей литературе, нельзя при этом оттеснять на задний план главный принцип — принцип конкретно-исторического изображения действительности, показа жизни в формах самой жизни» (1963, № 5, стр. 13). Теперь же журнал обрушил громы своего негодования именно на эту мысль нашей статьи. Тогда в журнале допускалось не лишенное основания суждение о том, что для отдельных наших молодых литераторов «условность художественной формы обернулась „троянским конем" формализма и субъективизма» (1963, № 5, стр. 14). Теперь журнал вынуждает того же «троянского коня» уже для похода против «форм самой жизни». Тогда, в выступлениях тех же самых авторов, которых затронули мы в своей статье, редакционная статья отмечала «смещение акцентов по общим проблемам», «противопоставление таланта художника — идейной направленности его творчества» (1963, № 6, стр. 9, 13). Теперь это всего лишь «муха-ошибка».

С тех пор появилось в журнале еще немало серьезных статей, дающих принципиальное освещение проблем социалистического реализма. Но как же следует рассматривать теперь возобновленный поход во имя культа условных форм? Что это? Случайный отзвук прошлого на пути движения вперед или же продолжение прежнего действия после антракта, возвращение «на круги своя»? Не будут ли «мухи-ошибки» вновь признаны пчелами медоносящими? Против чего и кого будет в дальнейшем направлен «троянский конь», которого так бессердечно дергают в журнале то в одну, то в прямо противоположную сторону?

Критик, взявший или получивший полномочия говорить от имени «Вопросов литературы», может и теперь считать, что наши критические замечания о журнале «не слишком аргументированны» (стр. 179). Что ж, пусть будет так. Не отказываемся при удобном случае продолжить полемику и усилить нашу аргументацию.

Только, на наш взгляд, этому журналу как органу академического учреждения больше приличествовала бы в научной полемике не форма бойкого фельетона, а действительно серьезное, деловое обсуждение литературоведческих проблем.

Н. КОНРАД

О РАБОТАХ АКАДЕМИКА В. В. ВИНОГРАДОВА*

Всем филологам нашей страны известна напряженная научно-творческая работа акад. В. В. Виноградова. И все же то, что он сделал в последние пять лет, имеет особое значение. В эти последние годы В. В. Виноградов выпустил в свет четыре больших исследования: 1) «О языке художественной литературы» (1959); 2) «Проблема авторства и теория стилей» (1961); 3) «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» (1963); 4) «Сюжет и стиль» (1963).

---

* В. В. Виноградов. 1) О языке художественной литературы. Гослитиздат, М., 1959; 2) Проблема авторства и теория стилей. Гослитиздат, М., 1961; 3) Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Изд. АН СССР, М., 1963; 4) Сюжет и стиль. Изд. АН СССР, М., 1963.

lib.pushkinskijdom.ru

Мне кажется, что эти исследования призваны сыграть существенную роль в развитии нашей филологической науки. Уже две первые, более ранние, работы автора привлекли к себе пристальное внимание очень широкого круга литературоведов, языковедов и писателей, вызвали горячие обсуждения в различных научных и литературных организациях, повлекли за собою появление большого числа статей, разрабатывающих вопросы, в них затронутые. С момента выхода в свет двух последних работ прошло еще немного времени, но и они хорошо известны специалистам и приняты ими с огромным интересом, который, как я уверен, в дальнейшем будет только возрастать.

Мне кажется, однако, что для оценки какого-либо научного труда важно даже не столько то, как он принят научной общественностью в момент его выхода в свет, сколько его перспективность, его значение для будущего науки. И мне представляется, что четыре исследования В. В. Виноградова именно с этой стороны и должны оцениваться прежде всего. Необходимо ответить на вопрос: заложено ли в них что-либо такое, что окажет серьезное и плодотворное содействие будущему нашей филологической науки и притом — в новом, современном и прогрессивном направлении? Для ответа на этот вопрос необходимо проанализировать содержание и — главное — общее направление этих работ.

К какой отрасли филологии относятся перечисленные работы В. В. Виноградова? Исследователь, видимо, придавал этому вопросу большое значение, поскольку с самого начала, еще в предисловии к своей первой книге — «О языке художественной литературы» — заявил, что он работает в плане «особой филологической науки, близкой к языкознанию и литературоведению, но вместе с тем отличной от того и другого». Не будем здесь вдаваться в рассуждение: идет ли тут дело действительно об особой филологической науке или нет — это предмет отдельного рассмотрения. Но В. В Виноградов имел бы полное право сказать, что он отобрал для своего исследования действительно очень определенный и вполне законченный круг явлений: *все, что относится к художественному произведению со стороны его «первоматерии» — языка.* Разумеется, это означает, что автор должен был в первую очередь изучить явления, по традиции относимые к такому давно сложившемуся разделу филологии, как стилистика. И в самом деле: под тем или иным углом зрения явления стиля рассматриваются в каждой из четырех работ. Наряду с ними рассматриваются и те элементы словесной стороны художественного произведения, которые относятся обычно к так называемой «поэтической речи». К этим двум разделам автор добавляет третий — поэтику. Думается, что последний раздел имеет для В. В. Виноградова особое значение: в нем отчетливо представлены две линии его исследовательской работы — аналитическая и синтетическая. Говоря, что поэтика отправляется от лингвистической стилистики и от теории поэтической речи, и показывая, что именно она берет от той и другой, ученый в то же время подчеркивает и на фактах раскрывает, что поэтика в своем собственном становлении насыщается понятиями и обобщениями теории литературы и искусствознания и тем самым превращается в теорию, в какой-то мере обобщающую положения стилистики и теории поэтической речи. Это — очень существенно для суждения о научной платформе В. В. Виноградова. Исследователь не замыкает поэтику в рамки стилистики поэтической речи, композиции и т. д.; он вводит ее в сферу теории литературы. Реальным отголоском этой концепции мне представляется включение В. В. Виноградовым в орбиту своих построений такого элемента литературного произведения, как сюжет. Это сделано им в особой книге, так и озаглавленной: «Сюжет и стиль». Отсюда уже прямой путь к другим аспектам литературного произведения, выходящим за рамки собственно словесного. Таким образом, у автора очерчен вполне определенный круг явлений, подлежащих рассмотрению именно как некоторый самостоятельный комплекс, как сумма явлений, относящихся к словесному аспекту литературного произведения, т. е. к его первоматерии.

Тут читатель работ В. В. Виноградова может вспомнить о так называемом формализме в мировом литературоведении 10—20-х годов, особенно — в русском и немецком; у него может появиться и мысль о том направлении литературоведческих исследований последнего десятилетия, которое представлено работами таких ученых, как Фосслер, Шпитцер, Кроссо, Кайзер. Появление таких ассоциаций вполне законно. Каждый ученый работает в определенной научной атмосфере, а она определяется, с одной стороны, общей инерцией истории данной науки, с другой — современным состоянием этой науки. Поэтому для определения научных позиций В. В. Виноградова необходимо сопоставить их с платформами формалистов 20-х годов и представителей указанного современного направления.

Поскольку говорить в рецензии обо всем невозможно, возьмем для примера только некоторые вопросы стилистики и поэтической речи. В формализме 20-х годов различали стиль в приложении к языку и стиль в приложении к литературе. В. В. Виноградов принимает это, конечно, вполне правомерное различие, но вносит в него существенно новые элементы: в стилистике, относящейся к явлениям языка,

lib.pushkinskijdom.ru

он отделяет то, что относится *к языку*, от того, что относится *к речи*; это делает позицию В. В. Виноградова в этой области иной, чем у формалистов 20-х годов. С другой стороны, очень характерно для В. В. Виноградова само обращение к стилистике *речи*, т. е. реализации языка в общественной практике. В основу своего определения стилей речи он кладет способы употребления языка в разных видах монологической и диалогической речи и в разных композиционных системах, вызванных или кодифицированных общественной практикой: социально-групповой, производственно-профессиональной и т. д. Существенно и утверждение ученого, что стили речи есть некие композиционные системы основных жанров или конструктивных разновидностей *общественной* речи.

Столь же отлична позиция автора и по отношению к стилям литературным: стилистику языка и стилистику речи он соединяет со стилистикой художественной литературы в одно большое целое. Для В. В. Виноградова явления стилистики художественной литературы *материально те же*, что и явления стилистики языка и стилистики речи, но в сфере литературы они, эти явления, приобретают *новое функциональное* применение и получают новое осмысление. Попадая в литературу, стили языка и стили речи подчиняются художественно-эстетическому заданию и оказываются обусловленными структурой литературной композиции.

В. В. Виноградов преодолевает разрыв между языкознанием и литературоведением. Он показывает почву, на которой такое преодоление достигается: эстетическое качество литературного произведения. В особом, глубоко своем, эстетическом качестве художественной литературы как таковой, отличном от качества языка как такового, заложена та специфика литературы как словесного искусства, на основе которой достигается диалектическое единство двух факторов литературы: материала (языка) и замысла (идеи). Таким образом, предложенная В. В. Виноградовым система стилистики очень отлична от того, что мы находим в работах 20-х годов, и открывает, как мне кажется, путь к весьма плодотворным дальнейшим исследованиям.

На новой основе В. В. Виноградов рассматривает и явления поэтической речи. Он меньше всего говорит о тропах, фигурах, о стихе и прозе, т. е. о приемах, средствах, формах, которые были в центре внимания формалистов 20-х годов и которые ими так хорошо освещены. Исследователь считает теорию поэтической речи наукой исторической, почему и утверждает, что один из самых важных разделов науки о поэтической речи — изучение исторических изменений и трансформаций в сфере принципов, приемов и условий поэтизации речи. А в соединении с мыслью, что поэтическая функция языка опирается на коммуникативную, это приводит В. В. Виноградова к очень простому, но вполне исчерпывающему определению задачи науки о поэтической речи: *когда и как элементы бытовой речи становятся поэтическими*.

Столь же существенно отличаются позиции В. В. Виноградова от позиций современных исследователей тех же явлений языка и литературы. И здесь — за невозможностью говорить подробно обо всем — придется рассмотреть лишь некоторые, но, как мне кажется, решающие примеры. Остановлюсь на сопоставлении позиций В. В. Виноградова и Фосслера — основоположника нового формализма в литературоведении.

Фосслер строит свою теорию на материале языка. В. В. Виноградов воздвигает свое научное здание из материала, предоставляемого стилистикой, теорией поэтической речи и поэтикой. При этом доминантой у него является не язык, а литература. Говоря о стилях языка и речи, В. В. Виноградов переводит их в план литературы. Таким образом, путь В. В. Виноградова прямо противоположен пути Фосслера: тот идет от языка и остался в его пределах, В. В. Виноградов идет от языка, но вместе с языком переходит в пределы литературы. Фосслер относится к языку как к ведущему элементу литературы, В. В. Виноградов — как к первоматерии литературы. В. В. Виноградов убежден, что язык и литература — два самостоятельных явления. Их никак нельзя смешивать, но равным образом нельзя не видеть и их соотнесенности, их слияния в определенных условиях. Только при этом следует помнить, что те же явления языка, которые в языковой деятельности выступают в своем языковом качестве, попадая в план литературного творчества, приобретают литературное качество. Такая постановка вопроса — диалектическая. Фосслер же, открывая определенные стилистические качества языковых явлений, прямо распространяет их на литературу, т. е. явление, иное даже в стилистическом аспекте. Поэтому постановка вопроса у Фосслера — формалистическая.

Фосслер в своих построениях опирается на индивидуальную языковую деятельность человека, что в области литературы приводит к ориентации на индивидуальную творческую деятельность писателя. Тем самым становится субъективной природа самого исследования. Фосслер свои оценки строит на «стилистическом впечатлении». Тем самым субъективной становится и сама природа оценки. В. В. Виноградов опирается не на индивидуальную деятельность — в плане ли языка, в плане ли литературы, а на то, что создается на основе индивидуальной деятельности и получает уже иное качество — общественное. Это вносит в построение В. В. Виноградова объективность.

lib.pushkinskijdom.ru

Фосслер менее всего думает об истории, В. В. Виноградов настойчиво подчеркивает, что и поэтика и теория поэтической речи — науки исторические. Тем самым выводы, к которым приводят эти науки в таком их понимании, приобретают достоверность не просто логическую, а историческую. Фосслер и его последователи возводят литературу в ранг искусства. Поэтому литературное произведение для них — произведение словесного искусства и только. В. В. Виноградов говорит: есть *художественное* и есть *поэтическое*; художественное — факт *искусства*, поэтическое — факт *эстетики*, т. е. философии, в конечном счете — мировоззрения и притом мировоззрения, по своей природе общественного.

Из такого сопоставления рассматриваемых работ В. В. Виноградова с указанными двумя направлениями литературоведения я и усматриваю, что эти работы закладывают основы новой отрасли филологической науки. отрасли, строящейся на реальной, объективно существующей материальной основе и укладывающейся в наше представление о научном знании.

Все это — так. Но выше я поставил вопрос: на какой путь ведут работы В. В. Виноградова нашу филологическую науку в затронутых в его книгах областях? Нов ли и плодотворен этот путь?

Работы В. В. Виноградова, конечно, связаны и с прошлым нашей науки, и с ее настоящим. Но они, как мне кажется, обращены и к будущему. Мне представляется, что в них отражена одна из примечательных тенденций в общественных науках, обнаружившаяся в самое последнее время и пока еще находящаяся в стадии становления. Тенденция эта — стремление придать исследованиям в области гуманитарных наук характер так называемого «точного знания». Вполне отчетливо это стремление уже проявилось в языкознании; оно ощущается и в других областях гуманитарных наук, в том числе и в литературоведении. Рассматриваемые работы В. В. Виноградова принадлежат не только литературоведению, но и языкознанию. Следовательно, вполне естественно, что у него, как у ученого, живущего в мире современной науки о языке, можно обнаружить отражение такого стремления к точному знанию.

Стремление «поднять» свою науку до уровня «точных наук» вызвано у наших филологов двумя обстоятельствами: во-первых — объективно-реальным, во-вторых — психологическим. Объективно-реальное обстоятельство: факт методологического взаимообогащения различных отраслей знания; психологическое: сильное впечатление от действительно огромных успехов точных наук. Из этих источников и вышла мысль о превращении гуманитарных дисциплин в некую разновидность точных наук.

Разумеется, в этой мысли таится наивное представление, что только математика, физика являются точными науками. Любая гуманитарная дисциплина также может быть и — в своих высших дефинициях и формулах — является наукой вполне точной; это особенно ясно проявляется в языкознании. Дело, следовательно, не в превращении гуманитарных наук в «точные», а в изучении возможности применения к анализу явлений, рассматриваемых гуманитарными науками, некоторых методов исследования, сложившихся в рамках математики и физики в их нынешнем состоянии.

В чем существо этих методов? Вероятно, наиболее простой ответ на этот вопрос будет таким: суть точных методов мышления — создание и применение строгих правил вывода. Это предполагает, конечно, известную формализацию этих правил: иначе они и не могли бы принять форму правила. Вместе с тем эти правила предполагают и специфический предмет, с которым производятся такие операции: творческие модели, абстрактные структуры, выделенные в процессе изучения эмпирических явлений. О том, что такие модели и структуры могут быть созданы и в гуманитарных науках, свидетельствует созданная Марксом теория общества: одним из моментов ее является разработка таких методов исследования социальной действительности, особенно ее экономической основы, которые допускают формализацию и тем самым — математическую обработку.

