АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№4 ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ 1980

Год издания двадцать третий

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Б. П. Гончаров. Поэтика и лингвистика (к проблеме интерпретации художественного целого) 3
В. Г. Базанов. К символике Красного коня 21
П. С. Выходцев. Неизвестная редакция поэмы А. Твардовского «Страна Муравия» 34
В. А. Ковалев. Лирика Бориса Пастернака 59
И. И. Плеханова. Особенности сюжетосложения в творчестве В. Шукшина, Ю. Трифонова, В. Распутина (к проблеме художественной условности) 71

ПОЛЕМИКА

Ф. Я. Прийма. К спорам о Радищеве 89
Ю. В. Стенник. О специфике жанровой природы басни 106

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Г. И. Сенников. А. Н. Радищев и Николай Смирнов 120
Е. К. Степанов. «Мне дорог край родной...» (А. Н. Креницын) 122
Н. Н. Петрунина. Вяземский — биограф Фонвизина и Пушкин — историк Пугачева 130
Н. М. Михайловская. Утопические повести В. Ф. Одоевского 135
Б. В. Мельгунов. Из разысканий о Некрасове 140
А. В. Лужановский. Документальность повествования — жанровый признак рассказов Н. С. Лескова 144

(См. на обороте)

ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

В. Ф. Пржедпелецкий (Юрий Туманов). Блок на фронте (публикация А. В. Лаврова) 151
Неизданные статьи Андрея Белого (публикация А. В. Лаврова) 160

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

М. В. Строганов. «Поэма без героя» и ее комментаторы 177
Н. В. Зеленова-Чешихина. «Фантазии» биографов 178
М. А. Любавин. Карикатура в «Осколках» и «Вишневый сад» 180
Ю. Ф. Котляров. Уточнение к напечатанному (Горький и Шаляпин) 182
Г. М. Прохоров. Автограф старца Исайи? 183

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

К. И. Ровда. Сравнительное изучение славянских литератур (новые книги ученых социалистических стран) 186
С. И. Николаев. Польско-русские связи старшей поры 200
О. В. Миллер. Английский исследователь о романе М. Ю. Лермонтова . . . 203
Ю. К. Бегунов. Изучение литературы Петровской эпохи за последнее десятилетие 208
В. П. Мещеряков. Два столетия русской театральной критики 225

Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1980 году. 233

Редакционная коллегия:

В. В. ТИМОФЕЕВА (главный редактор)

В. Г. БАЗАНОВ, *А. С. БУШМИН*, *П. С. ВЫХОДЦЕВ* (зам. главного редактора), *А. А. ГОРЕЛОВ*, *Н. А. ГРОЗНОВА*, *Л. Ф. ЕРШОВ*, *А. Н. ИЕЗУИТОВ*, *В. А. КОВАЛЕВ*, *А. М. ПАНЧЕНКО*, *Ф. Я. ПРИЙМА*

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

Адрес редакции: 199164, Ленинград, наб. Макарова, д. 4. Тел. 218-16-01

Журнал выходит 4 раза в год

© Издательство «Наука», «Русская литература», 1980 г.

lib.pushkinskijdom.ru

Б. П. ГОНЧАРОВ

ПОЭТИКА И ЛИНГВИСТИКА

(К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦЕЛОГО)

Проблемы стиля и поэтики в современной филологии вызывают острый интерес. Этот интерес симптоматичен: все большее внимание уделяется постижению существенных особенностей литературы, которые определяют ее своеобразие, отличают от других форм идеологии и других видов искусства.

В эпоху НТР, когда методологическое «поле» общественных наук подвергается давлению естественных, важно обратиться к вопросу о взаимодействии двух основных дисциплин филологии в изучении художественной речи. Одинаково неверно отвергать содружество языкознания и литературоведения в этой сфере и отождествлять их задачи. Общим и для литературоведения и для лингвистики является пристальное внимание к художественной речи, но различие в задачах этих двух наук приводит к неодинаковой трактовке постигаемых явлений: если первая стремится к изучению стиля в соотнесении с художественной системой произведения, то вторая исследует отдельные аспекты художественной речи как системы языка.

Литературное произведение может быть научно исследовано лишь в том случае, если в процессе анализа не разрушается его *художественное целое*, т. е. единство всех сторон произведения, при котором последнее реально функционирует. Перед нами — *художественный* объект со своими суверенными законами, и поэтому любые исследования стиля (в том числе и в так называемой лингвистической поэтике) следует оценивать с точки зрения того, в какой мере эти специфические законы воспроизводятся в процессе стилевого анализа.[1]

Комплекс этих проблем возникает вновь и вновь при появлении очередных исследований. Выход в свет книги «Лингвистика и поэтика» (М., 1979), как бы замыкающей цепь предшествующих публикаций по данной тематике, — повод для того, чтобы поделиться теми сомнениями, которые вызывают исследования по так называемой лингвистической поэтике и другим родственным направлениям, отвлекающимся от анализа художественного целого.

Весьма симптоматично, что название книги повторяет заглавие появившейся двадцатилетие назад брошюры Р. Якобсона «Лингвистика и поэтика», распространенной в качестве подготовительного материала для семинара по поэтике в Польше (1960) [2] и позднее включенной в сборник «Стиль в языке» (Style in language. N. Y., 1960). Перекличка заглавий не случайна и недвусмысленна. Полагая, что «поэтика имеет

---

[1] На роль художественного целого обращают внимание и лингвисты. Р. А. Будагов писал: «...„художественная речь“ преследует к тому же и эстетические цели. Язык художественной литературы... не смог бы эстетически воздействовать на читателей, если бы „художественные ресурсы“, которыми он располагает, не выступали в определенной системе» (Будагов Р. А. Метафора и сравнение в контексте художественного целого. — Русская речь, 1973, № 1, с. 31).

[2] Jakobson R. Linguistics and poetics. N. Y., 1959, 47 p. Далее ссылки на эту работу приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

право на ведущее место в литературной науке», Р. Якобсон вообще изгонял из теории искусства понятие художественного образа и все сводил к «структуре», якобы сходной в различных видах искусства: «Поэтика трактует проблемы словесной структуры, подобно тому как анализ живописи связан с изобразительной структурой» (с. 2). Далее поэтика насильственно сближалась со структуральной лингвистикой и оказывалась принадлежащей «общей семиотике» (с. 2).

В предисловии к сборнику «Лингвистика и поэтика» (отв. редактор В. П. Григорьев) хотя и признается право на существование «внелингвистических областей поэтики», все же упорно отстаивается *автономность* ее структуральной методики, поскольку как «неправомерные» воспринимаются точки зрения, «рассматривающие лингвистическую поэтику лишь как вспомогательную литературоведческую дисциплину».[3]

Подобный подход к поэтике во многом близок позициям так называемой «новой стилистики». «Техника формалистического анализа» стихотворного произведения, представленная в ряде работ Р. Якобсона, выступает в качестве «исходного пункта» (point of departure) для теоретика «новой стилистики» Роджера Фаулера.[4]

От методики структуральной поэтики в книге «Лингвистика и поэтика» протягивается нить к «отдельным семантическим проблемам стиховедения, которое в наши дни особенно тесно связано с идеями лингвистической поэтики» (с. 4). Читаешь предисловие, и возникает идиллическая картина всеобщей методологической гармонии. А ведь, по справедливым словам исследователя, «в науке о языке бытуют *разные* теоретические концепции», «современная лингвистика — весьма неоднородная область знания».[5] Нет методологической гармонии и в современном стиховедении; в нем отчетливо определилось несколько методологических направлений,[6] о чем свидетельствуют и дискуссии последних лет на страницах журналов «Известия АН СССР. Серия литературы и языка» и «Филологические науки».

В мою задачу не входит обстоятельное рассмотрение сборника «Лингвистика и поэтика». Отталкиваясь от этой книги, обращаясь к представленному в ней материалу стиховедения, к другим публикациям по родственной проблематике, я попытаюсь привлечь внимание к комплексу дискуссионных проблем, связанных с воссозданием художественного целого в стилевом анализе.

Мне представляется перспективной позиция тех исследователей, которые отчетливо видят отличие задач науки о литературе от лингвистического изучения. В интерпретации В. В. Виноградова поэтика как комплексная филологическая дисциплина выходила за рамки лингвистической стилистики с ее более узкими задачами.[7] Во многом сходной позиции придерживается Р. А. Будагов, который «разграничение лингвистической и литературоведческой стилистики» видит в том, что, «исследуя постоянное взаимодействие общего и индивидуального, лингвисты прослеживают развитие ресурсов и выразительных возможностей литера-

---

[3] Лингвистика и поэтика. М., 1979, с. 4. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[4] Fowler R. New stylistics. — In: Style and structure in literature. Essays in the new stylistics., N. Y., 1975, p. 9.

[5] Будагов Р. А. Борьба идей и направлений в языкознании нашего времени. М., 1978, с. 3, 229.

[6] См.: Тимофеев Л. По воле истории. М., 1979; Гончаров Б. П. 1) О структурализме в стиховедении. — Филологические науки, 1973, № 1; 2) Останется ли стиховедение филологической наукой? — Там же, 1977, № 4; Вишневский К. Д. К вопросу об использовании количественных методов в стиховедении. — В кн.: Контекст-1976. М., 1977.

[7] См.: Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, с. 184, 186.

lib.pushkinskijdom.ru

турных языков, между тем как литературоведы интересуются стилистической палитрой писателей или стилистическими принципами целых школ и направлений в связи с историей и теорией той или иной национальной литературы».[8] В одной из своих работ Р. А. Будагов соотносит литературоведческое изучение стиля с движением «от языка и стиля» «ко всему искусству писателя», в то время как у лингвистов «подобное движение соотносится прежде всего с состоянием литературного языка».[9]

Отчетливо видит различие двух филологических наук при изучении стиля Г. В. Степанов: «В акте творчества языковые единицы (слова, словосочетания, предложения), уже имеющие свое содержание (значение), целенаправленно используются для выражения художественных „смыслов", т. е. мыслей художника об объектах реальной действительности».[10] Поставленная исследователем проблема «целенаправленности», т. е. художественной обусловленности художественной речи, очень важна.

Опираясь на подобные перспективные суждения наших ведущих языковедов, М. Н. Кожина отмечает отчетливое различие задач литературоведения и языкознания при подходе к анализу стиля.[11]

Особую позицию занимает В. П. Григорьев, настаивающий на создании «лингвистической поэтики (ЛП)», которая, по сути дела, совмещает в себе понятия поэтики и стилистики (по крайней мере «лингвостилистика», по мнению автора, синонимична «ЛП»).[12] Позиция В. П. Григорьева, отчетливо представленная, в частности, в книгах «Поэт и слово. Опыт словаря» (М., 1973), «Слово в русской советской поэзии» (М., 1975), в упомянутом предисловии к сборнику «Лингвистика и поэтика», книге «Поэтика слова» (М., 1979), характеризуется следующими особенностями: 1) методы поэтики сводятся к методам структуральной лингвистики; 2) понятие поэтики сужается до «словопреобразования»; 3) поэтическое произведение и индивидуальный стиль как основные категории стилевого анализа явно недооцениваются.

Хотя В. П. Григорьев, рассматривающий литературу как «одну из манифестаций языка» («Поэт и слово», с. 57), отмечает, что «к языку литература не сводится», он считает познание содержательной природы формы задачей весьма отдаленной перспективы: «Перескакивать через этапы исследования, смешивать объективные характеристики отдельных элементов художественной структуры и их совокупностей с эстетическими оценками произведений в широком историческом и идеологическом контексте недопустимо для научного подхода к искусству» («Поэт и слово», с. 85). По сути дела в рассуждениях автора возникает трудноразрешимое противоречие: справедливо признавая, что «к языку литература не сводится», В. П. Григорьев оставляет изучение художественного, или, как он называет, «транслингвистического», остатка («Поэт и слово», с. 58) нашим потомкам. Методы же структуральной лингвистики оказываются единственно приемлемыми: «Филологическое исследование поэтического языка может быть успешным лишь при том условии, что художественная речь изучается с использованием необходимых здесь

---

[8] Будагов Р. А. Литературные языки и языковые стили. М., 1967, с. 105.

[9] Будагов Р. А. Об одном опыте построения истории русского литературного стиля. — Филологические науки, 1978, № 5, с. 46.

[10] Степанов Г. В. Содержательный и формальный аспекты в литературно-критическом анализе художественного произведения. — В кн.: Язык и стиль писателя в литературно-критическом анализе художественного произведения. Кишинев, 1977, с. 4. Ср.: Степанов Г. В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста. — Известия АН СССР, сер. лит-ры и яз., т. XXXIX, 1980, № 3, с. 203, 204.

[11] Кожина М. Н. Стилистика русского языка. М., 1977, с. 14—15.

[12] Поэт и слово. Опыт словаря. М., 1973, с. 33. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

методик собственно лингвистического анализа».[13] Как отмечено в другой работе, «задача увидеть в слове самостоятельную культурную ценность, систему эстетически значимых смыслов достойна структурной филологии наших дней».[14] Как мы увидим ниже, в структуральной лингвистике «эстетическая значимость смыслов» понимается весьма специфически. «Поэтика объективная», отождествляемая с поэтикой структуральной, по мнению В. П. Григорьева, может быть создана лишь при опоре на «лингвистически строгую историю художественной речи, историю поэтического языка» («Слово...», с. 63).[15]

В работах В. П. Григорьева «лингвистическая поэтика» по существу сужается до проблем словопреобразования, через систему понятий «словесно-художественный стиль — стиль словесный» и далее — «преобразование как категория ЛП, проблема единиц художественной речи» («Поэт и слово», с. 51). В другой работе задачи поэтики отождествляются с «необходимостью исследования движущейся системы способов *словопреобразования*», «тропов и фигур» («Слово...», с. 54), т. е. поэтика сводится к «поэтической лексикографии» («Слово...», с. 62), а среди задач «истории русского поэтического языка» выделяется изучение «развития самой системы способов словопреобразования» («Слово...», с. 75).

О том, что «поэтика слова» сужается до «поэтики лексики» в поэтических текстах, свидетельствует и книга В. П. Григорьева «Поэтика слова» (см. с. 11); своими конкретными анализами (ч. III — почти половина объема) она обращена к «способам словопреобразования в русской поэзии XX века».

Существенным недостатком пропагандируемой В. П. Григорьевым «лингвистической поэтики» является недооценка категорий произведения и индивидуального стиля. Универсальный «язык поэзии» возникает как бы помимо «индивидуальных авторских стилей» («Поэт и слово», с. 41). Столь же универсальна надстилевая категория «поэтического языка» («Поэт и слово», с. 38). Термин «стилема» не удовлетворяет В. П. Григорьева, в частности, тем, что «как бы ориентирован на единицу *индивидуального* стиля, а не на всю художественную речь в целом» («Поэт и слово», с. 61).

Неужели художественная речь мыслима без исследования индивидуальных стилей крупных художников слова? В. П. Григорьев прокламирует — но отнюдь это не доказывает! — существование некоей «единой для данной эпохи системы выразительных средств» («Слово...», с. 71). И опять-таки получается, что эта «единая система выразительных средств» существует как бы помимо индивидуального стиля. Но какое же «единство», например, в «зауми» Хлебникова и художественно-выразительных средствах поэм Маяковского «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо»?[16] «Поэтический стиль эпохи» («Слово...», с. 72) подменяет индивидуальные поэтические стили.

Из поля зрения «ЛП» по сути дела выпадает *важнейшая категория анализа — художественное произведение*. Целостный художественно-выразительный комплекс раздробляется в «ЛП» на микродетали (вроде пресловутых «анаграмм»), оторванные от художественного функционирования произведения как целостной системы и наделяемые искусственным, зависящим от богатства авторской фантазии значением, не мотиви-

---

[13] Григорьев В. П. К спорам о слове в художественной речи. — В кн.: Слово в русской советской поэзии. М., 1975, с. 74. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[14] Григорьев В. Вкус слова. — Литературное обозрение, 1979, № 4, с. 28.

[15] Ср.: Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979, с. 13, 23. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[16] См.: Гончаров Б. П. Маяковский и Хлебников (К проблеме концепции слова). — Филологические науки, 1976, № 3.

lib.pushkinskijdom.ru

рованным *системным* анализом произведения. Не следует также забывать о том, что в литературном процессе произведение — основная категория, при помощи которой художественное творчество воздействует на общественную жизнь. Поэтому выпадение категории произведения отнюдь не безобидно.

Но, может быть, спорные или неверные положения так называемой лингвистической поэтики и родственных ей направлений не отражаются на конкретном анализе художественного текста, который является единственным критерием истинности тех или иных концепций? К сожалению, при таком анализе наблюдается разрушение художественного целого, что свидетельствует о теоретической недостаточности структуральной «лингвопоэтической» методологии.

Критикуя структуралистские методы за «расчленение целого и утрату содержания», Н. К. Гей отметил, что изучение структуры художественного содержания на словесном уровне неполно, поскольку «содержание произведения, его художественная система оказываются сверхсловесной системой, и это следует принимать в расчет при современных методах и формах научного анализа. Произведение искусства всегда функционально в целом и во всех своих звеньях».[17]

В работах некоторых представителей «ЛП» художественное целое разрушается именно потому, что не принимается во внимание «сверхсловесный» характер художественной системы, не учитывается, что «произведение литературы — это не скопление слов, а динамический содержательный образ».[18]

Разрушение художественного целого можно проследить по различным направлениям: 1) извлечение компонента из системы художественных связей, его абсолютизация и гипертрофированное внимание к его самоценному смысловому значению; 2) разрушение контекстуальных связей произведения; 3) привнесение методологии, неадекватной изучаемому объекту.

Компонент извлекается из системы художественных связей различными путями. Я остановлюсь лишь на нескольких явлениях — так называемом звуковом символизме, при котором звук абстрагируется от комплекса интонационных отношений речи; самоценном анализе грамматических форм, претендующем на стилевое (или, по крайней мере, стилистическое) значение; семантическом анализе «размеров», извлеченных из комплекса выразительных средств.

Не входя в обсуждение вопроса об истории так называемого звукового символизма, сошлюсь на позицию Рене Уэллека и Остина Уоррена. В своей «Теории литературы», изданной на нескольких европейских языках, авторы объявляют ложным допущение, что «звук следует анализировать в полном отрыве от значения».[19] Но они склонны приписывать отдельным, изолированным от фонетического и смыслового ряда звукам самостоятельное значение, провозглашая, например, «основную ассоциацию между передними гласными («е» и «i») и тонким, быстрым, ясным и ярким объектами и, с другой стороны, между задними гласными («о» и «u») и грубым, медленным, пасмурным и темным объектами».[20]

Большая роль звукового символизма отмечается в статье Паоло Валесио «О поэтике и метрической теории».[21] В чем же видит П. Валесио

[17] Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. М., 1975, с. 163.
[18] Там же, с. 181. В. П. Григорьев с неуместной иронией и без особой аргументации пытается отмахнуться от поставленной проблемы, лишь ссылаясь на весьма расширительно трактуемую проблему «упаковочного материала» («Поэтика слова», с. 131—132; ср. с. 26).
[19] Wellek R. and Warren Aust. Theory of literature. N. Y., 1956, p. 146.
[20] Ibid., p. 151.
[21] Valecio Paolo. On poetics and metrical theory. — Poetics, 1971, № 2, p. 41.

lib.pushkinskijdom.ru

«звуковой символизм»? Автор цитирует ряд поэтов, в том числе Пушкина:

И, вестник утра, ветер веет...

и Лермонтова:

Играют волны, ветер свищет

и стремится выявить в этих строках роль «звуковых сегментов», якобы используемых как «метафоры для других звуков» (с. 42). Механизм образования подобных «метафор» не раскрыт; мы не находим доказательств, что звук «в» *помимо семантики слова* отражает «шум, производимый ветром» (с. 42). К тому же П. Валесио недопустимо унифицировал и усреднил звукопись изучаемых произведений: в пушкинской строке звуки «в» участвуют в инструментовке стиха не сами по себе, а в соединении со звуком «е», который находится под ударением («вестник», «ветер», «веет»); следовательно, здесь взаимодействует комплекс звуков, а не отдельные звуки, что не учитывается П. Валесио. В подобном исследовании «звуковых сегментов» импрессионизм анализа соседствует с игнорированием звуковой структуры конкретных стихотворных строк.

Критикуя «гипертрофию идеи звукового символизма» (когда, к примеру, звук «h» показывает «обратное направление») как «сугубо импрессионистическую», И. Р. Гальперин тем не менее считает бесспорным, что «в стиле речи, который является наиболее организованным, где ограничительные тенденции действуют с наибольшей силой, где процесс отбора проводится наиболее тщательно, а именно, в стиле поэтической речи, звуковая организация высказывания несет в себе определенные коммуникативные функции».[22] Так, исследователь полагает, что «сонорные [л] и [м] будут реже встречаться в „агрессивной“ поэзии (если придерживаться деления, предложенного Фонадь), чем в „нежной“ (пожалуй, «лирической» будет более подходящим термином) поэзии, и что звуки [к], [т], [р] по характеру их артикуляции будут превалировать в „агрессивной“ поэзии по сравнению с „нежной“».[23] В подобных суждениях необоснованно допускается, что сам по себе звук «л», к примеру, способен воспроизводить «нежные», «лирические» чувства, а «р» — «агрессивные».

Но ведь звуки не существуют в речи сами по себе, они включаются в слова, а слова в осмысленной (а уж тем более — художественной) речи — в интонационные единства, которые и воссоздают содержание. Это подмечено не только исследователями речи,[24] но и художниками слова. В «Портрете Дориана Грея» Оскара Уайльда есть эпизод, когда талантливая актриса Сибила Вейн под влиянием чувства любви расслабляется и играет фальшиво: «Лицо ее не выразило никакой радости, когда она увидела Ромео. И первые слова Джульетты... как и последовавшие за ними реплики во время короткого диалога, прозвучали фальшиво. *Голос был дивный, но интонации совершенно неверные. И этот неверно взятый тон делал стихи неживыми, выраженное в них чувство — неискренним*».[25] Эти «неверные интонации» возникают как отражение всего *комплекса* звуковых отношений речи, а не отдельных, изолированных звуков. Верно воссозданная интонация воспроизводит художественное целое, ложная — разрушает его; интонационная система опирается

---

[22] Гальперин И. Р. Информативность единиц языка. Пособие по курсу общего языкознания. М., 1974, с. 46.

[23] Там же, с. 46—47.

[24] См., например: Торсуева И. Г. Теория высказывания и интонация. — Вопросы языкознания, 1976, № 2.

[25] Уайльд Оскар. Избр. произв. в 2-х т., т. 1: М., 1960, с. 107. Курсив мой, — *Б. Г.*

lib.pushkinskijdom.ru

на фонетическую и подчиняет ее себе. Именно поэтому самоценный анализ отдельных звуков, абстрагированных от интонации, искажает художественное целое.

Звуковой символизм — одна из разновидностей *микросемантического анализа*, при котором отвлекаются от художественного целого и стремятся придать каждому изолированно взятому элементу речи самостоятельное смысловое значение. При таком подходе упускается из виду, что художественное (в том числе стихотворное) произведение — это сложная *иерархическая система*. Член иерархии извлекается из системы, и с ним производятся всяческие манипуляции.[26]

Еще одно направление, устраняющееся от соотнесения анализа с художественным целым и связанное со «звуковым символизмом», — поиски так называемых анаграмм, восходящих к понятию звукообраза, которое фигурировало в работах Вяч. Иванова и А. Белого, и незавершенной теории «анаграмм» Ф. де Соссюра.[27] Суть «анаграммирования» заключается в том, что в звуковом составе слов стихотворного произведения отыскивается какое-то «ключевое» слово, якобы определяющее собой весь его звуковой строй. Например, анализируя «Современную оду» Некрасова, авторы разбора видят слово «ода» даже в словах «вдов», «дочь», «до», «родню».[28] Целостное восприятие текста при анаграммировании отсутствует, ибо произведение искусственно дробится на самоценные звуки, воспринимаемые вне интонационного строя, а вдохновенное творчество поэта превращается в нечто сугубо рациональное.

Все это — проявления «звукового символизма» в импрессионистической оболочке. Предпринимаются попытки подкрепить эту теорию «психометрическими» методами. Я имею в виду ряд работ А. П. Журавлева, подытоженных в его докторской диссертации. Автор исходит из неверной посылки о том, что «в слове наблюдается взаимное тяготение звучания и значения к соответствию».[29] Поскольку некоторые слова русского языка не укладываются в прокрустово ложе его теории, А. П. Журавлеву хочется... изменить звуковую форму, к примеру, слова «женщина», так как в нем кому-то чудятся такие «характеристики», «резко противоречащие значению», как «темный, отталкивающий, тяжелый, устрашающий, низменный, злой» (с. 41); автор упустил из виду, думается, немаловажную деталь: в слове «женщина» — общий индоевропейский корень «ген», который никакие эксперименты не в состоянии отменить. Перед нами натуралистическое истолкование звуков вне фонетических слов как целостных единиц речи. Слово разымается на части, разрушается как единое целое; проблема иерархии звуковых связей снимается, а «фонетическое значение» явно гипертрофируется.

С позиций «фонетического символизма» автор подходит и к «организации звуковой формы поэтического текста» (с. 44); в последний

---

[26] О других примерах «микросемантизма» см.: Гончаров Б. П. К проблеме смысловой выразительности стиха. — Известия АН СССР, сер. лит-ры и яз., т. XXIX, 1970, № 1; Тимофеев Л. Возможен ли эксперимент в поэтике? — Вопросы литературы, 1977, № 6; Ломинадзе С. Смысл и целостность (Об анализе поэтического произведения). — Там же, 1979, № 8.

[27] В. П. Григорьев справедливо отмечает: «...как большой ученый, Соссюр не опубликовал свой труд, доказательность которого осталась проблематичной для самого автора» («Поэтика слова», с. 251). В. П. Григорьев пишет и о «сомнениях» Соссюра «по поводу реального статуса обнаруженных им анаграмм» (с. 266); этот «реальный статус» совершенно не учитывается многими «анаграммистами», в том числе и В. С. Баевским.

[28] Баевский В. С., Кошелев А. Д. Поэтика Некрасова: анаграммы. — В кн.: Н. А. Некрасов и его время. Межвузовский сб., вып. 1. Калининград, 1975, с. 32.

[29] Журавлев А. П. Содержательность фонетической формы знаков в современном русском языке (психолингвистическое исследование). Автореф. докт. дис. Саратов, 1974, с. 43. Далее ссылки на эту работу приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

«символика» звучания и «синтаксических конструкций»[30] привнесена искусственно, хотя для ее обоснования А. П. Журавлев обращается к ЭВМ.

Из системы художественных связей произведения могут извлекаться не только звуки (звуковой символизм, анаграммирование), но и те или иные грамматические категории, которые рассматриваются сами по себе, примером чего является «поэзия грамматики» Р. Якобсона. Анализируя «Кошек» Бодлера, Р. Якобсон и К. Леви-Стросс осуществляют искусственный семантический «нажим» на отдельно взятые, обособленные «детали». Например, обращается внимание на то, что «все грамматические подлежащие в сонете... множественного числа и что женские рифмы множественного числа».[31] Особую роль авторы пытаются придать мужской рифме: «Все в сонете мужского рода, но кошки и их второе я, les grand sphinx двуполые. Именно эта неопределенность подчеркнута в сонете парадоксальным выбором существительных женского рода для так называемых мужских рифм».[32]

Но подобные семантические нагрузки на грамматические формы, ту или иную категорию рифм, взятые в отвлечении от художественного целого, остаются неаргументированными и производят впечатление произвольных. Какое художественное значение имеют элементы грамматической формы в системе целого? Это не раскрыто. «Поэзия грамматики» предстает весьма односторонней, поскольку «поэзия» исчезает, а «грамматика» утрачивает свое истинное значение.

Наряду с «поэзией грамматики» существует, если так можно выразиться, «поэзия» фонологии,[33] к которым присоединилась и «поэзия» размера, особенно активно заявившая о себе в последние пятнадцать лет. Когда К. Тарановский пытался установить связь между пятистопным хореем и темой пути, одинокого пути и т. п., он по крайней мере опирался на реальные слова («Выхожу один я на *дорогу*...»), хотя и извлекал их из поэтической системы определенных произведений вне учета их реального функционирования, прямого или метафорического употребления слов «дорога», «путь» и подобных.[34] Концепция К. Тарановского была подвергнута справедливой критике именно за искусственное семантическое осмысление определенного размера.

Пытаясь отвести эту критику и развивая концепцию К. Тарановского, М. Л. Гаспаров в статье «Семантический ореол метра. К семантике русского трехстопного ямба», опубликованной в сборнике «Лингвистика и поэтика», покидает пределы слова как такового. Исследователь обращается к аналогии между «выявлением семантического ореола размера» и «выявлением значения слова» (с. 284). Думается, что эта аналогия абсолютно не оправдана в силу целого ряда обстоятельств.

Слово — это «*система* форм и значений», в нем важна «*совокупность* его основных форм и значений»,[35] в то время как и «метр» и «размер» — понятия, относящиеся лишь к форме слова. Это абстракции, возникающие из акцентно-слоговой организации слов (т. е. элементов их

---

[30] Журавлев А. П. Статистический анализ художественного текста. — В кн.: Статистическое изучение стилей языка и стилей речи. Тезисы докладов и сообщений к республиканской научной конференции. Вып. 1, Горький, 1970, с. 25.

[31] Jakobson R. and Lévi-Strauss C. Sharles Baudelaire's «Les Chats». — In: Structuralism. A reader. L., 1970, p. 220.

[32] Ibid., p. 221.

[33] См.: Тимофеев Л. По воле истории, с. 269—303; Гончаров Б. П. Принцип историзма и системный анализ стихотворного произведения. — В кн.: Методология современного литературоведения. Проблемы историзма. М., 1978.

[34] Тимофеев Л. По воле истории, с. 301—302; Гончаров Б. П. О структурализме в стиховедении, с. 10—11; Вишневский К. Д. Указ. соч., с. 145 и сл.

[35] Виноградов В. В. Русский язык (грамматическое учение о слове). Изд. 2-е, М., 1972, с. 18, 23. Курсив мой, — *Б. Г.*

lib.pushkinskijdom.ru

формы) в пределах строк (стихов) и строф. Таким образом, в размере реализуется лишь один из элементов формы слова — «фонетические (акцентно-слоговые) особенности словесного материала того или иного языка».[36] Кроме этого, М. Л. Гаспаров не учитывает различия между значением слова и его употреблением, т. е. те «„приращения смысла", которые возникают у слова в композиции сложного целого (монолога, *литературного произведения*, бытового диалога) или в индивидуальном применении, в зависимости от ситуации», того, что «сколько обособленных контекстов употребления данного слова, столько и его значений».[37] Если при сочетании слов появляются «правила сложения смыслов, дающие не сумму смыслов, а новые смыслы»,[38] то тем более резко возникает вопрос о *полифункциональности* стихотворной формы, лишь одним из компонентов которой является «размер». Определенный размер наполняется значением лишь в конкретной поэтической системе. Л. И. Тимофеев справедливо заметил: «Ритм стихотворения настолько тесно связан с его лексикой, с его интонационно-синтаксической структурой, с общей эмоциональной и семантической окраской, что только в этом сложном выразительном единстве он получает определенный индивидуальный характер, соответствующий общему строю избранной поэтом речи».[39] Слово — конкретно и безусловно, а «размер» — крайне условен. А. Твардовский писал, что если «осмысленные, присущие живой речи» сочетания слов «находят себе место в рамках любого из так называемых канонических размеров, то они подчиняют его себе, а не наоборот, и уже являют собой не просто ямб такой-то или хорей такой-то (*счет ударных и безударных — это же чрезвычайно условная, отвлеченная мера*), а нечто совершенно своеобразное, как бы новый размер».[40] На крайнюю условность «размера» обращали внимание Маяковский, Цветаева и другие поэты.[41] Семантическая окраска слова возникает в контексте, в то время как «семантические ореолы» и «семантические окраски» (с. 284) М. Л. Гаспарова возникают в отвлечении от контекста конкретных стихотворных произведений.