В работах В. В. Виноградова нет формул, передающих теоретические модели и абстрактные структуры, извлеченные из анализа явлений, наблюдаемых в тех областях языка и литературы, которые он рассматривает. Он оперирует не ими, а терминами, обозначающими точно определенное понятие. Эти понятия частично взяты им из сложившейся научной традиции, частично же намечены в результате изучения эмпирических явлений. Во всех четырех книгах В. В. Виноградова содержится богатейший фактический материал: конкретный, скрупулезный разбор многих литературных произведений. Для литературоведов и языковедов эти части его работ имеют самостоятельное значение: они служат уроком исследовательского мастерства. Но главная ценность такого разбора в том, что он дает чисто эмпирическое, материальное основание для действительно строгих правил вывода.

В чем проявляется у В. В. Виноградова стремление к точности исследования? Во-первых, в точности определения предмета исследования. Выше было указано, как точно обрисовал В. В. Виноградов предмет своих научных операций. Этот предмет — особое, совершенно своеобразное в своей внутренней структуре сочетание явлений стиля, поэтической речи, поэтики; своеобразное сочетание их в опре-

lib.pushkinskijdom.ru

деленном единстве. Мне кажется, что именно это особое, им, В. В. Виноградовым, созданное сочетание различных элементов языка и литературы в некоем единстве и лежит в основе его убеждения, что тут дело идет об особой научной отрасли, даже особой филологической науке.

Не надо забывать, что строгая определенность предмета исследования и ясное представление о его рамках является совершенно необходимым условием для работы в различных отраслях точных наук.

Стремление к превращению филологической науки в точное знание проявляется у В. В. Виноградова, во-вторых, в его работе над созданием дефиниций большинства категорий стилистики, поэтической речи и поэтики, которыми он оперирует, и установлении взаимосвязей между ними. Правда, в этой части не все у него разработано одинаково, но в целом стремление к этому видно всюду и во многих случаях приводит к нужным результатам.

Повторяю, конечно, это — не формулы определенных моделей и структур, но даже на своем уровне достигнутая В. В. Виноградовым возможность создания строгих правил вывода превосходно показана им на определении — с помощью установленных категорий — авторства некоторых произведений. Тут у В. В. Виноградова с особой ясностью выявляется роль точных методов исследования. Думаю, что в этой области работы В. В. Виноградова окажутся особо эффективными.

Не трудно увидеть, что стремление к точным методам возникло у В. В. Виноградова под влиянием и самого предмета исследования. Предмет этот — литературное произведение, понятое как некий организм, жизнь которого создается языковыми и литературными факторами, несущими каждый свою функцию в строгом построении и взаимоотношении. Поэтому именно на этом участке науки о литературе, в этих пределах исследования строгая точность методов формируется совершенно естественно.

Все это, однако, должно сопровождаться одной специальной оговоркой. Точность методов исследования в гуманитарных науках требует обязательного включения в них элемента историзма. Все, что проявляется в человеческой жизни, что создается человеком, — не только явление, но и процесс. Процесс же в человеческой жизни в отличие от процесса в материальной природе — историчен. Следовательно, нужен исторический подход к явлениям языка и литературы, а это означает — учет их способности к изменениям во времени. Это достигается представлением о них как об исторических системах. Такая историческая система характеризуется воспроизводством системной организованности данного типа при непрерывном обновлении ее материального субстрата. Черты исторической системы могут присутствовать в литературе в целом и в отдельных ее явлениях.

Мне кажется, что в рассматриваемых работах В. В. Виноградова историчность явлений языка и литературы автором осознана и постоянно учитывается. Недаром в отборе материала он остается в строго определенных исторических пределах. Об историчности природы рассматриваемых им явлений он говорит всюду.

Вся эта сторона работ В. В. Виноградова, как мне кажется, и открывает особо плодотворный путь для дальнейшего развития этой области нашей филологической науки, т. е. выполняет одну из важнейших задач деятельности ученого большого масштаба. А именно таким ученым всегда был, таким остается и таким всегда будет В. В. Виноградов

Ю. СУРОВЦЕВ

ЕСЛИ ГОВОРИТЬ О МЕТОДОЛОГИИ...*

Тема, за которую взялся литературовед В. Кожинов, чрезвычайно сложна. Для того, чтобы попытаться в одном исследовании раскрыть исторические судьбы такого жанра, как роман, нужна в хорошем смысле слова дерзость.

Нельзя объять необъятного... А художественный материал, который необходимо изучить для работы о происхождении романа, воистину необъятен. Мало того, нет, пожалуй, другой историко-литературной темы, которая так часто привлекала бы к себе теоретиков литературы: о романе написаны горы книг, созданы десятки концепций, ни одна эстетическая школа не прошла мимо вопроса о сущности и генезисе этого жанра.

Найти правильную *методологию* исследования предмета — без этого ученый рискует просто утонуть в море фактов, касающихся романистики.

---

* В. Кожинов. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. «Советский писатель», М., 1963.

lib.pushkinskijdom.ru

Первое достоинство книги В. Кожинова в том, что ему удалось избежать этой опасности.

Книга «Происхождение романа» теоретична. Автор делится с нами не только результатами наблюдений, но и поисками методологии. Он весьма убедительно спорит со взглядами на роман, идущими от буржуазного литературоведения, особенно со взглядами идеалистических — «эволюционных», компаративистских, формалистических — школ. Он не скрывает методологических трудностей, определяемых сложностью самого предмета исследования, наоборот, четко и ясно обозначает их. «...Законченная теория романа, — пишет В. Кожинов, — по сути дела, еще невозможна, поскольку роман и сегодня предстает как активно развивающийся жанр; он сам еще далеко „не закончен", и каждая эпоха стремится выдвинуть свою теорию романа, „отрицающую" предшествующий роман. Однако в то же время анализ происхождения романа может и должен привести к пониманию ряда сущностных качеств жанра, его основного „ядра", из которого потом развивается все богатство исторических форм» (стр. 9). Стало быть, именно теория *специфики жанра* представляет для автора главный интерес, но теория не умозрительная, не абстрактно-«всеобщая», а пронизанная конкретным историзмом.

Дело это нелегкое. Немалое число исследований, обычно претендовавших на окончательное решение вопроса о теории романа, обладали, как показывает В. Кожинов, лишь «обманчивой видимостью историзма», трусливо обходили важное и неизбежное методологическое «противоречие», а именно: «Ставя вопрос о происхождении романа, мы оказываемся перед необходимостью определить заранее (хотя бы для себя), что такое сам „роман", пути возникновения которого мы будем изучать. Однако, с другой стороны, глубокое понимание явления как раз подразумевает исследование его генезиса» (стр. 92).

Как же выйти из этого методологического «круга», подлинно научно сочетать историческую «индукцию» и теоретическую «дедукцию»?[1] В. Кожинов предлагает следующее: «...для понимания сущности романа нужно исходить не из субъективно избранных для анализа произведений, но из конкретной исторической реальности, которая его порождает, и выяснить *необходимость* его возникновения именно в такой форме... Задача заключается не в том, чтобы, изучив отдельные произведения, показать, как они отражают историческую реальность, — то есть „свести" их к этой реальности (это привилегия «чистого» историка литературы, — *Ю. С.*), но, напротив, рассмотрев реальность, „*вывести*" из нее закономерно порождаемый ею жанр» (стр. 98).

Мы думаем, что такая методологическая установка для теории литературы совершенно правильна, она принципиально враждебна как фактографической эмпирии, так и пережиткам абстрактно-«имманентного», «внутрилитературного» подхода к вопросу о жанрах, стилях и т. п.

Удача сопутствует В. Кожинову там, где он последовательно придерживается этой установки, где он в самой «теории», в «дедукции» не делает ни шагу, не «выводя» ее из подлинно понятой «истории». В этом отношении характерна вторая глава книги («Странствия слова „роман"»), пронизанная конкретным историзмом. Показывая поучительную этимологическую судьбу термина, автор раскрывает принципиальное различие романа в современном его понимании и так называемых «античного романа», «рыцарского романа» раннего средневековья, «романа приключений» типа «Амадиса Гальского» — различие, которое, бывает, и до сих пор смазывается. Ведь и до сих пор возникновение разных жанров рассматривают подчас как этапы самостийного движения одного жанра: пережитки абстрактно-«имманентного» эволюционизма живучи!.. Последовательно придерживается В. Кожинов обозначенной выше конкретно-исторической методологии и в наиболее оригинальной, свежей по материалу третьей главе своей книги («Фольклорная предыстория романа»), где речь идет об анонимных «народных романах» конца эпохи средневековья, особенно — германском народном романе о Тиле Уленшпигеле.

Заметим, кстати, что автор вообще чувствует себя уверенно (а иногда излишне самоуверенно, о чем чуть позже) в обширнейшем и разнообразнейшем материале

---

[1] Нетрудно увидеть, что это методологическое «противоречие» приходится преодолевать при исследовании любого теоретико-литературного вопроса, мало того, любого вопроса, имеющего касательство к мысленному воспроизведению всякого развивающегося явления. В одной из работ по логике резонно отмечается: «...воспроизведение в мышлении процессов развития объекта требует изучения и структурного и генетического рядов объекта; при этом анализ и понимание структуры объекта предполагает уже проанализированный и понятый генезис объекта и, наоборот, анализ и понимание генезиса объекта предполагает уже проанализированную структуру объекта» (Б. А. Грушин. Очерки логики исторического исследования. М., 1961, стр. 96). Эта формулировка в общем виде безупречна и ясна, но она дана как вывод; сложности же возникают в тех случаях, когда «анализ и понимание структуры» еще не предполагают «анализа и понимания генезиса», когда и тот и другой анализ надо производить одновременно, в движении мысли. Тема В. Кожинова относится к разряду именно таких «случаев».

lib.pushkinskijdom.ru

литератур французской, немецкой, итальянской, испанской, русской. Он много знает, начитан, опирается на авторитетные труды. Возможно, что специалисты по истории европейских литератур найдут в приводимых В. Кожиновым фактах и его трактовке этих фактов какие-то неточности и погрешности. Но нас интересует более всего методология исследования исторического материала, которая приводит автора «Происхождения романа» к определенным теоретическим выводам. На этом мы и сосредоточим внимание в дальнейшем.

Итак, В. Кожинов декларировал необходимость для теории жанра истинного историзма, наметил задачу закономерного «выведения» романа из «исторической реальности» путем рассмотрения самой этой «реальности».

Как же он ее рассматривает?

В. Кожинов исходит из того, что роман как особый жанр возникает тогда, когда в европейской действительности «прорастает тема частного, индивидуального человека и личных отношений между людьми» (стр. 21). Искусство античности такой темы, по существу, не знало — ни социальных, ни идеологических предпосылок для ее возникновения там не было. Если в позднеантичной книге Лонга «Дафнис и Хлоя» показывается «частная жизнь», то показывается она как удел рабов, людей, стоящих вне «общества», живущих как бы животной жизнью (недаром Апулей в «Золотом осле» прямо «реализует» эту метафору, превращая героя своего знаменитого приключенческого эпоса в животное). Человек в искусстве раннего феодализма также лишен «частной жизни». Этому мешает сословно-феодальная регламентация, при которой, цитирует В. Кожинов Маркса, «дворянин всегда остается дворянином, разночинец — всегда разночинцем, вне зависимости от прочих условий их жизни; это — не отделимое от их индивидуальности качество». И лишь при распаде феодальных общественных отношений возникает, по словам Маркса, «отличие индивида как личности от классового индивида» (стр. 23).

Маркс неоднократно обращался к этой мысли. Так, в экономических рукописях 1857—1858 годов он уделил много места анализу просветительских представлений о самостоятельном, асоциальном, «освобожденном от естественных связей» индивидууме, показав, что эти представления были «предвосхищением „гражданского общества“», идеологической утопией просветительства. Маркс называл такие представления «эстетической иллюзией больших и малых робинзонад», противопоставляя этой иллюзии точный исторический анализ: «Чем больше мы углубляемся в историю, тем в большей степени индивидуум ... выступает несамостоятельным, принадлежащим к более обширному целому: сначала еще совершенно естественным образом он связан с семьей и с семьей, развившейся в род; позднее — с общиной в различных ее формах, возникшей из столкновения и слияния родов. Лишь в XVIII веке, в „гражданском обществе“, различные формы общественной связи выступают по отношению к отдельной личности просто как средство для ее частных целей, как внешняя необходимость». Это не значит, что индивидуум становится неким асоциальным «робинзоном»: «Однако, — продолжает К. Маркс, — эпоха, которая порождает эту точку зрения — точку зрения обособленной одиночки, — есть как раз эпоха наиболее развитых общественных (с этой точки зрения всеобщих) связей».[2]

Открытая Марксом закономерность становится — и это глубоко правильно — исходным пунктом рассуждений В. Кожинова о социальных предпосылках возникновения романа — подлинного романа, а не его этимологических «близнецов». Настойчиво и неуклонно автор повторяет мысль о том, что «структура античного и феодального общества не дает почвы для частной жизни» (стр. 24); что «прикованный на всю жизнь к определенному феодальному поместью, цеху, общине, монастырю, этот человек (человек средневековья, — *Ю. С.*) был лишен той непрерывной подвижности (и в буквальном смысле движения через мир, и в смысле смены отличий, положения в обществе, отношений с окружающими, и, наконец, преобразования самого характера, его «текучести»), подвижности, которая становится существеннейшей особенностью нового эпоса» (стр. 83). Лишь начиная с эпохи Возрождения, эпохи первого потрясения феодально-сословного общества, потрясения, не приведшего, однако, к созданию нового общества, — лишь тогда литература начинает осваивать новые, рожденные историческим процессом темы «частной жизни», темы человека, выламывающегося из регламентации. В этих целях и создается, собственно, сначала новелла, а позднее — роман. «... Она (литература, — *Ю. С.*) как раз на этом пути, — пишет автор, — могла и должна была проникнуть в самую сердцевину современной жизни общества и его развития, ибо новые общественные отношения складывались именно как частные» (стр. 31).

Все это в принципе, нам кажется, правильно. Складывание в недрах феодального общества буржуазных отношений, в связи с этим появление на жизненной арене «частного человека» (аспект, чрезвычайно важный именно для нашего литературоведческого вопроса) действительно есть необходимая предпосылка нового эпоса, нового как по содержанию, так и по открытой для выражения этого содер-

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 709—710.

lib.pushkinskijdom.ru

жания форме. Роман как эпопея частной жизни качественно отличен от героического эпоса и «рыцарского романа».

Но указание на социальную предпосылку не есть еще собственно анализ происхождения романа Истинный исходный пункт предполагает правильный путь исследования, во многом намечает его. Но он вовсе не предопределяет правильности или неправильности самого движения по этому пути. Само же движение В. Кожинова от верно избранной исходной точки производит двойственное впечатление.

Уже пародисты смеются над частым употреблением в рецензиях известного афоризма: недостатки человека суть продолжение его достоинств. Но нам трудно удержаться от повторения этой истины, ибо по отношению к книге В. Кожинова она предстает в обличии не дежурной банальности, а вполне точного определения существа дела.