В процессе анализа М. Л. Гаспаров искусственно наделяет размер особым «смыслом». В основе семантического анализа именно это понятие; хотя в статье употребляется и понятие «содержания» (с. 282), говорится о «числе типичных построений содержания» (с. 283), но оно никак не раскрывается и в дальнейшем изложении исчезает. Между тем «смысл», «эстетически значимые смыслы»[42] и «содержание» — понятия неравнозначные. Если *смысл* — это значимость имманентного, изолированно рассматриваемого отрывка, то *содержание* — это органическая целостность художественного произведения, в котором все компоненты органически взаимосвязаны.[43] Именно поэтому замена «содержания» «смыслом» отнюдь не безобидна. М. Л. Гаспаров широко использует, вслед за К. Тарановским, понятие «темы», пишет о «наборе... тематических ожиданий» (с. 283), а «семантическую окраску», т. е. «отдель-

[36] Жирмунский В. М. К вопросу о стихотворном ритме. — В кн.: Историко-филологические исследования. М., 1974, с. 27.

[37] Виноградов В. В. Русский язык (грамматическое учение о слове), с. 22—23, 17. Курсив мой, — *Б. Г.*

[38] Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974, с. 24, прим. 2.

[39] Тимофеев Л. Василий Кириллович Тредиаковский. — В кн.: Тредиаковский В. К. Избр. произв. М.—Л., 1963, с. 39. (Библиотека поэта, большая серия).

[40] Твардовский А. Т. Собр. соч. в 5-ти т., т. 2. М., 1966, с. 371. Курсив мой, — *Б. Г.*

[41] См.: Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973, с. 233, 65.

[42] Григорьев В. Вкус слова, с. 28.

[43] См.: Тимофеев Л. По воле истории, с. 308—316.

lib.pushkinskijdom.ru

ную тему или вариацию темы», определяет как «более или менее ограниченный набор взаимосвязанных образов и мотивов» (с. 284). Интересно, как же возникает «взаимосвязанность», если перед нами «набор»? Ведь понятие «набора» не предполагает чего-то закономерного, того самого «строгого», за которое будто бы ратуют ортодоксальные представители «структурной лингвистики». Это, несомненно, «антисистемный термин».[44] А самое главное, получается, что «тема» (т. е. круг явлений действительности, изображаемых в произведении) неправомерно отождествляется с содержанием, основу которого составляет образная система (несущая в себе оценку изображаемого и специфичная в каждом произведении), в свою очередь, включающаяся в поэтическую систему.[45] *Иерархия художественных связей при «тематическом» разборе исчезает.*

Тем самым понятие «смысла» явно упрощает сложную картину целостного содержания поэтического произведения, которое странным образом раздробляется на «образы и мотивы», кочующие из стихотворения в стихотворение. В свое время школьное да и вузовское преподавание литературы критиковались за «тематизм», схематизирующий содержательное изучение произведений. Теперь «тематизм» выдается за последнее достижение «лингвистической поэтики»!

В конспекте книги Гегеля «Лекции по истории философии» Ленин обращал внимание на большое значение категории «отдельного» и настаивал на возможности познать «конкретное в его полноте».[46] В теоретических построениях стиховедов, ориентирующихся на так называемую «ЛП», категория «отдельного», столь важная для изучения *художественных* явлений, по сути дела исчезает, а содержание *конкретных* произведений, рассыпанное на «наборы» «образов и мотивов», унифицируется, как, впрочем, и их форма.

В качестве примера такой унификации содержания и формы подвергаемых разбору произведений приведу трактовку одной из так называемых «семантических окрасок» — «гимн» (с. 297). Цитируя известную песню А. Безыменского и утверждая, что «ритм припева *Мы — молодая гвардия Рабочих и крестьян* стал образцом для целого ряда „гимнов“» (с. 298—299), автор далее приводит отрывки из стихотворений. Цитируются, к примеру, строки Маяковского:

Я знаю —
город
будет,
я знаю —
саду
цвесть,
когда
такие люди
в стране
в советской
есть![47]

Но где доказательства того, что «ритм припева» — «образец»? Доказательства отсутствуют! Унифицируется и содержание, и форма стихотворения, попадающего в «набор» М. Л. Гаспарова. В отличие от «образца» в стихотворении Маяковского — *паузированный* ритм: в этой строфе — 5 ритмико-структурных и 2 интонационно-синтаксические паузы, резко преобразующие ритмическую инерцию. Здесь возникает

[44] Будагов Р. А. Борьба идей и направлений в языкознании нашего времени, с. 174.

[45] См.: Гончаров Б. П. О поэтике Маяковского. М., 1973.

[46] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 249, 252.

[47] Маяковский Владимир. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. X. М., 1958, с. 130—131. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

особая система ритмико-интонационного расчленения, отсутствующая в «образце»: 1) внутристрочные паузы; 2) синтаксическое паузирование при помощи удвоенного предлога («в стране в советской»); 3) появляется «телеграфный» синтаксис с пропущенными синтаксическими конструкциями («Я знаю — город будет»).[48]

Я полагаю, что вопрос об «образце» возник искусственно, ради сконструированной схемы анализа. Но ведь материал поэзии упорно не укладывается в «наборно-мотивную» схему!

Таким образом, в схеме М. Л. Гаспарова полифункциональность размера, косвенно признаваемая и автором («...любой размер к любой теме», с. 305), превращается в жесткую прикрепленность к «темам», несмотря на все оговорки исследователя.

Удивляет, что поборник «точных методов» обращается к метафорическим характеристикам — «трагическая интонация» (с. 302), «отрывистая интонация», «плавная интонация» (с. 300), — интересно было бы узнать, каковы *структурные* признаки последнего понятия. При этом, если, к примеру, А. Твардовский полагал, что строка «Переправа, переправа», несущая в себе интонационную основу отрывка, «сама определяла строй и лад дальнейшей речи»,[49] то М. Л. Гаспаров на материале «импрессионистической лирики» приходит к выводу о том, что размер является темообразующим фактором: «ритм задает отрывистую интонацию, а отрывистая интонация подсказывает специфические темы — например быструю смену разрозненных картин» (с. 300). Из цитируемых слов неясно, в чем конкретно проявляется «отрывистая интонация», каково значение термина «картина», но ясно, что «тема» превращается в «структуру» темы.

Если работы, подобные статье М. Л. Гаспарова «Семантический ореол метра», дают возможность В. П. Григорьеву сказать, что «единство лингвистической поэтики и стиховедения — совершившийся факт»,[50] то такое «единство», нивелирующее художественные явления, становится опасным и для стиховедения, и для лингвистики. Пока такое «единство» выражается в том, что в работах по «ЛП» контекстуальные связи разрушаются (как и в статье М. Л. Гаспарова), а художественное целое дробится. Это происходит при создании «частотных словарей» и вообще

---

[48] Подробнее об этих особенностях стиха Маяковского см.: Гончаров Б. П. 1) О паузах в стихе Маяковского. — Русская литература, 1970, № 2; 2) Интонационная организация стиха Маяковского. — Там же, 1972, № 2.

[49] Твардовский А. Т. Собр. соч. в 5-ти т., т. 2, с. 372.

[50] Григорьев В. Вкус слова, с. 28. О «единстве ЛП и стиховедения» говорится и в книге В. П. Григорьева «Поэтика слова» (с. 53). При этом обращает на себя внимание манера изложения материала и полемики в этой книге. В. П. Григорьев зачастую не затрудняет себя аргументацией, особенно аргументацией при помощи художественного материала. Среди нескольких направлений современного стиховедения он выделяет одно — то, к которому принадлежит М. Л. Гаспаров, — этот путь якобы «единственно правилен и перспективен» (с. 52). С этим тезисом В. П. Григорьева полемизировал Л. И. Тимофеев в статье «Художественная форма и вопросы методологии» («Филологические науки», 1977, № 6), но автор книги ухитрился «не заметить» эту статью, не включил ее в библиографию и — самое главное — не сделал абсолютно никаких выводов из справедливой критики. Другой пример. В. П. Григорьев приводит раннее суждение В. М. Жирмунского о статье О. Брика «Звуковые повторы» («чрезвычайно важное открытие звуковых повторов», с. 255), но почему-то игнорирует в корне противоположную оценку в поздней статье «К вопросу о стихотворном ритме»: «большая работа, по существу, оказалась бесплодной» (с. 33). Неправомерность автономного лингвистического изучения художественной речи, к которому призывает в своей книге «Поэтика слова» В. П. Григорьев, убедительно показана в статье Р. А. Будагова «Что же такое лингвистическая поэтика?» («Филологические науки», 1980, № 3). Р. А. Будагов обращает внимание и на способ полемики: «К сожалению, В. П. Григорьев обычно борется со своими противниками голословно, без каких-либо доказательств» (с. 24).

lib.pushkinskijdom.ru

при преувеличенном внимании к поэтической лексике, рассматриваемой в отвлечении от ее образной функции и интонационного наполнения.

Хотя В. П. Григорьев и другие авторы «Словаря» стремились к тому, чтобы передать контекстуальные отношения при помощи специальных обозначений (например, «ирон.» — «в ироническом употреблении; в ироническом контексте») («Поэт и слово», с. 4), но они не смогли достигнуть своей цели. Для примера обратимся к слову «красный» — как оно присутствует в «Словаре» и реально функционирует в поэзии Маяковского. В «Словаре» отражено такое употребление этого слова у Маяковского:

Трем Андреевым,
всему академическому скопу,
копошащемуся
у писателей в усах,
никогда
не вылепить
ваш *красный* корпус,[51]
заводские корпуса.

(V, 164)

В словарной статье отмечается «двойной, тройной план в словоупотреблении» («Поэт и слово», с. 272), но ни в каком «Словаре» не отразить то обстоятельство, что слово «красный» употребляется у Маяковского не просто в нескольких значениях (обозначение природного цвета и как символ революции), но взаимодействие этих значений становится основой для появления особого метафорического образа. Этот словесный образ можно выявить только в контексте конкретных поэтических произведений.

В поэме «Пятый Интернационал» символическое значение слова перерастает в метафорическое:

Россия,
моя любимая страна.
Красная,
только что из революции горнила.

(IV, 123)

На основе значения слова как символа рождается метафорический образ «революции горнила» и далее:

Лава —
то застынет соглашательской желтизной,
то, *красная,*
дрожит революции землетрясением.

(IV, 124)

Дело ведь не просто в том, что здесь «двойной план словоупотребления», а в том, что появляется новый *художественный образ* именно на основе взаимодействия разных значений одного и того же слова. Это активное *метафорическое* освоение слова «красный» в «Словаре» отразить невозможно, а ведь «Словарь» претендует на воспроизведение так называемого «полного контекста» («Поэт и слово», с. 101).

«Наш краснофлагий строй» (IV, 179), «красные скачут на юг эскадроны» (VIII, 301), «красный погост» (VIII, 319), «идут краснозвездцы» (VIII, 325) — это примеры прямого словоупотребления. Но вот в поэме о Ленине встречается особая форма:

Телеграф
охрип
от траурного гу́да.

[51] Курсив в поэтических цитатах мой, — *Б. Г.*

lib.pushkinskijdom.ru

Слезы снега
с флажьих
покрасневших век...
(VI, 241)

Появляется олицетворение «покрасневшие веки» (флагов); словесный образ возникает при столкновении различных значений слова «красный», обретающих в образе особое качество. И это *новое* качество, не языковое, а чисто *художественное*, можно выявить лишь в микроконтексте, т. е. контексте данного произведения. Но ведь существует и макроконтекст, возникающий при взаимодействии поэтических произведений в целостной поэтической системе.

В. П. Григорьев стремится изучать так называемый «полный контекст», т. е. «членение текста на отрезки, относительно законченные грамматически и по смыслу» («Поэт и слово», с. 101); но это понятие, как видно на примере слова «красный» у Маяковского и его интерпретации в «Словаре», не отражает даже микроконтекста, не говоря уже о системном контексте в поэтической системе. Таким образом, В. П. Григорьев по сути дела игнорирует образную функцию лексики, когда слово «сгорает» во имя нового, более высокого единства — образной системы.

Именно поэтому «Опыт словаря» в отношении стилевого анализа — скорее отрицательный, чем положительный; этот опыт отчетливо свидетельствует о том, что «Словарь» не в состоянии отразить все богатство системных связей макро- и микроконтекста и поневоле разрывает их, дробит и уничтожает. Тем более сомнительным выглядит недавно провозглашенный призыв к созданию «словаря образов».[52]

Разрушаются контекстуальные связи и в конкретных разборах в книге В. П. Григорьева «Поэтика слова». Если у Луговского есть известное стихотворение «Песня о ветре», то в книге представлена своеобразная «ЛП»-я «повесть о ветре». Конечно, «ветер» могуч, но вряд ли он сможет поднять на своих крыльях большой раздел, в котором автора не интересует ни художественная система конкретных стихотворных произведений, ни образная система, ни поэтическая система в целом. В качестве примера сошлюсь на трактовку «ветра» Маяковского. Строки из поэмы о Ленине «И снова ветер свежий, крепкий валы революции поднял в пене» соседствуют со строкой Ахматовой «приморский ветер, свежий и соленый» (с. 163, прим. 15). Автор разбора не учитывает, что «ветры» и их «свежесть» различные. У Маяковского «ветер» — одно из звеньев метафорического образа революции, которая ассоциируется с динамичными явлениями природы; в стихах Ахматовой эта особая социальная наполненность слова отсутствует.

Искусственным выглядит и «паронимическое» сближение слов «ветер», «рвет», «трубу» (с. 170) в строке из поэмы «Хорошо!». Вообще же «паронимия» резко преувеличена, обособлена от интонационной системы произведений, подвергнутых «паронимической» вивисекции. Особенно удивляют предлагаемые В. П. Григорьевым искусственные сближения типа «ветер»—«Тверь»—«Твардовский» (с. 173).

В целом же разрушение художественного целого мстит за себя: появляющаяся под пером В. П. Григорьева картина резко упрощает художественные отношения и в текстах отдельных произведений и в «ПЯ (поэтическом языке, — *Б. Г.*) эпохи» (с. 171).

Я не хочу сказать, что наблюдения лингвистов (даже отвлеченные от художественного целого) бесполезны для литературоведов. И в «Словаре» и, к примеру, в книге «Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия» (М., 1977) содержатся интересные

[52] Григорьев В. Вкус слова, с. 28; Поэтика слова, с. 194.

lib.pushkinskijdom.ru

замечания о различных сторонах поэтического текста. Но во введении к последней книге верно отмечается, что «индивидуальный авторский почерк» «определяется не только отбором языковых средств, но главным образом спецификой их организации в составе целого» (с. 6). Здесь уместно вспомнить слова Макса Верли о том, что «на долю стилистической критики в основном остается исследование языка в его многообразном полупоэтическом или абсолютно внепоэтическом применении. Охватить, однако, таким образом произведение как единое целое едва ли представляется возможным».[53]

В последние десятилетия исследователи художественной речи обращаются к различным понятиям и категориям естественных наук — от теории информации и аналогий с биологическими объектами до вероятностной статистики, факторного анализа и корреляционного анализа. При этом в зарубежной да и в отечественной науке предпринимаются попытки искусственно гальванизировать уходящие в прошлое теории, вроде «порождающей грамматики» Н. Хомского,[54] в том числе и в рамках так называемой «генеративной метрики» (С. И. Гиндин и др.).[55]

Столь же активно гальванизируется тезис Р. Якобсона, что «поэзия есть язык в его эстетической функции».[56] Определение «поэтической функции» языка в работе Р. Якобсона «Лингвистика и поэтика» («установка на сообщение как таковое, сосредоточение на сообщении ради него самого») «в настоящее время едва ли может кого-нибудь удовлетворить».[57] Кроме, естественно, последователей Р. Якобсона. Так, недавно скончавшийся Р. Барт видел в языке существо, основу литературы: «Язык — это существование литературы, ее истинный мир; целостность литературы заключается в акте написания, а не в актах „мышления“, „изображения“, „рассказывания“ или „чувствования“».[58] Так гипертрофированное и односторонне воспринимаемое языковое начало литературы абсолютно вытесняет ее художественную специфику, ее особый художественный мир, воссоздаваемый с помощью художественной речи, но ни в коей мере не сводимый только к речевой сфере.

В статье представителя «биологического» структурализма Дж. Стейнера «Лингвистика и поэтика» (дублирующей по названию статью Р. Якобсона) художественная литература растворяется в языке, воспринимаемом как «не более чем определенная комбинация слов, потенциально используемая, как все комбинации, в общем словаре и грамматических установлениях данного языка».[59]

Справедливо замечено, что «трудность заключается прежде всего в необходимости четко определить границы и возможности применения методов физиологии, кибернетики и математики в нашей области».[60] К сожалению, трезвый учет возможностей математики в филологии (в том числе и в сфере поэтики) наблюдается отнюдь не всегда. Дело даже доходит до почти пародийных приемов анализа художественной речи при помощи специфических математических действий, когда, на-

---

[53] Верли М. Общее литературоведение. Пер. с немецкого. М., 1957, с. 65.

[54] См.: Ахманова О. С., Минаева Л. В. Еще раз о так называемой «теоретической лингвистике». — Вопросы языкознания, 1979, № 5.

[55] См.: Гончаров Б. П. Останется ли стиховедение филологической наукой?, с. 14 (прим. 7).

[56] Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Прага, 1921, с. 11.

[57] Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, с. 130.

[58] Barthes Roland. Science versus literature. — Structuralism. L., 1970, p. 411.

[59] Steiner George. Extraterritorial. Papers on literature and the language revolution. N. Y., 1971, p. 127.

[60] Мейлах Б. Пути комплексного изучения художественного творчества. — В кн.: Содружество наук и тайны творчества. М., 1968, с. 21—22.

lib.pushkinskijdom.ru

пример, особенности стиля Маяковского пытаются определить при помощи... синуса и вообще тригонометрических понятий.[61]

Некоторые представители стилостатистики без достаточно веских оснований отождествляют стилистический анализ со статистическим. Один из наиболее активных пропагандистов методов стилостатистики на отечественной почве Б. Н. Головин настаивает на том, что закономерности, управляющие развитием художественной речи, имеют «вероятностно-статистическую природу». Свои суждения автор доказывает, рассмотрев по 500 слов (различных частей речи) из «Подростка» Достоевского и «Анны Карениной» Л. Толстого и установив «регулярное или почти регулярное преобладание активности показанных частей речи (местоимений, наречий, союзов, частиц, — *Б. Г.*) в тексте Достоевского над их активностью в тексте Толстого».[62] Автор статистической трактовки проходит мимо художественной организации произведений, их синтаксической системы (а наречия, частицы и т. п. вне системы не существуют), сочетания фраз и т. д. Исследователь прозы Л. Толстого А. В. Чичерин, может быть и несколько полемически, писал о значении синтаксической формы: «Я много занимался синтаксическими формами прозы Льва Толстого. Даже если изменить слова, оставляя ту же синтаксическую структуру, можно сохранить значение фразы. Но при изменении синтаксической формы рушится самое существенное — смысловые взаимоотношения, связи».[63] Содержательные связи, соотносимые с художественным целым, абсолютно ускользают из поля зрения Б. Н. Головина.

Этот исследователь призывал к созданию «теории структурно-языковой, вероятностной стратификации стилей».[64] Но когда знакомишься с конкретными анализами Б. Н. Головина, приходишь к выводу, что «объективная» методика включает в себя большую дозу субъективизма, поскольку, по словам автора, «места текста, интуитивно определявшиеся как чуждые (?!) художественному тексту, в выборки не включались» (с. 9). Следовательно, тем самым произвольно разрушалась художественная целостность, вместо которой фигурирует «некоторая средняя величина» (с. 8). На основе 200 выборок по 500 слов из прозаических текстов русских писателей XIX и XX веков Б. Н. Головин приходит к весьма проблематичному общему выводу о существовании «некоторой вероятностной закономерности (или нескольких таких закономерностей), управляющей частотами каждого элемента языка» (с. 9). Но даже если допустить, что «закономерность» существует, какое отношение она имеет к исследованию художественной специфики прозы Пушкина, Лермонтова, Гоголя и других художников слова? Каким именно образом «каждый элемент языка» включается в стилевую систему (*художественно* преобразованную и обладающую своими законами, которые не совпадают с общеязыковыми закономерностями), остается вне поля зрения стилостатистики.

«Элемент языка» не становится компонентом стиля. Перед нами не стилевой (и даже не стилистический), а чисто грамматический анализ, который не учитывает, что глагол, к примеру, может иметь самые различные функции в зависимости от того, включается ли он в речь повествователя, речь персонажей, несобственно прямую речь и т. п., не

---

[61] См.: Стрелков Ю. Стилемы и синусы. — Лит. газ., 1965, 13 февр.

[62] Головин Б. Н. О роли статистики в описании языковых и речевых стилей. — В кн.: Частотные словари и автоматическая переработка лингвистических текстов. Тезисы докладов II межвузовской конференции. Минск, 1968, с. 37.

[63] См.: Актуальные проблемы теории художественного перевода, т. 1. М., 1967, с. 137.

[64] Головин Б. Н. Из курса лекций по лингвистической статистике. Горький, 1966, с. 71. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

говоря уже о том, что глагол входит во фразу, фраза — в абзац, абзац — в главу и т. п. Художественные связи оказываются разрушенными.

В более поздней работе, обращаясь к корреляционному анализу, Б. Н. Головин установил, что «коэффициент ранговой корреляции» (между именем существительным и местоимением) «в текстах Герцена — — 0,80, Тургенева — — 0,63, Гончарова — — 0,76». Автор приходит к такому выводу: «Все эти коэффициенты значительны по величине и убедительно говорят о том, что у всех трех авторов отчетливо выражена тенденция к функциональному отталкиванию имен существительных и местоимений».[65] Но какое *художественное* и *реальное* функциональное значение имеет это «функциональное отталкивание»? Как все это соотносится со стилевыми закономерностями? Пока в исследованиях по стилостатистике ответа на эти вопросы мы не получаем.

Методику Б. Н. Головина воспринимает Ю. Тулдава, который выделяет среди «стилостатических параметров текстов» — «частоту употребления имен существительных», «частоту употребления имен прилагательных и встречаемых форм глагола» и т. п., привлекает корреляционный анализ, факторный анализ,[66] но и эта «попытка стилостатистического анализа» весьма далека от задач поэтики.

Вообще же неубедительны призывы Б. Н. Головина к активному применению «теории множеств», как и его заявление о том, что у статистической методики — «большое будущее».[67] Весьма примечательно, что в своих последних книгах И. И. Ревзин утратил методологический «оптимизм» ранних исследований — это относится к применению и теоретико-множественного подхода, и статистики. Исследователь, в частности, отмечает, что «статистические методы» «дают лишь общую оценку информации, а не ее качественный анализ. Этот анализ принципиально столь сложен, что пока большие произведения большой литературы не могут еще изучаться структурными методами».[68]

Столь же односторонен анализ стиля в зарубежной стилостатистике, например в книге Агнес М. Бруно «К проблеме квантитативной методологии стилистического анализа» (Беркли, 1974). Методологическим фундаментом стилостатистики, по представлению автора книги, является «квантитативная лингвистика». По мнению Агнес М. Бруно, использование подсчетов и обращение к ЭВМ — гарантия «более точного и объективного стилистического анализа». Недаром автор призывает к математическому оснащению «новой критики».

Агнес М. Бруно опирается на работы Вильгельма Фукса, который прибегал к методу аналогий литературы и ее систем с различными состояниями вещества (проза—жидкое состояние, поэзия—кристаллическое) и использовал «феноменолого-термодинамический метод».[69] В своих аналогиях В. Фукс отнюдь не оригинален. В статье «Принцип формы в эстетике», стремясь определить пути «точной эстетики», Андрей Белый пытался опереться на «аналогию, существующую между установленными законами вещества и еще не установленными законами точной эстетики»: «Жидкому состоянию тел аналогична форма живописи...

---

[65] Головин Б. Н. Опыт применения корреляционного анализа в изучении языка. — В кн.: Вопросы статистической стилистики. Киев, 1974, с. 13.

[66] Тулдава Ю. Опыт квантитативного анализа художественного стиля. — В кн.: Studia metrica et poetica, I. Тарту, 1976, с. 124, 125, 127, 130, 137.

[67] Головин Б. Н. Введение в языкознание. Изд. 3-е, испр., М., 1977, с. 270, 279, 280. Ср.: Будагов Р. А. Борьба идей и направлений в языкознании нашего времени, с. 12—13.

[68] Ревзин И. И. Современная структурная лингвистика. Проблемы и методы. М., 1977, с. 206.

[69] Bruno Agnes M. Toward a quantitative methodology for stylistic analyses. Berkeley etc., 1974, p. 1, 2.

lib.pushkinskijdom.ru

Поэзия аналогична состоянию тел переходному между состоянием жидким и газообразным — парообразному... Наконец, музыкальная форма аналогична газу».[70] Так вульгарный химизм, если так можно выразиться, вытеснил законы собственно искусства, в том числе и искусства слова.

В книге Агнес М. Бруно изучение стиля вытесняется математической интерпретацией внешних сторон текста (количество слов того или иного слогового объема — односложных и многосложных, длина предложений) при помощи факторного анализа.[71] Анализ встречаемости тех или иных грамматических форм, длины предложений и т. п. небесполезен, если это не является самоцелью. В противном случае возникает вопрос: в чем признак стилистического (не говоря уже о стилевом) анализа? Оказывается, только в том, что те или иные грамматико-статистические закономерности устанавливаются на материале языка художественной литературы. Но этот признак явно недостаточен. Только исследование *художественных функций* тех или иных речевых особенностей позволяет ставить вопрос о стилевом анализе.

Как видим, диапазон подхода к восприятию художественного целого в стилистических исследованиях достаточно велик — от порой интересных (хотя и не бесспорных) наблюдений над текстом до игнорирования его законов в «ЛП», в теориях звукового символизма (в том числе и устанавливаемого «психометрическими» методами), анаграммирования[72] и стилостатистики.

Но каково позитивное решение проблемы? Каким путем можно преодолеть игнорирование художественного целого? Подробный ответ на эти вопросы не входит в задачи статьи. Постановка проблемы о поэтике[73] как разделе литературоведения, изучающем содержательную форму, сделана в специальной работе.[74] Вообще же вопрос о том, что представляет собой художественное целое, находится в стадии обсуждения. Некоторые исследователи опять-таки апеллируют к методологии естественных наук. В. П. Григорьева привлекает «аналогия (опять аналогия! — *Б. Г.*) между дифференциальными признаками фонем и переходом биологов к изучению субмолекулярных структур и их роли в явлениях жизни. Пожалуй, наиболее важное для филологов в тех идеях, которые развивает в последние годы акад. В. А. Энгельгардт, — это понятие интегратизма как пути от простого к сложному в исследовании взаимоотношений целого и его частей» («Слово...», с. 58—59). Но не получается ли так, что мы, по справедливым словам акад. В. А. Энгельгардта, постулируем системный принцип как «трафаретный прием»,[75] поскольку абсолютно не учитываем *специфики* изучаемого целого, *не биологического, а художественного?*

Одно из возможных направлений системного анализа поэтического стиля — изучение поэтической системы определенного поэта.[76] Хотя у каждого поэта — своя, присущая лишь его творчеству поэтическая си-

---

[70] Белый Андрей. Символизм. М., 1910, с. 190—191.

[71] Bruno Agnes M. Op. cit., p. 21—22.

[72] См.: Тимофеев Л. «Жмуря левый глаз». Полемические заметки. — Лит. газ., 1979, 4 июля, с. 6.

[73] Задачи поэтики охарактеризованы в работе М. Б. Храпченко «Поэтика, стилистика, теория литературы» в кн.: Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. Изд. 2-е, М., 1978, с. 350—353.

[74] Гончаров Б. П. К проблеме литературоведческой поэтики. — В кн.: Литературные направления и стили. Изд. Московск. ун-та, 1976.

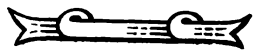
[75] Энгельгардт В. А. О некоторых атрибутах жизни. — Вопросы философии, 1976, № 7, с. 70.

[76] См.: Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского как система. Лирический герой послеоктябрьской поэзии Маяковского и пути его художественного утверждения. Автореф. докт. дис. М., 1978.

lib.pushkinskijdom.ru

стема, по-видимому, существуют общие закономерности, в той или иной степени свойственные каждому художнику.

Сопоставление различных направлений, кратко здесь охарактеризованных, может быть полезным для осознания того, что общепринятые положения в области поэтики еще не отстоялись. Их разноречивость свидетельствует и о неоднозначности истолкования системного анализа, путь к более конструктивному пониманию которого пролегает через анализ поэтического произведения и индивидуального стиля писателя.



lib.pushkinskijdom.ru

В. Г. БАЗАНОВ

К СИМВОЛИКЕ КРАСНОГО КОНЯ

1

С пушкинского «Медного всадника» в русской поэзии конь стал символом России и ее неудержимой устремленности.

Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

Л. К. Долгополов в книге «На рубеже веков» (1977) приводит множество вариантов символического всадника и символического коня в прозе и в поэзии начала XX века. Это роман «Петербург» Андрея Белого и повесть Б. Савинкова «Конь бледный»; в поэзии — «Конь блед» Брюсова, «Кубок метели» Белого, стихотворения Блока. В «Кубке метели» Андрея Белого:

Над крышей вздыбился воздушный конь.
Пролетая в небо, развеял хвост и ржал кому-то, качая головой.
На нем сидел метельный всадник, — вечно-белый и странный.
На минуту блеснуло его копие; он скрылся в снежном водовороте.

Но была еще и фольклорная традиция, уходящая в далекие языческие времена. Без этой давней традиции нельзя понять проблематику и символику богатырского коня в поэзии и живописи XIX—XX веков. Не случайно центральный мотив «Песни о вещем Олеге» Пушкина связан с древним преданием о вещем коне. От коня зависит жизнь и смерть воина. В письме к А. А. Бестужеву Пушкин писал: «Товарищеская любовь старого князя к своему коню и заботливость о его судьбе — есть черта трогательного простодушия...»[1] Обращаясь к религиозным верованиям и эпосу тюркоязычных народов, этнограф Л. П. Потапов сообщает о культе коня: «Конь той или иной конкретной масти стал атрибутом божеств у местных религиозных кочевников, словно конь для богатыря в эпосе».[2]

Пережитки культа коня сохранились в обрядах русского аграрного календаря, в обрядовых игрищах, в зооморфных масках, прообразы которых в своих истоках восходят к древнему почитанию животных. «Введение „коня“, „кобылки“ в аграрно-магическую обрядность, несомненно, — указывает Г. А. Носова в книге «Язычество в православии», — стояло в непосредственной связи с важнейшей ролью этого животного в производственной деятельности русского крестьянина. Лошадь в хозяйстве земледельца северной и центральной России была незаменимой и главной производительной силой. Отсюда почитание лошади как животного, имеющего сверхъестественную силу влияния на плодородие по-

[1] Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII. Л., 1937, с. 139.
[2] Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. Л., 1977, с. 172.

lib.pushkinskijdom.ru

лей, обладающего защитными свойствами».[3] «Священный конь» стал достоянием христианской мифологии, народных легенд и иконостасной живописи. Иконы с изображением святых, покровителей лошадей, в виде всадников (Флор и Лавр, Георгий или Егорий) имели широкое распространение, они хранились и в деревенских церквах и в крестьянских избах. В новгородской иконе последней четверти XV века Лавр изображается на белом коне в красном хитоне и светло-зеленом плаще, а Флор на гнедом коне в зеленом хитоне и красном плаще. Искусствовед Н. Дмитриева замечает об иконописных конях: «Древняя живопись обращалась с цветом очень вольно, заботясь больше о его красоте, гармоничности, насыщенности, чем о соответствии действительной окраске предмета. В иконах, фресках, восточных миниатюрах не редкость встретить розовых и голубых лошадей, золотые деревья, красные лица».[4]

Н. Рерих в картине «Три радости» изображает старика крестьянина, которому помогают святители: Илья жнет рожь, Никола пасет коров, Егорий коней стережет, В. Кеменов пишет о Рерихе: «Он проходит мимо множества „ортодоксальных", обязательных сюжетов христианства, буддизма, мусульманства и т. д., но проявляет живейший интерес к различным апокрифам, притчам и житиям святых (которые, кстати сказать, в его произведениях трактованы не как святые, а как простые люди, заботящиеся о благе народа и своим трудом облегчающие его жизнь). Так, например, Сергий Радонежский — старик монах в темной одежде и онучах, зимой в лесу рубит и отесывает сосны для сруба; Пантелей-целитель — старец, собирающий лечебные травы... Да, такой взгляд Рериха на религию как на разновидность фольклора не полный, односторонний, но эта односторонность помогала ему почувствовать в произведениях религиозного искусства древности те элементы, в которых в фантастической религиозной оболочке проявились реальные этические и эстетические стремления народа».[5] Нечто подобное можно сказать и об этнографических сюжетах в поэзии Есенина и Клюева. В поэме «Заозерье» Клюева Фрол и Лавр пасут домашний скот, они исполняют «работу», столь нужную в крестьянском хозяйстве.

Фролу да Лавру работа —
Пасти табун во лесях;
Оттого мужичьи ворота
В смоляных рогатых крестах.

Крестьянские поэты, проявлявшие интерес к тем элементам религиозно-фольклорного искусства, в которых отражены этические и эстетические устремления народа, обычно обращались к церковно-славянской форме слова «конь», указывающей на эпическую значительность самого этого понятия.[6] Бытовое применение образа мифологического коня мы видим в стихотворении Есенина «Засушила засуха засевы...»:

На коне — черной тучище в санках —
Билось пламя-шлея... синь и дрожь.
И кричали парнишки в еланках:
«Дождик, дождик, полей нашу рожь!»

---

[3] Носова Г. А. Язычество в православии. М., 1975, с. 46.
[4] Дмитриева Н. Изображение и слово. М., 1962, с. 186.
[5] Лит. газ., 1974, № 52, 25 дек.
[6] По подсчетам М. Морозовой, среди использованных Есениным названий животных наиболее употребительны «конь» (употреблено 61 раз), «лошадь» (27 раз), «кобыла» (15 раз), единичные употребления — «кобылица», «лошаденка», «кляча», «мерин». Таким образом, в поэтической речи Есенина особенно часто употребляется слово «конь». Из других названий животных: «корова» (25 раз), «собака» (19 раз) и т. п. (см.: Морозова М. Анимализм в поэзии Есенина. — В кн.: Сергей Есенин. Проблемы творчества. М., 1978, с. 197).

lib.pushkinskijdom.ru

К. Кедров так прокомментировал эти стихи: «Здесь впервые появляется образ, распространенный в народной символике — Черный конь. В нем нет ничего зловещего. Это просто черная туча, посылающая желанную грозу. Грозный Илья-пророк на огненной колеснице здесь скорее „батюшка — Илья-пророк“ с иконы московского письма, где в отличие от икон новгородской школы святые смотрят не суровым взором судии, а мечтательно-задумчивым, добрым взглядом. В этой доброте и кроется могучая потаенная сила, как в предгрозовом небе, готовом излиться на жаждущую землю благодатным дождем».[7]

Отсюда в домовой крестьянской архитектуре такое внимание к культу конской головы на коньке избы.

В «Ключах Марии» Есенин подробно останавливается на народном орнаментальном искусстве, не забывая сказать и о конской голове на крыше крестьянской избы.[8] Автор трактата включает простой деревянный конек в общую систему философско-художественных образов, созданных воображением народа. Этот орнаментальный знак-символ приравнивается к философским завоеваниям человеческой мысли, к самым смелым народным мечтаниям. Крестьянин украшал свою избу, чтобы выразить вечное устремление в космос, свои «философические» думы и одновременно свои земные помыслы, свое отношение к окружающей действительности, внутренний мир домашнего очага.

«Все наши коньки на крышах, петухи на ставнях, голуби на князьке крыльца, цветы на постельном и тельном белье вместе с полотенцами, — рассуждает Есенин, — носят не простой характер узорочья, это великая значная эпопея исходу мира и назначению человека. Конь как в греческой, египетской, римской, так и в русской мифологии есть знак устремления, но только один русский мужик догадался посадить его к себе на крышу, уподобляя свою хату под ним колеснице... Это чистая черта скифии с мистерией вечного кочевья. „Я еду к тебе, в твои лона и пастбища“, —говорит наш мужик, запрокидывая голову конька в небо. Такое отношение к вечности как к родительскому очагу проглядывает и в символе нашего петуха на ставнях».[9]

«Ключи Марии» создавались не без влияния Клюева, отличного знатока словесного и изобразительного народного творчества. В очерке «Самоцветная кровь» (1919) Клюев так разъясняет философский смысл конька на кровле: «Тайная культура народа, о которой на высоте своей учености и не подозревает наше так называемое образованное общество, не перестает излучаться и до сего часа. „Избяной рай“ — величайшая тайна эзотерического мужицкого видения: печь — сердце избы, конек на кровле — знак мирного пути».[10]

В «Ключах Марии» Есенин цитирует стихи Клюева, сопровождая их таким комментарием: «За орнамент брались давно. Значение и путь его объясняли в трудах своих Стасов и Буслаев, много других, но никто к нему не подошел так, как надо, никто не постиг того, что —

...на кровле конек
Есть знак молчаливый, что путь наш далек.
(Н. Клюев)» (с. 28).

---

[7] Кедров К. А. Образы древнерусского искусства в поэзии С. А. Есенина. — В кн.: Есенин и современность. М., 1975, с. 169.

[8] См. более подробно: Базанов В. Г. Древнерусские ключи к «Ключам Марии» С. Есенина. — В кн.: Миф — Фольклор — Литература. Л., 1978, с. 204—249.

[9] Есенин С. Собр. соч., т. 5. М., 1962, с. 32. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

[10] Записки Передвижного общедоступного театра, 1919, вып. 22, июнь—июль, с. 4.

lib.pushkinskijdom.ru

В конечном итоге крестьянская домовая резьба Есениным возводится не к магическим представлениям и языческим верованиям, не к христианским религиозным культам, для него важно понять внутреннюю связь между избяным орнаментом и эпическим миром. Поэт имеет в виду, в частности, и былины о Микуле Селяниновиче, богатыре-пахаре, его «вечные кочевья», его богатырского коня. Коньки на крышах, сделанные натруженными крестьянскими руками, «являются как бы апофеозом как трудового дня, так и вообще жизненного смысла крестьянина». «Таким образом разобрав весь, казалось бы, внешне непривлекательный обиход, мы наталкиваемся, — заключает Есенин, — на весьма сложную и весьма глубокую орнаментичную эпопею с чудесным переплетением духа и знаков. И „отселе“, выражаясь пушкинским языком, нам видно „потоков рожденье“» (с. 34).

2

«Мистерия вечного кочевья», чудесная эпопея об орнаментальном коньке, поставленном крестьянином на крышу своего дома, уже в XIX веке встретилась со своим антагонистом. «Железный век» принес с собой «чугунку». Одни поэты приветствовали «железного гостя», другие на него смотрели со страхом, предчувствуя что-то недоброе. Федор Глинка в стихотворении «Две дороги» спрашивал: «Что ж это сделал человек?»

Он весь поехал по железной,
И мне грозит железный век!

Тревога за судьбу патриархальной деревни, за родную природу, за народные обычаи и нравы, создававшиеся веками, возрастала со дня на день, принимая порой и характер эсхатологических предчувствий. Андрей Белый в статье «Город» предупреждал о «страшных щупальцах»: «Железнодорожные лапы, как бесконечные лапы паука, сковали пространство. Там колыхались златотекущие нивы. И вот на них легла лапа паука с бесчисленными прилегающими станциями».[11]

Находясь под впечатлением варварского отношения к природе в буржуазном обществе, новокрестьянские поэты (Клюев, Клычков, Есенин, Орешин) особенно боялись, что «железный гость» проникнет в самые глухие уголки России и разрушит ту естественную среду, в которой привык жить крестьянин. Программные стихотворения, предсказывающие неизбежное столкновение двух враждебных сил, принадлежат Николаю Клюеву.

Иль чует древесная сила,
Провидя судьбу наперед,
Что скоро железная жила
Их хвойную ризу прошьет?

Зовут эту жилу Чугункой, —
С ней лихо и гибель во мгле...
Подъёлыш с ольховой лазункой
Таятся в родимом дупле.

(«Пушистые, теплые тучи...»)

В другом стихотворении того же Клюева:

Заломила черемуха руки,
К норке путает след горностай...
Сын железа и каменной скуки
Попирает берестяный рай.

(«Обозвал тишину глухоманью...»)

В стихах об «огнедышащей чугунке» крестьянские поэты, склонные к идеализации «берестяного рая», отражали реальные переживания и настроения патриархального мужика, его наивные представления о «же-

[11] Белый А. Арабески. М., 1911, с. 354.

lib.pushkinskijdom.ru

лезном госте». Л. Н. Толстой прекрасно поясняет крестьянские толки: «Идет паровоз. Спрашивается, отчего он движется? Мужик говорит: черт движет его. Другой говорит, что паровоз идет от того, что в нем движутся колеса. Третий утверждает, что причина движения заключается в дыме, относимом ветром».[12] К «чугунке» художественный фольклор не проявлял внимания, только крестьянские летучие слухи не обходили «чугунку», изображая ее в виде змея или дьявола. Другое дело настоящий конь, верный друг и надежный помощник, увековеченный в народных сказках и эпических песнях. Картина Васнецова о трех богатырях — Илье Муромце, Добрыне Никитиче и Алеше Поповиче — прекрасно передает нераздельный образ эпического героя и его коня. Такой конь олицетворяет нечто возвышенное, героическое, священное. Но и самые простые крестьянские лошади, запряженные в дровни, в фольклоре и в русской поэзии удостаиваются самого высокого поэтического признания. Поэзия «телег» и поэзия русских троек — особая тема. Нас интересует символический Красный конь. Генетически этот образ в поэзии и в живописи восходит к древним мифам и народному эпосу.

3

В 1912 году на выставке «Мир искусства» всеобщее внимание привлекла картина Петрова-Водкина «Купание красного коня». На полотне особенно рельефно выделялся красный конь, рвущийся вперед. В нем — энергия, сила, стремительность. Правда, фигура юного всадника несколько не соответствовала богатырскому коню, но в ней было что-то сказочное, похожее на Ивана-царевича. Красный конь и в живописи, и в поэзии воспринимался как некая антитеза декадентским белым коням. «Конь блед», навеянный Апокалипсисом, предвещающий конец мира, катастрофические события, смерть, выражал собой в поэзии символистов трагическое мироощущение интеллигенции, переживавшей в годы наступившей реакции после революции 1905—1906 годов крайне упадочное настроение, безнадежность, трагический индивидуализм. Из поэтов-символистов Блок первым отказался от эсхатологических воззрений, показал подлинный смысл декадентского мифа о белом коне. В стихотворении «Я вышел в ночь — узнать, понять...» Блок разъяснил свое понимание символики белого коня:

И вот слышнее звон копыт,
И белый конь несется...
И стало ясно, что молчит
И на пустом седле смеется.

Это если не осмеяние мифа, то его снижение, демифологизация. Сталкивались две концепции жизненного поведения, два взгляда на окружающую действительность, на будущее России. В 1908 году Блок писал: «Если интеллигенция все более пропитывается „волею к смерти“, то народ искони носит в себе „волю к жизни“. Понятно в таком случае, почему и неверующий бросается к народу, ищет в нем жизненных сил...»[13] А. Блок прекрасно прокомментировал декадентского «белого коня» как выражение ущербной философии, безверия, пессимизма, полного бездорожья. Но еще более важно, что Блок указал на те здоровые нравственные силы, которые хранятся в народе. Эсхатологические воззрения, в частности учение о воцарении в «мире» Антихриста, показательны и для сектантских вероучений, антифеодальных в своей основе. В народном сознании даже религиозные мифы часто приобретали характер со-

[12] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., юбилейное издание, т. 12. М.—Л., 1933, с. 304.

[13] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1960, с. 327.

lib.pushkinskijdom.ru

циального протеста, предсказывая неизбежность падения самодержавно-крепостнической системы. Можно сказать, что фольклорная эсхатология была своеобразной разновидностью крестьянских социально-этических утопий эпохи феодализма. За «концом света» должна была последовать пора всеобщего благоденствия. Кстати, укажем, что белый конь в фольклоре не имел того значения, которое этот мифологический образ приобрел в поэзии декадентов. В древнескандинавских песнях «Эдды» борьба света с мраком представлена в виде борьбы белого коня с черным. Крестьянские поэты тоже обращались к апокалипсическим преданиям, но обращались они по-своему. В. И. Харчевников высказывает, например, предположение, что стихотворение Есенина «Тучи с ожерёба» (1916) навеяно образами Апокалипсиса («Откровения Иоанна Богослова»). Отступая от канонического библейского сказания. Есенин создает живописный образ приближающегося очистительного «пламени красного крыла».

Тучи с ожерёба
Ржут, как сто кобыл.
Плещет надо мною
Пламя красных крыл.

Метафора имеет явно фольклорное происхождение. А. Коринфский указывал: «Громовой гул представляется, по одним народным загадкам, ржанием небесных кобыл, по другим — „стукотит, гурготит — сто коней бежит“».[14]

У Есенина небесные кони в «пламени красных крыл». Это уже не апокалипсические бледные кони, предвещающие конец света. «Пламя красных крыл» — метафора очистительной грозы, обновления мира. Таким образом, символика образов стихотворения Есенина, поэтически преломляющая Апокалипсис и одновременно изобразительные средства фольклора, в особой форме выразила то ощущение революционной ситуации, которое испытывал поэт. Не случайно свое стихотворение, как об этом справедливо замечает В. И. Харчевников, он впоследствии включал в сборник 1918 года «Голубень» под рубрикой «Златой посев», в сборник 1920 года под этим же названием и в той же рубрике, в сборник того же года «Руссеянин» под рубрикой «Предчувствие», ценя стихотворение как отражение своих «предчувствий» «Златого посева», т. е. революции; наконец, стихотворение помещено в сборнике с характерным названием «О России и революции». «По своему настроению, по своему ораторскому стилю и „пророческой интонации“ стихотворение „Тучи с ожереба“ прямо предшествует революционно-романтическим произведениям 1917—1918 годов («Отчарь», «Октоих», «Инония» и др.)».[15]

4

Великая Октябрьская социалистическая революция пробудила интерес к героическому народному эпосу. Когда Иван Рукавишников в одном из своих стихотворений изобразил Илью Муромца одиноким хилым старцем («Ходит-бродит хил да плох... Ишь! Костер-то мой заглох...»), А. В. Луначарский в статье «Илья Муромец — революционер», обращаясь к Рукавишникову, писал: «Нет, Иван Сергеевич, видно не заглох костер Ильи Муромца. Он разгорелся теперь огромным пожаром, зарево которого обняло небо Европы и Америки. Илья Муромец расправляет

[14] Коринфский А. Народная Русь. М., 1901, с. 569.
[15] Харчевников В. И. Поэтический стиль Сергея Есенина (1910—1916 гг.). Ставрополь, 1975, с. 150.

lib.pushkinskijdom.ru

свои могутные плечи. Илья Муромец опять становится во главе голи. Он уже ее не в кабаки ведет, не пропивать царские церковные маковки, а ведет по широкой стезе свободы».[16]

Крестьянские поэты с воодушевлением встретили Октябрьскую революцию, хотя и недостаточно ясно представляли ее конечные цели, ее общенародный характер, односторонне понимали союз деревни и города. Но главное они понимали: старый мир разрушен, начинается новая заря народной жизни. Есенин в «Ключах Марии» сказал, что «жизнь бежит». В этой формуле и социальный оптимизм, и вера в пробуждающиеся силы народа. «Жизнь наша, — пишет Есенин, — бежит вихревым ураганом, мы не боимся их преград, ибо вихрь, затаенный в самой природе, тоже задвигался нашим глазам, и прав поэт, истинно прекрасный народный поэт, Сергей Клычков, говорящий нам, что

Уж несется предзорняя конница,
Утонувши в тумане по грудь.
И березки прощаются, клонятся,
Словно в дальний собрался путь.

Он первый увидел, что земля поехала, он видит, что эта предзорняя конница увозит ее к новым берегам, он видит, что березки, сидящие в телеге земли, прощаются с нашей старой орбитой, старым воздухом и старыми тучами» (с. 53).

В «Ключах Марии» с вихрем связано появление «предзорней конницы». Здесь Есенин опять-таки отчасти имеет в виду древние мифы, отражающие поэтические воззрения народа на природу. А. Афанасьев свидетельствует: «Буйные ветры, ходячие облака, грозные тучи, быстромелькающие молнии — все эти различные явления на поэтическом языке назывались небесными конями».[17] В «Калевале», как и в русских сказках, упоминается о конях огнекрылых, огнекрасных, с блестящими гривами. В народных загадках ветры и грозы сравниваются с быстроногими конями. Сказочный конь — олицетворение порывистого ветра, бури, огнедышащий, с ясным солнцем или месяцем на лбу, с золотой гривой. В. В. Стасов обращает внимание на звезду на висках коня в изобразительном фольклоре: «Эта деталь встречается также очень часто на конях, вышитых на русских полотенцах и рубахах и напоминает мне выражение наших сказок: „во лбу солнце, в затылке месяц, в косицах (в висках) звезды“. И это тем более идет в настоящем случае к делу, что конь, изображенный на нашем прянике, не есть простой конь... а конь мифологический, что всего лучше доказывается тем рядом перьев, который окаймляет полосу орнаментов и кистей на груди его. Подобные перья на груди мы видим на многих мифологических конях и быках на вершине ассирийских колонн. Как и тамошние кони, наш конь, по всей вероятности, олицетворяет собою солнце. Какими путями древнеазиатские олицетворения великого небесного светила, главного предмета религиозного поклонения, перешли к великоруссам — я не имею возможности подробно рассматривать здесь».[18]

Отсюда, из народного эпоса, из фольклорных представлений, приходит в поэзию Клюева и Есенина Красный конь как предвестник грядущего, олицетворение стремительного движения, революционного порыва народных масс. У крестьянских поэтов сквозь ураганный вихрь непременно просвечивается крестьянская Россия с ее полями и лугами, с околицами и избами. Их «конница», несмотря на космические масштабы,

[16] Пламя, 1919, № 44, с. 8.

[17] Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу, т. I. М., 1866, с. 611.

[18] Стасов В. В. Собр. соч., т. II, отд. 3. СПб., 1894, стлб. 373—374.

lib.pushkinskijdom.ru

никогда не отрывается от земли, деревенской действительности. С Октябрьской революцией крестьянские поэты связывали осуществление давних народных мечтаний, выраженных в волшебно-героических сказках и легендах о счастливой и зажиточной жизни, в фольклорных социальных утопиях о «пшеничном рае». В частности, в легенду о чудесном спасении Китежа от Батыева разорения, известную в разных фольклорных версиях (Китеж ушел под землю или под воду озера Светлояр, стоит на прежнем месте, но только стал невидим), народ вкладывал свое возвышенное понимание красоты и правды. «В начале XX века, — как об этом пишет С. Калмыков в предисловии к сборнику «Вечное солнце», — наблюдалось массовое паломничество интеллигенции к озеру Светлояр. Для многих это была первая встреча с народом, его верованиями и идеалами...» [19] К таким же легендам, соединявшим вчерашний день с нынешним, с грядущим, следует отнести созданный крестьянскими поэтами поэтический культ Красного коня, преследовавший высокопатриотические цели. В этом отношении особенно показателен очерк Клюева «Красный конь», появившийся в 1919 году в первом номере пролеткультовского журнала «Грядущее». Сам факт появления этого очерка на страницах журнала, где постоянно печатали свои статьи и стихотворения П. Бессалько, А. Маширов-Самобытник, М. Пришелец, А. Поморский, И. Садофьев, Я. Бердников, А. Гастев, В. Кириллов, свидетельствовал о возможности творческого диалога между пролетарскими и крестьянскими поэтами.

Клюев рассказывает о незабываемом впечатлении, которое произвел на него старичок из Онеги-города. Встреча с ним произошла в Соловках, в Преображенском соборе, на одной из стен которого была роспись распятия: на дереве повешен мужичок с «англицким» замком на рту, рядом изображены барыня и генерал на лошади с саблей и копьем. Прежде всего отметим несколько необычное изображение распятия. На церковных иконах распятие имело предстоящих с обеих сторон: Марию-богоматерь и Марию Клеопскую. Клюев вслед за старичком из Онеги-города говорит только об одной «барыне». «Генерал на жеребце», по всей вероятности,— один из воинов. Непонятно также, почему «замком задорожным» заперт рот у распятого «мужика ребрастого» (Христа). Клюев отлично знал иконографию и строго судил церковную живопись, следуя заветам Аввакума. Аввакум выступал против разрушения тех эстетических и духовных ценностей, которые были созданы в эпоху древней Руси самим народом, без вмешательства официальной церковной олигархии. В иконах нового никоновского письма он видел вульгарное обмирщение искусства, позолоченную «богомерзость», осквернение эстетических и нравственных идеалов раннего христианства. В беседе «Об иконном писании» Аввакум высмеивал тех изографов, которые святых уподабливают собственным «упитанным телесам». Никоновские богомазцы, забыв о посте, труде и человеческих скорбях, изображают лики святых по своему образу и подобию, такими же «толстобрюхими» и «толсторожими»: «...лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые тако же и у ног бедры толстые, и весь яко немчин брюхат и толст учинен..» [20]

---

[19] Вечное солнце. Русская социальная утопия и научная фантастика (вторая половина XIX—начало XX века). М., 1979, с. 28. Китежская легенда имела долгую литературную жизнь. Она вошла в роман Мельникова-Печерского «В лесах», ей посвящали свои стихи А. Майков, М. Волошин, С. Городецкий, Н. Клюев. Наконец, М. Пришвин совершил путешествие к «невидимому граду», в глухие ветлужские леса, а затем в повести «Светлое озеро» воспроизвел легенду о Китеж-граде, приравняв ее к народным социально-этическим утопиям.

[20] Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М., 1960, с. 135.

lib.pushkinskijdom.ru

Клюев критически отзывается о позднейших иконах, аляповатых, украшенных «сусальными голубями» и «ампирными завитушками», где отсутствует смысловая графика и стройность линий, разрушены «певчие рублевские заветы». С восхищением он отзывается о новгородских иконописцах, народных мастерах, о сельских церквушках, сохранивших прекрасную настенную живопись, иконы старинного письма, о знаменитом Кижском соборе и с негодованием пишет о «курином» художественном вкусе богомазцев, превративших и сами церкви в «железные» особняки, где вместо истинных апостолов — Малюты Скуратовы и Аракчеевы в рясах.

В статье «Сдвинутый светильник» (1919) Клюев продолжает аввакумовскую беседу «Об иконном писании»: «Всматриваюсь в иконостас, в сусальную глубь алтаря. Боже, какое убожество! Ни на куриный нос вкуса художнического. Как намазал когда-то маляр бронзовым порошком ампирных завитушек, навел колонадию, повесил над царскими похожего больше на ворону голубя, тем и довольствуется стадо Христово... Из рублевского усекновения сделана афиша, а про благоверных княгинь неудобно и глаголити. Не только ханами, но даже ханскими жеребцами обзаводились. И не Филиппы в митрополитах, а Малюты Скуратовы в таковых верховенствуют». «Увы! Увы! Облетело церковное древо, развеяли черные вихри травчатое, червонное узоровье, засохло ветвие благодати, красоты и серафических неисповедных трепетов. Пришел железный Ангел и сдвинул светильник церкви с места его. И все перекосилось».[21]

В очерке «Красный конь» совсем другая «афиша», другое толкование евангельской притчи. То ли сени Преображенского собора были расписаны в XIX веке народными живописцами, которых искусствоведы обычно называли примитивными, то ли старичок-странник, передавая содержание обычной росписи, по-своему ее толкует. Он узнает в распятом Христе себя и весь народ русский, исстрадавшийся под гнетом помещиков и царя. «Себя узнал в Страстях, Россию, русский народ опознал в пригвожденном с кровавыми ручейками на дланях. А барыня похабная — буржуазия, образованность наша вонючая». Клюев продолжает рассказывать о состоявшейся беседе со старичком:

«— Дедушка, спрашиваю, — воскреснет народ-то, замок-то губы не будет у него жалить. Запретное, крестное слово скажется?

— Воскреснет, — говорит, — ягодка! Уж Печать ломается, стража пужается, камение распадается... От Коневой головы каменной вздыбится Красный конь на смертное сражение с Черным жеребцом. Лягнет Конь шлюху в блудное место, енерала булатного сверзит, а крестцами гвозди подножные вздымет... Сойдет с дерева Всемирное Слово во услышание всем концам земли».

Выслушав старичка, Клюев с бурной радостью восклицает: «Христос Воскресе! Христос Воскресе! Христос Воскресе!.. Нищие, голодные мужики, кандальники вековечные, серая, убойная скотина, невежи сиволапые, бабушки многослезные, многодумные, старички онежские, вещие —

---

[21] Клюев Н. Сдвинутый светильник. — Звезда Вытегры, 1919, № 22, 25 мая, с. 2—3. Ф. И. Буслаев в свое время писал о безвкусии церковного искусства последних ста лет: «До крайней степени безвкусия дошло наше церковное искусство последних лет в неуклюжем соединении формы пластической с живописною, в распространившемся повсюду обычае покрывать иконы так называемыми ризами, в которых сквозь металлическую доску, изрытую плохим рельефом, кое-где будто из прорех в глубоких ямках проглядывают лица, руки и ноги изображаемых на доске фигур. В этом отношении наша старина зарекомендовала себя лучшим вкусом в понимании художественных форм, отнесясь с большим уважением к иконописи, в употреблении только металлического оплечья, покрывающего поля иконы» (Буслаев Ф. И. Соч., т. I. СПб., 1908, с. 26—27).

lib.pushkinskijdom.ru

вся хвойная, пудожская мужицкая сила — стекайтесь на великий красный пир воскресения!

Ныне сошло с креста Всемирное Слово. Восколыбнулась вселенная — Русь распятая, Русь огненная, Русь самоцветная, Русь — пропадай голова, соколиная, упевная, валдайская!

Эй, ты, сердце наше — Красный конь,
У тебя подковы — солнце с месяцем,
Грива-масть — бурливое Онегушко,
Скок — от Сарина Носа к Арарат горе,
В ухе Тур-земля с теплой Индией,
Очи — сполохи беломорские,—
Ты лети-скачи, не прядай назад:
Позади креста, кровь гвоздиная,
Впереди — Земля лебединая».

Аллегория типично клюевская, подготовленная прежними фольклорными утопиями. Здесь «красный конь», и «красный пир», и «пшеничный рай», и разудалое веселье. Это особого рода веселье, пир на всю крестьянскую Россию («пир воскресения»). Так воскресает мужицкая Русь: «нищие, голодные мученики», «бабушки многослезные», «старички онежские» — вся «хвойная, пудожская мужицкая сила» стекается на «великий пир» под «древо Свободы». Не языческое пиршество, а настоящий народный праздник. Октябрьская революция принесла крестьянам волю и землю, «золотое царство», о котором мечтали всю жизнь мужики. Это сказание о возрожденной земле, былина нового времени. Показательна сама манера Клюева говорить от лица стариков и старух, старшего поколения крестьян. Поэт использует самые архаические формы фольклора, былинно-сказочные образы, мотивы древних книжных и фольклорных легенд о Китеж-граде и об «Индеюшке богатой». Как будто клюевские старики и старухи пришли из XVII века, чтобы пировать победу.

Крестьянский поэт приветствует Октябрьскую революцию, вместе с онежскими мужиками радуется разрушению старого мира. Несколько архаическая символика «красного коня» до конца раскрывается в стихотворении «Корабельщики». Оказывается, что «русский пролетариат взнуздал багряных кобылиц» и «грозный Ленин» указывает путь в будущее.

Как убаюкал на ладони
Грозовый Ленин боль земли,
Чтоб ослепительные кони
Луга беззимние нашли, —
Там, как стихи, павлиноцветы,
Гремучий лютик, звездный зев...
Мы — китобойцы и поэты —
Взбурлили парусом напев.

Клюев действительно «взбурлил» свои стихи, значительно обновил поэтику, даже старые мифы заставил служить новому времени. «Красные кони», «ослепительные кони», «багряные кобылицы» наконец-то нашли «луга беззимние», оказались нужными в поэтическом хозяйстве, пришлись ко двору.

5

В орнаментально-библейских поэмах Есенин тоже не обходится без Красного коня и «взвихренной конницы». Образ Красного коня включается в его общую идейно-художественную концепцию. Поэтика Есенина была куда более подвижной, раскованной, открытой для революционной романтики и политического красноречия, нежели у Клюева. В статье «Быт и искусство» Есенин ратовал за умение воплощать жизненные явления и предметы в плоть слова, чтобы и само слово отражало «бег времени», «вихревой ураган». Поэт продолжает использовать лунарные метафоры, но на этот раз он и небесного коня под узцы низводит на землю, впрягает в «земные оглобли», в колесницу Истории, устремленную к новым рубежам освобожденной земли.