В. Кожинов до такой степени абсолютизирует положения о стихии «частной жизни» как социальной почвы романа и о «текучести», всеобщей подвижности как «существеннейшей особенности» жанра, что правильное у него становится узким, стискивающим, а кое-где искажающим материал той самой «исторической реальности», к которой обращены авторские взоры.

В. Кожинов начинает противоречить своей исходной посылке, когда превращает ее в некую универсалию: искусство, действительно, «выводится» из реальной истории, но уже так, что начинает парить над ней.

Поясним нашу мысль.

Жанры, как известно, «выводятся» не прямо из той или иной закономерности исторического процесса. Искусство отражает процесс во всей полноте, во всей «плоти» его реального протекания. Разнообразием действительности во многом определяется необходимость различных жанров. В частности, и романист имеет дело с «явлениями» во всей их непосредственности, а не с голыми, абстрагированными «законами». Явление не «беззаконно», однако, учил Ленин, богаче «закона», ибо оно есть его реальное и своеобразное «осуществление».

Теоретически «вывести» сущность романа из реальности или «свести» его к отражению этой реальности, всегда своеобразной в своих глубоких закономерностях, — задачи, которые для методологического удобства анализа могут быть на какой-то момент разъединены, но на практике они едины, во всяком случае никоим образом не противоположны.

В. Кожинов же, увлекшись чистой «закономерностью», куда меньше заботится об анализе реального «осуществления» ее, действительного ее протекания. Так в его книге возникают умозрительности и натяжки, инородные общей ее концепции.

Приведем примеры. Много раз возвращается В. Кожинов к вопросу о «бродяжничестве», охватившем почти всю Европу XV—XVII веков. Неоднократно вспоминается и цитируется при этом знаменитая 24 глава первого тома «Капитала», раскрывающая процесс первоначального накопления.

Но истолковывается эта глава упрощенно и односторонне. В. Кожинов считает, что раз «бродяжничество» есть свидетельство складывания буржуазных отношений, то оно чуть ли не синоним неясно-расплывчатого термина «обуржуазивание». «... Бродяжничество, — пишет он, — есть исходная форма все возрастающего потом процесса буржуазного обособления индивида» (стр. 116). Формулировка, что и говорить, чеканная. Но Маркс ставил вопрос иначе. Бродяжничество есть неизбежный спутник превращения сельского населения в пролетариат, не имеющий никакой собственности, кроме своих рабочих рук. «Отцы теперешнего рабочего класса» — вот как называет Маркс эти массы нищих людей, согнанных с земли, насильственно экспроприированных лендлордами, которые почувствовали вкус прибавочной стоимости.[3] Этот процесс спорадически проявлялся чуть ли не с XIII века, резко усилился к концу XV, но ведь мы ничего не можем сказать об английском романе тех времен.

«Истинный, конкретный историзм», который, по справедливому мнению В. Кожинова, предполагает «исследование происхождения и развития конкретного явления» (стр. 94), никак не может ограничиться указанием лишь на обще-социальный каркас этого явления. Нельзя не пожалеть, что проблема *национального своеобразия* истории (и потому — романа) лежит, по существу, вне забот автора. А ведь у Маркса в той же 24 главе четко сказано, что «экспроприация земли у сельскохозяйственного производителя, крестьянина составляет основу всего процесса. Его история в различных странах имеет различную окраску, проходит различные фазы в различном порядке и в различные исторические эпохи».[4] Англия дает классический образец, поэтому Маркс и берет ее как пример, но тут же он ссылается и на иной опыт, скажем, Италии.

Стало быть, если следовать конкретно-исторической методологии постоянно, то необходимо уяснить не только «основу всего процесса», но и «различную окраску»

[3] См.: там же, т. 23, стр. 744.

[4] Там же, стр. 728.

lib.pushkinskijdom.ru

его в «различных странах». Это особенно важно для литературоведа, для теории литературы.

Вернемся к теме «бродяжничества». Итак, «бродяжничество» — это свидетельство распада феодальных связей, результат роспуска феодальных дружин, «огораживания», сгона крестьян с общинной земли. В. Кожинов стремится в этом процессе увидеть как бы материальный субстрат, на основе которого возникает принцип «всеобщей подвижности» — эта существеннейшая особенность нового эпоса, в частности, «плутовского романа». Все сдвинулось со своих мест, все «течет». Однако этот исторически-конкретный факт по аналогии связывается автором то с походами Кортеса, то со «смутным временем» в России. Там тоже, казалось бы, все «течет», но все эти «течения» существенно различны. Однако у В. Кожинова живое многообразие человеческих судеб (и в реальности, и в романе) смазывается, исчезает; увлеченный поисками общности, он строит некий каркас, но не точное отражение исторически многообразных процессов. С ними автор обращается довольно свободно.

Возрождение не привело к созданию нового общества, закончившись либо хаосом войн (религиозные войны во Франции, Тридцатилетняя война в Германии), либо торжеством реакции (в Испании, Италии, Англии времен Стюартов). Но это и все, что счел нужным сказать по данному поводу В. Кожинов, не отметив, что религиозные войны во Франции и Тридцатилетняя в Германии — вещи различные и порожденное ими «бродяжничество» не одинаково, как не одинакова и «ломка феодальных устоев» в Испании времен «великих открытий и колонизаторских походов», когда «массы людей отрываются от старой общественной системы» (стр. 138), в России середины XVII века и в Англии периода первоначального накопления капитала. В. Кожинов обуреваем желанием «идти от тех особенностей европейской действительности XVI—XVII веков, которые с необходимостью порождают роман, его конкретную форму» (стр. 98), — но осуществление этого желания, на наш взгляд, следовало бы начать с установления неодинаковости социальной, политической и идеологической «карты Европы» Причины того, что «массы людей отрываются от старой общественной системы», истоки и характер «бродяжничества» в каждом отдельном случае оказывались глубоко различными. И роман это «зафиксировал», именно потому так своеобразны по содержанию и форме романы Сервантеса и Гриммельсгаузена, Лесажа и Аввакума. Для В. Кожинова тем не менее оказывается важным только «общее», он только обобщает. «Развитие нового сосредоточивается именно в оторвавшихся, странствующих по жизни людях» (стр. 109), — утверждается снова и снова вплоть до нахождения сомнительных «параллелей» между «Дон Кихотом», «плутовским романом» и... «Житием протопопа Аввакума» (во всех трех, мол, налицо странствия героев и стихия «мелочей повседневного бытия»).

«Мотив непрерывной подвижности человека» (сначала, так сказать, чисто-пространственной, а затем психологической) исследуется В. Кожиновым лишь с точки зрения «одной» из основ «структуры жанра». Но с этой позиции автор может дать читателю лишь весьма неполное и одностороннее представление о самих конкретных произведениях. Увлеченность общетипологической «структурностью» играет подчас с В. Кожиновым недобрую шутку прокрустова ложа. Так, тщательно выявляя детали «нового личностного поведения» в «Повести о Горе-Злочастии» (она действительно была в русской литературе пусть «намеком» на общественные сдвиги в жизни, но намеком симптоматичным), В. Кожинов не обращает достаточного внимания на то, что это произведение боролось против «личностного поведения» людей. Односторонне разбирая «плутовской роман», т. е. разбирая его опять-таки лишь с точки зрения «структуры», с точки зрения принципа «всеобщей подвижности и текучести», автор оставляет в стороне чрезвычайно существенный момент содержания этого романа — момент плебейско-демократической сатиры. Учти автор это обстоятельство, тогда бы он вряд ли отважился на проведение аналогии между «плутовским» и западным романом XX века (Хемингуэй, Ремарк, Стейнбек, Сароян, Олдингтон, Белль, Керуак и т. д.). Но ему оказывается достаточно того, что и там и здесь — родственные «эпохи распада и умирания» (стр. 161), и там и здесь бывают одинаковые структурно-композиционные особенности.[5]

Так «анализ структуры» (вспомним слова Б. Грушина) в книге В. Кожинова размыкается с «анализом генезиса».

Не к голой, поверхностной «идеологизации» призываем мы автора, а к учету того непреложного факта, что не только социальная «почва», но и идеологический

[5] Кстати заметим, что в ряду этих «параллелей» находится и «Феликс Крулль» Томаса Манна, и находится, на наш взгляд, не без основания, ибо Т. Манн *сознательно стилизует* свой роман под «плутовской». Но В. Кожинов мог бы упомянуть в этом ряду и роман Э. Штриттматера «Чудодей», где также используются традиции «плутовского» повествования, но в иных идеологических целях, чем у Т. Манна. Сравнение этих романов отчетливее показало бы явную недостаточность «чисто»-структурного подхода к конкретным произведениям.

lib.pushkinskijdom.ru

момент содержания воздействует на форму «структуры», определяет ее. В частности, совершенно необходимо было поставить вопрос о методе и жанре, о «внутренней» борьбе, скажем, в романтическом методе и проявлении этой борьбы в романе. Без изучения воздействия того или иного метода на жанр многое и в истории, и в теории жанра останется необъясненным.

Такие «необъясненности» присутствуют в книге В. Кожинова. Скажем, автор отметил то немаловажное обстоятельство, что постепенно в романе происходит переосмысление принципа «подвижности», «текучести»: на смену движению героя в социальном и бытовом «пространстве» приходит его «психология» (мотивированная как социально, так и индивидуально в реалистических произведениях, и асоциальная — в романах реакционно-романтических, а ныне модернистских). Такое наблюдение было сделано давно и притом почти всеми школами, в том числе и формалистическими.[6] В. Кожинов, по существу, тоже «наблюдает», что в психологическом романе, начиная в «Принцессы Клевской» мадам Лафайет, «всецело преобладает внутреннее действие ... движутся не события, а переживания» (стр. 266). Начиная с этого момента, автор говорит о двух типах романа XVIII века — «событийном» и «психологическом», об их дальнейших слияниях (скажем, в романе «Манон Леско», анализ которого очень удался автору) и расхождениях. Но дальше констатации мысль автора здесь не идет. Остается неясным, почему Фильдинг и Дефо следуют одним традициям, а Стерн и Ричардсон — другим.

Что́ дает роману метод Просвещения и романтический метод — без выяснения этого вопроса «наблюдение» о формах «психологизации» и «событийности» не становится научным исследованием. От романов же классического реализма В. Кожинов «отделывается» более или менее точными, тонкими, остроумными, но — замечаниями.

Чем ближе к концу, тем все более в книге В. Кожинова берет верх — над анализом социологических и эстетико-идеологических «истоков» — принцип чистой «структурности».

Методологическая посылка, исходная установка и здесь правильна: «...вся суть дела состоит в том, что форма романа уже вобрала, впитала в себя, претворила в свои изобразительные свойства очень богатое, глубокое и многогранное содержание» (стр. 299), ибо форма вообще «концентрированно материализует... содержание» (стр. 291).

В границах этой посылки В. Кожинов, в чем-то спорно, а в целом весьма интересно показывает особенности «материи образности, сюжета, речи, ритма» романической прозы (стр. 292). Он раскрывает, например, содержательность композиционного принципа «нанизывания» событий, своеобразной «разомкнутости», незаконченности сюжетов; любопытен анализ специфики прозаического повествования, различных типов словесной ткани по сравнению с поэтической речью (глава «О природе художественной речи в прозе»). Здесь есть что с благодарностью принять, над чем задуматься, с чем поспорить.

Но сейчас нас интересует (и смущает) другое — методологическая ограниченность в применении чисто-«структурного» принципа.

Ну, в самом деле, разве можно хотя бы «структурно» объединять Ричардсона, Стерна, Руссо, Шлегеля, Новалиса, Гейне, Герцена, А. Франса, вплоть до Сент-Экзюпери и Пришвина под рубрикой авторов «лирических книг», не подчеркивая воздействия на «структуру» этих книг ни их идеологической направленности, ни национально-исторического своеобразия содержания, ни различия в методах художественного творчества?

Такая преувеличенная увлеченность «структурами» за счет точного анализа реально-исторического «генезиса» опасна. Опасна потому, что может объективно, помимо воли автора, извратить те посылки, с которых начал сам В. Кожинов, т. е. в области истории романа — толкнуть его к асоциальным, расплывчатым характеристикам «места» и «времени»,[7] а в области теории — к субъективистскому наложению заранее созданных схем на материал...

---

[6] В ранней работе Б. А. Грифцова, например, читаем: «...принцип романа, по существу, оставаясь тем же (вот что убедительно опровергает В. Кожинов. — *Ю. С.*), вместо пути, направленного вовне, избирает путь внутрь. Экстенсивность авантюры заменяется интенсивностью противоречий» (Б. А. Грифцов. Теория романа. М., 1927, стр. 80).

[7] Автор допускает подобную асоциальную расплывчатость в объяснении «перерыва в развитии романа» в первую треть XIX века, когда «первый кризис» жанра, оказывается, «закономерно вытекает из конкретных условий переживаемого Европой периода всеобщей ломки и неустойчивости. Искусство прорывается через предметно-чувственную ткань повседневной жизни (которая, кстати, и сама повсюду как бы порвана, висит клочьями и непрерывно меняет цвета) непосредственно к внутренним узлам мировых конфликтов и катастроф; такого рода задачи не могут быть решены в русле „романной" художественности в собственном смысле. Лишь... к концу первой трети века разбушевавшееся море входит в берега, и непосредственно сквозь его поверхность снова можно — или даже необходимо —

lib.pushkinskijdom.ru

Итак, на наш взгляд, книга В. Кожинова — серьезная и добросовестная попытка решить один из очень сложных и важных для нашей науки вопросов. Попытка удачная в том отношении, что автор наметил плодотворный путь и немало преуспел на этом пути. Но немало, мы думаем, он и напутал, особенно там, где, лишь декларировав конкретный историзм, отказался от него на деле. На этом мы и остановили свое внимание потому, что считаем, что книга В. Кожинова знаменательна прежде всего поисками методологии — поисками, которые сейчас особенно необходимы нашему литературоведению.

Л. ЕРШОВ

САТИРИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ В СССР *

В последнее время предметом пристального изучения нашей критики становится не только развитие художественной литературы, но и проблемы публицистики и журналистики. Пока еще не написана история советской журналистики, но все чаще появляются работы, которые становятся опорными пунктами для такого типа трудов. К ним принадлежит солидный справочник С. Стыкалина и И. Кременской «Советская сатирическая печать».

Перед читателем развертывается богатейшая история советской сатирической печати за 46 лет. Перед нами проходят сотни изданий на десятках языков, самых различных направлений и типов, систематизированных по классовому и профессиональному признакам (рабочие, крестьянские, красноармейские, студенческие и т. п.), по массовости издания (от фабрично-заводских и институтских до всесоюзных). Сатирико-юмористический журнал, сатирическая газета, юмористический листок, наконец, стенная газета сатиры и юмора, изданная типографским способом, — многое учтено составителями рецензируемого пособия.

Роль и место сатирического журнала в деле искусства обличения смехом трудно переоценить. Современный журнал — это и лаборатория, в которой создается все новое в области сатиры и юмора, это и «испытательный стенд», на котором проверяются публикуемые материалы на жизненность и «прочность». Здесь формируются кадры нашей сатиры, наконец, объединены лучшие силы художников-карикатуристов.