Сойди, явись нам, красный конь!
Впрягись в земли оглобли.
Нам горьким стало молоко
Под этой ветхой кровлей.
. . . . . .
Мы радугу тебе — дугой,
Полярный круг — на сбрую.
О, вывези наш шар земной
На колею иную.

lib.pushkinskijdom.ru

Это было написано в 1920 году. В. А. Вдовин уточняет: «Поэт ждет с неба красного коня. Словно конь крестьянский, он впряжется в землю и вывезет земной шар на иную колею... В символическом образе красного коня предстает в поэме революция, которая должна вывести страну из разрухи».[22]

Нужно сказать, что библейская символика и космический метафоризм, как бы он ни снижался с помощью бытового декора, часто являлись помехой в создании образной системы, соответствующей развивающейся революционной действительности. Это понимал и сам Есенин. Он вступает в спор с Андреем Белым и Николаем Клюевым, которые слишком злоупотребляли мифологическими уподоблениями и «священной» фразеологией. Полемика происходит на традиционной жанровой «площадке», где когда-то встретились поэтические всадники. Потребовалось некоторое время, чтобы, оказавшись на перекрестке крутых дорог истории, разобраться в сложной обстановке, найти свой путь, ответить на вопрос, поставленный еще когда-то Пушкиным в «Медном всаднике»: «...И где опустишь ты копыта?» У Андрея Белого «над крышей вздыбился воздушный конь», на нем мистический «метельный всадник»; клюевский Красный конь — сказочно-лубочный, у него подковы — солнце с месяцем. Есенин отказывается и от беловского «воздушного коня» и от коня клюевского, пряничного, иконописного. В «Небесном барабанщике» содержится декларация новой поэтики, направленной против слишком сермяжных, сдобренных церковной фразеологией («слюна иконная») иносказаний Клюева.

Души бросаем бомбами,
Сеем пурговый свист.
Что нам слюна иконная
В наши ворота в высь?

Нам ли страшны полководцы
Белого стада горилл?
Взвихренной конницей рвется
К новому берегу мир.

6

М. М. Бахтин в связи с русским и западноевропейским романом пишет о «хронотопе встреч», о пересекающихся дорогах, хранящих следы разных человеческих судеб: «На дороге («большой дороге») пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многоразличнейших людей — представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы... Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: „жизненный путь“, „вступить на новую дорогу“, „исторический путь“ и проч.; метафоризация дороги разнообразна и многопланова, но основной стержень — течение времени».[23]

В поэзии Есенина содержатся все возможные варианты метафоризированной дороги и сопутствующих ей встреч, от культового коня до «взвихренной конницы». «Дороги» и «встречи» отражают идейные и художественные искания поэта. Были среди этих дорог и тернистые, крутые, каменистые. В этом отношении особенно показателен «Сорокоуст». Эта «маленькая» поэма создавалась в тяжелые годы военного коммунизма, когда деревня, нищая и голодная, должна была оказывать помощь

[22] Вдовин В. А. «О новый, новый, новый, прозревший тучи день!» (О революционных поэмах С. Есенина). — В кн.: Есенин и современность, с. 61.

[23] Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975, с. 392.

lib.pushkinskijdom.ru

городу, делиться последним куском хлеба с рабочими и фронтовиками. «Политика военного коммунизма, — пишет Ю. Л. Прокушев, — была временным явлением, вызванным войной и разрухой народного хозяйства. Она позволила пролетариату России защитить завоевания Октября, в том числе и полученную крестьянами землю. Введение продразверстки и обострение в связи с этим настороженно-недоверчивого (исторически сложившегося) отношения деревни к городу, поиск частью трудового крестьянства „третьего пути“ в революции (вспомним Григория Мелехова), борьба в сознании крестьянина-труженика индивидуалистических собственнических устремлений с новыми взглядами на жизнь — все это находит свое преломление и в творчестве Есенина... Именно в этот сложный период классовых битв, требовавших от художника особо четкой и ясной идейной позиции, и проявился наиболее ощутимо „крестьянский уклон“ Есенина».[24]

В «Сорокоусте», произведении сложном и противоречивом, проникнутом тревогой за судьбу деревни, поэт рисует довольно мрачную картину появления «железного гостя»:

Идет, идет он, страшный вестник,
Пятой громоздкой чащи ломит.
И все сильней тоскуют песни
Под лягушиный писк в соломе.

О, электрический восход,
Ремней и труб глухая хватка, —
Се изб бревенчатый живот
Трясет стальная лихорадка.

Красногривый жеребенок, который пытается догнать «на лапах чугунных поезд», — всего лишь деталь, но очень существенная, зримая. В одном из писем, относящихся к 1920 году, Есенин рассказывает о своем отношении к эпизоду, который он сам наблюдал, проезжая по железной дороге от Тихорецкой до Пятигорска: «Видим, за паровозом что есть силы скачет маленький жеребенок. Так скачет, что нам сразу стало ясно, что он почему-то вздумал обогнать его. Бежал он очень долго, но под конец стал уставать, и на какой-то станции его поймали. Эпизод для кого-нибудь незначительный, а для меня он говорит очень много. Конь стальной победил коня живого. И этот маленький жеребенок был для меня наглядным дорогим вымирающим образом деревни...» (с. 140).

Есенин не скрывает своих сомнений и колебаний. Поэт оказался перед проблемой, давно его волновавшей: не поглотит ли индустриальный город деревню со всеми ее природными и духовными богатствами. «Сорокоуст» создавался в годы имажинистских увлечений. Отсюда несколько закрученный метафоризм, нарочито усложненная поэтика. Но в этой же поэме скрытая оппозиция имажинистам, пренебрежительно относящимся к мужику, к фольклорному наследию. Есенин не забывает о деревне, вскормившей его. Даже в «Стойло Пегаса» он собирается въехать на рязанской кобыле, готов эту кобылу кормить овсом из модного имажинистского цилиндра:

В пем удобней, грусть свою уменьшив,
Золото овса давать кобыле.

Есенину принадлежат и другие стихи, обращенные к деду, к представителю уходящей патриархальной России. Приглашая своего деда в гости, поэт просит не бояться «стальной кобылы»:

Тогда садись, старик,
Садись без слез,
Доверься ты
Стальной кобыле.

(«Письмо деду»)

[24] Прокушев Ю. Сергей Есенин. Образ. Стихи. Эпоха. [М.], 1975, с. 204.

lib.pushkinskijdom.ru

«Сорокоуст» тем и показателен, что в нем сталкиваются две идейно-художественные концепции, предвещая возвращение Есенина к общечеловеческим проблемам, важным как для деревни, так и для города, к проблемам нравственным и социальным, без которых невозможно духовное совершенствование человека. Великолепные стихи о красногривом жеребенке оказались сильнее предвзятого отношения к «железному гостю»:

Черт бы взял тебя, скверный гость!
Наша песня с тобой не сживется.

«...„Проклятия“ по адресу „скверного гостя“ звучали скорее как дидактика, столь несвойственная Есенину-художнику».[25] Между тем стихи о маленьком жеребенке, который что есть силы скачет за поездом, до сих пор волнуют наши сердца. Это торжественная песня, пропетая поэтом красоте всего живого. И. Н. Розанов в своих воспоминаниях свидетельствует, что выступление Есенина с чтением «Сорокоуста» в Политехническом музее вызвало сначала бурные споры и даже протесты, а «через неделю-две не было, кажется, в Москве молодого поэта или просто любителя поэзии, следившего за новинками, который бы не декламировал „красногривого жеребенка“». Так побеждала истинная поэзия ложные схемы, предвзятый рационализм.

Есенин не собирался возвращаться к «поэзии телег». Но он никогда не забывал о русской тройке с ямщиком на облучке, о народных песнях, о птице-тройке, воспетой Гоголем. С первых и до самых последних своих стихотворений поэт не расстается с романтикой лихих коней и говорливых колокольчиков.

Эх вы, сани! А кони, кони!
Видно, черт их на землю принес.
В залихватском степном разгоне
Колокольчик хохочет до слез.

(«Эх вы, сани! А кони, кони!»)

Эх вы, сани! что за сани!
Звоны мерзлые осин.
У меня отец — крестьянин,
Ну, а я — крестьянский сын.

(«Мелколесье. Степь и дали...»)

Поэзия Есенина многозначна, как многозначны и жизненные пути поэта, проходящие по большим дорогам России через крутые исторические перевалы. В отличие от Клюева, поэта одного направления, одной излюбленной мечты, уходящей в далекое патриархальное прошлое, Есенин всегда находился в поисках, он не хотел сеять рознь между городом и деревней, фольклорное наследие не противопоставлял достижениям общечеловеческой цивилизации, настаивал на их органическом единстве. Его «дорожные» стихи тем и показательны, что в них открываются широкие географические горизонты, видятся необъятные просторы Родины, в них — сложный человеческий мир с его важнейшими социальными и нравственными проблемами. Крестьянский сын («У меня отец — крестьянин»), влюбленный в русскую деревню, и одновременно великий национальный поэт.

[25] Перцов В. О. «Живое и железное». (Человек — природа — техника). — В кн.: Есенин и современность, с. 197.

lib.pushkinskijdom.ru

П. С. ВЫХОДЦЕВ

НЕИЗВЕСТНАЯ РЕДАКЦИЯ ПОЭМЫ А. ТВАРДОВСКОГО «СТРАНА МУРАВИЯ»

Поэма «Страна Муравия», с которой, по признанию самого автора, Твардовский вел «счет своим писаниям» и которая принесла ему всесоюзную и мировую славу, до сих пор озадачивала и читателей и исследователей: она в своем художественном совершенстве казалась неожиданной после первых эпических опытов, страдавших серьезными недостатками (поэмы «Путь к социализму» и «Вступление»). Никому не была известна напряженнейшая работа Твардовского над поэмой, ставшей действительно и важнейшим этапом в его развитии и крупнейшим эпическим произведением всей поэзии 30-х годов.

Сейчас, после обнаружения одной из первых редакций поэмы, мы можем с большей уверенностью судить о стремительном росте мастерства Твардовского в период работы над «Страной Муравией». При этом особое значение приобретает тот факт, что первым внимательным читателем и суровым критиком поэмы был М. Горький.

Горький был одним из любимых писателей Твардовского. Уже в юности поэт глубоко и разносторонне изучал произведения великого пролетарского писателя, в самом облике и судьбе которого видел олицетворение глубинно-народных творческих сил. Вот несколько примеров. В 1928 году Твардовский пишет стихотворение «Над книгой Горького», в котором выражает огромную любовь к народному писателю. В 1934 году в смоленской газете «Рабочий путь» появляется статья Твардовского «Страница большой биографии» — о книге «М. Горький. Материалы и исследования» (т. 1. Под редакцией В. А. Десницкого. Л., Изд. АН СССР, 1934). «Книга эта, — писал Твардовский, — читается с подлинно захватывающим интересом». «Одним из моментов, объясняющих исключительную обаятельность горьковских книг, является слитность произведений великого художника с личностью писателя — борца, революционера, учителя, человека, поднявшегося до высот мировой культуры, пришедшего к славе от „низов“ сквозь дебри жизненных трудностей, лишений, труда ради куска хлеба».[1]

Активно участвуя в литературной жизни Смоленской области, Твардовский в своих выступлениях и оценках нередко опирался на Горького и его статьи о литературе. Так, например, критикуя поэму Д. Осина «Орлань» за небрежность языка, за «обилие красок и местных речений», он прямо ссылался на горьковский авторитет: «После статей М. Горького „О языке“ каждый писатель должен очень внимательно просмотреть тот материал, которым он пользуется, т. е. слово».[2]

Это уже было в период напряженной работы Твардовского над «Страной Муравией»...

И вот перед нами неизвестная до сих пор рукописная редакция с правками и пометами М. Горького. В конце поэмы подпись Твардов-

[1] Рабочий путь, 1934, 24 окт., № 249.
[2] Наступление, 1935, № 2, с. 133.

lib.pushkinskijdom.ru

ского и дата: «1935 г. Июль. Смоленск». Машинопись на 56 страницах (с чернильными правками и самого Твардовского) хранится в архиве М. Горького в Институте мировой литературы АН СССР.[3]

Как же оказалась рукопись «Страны Муравии» у Горького?

В устной беседе с автором этих строк А. Т. Твардовский говорил, что сам поэму Горькому не посылал, что это, вероятно, сделал М. В. Исаковский, которому он отослал рукопись в Москву (М. Исаковский в то время работал в журнале «Колхозник», ответственным редактором которого был М. Горький). Недавно опубликованная переписка А. Твардовского и М. Исаковского подтверждает, что инициатором передачи рукописи поэмы Горькому был Исаковский и что Твардовский был об этом извещен.

О том, что Горький внимательно читал рукопись, свидетельствует довольно значительное количество пометок и исправлений по тексту (около 70-ти). В основном это мелкие стилистические правки, подчеркивания отдельных слов, вопросы, вычеркивания некоторых строф, редкие замечания на полях вроде следующих: «Сомневаюсь в уместности среди текста этих частушек»; или: «Частушка лишняя», «Перебой... из Некрасова». Поэтому выводы, сформулированные Горьким на титульной странице, кажутся неожиданными и даже жестокими: «Не надо писать так, чтоб читателю ясно видны были подражания то — Некрасову, то — Прокофьеву, то — набор частушек и т. д.». И еще: «Автор должен посмотреть на эти стихи как на черновик. Если он хочет серьезно работать в области литературы, он должен знать, что „поэмы“ такого размера — т. е. в данном случае: длины — пишутся годами, а не по принципу: „Тяп-ляп — может будет корабль“, или:

„Сбил, сколотил — вот колесо!
Сел да поехал — ох, хорошо!
Оглянулся назад —
Одни спицы лежат“».

Никаких замечаний собственно по содержанию поэмы Горький не сделал. И по тексту, и в общей оценке он коснулся только формы произведения. Но как раз это-то и оказалось самым важным для автора.

Узнав об отрицательном отзыве Горького о поэме, Твардовский не пал духом, воспринял критику как стимул для дальнейшей работы. 23 августа 1935 года в своей рабочей тетради он записал: «Подкосил дед, нужно признаться. Но уже прошло два дня. Обдумал, обчувствовал. Переживем. И да обратится сие несчастие на пользу нам. Слов нет, теперь для меня более явственны сырые места. А что продолжает оставаться хорошим, то, видимо, по-настоящему хорошо. Испытание, так сказать. Все буду слышать — и восхищение, и такие отзывы, как „колесо“, а работа будет продолжаться. Дед! Ты заострил лишь мое перо. И я докажу, что ты „ошибку давал“».[4]

Твардовский, так высоко чтивший всемирно признанного писателя, не стал слепо, буквалистски «исполнять» его замечания и пожелания. Мужественно восприняв суровую критику, он не только сохранил сюжетную основу, коллизии, характер главных героев, но и многие строфы, которые не понравились Горькому. Однако, глубоко вдумавшись во все, даже, казалось бы, очень мелкие горьковские пометы, Твардовский увидел общее художественное несовершенство поэмы, сказавшееся в излишней описательности и композиционной нестройности, ослаблявших глав-

[3] Архив М. Горького, Рав-пГ-43-4-2, лл. 1—56. Далее ссылки на рукопись даются в тексте.

[4] Переписка двух поэтов. А. Т. Твардовский — М. В. Исаковский (1932—1970). — Неман, 1977, № 2, с. 148.

lib.pushkinskijdom.ru

ную мысль произведения. Как мы увидим далее, иногда даже намек Горького (путем подчеркивания) заставлял автора переделывать всю главу.

Перед нами редкий случай истинно творческого отношения молодого поэта к критике. Горький действительно лишь «заострил перо» автора «Страны Муравии». Проявив завидную самостоятельность, Твардовский подверг такой решительной переработке поэму, что не осталась нетронутой ни одна страница. Даже внешне «Страна Муравия» существенно изменилась: заново написано около 800 строк и почти столько же выброшено, сокращен ряд глав и написаны новые, перестроена структура многих глав, в ряде случаев сделана композиционная перестановка написанных глав, изменена строфика стиха, убраны некоторые эпизоды и действующие лица, тщательно выверен стиль; общий объем поэмы уменьшился почти на 200 строк.

В каких же основных направлениях шла работа над поэмой и переработка первой ее редакции? [5]

* * *

«Страна Муравия», как известно, была написана под воздействием прямой «подсказки» А. А. Фадеева в его выступлении на Первом Всесоюзном съезде советских писателей (в чем признавался и сам Твардовский). Опираясь на один из эпизодов романа Ф. Панферова «Бруски» (поиски Никитой Гурьяновым счастливой Муравии), А. Фадеев нарисовал заманчивую перспективу создания «монументального по силе» произведения о современной деревне. Напомнив о великом «Дон-Кихоте» Сервантеса, оставшемся в веках, хотя жизненная коллизия, легшая в его основу, «была куда менее значительна, чем тот всемирно-исторического значения переворот, который произошел в нашей деревне», А. Фадеев сказал: «И если бы хватило смелости, таланта и знаний, то образ крестьянина Никиты Гурьянова можно было бы перенести в план, — с точки зрения внешней, формальной, — не реальный, план несколько условный. Можно было бы заставить его проехать нашу страну от Балтийского моря до Тихого океана, от Черного моря до Белого, заставить его встретиться с ударниками, колхозниками, учеными, с нашими летчиками, и через его путешествие дать как бы разрез всей страны, причем социалистические элементы можно и должно было бы здесь увеличить, а его сделать, быть может, последним маленьким собственником на этой земле. Показать ему, что действительно другого пути, кроме колхозного, нет. Мне кажется, что таким образом может быть создано монументальное по силе произведение, а с другой стороны, из этого можно было бы сделать детскую сказку, сделать этот эпизод сказочным, интересным и увлекательным для ребят. И читали бы это произведение дети, и хотя это была бы сказка, но по существу — самая настоящая реальность».[6]

Не менее важное значение имела и «подсказка» самого М. Горького, который в своем докладе на съезде развернул целую творческую программу крупномасштабного и вместе с тем глубоко психологического воссоздания современности. В частности, упрекнув некоторых авторов, пишущих о деревне, в схематическом изображении крестьянина, М. Горький призывал писателей правдиво раскрывать изнутри «эмоциональный процесс превращений» «векового собственника в коллективиста-колхозника».[7] При этом он, в сущности, «подсказал» и путь создания образа крестьянина как социального типа, показав перспективность художе-

[5] Найденную редакцию поэмы мы называем первой условно, так как неизвестны другие ее редакции.

[6] Правда, 1934, 24 авг.

[7] Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 27. М., 1953, с. 322.

lib.pushkinskijdom.ru

ственных традиций, заложенных в народном творчестве и мировой литературе.

А. Твардовский, присутствовавший на съезде, по-видимому, был взволнован открывшимися для него возможностями эпического осмысления эпохи великих преобразований в деревне, которое он не раз предпринимал и которое ему не совсем удавалось поэтически. И он действительно начал работать над поэмой сразу же после съезда и в один год завершил ее.

Позже, вспоминая период работы над «Страной Муравией», Твардовский скажет о важности для себя такого «открытия» на основе «пристального знакомства» с классическими произведениями русской и мировой литературы, как «законность условности в изображении действительности средствами искусства»: «Условность хотя бы фантастического сюжета, преувеличение и смещение деталей живого мира в художественном произведении перестали мне казаться пережиточными моментами искусства, противоречащими реализму изображения».[8]

Таким образом, главный смысл поисков и основные трудности в работе над поэмой Твардовский видел в нахождении таких принципов эпического повествования, которые бы позволили передать хорошо известный ему, глубоко серьезный жизненный материал в художественно-обобщенной форме, органически соединившей реальность и фантастику, правду и сказку. Объясняя название поэмы, Твардовский не случайно обратил внимание на то, что само слово Муравия «взято из крестьянской мифологии и означает скорее всего некую конкретизацию вековечной мужицкой мечты, мечтаний и легендарных слухов о „вольных землях", о благодатных далеких краях, где текут молочные реки в кисельных берегах и т. п.».[9]

Однако эта «вековечная мужицкая мечта» о «вольных землях» и справедливой жизни, выраженная в многочисленных крестьянских социальных утопиях, будучи стержневой в художественном замысле поэта, должна обрести реальное, конкретно-историческое содержание. Для Твардовского мечты, легенды и слухи о богатых землях не были просто красивой народной выдумкой, но имели глубокое социальное и психологическое наполнение,[10] и потому мысль поэта посмотреть на происходящие в деревне конца 20-х—начала 30-х годов процессы в свете исторических судеб и социально-нравственных исканий русского крестьянства приобретала естественное обоснование. Более того, именно она придала самому замыслу поэмы эпическое звучание, в отличие, например, от первых поэм «Путь к социализму» (1931) и «Вступление» (1932), в которых Твардовский решал, по существу, те же проблемы колхозного строительства, что и в «Стране Муравии».

На основании найденной редакции поэмы мы в какой-то мере можем судить о том, как Твардовский в процессе работы совершенствовал художественные принципы, определившие затем вообще своеобразие и глубину его как эпического поэта. И «подсказка» Фадеева, и критика поэмы Горьким, и открытие самим Твардовским в опыте прошлого (в классической литературе и фольклоре) законов художественной условности помогли преодолеть суженное понимание реализма и создать подлинно народное эпическое произведение.

Необходимо сделать еще одно замечание общего характера.

---

[8] Твардовский А. Т. Собр. соч. в 5-ти т., т. 1. М., 1966, с. 14. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[9] Твардовский А. О литературе. М., 1973, с. 322.

[10] Начало XX века в России было ознаменовано новыми волнами переселенческого движения, захватившего очень широкие слои крестьянства. Твардовский рассказывал в одном из своих выступлений о том, как многие его односельчане, в том числе и отец, уезжали на поиски благодатных земель.

lib.pushkinskijdom.ru

Можно почти безошибочно утверждать, что перед Твардовским как автором «Страны Муравии» стояли высокие образцы художественной концентрации в реальных сюжетах наиболее существенных проблем эпохи — «Дон-Кихот», «Мертвые души» и «Кому на Руси жить хорошо». По поэтической структуре они несомненно близки «Стране Муравии». Однако у Твардовского (по крайней мере в поэзии) не было предшественников, которые, поставив подобную задачу (дать, говоря словами Фадеева, под определенным углом зрения «разрез» эпохи, выявить самое существенное в ней через «частное»), показали бы процесс не только преодоления заблуждений, но и обретения новой правды на судьбе такого героя, как малограмотный крестьянин. К тому же опыт молодого поэта, создавшего первую редакцию поэмы, был еще достаточно ограниченным: широкий замысел вступал в некоторое противоречие с принципами его раскрытия. Внешний сюжет поэмы (путешествие Моргунка), завершавшийся случайным нахождением украденного Бугровым коня, сужал звучание внутреннего сюжета о поисках Муравии. В эпизодах встреч и расставаний главного героя, которые должны были быть (исходя из замысла) строго подчинены постепенному, но целеустремленному развенчанию его иллюзий и принятию реальной правды, содержалось немало такой детализации, которая заслоняла главное, а авторская «агитация» героя, как мы увидим далее, приобретала нередко слишком прямолинейные и поспешные формы. С одной стороны, развитие событий и эволюция героя как бы замедлялись, а с другой — несколько искусственно ускорялись автором. Следующие друг за другом эпизоды, а внутри глав и «микроэпизоды», разделенные многочисленными «звездочками» (*), создавали впечатление фрагментарности. «Добро» и «зло» не столько противостояли, сколько иногда пестрили перед глазами читателя.

Вот почему Твардовский приходит к выводу о необходимости не только «очистить» поэму от излишней описательности, придать каждому эпизоду бóльшую образно-смысловую емкость, но и существенно переработать финальные главы поэмы, чтобы укрупнить мысль о противоположности двух миров (индивидуалистического и социалистического) и о наивности поисков третьего пути: рядовые эпизоды о пребывании Моргунка в колхозе Фролова и в селенье Острова превращаются почти в символические картины, помогающие герою сделать окончательный выбор. Такое углубление основного конфликта и образа главного героя сняло и вопрос, который стоял перед поэтом в начале работы над поэмой, — о ее продолжении.

История двух редакций поэмы подтверждает также, что принцип заострения положительных сторон действительности, реализованный Твардовским в «Стране Муравии», был не следствием желания автора идеализировать успехи колхозного строительства на раннем его этапе (как некоторым кажется), а результатом обретенного в процессе самой работы понимания необходимости того «укрупнения», «сгущения» реальных фактов, о котором говорил М. Пришвин, имея в виду Гоголя. Но если Гоголю, по словам Пришвина, не удалось «сгустить» добро так же, как и зло,[11] то художественная концепция поэмы Твардовского просто-напросто рассыпалась бы без «укрупнения» и добра и зла. Это он хорошо осознал, работая над второй редакцией, что и вызвало переработку многих, особенно последних глав.

Сложность задачи, стоявшей перед Твардовским, заключалась еще и в том, чтобы совместить трагедийное и комическое, строго реалистическое

[11] Пришвин М. М. Собр. соч. в 6-ти т., т. 5. М., 1957, с. 441. Л. Леонов эту же мысль сформулировал по-другому: трагедия Гоголя, писал он, состоит в том, что он, сумев «в лупу» «Мертвых душ» рассмотреть тогдашнее общество, не смог «обратить свой взор в самые низы России», чтобы увидеть добро (Леонов Леонид. Литература и время. М., 1967, с. 204—205).

lib.pushkinskijdom.ru

повествование и сказочно-занимательное. Вот почему символическая образность, так щедро насыщающая сюжет поэмы, развивается как бы в двух планах — философском и юмористически-бытовом.

По замыслу автора, «Страна Муравия» (в отличие, например, от поэмы «Вступление», в центре которой также были душевные переживания середняка Василия Петрова перед вступлением в колхоз) должна была стать не обычным реалистическим рассказом о судьбе одного из миллионов крестьян, а таким повествованием, в котором бы как в фокусе сконцентрировались основные социальные силовые линии эпохи и, отразившись в душе героя, передали драматизм ломки многовекового крестьянского уклада жизни и закономерность, как единственного, коллективистического пути развития деревни. Верно определив основной принцип использования средств художественной условности (образ Муравии), Твардовский не сразу нашел гармонию в ее слиянии с детальным изображением быта. Даже психологизм, будучи одной из сильнейших сторон творчества молодого поэта, как бы терял свою энергию в типизации героя.

М. Горький из-за недостатков первой редакции не заметил или не придал значения этому, так горячо отстаиваемому им принципу художественного преувеличения и вместо «колеса» (т. е. завершенного произведения) увидел одни «спицы», лишь черновик будущей поэмы. Замысел поэта оказался неразгаданным, и Твардовский понял главную причину этого.

Проследим по порядку смысл и характер авторской доработки.

Если схематично передать содержание поэмы (канонический текст), то можно сказать так: первые семь глав — это социально-психологическое обоснование предпринятого Моргунком путешествия, главы VIII—XIV — процесс крушения иллюзий героя, XV—XIX главы — обретение им истины. При этом каждая из трех частей имеет свой завершенный круг событий, свою кульминацию, которые соотносятся с общим движением сюжета. Сила художественной убедительности поэмы состоит в обстоятельности, логической последовательности раскрытия автором духовной эволюции правдоискателя под воздействием реальных фактов и явлений. Но особую роль приобретают главы, в которых наиболее обостренно обнаруживается конфликтная ситуация, передающая душевное состояние героя. Работа над этими главами оказалась самой, пожалуй, трудоемкой — и не случайно: здесь Твардовский более, чем в других главах, искал возможности образно-поэтического укрупнения авторской мысли.

Так, первые семь глав, казалось бы, не подверглись резкой перестройке. В обеих редакциях в той же последовательности повествуется о твердом решении Моргунка найти «свой край» — счастливую Муравию: читатель знакомится с героем в пути, т. е. тогда, когда решение им уже принято. Первая глава, являющаяся своеобразным зачином всей поэмы, передает еще неомраченное настроение простодушного человека в самом начале поисков своего счастья. Вероятно, впервые он, хуторской житель, наблюдает необычную картину движения людей и, быть может, впервые начинает чувствовать огромность мира. Но заботы этих людей, как и он, куда-то устремленных, пока мало его тревожат. Впрочем, и читатель пока не знает тревог самого Моргунка. Случайно попав на гулянку кулаков (гл. II), Моргунок лишь отмежевывается от их интересов и страстей и продолжает свой путь:

— Трогай, Серый.
Где-нибудь да будет край...

(т. 2, с. 16)

Не вносит изменений в принятое решение и встреча со свояком (гл. III) — таким же, как и он, растерявшимся перед наступающей

lib.pushkinskijdom.ru

новью крестьянином: только разбередили друг другу души воспоминаниями и опасениями. Но уже более тревожно звучат завершающие строки:

Семейство покинуть
Решился Никита...
Куда ж ты поехал,
Никита, Никита?

(т. 2, с. 21)

И только в четвертой главе — в раздумьях героя, оставшегося наедине со своим Серым, мы узнаем «тайное тайных» его мечты и поисков. Идеал крестьянского счастья, завещанный дедами и прадедами, сосредоточенный в образе вольной и богатой Муравии, опоэтизированный народной фантазией, раскрывается в размышлениях Моргунка с такой глубиной и страстью, что за рисуемыми в его воображении картинами, за его проникновенным, трепетным отношением к земле[12] мы чувствуем не только переживания отдельной личности, но и некую концентрацию народной мечты. Поэт не торопится с умозаключениями и выводами, не забегает вперед, а исподволь подготавливает читателя к восприятию самого существенного в духовном мире героя, серьезности принятого им решения и естественности намечаемых изменений в его понимании счастья. Поэтому автор дорожит каждой психологической деталью, каждой «мелочью». Вместе с тем он придает этим деталям более широкое содержание: путь Моргунка — лишь «один из тысячи путей», и сам герой несет в своей душе вековую народную мечту, пусть пока наивную, но понятную и неодолимую.

Однако четко и ясно мы видим это в окончательном тексте. В первой редакции, при всем том, что событийная основа сюжетов этих глав была той же, что и в окончательном тексте, описание начала пути героя, будучи красочным и реалистически точным, оказалось недостаточно целеустремленным и психологически мотивированным для реализации завязывающегося сюжета. Так, первая глава, рассказывающая о первом дне путешествия Моргунка, состояла из шести небольших эпизодов, разделенных «звездочками». После великолепного краткого поэтического запева (4 строфы) о пути героя (образ пролетающих журавлей, тоскующих «о родном тепле») следовали небольшие дорожные картины: столпотворение у парома; застрявший у переезда ряд телег — перед гремящим по линии железной дороги эшелоном с колонною тракторов на платформах; «большак худой», по которому «тянулся в три версты обоз» с зерном на семена («И долго объезжал обоз Никита Моргунок»); необычный «на восемнадцати конях» обоз, везущий колокола, —

Был груз тяжел и путь тяжел,
Весь в мыле стлался цуг,
Колокола плыли, и шел
От них какой-то звук...
По красной глине в гору лег
Глубокий санный след.
— Что ж, бог? — подумал Моргунок,
Но знал, что бога нет...[13]

(л. 3)

После этих картин следовало лирическое обобщение:

*

Не просто было на коне
В тот год проехать по стране.
В тот год с потемок до светла,
С рассвета дотемна,
Казалось, ехала и шла
Походом вся страна.

[12] Земля воспринимается Моргунком с такой любовью и нежностью, как источник жизни, красоты и счастья, что создается поистине вдохновенный образ живого и доброго существа («Земля! От влаги снеговой она еще свежа... Припал бы, обнял Моргунок, Да не хватает рук...»).

[13] Первая из цитированных строф перечеркнута М. Горьким, в ней подчеркнуты слова «цуг» и «плыли», во второй строфе «но» переправлено им на «он».

lib.pushkinskijdom.ru

В тот год, как ехал Моргунок,
Тоскуя о семье,
Нам не хватало тех дорог,
Что были на земле...

Те дни, и песни, и дела,
Тот год и та весна
Уже проходят, как прошла
Гражданская война...

Но славны люди и дела,
Какими жизнь сильна.
Из тысяч войн одна была
Великая война!..

Но славны песни и дела,
И наши имена.

Из всех годов одна была
Тридцатая весна!..

Прошло пять лет,
Сто лет пройдет,
Но был один тридцатый год!..

Слепое темное зерно
На блюдце прорастет,
Тревожной радостью оно
Напомнит этот год.[14]

Прорвутся реки, сбросив лед,
Подточат снег ручьи,
И вспомним мы тридцатый год,
Товарищи мои...

(лл. 3—4)

На этом глава заканчивалась. Само по себе, с художественной точки зрения это авторское отступление не вызывает критических замечаний. Более того, сравнение «тридцатого года» с гражданской войной, казалось бы, сразу вводит описываемые события в большую историю. Однако, во-первых, обобщение —

Не просто было на коне
В тот год проехать по стране —

после подробного рассказа о том, как Моргунку действительно было затруднительно на своей телеге переплывать на пароме реку, стоять у железнодорожного переезда, объезжать длинный обоз с семенами, а потом еще другой — с колоколами и т. п., могло восприниматься в слишком прямом смысле и даже утрированно: по плохим проселочным дорогам было «в тот год» проехать «не просто». Во-вторых, трудности и значение «великого перелома» в деревне сопоставлялись с эпохой революции в слишком общей, чисто декларативной форме («Те дни и песни, и дела», «Но славны люди и дела», «Но славны песни и дела»), и я бы даже сказал — в слишком оптимистической, настраивающей читателя на облегченное восприятие событий. Наконец, и это, пожалуй, не менее существенно, все лирическое отступление вопреки замыслу и характеру повествования слишком опережало развитие событий в поэме и противоречило психологическому состоянию героя.

Твардовский не только решительно выбрасывает это лирико-публицистическое обобщение, но и отказывается от подробностей описания мытарств Моргунка у перевоза. Он пишет заново всю главу, использовав из первой редакции лишь шесть строф. Вместо главы в 101 строку появилась новая глава в 52 строки. Но самое существенное — выбросив описания бытовых подробностей, автор сосредоточился на создании аллегорического образа дороги: емкая характеристика паромного перевоза завершилась обобщающей строфой:

И в мире — тысячи путей
И тысячи дорог.
И едет, едет по своей
Никита Моргунок.

(т. 2, с. 8)

Автору, однако, важно было передать отношение героя к этому «вселенскому» движению, его твердое решение искать свою дорогу — и

[14] Эта строфа перечеркнута Горьким, после слова «прорастет» поставлен вопросительный знак.

lib.pushkinskijdom.ru

после краткой характеристики общего состояния и настроения ездока он завершает главу:

По ветру тянется дымок
С ольхового куста.
— Прощайте, — машет Моргунок, —
Отцовские места!..

(т. 2, с. 9)

Глава приобрела поэтическую завершенность, цельность и психологическую обоснованность.

Доработка второй и третьей глав имеет иной характер. Вполне конкретные, замкнутые в своей событийности эпизоды встречи с кулаками и свояком призваны прояснить социально-нравственную позицию героя по отношению к происходящему вокруг, они построены на психологической основе. Уже в то время Твардовский достиг серьезных успехов как поэт-психолог, мастер передавать тонкие душевные движения героев, поэтому работа над этими главами велась в основном в направлении совершенствования стиля, уточнения характера диалогов, сокращения описательности, снятия повторов (об этом будет сказано ниже). Из наиболее существенных правок следует отметить сокращение во второй редакции (вплоть до публикации поэмы в пятитомном собрании сочинений, 1966) эпизода раскулачивания, передаваемого устами самих кулаков (гл. II),[15] и переработку строф о прошлом Моргунка (гл. III). Последняя интересна не только снятием строк, в которых давались слишком очевидные и необязательные характеристики потомственного крестьянина-труженика,[16] но и стремлением углубить социальную мотивировку поступков героя. Так, в строфе

Семнадцати лет
Оженился Никита.
С женой молодой
Отделился Никита...

(л. 9)

Твардовский заменяет банальную фразу «С женой молодой Отделился Никита» фразой «На хутор пошел, Отделился Никита» — и строфа приобретает глубокий смысл: уже в начале самостоятельной жизни, когда крестьянская Россия была охвачена новой волной поисков путей вырваться из безземелья и малоземелья, наш молодой герой имел свой идеал настоящего хозяина, не ограниченного скудными земельными наделами,[17] его не испугали обычные в таких случаях трудности разработки новых земель; мы получаем также дополнительную, косвенную

---

[15] — Их не били, не вязали,
Не пытали пытками, —
Их везли, везли возами
С детьми и пожитками.

А кто сам не шел из хаты,
Кто кидался в обмороки, —
Милицейские ребята
Выводили под руки...

(л. 5)

[16] Как например:

Не сладкою соской
Кормился Никита,
Не полную зиму
Учился Никита.

(л. 9)

[17] Известно, что по реформе Столыпина крестьяне, выходившие на отруба, получали «простор» для «предприимчивости» (Всемирная история, т. VII. М., 1960, с. 458).

lib.pushkinskijdom.ru

характеристику психологии Моргунка, сформировавшейся в хуторских условиях.

Особенно важное значение имеет переработка четвертой главы, в которой автор решил передать раздумья и тревоги Моргунка как итог первых столкновений с реальной действительностью. Эта глава — одна из коренных в поэме: в ней выражен моральный кодекс и социальный идеал героя. Здесь основной смысл приобрела композиционная перестройка главы. Она начиналась описанием пути героя, мимолетной встречей с работающими на поле людьми (« — Колхозники, ай нет? — Колхозники, отец»); затем автор передавал внутренний монолог Моргунка, раскрывающий горячую любовь крестьянина к земле («Земля!..»); на фоне картин весенней красоты земли возникает образ одинокого журавля, отставшего от стаи:

Зеленый дым, ольховый дым
Клубится по кустам.
Летит журавушка один,
На много дней отстав.

Он шею вытянул вперед,
Глядит, земли не узнает...

Зовет товарищей своих,
С кем мерял долгий путь.
Догонит ли, услышит их,
Найдет ли где-нибудь?

(л. 11)

Далее следовали отделенные «звездочками» дедовский завет («От деда слышал Моргунок: Назначен срок всему...»), авторская характеристика Моргунка («Был Моргунок не так умен, Не так хитер и смел...») и, наконец, опоэтизированный образ Муравии («Земля в длину и ширину Кругом своя...»), завершавшийся так:

Там за косой отавушка
Растет до Покрова.
Муравия, Муравия,
Зеленая трава...

(л. 13)

Твардовский не только освобождается от излишней описательности и мало работающих на главную идею деталей в характеристике и дорожных впечатлений и самой Муравии, но благодаря перестановке «эпизодов», сосредоточивает все повествование вокруг переживаний Моргунка о своей судьбе. Вторая редакция главы начинается раздумьями героя о главном: «От деда слышал Моргунок...» и т. д. Усвоенные вековым опытом законы жизни проверяются прежде всего на собственном опыте. И потому совершенно естественно воспоминания о дедовской притче заставляют Моргунка тут же оглянуться на свое прошлое («Хватился — где там двадцать лет!...»), посожалеть о несбывшихся надеждах и вновь помечтать о будущем. Образ «Муравской страны», где «никакой — ни боже мой, — коммунии, колхозии», возникает как путеводная звезда, вдохновляющая на продолжение поисков. Эти раздумья прерываются на минуту встречей с колхозниками, но их ответ не смущает Моргунка: весенняя «радостная земля», бесконечная и добрая, ждет его рук... Не задерживаясь, он продолжает свой путь:

В пути проходит новый день.
Конь перепал и взмок.
Уже ни сел, ни деревень
Не знает Моргунок.

(т. 2, с. 28)

Так органично и последовательно стали раскрываться в главе самые потаенные думы Моргунка о прошлом, настоящем и будущем. Благодаря такой перестройке всей главе придан характер внутреннего моно-

lib.pushkinskijdom.ru

лога героя: и заветы дедов, и картины весенней пробуждающейся земли, и исконная мечта крестьянина о жизни, чтоб «на год хлеба вволю быть, За сало — салу заходить», и, наконец, вера в достижение далекой и такой близкой Муравии — все увидено и прочувствовано глазами и сердцем героя. Автор, все более «доверяя» внутреннему голосу Моргунка, сам, как рассказчик, все чаще приглушает свой голос, и это положительно сказалось на стройности и цельности повествования. Вот почему и образ отставшего от стаи журавушки, казалось бы так естественно вписывающийся в сюжет об одиноком пути героя, становится лишним: в нем явно проглядывало авторское желание найти образную параллель. Применительно к судьбе Моргунка эта поэтическая параллель не наполнялась реальным содержанием. Вероятно, почувствовав некоторую искусственность ее, Твардовский вначале вычеркивает строки «Зовет товарищей своих, С кем мерял долгий путь...» и т. д., а затем и весь сюжет с журавушкой.

Начавшееся с переработки первой главы усиление образа дороги, пути как центрального поэтического образа поэмы с каждой главой приобретало все более целенаправленный характер. В сущности, в работе над всеми главами Твардовский уже учитывал, даже в тех случаях, где непосредственно мотив дороги не возникал, что весь сюжет, все «приключения» Моргунка, его медленная, но неуклонная эволюция связаны с этим образом. Он стал сквозным в произведении и все отчетливее наполнялся символическим содержанием. Но чаще всего — и в этом проявилось высокое мастерство поэта — он соединял в себе и реальный и обобщенно-символический смысл. Так, например, глава пятая (о встрече Моргунка с попом-отходником, превратившимся в типичного приспособленца) не подверглась большой переработке: автор проводил стилистическую правку. Но он счел необходимым более прочно подчинить главу основной образной идее поэмы, и вместо завершающей строфы первой редакции —

И скажу, пускаться в путь
Боязно с тобою.
Ты вот стащишь что-нибудь —
Отвечать обоим...

(л. 15)

появляется другая:

Не охотник яйца я
Собирать на бога.
У меня, отец, своя
Дальняя дорога...

(т. 2, с. 32)

В этом же направлении и еще в большей мере подверглась доработке следующая, шестая глава. Здесь уже тема пути приобретает самостоятельное и открыто обобщающее содержание. Судьба двух стариков, не пожелавших идти в колхоз, раскрывается в сказочно-аллегорическом плане и имеет прямую связь с внутренними переживаниями Моргунка: сказка не то рождается в сознании героя, находящегося в полудремотном состоянии, не то доносится до слуха Моргунка откуда-то издали, где у костра «Двое возчиков проезжих Сонно смотрят на огонь».

В первой редакции эпизод с избушкой стариков, которую весенним паводком заносит в колхоз, несмотря на то что обрамлен в полусказочную форму, выглядел скорее занятным бытовым анекдотом, имеющим малое отношение к поискам Моргунка. Автор усиленно «обытовлял» этот эпизод и даже ни разу не решился назвать его сказочным. Сюжет главы развивался вполне реалистически: Моргунок остановился на ночлег прямо у дороги, под открытым небом. Невдалеке оказались некие

lib.pushkinskijdom.ru

два мужика, сидящие у костра. Не обращая на них внимания, Моргунок прилег у своей телеги.

Он лежит, мужик здоровый,
От родных краев вдали,
Под чумацким древним кровом,
Посреди большой земли.
Спят окрест поля и села
Остывая после дня.
По-ночному тихий голос
Затянулся у огня...
— Окна — в землю, крыша набок,
Гнезда галочьи в трубе.
Жили, значит, дед и баба
Сорок лет в такой избе.

(л. 15)

Рассказ о стариках то и дело прерывается беглыми характеристиками вполне реальной обстановки 20-х—начала 30-х годов вроде следующей:

Сходки до ночи гудели,
Скот ревел на весь приход.
Про коммуны, про артели
Думал вслух и вкрик народ.

(л. 16)

Завершалась глава столь же реальным умозаключением беседующих путников:

У огня, под ближним возом,
Трубка пыхает дымком.
— Значит, что ж, кругом колхозы?
— И не спрашивай: кругом...

(л. 16)

Во второй редакции Твардовский настойчиво подчеркивает сказочность эпизода. Он выбрасывает или перерабатывает с этой целью многие строфы, придает иной характер концовке главы. Приведенные выше цитаты теперь выглядят по-иному:

Голос тянется неспешный,
Как шаги издалека:
Окна — в землю,
Крыша — набок,
Гнезда галочьи в трубе.
Как бы в сказке,[18] дед да баба
Жили век в своей избе.

(т. 2, с. 34)

Вместо строфы «Сходки до ночи гудели...» появляется другая:

Спит, не спит, лежит Никита,
Дрема поверху идет.
Голос ровный, домовитый
Сказку бережно ведет...

(т. 2, с. 34)

и т. п. И завершается глава символическим образом Муравии, словно бы вновь возникшим в воображении засыпающего Моргунка:

Тянет свежестью рассвета.
Спит дорога. Тишина.
Далеко́-далеко где-то
Спит Муравская страна...

(т. 2, с. 36)

Для чего же потребовалась Твардовскому такая переделка?

Прежде всего для того, чтобы придать расширительное значение и самому эпизоду, и его роли в поисках Моргунка. Сказка про стариков —

[18] Курсив мой, —*П. В.*

lib.pushkinskijdom.ru

это та же сказка про Муравию. И не случайно во второй редакции она уже связывается не столько с беседой двух случайных попутчиков, сколько с полудремотным состоянием самого Моргунка. Это как бы сказка-сон. Счастливая Муравия все более отдаляется. Обобщающая последняя строфа усиливает это предчувствие героя —

Далеко-далеко где-то
Спит Муравская страна...

Но Моргунок все еще не может согласиться с этим: слишком много сил, дум, мечтаний и тревог связано с нею. Неужели все — прахом? Напряженность переживаний достигает предела, и Моргунок обращается со страстной, взволнованной речью-исповедью к тому, от кого, по его мнению, зависит личная его судьба, — к Сталину. Так появляется кульминационная для всей поэмы глава седьмая.

Сказка о Муравии в сознании Моргунка еще не разрушена, иллюзии героя еще очень сильны, и потому глава приобрела драматическую окраску. Твардовский тонко почувствовал, что назревающий конфликт нельзя разрешить ускоренным образом, что необходимо дать ему возможность до конца самораскрыться, причем в тех же формах, которые породили его. Из сказки-сна он ведет героя в сказку-легенду, придает фантастический характер воображаемому эпизоду встречи со Сталиным, не только не отрывая эту сказку от реальных жизненных коллизий, но, напротив, углубляя их общий смысл.

Однако автор не сразу увидел внутренние возможности эпизода встречи со Сталиным для художественного укрупнения поэтической идеи поэмы. Первоначально этот эпизод находился в ряду других, более мелких и частных эпизодов. Глава седьмая была вдвое большей по объему и включала события восьмой главы (встреча с кулаком Бугровым, кража последним моргунковского коня). Как и в других главах, многочисленные «звездочки» разделяли разнородные сцены. В машинописи рукой Твардовского перед строкой «И деревня́м и верстам счет» (которой начинается восьмая глава) поставлена цифра VIII и соответственно исправлено обозначение всех последующих глав. Трудно сказать, когда сделана эта правка — до чтения рукописи Горьким или после.

Но как бы ни было, изменения эти оказались очень важными для углубления образной структуры всей поэмы: приобретя почти символическое значение, «эпизод» по-своему диктовал поэту укрупнение других сцен, особенно в последних главах.

Воображаемая встреча Моргунка со Сталиным, выделенная Твардовским в самостоятельную главу, не получила, однако, в первой редакции завершенности и масштабности. Как и в окончательном тексте, глава начиналась широким эпическим запевом, легендой о путешествии Сталина по стране «на вороном коне»:

Как с юга к северу трава
В кипучий срок весны,
От моря к морю шла молва
По всем краям страны.
Она растет, что ночь, что день,
Катится в даль и глушь,
И ждут сто тысяч деревень,
Сто миллионов душ...
Нет, никогда, как в этот год,
В тревоге и борьбе,
Не ждал, не верил так народ,
Не думал так, как в этот год,
О жизни, о себе.

(л. 17)

Завершалась эта легенда строфой:

Страна родная велика.
Весна! Тридцатый год.
И надо всей страной — рука,
Зовущая вперед...

(л. 18)

Затем следовали еще два эпизода, отделенные «звездочками»: «беседа» Моргунка со Сталиным и картина дальнейшего пути героя:

lib.pushkinskijdom.ru

В пути, в незнаемом краю,
Забыв про все, Никита
Слагал, как песню, речь свою
Душевно и открыто.

А люди шли на сенокос,
В тени стояло стадо,
И мальчик в поле воду нес,
И первый хлеб колхозный рос,
И все, как так и надо.

И едет, едет, едет он,
Один такой Никита,
И будто видит, видит сон,
Далекий и забытый.

Он едет в поле на коне
И конь бредет напамять,
И пахнет, точно на гумне,
Землею и снопами.

Он едет на коне своем,
Простоволосый, босый,
И клевер вровень со жнивьем
Ложится под колеса...

Собрав последний колосок,
Дожинки бабы справили...
Не то он дома, Моргунок,
Не то в стране Муравии...

(лл. 19—20)

На этом глава заканчивалась. М. Горький, по-видимому, уловил недостаточную слитность ее эпизодов, некоторую растянутость и после строфы, создающей обобщенный образ «зовущей вперед» руки (строфа находилась примерно в середине главы, завершая легенду о Сталине), сделал резкое отчеркивание карандашом. Твардовский понял, что, во-первых, легендарный сюжет слабо вписался в рассказ о самом напряженном моменте в эволюции Моргунка и как бы растворился среди других дорожных впечатлений и что, во-вторых, завершающий главу эпизод (приведенный выше) слишком поспешно снимал драматизм ситуации: обычная сцена труда колхозников в поле, увиденная героем с дороги, вызвала почти умиротворенное чувство («Не то он дома, Моргунок, Не то в стране Муравии»). И поэт решительно отсекает этот эпизод, а обращенный к Сталину монолог объединяет с легендой, завершая поэму строфой, отчеркнутой Горьким.

Но эта перекомпановка повлекла за собой и другие изменения. Поэт снимает ряд строф, в которых излишне детализировались описываемые явления — «думы» народа («О телке, хлебе, о избе, Корыте у ворот» и др.), поездка Сталина («А едет он на молодой, Не так чтоб гладкой лошади»), рассказ Моргунка о своем коне («Стоит — хоть дуй ему под хвост... И все на ветер будто» и т. п.) и другие — одновременно художественно совершенствуя стиль поэмы. Более важно, однако, что Твардовский, объединив легендарный сюжет о Сталине и речь-исповедь Моргунка о легендарной Муравии, добился подлинного идейно-образного единства в раскрытии самого главного в духовном облике Моргунка, благодаря чему его социально-нравственные поиски начали приобретать весьма широкое содержание: мы видим, что в его думах, мечтах и переживаниях сконцентрированы народные идеалы разных эпох — прошлой и современной.

По существу, в этой главе впервые социально-нравственные поиски главного героя поэмы предстали как остро драматические, относящиеся к миллионам крестьянских масс. До этого преобладали комические ситуации и сам Моргунок выглядел скорее наивным простачком, чем глубоким правдоискателем. Даже в четвертой главе, где впервые он раскрывал свои потаенные думы и надежды, преобладал принцип лирического освещения героя. Почти дословно излагая свои мысли о счастье в «речи», обращенной к Сталину, Моргунок, идеал которого дал очевидную трещину, уже не столь спокоен, не столь мечтателен и уже почти не уверен в будущем. Вот почему он не просто излагает свои тревоги — он допытывается, убеждает, просит, клятвенно обещает:

Пожить бы так чуть-чуть...[19]
А там —
В колхоз приду,
Подписку дам.

[19] В соответствии с идеалами «Муравской страны».

lib.pushkinskijdom.ru

И с тем согласен я сполна,
Что будет жизнь отличная.
Но у меня к тебе одна
Имелась просьба личная.

(т. 2, с. 40)

Однако в нереальности осуществления этой «просьбы личной» Моргунок убедится не скоро. Ему предстоит еще испытать немало разочарований, пройти суровую проверку на прочность своих представлений о счастье. Главы восьмая (встреча с Бугровым, укравшим коня), девятая (приключения Моргунка, везущего на себе телегу), десятая (пребывание у цыган, вынужденная и неудачная попытка самому украсть коня), одиннадцатая (вторая встреча с попом, проскакавшим на моргунковской лошади) и двенадцатая (вторая встреча с Бугровым на базаре) — это полукомические внешне, но драматические по существу жизненные уроки, которые постепенно разрушают иллюзии Моргунка. Сюжетная основа этих глав не подверглась существенной композиционной переработке за исключением того, что девятая глава была разделена на две (в последней редакции главы IX и X). Доработка велась в области совершенствования стиля, сокращения малоудачных строф и строк, повторов и малозначительной детализации. Не имея здесь возможности подробно рассматривать эту доработку, заметим лишь, что осознанная автором (в том числе и под влиянием замечаний Горького) необходимость освобождаться от элементов описательности с целью углубления типизации сказалась и в работе над стилем. В целом было сокращено или переделано довольно значительное количество строф. И хотя ни художественная концепция, ни образная структура этих глав не изменились, кропотливая работа над словом (на некоторых примерах мы остановимся ниже) не только весьма благотворно повлияла на общий художественный уровень поэмы, но и была большой школой для Твардовского как мастера.

Следует также отметить, что изменения способствовали более четкому прочерчиванию эволюции героя, укреплению связи отдельных эпизодов с общей идеей произведения. Приведем лишь один пример. Одиннадцатая глава (в окончательной редакции гл. XII), в которой рассказывается о встрече Моргунка на базаре с прикинувшимся слепцом Бугровым и о попытке разоблачить прохвоста (Бугров убежал), заканчивалась строфой:

— Ну, что ж? Подлец и сукин сын...
Опять надул... утек...
И шмякнул шапку что есть сил
Никита Моргунок.

(л. 34)

В новой редакции концовка выглядит так:

— Ну, что ж... Спасибо, сукин сын:
Последний дал урок. —
И шмякнул шапку что есть сил
Никита Моргунок.

(т. 2, с. 67)

Однако уроки, полученные Моргунком за время путешествия, имели пока в основном целью развенчание его Муравии. Перед автором встала задача убедить героя в необходимости принятия того, что так пугало его, что явилось причиной треволнений и невзгод. Только положительный пример, только собственными глазами увиденное могли окончательно повернуть его сознание и веру. И тут оказалось, что путь, которым шел Твардовский в работе над второй редакцией, диктовал необходимость еще большего сгущения смыслового содержания эпизодов путешествия героя.

lib.pushkinskijdom.ru

Мы уже видели, что главное направление доработки состояло не только в преодолении описательности и стилистическом уточнении поэтической речи, но и в укрупнении образно-смыслового содержания поэмы в целом, что обусловило и композиционную перестройку наиболее «ударных» глав, и усиление символических (в данном случае сказочно-символических) образов. Но как раз последним главам особенно недоставало художественной обобщенности: завершающие эпизоды и самый финал поэмы (нахождение коня) мельчили замысел. Поняв, что этим главам не хватает прежде всего таких сцен и событий, которые бы со всей наглядностью «продемонстрировали» перед Моргунком, уже начавшим сомневаться в реальности своей затеи, преимущества нового строя, Твардовский решил резко укрупнить идею добра и зла, старого и нового мира, как бы сфокусировать перед Моргунком в реальных сценах социальный смысл революционных преобразований в деревне. И он стал не только шире вводить народно-поэтическую образность, но и смелее применять свойственный фольклору принцип гиперболизированной контрастности. Это и определило характер переработки глав.

Как было замечено выше, последние XIV—XIX главы (в первой редакции XIII—XVI) призваны поставить окончательную «точку» в поисках Моргунка, убедить его в бесполезности дальнейшего путешествия. Но в первой редакции решение задачи осуществлялось в основном средствами социально-психологического анализа бытовых эпизодов. Тринадцатая глава, повествующая о дальнейшем путешествии героя, открывала перед ним новую действительность. Старая крестьянка, вдова, вечная батрачка, работавшая на кулака, мать сыновей, погибших за Советскую власть, радушно принимает Моргунка в добротном кулацком доме, который безвозмездно получила от колхоза. Ее рассказ о прежней жизни, о строгости и жадности бывшего хозяина Степана Грачева, о тяжкой своей судьбе сменяется сценами участия Моргунка в колхозном обмолоте зерна, случайного разговора с мужиком, оказавшимся председателем колхоза. Никита Моргунок тут же задает ему как «человеку партейному» свой больной вопрос: «На сколько лет такая жизнь затеяна?» Получив твердый ответ — «Навсегда», наш герой задумался:

— Так-так, — причмокнул Моргунок. —
Понятно все вполне.
Когда такой далекий срок, —
То ехать дальше мне...

— Не торопись, родной, побудь,
Хоть осмотрись сперва.
А тут мы сходим как-нибудь
В селенье Острова.
Занятный там народ живет,
И как живет — нивесть.
Тебе — Муравию, — так вот —
Муравия и есть!..
А тут и свадьба в добрый час
На днях состроится у нас.

(л. 41)

В следующей главе (четырнадцатой, во второй редакции гл. XVII) происходит новая встреча Моргунка — с колхозным сторожем, своеобразным сельским философом, размышляющим «о земле, о бывшем боге, О скитаниях людей)». Многоопытный, умудренный жизнью человек, немного в душе поэт, обладающий к тому же безупречным классовым чутьем, сторож в своем рассказе соединил судьбы разных скитальцев — и богомола, отправившегося в киевскую Лавру, и возвращающегося с Урала кулака Грачева, и самого Моргунка, сделав как бы вывод для нового знакомца, что

...путей на свете много,
Пролегли и впрямь и вкось.
Много ходит по дорогам —
И один другому рознь.

(л. 43)

lib.pushkinskijdom.ru

Свое обещание Фролов выполнил: вместе с Моргунком они идут в селенье Острова, живущее по старым законам единоличного хозяйства (глава XV). Автор обстоятельно рисует картины бедности и ограниченности интересов жителей, подчеркивает безмятежность и пустоту их занятий:

Здесь жизнь по-старому тиха,
Вся разом на виду.
Кормить попа да пастуха —
И весь расход в году.

И в честь духовного лица
Носить заведено —
Отцу Прокопу два яйца,
А пастуху — одно...

(л. 44)

С большой речью обращается к ним коммунист Фролов:

— Так вот, деды, — решать пора, —
Вздохнул Фролов и сел.
Осталось тридцать три двора
На весь наш СССР.

Вы старые да малые,
Живете вы сейчас,
Остатние, остатние,
Последние у нас.

Который год без хлеба вы,
А то и без воды.
Коптите наше небо вы,
Товарищи деды.

Одно и то же, походя,
Как заговор какой,
Твердят весь год да охают,
Как раз, как батька мой.

Толкуй ему, доказывай,
Про бога, сват ли, гость.
А он сидит да жмурится:
— Ох, ёсть, молчите, ёсть...

Считал себя покойничек
Хитрее всех, небось:
Вот, бога все забросили,
А он, глядишь, и ёсть...

Сидите, дожидаетесь —
И столько вам беды.
На хитрость полагаетесь,
Товарищи деды?..

(л. 46)

И далее — после реплик и возражений стариков Фролов продолжал:

Наплюй, деды, на вражий,
Кулацкий шепоток.
Пускай вам правду скажет
Товарищ Моргунок.

Деды! За правдой этой
От Ельни прямиком
Проехал он полсвета
И перешел пешком.

Трудящийся крестьянин,
Открытый середняк,
Наш брат, он врать не станет.
Что скажет, — значит, так...

(лл. 47—48)

В предоставленном ему «слове» Моргунок рассказывает о своих мытарствах, о «травленом волке» Бугрове, о пропавшем коне... Глава заканчивалась приглашением Моргунка на свадьбу:

— Ну, хорошо, — сказал Фролов, —
Хороший, в общем, конь...

Конец речам на этот раз.
Спасибо за труды.
А мы на свадьбу просим вас,
Товарищи деды...

(л. 49)

Сценой колхозной свадьбы (гл. XVI, последняя) завершалась поэма. Твардовский провел большую работу над главой, совершенствуя стиль, сокращая многие строфы, переделывая слабые и вписывая новые. Но с точки зрения общей концепции произведения особого внимания заслуживает последняя строфа. Наблюдая свадьбу, слушая речи и реплики ее участников (а идейным центром свадьбы являются звучавшая в тостах

lib.pushkinskijdom.ru

мысль о гордости тружеников, ставших свободными, о торжестве справедливости и воспоминания о горькой жизни прошлых лет),[20] Моргунок неожиданно увидел в окно своего коня, на котором приехал поп Алексей, чтобы договориться повенчать молодоженов.

И вдруг без шапки за порог
Метнулся Моргунок.

С крыльца на двор простукал он
Бегом, как из огня...
И, повод оборвав, повис
На шее у коня...
(л. 56)

Такой конец всего нелегкого путешествия героя за правдой во многом сводил на нет богатую социально-нравственную проблематику поэмы, придавал сюжету и образу Моргунка слишком частный характер. Если к тому же учесть, что в предшествующей главе («агитационная» речь перед островитянами) он сказал:

И что касается меня,
Возьмите то в расчет:
Поскольку я лишен коня —
Ни взад мне, ни вперед...
(л. 48)

то станет очевидным, что весь смысл моргунковских поисков свелся к отысканию коня. Разрушался, по существу, самый замысел автора.[21] Твардовский понял это. Более того, он увидел, что и предшествующие главы несколько мельчили этот замысел, логика развития характера героя нарушалась, в ряде случаев не получала художественного обоснования. Укрупнение идейно-образной структуры поэмы, осуществляемое во второй редакции, подсказывало необходимость коренного изменения всего финала.

Твардовский начал с того, что выбросил главу тринадцатую, в которой, по существу, содержалось несколько сюжетов (рассказ бывшей батрачки, сцена участия Моргунка в работе колхозников на току, беседа с Фроловым, в которой он получает ответ на волнующий его вопрос). Лишь частично некоторые наиболее существенные мотивы и художественно совершенные строфы этой главы будут использованы во вновь написанных главах (XV и XVI). Вместо нее автор помещает основательно переработанную главу о селенье Острова (гл. XIV второй редакции).

---

[20] Вот один из примеров таких свадебных тостов:

Прошло то время нищее,
Когда за медяки
У князя Голенищева
Плясали мужики.