Авторы книги существенно раздвинули хронологические и географические рамки по сравнению со своими предшественниками. Фундаментальная работа К. Д. Муратовой «Периодика по литературе и искусству за годы революции 1917—1932» обнимала период первого революционного пятнадцатилетия и зарегистрировала со всей возможной для того времени полнотой преимущественно лишь издания на русском языке. Известно, что за годы советской власти в национальных республиках возникло около пятидесяти сатирических журналов и газет, многие из которых выходят и в наши дни. Кроме того, как ни трудно складывалась для нашей сатирической печати обстановка после 1933 года, когда на русском языке остался по существу лишь один журнал, все же и в середине 30-х годов на короткое время в ряде мест вспыхивали сатирические огоньки (первый заводской сатирический журнал «Догнать и перегнать» (1934), выходивший на Московском автозаводе, «Паяльник» (1934—1935) — выпускавшийся на заводе «Электросила» в Ленинграде, «Горячая промывка» (Горький, 1934) и др.).

С. Стыкалин и И. Кременская обследовали имеющиеся библиографические указатели и вновь ознакомились с подавляющим большинством изданий de visu, квалифицированно описали их. Хотя это и не связное хронологическое повествование о судьбах сатирической периодики, а всего лишь аннотированный справочник, все же эта книга наталкивает на определенные размышления о путях становления и развития нашей сатирической печати.

разглядывать глубинные течения жизни» (стр. 405). Характеристика, безусловно, красочная, но весьма зыбкая. «Кризис романа» в данном случае есть кризис *просветительского* романа, кризис метода, идеологии, обнаружившей неточность своих предвидений исторического процесса. Роману, далее, вовсе не закрыто обращение к «внутренним узлам мировых конфликтов и катастроф», напротив, романтический роман этим и занимался — и не после успокоения (это в тридцатые-то годы «море вошло в берега»?!), а в самом пекле борьбы. Кстати, и хронологически романы Новалиса, Тика, Шатобриана, де Сталь, Констана были написаны до того, как «море вошло в берега».

* С. Стыкалин, И. Кременская. Советская сатирическая печать. 1917—1963. Госполитиздат, М., 1963.

lib.pushkinskijdom.ru

Можно наметить пять этапов в ее почти полувековой истории: эпоха гражданской войны, 20-е—начало 30-х годов, период Отечественной войны, послевоенные годы, период после XX съезда партии. Каковы же характерные особенности некоторых из названных этапов?

Сразу же после завершения гражданской войны начинается бурный процесс формирования сатирической прессы. По количеству сатирических изданий пору 20-х годов можно сравнить лишь с эпохой первой русской революции, когда выходило свыше двухсот журналов. Потребность в сатире была огромной. Каждый более или менее крупный город стремился иметь свой сатирико-юмористический орган. Чаще всего это было приложение к местной газете. При этом вставали трудности самого различного порядка (авторские, полиграфические, кризис с бумагой). Сколько надо было энтузиазма, чтобы наладить более или менее регулярный выпуск иллюстрированного сатирического журнала в стране, разоренной двумя войнами, обескровленной голодом и промышленной разрухой. Если это нелегко было сделать в столицах, то каково же приходилось мастерам каленой строки где-нибудь в Краснококшайске, Великом Устюге, Касимове, Ельце, Кинешме или Сердобске, где тоже имелись свои периодические издания.

К середине 30-х годов этот период завершается. Из многих десятков сатирических изданий на русском языке остается фактически лишь один «Крокодил». Постепенно (особенно с 1937 по 1941 год) прекращается выход и большинства национальных сатирико-юмористических журналов.

В годы Великой Отечественной войны издаются только два журнала: «Крокодил» и «Нианги» (на грузинском языке). Правда, в помощь «Крокодилу» возникают фронтовые сатирические журналы («Сквозняк», «Фронтовой юмор» и др.) с нерегулярной периодичностью и многочисленные армейские сатирические листки. В большинстве же случаев массовая сатира тех лет облекалась в форму плаката и листовки.

В первые послевоенные годы сатира испытывала немалые трудности. Безусловно правы авторы «Введения», когда они пишут, что в условиях культа личности советская сатира «могла лишь комментировать, сатирически интерпретировать уже раздавшуюся критику, оставаться на задворках жизни» (стр. 29).

Настоящее возрождение массовой сатирической печати приходится лишь на период после 1953 года. Характерно, например, что если за восьмилетие с 1945 по 1953 год в национальных республиках появилось только шесть журналов, то за четыре года (1954—1958) возникло уже 14! Каждая республика наладила выпуск своего сатирического издания.

А главное, произошли существенные качественные преобразования. Сатира стала несравненно более острой, принципиальной, боевитой. Словом, по-настоящему партийной.

Содержание справок в книге, естественно, зависит от продолжительности выхода журнала и его общественно-эстетической значимости. В них сообщаются сведения о тираже, о времени и месте издания, о типе иллюстраций, указывается состав редколлегий. Кроме того, часто дается общая характеристика направления и содержания органа; в заключение перечисляются основные отделы или рубрики, имена сотрудников литературного и художественного отделов, в ряде случаев раскрываются их псевдонимы.

Когда же речь заходит об изданиях, сыгравших крупную роль в истории отечественной журналистики, обычная библиографическая аннотация перерастает в небольшое литературоведческое исследование. Авторы прослеживают эволюцию журнала подробнее, чем обычно анализируют его содержание, место и роль виднейших сотрудников. Именно такого рода очерки найдет читатель о «Красном дьяволе», «Крокодиле», «Красном перце», «Лапте», «Бегемоте», «Смехаче», «Чудаке». И это верно, ибо вклад в развитие нашей сатирической печати названных изданий наиболее весом.

К сожалению, справки о крупнейших национальных изданиях сатиры и юмора, таких, как «Нианги», «Дадзис», «Токмак», «Муштум», «Молла Насреддин» и других, содержат, как правило, перечень скорее внешних примет. Анализ творческого облика этих журналов подменяется стандартным перечислением тем и сатирических объектов. Ну что, например, могут пробудить в читательской душе сведения такого рода:

«Острие своей сатиры журнал направляет против внутренних врагов азербайджанского народа: нэпманов, саботажников, кулаков, спекулянтов, а также бюрократов, расхитителей государственной собственности, буржуазных националистов, носителей феодально-буржуазных пережитков, против консерватизма, косности, обывательщины, религиозного фанатизма и т. п. Сатирики вскрывают реакционную сущность ислама, борются с суевериями, религиозными предрассудками и реакционными обрядами, с бесправием женщин и т. п.» («Молла Насреддин», стр. 226—227);

«Обличает торгашей, спекулянтов, взяточников, казнокрадов, резко выступает против бюрократизма и формализма, обличает головотяпов, бездельников, рвачей и т. п., ведет активную кампанию за раскрепощение женщины Востока, борется

lib.pushkinskijdom.ru

против предрассудков и обычаев, унаследованных от феодального прошлого. Много внимания уделяет антирелигиозной пропаганде» («Муштум», стр. 236);

«Сатирики журнала подвергают острой, принципиальной критике недостатки в хозяйственной жизни республики, воинственно настроены против бюрократизма, мелкособственнической психологии, рваческого отношения к труду, феодально-байского отношения к женщине, религиозным предрассудкам, реакционным обычаям и т. д.» («Чалкан», стр. 326—327).

Точно такого же рода унылый поминальный обряд творится и над десятком других национальных изданий. Видимо, следовало попросту перечислить основные объекты сатиры где-то в преамбуле, а освободившееся место уделить наблюдениям, действительно характеризующим индивидуальный облик журнала.

Впрочем, скудость и трафаретность этих разделов легко объяснима. Если при характеристике русских изданий составители могли в значительной мере опереться на труды своих предшественников (К. Муратова, А. Максимов, Е. Озмитель и др.), то исследования, посвященные истории сатирических журналов национальных республик, почти отсутствуют. Естественно, это затрудняет анализ их творческого пути.

В книге С. Стыкалина и И. Кременской ничего не говорится о мастерстве художников-карикатуристов. Следовательно, утрачивается специфика именно журнальной сатиры, для которой характерно единство или, во всяком случае, соседство прозы, стихов и графики. Правда, авторы отмечают однокрасочность или многокрасочность рисунков, но далее этой технической детали не идут. Характеризуя тематику, касаясь эволюции прозаических отделов, они совершенно оставляют в стороне искусство карикатуры. Хотя и здесь можно было бы использовать опыт советского искусствоведения, ибо почти о всех наших крупнейших карикатуристах уже написаны монографии. Журналистика отождествляется, таким образом, с обычной сатирической прозой. А поступать так — это значит обеднять представление о первой по меньшей мере наполовину.

Сила и значительность наших лучших сатирических изданий («Крокодил», «Лапоть», «Чудак», «Перець», «Нианги» и др.) — в единстве обличительного слова и изобразительного сатирического образа. Насколько важен такой детальный разбор графического материала, свидетельствует, например, опыт «Крокодила».

Наиболее обстоятельная справка, естественно, посвящена этому заневале сатирического цеха. Но и здесь нет анализа формы комических жанров, работы художников-карикатуристов. Все это ведет к неточности выводов, мешает раскрыть путь журнала в его истинной сложности и противоречивости. В частности, авторы пишут: «„Крокодил“ начала 30-х годов в значительной мере избавился от тех ошибок, которые появились у него в середине 20-х годов» (стр. 193).

А что это за ошибки? Замечено только, что к 1927 году журнал растерял связи с читателями. И это сказано о той славной поре в жизни журнала, когда только развертывалась кипучая деятельность по умножению и упрочению контактов с читательской массой. Именно на это время приходится основное число «инструкций» и «наставлений» крокорам, идет планомерная работа с читательским активом.

Многие из недостатков, которые отмечались на совещании 1927 года в Центральном Комитете партии, имели место в других изданиях, но «Крокодилу» они были присущи в меньшей мере. Журнал заметно начинает меняться к худшему со второй половины 30-х годов, хотя некоторые симптомы проявились уже в начале этого периода. Именно такого рода явления отметил в 1931 году М. Горький в беседе с сотрудниками «Крокодила». Не случайно даже приход в 1934 году М. Кольцова в «Крокодил» и привлечение им к сотрудничеству таких видных сатириков и юмористов, как Д. Бедный, И. Ильф и Е. Петров, В. Катаев, не изменил существенно положения дел с сатирической прозой. Безобидная юмористика все же берет верх, шутейная, бытовая мелочь, анекдотический случай задают тон. Сатирической остроты и силы обобщения — вот чего все более начинает не хватать прозаическим и стихотворным отделам.

Зато у художников-карикатуристов дела идут все еще хорошо. Они «вывозят» журнал. Имена М. Черемных, Кукрыниксов, Л. Бродаты, К. Елисеева, Б. Ефимова, Ю. Ганфа, К. Ротова, И. Семенова, чей талант с такой мощью и блеском раскрылся в ту пору, вряд ли нуждаются в дополнительной аттестации. Если в 20-е годы существовала гармония между изобразительным и литературным материалом в журнале, то теперь она все более нарушается не в пользу обличительной словесности. В первые же послевоенные годы, казалось, гармония вновь восстановилась, но это только казалось, ибо в это время происходит снижение качества сатирической графики. Таким образом, «Крокодил» конца 40-х—начала 50-х годов становится бесцветным во всех отношениях. Возрождение сатиры начинается лишь с середины 50-х годов, захватив в равной мере оба крыла нашей журналистики.

Особо хотелось бы остановиться на принципах отбора сатирических изданий. Составители специально оговорили, что они не включают враждебные буржуазные

lib.pushkinskijdom.ru

органы первых лет советской власти. Так и следовало поступить в популярном пособии, изданном сравнительно большим тиражом.

Непонятно другое. Почему оказались выведенными за пределы советской сатирической печати около полусотни журналов, газет и листков, зафиксированных в библиографическом своде К. Д. Муратовой и не являющихся столь одиозными по своему направлению и содержанию? Если авторы помещают в основном корпусе «Бинокль» (Петроград, 1917), издававшийся поклонниками «чистого искусства», «Рваную калошу» (Томск, 1922) или шутовскую однодневную газету Диомида Уварского «Каланча» (Казань, 1925), то почему совсем не отводят места ни «Экрану „Павловской жизни"» (1923—1924), ни юмористической газете «Бим-Бом» (Сызрань, 1922), издаваемой местным отделом РОСТа, ни журналу «Бомба» (Одесса, 1917—1919)?

Трудно также понять, почему так не посчастливилось журналу «Красный смех» (1917), выходившему в Петрограде. Он отсутствует в справочнике, хотя одесскому, астраханскому и белгородскому «Красному смеху» место уделено.

С. Стыкалин и И. Кременская обследовали имеющиеся библиографические пособия по общей и сатирической печати. В ряде случаев ими описаны даже самые незначительные «комические листки», которые выходили всего один раз и очень небольшим тиражом. К сожалению, в тех случаях, когда сатирические издания не оказывались зарегистрированными ранее, они, как правило, не попали на страницы рецензируемого труда. Именно такая участь постигла сатирико-юмористический отдел «Свисток», периодически появлявшийся в «Красной нови», сатирическую смесь журнала «На литературном посту», где начинали свою деятельность Кукрыниксы и целая плеяда блестящих пародистов, ряд других сатирических приложений такого же типа. Говорить об этом приходится потому, что у составителей в данном вопросе нет никакой последовательности. В одних случаях они проявили чрезмерный педантизм, включив, например, «Мясорубку» — еженедельную страничку в газете «Вечерняя Кострома», появлявшуюся всего несколько раз в 1926 году, а в других — забыли о целых нетронутых пластах.

От издания справочного характера мы вправе ожидать безупречной точности сообщаемых сведений. Большинство приводимых в книге фактов и дат правильны. Однако немало обнаруживается случаев, когда авторы, не осуществив самостоятельных разысканий, доверились, по-видимому, сообщениям из вторых рук, небрежно отнеслись к своему заданию.

Так, например, в справке, посвященной «Сквозняку», говорится, что этот журнал выходил лишь в 1942 году (7 номеров). На самом деле этот боевой орган Карельского фронта просуществовал вплоть до окончания Великой Отечественной войны, а всего было выпущено 46 номеров.

Вряд ли можно согласиться с мнением составителей, что «Комар» (Москва, 1924—1926) «был первым комсомольским сатирико-юмористическим журналом» (стр. 136). Годом ранее сразу в двух городах — Баку («Кок») и Одессе («Комсомольский крокодиленок») — начали выходить точно такого же типа комсомольские сатирические издания.

Путаница в инициалах и однофамильцах, «воскрешенные» писатели и художники — все это досадные, но очевидные огрехи как именного указателя, так и ряда аннотаций. Если верить авторам, то известный очеркист 20-х годов С. М. Третьяков, умерший в 1939 году, спустя три года успешно «сотрудничал» во фронтовом журнале. Неверно названы «душою» журнала «Веселые картинки» художники, которые «наиболее часто выступают» (стр. 79) и до сих пор, — К. Ротов и М. Черемных, либо давно, либо недавно умершие. Трое разных С. Малаховых, печатавшихся в Москве, Саратове и Одессе, слились в одно лицо.

Особенно не повезло ленинградскому сатирику и юмористу М. Левитину. Участие его в «Бегемоте» (1924—1928) не отмечено вовсе. По ходу изложения справки о «Сквозняке» создается впечатление, что там имелось две сатирических маски — Кости Перцова и Эрно Отощайнена, но, к сожалению, нигде не сказано, что под этими псевдонимами выступал М. Левитин. В этом нетрудно убедиться, если познакомиться со сборниками писателя «Фронтовой юмор» (1943) и «Письма и рассказы красноармейца Кости Перцова» (1943). Отметим также, что в именном указателе перепутано отчество автора названных книг.

В заключение несколько слов об историко-литературном введении. Авторы, на наш взгляд, не сумели подняться над огромной грудой собранного материала. Эмпиризм и перечислительная информационность явно довлеют над синтезом. С. Стыкалину и И. Кременской так и не удалось нарисовать обобщающую картину развития советской сатирической печати. Кроме того, явно заметна недооценка ими классических традиций, питавших нашу сатирическую периодику.

В частности, вряд ли стоит завышать значение журнала «Жало» (1905), утверждая, что именно это издание (вышел всего один номер) сыграло «заметную роль в развитии пролетарской сатиры» в дальнейшем (стр. 9). В то же время начисто игнорируется значение революционно-демократической сатиры — «Свистка» Добролюбова и «Искры» Курочкина. Специально останавливаться на этом приходится

lib.pushkinskijdom.ru

потому, что в появившихся за последние годы работах других авторов есть такого же рода пробелы. На самом же деле «Свисток» и «Искра» являлись ближайшими предтечами как революционной сатиры 1905—1907 годов, так и советской журналистики. Ведь именно на страницах «Искры» вырабатывался тот тип сатирического обозрения на социально-бытовую злобу дня, который стал так характерен для лучших образцов нашей сатирико-юмористической прессы.

Издательство политической литературы предприняло полезную инициативу, выпустив в свет библиографический указатель сатирической печати. К сожалению, обилие фактических ошибок, искажающих некоторые важные моменты истории советской сатирической журналистики, снижает значение этого справочного пособия. Хотелось бы надеяться, что в последующих работах подобного типа недостатки рецензируемого издания не повторятся.

В. КОВАЛЕВ

КНИГА О СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ*

В серии «Познаем Советский Союз» пражское издательство «Svět Sovětů» выпустило книгу о современной русской прозе, подготовленную коллективом работников кафедры русской литературы Карлова университета. Книга безусловно полезная, ориентирующая читателей в «океане» русских романов, повестей и рассказов последнего времени, помогающая оценить произведения прозаиков — наших современников. Она состоит из вводной статьи, рисующей общую картину развития советской литературы за последнее десятилетие, нескольких «портретов» — М. Шолохова, К. Паустовского, В. Пановой, В. Некрасова, Д. Гранина, Г. Бакланова, Ю. Бондарева, В. Тендрякова, А. Кузнецова, Ю. Казакова, В. Конецкого, Г. Владимова, А. Солженицына, а также кратких заметок о Ю. Нагибине, А. Рекемчуке, Ю. Трифонове, С. Никитине, Э. Шиме, А. Приставкине, Н. Ивантер, Л. Озорнове, В. Войновиче, Ю. Семенове, В. Липатове, В. Аксенове, В. Максимове, А. Гладилине, Г. Семенове, небольших статей о сатире и юморе, мемуарах и вообще произведениях о недавнем прошлом, литературе для детей и юношества. Заключает книгу раздел «Литература и читатель».

Если иметь в виду полноту охвата типологии современного русского романа, то следует указать, что в книге остались неотмеченными такие его мощные ветви, как исторический и историко-революционный роман, научная фантастика, биографический роман, приключенческий жанр. Между тем этими видами советского романа живо интересуются читатели, в том числе зарубежные, и было бы очень важно обратить внимание и на них, в частности на произведения таких известных писателей, как например В. Кожевников («Заре навстречу»), И. Ефремов, Ю. Герман, А. Адамов, Г. Серебрякова.

Вступительная статья весьма содержательна. В ней рассказано, как под руководством КПСС преодолевались тяжкие последствия культа личности в области литературы, какую великую инициативу проявило советское искусство после исторического XX съезда партии в углубленном художественном исследовании жизни, в последовательном развитии идей социалистического гуманизма, в обогащении метода социалистического реализма. Удачно характеризует автор особенности литературы последних лет, называет имена творчески активных писателей старшего и молодого поколения, перечисляет наиболее примечательные произведения, критически оценивает отдельные уклонения от главной линии развития советской литературы («Не хлебом единым» В. Дудинцева). В статье есть спорные утверждения, но на то и существует критика, чтобы поспорить о произведениях искусства, попытаться оценить их с различных сторон, проверить их качества и самой жизнью, и лучшими литературными традициями!

Но одно из положений статьи больше похоже на приговор и кажется мне диссонирующе односторонним. Автор, напомнив, что произведения ряда писателей в период культа личности награждались премиями, далее пишет, что и новые произведения этих писателей невысоки по художественному качеству, написаны «по тезису», иллюстративны: таковы, по его определению, романы «Битва в пути» Г. Николаевой, «Живые и мертвые» К. Симонова, последние повести С. Сартакова, «Знакомьтесь, Балуев» В. Кожевникова (стр. 23). Несколько выше к этой же группе (skupina) отнесены В. Кочетов, Б. Полевой и М. Бубеннов, новые произведения которых даже и не называются. Почему же так сурово оцениваются вещи этих авторов? Я не пускаюсь в спор с автором статьи, потому что спорить-то не о чем:

---

* Současná sovětská literatura, I. Ruská próza. M. Čižková, M. Drozda, J. F. Franěk, M. Genčiová, M. Hraba, M. Očadlíková. «Svět Sovětů», Praha, 1963, 203 str.

lib.pushkinskijdom.ru

утверждение его бездоказательно. Выражаю надежду, что и читатель рецензируемой книги заметит этот «крен» в «лоции» вступительной статьи и сам внесет необходимую поправку. Ведь «Братья Ершовы» Кочетова получили одобрение Шолохова, а «Живые и мертвые» и «Знакомьтесь, Балуев» оценены критикой и читателями как новое слово об Отечественной войне и о процессах формирования нового человека в наши дни.

Портреты писателей, включенные в книгу, написаны живо, не «академично». Авторы стремились подчеркнуть как эпохальное, так и сугубо индивидуальное в творчестве виднейших мастеров. В ряде случаев, разрывая рамки жанра «портрета», они дают представление о всем творческом пути писателя на протяжении нескольких десятилетий (К. Паустовского, В. Пановой, В. Некрасова, Д. Гранина, В. Тендрякова).

Я понимаю, какие трудности стояли перед авторским коллективом: ведь очень трудно сделать выбор имен, нелегко решить вопрос, кому предоставить «место», а кому не давать. В предисловии к книге указывается, что для рассмотрения отобраны прежде всего писатели художественно значимые, творчество которых помогает проникнуть в политическую и нравственную области жизни современного советского человека. Критерий, в общем, неплохой, но всегда ли выдержан он? Всегда ли точно оценены художественные достоинства произведений современных писателей?

В книгу включен «портрет» Шолохова — и это хорошо, но нет «портретов» других старейших советских прозаиков, внесших значительнейший вклад в развитие литературы именно последних лет, например Леонида Леонова. Ведь «Русский лес», в сущности, начинает советскую романистику последнего десятилетия; без этого романа будет неполным представление о наивысших достижениях русской прозы последнего времени. Я уж не говорю о других произведениях Леонова, заслуживающих обстоятельных комментариев критики (новый вариант романа «Вор», киноповесть «Бегство мистера Мак-Кинли»). Анализ прозы Леонова позволил бы дать читателю более полное представление о духе новаторства советской литературы и о связи нового этапа в развитии литературы с коренными традициями социалистического реализма, сложившимися еще в 20—30-е годы и в главном и основном продолжавшими существовать даже в неблагоприятных условиях культа личности.

Есть в книге специальные статьи о В. Пановой, Д. Гранине и других перечисленных выше писателях среднего поколения, но нет статей, например, о Г. Николаевой. В. Кожевникове, В. Кочетове, Б. Полевом, писателях, создавших художественно сильные вещи (хотя и не без недостатков, которых, разумеется, не лишены и произведения упомянутых В. Пановой, Д. Гранина и других), вне всякого сомнения помогающие познать духовный мир и дела советских людей — наших современников, рисующие новые конфликты и новых героев, выражающие пафос и устремленность времени.

Что касается молодых писателей, то они представлены в книге более соразмерно; во всяком случае здесь не бросается в глаза резкая диспропорция в отборе имен. Очевидно, по такому же пути нужно было пойти и в остальных случаях. Конечно, и в своем настоящем виде книга, повторяю, полезна. Но некоторые сильные стороны современной русской прозы остаются в книге как бы в тени, приглушенными.

И наоборот, слабые стороны отдельных прозаиков, представленных в книге, не замечены авторами, увлеченно живописующими избранные образчики. Так, автор главы о Паустовском наивно воспринимает и оценивает все произведения писателя как во всех отношениях совершенные и безупречные; уже в ранних повестях 20-х годов он видит изображение персонажей с чертами человека будущего (стр. 45); он полностью оправдывает теорию самовыражения, которой придерживается писатель. Другой автор точно так же в апологетических тонах освещает творчество В. Пановой, третий — творчество А. Солженицына (о стиле Солженицына, например, говорится, что он сразу же выявился как «классический»), четвертый — творчество И. Эренбурга (не говорится о субъективизме писателя в оценке модернизма; провозглашается, что мемуары Эренбурга открыли «новый этап в развитии жанра», стр. 176).

Мои критические замечания не относятся ко всем статьям книги. Так, глава о Тендрякове написана в более объективных тонах, в ней отмечается схематизм отдельных образов, созданных писателем, что находит объяснение в его «весьма рационалистическом творческом методе».

Не оставлена без критических замечаний «Поднятая целина» Шолохова. Правда, с замечаниями насчет «диспропорции между обеими частями» романа нельзя согласиться: единство романа великого писателя уже достаточно убедительно показала критика как советская, так и зарубежная (например, французский критик Жан Катала в своей статье о Шолохове). Таков же по тону раздел о сатире и юморе.

Автор заключительного раздела книги «Литература и читатель», в котором ряд небезынтересных рассуждений на обозначенную в заглавии тему, как бы продолжая развивать спорное утверждение автора вступительной статьи, еще более

lib.pushkinskijdom.ru

расширяет список писателей, дающих, по его мнению, продукцию невысокого качества. В этот список вошли: В. Кожевников, А. Чаковский, В. Кочетов, М. Стельмах, Г. Марков, С. Сартаков, Г. Леберехт и другие современные прозаики (стр. 196).

Таким образом, в целом можно приветствовать новую книгу. Приятно знать, что за развитием русской советской литературы внимательно следят взоры искренних ее друзей; в их наблюдениях много интересного и, пожалуй, нового для нас, им даже удается указать порою имена, которые нами как-то не особенно замечались (А. Приставкин).

Я понимаю, что суждения чешских критиков и литературоведов о явлениях инонациональной литературы не могут не учитывать опыта собственной национальной литературы, ее критериев и традиций. Но у современной русской прозы, как известно, многообразные традиции, утвердившиеся в процессе длительного развития, традиции исторически оправданные, эстетически плодотворные. Эти традиции находятся в процессе непрерывного творческого пересоздания, и различные их стороны соответствуют различным потребностям современного человека. Все это требует комментариев критики, всесторонней оценки богатства реализма современного нам этапа русской советской литературы.

Будем с интересом ждать выхода обещанной издательством «Svět Sovětů» новой книги, посвященной современной русской поэзии.

lib.pushkinskijdom.ru

ХРОНИКА

ПЯТАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ ПОВОЛЖЬЯ

В мае 1964 года в Ульяновске состоялась пятая конференция литературоведов Поволжья, на которой присутствовало около ста преподавателей литературы поволжских педагогических институтов и университетов

На заседаниях секции литературы XVIII и XIX веков было заслушано 19 докладов. Два из них были посвящены истокам русского сентиментализма. К. А. Назаретская (Казань) сообщила о результатах обследования журнальной литературы 50—60-х годов XVIII века, убедившего ее в том, что сентиментализм формировался в поэзии Сумарокова и Хераскова этих лет. И. З. Деркачев (Ульяновск) охарактеризовал литературную часть «Московского ежемесячного издания» (1781), первые теоретические формулировки основных положений эстетики сентиментализма, принадлежавшие А. М. Кутузову и И. П. Тургеневу и соприкасавшиеся с просветительской эстетикой Гельвеция.

И. А. Стрельникова (Куйбышев) и Н. Б. Подвицкий (Ульяновск) сообщили некоторые сведения о политических и эстетических позициях литераторов декабристского лагеря.

Продолжая разыскания в области драматургии преддекабристской эпохи, результаты которых частично уже были опубликованы в печати, проф. В. И. Бочкарев (Куйбышев) выступил с интересным сообщением о драматургической деятельности А. А. Шаховского периода подготовки восстания декабристов (1816—1825).

В докладе П. С. Бейсова (Ульяновск) был дан обзор высказываний Гончарова о народном творчестве и характеристика фольклорных материалов из личной библиотеки писателя. Как показал докладчик, И. А. Гончаров использовал в своих произведениях сказку, пословицу, былину, местные предания. П. С. Бейсов охарактеризовал также этнографические очерки, занимающие особое место в творчестве писателя.

В докладе Р. Я. Домбровского (Ульяновск) были высказаны интересные соображения о реализме И. С. Тургенева как автора «Отцов и детей». Т. А. Акимова (Саратов) в докладе «О поэтике народной лирической песни» сделала любопытные заключения о характере типизации и образности устного народного творчества. В. Б. Смирнов (Саратов) изложил и обосновал отношение Чернышевского к очеркам о русском крестьянстве Г. Успенского, неприемлемым для великого демократа с точки зрения их идейной направленности.

В. Г. Прокшин (Уфа) сообщил о результатах исследования творчества писателей революционной демократии, изображавших новых людей, и охарактеризовал их новаторство в области типизации и литературных жанров. В докладе использован свежий историко-литературный материал середины прошлого века и некоторые не утратившие своего значения литературоведческие работы той поры.

На заседаниях секции выступали, кроме того, с докладами М. А. Ноьман (Кострома), Т. И. Усакина (Саратов), С. Я. Проскурин (Орск), Е. И. Кулакова и Л. В. Пожилова (Казань), Б. О. Корман (Борисоглебск), М. Я. Ермаков (Горький), А. Ф. Макеев (Ульяновск), К. А. Ведеревская (Елабуга), В. Н. Касаткина (Саратов).

На заседаниях секции советской литературы было сделано 9 докладов.

С ярким докладом о борьбе А. В. Луначарского за сплочение сил пролетарской литературы выступил П. А. Бугаенко (Саратов). Основываясь на архивных материалах, докладчик показал, что Луначарский, как нарком и литературный критик, сделал значительно больше того, что нам до сих пор было известно, для развития советской литературы 20-х годов.

В докладе М. Ф. Пьяных (Кострома) «Фронтовые героико-философские баллады А. И. Недогонова» утверждалось, что в большинстве баллад, написанных поэтом во время войны, особенно таких, как «Гильза» и «Пулеметчик», предвосхищались некоторые тенденции советской поэзии 50-х годов.

В. И. Пластинкин (Балашов) рассказал о творческой истории романа Павленко «Счастье», охарактеризовал источники, которыми пользовался писатель, проследил путь создания романа, от первоначальных его набросков до окончания работы над ним.