Прошло, деды, то времячко,
Когда за горстку семячка,
За ложку серых щей —
В сенях теснились многие
Как дети — босоногие,
На свадьбах у Грачей...

Кто старше — сами помните,
Мне врать расчета нет.
А если спутал что-нибудь,
Пускай поправит дед.

Мы жизнь справляем славную,
Добытую в борьбе.
И есть мы — люди славные,
Хозяева себе.
(л. 51)

[21] Если не иметь в виду первоначальное желание Твардовского написать произведение не в одной части; однако никаких указаний на то, что поэма является частью более широкого замысла, нет; поэтому можно предположить, что от продолжения поэт отказался уже во время работы над первой редакцией.

lib.pushkinskijdom.ru

Цель переработки этой главы состояла в том, чтобы придать картинам единоличной жизни широкий, обобщающий смысл. В первой редакции она, в сущности, имела по отношению к главному конфликту поэмы второстепенное значение. Председатель Фролов приглашает Моргунка «посмотреть» Острова, имея тайную мысль с его помощью провести среди жителей агитацию за вступление в колхоз. Так оно и вышло. Закончив свою речь, он предлагает Моргунку, «трудящемуся крестьянину», «нашему брату» подтвердить на своем опыте его правоту. И Моргунок становится своеобразным агитатором за колхоз. Глава «работала» не столько на Моргунка, сколько на Фролова. Но ведь сюжет поэмы построен так, что все образы, в том числе и Фролова, не имеют в ней самостоятельного значения, они по-разному лишь призваны высветить судьбу главного героя. Тем самым направление развития сюжета как бы поворачивалось в другую сторону. Кроме того, эволюция самого Моргунка, еще не пришедшего к окончательному решению, но уже как бы ставшего союзником Фролова, несколько искусственно ускорялась, образ терял художественную убедительность.

Твардовский освобождает главу от всех этих привходящих мотивов и превращает эпизод с селеньем Острова в один из главных завершающих уроков, которые преподнесла жизнь Моргунку. Герой во второй редакции оказывается один среди островитян, сам ведет с ними беседу, сам впервые делает для себя выводы, хотя — и это вполне логично — пока еще весьма неопределенные —

Гляжу на вас: так жить нельзя.
Решаться надо, что ль...

И когда старики на замечание «Живете не богато вы» ответили словами, принадлежавшими самому Моргунку («Земля в длину и в ширину — Кругом своя...» и т. д.), он «смутился». Сказочная Муравия, о которой так мечтал герой, не выдержала проверки жизнью.

Глава об Островах не только приобрела цельность и логическую завершенность, глубоко правдиво осветила один из решающих этапов в эволюции главного героя. В более органической для поэмы форме (беседа Моргунка с островитянами) автору удалось в частном показать самое существенное. С предельной художественной заостренностью воспроизведенные картины бедности и запустения («Ни крыши целой, ни избы, Что угол — то дыра, И ровным счетом — три трубы На тридцать три двора») благодаря уплотнению сюжета главы придали образу Островов черты сказочно-символические,[22] но только противоположные тем, которые рисовались в воображении Моргунка. Углубился и образ главного героя, бóльшую масштабность обрел смысл его поисков.

Оставалось поэтически закрепить уже почти определившуюся эволюцию Моргунка. Твардовский увидел, что вся предшествующая переработка поэмы в направлении «сгущения» событий и более смелого использования средств художественной условности приводила к более успешному воплощению большого творческого замысла, и тонко почувствовал, что финал требует развития такого принципа типизации.

В первой редакции после главы об Островах, в которой, как было замечено выше, в виде «частных» эпизодов выглядели и картины жизни островитян, и одна из самых решающих встреч — встреча с Фроловым, и пребывание в колхозе, завершающая поэму глава XVI о колхозной свадьбе также не давала возможности понять, как Моргунок пришел (и пришел ли?) к принятию новой действительности. По существу в этих

[22] Кстати, сказочные поэтические формулы в изображении и Муравии, и Островов также не случайны.

lib.pushkinskijdom.ru

двух главах, когда требовалось с особой тщательностью проследить самые ответственные последние «шаги» героя, Моргунок и его судьба словно бы отошли на задний план. Внешняя сюжетная связь событий оказалась определяющей. Требовалось укрупнение, идейно-образное заострение таких явлений и фактов, которые бы с наибольшей силой показали мечтателю истинный и реальный путь. Твардовский увидел такую возможность в превращении отброшенных им мотивов главы об Островах в самостоятельные главы. Он пишет новую главу, в которой Фролов ведет нашего героя в коллективное хозяйство, показывает колхозный двор, постройки, чтобы, так сказать, воочию убедить его в серьезности начатого дела:

Вдоль по усадьбе до ворот
Проходит гость, глядит.
Кол вбит, — попробует, качнет:
Всерьез ли в землю вбит.

Но все — не в шутку, все — всерьез.
Для жизни — в самый прок.

(т. 2, с. 89)

И все же автор снова не спешит: Фролов не сразу (как было в первой редакции) отвечает на вопрос Моргунка «На сколько лет такая жизнь затеяна?». Он понимает, что мужика убедить не так-то просто. Твардовский пишет еще одну главу, в которой, подобно третьей главе (встреча со свояком в начале путешествия), в беседе двух мужиков — людей разного жизненного опыта, разного политического кругозора, но родственной социальной психологии — решается главный вопрос жизни. Коммунист Фролов на вполне ясных и конкретных примерах судеб бедняков Фроловых и кулаков Грачевых, олицетворяющих противостоящие социальные силы, объясняет историческую необходимость коренных преобразований деревни, вскрывает смысл классовой борьбы. И только потом дает прямой, «открытый и сердечный» ответ на мучивший Моргунка вопрос. При этом в его рассказе новый аспект приобретает и тема пути: вместо поисков неведомой и несуществующей Муравии, говорит Фролов, он бы «целый свет прошел пешком», чтобы рассказать всему трудовому классу правду о новом мире.

Однако и этого оказалось недостаточно. Твардовский переставляет главу XIV (во второй редакции гл. XVII) — о ночной беседе с колхозным сторожем, чтобы снять все возможные сомнения и подозрения у Моргунка: беседа, так сказать, с «равным себе» привела к тем же результатам. При этом автор не только по-новому развивает тему дороги (рассказ сторожа о скитальцах), но и усиливает ее, дополнив главу аллегорическим образом человека, идущего «как из плена» «через всю Европу» к нашим границам. Теперь и сцена свадьбы, изображенная в следующей главе и как бы перекликающаяся со второй главой («свадьба-поминки» у кулаков),[23] получила новое освещение. Существенно доработанная, сокращенная, эта глава превратилась как бы в подведение итогов новой жизни, в демонстрацию народного мнения, а не отдельных героев (Фролова, сторожа). Естественно, что на свадьбе — радостном событии — скорее пристало говорить о хорошем, чем о плохом, о достижениях, чем о трудностях. Не только в речах ее участников чаще всего звучало противопоставление тяжелому прошлому колхозной нови: мажорность всей сцены символически противостояла унылой и безрадостной картине, увиденной Моргунком в селенье Острова.

Но точка не поставлена. Моргунку необходимо все заново обдумать, наедине с самим собой осмыслить новые впечатления, чтобы прийти

[23] Вопрос о кольцевом композиционном строении поэмы — один из интересных вопросов — требует самостоятельного рассмотрения.

lib.pushkinskijdom.ru

к окончательному решению. И автор снова отправляет своего героя в путь: пишет новую, теперь уже завершающую, девятнадцатую главу.

Посмотришь там, посмотришь тут,
Что хочешь — выбирай:
Где люди веселей живут,
Тот вроде лучше край...

Кладет Никита на ладонь
Всю жизнь, тоску и боль...

— Не знаю, конь. Гадаю, конь.
И нам решаться, что ль?..

(т. 2, с. 115)

Эти раздумья героя почти предопределяют решение. Последней каплей на чаше весов оказалась встреча с возвращающимся домой богомолом, искавшим свою Муравию и пришедшим к твердому выводу:

Пропала, заросла она
Травою-муравой.

(т. 2, с. 117)

«Повеселел ездок...»

* * *

Мы проследили только основные направления в работе Твардовского над второй редакцией «Страны Муравии», что позволило увидеть, как совершенствовались образная структура и композиция поэмы, как суровая горьковская критика способствовала более глубокому раскрытию авторского замысла. Самостоятельной темой исследования могут стать многообразные языково-стилистические и иные правки, подтверждающие серьезный рост мастерства молодого поэта в самом процессе создания произведения.

Проиллюстрируем это некоторыми примерами. Остановимся лишь на характере реализации Твардовским конкретных замечаний Горького по стилю.

В работе над поэмой Твардовский обрел тот устойчивый, гармоничный, глубоко народный эпический стиль повествования, которым позже он так уверенно владел и который выделяет все его произведения на фоне русской советской поэзии. Никогда не увлекавшийся «экзотическим» использованием просторечий, областных слов, народно-поэтических выражений, Твардовский вместе с тем постоянно обогащал русский литературный язык за счет живого народного слова — и в этом состоит одна из выдающихся его заслуг перед отечественной поэзией. Чувство меры было глубоко присуще ему уже в период работы над «Страной Муравией». Вот почему, соглашаясь с некоторыми замечаниями Горького, он в большинстве случаев оставляет за собой право и на просторечное слово, и на его диалектные формы. Так, исправив областное «хавтуры», подчеркнутое с вопросительным знаком Горьким, на «поминки», он сохранил «пóмин», «обмороки», «камья» (корыто), «бубочка» (зернышко), «псёль-псёль» (зов лошади), «еле целые», «гуж» (часть упряжки, в переносном смысле: налог на лошадь), «горлачик» (крынка. в переносном значении: дети — «как горлачики сидят») и др.

Очень вдумчиво отнесся Твардовский и к замечаниям Горького по стилю. Некоторые исправления он целиком принял, например в строке «Не весь в окошке белый свет» (вместо «Что не в окошке белый свет»,

lib.pushkinskijdom.ru

л. 9); в строке «В Сороковке нищий в бане» заменил перечеркнутое слово «Сороковке» на «поселке»; согласился с перестановкой строк «Ах, надо б лучше, да нельзя, И расстаются как друзья...» (л. 55); изменил близко повторяющуюся рифму, подчеркнутую Горьким «Моргунок — между ног» (л. 32). Однако в других, казалось бы, подобных случаях Твардовский не стал учитывать сомнения и правку Горького. Например, несмотря на поставленный знак вопроса и отчеркивание строк (о коне)

Бывало, свадьбу за пять дней
Почует — роет снег...
(л. 7)

он их сохранил. Не согласился поэт и с исправлением слов «в рифму» на «складно» в строке «Бывало, скажет в рифму дед» (л. 11.); оставил без изменений и строки

И выводят из станка
Жеребца, как бога...
(л. 25)

где слова «из станка Жеребца, как бога» подчеркнуты Горьким; не принял он и переделку строки «У цыган?» на «У цыган украсть?» в следующем внутреннем диалоге героя:

— Лошадей цыгане крали?
— Крали.
— Испокон веков у всех?
— У всех.
— А у них теперь нельзя ли?
У цыган?
(т. 2, с. 56)

Целиком оставляет Твардовский перечеркнутую дважды строфу

Дружили двадцать лет они,
До первых до седин,
И песни нравились одни,
И разговор один.
(т. 2, с. 20)

Даже такие, казалось бы, «мелочи», как разбивка строф (кстати, очень редко применяемая поэтом), имели значение для Твардовского. В сцене, передающей суетливую встречу полупьяными кулаками Моргунка, есть такая строфа:

Кто за рукав,
Кто за полу
Ведут Никиту
В дом, к столу.
(л. 4)

Горький стягивает первую строку со второй, третью с четвертой. Твардовский оставляет ее в прежнем виде и, с нашей точки зрения, делает совершенно правильно, так как двустрочная строфа малозаметно, но все же лишалась энергии внутреннего жеста. Если внимательно присмотреться и к другим, приведенным выше примерам, нетрудно убедиться, что позиция автора оправданна. Поэт и прозаик по-разному чувствовали поэтику стиха. Пожалуй, с наибольшей очевидностью это обнаружилось в понимании роли поэтических повторов, идущих от народной песенной культуры и придающих повествованию особую ритмичность, имеющую,

lib.pushkinskijdom.ru

как правило, и смысловое содержание. Горький в ряде случаев такие повторы вычеркивает, Твардовский их сохраняет.[24]

Однако в ряде случаев недовольство или возражения Горького по поводу стилистической неточности или неряшливости автора поэмы заставляли его перерабатывать строки и строфы, не просто исправляя их, но находя новые решения. Например, в строфе (о цыганах)

Кроют, рубят, как дрова,
Косы вверх заносят.
Позади растет трава, —
Ну, а все же косят...

(л. 25)

Горький над словами «как дрова» замечает: «что?», а после слов «Косы вверх заносят» — «зачем?». Твардовский переделывает строфу так:

Косят, словно мужики,
Ряд за рядом ходят.
Только носят оселки
Не по форме вроде.

(т. 2, с. 52)

Совершенно очевидно, насколько тоньше и точнее передано во второй редакции психологическое состояние извечного земледельца, который не может поверить в то, что прирожденные кочевники способны овладеть мастерством крестьянского труда.

Во многих случаях конкретные пометы Горького по стилю падали на те места поэмы, которые автор изменял в связи с необходимостью либо композиционной переработки, либо сокращения излишне описательных сцен. Так, например, была выброшена строфа с подчеркнутыми Горьким словами «худой» и «проезжей»:

В тени обломанных берез
Лежал большак худой,
Тянулся в три версты обоз
Проезжей колеей...

(л. 2)

(слово «большак» взято Горьким в кавычки). Не вошла во вторую редакцию перечеркнутая Горьким строфа

Был груз тяжел и путь тяжел,
Весь в мыле стлался цуг.
Колокола плыли, и шел
От них какой-то звук...

(л. 3)

[24] Например:

Отвечает эта птичка,
Жить я в клетке не хочу...

(л. 32)

или:

Ехал парень моложавый,
Кучерявый паренек.

Кучерявый паренек,
На затылке козырек...

(л. 34)

или:

Едут, едут, едут.
Дым да стук кругом.

(л. 37)

lib.pushkinskijdom.ru

с подчеркнутыми словами «цуг» и «плыли». Сокращая весь эпизод с обозом, Твардовский снимает эту строфу вместе со следующей (где Горький исправил «но» на «он» в строке «Но знал, что бога нет») и рядом других. Такая же судьба постигла перечеркнутую Горьким строфу

Слепое темное зерно
На блюдце прорастет,
Тревожной радостью оно
Напомнит этот год...

(л. 4)

где после слова «прорастет» поставлен знак вопроса, а также двухстрочную строфу

А самим-то жаль скотинки,
Жизни жаль, а сами врем...

(л. 6)

в которой после «врем» тоже поставлен вопрос и над «в» написано «м», и мн. др.

Иногда пометы Горького носили как будто совсем частный характер, но и к ним Твардовский не остался равнодушен, и опять же не слепо реализовывал пожелания писателя. Так, строку «В зеленый духов день» Горький исправляет: «В зеленый „Духов день“», а автор исправляет по-своему: «В зеленый Духов день». В строке «С пчелиным хлебом пополам» Горький подчеркивает слово «пчелиный», а Твардовский уточняет: «С пчелиным „хлебом“ пополам». Горькому не понравилась краткая форма глагола в строке «Ввели и — чайный стук ему», и он подчеркивает слово «стук». Твардовский отстаивает эту форму, передающую решительность действия, но изменяет другое слово, усиливает смысл глагола восклицательным знаком, и строка получает окончательный вид: «Ввели и — чарку — стук ему!»

Такая филигранная работа над стилем велась поэтом не только в связи с конкретными горьковскими пометами. И это говорит о глубоко творческом восприятии им критики. Даже к самым, пожалуй, суровым упрекам Горького в подражательстве Твардовский отнесся сдержанно и реалистично.

Хорошо известно, что «Страна Муравия» написана в некрасовских традициях (в самом высоком смысле слова), и автор этого не скрывал. Но в первой редакции поэмы имелись такие места, которые обнаруживали слишком прямую зависимость от Некрасова. И Горький заметил их (не заметив, к сожалению, подлинно творческого развития молодым поэтом этой традиции). На полях он отчеркнул строки (из речи одного из героев)

Что мне живется весело,
Вольготно на Руси...

(л. 52)

а рядом со строфой

Бумаги пожелтелые,
Как деньги — еле целые,
Зацапанные, мазаные,
Крест-накрест перевязанные...

(л. 24)

подчеркнув слово «еле целые», написал: «Перебой из Некрасова». Твардовский целиком сохранил эту строфу. Строки же: «Что мне живется

lib.pushkinskijdom.ru

весело, Вольготно на Руси» были выброшены вместе почти со всем монологом героя, выглядевшим так:

— Ну, что ж. Скажу, пожалуйте,
Тебе и всем скажу:
Да я не жук на палочке,
И батька мой не жук...

Поставлю хату белую,
У входа надпись сделаю:
«Чистов, Прокофий Павлович,
Бобыльский бывший сын,
Не жук тебе на палочке,
А честный гражданин...»

Живу и твердым голосом
Скажу, кто ни спроси,
Что мне живется весело,
Вольготно на Руси...

— А батя — он не выдумал:
Иди, мол, сам туда...
А тот сейчас же к барину —
С докладом, значит... Да.

Нас с вами, барин-батюшка, —
Так говорит в глаза, —
Послал Ивашка сеченый,
Куда сказать нельзя...

(л. 52)

Монолог действительно напоминал одну из подобных речей героя великой некрасовской поэмы. И тем не менее строфу «Чистов, Прокофий Павлович...» и т. д. автор оставил. По-видимому, хорошо осознавая подлинные связи своей поэмы с некрасовской, Твардовский не боялся прямых «перекличек», и лишь подчеркивал преемственность этих связей.

В еще большей мере отстаивал он свою правоту в обращении к народно-поэтическим традициям. Связи «Страны Муравии» с фольклором многомерны и глубоки, начиная с общей художественной концепции, жанрового своеобразия, принципов типизации и кончая стилем. М. Горький, один из самых активных сторонников освоения народно-поэтических традиций, не обратил внимания на эти связи, о чем также приходится говорить с сожалением, а лишь высказал свое недовольство использованием Твардовским частушек. В одном случае (в главе тринадцатой, сокращенной целиком) Горький против строфы

Приклони свою головку,
Возьми девку ко двору.
Приведи ты мне коровку,
Подою, — потом помру...

(л. 38)

справедливо написал: «Частушка лишняя»; она действительно противоречила всему строю драматического рассказа старой крестьянки о своей жизни. Однако на другое горьковское замечание в главе о свадьбе — «Сомневаюсь в уместности среди текста этих частушек», — где плясовые сцены были в основном переданы через многообразные частушки (Горький перечеркнул их), Твардовский никак не реагировал. Более того, в новой редакции он даже увеличил количество частушек.

Так протекала работа автора «Страны Муравии» над текстом, под воздействием очень внимательного и очень строгого читателя — М. Горького.

Несмотря на резкость общего суждения о «Стране Муравии», на неточность ряда конкретных замечаний, Горький объективно своей критикой помог Твардовскому написать поэму в той ее редакции, которая известна и по сей день. Огромная творческая работа, проделанная поэтом, привела Твардовского к созданию произведения, ставшего советской классикой.

Тяжелобольной Горький уже не смог познакомиться с новой редакцией поэмы, опубликованной в апрельской книжке «Красной нови» за 1936 год.

lib.pushkinskijdom.ru

В. А. КОВАЛЕВ

ЛИРИКА БОРИСА ПАСТЕРНАКА

Б. Л. Пастернак (1890—1960) — большой поэт, обогативший русскую поэзию XX века. Его поэтическое творчество не раз вызывало разноречивые оценки, но читателей неизменно привлекали и глубокий философский подтекст его лирики, и тонкое проникновение в жизнь человеческого сердца, в мир природы, и свежесть, первозданность поэтической образности, и своеобычность «пересоздания» мира в романтически взволнованном стихе. Многообразно его поэтическое наследие, включающее как собственные произведения, так и стихотворные переводы, в том числе такой высокой мировой классики, как «Фауст» и «Гамлет».

Ранние произведения Пастернака появились во втором десятилетии века. Если Маяковский, художник-новатор, развивался как социальный, революционный поэт, все более сближавшийся с революционным движением, то Пастернаку, как и Ахматовой, и Цветаевой, были присущи созерцательность, склонность к разработке камерных тем. Лишь изредка он отзывался на события бурной истории. Перипетии личной судьбы, «вечная» тема человека и природы стояли в центре его поэтических интересов, хотя, конечно, и в зеркале интимных переживаний личности по-своему отражались дальние пожары, бушующие в большом мире. Пастернак был далек и от мира народной России, которая нашла такое проникновенное выражение в стихах Есенина.

Раннее творчество Бориса Пастернака (1912—1914) было, по словам самого поэта, «замутнено символистической фразеологией».[1] Но в одном отношении он резко отличался от поэтов модернизма: его общая нравственная ориентация была гуманной, глубоко человечной, он воспевал человека душевно тонкого, жизнелюбивого, чутко воспринимающего красоту природы. Первоначальным стихам, собранным в книге под типично модернистским заглавием «Близнец в тучах» (1915), была свойственна, как писал сам поэт, «восторженность восприятия» мира.[2]

В юности Пастернак увлекался живописью (его отец — академик живописи), серьезно занимался музыкой (несколько лет учился композиции у Р. Глиэра), философией (по окончании Московского университета учился в Германии, в Марбурге). И все эти черты лично-духовной биографии нашли отражение в его творчестве, отличающемся любовью к живописанию природы, к поэтическому пейзажу, к разработке темы «поэзия и музыка», стремлением включить зерна философской мысли в изобразительно-повествовательную стихотворную ткань.

Пастернак по-своему воспринял манеру и поэтический метод «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока, надолго придав им, однако, универсальное значение. Если Блок, все более тесно включавшийся в духовные битвы времени, уже в годы первой русской революции пришел к классической простоте и ясности, проникаясь социальностью и гражданственностью, то Пастернак длительное время оставался в стороне от социальных реальностей времени и долго придерживался принципа образной «зашифрованности» содержания.

[1] Вопросы литературы, 1972, № 9, с. 156.
[2] Там же, с. 142.

lib.pushkinskijdom.ru

Уже в ранних стихах Пастернак предстает перед читателем поэтом со сложившейся системой. Поэзия его интеллектуальна, с четко задуманной темой и последовательно проведенным образным контрапунктом, и в то же время насыщена непредсказуемыми деталями и мотивами, вырывающимися из сердца автора как бы стихийно. Содержание стихотворения обрисовано как бы контурно, схватывать его надо целостно, не ставя в укор поэту вырвавшееся «не то» слово, не раскладывая целостной постройки на абсолютно ясные блоки. Второпях он говорит слова, не углубляясь в поиски точных средств выражения. Это создает напряженную эмоциональность, стремительность ритмической речи.

Так построены, например, ранние стихотворения «Вокзал» или «Как бронзовой золой жаровень...». В первом, по словам поэта, обрисован Брестский (Белорусско-Балтийский) вокзал: «...вдали в конце путей и перронов возвышался, весь в облаках и дымах, железнодорожный прощальный горизонт, за которым скрывались поезда и который заключал целую историю отношений, встречи и проводы и события до них и после них».[3] Во втором передано впечатление автора от сада ночью,

Где пруд, как явленная тайна,
Где шепчет яблони прибой,
Где сад висит постройкой свайной
И держит небо пред собой.

Вскоре после поэтического дебюта вышла вторая книга — «Поверх барьеров» (1917). В ней иногда возникают социальные мотивы — антивоенный («Дурной сон»), политический («Десятилетье Пресни»), исторический («Петербург»), но в целом в книге преобладали «объективный тематизм и мгновенная, рисующая движение живописность»; поэтику второй книги, в отличие от первой, автор называл «неромантической».[4] Стихотворения передают по преимуществу лирические переживания поэтического субъекта («Метель», «Импровизация», «Марбург»), радость созерцания природы («Ледоход», «Весна», «Июльская гроза», «После дождя», «На пароходе»). Впрочем, новые впечатления поэта рождены не только «дачной» жизнью, но и более широкими просторами страны — Уралом, русской деревней средней полосы.

Если небо, под которым рождалась первая книга, было безоблачным, то теперь поэтический горизонт несколько омрачился, и в лирику молодого поэта, столкнувшегося с жизненными испытаниями, вторгаются воспоминания о драматических перипетиях «марбургского» романа, настроения отчужденности от людей, неприкаянности («Метель»). Грустная музыкальная мелодия соединяется с невеселым живописным колоритом. Вот, например, строки из стихотворения «Двор»:

Густо покрытый усышкой листвы,
С солью из низко нависших градирен!
Видишь, полозьев чернеются швы,
Мерзлый нарыв мостовых расковырян.

В них заметны и свойственные поэту новообразования («усышка»), и тяга к звуковой инструментовке («нарыв», «расковырян»), и эмоциональная напряженность описаний, и контрасты стиля, не чуждающегося натуралистичности.

Сам Пастернак склонен был подчеркивать большое значение для своего становления творчества австрийского поэта-импрессиониста Рильке.[5] Сходство, конечно, чувствуется в стремлении освободиться от

[3] Пастернак Б. Люди и положения. — Новый мир, 1967, № 1, с. 223.
[4] Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1965, с. 624—625.
[5] Вопросы литературы, 1972, № 9, с. 170.

lib.pushkinskijdom.ru

чувства одиночества в контактах с природой и в погружении в мгновенные прихотливые настроения. Но Пастернак уже обретал достаточно четкую самостоятельную манеру и определенность эстетических воззрений.

Летом 1917 года, в атмосфере нараставшей революции, Пастернак создает третью книгу «Сестра моя — жизнь». Она сложилась, отмечает поэт, под знаком Лермонтова, который был для него «олицетворением творческого поиска и откровения, двигателем повседневного творческого постижения жизни». Лермонтовский романтизм Пастернак определяет «как стихийное, необузданное предвосхищение всего нашего современного субъективно-биографического реализма».[6] В этих словах — попытка очертить особенности своего субъективного художественного метода.

Позднее Б. Пастернак объясняет общий генезис третьей книги и своеобразие своего мировосприятия в эту пору следующим образом: «Заразительная всеобщность их подъема (людей из народа, — *В. К.*) стирала границу между человеком и природой. В это знаменитое лето 1917 года, в промежутке между двумя революционными сроками, казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья, и звезды». Оттого «встречные на улице кажутся не безымянными прохожими, но как бы показателями или выразителями всего человеческого рода в целом».[7] Радостное стихийное сближение с жизнью определило общий оптимистический тонус книги. И хотя именно 1917 годом датируются стихи, как бы провозглашающие вневременность поэзии («Про эти стихи»):

В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку крикну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе? —

этими стихами вовсе не исчерпывается устремленность автора. В цитируемом стихотворении выражен и порыв к реальности:

Буран не месяц будет месть.
Концы, начала заметет.
Внезапно вспомню: солнце есть;
Увижу: свет давно не тот.

Критика положительно оценила книгу «Сестра моя — жизнь» (вышла лишь в 1922 году). В отзывах подчеркивалось, что поэт откликнулся на революционные события повышением тонуса жизнелюбивых эмоций, поэтическим прославлением красоты дня и ночи, цветов и деревьев, светлыми пейзажными стихотворениями, полными солнца и движения.

Как были те выходы в тишь хороши!
Безбрежная степь, как марина.
Вздыхает ковыль, шуршат мураши,
И плавает плач комариный.

Стога с облаками построились в цепь
И гаснут, вулкан на вулкане.
Примолкла и взмокла безбрежная степь,
Колеблет, относит, толкает.

(«Степь»)

Здесь отчетливо видна специфика живописания, свойственная Пастернаку. Она зорко подмечена художником А. Д. Гончаровым, который писал, что иллюстрировать стихи Пастернака методом точной фиксации явлений невозможно, — они у поэта «плывущие, роящиеся — вот-вот они остановятся и вместе с тем — движутся».[8] Эта текучесть, подвижность явлений-образов придает поэзии Пастернака большое своеобразие.

---

[6] Пастернак Б. Стихотворения и поэмы, с. 632.
[7] Там же, с. 631, 632.
[8] Гончаров А. Уроки на завтра. — Лит. газ., 1979, 4 июля, с. 8.

lib.pushkinskijdom.ru

В восприятии природы у Пастернака можно заметить необычные олицетворения природы («Ты в ветре, веткой пробующем...»):

Обводит день теперешний
Глазами анемон.

Цветок эстетически уравнивается с одушевленным существом. Тучи и гроза, цветок и дерево поставлены в равноправные отношения с человеком. Поэт стремится проникнуть в «душу» природы, увидеть за внешним безмолвием и молчаливостью растительного мира подобия психических состояний человека. В этом сказалось стремление поэта ощущить первородную связь вещей.

В циклах «Развлечения любимой», «Песни в письмах, чтобы не скучала», «Попытка душу разлучить», «Елене», «Послесловие» последовательно отражаются стадии и перипетии чувства — от зарождения любви до размолвки и разрыва. С потрясающей силой рассказывает поэт драматическую историю любви в поэме «Разрыв» (1918).

Ряд стихотворений отражает философские размышления поэта о сущности поэзии, о творчестве вообще.

Вот строки из «Определения поэзии»:

Это — круто налившийся свист,
Это — щелканье сдавленных льдинок,
Это — ночь, леденящая лист,
Это — двух соловьев поединок.

«Определение творчества» завершается строками:

И сады, и пруды, и ограды,
И кипящее белыми воплями
Мирозданье — лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной.

Если в первом процитированном четверостишии выдвинуто эмоционально-напряженное выразительное начало искусства, то во втором подчеркнут философский аспект: прекрасное есть выражение души и страстей человеческих; именно человек своим существованием делает мироздание исполненным глубокого смысла.

Хотя поэт остается «на дистанции» от главных событий первой половины 1917 года, отзвуки времени вторгаются в камерный мир его поэзии. То он напишет о бастующих рабочих, выбивающих из рук милиционеров свистки («Свистки милиционеров»), то о демонстрациях («Весенний дождь»).

Четвертая книга «Темы и вариации» (1923) объединяет стихи 1918—1922 годов. Она менее цельна в сравнении с предшествующей и представляет собой собрание разнородных циклов, отражающих духовную биографию автора. Циклы «Болезнь», «Разрыв», «Нескучный сад» непосредственно связаны с перипетиями личной жизни. В цикле «Пять повестей» находим размышления и декларации об искусстве («Мефистофель», «Шекспир», «Тема с вариациями» — на пушкинские темы).