Выступление В. М. Черникова (Саратов) было посвящено неопубликованной пьесе Фурманова «За коммунизм».

lib.pushkinskijdom.ru

написанной в конце 1920—начале 1921 года. Оценивая пьесу как художественное произведение, в котором преодолевались традиции условно романтического изображения действительности и утверждался реалистический метод, докладчик пришел к выводу, что Фурманов начинал свою литературную деятельность не только как публицист, но и как художник.

К. М. Абрамов (Ульяновск) привел некоторые не отмеченные исследователями сведения о пребывании А. Серафимовича на родине Ленина в Ульяновске в 1918. 1921, 1924 годах.

На заседании секции, кроме того, выступили с докладами Б. В. Видищев (Балашов), Л. М. Фарбер (Горький), К. Р. Решидов (Елабуга), Р. Н. Порман (Казань).

На конференции была представлена впервые секция теории литературы.

В докладе А. Н. Богданова были рассмотрены основные принципы жанровой дифференциации современных драматургических произведений. Жанры, с точки зрения докладчика, невозможно разграничить, не учитывая особенностей сценического воплощения конфликта — главного критерия жанра В докладе содержится полемика с некоторыми исследователями драматических жанров.

И. Т. Изотов (Оренбург) в своем докладе утверждал, что те признаки, на основании которых «Петр Первый» А. Н. Толстого определяется как роман-эпопея, в частности наличие «свободной композиции», пока еще мало изучены и поэтому недостаточны для окончательных суждений о жанре этого произведения.

Г. В. Макаровская (Саратов), выступившая с докладом «А. Н. Толстой о романе-эпопее», пришла к иным выводам. Принимая во внимание высказывания писателя, сделанные в разное время и по разным поводам, о «монументальном» реализме, положительном герое — «человеке больших страстей» и целеустремленности художника, открывавшего в эпопее цельную картину мира, она считает возможным говорить о наличии у Толстого стройной концепции романа-эпопеи, что обязывает нас к определенным выводам о жанре романа «Петр Первый».

В докладе В. Синенко (Уфа) была рассмотрена специфика жанра повести и его внутренняя структура. Жанр повести исследовался в сравнении с другими прозаическими жанрами — романом, рассказом и т. д.

Я. И. Явчуновский (Саратов) в докладе «Проблема условности в реалистическом искусстве», привлекшем внимание философским материалом, использованным в целях обоснования чисто литературоведческих мыслей, утверждал, что условные формы изображения действительности должны более широко использоваться в практике советской литературы.

Весьма интересными, но спорными соображениями о соотношении реалистических и романтических тенденций внутри социалистического реализма поделился О. И. Федотов (Елабуга) Н. Д. Старицын (Казань) сообщил о результатах исследования проблемы конфликта в романе Ф. Гладкова «Цемент».

На заседании секции, кроме того, выступили с докладами Л. А. Образовская (Оренбург), А. Т. Васильковская (Елабуга), Н. И. Фокин (Уральск). А. Ф. Киреева (Казань), О. П. Мартыненко (Пенза).

На заседаниях секции зарубежной литературы сделали сообщения Н. П. Еланский (Саратов) — «Развитие художественного метода Гашека от критического к социалистическому реализму», Е. М. Вургафт (Ульяновск) — «„Битва книг“ и формирование эстетики Свифта», З. Е. Либинзон (Горький) — «О „рупоре духа времени“ и маркизе Позе в драматической поэме Шиллера „Дон Карлос“», В. С. Вахрушев (Балашов) — «Художественное своеобразие исторических романов Джека Линдсея», Р. С. Усманов (Казань) — «Поэма Вильяма Морриса „Пилигримы Надежды“», Е. М. Мандель (Саратов) — «Пьеса Г. Гауптмана „Одинокие“».

Четырнадцать докладов было сделано на заседании секции методики литературы. Особое внимание слушателей здесь привлек доклад проф. Я. А. Ротковича (Куйбышев), сообщившего о деятельности малоизвестного, но выдающегося советского методиста Н. М. Соколова.

С методическими докладами, обобщающими опыт работы в средней школе, выступили учителя ульяновских школ: А. П. Макарова — «Атеистическое воспитание на уроках литературы», А. Г. Шахова — «Музыка на уроках литературы», Е. И. Никитина — «Литературно-музыкальные вечера в средней школе», Е. И. Векшина — «Уроки внеклассного чтения».

Доклады о методике работы по литературе на заочном отделении сделали А. Ф. Киреева (Саратов), С. И. Ермолаев (Саратов), О. Т. Чиров (Мелекесс).

И. ДЕРБАЧЕВ

lib.pushkinskijdom.ru

СЕДЬМАЯ ЛЕРМОНТОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

«Лермонтовский год» в нашей стране начался юбилейной, седьмой по счету, Всесоюзной научной конференцией, посвященной 150-летию со дня рождения великого поэта. Она состоялась в Пензе и продолжалась с 26 по 30 мая.

В работе этой конференции участвовали лермонтоведы Российской федерации, Украины, Белоруссии, Грузии, Киргизии, Северной Осетии, Татарии, Чечено-Ингушетии и Дагестана. Всего присутствовало около 200 человек. Среди них — представители 30 университетов и педагогических институтов из 28 городов страны, члены Союза советских писателей и Союза журналистов СССР, научные сотрудники Государственного литературного музея в Москве, музея «Домик Лермонтова» в Пятигорске, музея-усадьбы М. Ю. Лермонтова в селе Лермонтово Пензенской области, учителя.

За пять дней участники конференции заслушали и обсудили свыше 60 научных докладов и сообщений. Для большей плодотворности и оперативности, кроме общих, пленарных заседаний, впервые на лермонтовской конференции работали тематические секции, которых было четыре.

На первом пленарном заседании были заслушаны доклады: «Итоги и перспективы изучения творчества Лермонтова» — доцента Д. Е. Максимова (Ленинград), «К вопросу изучения жизни и творчества Лермонтова» — доцента В. А. Мануйлова (Ленинград), «Художественный образ в лирике Лермонтова» — проф. А. Н. Соколова (Москва) и сообщение «Итоги работы шести лермонтовских конференций» лермонтоведа Л. И. Прокопенко (Саратов). Д. Е. Максимов уделил особенно большое внимание постановке ряда серьезных задач и проблем, стоящих перед лермонтоведами, подчеркнув, что настала пора обобщить все уже сделанное. В. А. Мануйлов отметил огромное значение крупных успехов советского лермонтоведения, особенно в области текстологии и методологии. А. Н. Соколов поставил вопрос о специфике лирического образа и его разновидностях в поэзии Лермонтова, предложив четыре категории образов: образ переживания или экспрессивный образ, образ лирического «я» или субъективный образ, образ предметный или объектный, образы аллегорического и символического характера. Л. И. Прокопенко привел любопытные цифры, характеризующие масштаб работы лермонтовских конференций. На 6 предыдущих конференциях было заслушано и обсуждено 148 докладов и сообщений. Представляя 27 вузов, лермонтоведы собирались на свои конференции из 47 городов России, Украины, Литвы, Латвии, Эстонии, Грузии, Армении, Узбекистана, Северной Осетии, Чечено-Ингушетии, Карачаево-Черкесии. Соавторами докладов в одном случае была исследовательница из Шотландии, а в другом — студент из ДРВ.

На заседаниях первой тематической секции — «Проблемы изучения жизни и творчества М. Ю. Лермонтова», работой которой руководил доцент В. А. Мануйлов, было заслушано и обсуждено 16 докладов и сообщений. Наибольший интерес представляли сообщения: «Архив Верещагиных. Новое в биографии Лермонтова» — зав. сектором Государственного литературного музея Т. Г. Динесман (Москва) и «Неизвестное стихотворение Лермонтова» — кандидата филолог. наук И. А. Гладыш (Москва). Менее содержательными оказались сообщения «Лермонтов и Лопухина» — члена Союза советских писателей Т. В. Толстой (Москва), «Придворные связи Лермонтова» — исследовательницы И. П. Стамболи (Москва) и «Лермонтов и художник Гагарин» — родственницы художника Н. Г. Гагариной (Москва).

Доклад члена Союза советских писателей и заслуженного деятеля искусств Кирг. ССР В. А. Швембергера (Фрунзе) и сообщения кандидата юридических наук И. Д. Кучерова (Минск) и кандидата медицинских наук В. К. Стешица (Минск) были посвящены одной теме — «К вопросу о дуэли и смерти Лермонтова». Выступившие в прениях член Союза советских писателей С. А. Андреев-Кривич (Москва), доцент Д. А. Гиреев (Орджоникидзе), заместитель директора музея «Домик Лермонтова» П. Е. Селегей (Пятигорск), доктор филолог. наук, член Союза советских писателей, заслуженный деятель искусств РСФСР и Груз. ССР И. Л. Андроников (Москва), доцент В. А. Мануйлов и другие показали, что хотя для пересмотра установившейся точки зрения на этот вопрос нет обоснованных данных, отдельные соображения заслуживают внимания и дальнейшей разработки.

Сообщения «Лермонтов в демократической критике 70-х годов» — кандидата филолог. наук М. Г. Поповой (Казань) и «Лермонтов в советской прозе 20-х годов» — доцента В. Н. Голицыной (Псков) были подготовлены добросовестно, однако не исчерпывали названных тем. Сообщения «О постановке „Маскарада“ Лермонтова в театральном училище имени Щепкина» — доцента В. Н. Турбина (Москва), «История постановок пьес Лермонтова в Пензе» — студента Т. Орловского (Пенза) и «Об увековечении памяти Лермонтова в Пензенском крае» — научных сотрудников Государственного архива Пензенской области Е. Я. Дмитрука и С. Г. Кузнецова (Пенза) носили частный характер. Зна-

lib.pushkinskijdom.ru

чительно более широким было сообщение «Лермонтов и религия» — доцента И. П. Попова (Владимир), но ему недоставало глубины проникновения в эту крайне интересную и немаловажную проблему.

Содержательными и интересными были два методических сообщения: «Лермонтов во внеклассной работе» — учителя А. П. Крылова (с. Лупино Пензенской области) и «Эстетическая ценность и воспитательные возможности стихотворения „Парус“» — доцента А. М. Захаровой (Пенза).

Вторая тематическая секция — «Поэзия М. Ю. Лермонтова», работавшая под председательством доцента Д. А. Гиреева, заслушала и обсудила на своих заседаниях 13 докладов и сообщений.

Обстоятельные доклады, посвященные важным проблемам, сделали кандидат филолог. наук С. Н. Иконников (Орехово-Зуево) — «О романтизме и романтической поэтике в зрелой лирике Лермонтова» и студентка Э. Хадонова (Орджоникидзе) — «Личность поэта и лирический герой в зрелых стихотворениях Лермонтова». Более узкие, но тем не менее принципиальные вопросы освещены были в сообщении «О некоторых художественных образах в поэзии Лермонтова» — кандидата филолог. наук Л. Ф. Кирплюк (Пенза), в докладе «Стихотворение „Родина“ и проблема единства романтизма и реализма в творчестве Лермонтова» — студента И. Логинова (Москва), в сообщении «Стихотворение Лермонтова „Ветка Палестины“» — научного сотрудника Государственного литературного музея А. А. Чернякова (Москва) и в докладе «К творческой истории стихотворений „Сон“ и „Выхожу один я на дорогу“» — проф. Л. В. Попова (Ставрополь).

С интересом были выслушаны доклады доцента М. Т. Ефимовой (Псков) — «К вопросу об оценке философского содержания поэмы „Демон“», доцента Л. Н. Рыпкова (Кустанай) — «Метафоры в поэтических произведениях Лермонтова» и сообщение студентки Т. Третьяченко (Киев) — «Неосуществленный сборник поэтических произведений Лермонтова».

Обстоятельный и насыщенный новыми материалами доклад на тему «К вопросу о народно-поэтической традиции в творчестве Лермонтова» сделал член Союза советских писателей С. А. Андреев-Кривич. Добросовестно подготовленным было сообщение «Лермонтов и судьбы русской поэмы» — аспирантки Киргизского университета В. М. Сердюк (Фрунзе).

Подчеркнуто современный и эффектный по форме доклад «Строфика Лермонтова» доцента К. Д. Вишневского (Пенза), к сожалению, страдал незаконченностью мыслей и отсутствием четкости в методологии.

Крайне легковесным, построенным на каких-то анонимных слухах оказалось солидно названное, но совершенно несерьезное сообщение «„Тамбовская казначейша“ Лермонтова. По новым материалам» — доцента Г. П. Курточкиной (Тамбов).

На заседаниях третьей тематической секции — «Роман М. Ю. Лермонтова „Герой нашего времени“», работой которой руководил проф. А. В. Попов (Ставрополь), было заслушано и обсуждено 9 докладов и сообщений.

Наиболее содержательным и глубоким по мысли был доклад «О проблематике романа Лермонтова „Герой нашего времени“» — доцента Б. С. Виноградова (Грозный). Гораздо меньший интерес вызвал доклад «Проблематика и стиль романа Лермонтова „Герой нашего времени“», сделанный доцентом Е. Е. Слащевым (Фрунзе) и представлявший собой фактически обзор материала.

Теме «Искусство композиции в романе Лермонтова „Герой нашего времени“» посвятил свой доклад доцент Б. Т. Удодов (Воронеж). Н. Б. Подвицкий (Ульяновск) в своем сообщении «Портрет в романе „Герой нашего времени“» обратил внимание на различные стороны, характеризующие портрет в прозаическом произведении поэта. В докладе «Печорин в романах „Княгиня Лиговская“ и „Герой нашего времени“» кандидат филолог. наук В. И. Глухов (Липецк) отметил противопоставленность этих образов при наличии сходства в индивидуальных чертах.

С сообщением «Фатализм Печорина» выступила доцент А. К. Бочарова (Пенза). Мотивировке поступков персонажей в романе Лермонтова были посвящены доклад кандидата педагогических наук Н. А. Лисенковой (Пенза) и сообщение студентки О. Ершовой (Пенза). Сообщение «Иностранная лексика в романе Лермонтова „Герой нашего времени“» сделал старший преподаватель Г. Т. Линник (Полтава).

Четвертая тематическая секция — «М. Ю. Лермонтов в истории русской и зарубежной литературы», работавшая под председательством проф. В. С. Шадури (Тбилиси), заслушала и обсудила 15 докладов и сообщений.

В докладе «Романтический герой Лермонтова в оценке Белинского» — доцента М. И. Рунт (Куйбышев), сообщении «Лермонтов и Гоголь» — доцента Е. Е. Соллертинского (Астрахань), сообщении «Герцен и Лермонтов» — доцента Т. В. Поляниной (Львов) эти давно поставленные проблемы получили дальнейшее развитие. Свежим по теме было сообщение «Лермонтов и молодой Тургенев» — доцента Л. В. Палова (Петрозаводск). Но одним из самых значительных на конференции явился доклад «Лермонтов и Достоевский» — аспирантки А. И. Журавлевой (Москва), в ко-

lib.pushkinskijdom.ru

тором особенное внимание уделялось психологическим экспериментам в творчестве этих писателей. Называя Достоевского продолжателем психологизма лермонтовского типа и видя в «Герое нашего времени» предшественника идеологического романа Достоевского, А. И. Журавлева подчеркнула, что Раскольников, как и Печорин, исследуя свою идею, одновременно исследует возможности своей личности.

В сообщении «Лермонтов и литературное народничество» доцент Н. И. Якушин (Череповец) широко осветил поставленный вопрос, обрисовав его важность и значение для истории русской литературы. Близкое по теме сообщение «Лермонтовские традиции в поэтическом творчестве народовольцев» доцента Б. Н. Двинянинова (Тамбов) свелось, по сути дела, к изложению творческого пути и подробному анализу нескольких произведений П. Ф. Якубовича.

Близким к нашей современности был богатый примерами доклад «Традиции Лермонтова в советской поэзии военных лет» — старшего преподавателя А. С. Позднякова (Львов).

Сообщения «Лермонтов и украинская литература» — доцента И. Я. Заславского (Киев), «Лермонтов и Шевченко» — доцента В. К. Богомолец (Ровно) и «Лермонтов и Дагестан» — старшего преподавателя А. И. Аггеевой (Махачкала) были посвящены взаимосвязям русской литературы и литератур братских народов.

Обзорный доклад «Новые работы зарубежных ученых о Лермонтове» — доцента Д. А. Гиреева (Орджоникидзе) показал, как велик интерес к русскому поэту в ряде стран за рубежом. Из докладов и сообщений, посвященных отдельным вопросам лермонтоведения в разных странах мира, наиболее ценным было сообщение «Лермонтов и Вашингтон Ирвинг» — кандидата филолог. наук Т. А. Ивановой (Москва). Сообщение «Лермонтов во Франции», подготовленное французами-стажерами МГУ Анной и Жаком Бордье, было прочитано студентом МГУ вьетнамцем Фам Винь Кы. Доклад — «Лермонтов в арабских странах», сделанный аспирантом МГУ Джамилем ат-Тикрити (Ирак), впервые приобщил к лермонтоведению новую географическую область на земном шаре.

На втором и последнем пленарном заседании конференции были заслушаны: содержательный доклад «Лермонтов и белорусская литература» — проф. М. Г. Марченко (Минск), богатый материалом доклад «Лермонтов и западноукраинские писатели XIX—начала XX века» — проф. В. А. Малкина (Воронеж), интересный обилием находок доклад «О грузинских мотивах в творчестве Лермонтова» — проф. В. С. Шадури и обстоятельный, охватывающий огромный период — от первых переводов до наших дней, доклад «Изучение Лермонтова в Германии» — доцента А. Б. Ботниковой (Воронеж).

На этом фактически закончила свою работу седьмая лермонтовская конференция. Однако никак нельзя умолчать о ярком «Слове о Лермонтове», с большим подъемом произнесенном В. А. Мануйловым. Это «слово», посвященное животрепещущей теме — «Лермонтов и наше время», прозвучало на объединенном заседании ученого совета Пензенского педагогического института им. В. Г. Белинского и совета музея-усадьбы М. Ю. Лермонтова, проведенном в только что построенном специальном здании для библиотеки, которую В. А. Мануйлов передает в дар музею в селе Лермонтово (Тарханы).

Свое пребывание в Пензенской области участники конференции завершили поездкой в город Белинск. Там они осмотрели музей В. Г. Белинского, побывали в «Дубках», где была написана лермонтовская поэма «Черкесы», а также около дома, который посещал М. Ю. Лермонтов.

Л. ПРОКОПЕНКО

ПО СТРАНИЦАМ ГАЗЕТ

(май—август 1964 года)

Псковские газеты «Молодой ленинец» (№№ 50, 60, 66, 76, 90, 96. 99, 103, 107), «Ленинская искра» (№№ 72, 81, 101, 104, 107) и «Псковская правда» (№№ 110, 136, 141, 158, 191, 196, 209) опубликовали неизвестные и забытые стихотворения поэта А. Н. Яхонтова: «Скажи, мечтатель мой печальный», «Тайна слез», «Миг свиданья», «Русские песни», ответ на стихотворение М. Ю. Лермонтова «Любовь мертвеца» и др. В архиве А. Н. Яхонтова, долгое время жившего в Пскове, сохранились не только его оригинальные стихотворения, но и многочисленные переводы произведений Гете, Гейне и др. На страницах перечисленных газет читатель может найти неизданный перевод седьмого стихотворения Гейне из цикла «Новые песни» («Новая весна»), отрывок из IV и XVII «Римских элегий» и сцену из «Фауста» Гете, перевод стихотворения

lib.pushkinskijdom.ru

И. Ходзько «Сумерки». Публикации стихотворений и переводов А. Н. Яхонтова подготовлены к печати Л. А. Твороговым.

В газете «Волжская коммуна» (№ 126, 31 мая, Куйбышев) Н. Немудров опубликовал рассказ «Для шутки», напечатанный впервые без подписи в «Самарской газете» (1895, № 120, 9 июня). Путем сопоставления содержания рассказа с записью, сделанной М. Горьким в рукописном альманахе К. Чуковского и упомянутой последним в книге «Современники» (1962), публикатор установил авторство М. Горького.

Неизвестный очерк А. С. Новикова-Прибоя «За хлебом», написанный вскоре после Октябрьской революции и рисующий один из обыденных моментов героической жизни молодой советской республики, поместила на своих страницах газета «Социалистическая Якутия» (№ 135, 11 июня).

В 1909 году кинооператор А. О. Дранков снял фильм на даче Л. Андреева. Экземпляр ленты, побывавший в США, Франции, Германии, Швейцарии, был привезен в Москву сыном писателя В. Л. Андреевым. Кадр из фильма, на котором запечатлены Л. Андреев и Е. Чириков, воспроизведен в газете «Советская Татария» (№ 148, 24 июня, Казань).

В «Московской правде» (№ 170, 19 июля) впервые опубликована фотография М. Горького и С. Т. Коненкова, сделанная в 1928 году в Сорренто, в момент работы С. Т. Коненкова над скульптурным портретом М. Горького.

А. Храбровицкий в газете «Ленинское знамя» (№ 204, 30 августа, Москва) напечатал письмо П. А. Моисеенко к В. Г. Короленко, хранящееся в архиве В. Г. Короленко (Отдел рукописей Библиотеки СССР им. В. И. Ленина). Письмо, датированное 16 ноября 1903 года, свидетельствует о дружеских связях рабочего-революционера и известного писателя.

Забытую запись А. П. Чехова в книге записей Ново-Афонского монастыря, сделанную 25 июля 1888 года, опубликовал С. Чехов в газете «Советская Абхазия» (№ 143, 21 июля, Сухуми). «Люди, покоряющие Кавказ любовью и просветительным подвигом, — писал А. П. Чехов, — достойны большей чести, чем та, которую мы можем воздать им на словах». Эта запись была опубликована впервые в 1911 году в «Путеводителе по Кавказу» Г. Московича.

lib.pushkinskijdom.ru

К ШЕСТИДЕСЯТИЛЕТИЮ М. Б. ХРАПЧЕНКО

21 ноября 1964 года исполнилось 60 лет со дня рождения члена-корреспондента Академии наук СССР, профессора Михаила Борисовича Храпченко — авторитетного исследователя и знатока русской классической литературы.

Среди многих научных трудов М. Б. Храпченко особенно широкой известностью пользуются книги о Гоголе и Льве Толстом, работы, посвященные проблемам русского реализма, и другие исследования по истории и теории литературы. В них дается целостное рассмотрение творчества великих русских писателей, раскрываются исторические закономерности литературного процесса, общие принципы реалистического искусства. Эти труды имеют актуальное значение, помогая научной разработке вопросов социалистического реализма.

Характерные черты М. Б. Храпченко как исследователя ярко проступают в его последней монографии «Лев Толстой как художник» (1963), которая явилась серьезным вкладом в обширную литературу о великом русском писателе. В этой книге полнее, чем это делалось прежде, дана характеристика Толстого как величайшего — в русской и мировой литературе — художника слова. На основе анализа всего творчества писателя М. Б. Храпченко раскрывает специфические особенности художественного мышления Толстого, принципы и приемы его эпического повествования, проникновенность и мастерство художественного психологизма, формы выражения его беспощадного критицизма в обличении господствующих классов, глубочайшую народность его идейно-нравственного и эстетического мироощущения.

Являясь крупным достижением советского литературоведения в области изучения наследия Толстого, труд М. Б. Храпченко вместе с тем имеет научно-методологическое значение, содействует поискам более плодотворных путей исследования творчества художников слова в единстве идейных и эстетических принципов.

Глубокий, многосторонний подход к литературе, позволяющий охватить в единой картине все главные аспекты творчества крупнейших русских писателей, сочетается в работах М. Б. Храпченко с большой теоретической принципиальностью, с последовательной борьбой против враждебных концепций буржуазного литературоведения.

В лице М. Б. Храпченко советская наука и культура имеют выдающегося исследователя и талантливого организатора, который своей разносторонней деятельностью оказывал и оказывает плодотворное воздействие на развитие советской филологии.

Активная научная, научно-организаторская и общественная деятельность Михаила Борисовича Храпченко в Отделении литературы и языка Академии наук СССР всегда служила и — мы твердо верим в это — будет в дальнейшем служить успешному развитию советской филологии.

Коллектив научных сотрудников, общественные организации, дирекция Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР и редакция журнала «Русская литература» сердечно поздравляют Михаила Борисовича Храпченко с шестидесятилетием.

Желаем Вам, дорогой Михаил Борисович, доброго здоровья, еще многих лет счастливой творческой жизни, успехов на всех поприщах Вашей многообразной деятельности.

lib.pushkinskijdom.ru

УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА» В 1964 ГОДУ

	№	Стр.
СТАТЬИ, ИССЛЕДОВАНИЯ		
Алексеева О. Песни русских рабочих	*4*	119
Альтман М. О фамилии Калашников в «Песне» Лермонтова	*3*	73
Базанов В. О социально-эстетической природе причитаний	*4*	77
Базанов В. Фольклористика и современность	*2*	I
Бобров С. К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян»	*3*	119
Бузник В. В поисках нового (заметки о первых советских романах)	*3*	171
Бухштаб Б. Об источниках «Левши» Н. С. Лескова	*1*	49
Вацуро В. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов	*3*	46
Вырыпаев П. Один из возможных прототипов «кавказца»	*3*	57
Гинзбург Л. Лирика Баратынского	*2*	29
Жирмунский В. Стихосложение Маяковского	*4*	3
Кирпотин В. «Записки из подполья» Ф. М. Достоевского	*1*	27
Купреянова Е. Просветительские истоки философии и творческого метода Льва Толстого	*2*	40
Лихачев Д. Черты подражательности «Задонщины» (к вопросу об отношении «Задонщины» к «Слову о полку Игореве»)	*3*	84
Лурье Я. О художественном значении древнерусской прозы	*2*	3
Маймин Е. Стих и метр	*3*	108
Макогоненко Г. «Враг парнасских уз»	*4*	136
Максимов Д. Об изучении мировоззрения и творческой системы Лермонтова	*3*	3
Меднис Н. О датировке пятой редакции поэмы «Демон»	*3*	65
Нейман Б. Последнее знакомство Лермонтова	*3*	68
Прийма Ф. Поэт совершенно народный	*1*	7
Прокофьев Александр. Поэт большого сердца и могучего таланта	*1*	3
Пропп В. Жанровый состав русского фольклора	*4*	58
Рабинович М. Из цензурной истории «Маскарада»	*3*	60
Ревзов Б. О драматической трилогии А. К. Толстого	*3*	138
Русинова Э. Работы о Лермонтове за рубежом	*3*	75
Савченко Н. Как построен роман Достоевского «Подросток»	*4*	41
Соймонов А. Историческая специфика песенного фольклора эпохи крепостного права	*4*	105
Стеллецкий В. К вопросу о ритмическом строе «Слова о полку Игореве»	*4*	27
Теплинский М. О народничестве «Отечественных записок» (1868—1884)	*2*	55
Титов А. Лермонтов и «герои начала века»	*3*	13
Федоров А. «Смерть Поэта» среди других откликов на гибель Пушкина	*3*	32
Хализев В. Драма А. П. Чехова «Иванов»	*1*	65
Шарыпкин Д. Лермонтов в скандинавских странах	*3*	80
ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ		
Адрианова-Перетц В. Об эпитете «тресветлый» в «Слове о полку Игореве»	*1*	86
Альтман М. Заметки о Пушкине	*1*	138
Базанов В. Федор Герман и муравьевский вариант «Рассуждения» Д. И. Фонвизина	*1*	109
Баренбаум И. «Правда в пословицах» — агитационный раек 60-х годов XIX века	*4*	178
Баскевич И. Об одной анонимной статье дооктябрьской «Правды»	*4*	192
Батюто А. Тургенев и Паскаль	*1*	153

lib.pushkinskijdom.ru

Белоусов А. К вопросу о публикации двух стихотворений Пушкина в журнале «Современник» *1* 124
Болдур А. (*Румыния*). Ярославна и русское двоеверие в «Слове о полку Игореве» *1* 84
Вильчинский В. Из истории журнала «Дело» (неизвестные письма Н. В. Шелгунова) *1* 178
Виноградов В. И. С. Генслер и Ф. М. Достоевский — редактор «Гаванских сцен» *2* 71
Волк С. Юношеские тетради П. Ф. Якубовича *3* 204
Гиллельсон М. Пушкин в дневниках А. И. Тургенева 1831—1834 годов . *1* 125
Грановская Н. Юродивый в трагедии Пушкина *2* 92
Гуля О. Ромен Роллан о Ф. М. Достоевском *4* 186
Гусев В. Вук Караджич и русская фольклористика *2* 149
Демин А. О литературном значении древнерусских письмовников . . *4* 165
Жданов В., Зайденшнур Э. Еще раз об издании сочинений Л. Н. Толстого *2* 133
Заборова Р. Два стихотворения об отлучении Льва Толстого от церкви *2* 128
Захарина В. Роман Эркмана—Шатриана «История крестьянина» и его переделка в революционной народнической пропаганде *2* 117
Из воспоминаний Анатолия Мариенгофа (публикация А. Б. Никритиной, вступительная заметка Н. Хомчук) *4* 149
Кузнецов Ф. Г. Е. Благосветлов и «охранители» *1* 165
Куприяновский П. Дм. Фурманов над страницами Достоевского . . . *3* 212
Кутищев Ф. Некоторые комментарии к роману И. С. Тургенева «Новь» *1* 162
В. К. Кюхельбекер о поэзии Вальтера Скотта (публикация Ю. Левина) *2* 95
Ласорса К. Заметки о переводе «Евгения Онегина» на итальянский язык Этторе Ло Гатто *4* 179
Мацай А. Возможный источник первого знакомства Горького с Шевченко *4* 180
Мещеряков В. «Школа гостеприимства» Д. В. Григоровича как эпизод из литературных отношений 50-х годов *1* 142
Моисеева Г. Новый список повести об Александре Невском *1* 87
Неизвестная повесть XVIII века о хвастливом книжнике (публикация В. Малышева) *1* 97
Неизданное письмо Н. Г. Помяловского (публикация Н. Бельчикова) . *1* 163
Никитина А. Неизвестный корреспондент Глеба Успенского *2* 125
Нинов А. Бунин в «Знании» *1* 184
Новое о гражданской казни Н. Г. Чернышевского. Из неизвестной автобиографии А. А. Иностранцева (сообщение Ю. Марголиса и Г. Прошина) *2* 101
Павловский А. Из переписки Н. А. Заболоцкого с К. Э. Циолковским *3* 219
Павлюк Н. Стихотворение Шевченко в переводе шлиссельбургского узника *1* 145
Письмо Н. Асеева (публикация Л. Калачевой, вступительная заметка А. Смородина) *2* 146
Письмо Степняка-Кравчинского (перевод и примечания А. Бруханского и В. Хомякова) *2* 114
Ровда К. К истории одной полемики *4* 181
Рыскин Е. Пушкин или Гоголь? (О заключительной заметке к отделу «Новые книги» в пушкинском «Современнике») *1* 134
Серман И. Из литературной полемики 1753 года *1* 99
Скатов Н. Об одном эпизоде романа А. Ф. Писемского «Люди сороковых годов» *3* 201
Смолицкий В. Песни о разбойнике Григории Репке *1* 104
Соколов Н. Из цензурных материалов о Н. И. Наумове *2* 111
Степанов А. Библиотеке Академии наук 250 лет *4* 196
Субботина К. Творчество А. П. Чехова в оценке английской критики 1910—1920-х годов *2* 139
Фойницкий В. О поэтической цитате в заметке В. И. Ленина «Среди газет и журналов» *3* 211
Чистова И. О прототипе главного героя романа И. С. Тургенева «Новь» (из творческой истории романа) *4* 174
Штернберг Я. Статьи по поводу смерти Чернышевского в венгерской рабочей печати и их автор *2* 105