В циклах «Зимнее утро», «Весна», «Сон в летнюю ночь», «Осень», рисующих времена года, то возникает глухой спор с теми, кто зовет поэта отказаться от нейтрализма, то передается переживание бездонной шопеновской музыки, то вновь и вновь формулируется понимание сущности поэзии, как открытия прекрасного в человеческом сердце и в природе. Стилистика многих стихотворений этой книги сильно затруднена. Зерно философской мысли включено в бытовую или пейзажную вещность, оно таится в спрессованной ассоциативной образности.

lib.pushkinskijdom.ru

Эти первые четыре книги определили широкую поэтическую известность Бориса Пастернака. Высоко оценил поэзию Пастернака первых лет революции Валерий Брюсов.[9]

Б. Пастернак в отличие от футуристов, к которым примыкал, в целом следовал стиховым традициям XIX века, но в некоторых отношениях пошел по пути «слома» и резкого обновления этих традиций. Своеобразна поэтика Пастернака.

Стиховая ткань у него плотна, перенасыщена метафорами и метонимиями, которые даются неразвернуто, намеком; образы «спрессованы», «сплющены», содержание, если так можно выразиться, закодировано. Читателю предстоит осилить эти сложности, порою прибегая к приемам медленного чтения, почти к филологическому анализу.

Вот одна из его поэтических деклараций. Поэт заявляет:

Ты не осанка сладкогласца,
Ты — лето с местом в третьем классе,
Ты — пригород, а не припев

(«Поэзия»)

Первая строка не сложна для восприятия, хотя несколько озадачивает слово «осанка», возможно, подсказанное созвучием со словом «осанна» — т. е. хвалебное песнопение. Содержание второй строки может быть воспринято так: поэзия — это реальное бытие всех тех, кто ездит летом в душном вагоне третьего класса. Это не идиллическое отдохновение на природе. Поэт с каждой строкой как бы нагнетает поэтические «трудности». Третья строка требует еще большей догадки и размышления. Почему «пригород»? Возможно, потому, что пригород в отличие от окраины не сливается с городом, сохраняет свое лицо. Такой суверенной и должна быть поэзия!? Здесь приходится вводить знак вопроса, ибо у читателя нет уверенности, что он познал непознанное. Что касается противопоставления пригорода припеву (слово совсем из другой области, хотя и начинающееся с одинаковой приставки!), то, возможно, поэт имеет в виду то обстоятельство, что припев лишь сопровождает движущиеся строфы песни, ее содержание, утверждая лишь какой-то их сквозной мотив. Поэзия — это все богатство песни, а не только припев... Здесь возможностей для домысливания у читателя еще больше, чем во второй строке.

Целый клубок неразвернутых метафор и метонимий, сравнений и противопоставлений, намеков и предположений сплетен в процитированных трех строках! Такой «микроанализ» помогает понять усложненный поэтический метод Пастернака.

Возьмем другой пример (из маленькой поэмы «Болезнь»). Описывается сон лирического героя (но указание на это дается лишь в третьей строке — «он спит», поэтому первые две строки при чтении воспринимаются читателем сначала как описание от лица автора).

Вдали, в Кремле гудит Иван,
Плывет, ныряет, зарывается.
Он спит. Пурга, как океан
В величьи, — тихой называется.

[9] «У Пастернака нет отдельных стихотворений о революции, но его стихи, может быть без ведома автора, пропитаны духом современности; психология Пастернака не заимствована из старых книг; она выражает существо самого поэта и могла сложиться только в условиях нашей жизни» (Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии. — Печать и революция, 1922, № 7, с. 57). По мысли В. Брюсова, современность поэзии Пастернака в том, что он по-своему, индивидуально неповторимо выразил психологию человека революционных лет — не в разработке отдельных тем революции, а в передаче общего духа времени. Далее в своей статье В. Брюсов указывает на связь смелых новаторских исканий поэта в области формы с духом революционного творчества в советском обществе.

lib.pushkinskijdom.ru

Первая строка, в общем, ясна, хотя о кремлевской колокольне сказано «усеченно» и несколько «фамильярно» («Иван»). Во второй строке появляются признаки сравнения «Ивана» с кораблем: «плывет», «ныряет», «зарывается». Но почему колокольня «плывет»? Образ «дописан» в третьей и четвертой строках: колокольня, исчезая в порывах пурги, представляется то ныряющей, то зарывающейся носом. Пурга в свою очередь сравнивается с океаном «в величьи» (т. е. с Великим?) и определяется как «тихая». Сам подбор слов должен возбудить у читателя картину корабля, плывущего по Тихому или Великому океану, и тем самым сделать «зримой» колокольню Ивана Великого в безграничности движущегося мира.

В 20-е годы затрудненность стиха несколько ослабевает в историко-революционных поэмах, но и они требуют от читателя усилия. Возьмем две строфы из «Лейтенанта Шмидта», в которых говорится о скаковом ипподроме:

Поля и даль распластывались эллипсом.
Шелка зонтов дышали жаждой грома.
Палящий день бездонным небом целился
В трибуны скакового ипподрома.

Народ потел, как хлебный квас на леднике,
Привороженный таяньем дистанций.
Крутясь в смерче копыт и наголенников,
Как масло били лошади пространство.

Поэт то введет плотную цепочку метонимий («Шелка зонтов дышали жаждой грома»), то даст весьма «приблизительное» сравнение («Народ потел, как хлебный квас на леднике», — квас в бутылках), то неожиданно уподобит бешеную скачку лошадей процессу сбивания масла («Крутясь в смерче копыт и наголенников, Как масло били лошади пространство»).

Автор все время держит читателя в напряжении, побуждает «работать», доискиваться до смысла. В таком активном контакте с читателем он видит смысл поэтического сотворчества. В этом «борении» читателя с поэтом первый не всегда добивается успеха. Иные стихи Пастернака так и остаются неразгрызенным «крепким орешком» (тем более, что ко многим из них у нас нет «ключа» — точного знания реальных обстоятельств написания стихотворения, адресата и т. д.).

Усложненность поэзии Пастернака М. Горький связывал с особенностями миросозерцания и образного мышления поэта. М. Горький отмечал в письме к поэту: «Иногда я горестно чувствую, что хаос мира одолевает силу вашего творчества и отражается в нем именно только как хаос, дисгармонично». Существенно и другое замечание М. Горького в этом же письме: «... слишком тонка, почти неуловима в стихе вашем связь между впечатлением и образом».[10]

М. Горький усматривал глубокие корни художественной системы поэта, отразившей как особенности свойственного ему общефилософского осмысления мира, так и неоправданное его предубеждение против принципов ясности в литературе, видимо связывавшихся в сознании Пастернака с понятиями упрощенности и шаблона. Думается, что в словах М. Горького, впрочем, нужно видеть не столько приговор, сколько предостережение... Ведь у Пастернака есть много стихов 10—20-х годов вполне «доступных» по структуре, проникнутых доверием к возможности познания тайн человеческой духовности и гармоничной первозданной свежести мира природы.

---

[10] **Горький и советские писатели. Неизданная переписка. — Лит. наследство, т. 70, 1963, с. 308.**

lib.pushkinskijdom.ru

Можно говорить о противоречивых тенденциях в поэтике Пастернака, о борьбе усложненности с ясностью, о возникавшем зачастую стремлении поэта вырваться из пут переусложненного стиля. Не об этом ли стремлении говорит сам поэт в письме к М. Горькому (1929): «Я всегда стремился к простоте и никогда к ней стремиться не перестану».[11]

Борис Пастернак — большой мастер стиха, и притом неутомимо изобретательный. Он прибегает к изощренным системам рифмовки (ср. «Гроза моментальная навек») и непрерывно варьирует размеры и ритмы (К. Чуковский отметил, что поэма «Девятьсот пятый год» написана редко встречающимся пятистопным анапестом). Используя зачастую приблизительную, неточную рифмовку, Пастернак, как и Блок и Маяковский, намного расширил арсенал рифм русского стиха. У него почти не повторяются одинаковые слова, причем берутся они из самых разных сфер — из книжной и разговорной речи, утонченной и грубоватой, общеупотребительной и профессиональной, литературной и диалектно-локальной. В тончайшую лирику поэт не опасается контрастно вводить просторечие и прозаизм («Снаружи вьюга мечется И все заносит в лоск»; «Чтобы хозяйка утыкала Россыпью звезд ее платье» — о елке; «Зима, на кухне пенье петьки, Метели, вымерзшая клеть Нам могут хуже горькой редьки В конце концов осточертеть»).

Пастернак придавал большое значение, как и многие поэты, звуковой инструментовке, звукописи.

Вот, например, строки из стихотворения «Наша гроза»:

В эмали — луг. Его лазурь,
Когда бы зябли, — соскоблили.
Но даже зяблик не спешит
Стряхнуть алмазный хмель с души.

Кроме бросающихся в глаза слов зябли — зяблик читатель замечает повтор слога «бли» в слогах зябли — соскоблили.

Или строки из стихотворения «Орешник»:

Орешник тебя отрешает от дня,
И мшистые солнца ложатся с опушки
То решкой на плотное тленье пня,
То мутно-зеленым орлом на лягушку.

Здесь слова как бы подбираются по звучанию и корневой близости: орешник—отрешает—решка.

Пастернак рассматривал звучание стиха не как самодовлеющее явление звукового порядка, ласкающее ухо, а как важный конструктивный элемент поэзии. «... Музыка слова, — писал он, — явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и ее звучания».[12] Объяснить эти слова поэта на каких-то конкретных примерах — безуспешное занятие. Музыка стиха многомерна и постигается не только разумом, но и интуицией, восприятием интонации произносимых строк, внутристрочечной рифмовки и т. д.

Новые черты в поэтическую манеру Пастернака внесло обращение его к крупным эпическим темам и жанрам. Увлеченный общим стремлением 20-х годов к историко-революционной теме, он принимается за создание поэм «Высокая болезнь», «Девятьсот пятый год», «Лейтенант Шмидт», «Спекторский». По своему содержанию они примыкают к его полумемуарной прозе («Детство Люверс», 1922; «Повесть», 1934 и др.). Поэт обратился к революционному прошлому, чтобы осмыслить связь

[11] Там же, с. 307.
[12] Пастернак Б. Люди и положения, с. 219.

lib.pushkinskijdom.ru

своей биографии с биографией страны, понять движение революционной истории.[13] Чрезвычайно ценен заключительный фрагмент поэмы «Высокая болезнь» (2-я редакция, 1928), посвященный Ленину. Пастернак присутствовал на IX съезде Советов, слушал выступление В. И. Ленина и свои впечатления выразил в ярких, запоминающихся строках, вошедших в художественную Лениниану 20-х годов.

Он управлял теченьем мыслей
И только потому — страной, —

заключает поэт, стремясь разгадать тайну влияния могучего ленинского гения на историю, на судьбы народа, на литературу.

Стиль поэм в некоторых отношениях отличается от стиля лирики 10—20-х годов: стих стал общепонятнее, демократичнее. Выход к большим социально-историческим темам повлек за собой внутренние изменения не только в эпосе, но и в лирике Пастернака. Они заметны уже в отдельных стихотворениях конца 20-х годов («Стихи разных лет», 1918—1931). В этот цикл входят такие поэтические шедевры, как «Ландыши», «Сирень», «Пространство». В лирику все чаще начинают вторгаться социальные эпические мотивы («9-е января», 1925; «К Октябрьской годовщине», 1927).

Новые тенденции в лирическом творчестве поэта стали особенно отчетливы в 30-е годы. В это время происходит общая перестройка его творческой программы, углубляется поэтический реализм. Происходит сближение поэта с новой жизнью, с социальными реальностями времени, с советской действительностью.[14]

Цикл «Второе рождение» (1930—1931) отразил напряженность и внутренний драматизм переживаний и исканий Б. Пастернака в те переломные годы. В период первой пятилетки перед интеллигенцией был остро поставлен вопрос о социально-политическом определении позиций, и поэт декларирует свою верность стране, народу, социализму.

«Ты рядом, даль социализма», — приветствует он наступающую новь («Волны», 1931). Поэт связывает с социализмом победу нравственной чистоты, торжество гуманизма (образ ребенка и мотив «доли женской»).

Очень важным для понимания позиции Пастернака в эти годы является стихотворение «Когда я устаю от пустозвонства...» (1931). Отвергая в свой адрес лесть со стороны тех, кто в сущности преследовал цель удержать поэта на позициях нейтрализма, Пастернак заявляет о своем желании «взглянуть в лицо» новой жизни, которая «во все» вносит «вкус больших начал», реализует задания «строительного плана». Среди «тягот» времени «горят и светят» поэту милые образы двух женщин: «Мы в будущем, твержу я им».

Но какой ценой для личности достигается оно, это будущее? — размышляет поэт. Ответы его неотчетливы, полны сомнений. Он думает о возможной близкой смерти. Следует строфа, отражающая упадок души:

Когда ж от смерти не спасет таблетка,
То тем свободней время поспешит
В ту даль, куда вторая пятилетка
Протягивает тезисы души.

---

[13] Пастернак сумел «стать на твердую почву революционной тематики, не растеряв своего богатейшего лирического мастерства, не изменив своей удивительнейшей пастернаковской поэтике», отмечал еженедельник «Читатель и писатель» (1928, 7 янв.).

[14] Критика отмечала, что революция «открыла свободный выход в мир одному из крупнейших поэтов эпохи» (Семенов Я. Борис Пастернак. — Лит. газ., 1935, 24 авг.).

lib.pushkinskijdom.ru

Поэт находится во власти противоречивых чувств и мыслей — так можно обозначить его позицию начала 30-х годов.

Характерно также стихотворение «Другу» (1931). Революция, говорит поэт, вывела народ к свету, к новой жизни, он признает, что «счастье сотен тысяч» важнее «пустого счастья ста». Он вместе с пятилеткой, и все же заявляет:

Но как мне быть с моей грудною клеткой
И с тем, что всякой косности косней?
Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта:
Она опасна, если не пуста.

Эти стихи, которые, возможно, не следует трактовать узко биографически (ведь Пастернак создает образ лирического героя), вызвали неблагоприятный резонанс в критике. Повторяемые из года в год негативные оценки творчества поэта поддерживали легенду о неперестроившемся художнике. Между тем поэт, как и его современники, менялся. Процесс самовоспитания был нелегок, но совершался неуклонно.

Временами он пишет стихи на актуальные «газетные» темы («Весенний день тридцатого апреля» — о празднике 1 Мая). Полемично заявляет: «Уходит с Запада душа, Ей нечего там делать» («Весеннею порою льда...»). «Утешаясь параллелью» современности с Петровской эпохой (в пушкинском ее истолковании), поэт хочет «глядеть на вещи без боязни» и идти «вперед, не трепеща» («Столетье с лишним — не вчера...»).[15]

Б. Пастернак совершает поездки по стране. Побывав на Украине, едет затем в Грузию, где находит новых друзей на всю жизнь. Его путевые поэтические размышления значительны и весомы, лирические ретроспекции проникновенны (циклы «Путевые записки», «Художник», 1936).

Поездки в Грузию имели большие последствия: Пастернак загорелся желанием перевести на русский язык произведения грузинских авторов. Работа над переводами ясной, основанной на народной традиции, философски углубленной поэзии П. Яшвили, Т. Табидзе, Г. Леонидзе повлияла на дальнейшее поэтическое развитие Пастернака.

С большим подъемом выступил Пастернак на Первом съезде советских писателей. Его пленил дух товарищества и дружбы, проявившийся там. Он звал поэтов говорить языком народа, который «раздвигал границы действительности» и уносил воображение художников «в ту область возможного, которая в социалистическом мире есть вместе с тем и область должного».[16]

В 1936 году Пастернак писал одному из грузинских друзей: «Забирайте глубже земляным буравом без страха и пощады, но в себя, в себя. И если Вы там не найдете народа, земли и неба, то бросьте поиски, тогда негде и искать...».[17] Движение к народу он глубоко понимал как процесс внутреннего нравственно-психологического развития.

Стихотворения о Кавказе пронизаны размышлениями о призвании художника, о народности в искусстве. Широко входит в лирику Пастер-

---

[15] В 1932 году новые стихи Пастернака печатались на страницах «Нового мира» одновременно с «Поднятой целиной» М. Шолохова, и надо сказать, что они гармонировали и с названием журнала, и с современным романом о первой пятилетке, и с общей атмосферой обновления в обществе.

[16] Первый всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1934, с. 549.

[17] Литературная Грузия, 1966, № 1, с. 77.

lib.pushkinskijdom.ru

нака тема народа. Встреча в горах с чабаном рождает строки о мудрости и силе человека из народа:

Он — повесть ближних сел,
Поди, что хочешь, вызнай.
Он кнут ременный сплел
Из лиц, имен и жизней.

Он знает: нет того,
Что б в единеньи силы
Народа торжество
В пути остановило.

Стихи из цикла «Переделкино» (1941) опрометчиво было бы относить к «дачным» («Летний день», «Иней», «Опять весна», «Дрозды» и др.). Они насыщены глубокой мыслью, социальностью. Свидетельством о происходивших внутренних сдвигах в сознании Пастернака является стихотворение «На ранних поездах». Поэт с вниманием присматривается к пассажирам — простым людям, ощущает, что, собственно, тяга и симпатия к народу жили в его душе и раньше. Теперь они выплеснулись в искренних поэтических строках:

Сквозь прошлого перипетии
И годы войн и нищеты
Я молча узнавал России
Неповторимые черты.

Превозмогая обожанье,
Я наблюдал, боготворя.
Здесь были бабы, слобожане,
Учащиеся, слесаря...

Если в стихах цикла «Второе рождение» уже намечалось реалистическое, проникнутое пытливым размышлением поэтическое видение нового мира, то в сборнике «На ранних поездах», составленном из стихов 1936—1944 годов, оно стало особенно заметно. Так в течение 30-х годов совершались качественные изменения в творчестве Пастернака. Новая форма «высвобождала» созревшее новое поэтическое содержание.

Ярко проявилась патриотически-гражданственная позиция поэта в годы Великой Отечественной войны. С гневом пишет Пастернак о злодеяниях фашистов. Он прославляет советских разведчиков, защищенных «от пуль и плена Молитвами в глуби отечества». Весеннее наступление Советской армии в 1945 году, приведшее к освобождению Чехословакии, рождает мысли о всеславянской общности:

Весеннее дыханье родины
Смывает след зимы с пространства
И черные от слез обводины
С заплаканных очей славянства.

Стихи о войне собраны в сборниках «На ранних поездах» и «Земной простор», вышедших в 1945 году.

В послевоенные годы необычайный размах приобрела переводческая деятельность Пастернака. Поэт обладал даром вживания в поэзию других народов, владел методом познания ее сущности и мог конгениально переводить ее на русский язык. Благодаря Пастернаку русские лучше, глубже поняли поэтов — венгров, немцев, англичан, — поэзию которых он переводил, проникновенно воссоздавая первоисточник, помогая не только его узнать, но и полюбить.

Последнее десятилетие творческой работы поэта отмечено целеустремленной многогранной деятельностью. В одном из писем он заявил: «...я человек, привыкший, чтобы день был наполнен трудом, как он наполнен солнцем на небе, я человек целиком поставленной задачи и полной цели...».[18]

В течение 1956—1959 годов возникла новая, ставшая последней, поэтическая книга — «Когда разгуляется». Это одна из вершин поэзии Пастернака, наряду с книгами «Сестра моя — жизнь», «Девятьсот пя-

[18] Литературная Грузия, 1966, № 2, с. 91.

lib.pushkinskijdom.ru

тый год», «Второе рождение». Сюда вошла жизнеутверждающая лирика, соединившая в себе лучшие черты драматически напряженного пастернаковского лиризма 10—20-х годов с открытой гражданственностью позиции и глубокой философской мыслительностью, назревшей в 30—40-е годы.

Книга открывается поэтической декларацией:

Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.

Пастернак заявляет:

Цель творчества — самоотдача,
А не шумиха, не успех
(«Быть знаменитым некрасиво...»)

Здесь ясно ощущается новое в творческой программе, отрицающей в поэзии «исключительность», которой он отдал дань в прошлом, выражающей стремление поэта слить свой голос с голосом народа, «услышать будущего зов», увидеть «самую суть» и в себе, и в окружающем его мире.

Наряду с темой художника через книгу проходит философски осмысленная тема природы. Среди пейзажных стихотворений — шедевры «Все сбылось», «Липовая аллея», «Тишина», «Золотая осень», «Когда разгуляется».

Поэт зачастую соединяет зарисовки природы с повседневной прозой быта, отмечая в непосредственном рассказе о природе и людях то летние радости загородного быта, то простенький антураж ранней весны, то деревенские гулянки. В его стихах стал находить отражение деревенский мир.

Поэт, как и в прежних стихах, выражает родственное расположение природы к человеку и вновь, перевертывая обычное антропоцентрическое представление о природе, говорит о «равноправности» природы и человека («Меня деревья плохо видят На отдаленном берегу»), как бы напоминая о том, что есть единый большой мир природы и человека в ней.

По-прежнему в стихах Пастернака проникновенно отражается поэтическая жизнь сердца. Женские образы прежней лирики слились в одном обобщенном образе Женщины («Ева»):

Ты вся — как горла перехват,
Когда его волненье сдавит.

Ты создана как бы вчерне,
Как строчка из другого цикла,
Как будто не шутя во сне
Из моего ребра возникла.

И тотчас вырвалась из рук
И выскользнула из объятья,
Сама — смятенье и испуг
И сердца мужеского сжатье.

И вновь, как прежде, дума о провидческом гении Блока,[19] переживание мятущейся стихии музыки («Ветер», «Музыка»), обнажение не поддающейся инвентаризации творческой лаборатории художника («После перерыва», «Все сбылось»).

Открываются философские аспекты повседневности. В стихотворении «Поездка» — простой сюжетный каркас: поезд мчится мимо леса, который «Как в предыдущие эпохи, Не замечая суматохи, Стоит и дремлет

[19] Пастернак считал, что вообще «наибольший отпечаток» на него как поэта наложили свойственные Блоку «стремительность» и «блуждающая пристальность» (Пастернак Б. Люди и положения, с. 213).

lib.pushkinskijdom.ru

по сей день», привозит людей в город; и все растекаются по улицам — мимо жилых домов, гостиниц, театров, «Где всех страстей идет игра Во имя переделки мира». В обыкновенном поэту видятся таящиеся глубокие смыслы.

В незаконченности лирического сюжета стихотворения, в принципе non finito выражен взгляд поэта на беспрерывно движущийся и творящий мир, идущий к цели, отливающий «хаос» бытия в отчетливые, но не застывшие формы. Поэт стремится к познанию симфонии мира, открытой новым порывам человеческого духа. Динамичные образы открывали новые поэтические дали.

Заключая наш краткий разговор о Борисе Пастернаке, следует сказать, что путь поэта был сложен, движение к осмыслению принципов складывавшейся литературы нового мира шло неровно, медленно. В 30-е годы, в пору стремительного сближения с реальностями советской общественной жизни, он признавался, что отъединение от них, ограничение зачастую своей лирики кругом узко личностных переживаний отчасти было связано с боязнью «публицистики» и «отвлеченностей»,[20] с опасением, что от него, поэта, требуется «внешняя перестройка», что его призывают «приклеивать свои стихи, как этикетки, к современным темам».[21] Естественно, что такая творческая позиция мешала поэту глубже вникнуть в смысл современности, полнее воспринять философию действия, преобразующего мир, которая так характерна для современника революционной эпохи.

При оценке поэзии Пастернака в целом нельзя вместе с тем не учитывать художественной «конституции» автора, его склонностей и пристрастий, профиля и диапазона его таланта. Произведения должны быть «личными сердечными событиями» автора, подчеркивал Б. Пастернак.[22]

Нельзя не обратить внимания на то, что большинство поэтических шедевров Пастернака — это пейзажная лирика. Поэт превратил поэтический пейзаж в универсальное средство раскрытия души человека, и в этом отношении искания поэта совпадают с художественным развитием русской живописи XX века, в которой резко возросла человековедческая роль пейзажа как рефлекса высокой духовности современника, как индикатора его необъятного и неоглядного, как космос, внутреннего мира.

Поэзия Пастернака привлекает читателя напряженностью лирического переживания, тонкостью восприятия тех тысяч мгновений и подробностей, которые открываются человеку в мире родной, неброской русской природы и в повседневном общении с кругом близких и милых людей, проникновением в мир человеческих чувств — от радости сближения и взаимопознания до горечи разрыва, отчуждения и отрешенного существования, широтой переживаний личности — от спокойного созерцания неба и звезд до нетерпеливого стремления к доброму, светлому и прекрасному. Лучшие стихи Пастернака отмечены гуманистической окрыленностью, бережным постижением неповторимости и безграничной сложности человеческой личности.

---

[20] Пастернак Б. О скромности и смелости. — Лит. газ., 1936, 16 февр.

[21] Б. Н. Поэт и его окружение. На вечере Б. Пастернака. — Лит. газ., 1932, 11 апреля.

[22] Борис Пастернак. — Читатель и писатель, 1928, 11 февр.

lib.pushkinskijdom.ru

И. И. ПЛЕХАНОВА

ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТОСЛОЖЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ В. ШУКШИНА, Ю. ТРИФОНОВА, В. РАСПУТИНА

(К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ УСЛОВНОСТИ)

В прозе конца 60-х годов был отмечен интерес к документальности,[1] к действительным фактам. Рожденный потребностью найти и показать подлинную правду жизни, он не ослабел и в последующее десятилетие, повлиял на поиски новых средств художественного осмысления. Любая документальность, самое честное стремление зафиксировать объективное течение событий уже сами по себе достаточно условны, так как художник не может избавиться от субъективности уже в отборе, композиции и — тем более — в трактовке материала. Но в прозе 70-х годов подчеркнутая достоверность изображения сочетается с откровенной условностью, т. е. явной преднамеренностью отдельных решений, сопоставлений, эпизодов, символичностью образов, включением фантастических персонажей, сновидений. Доля подобной «искусственности» невелика, однако она столь же необходима для выражения авторского замысла, как и самая бесспорная реальность. Возникает проблема органичности, убедительности их соединения в гармоническое целое. В сущности, вопрос в том, почему писателю необходимы условные решения и какова их роль в воплощении замысла, в достижении художественного синтеза.

Цель данной статьи — рассмотреть намеченные проблемы на материале рассказов В. Шукшина, повестей Ю. Трифонова и В. Распутина. Если обобщения В. Шукшина вдохновлялись живой непосредственностью фактов, то Ю. Трифонову, напротив, узнаваемость ситуаций нужна для проведения собственных идей. А у В. Распутина в «Прощании с Матерой» действительные события смешались с явной фантастикой, и любая частность, реальная или вымышленная, пронизана концептуальным смыслом. Сопоставление столь непохожих писателей дает материал для обобщающих выводов о роли условности в художественном соединении дорогих автору идей с объективным, живым материалом.

Синтез этот осуществляется в сюжете произведения. Его исследование открывает особые возможности для изучения художественного мира писателя, поскольку в нем все так взаимосвязано и предстает в таком цельном виде, что разбор сюжетных построений закономерно переходит в анализ своеобразия авторского мировоззрения. Потому, изучая сюжетные особенности произведений В. Шукшина, Ю. Трифонова и В. Распутина, можно найти ответы на указанные выше проблемы. Для этого важно проследить, как выражение авторской мысли связано с непринужденным развертыванием сюжета, со свободным самораскрытием характеров. Таково общее направление анализа.

---

[1] См.: Залыгин С. Черты документальности. — Вопросы литературы, 1970, № 2.

lib.pushkinskijdom.ru

В. Шукшин неоднократно заявлял, что мысль, постижение для него — самое дорогое в жизни.[2] Но истины всегда жили в его сознании не отвлеченно, а вместе с их носителями — конкретными психологическими типами: «Для меня самое главное — показать человеческий характер».[3] Причем опасность морализирования Шукшин видел не в авторских рассуждениях, а в строго продуманном строе произведения: «Я очень неодобрительно отношусь к сюжету вообще. Я так полагаю, что сюжет несет мораль — непременно: раз история замкнута, раз она для чего-то рассказана и завершена, значит, автор преследует какую-то цель, а цель такого рода: не делайте так, а делайте этак».[4] Но было бы правильнее отнести эту характеристику к фабуле, которая заключает в себе самый общий и часто не самый главный смысл произведения. А то, что писатель выводил за пределы «сюжета» и считал главным содержанием произведения, «когда начинает говорить душа, мудрость, ум, чувство»[5] (т. е. вступают в действие те «внефабульные элементы»,[6] в которых активно раскрывается личность автора), и является подлинным сюжетом, полнокровным осуществлением замысла.

И тем не менее шукшинское понимание сюжета очень точно и последовательно реализовалось в его творчестве. Грани писательской мысли, переживаний по поводу рисуемой картины не всегда полностью вписываются в событийную канву, и, не реализуясь в ней до конца, ход размышлений образует как бы дополнительную, собственную структуру в сюжете рассказа.

Главная идея произведения может довольно далеко расходиться с очевидным смыслом событий. Например, в рассказе «Микроскоп», по словам самого Шукшина, утверждалась не мысль о неиссякаемости народных талантов, но то, «что людям всегда надо правду говорить... и тогда они не будут изобретать велосипедов».[7] Эти слова открыли неожиданную драматическую подоплеку исследований Андрея Ерина. Андрей упрекает ученых в том, что они скрывают от народа повсеместное распространение микробов: «А чего бы не сказать? Может, все вместе-то и придумали бы, как их уничтожить».[8] Душа сжигает себя в искреннем гуманистическом порыве, но — напрасно. Однако отнюдь не весь строй рассказа сосредоточен на выражении этой мысли, взаимоотношения мужа и жены имеют свой конкретный драматизм. Андрей затравлен в собственном доме: он готов взять на себя громадную ответственность — избавить человечество от микробов, но до потребностей живой, стремящейся к активному добру души никому нет дела (микроскоп продают, чтобы купить детям шубки). Более того, смешное в поведении Андрея, вынужденного подушкой обороняться от жены, не затрагивает идею характера, который трагичен по сути, но комичен по *форме* своего бытия. Здесь идея не отрывается от формы, характер отнюдь не является иллюстрацией авторского вывода, образное претворение мысли — ее обрастание живой плотью — обладает и определенной собственной свободой развития. Событийная сторона рассказа и неожиданность писательской трактовки не только не отменяют, не подавляют

---

[2] Шукшин В. 1) Последние разговоры... — Лит. газ., 1974, 13 ноября; 2) Исследование души человеческой. — Неделя, 1976, № 17, с. 11.

[3] Шукшин В. От прозы к фильму. — В кн.: Кинопанорама. Советское кино сегодня. М., 1975, с. 267.

[4] Шукшин В. Последние разговоры...

[5] Там же.

[6] Курова К. «Внесюжетные элементы» и внутренний мир героя. — В кн.: Проблемы психологизма в советской литературе. Л., 1970, с. 377.

[7] Бодров И. Василий Шукшин, художник и человек. — Журналист, 1975, № 2, с. 65.

[8] Шукшин В. Земляки. Рассказы. М., 1970, с. 106.

lib.pushkinskijdom.ru

друг друга, но вступают в напряженное взаимодействие. Только так открывается подлинная глубина произведения.

Для большинства рассказов В. Шукшина характерно подобное противоречивое единство «независимой» фабулы и побуждающих к ее переосмыслению средств выражения авторской позиции. И в зависимости от способов раскрытия последней, как показывает анализ, у писателя, несмотря на его неприязнь к продуманным конструкциям, сложилось несколько устойчивых типов построения сюжета. И хотя разнообразие вариантов должно говорить в пользу художника, нам важна не сама коллекция типов, но то, как они выявляют взаимоотношения мастера с живой действительностью, гибкость его мысли.