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

Гудзий Н. По поводу статьи В. А. Жданова и Э. Е. Зайденшнур об издании сочинений Л. Н. Толстого *4* 200
Заборова Р. Об изданиях «Казаков» Л. Н. Толстого *4* 206

lib.pushkinskijdom.ru

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Габович Я. О некоторых примечаниях, комментариях и утверждениях . . 2 168
Лотман Ю. С кем же полемизировал Пнин в оде «Человек»? 2 166
Нечаева В. Когда был снят секретный надзор за Ф. М. Достоевским . 2 170
Рейзов Б. Об одном юбилейном подарке Л. Н. Толстому 2 172
Трофимов И. Комментарий к комментарию 2 170
Фойницкий В. Досадные неточности 2 167
Фурер Л. Новый документ о Т. Г. Шевченко 2 169

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Альтман М. Полезная книга (Н. Милонов. Писатели Тульского края. Тульское книжное издательство, 1963) 2 196
Андреева С. Зарубежное исследование советской комедии (Мирослав Микулашек. Пути развития советской комедии 1925—1934 годов. Прага, 1962) 3 233
Архипова А. Схема противоречит фактам 2 209
Бочкарев В. Герцен и Чернышевский (И. В. Порох. Герцен и Чернышевский. Саратовское книжное издательство, 1963) 1 214
Бушмин А. Против упрощения сложной проблемы 4 214
Бушмин А. Салтыков в годы творческого расцвета (Е. Покусаев. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. Гослитиздат, М., 1963) 2 192
Давлетов К. Новая книга томского фольклориста (И. Ф. Бабушкин. О марксистско-ленинских основах теории народнопоэтического творчества. Изд. Томского государственного университета, 1963) 1 220
Ершов Л. Польский писатель о советской литературе (Sewеryn Pollak. Wyprawy za trzy morza. Szkice o literaturze rosyjskiej. Czytelnik, Warszawa, 1962) 3 230
Ершов Л. Сатирическая печать в СССР (С. Стыкалин, И. Кременская. Советская сатирическая печать. 1917—1963. Госполитиздат, М., 1963) 4 236
Жовтис А. Ритм и смысл (С. В. Шервинский. Ритм и смысл. К изучению поэтики Пушкина. Изд. АН СССР, М., 1961) 1 216
Заборов П. Сравнительное литературоведение в Восточной Европе (La littérature comparée en Europe orientale. Conférence de Budapest 26—29 octobre 1962. Akadémiai Kiadó Budapest, 1963) 2 201
Иезуитов А. Советский роман (М. М. Кузнецов. Советский роман. Очерки. Изд. АН СССР, М., 1963) 3 227
Ковалев В. Книга о современной русской прозе (Současná sovětská literatura, I. Ruská prósa. M. Čižkova, M. Drosda, J. F. Franěk, M. Genčivá, M. Hraba. M. Očadlikova. «Svet Sovětů», Praha, 1963) 4 240
Ковалев В. Книга о стиле Федина (Мирослав Заградка. О художественном стиле романов Константина Федина. Гос. пед. изд., Прага) 1 226
Конрад Н. О работах академика В. В. Виноградова (В. В. Виноградов. 1) О языке художественной литературы. Гослитиздат, М., 1959; 2) Проблема авторства и теория стилей. Гослитиздат, М., 1961; 3) Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Изд. АН СССР, М., 1963; 4) Сюжет и стиль. Изд. АН СССР, М., 1963) 4 226
Кочеткова Н. Русская повесть конца XVIII—начала XIX века в оценке швейцарского исследователя (P. Brang. Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770—1811. Wiesbaden, Harrassovitz, 1960, Bibliotheca Slavica) 2 198
Мальцев М. Ответ критикам (письмо в редакцию) 2 204
Панченко А. История и теория литературы в журнале «Československá rusistika» 2 174
Панченко А. Некоторые проблемы изучения древнеславянских литератур (Josef Hrabák. K metodologii studia starší české literatury. Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1961) 1 223
Пранскус Б. Русская литература в литовской критике (K. Korsakas. Literatūru draugyste. I knyga. Valstybiné grožénés literatūros leidykla. Vilnius, 1962) 3 237
Пятый Международный съезд славистов (сообщения участников съезда А. С. Бушмина, Г. М. Фридлендера, П. Н. Беркова, Д. С. Лихачева, Я. С. Лурье, В. Е. Гусева) 1 202
Суровцев Ю. Если говорить о методологии... (В. Кожинов. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. «Советский писатель». М., 1963) 4 230

lib.pushkinskijdom.ru

Фридлендер Г. Новые книги о Достоевском (Л. Гроссман. Достоевский. Изд. «Молодая гвардия», М., 1962 (Жизнь замечательных людей. Серия биографий. Вып. 24 (3571)); А. С. Долинин. Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». «Советский писатель», М.—Л., 1963; Я. Э. Голосовкер. Достоевский и Кант. Размышления читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума». Изд. АН СССР, М., 1963; М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е, перераб. и дополн. «Советский писатель», М., 1963; Я. О. Зунделович. Романы Достоевского. Статьи. Ташкент, 1963; Н. М. Чирков. О стиле Достоевского. Изд. АН СССР, М., 1963) *2* 179

Шервинский С. Итальянское Возрождение и славянские литературы (И. Н. Голенищев-Кутузов. Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI веков. Изд. АН СССР, М., 1963) *2* 190

ХРОНИКА *1* 229
2 214
3 240
4 242

По страницам газет: май—октябрь 1963 года *1* 237
сентябрь—декабрь 1963 года *2* 217
январь—апрель 1964 года *3* 244
май—август 1964 . . . . . *4* 246

Адрианова-Перетц В. Памяти Игоря Петровича Еремина *1* 239
Айзеншток Иеремия. Памяти М. Ф. Рыльского (1895—1964) *3* 246
Группа учеников и товарищей. Борис Александрович Ларин *2* 219

Исправление опечаток, допущенных в третьем номере за 1964 год

Страница	*Строка*	*Напечатано*	*Следует читать*
124	7 снизу	(из «Левого марша»)	(из «Нашего марша»)
131	1 снизу	стихотворение	стиховедение

lib.pushkinskijdom.ru

НОВЫЕ КНИГИ

Азнауров А. А. Очерки по этике великих русских революционных демократов. «Азернешр», Баку, 1964, 278 с.

Актуальные задачи изучения русской литературы XI—XVII веков. [Сборник статей. Отв. ред. Д. С. Лихачев]. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 452 с. (Инст. русск. лит-ры).

Алексеев М. П. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. Изд. Ленингр. унив., Л., 1964, 216 с.

Данилевский В. В. Ломоносов и художественное стекло. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 442 с. (Инст. археологии).

Из парижского архива И. С. Тургенева. Изд. «Наука», М., 1964, 581 с. («Литературное наследство», т. 73, кн. 1, 2).

Карху Э. Г. Финляндская литература и Россия. 1856—1900. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 281 с. (Петрозаводский инст. яз., лит-ры и истории).

Киселев Б. Рассказы о Куприне. «Советский писатель», М., 1964, 203 с.

Курбанов Ш. Этапы развития азербайджано-русских литературных связей в XIX в. Изд. АН АзССР, Баку, 1964, 251 с. (Инст. лит-ры и яз. им. Низами).

Лихачев Д. С. Текстология. Краткий очерк. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 102 с. (Инст. русск. лит-ры).

Научная конференция, посвященная творчеству И. А. Гончарова. Ульяновск. 1962. Материалы юбилейной Гончаровской конференции. Ульяновск, 1963, 319 с. (Ульяновский обл. краеведч. музей им. И. А. Гончарова).

Повести о споре жизни и смерти. Исследование и подготовка текстов Р. П. Дмитриевой. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 213 с. (Инст. русск. лит-ры).

Попова О. И. Грибоедов — дипломат. Изд. Инст. международных отношений. М., 1964, 219 с.

Проблемы народности, реализма и художественного мастерства. [Сборник статей]. Под ред. Г. Г. Агафонникова. Чарджоу, 1963 [1964], 120 с. (Уч. зап. Туркменского пед. инст. им. В. И. Ленина).

Пустовойт П. Г. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети». Лит. комментарий. Пособие для учителя. Изд. «Просвещение», М., 1964, 206 с.

Революционное народничество 70-х годов XIX века. Сборник документов и материалов, т. I. 1870—1875. Изд. «Наука», М., 1964, 530 с.

Русские писатели в Саратовском Поволжье. [Под ред. и с пред. Е. И. Покусаева]. Кн. изд., Саратов, 1964, 318 с.

Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. [Сборник статей]. Изд. «Наука», М., 1964, 243 с. (Инст. мировой лит-ры).

Чирков Н. М. О стиле Достоевского. Изд. «Наука», М., 1963, 158 с. (АН СССР. Отд. лит-ры и яз.).

Чхеидзе А. «История Пугачева» А. С. Пушкина. Ред. и пред. Д. Д. Благого. Изд. «Литература и искусство», Тбилиси, 1963, 324 с.

lib.pushkinskijdom.ru

Ямпольский И. Сатирическая журналистика 1860-х годов. Журнал революционной сатиры «Искра» (1859—1873). Изд. «Художественная литература», М., 1964, 623 с.

Антонов С. Письма о рассказе. «Советский писатель», М., 1964, 300 с.

Горький и художники. Воспоминания. Переписка. Статьи. [Сост. и авт. вступит. статьи И. А. Бродский]. Изд. «Искусство», М., 1964, 384 с.

Горьковские чтения. 1961—1963. Драматургия и театр. [Ред. коллегия: Б. А. Бялик и др.]. Изд. «Наука», М., 1964, 315 с. (Инст. мировой лит-ры).

Гречнев В. Я. Жанр литературного портрета в творчестве М. Горького. (Воспоминания о писателях). Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 132 с. (Инст. русской лит-ры).

Егоров А. Петр Замойский и его творчество. [1896—1958]. Изд. «Моск. рабочий». М., 1964, 100 с.

Инбер В. За много лет. [Сборник]. «Советский писатель», М., 1964, 494 с.

Караганов А. Жизнь драматурга. Творческий путь А. Афиногенова. «Советский писатель», М., 1964, 519 с.

Кардин В. Судья по имени время. О герое советской драмы. Изд. «Искусство». М., 1964, 203 с.

Ковалев В. А. Леонид Леонов. Семинарий. Пособие для студентов. Изд. «Просвещение», М.—Л., 1964, 251 с.

Левинсон З. Образ времени. Партия и революционный народ в творчестве К. А. Федина. Кн. изд., Тула, 1964, 184 с.

Любарева Е. Эдуард Багрицкий. Жизнь и творчество. «Советский писатель», М., 1964, 243 с.

О мастерстве сатиры. [Сборник статей, вып. 2]. Фрунзе, 1964, 280 с. (Уч. зап. Киргизского унив., вып. 12).

Озмитель Е. К. Советская сатира. Семинарий. Пособие для студентов. Изд. «Просвещение», М.—Л., 1964, 260 с.

Ф. Панферов. Воспоминания друзей. Сост. Б. Брайнина, А. Дроздов. «Советский писатель», М., 1964, 461 с.

Поляк Л. М. Алексей Толстой — художник. Проза. Изд. «Наука», М., 1964, 462 с. (Инст. мировой лит-ры).

Резников Л. Я. Повесть М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Проблемы жанра и стиля. Карел. кн. изд., Петрозаводск, 1964, 532 с.

Советская литература. [Сборник статей]. М., 1963 [1964], 496 с. (Уч. зап. Моск. обл. пед. инст. им. Н. К. Крупской, т. 129, вып. 6).

Творчество М. А. Шолохова. Сборник статей. Сост. П. И. Павловский. Изд. «Просвещение», М., 1964, 296 с.

Тихонов Н. Двойная радуга. Рассказы — воспоминания. «Советский писатель». М., 1964, 682 с.

Ц. А. Фурманов. Летопись жизни и деятельности. Библиография. Материалы. Иваново, 1963, 481 с. (Ивановский пед. инст.).

Холодов Е. Позиция художника. [Драматургия и театр]. Изд. «Искусство», М., 1964, 286 с.

Швачкин Вл. А. Маяковский и молдавская лирическая поэзия. 1924—1960 гг. Изд. «Картя молдовеняскэ», Кишинев, 1964, 244 с.

Шкловский В. Жили-были. Воспоминания, мемуарные записи, повести о времени: с конца XIX в. по 1962 г. «Советский писатель». М., 1964, 482 с.

---

lib.pushkinskijdom.ru

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Книги Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР

Вышла в свет

История русского романа в двух томах

Исследование посвящено развитию русского романа от его истоков до творчества Герцена (т. I) и от 50-х годов XIX века до эпохи первой русской революции (т. II).

В книге выясняются особенности реалистического метода крупнейших русских писателей и мировое значение русского классического романа.

Готовится к печати

Словарь-справочник «Слова о полку Игореве», вып. 1

Составитель В. Л. Виноградова, отв. ред. Д. С. Лихачев

Издание ставит своей целью объяснить и прокомментировать весь словарный состав выдающегося памятника древнерусской литературы. Лексика памятника сопоставляется в «Словаре» с обширным языковым материалом древнерусских текстов, произведений русского, украинского и белорусского фольклора, областных словарей и словарей славянских языков.

ЗАКАЗЫ НА ВЫШЕДШИЕ И ГОТОВЯЩИЕСЯ К ПЕЧАТИ ИЗДАНИЯ НАПРАВЛЯЙТЕ ПО АДРЕСУ:

Москва, К-12, Б. Черкасский пер., 2/10,
Контора «Академкнига», отдел «Книга — почтой»;
Ленинград, Д-120, Литейный пр., 57,
Ленотделение «Академкнига», отдел «Книга — почтой»
или в ближайший магазин «Академкнига».

lib.pushkinskijdom.ru