Рассказы Шукшина круто замешаны на конфликте. На основании того, ясно ли конфликт героев воплощает идею автора или же писатель усматривает за очевидным какой-то иной — главный — смысл и указывает на него, типы сюжета объединяются в две группы. Первую составляют три варианта сюжетного построения, которые мы обозначаем как «цепь конфликтов», «модификации конфликта» и построение «по спирали». В них авторский замысел адекватно воплощается в объективном содержании событий, в самом фабульном действии.

Наиболее простой способ сюжетного построения — *цепь конфликтов* — состоит в том, что герой, поглощенный одной страстью, встречаясь с разными персонажами, совершает ряд поступков, которые отражают характер этой одержимости («Змеиный яд», «Чудик», «Непротивленец Макар Жеребцов», «Други игрищ и забав», «Штрихи к портрету»). В последнем рассказе при всей приверженности героя одной идее В. Шукшину удается создать истинно диалектический образ. Все истории структурно повторяют друг друга: поборник государственной пользы, Н. Н. Князев настойчиво и последовательно проповедует свои идеи разным слушателям — и терпит жестокое поражение. Роковое непонимание со стороны достаточно широкого круга людей настораживает. И в разных ситуациях обнаруживается общая причина поражения: Князев, искренний радетель об общем благе, оказывается, верит в силу правильных фраз и не верит в людей, презирает их. Герой переживает драму непонимания, но не может постичь, что ее причины в нем самом — в неразрешимом противоречии между благородной целью и догматическими методами воспитания. Это соотношение частного и общего, осознанной и неосознанной трагедии создает диалектику образа. Нехитрая схема «цепь конфликтов», воспроизводя естественную логику характера, способна привести к серьезным обобщениям. Литература полна примеров тому: от чеховской «Душечки» до рассказа «Под извоз» В. Белова.

Столь же популярен и другой вариант — *модификации конфликта*, когда заявленная в начале тема предопределяет характер разнообразных коллизий («Как помирал старик», «Случай в ресторане», «Вечно недовольный Яковлев»). Так строятся рассказы о творчестве: «Стенька Разин», «Раскас», «В воскресенье мать-старушка...». Сразу подчеркнутый талант «непревзойденного столяра» Семки Рыся обусловил все перипетии «Мастера», тема самоутверждения художника получает разные повороты. Герой переживает душевную смуту, но глубокое и тонкое проникновение в замысел древнего зодчего, сопричастность красоте и добру зажигают его, побуждают восстановить церковь, чтобы она своим видом радовала прохожих. И когда Семке объясняют, что эта постройка не имеет особой художественной ценности, его возмущает не столько отказ в помощи, сколько слепое, канцелярское отношение к искусству. Такой подход разом лишил смысла и его собственный труд. Взлет вдохновения сменяется еще более жестоким кризисом, оскорбленный до глубины души герой замыкается в себе. Если в первом типе сюжетов герой

lib.pushkinskijdom.ru

последовательно проявлялся в своем ведущем качестве, в данной конструкции цельность характера обнаруживается в противоречивых поступках и переживаниях (сходное строение имеет история о «русском гении» Левше Н. Лескова). И полнота проявлений (сюжетных поворотов) зависит от глубины авторского понимания темы.

Построение конфликта *по спирали* — третий вариант — тоже обусловлено поворотами авторской мысли, так как суть его в том, что одна и та же ситуация повторяется два-три раза, но писатель заостряет и углубляет ее смысл («Космос, нервная система и шмат сала», «Крепкий мужик», «На кладбище»). Трижды видит бригадир Шурыгин разрушенную им церковь, его амбиция возрастает по мере сопротивления общественному мнению — в первом случае это самодовольная гордость, во втором — он смиряет раздражение надеждой на память потомков, в третьем — компенсирует досаду злорадным торжеством победителя. Рассказ «Крепкий мужик» созвучен «Великому человеку» А. Платонова. Там тоже конфликт строится по спирали: трижды «великий человек» Анциполов сталкивается с занятым работой Григорием Хромовым. Анциполов преодолевает свое «величие» — в финале он берется помочь Григорию строить школу. Но Шурыгин от начала до конца остается «крепким мужиком». Структура рассказа «На кладбище» дублируется вставной новеллой-притчей про то, как явившаяся на кладбище «земная божья мать» плачет о непутевой жизни молодого поколения. Старушка, рассказывающая ее, над могилой одного сына горюет о нескладной судьбе другого, и не только горюет, но и мудро посмеивается. Притча оживает: старушка сама — поистине *земная* божья мать, и тем дороже ее действительная, а не символическая печаль. Подобные повторы — не роскошь, но средство аккумуляции смысла, сознательный авторский прием.

Особую разновидность представляет собой раскрытие *парадокса* («Ваня, ты как здесь?!», «Миль пардон, мадам!», «Верую!», «Билетик на второй сеанс», «Забуксовал», «Упорный», «Версия»). Она связывает Шукшина с гоголевскими традициями. Парадокс — лучший способ заострить конфликт, дать концентрированный показ действительных противоречий жизни. В. Шукшин умел их видеть: в ночь смерти брата Матвей Рязанцев («Думы») был счастлив и на всю жизнь запомнил то пронзительное ощущение свободы, которое испытал в бешеной скачке. В рассказе «Версия» раскрываются парадоксальные следствия простой человеческой общности. Егорка Юрлов не мог не вступиться в драке за односельчанина. Но эта солидарность заставила уже поверить и в диковинную историю о «роскошном житии и веселии» Саньки Журавлева в городе. Причем — поверить вопреки фактам, вопреки собственному намерению на месте уличить приятеля во лжи.

Если герой Шукшина берется за создание вечного двигателя («Упорный»), то это становится концентрированным выражением его желания до всего дойти самому, прежде чем поверить на слово. А двигатель Моня Квасов так и не создает. И хотя он откровенно мистифицирует инженера, сообщая тому, что двигатель действует, эта ложь сродни фантастическому рассказу Броньки Пупкова о покушении на Гитлера: таким образом Моня отстаивает главное — право на дерзкий и бескомпромиссный поиск. Так нравственная проблема предстает лишь частью главной темы — раскрытия душевного потенциала личности. Усилия Мони не напрасны: он открывает вечный смысл жизни в самой природе, в солнце, в людской доброте. Художественная убедительность парадоксов строится на исключительности ситуации и естественности психологических мотивов поведения в ней. Писатель обнаруживает широту души героя, его внутреннюю свободу.

lib.pushkinskijdom.ru

Размышления писателя могут не раствориться без остатка в очевидной, событийной канве, и вывод, сделанный художником, оказывается совершенно неожиданным для описанной им картины. В рассказе «Петя» автор, почти брезгливо наблюдая за приторно «уважительным» отношением жены к мужу, вдруг потрясен: и это тоже — любовь. Парадокс раскрылся, как только писатель, преодолев предубеждение, проник в подоплеку чуждой системы поведения. Иными словами, взаимоотношения характеров имели собственную логику, а движение авторской мысли от неприязни к прозрению прочертило свою линию в сюжете, она и дала в конце концов истинное толкование событиям.

Постоянное стремление В. Шукшина освободиться от всякой заданности, однозначности в последние годы вылилось в форму свободных авторских рассуждений на волнующую его тему. Рассказав о дерзком и жестоком разбойнике, Шукшин задумывается над причиной его гибели при разделе награбленного («Леся»). Она — не в одной скупости, но в неразрешимом противоречии между цепкой, вековой крестьянской жадностью и стремлением освободиться от нее, изжить в бесшабашной расточительности. Вместе они толкали на разбой и — лишали его смысла. Душа слепо боролась с мертвым грузом, но была обречена, так как конфликт не осознавался отчетливо, жил внутри и потому не мог найти позитивного разрешения.

Итак, парадокс может организовать сюжет в целом и может быть лишь средством раскрытия писательской позиции. Подобная двойственность делает этот тип переходным звеном между группой «моносюжетов» (смысл событий тождествен смыслу всего произведения) и группой построений, в которых содержание отдельных частей рассказа неабсолютно совпадает с движением авторской мысли, цементирующей его воедино. Это «сплетение конфликтов», «конфликт конфликта», «конфликт в финале».

Суть *сплетения конфликтов* в том, что в рассказе объединяются два внешне разнородных (каждое с собственным конфликтом) события, но в этом и есть его богатство: сам факт притяжения далеких эпизодов создает напряжение взаимосвязи, заставляет искать смысл соединения («Гоголь и Райка», «Залетный», «Письмо», «Как зайка летал на воздушных шариках», «Страдания молодого Ваганова»). В рассказе «Залетный» автор от описания конфликта кузнеца Фили с женой и общественностью колхоза переходит к изображению внутреннего разлада, переживаемого приятелем героя Саней Неверовым. Но органична внутренняя связь: в первой части Филя утверждает право на суверенную жизнь души, а во второй раскрывается потенциальное богатство личного мира — и тоже в конфликте: человек до конца осознает красоту жизни только перед смертью. В «Письме» старуха Кандаурова по прихотливой логике ассоциативного мышления от поучений чересчур «задумчивому» зятю приходит к утверждению радости бытия, со всеми трудностями и невзгодами, — и в этом темпераментном, требовательном жизнелюбии истоки глубокой ее мудрости. Название рассказа «Гоголь и Райка» с полным правом можно считать символическим. Оно соединяет два самых сильных впечатления детства: чтение Гоголя и переживания за корову Райку, праздник и боль души. И оно же связывает их как глубоко родственные начала, равно важные в творческой судьбе писателя. Так сходятся воедино традиция беспощадных, парадоксальных гоголевских заострений и народное нравственное сознание, для которого сострадание людям, животному, природе — важнейшее условие человечности.

В следующем типе писатель тоже не останавливается на рассмотрении одного конфликта, но, напротив, начальный конфликт, достаточно полно и детально разработанный, служит лишь поводом для развертывания второго, иного по значению, еще более драматического, наделенного

lib.pushkinskijdom.ru

большей обобщающей силой, в сущности, это *конфликт конфликта* («Экзамен», «Волки», «Суд», «Материнское сердце», «Сураз», «Танцующий Шива», «Хмырь»). В рассказе «Мой зять украл машину дров!» злая теща вознамерилась посадить зятя в тюрьму, но по-настоящему потрясла Веню Зяблицкого та равнодушная казенная методичность, с какой прокурор выполнял «профессиональный долг» — добивался чрезмерно сурового приговора, т. е. творил зло даже не по убеждению, а по бюрократическому пониманию обязанностей. В «Танцующем Шиве» писатель размышляет о беспощадной силе искусства. Оно может больно задеть человека, как обидел танцор Аркашка Кебин своего приятеля. И тот бессилен оправдаться, так как остроумный образ убеждает лучше всяких слов, просто интереснее их. Но, когда вдохновленный примером бригадир решил тоже продемонстрировать «мерзкое искусство» избиения, первым на него бросился слабый Аркашка.

Особенность третьего типа сюжетов в том, что истинный конфликт рассказа обнаруживается в финале, даже в самой последней фразе, которая указывает на новый, особый смысл событий. Эта разновидность так и обозначается: *конфликт в финале, финал как концентрация смысла* («Ноль-ноль целых», «Дядя Ермолай», «Беспалый», «Постскриптум», «Беседы при ясной луне»). В сущности, это вариант предыдущего типа, но выделяется в специальную рубрику, потому что в нем с наибольшей четкостью обнаруживается мысль писателя. Неожиданное преобразование сюжета в конце — известный жанровый признак новеллы. Своеобразие решений Шукшина в том, что финал не перечеркивает очевидный смысл, не открывает дальнейшую перспективу. Переосмысление направлено внутрь рассказа и содержит нравственную переоценку событий. Даже если последняя фраза произносится персонажем, за ней стоит сам автор. Это обнажение собственного взгляда на описываемое, указание на тот истинный конфликт, который волнует. Колька Скалкин («Ноль-ноль целых»), казалось бы, столь непримирим в отпоре хамству, что, даже вынужденный составлять под диктовку бухгалтера обязательство заплатить ему за испорченный костюм, не называет того «товарищем». Но стоило герою вспомнить в финале, что теперь он будет зарабатывать гораздо больше, он успокоился. Колька так и не понял, что это был не просто наглый грабеж, но последовательное подавление человеческого достоинства. Концовка раскрывает конфликт конфликта — отсутствие истинной цельности «строптивого» героя: «ноль-ноль целых». Название рассказа «Постскриптум» прямо указывает на то, что зерно его в конце, в словах писателя, который, как будто и не касаясь содержания письма, иносказательно, через описание жалюзи («А шишечка эта на окне — правда, занятная: повернешь влево — этакий зеленоватый полумрак в комнате, повернешь вправо — светло»),[9] оценивает его автора, в чьем характере смешались наивность и пытливость, достоинство и невежественное самодовольство.

Видимо, В. Шукшин не всегда надеялся на объективное раскрытие мысли через взаимоотношения образов. Но стремление к прояснению позиции не перешло в прямую декларативность. Напротив, оно предполагало объективное самораскрытие характера героя, наблюдение за которым и давало пищу авторским рассуждениям. Поэтому многие сюжеты создаются не строго по одному из указанных типов (которые, конечно, не исчерпывают всего многообразия), но их взаимодействием: «Я, видимо, не научился, что ли, держаться даже своей собственной выработ-

[9] Шукшин В. Беседы при ясной луне. Рассказы. М., 1974, с. 277. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

танной схемы. Хочу каждый раз сделать по-новому, покрепче, поубедительнее... ближе к жизни, если точнее сказать...» [10]

Рассказ «Срезал» можно было бы отнести к разряду «модификации конфликта»: вначале сообщается об умении Глеба Капустина «срезать» более или менее выдающихся выходцев из деревни, а потом показано, как же это делается. Однако В. Шукшина интересует не один Глеб, но и поведение односельчан — не столько свидетелей, сколько соучастников конфликта. Ведь «многие, мужики особенно, просто ждали, когда Глеб срежет знатного» (с. 182). Шукшин постоянно фиксирует, как внимательно следят за спором слушатели. Подлинный конфликт этой линии — в финале: «В голосе мужиков слышалась даже как бы жалость к кандидатам, сочувствие. Глеб же Капустин по-прежнему неизменно удивлял. Изумлял. Восхищал даже. Хоть любви, положим, тут не было. Нет, любви не было. Глеб жесток, а жестокость никто, никогда, нигде не любил еще» (с. 189). И тем не менее мужики, не сознавая того, поощряют Глеба, в характере которого сконцентрировано то, что тайно живет и в них самих: ревнивое отношение к успехам бывшего товарища, уязвленное и поэтому агрессивное самолюбие.[11]

Способность Шукшина повернуть живую, безыскусную картинку ее философской стороной и активность его нравственной позиции, не знающей мелочей и компромиссов, происходят от одного корня. Таков особый, национальный склад мышления, чуждый отрешенной созерцательности. Прямое его порождение — традиция устного народного рассказа, которую Шукшин воспринял как закон творчества: «Не помню, чтобы кто-то взялся рассказывать, не задавшись целью сообщить что-то новое, нужное, интересное, а просто так — чтобы себя показать или фокус словесный какой-то выкинуть».[12] Поэтому шукшинский склад мышления естественно и закономерно нашел себе художественный эквивалент в форме притчи.

Притча — жанр условный. Но в рассказах Шукшина ни одну самую невероятную ситуацию нельзя признать абсолютно условной, т. е. совершенно недостоверной. Ни рассказ о покушении на Гитлера, ни создание вечного двигателя не подаются как действительный факт, реальными остаются душевный максимализм, готовность на подобное. Герои его слишком живые и слишком самостоятельные для этого жанра. Писателю важен способ обобщения в притче, ведь она воплощает не однозначную мораль (как басня), но избегает дидактики благодаря живости изображения, которое не иллюстрирует идею, но подводит к ней.[13]

Резкое неприятие назидательности и требование конкретной нравственной применимости знания — два непреложных принципа в сознании автора. Их равнодействующая определила особый характер художественного синтеза, которого он добился. Знаменательно, что Шукшин одинаково тяготел к афористически отточенной мысли и увлекался описанием живых фактов. В одной и той же статье он говорил: «Прекрасное несет людям *искусство*. И *мысль* тоже несет прекрасное. Мысль — это тоже нечто законченное... Нельзя, чтобы авторская воля наводила фокус на те только явления жизни, которые она найдет наиболее удобными для самовыявления. Не всегда надо понимать до конца то, о чем пишешь, — так легче остаться непредвзятым».[14]

---

[10] Цит. по: Романов Ал. Он искал не сходства, а правды. — Искусство кино, 1976, № 1, с. 124.

[11] См. об этом в статье: Емельянов Л. Второе прочтение. К 50-летию со дня рождения В. М. Шукшина. — Наш современник, 1979, № 7, с. 168. См. там же: Шукшин В. «Я родом из деревни...», с. 175.

[12] Цит. по: Фомин В. Пересечение параллельных. М., 1976, с. 296.

[13] См.: Бочаров А. Свойство, а не жупел. — Вопросы литературы, 1977, № 5, с. 65.

[14] Шукшин В. Нравственность есть Правда. — В кн.: Искусство нравственное и безнравственное. М., 1969, с. 139, 142.

lib.pushkinskijdom.ru

Рассмотренные типы сюжетосложения конкретно показывают, как готовность Шукшина довериться стихийному течению жизни сочетается с продуманным его воспроизведением. Конфликт, переживаемый героем, не обязательно совпадает с тем конфликтом, который волнует самого писателя («сплетение конфликтов», «конфликт конфликта», «конфликт в финале»). Однако и «независимое развитие» характеров, как это было с Капустиным, Шурыгиным и др., протекает по достаточно четко определившимся каналам («цепь конфликтов», «модификации конфликта», «развитие по спирали») — и здесь обнаруживается организующая мысль автора. Залогом достоверности для художника было не столько воспроизведение узнаваемых частностей, но прежде всего выделение существенных закономерностей жизни, которое и отразилось в устойчивых типах сюжетосложения.

Стремясь проникнуть в самую суть явлений, В. Шукшин постоянно помнил о том, что любой вывод своей определенностью так или иначе схематизирует, упрощает реальную многомерную сложность. Самая естественная, необходимая условность искусства — художественный отбор, оформление материала под определенным углом зрения — вызывала у него сопротивление. Ощущение противоречия между неизбежной авторской тенденциозностью и пониманием того, что жизнь шире всех и всяческих рамок, постоянно жило в сознании Шукшина. Он опасался насилия субъективной мысли над непокорной действительностью, но острая потребность в истине побеждала сомнения. Напряжение его мысли было столь сильным, что она, прорывая художественную плоть рассказа, выливалась в открытые авторские суждения; эта тенденция усиливалась в последние годы («Петя», «Дядя Ермолай», «Боря», «Чужие», «Жил человек» и др.).

Но художественный синтез в подобных рассказах имеет свои внутренние закономерности: авторские раздумья носят не категоричный, а полувопросительный характер; документальная безыскусственность тоже не абсолютна (например, противопоставление великого князя Алексея и матроса дяди Емельяна в рассказе «Чужие» четко проводится по сходным моментам биографии: участие в японской войне, влияние поражения на судьбу, любовь, смерть). В. Шукшин постоянно обнажает противоречие (во взаимоотношениях героев, в одном характере, между объективной жизненной сложностью и тенденциозностью авторского истолкования), таково своеобразие внутренней гармонии его произведений. И не недостаток художественных средств побуждает его открыто прорывать образную ткань обнажением мысли, но эволюция его собственного интеллекта, нащупывающего новый тип идейно-образного синтеза.

Он отвечает шукшинской концепции истины: она должна быть законченной, но свободной от догматизма, общей и конкретной, образной и рациональной. И часто — поскольку парадокс для Шукшина есть живое единство противоречий и нераздельная цельность рассудочного и душевного знания о мире — парадоксальной. Воплощению такой цельной в своей противоречивости истины и служит шукшинский тип условности. В рассказах писателя условность не выступает явно, как демонстративный прием, т. е. как откровенное нарушение жизненной достоверности. Мышление художника принципиально многопланово, внутренне конфликтно. Но это не многозначность символа (у Шукшина нет ни символов, ни аллегорий, этих условных средств — показателей философичности). Качество это раскрывают рассмотренные типы сюжета — их строем, динамичным соперничеством живого материала с организующей мыслью и создаются философские обобщения Шукшина.

Сосредоточенность на живой, непосредственной достоверности, казалось бы, должна сблизить с В. Шукшиным Ю. Трифонова. Даже ведущие принципы Трифонова — увлеченность «феноменом жизни» и стремление

lib.pushkinskijdom.ru

насытить произведение мыслью [15] — как будто перекликаются с шукшинскими. Но их осуществление лишено внутреннего драматизма, свойственного Шукшину. Их своеобразие, однако, не в откровенном схематизме, изначальной продуманности развития событий и конечных выводов. Напротив, «представление о сюжете может быть очень приблизительным, туманным, неполным: из цепи событий бывает известно одно звено, даже не всегда начальное, иногда среднее или последнее, чаще всего последнее, а все прочие возникают за столом».[16] Рациональность — в жесткости этой цепи причин и следствий, т. е. в скупой отточенности мысли, не терпящей присутствия чего-то второстепенного; все, что есть, все сопоставления «заряжены» необходимым смыслом.

Закономерно, что действительность открывается уже под определенным углом зрения. И хотя Ю. Трифонов анализирует самые «жизненные» ситуации с обменом квартир, переживанием семейных драм, интригами на работе, хотя он тщательно нанизывает знакомые до мелочей подробности повседневности, он отнюдь не похож на простодушного живописателя быта. Писатель не воспринимает быт как нечто всеобъемлющее, уравновешивающее и мелкие заботы повседневного существования, и борьбу высоких и низменных страстей. Достоверность представленных картин и проблем важна ему прежде всего как узнаваемость, для органичной реализации его идеи-убеждения, что быт есть идеологическая «война, не знающая перемирия» (с. 71).

Доказательству этой идеи подчиняется сюжет, ее бескомпромиссность определяет характер конфликта. Поскольку восприятие и изображение быта у Трифонова лишено эпической масштабности, уравновешенности, и повести его остроконфликтны: проблемы нравственной ответственности решаются в ситуации драматической, даже чрезвычайной, на грани жизни и смерти одного из героев. Такое положение требует определенности решений, обнажается суть характера. Соответственно и суд вершится самый строгий, отвергающий всякую относительность: писатель не признает ситуаций, как будто взывающих к снисходительности. Человек *должен быть* нравственным и никакие испытания не могут извинить его малодушие — таково убеждение Трифонова.

Кажется, можно было бы пожалеть Геннадия Сергеевича из «Предварительных итогов»: одиночество больного человека, безрадостное признание несостоявшейся жизни — все требует сочувствия. Требует этого и сам герой, но именно уверенность в своем праве на сострадание и вызывает сопротивление. Потому что вся коллекция неблагополучий — растрачивание себя на перевод заведомо второсортных творений, отчуждение жены, лицемерие сына — скопилась по вине самого Геннадия Сергеевича. В его поведении варьируется тема душевной бездарности, бездеятельности; естественно, что попытка возмутиться, начать жизнь заново равнозначна бунту против самого себя, потому обречена на провал.

Герои писателя демонстрируют свой характер в более или менее разнообразном ряду обстоятельств. Внутреннее противоборство, конфликт мотивов и чувств, переживаний и поступков, как нечто неустойчивое, текучее, пограничное, готовое обернуться своей противоположностью, писателя не удовлетворяет. Он требовательно ищет нечто стабильное, прочное, последовательное, цельное, чему можно дать оценку. Поиск этот в значительной мере рационален. Понимая, что «каждый характер — уникальность, единственность, неповторимое сочетание черт и черточек»

---

[15] Трифонов Ю. В кратком — бесконечное. — Вопросы литературы, 1974, № 8, с. 179, 174.

[16] Трифонов Ю. Продолжительные уроки. М., 1975, с. 97. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

(с. 68), писатель выделяет в этом сплетении ведущее качество и подробно его рассматривает. Такой путь вполне правомерен, ибо исследование устойчивости психики столь же важно, как и изучение ее динамики. По Трифонову, она определяет постоянство поведения, тот строго определенный *образ жизни* человека, рассмотрение которого писатель считает своей задачей (с. 13) и делает содержанием сюжета.

Трифоновское представление об образе жизни вообще исключает возможность радикальных изменений в судьбе, характер героя полностью исчерпывается в сюжете, движется за счет количественных, но не качественных накоплений. И только в «Другой жизни» в финале происходит удивительное — коренная перестройка психики героини. Но эта повесть занимает особое место в творчестве Ю. Трифонова — и по характерам действующих лиц и по своеобразию идей и художественных решений. После изобличения скудости души как причины нравственной нестойкости писатель обратился к теме душевной несовместимости, видя в ней не меньшую опасность, чем откровенное зло безнравственности. Источник этой несовместимости — эгоцентризм вполне честного человека, т. е. склонность воспринимать и оценивать все чужое, исходя из себя, из собственных представлений и возможностей. Соединяясь с властным характером, эгоцентризм порождает нетерпимость, которая даже любовь превращает в жестокую борьбу с духовной самостоятельностью любимого.

Структура сюжета точно передает внутренний конфликт, который переживает Ольга Васильевна. В независимости мужа, проявляющейся в его поступках, интересах, товарищеских привязанностях, ей видится доказательство своей ненужности, но тем не менее она живет только его, а не собственной жизнью (о которой неизвестно почти ничего, кроме профессии). И развитие сюжета, движимое как будто стремлением Ольги Васильевны допытаться причины безвременной смерти Сергея, на самом деле определяется духовными поисками и метаниями этого действительно главного героя повести. Перед нами пример двойного конфликта: чтобы дойти до подлинных переживаний Сергея, приходится преодолеть искажающее их восприятие Ольги Васильевны — жизнь героя увидена глазами его жены, со всей мерой искреннего непонимания. В противоречивом единстве планов развивается проблема бессилия эгоцентрического сознания, неспособности побороть себя ради проникновения в чужой духовный мир, другую жизнь.

Но писателю хочется верить в возможность перерождения человека, и он осуществляет свою мечту. Чрезвычайно важна ситуация, в которой происходит душевное преображение Ольги Васильевны, момент, когда воспоминания о последней беседе с мужем неуловимо переходят в сон. Сергей делится сокровенным: «...так скучно думать о себе. Однажды становится дико скучно. И вдруг сверкнет как догадка, как слабая заря за стволами — другая жизнь...»[17] Метафора развивается, уже во сне герои действительно бредут по лесу, другая жизнь манит, маячит за деревьями — и не дается, они упираются в болото. Здесь все полно условного смысла: обращение к новой жизни требует обновления души, иного понимания людей и себя, иначе впереди болото — безысходность. Художественная система Ю. Трифонова не рассчитана на изображение медленной перестройки психики. Он прослеживает постоянство душевного склада, и если нужно показать коренное изменение характера, писателю необходимо условное решение. Парадоксальное перерождение Ольги Васильевны — от всепоглощающего эгоцентрического чувства ревности к иной любви, щедрой и всепонимающей, — происходит во сне, где смешались фантастическое и реальное, правда и символы. Условность облегчила примирение: умерший Сергей видится в облике, желанном для

[17] Трифонов Ю. Другая жизнь. Повести. Рассказы. М., 1979, с. 152.

lib.pushkinskijdom.ru

Ольги Васильевны, ревность уходит, и она готова найти самые несообразные объяснения его отношений с Дарьей Мамедовной. Так героиня открывает новое для себя, бескорыстно щедрое чувство. Эпилог повести подтверждает: вступление в другую жизнь действительно состоялось, Ольга Васильевна обрела новую любовь, свободную от эгоцентризма. Не перевести романтическую идею в достоверность, оторваться от быта было бы против правил писателя.

Точно так же, с позиций трезвого реализма, поверялись и оценивались и те романтические, а порой и фантастические идеи, которыми жил Сергей. То, что весь путь Троицкого увиден глазами его жены, ставит писателя в очень выгодное положение: он не обязан подробно мотивировать логику научного поиска героя, раскрывать глубину его мысли — достаточно того, что передано их общее содержание. Собственно, уже в таком приеме есть своя мера условности. Трифонов хотел показать человека, не подвластного не только унизительной погоне за материальным благополучием (тут его верной союзницей выступает Ольга Васильевна). Для писателя важна внутренняя свобода героя; она обусловила и его нравственную бескомпромиссность, и подчеркнутую цельность научных и душевных интересов. Суть ее воплотилась в формуле: «Делать то, что волнует воистину».[18]

Сергей — ученый, но представления об истории у него литературные — как о социально-нравственном процессе. Герою (и писателю) хочется отрешиться от научной строгости, отвлечься от сложнейшего многообразия факторов (экономических, политических, природных и т. д.), проследить единственную нить психологической преемственности в истории. Сергей называет свой метод «разрыванием могил». Сущность этой «романтической» (по оценке Ольги Васильевны[19]) метафоры в том, что устойчивые особенности характера передаются из поколения в поколение и, изучив эту связь в прошлом, можно предугадать нечто в грядущем.

Эта мысль родилась не случайно, она дорога самому Трифонову. Писатель устал от изображения людей, засасываемых трясиной быта, закономерно, что цепь «городских» повестей прервал роман «Нетерпение», посвященный героическому самопожертвованию народовольцев. Художнику важно было доказать, что традиция не иссякла, но продолжается в сопротивлении низостям, в духовной несгибаемости, — так родился образ Сергея. Он сам иллюстрирует собственную идею о нравственно-психологической преемственности поколений, возводя родословную «несогласия» с любой несправедливостью еще к беглым крестьянам и раскольникам XVIII века.

Впрочем, недостатки этой идеи очевидны писателю, ее субъективность признает в финале и сам герой. И как бы ни объяснялись диссертационные неудачи Сергея недоброжелательностью противников, ненаучность метода и не допускала иного исхода. Но Трифонов, развивая идею внутренней свободы, переводит полемику вокруг поисков Сергея в иное измерение. Это был спор романтика с трезвой рассудочностью, причем и сила и слабость позиции героя заключалась не в истинности, но в гуманистическом обаянии его идей. Оно увлекает больше, оно дороже, ибо это неточность мечты.

Собственно, мечтами и живет Сергей — в этом и преимущество и ограниченность этого характера, так как конфликт с суровыми требованиями действительности оказывается для него неразрешимым. Тут напрашивается сравнение героя с «чудиками» Шукшина. Шукшинские герои умеют считаться с требованиями действительности, никак не предавая

[18] Там же, с. 151—152.
[19] Там же, с. 94.

lib.pushkinskijdom.ru

себя (если Алеша Бесконвойный и жил по законам своей души — то только один день в неделю). Более того, умение прислушаться к требованиям жизни становится единственным залогом преодоления душевного кризиса, если герой терпит поражение (как это случилось с изобретателем вечного двигателя). Идея не овладевает характером шукшинского героя целиком, но служит ему лишь до тех пор, пока не исчерпает себя.

Герой Трифонова полностью отдается идее, утверждает свое достоинство, сохраняя верность ей. Ему гораздо труднее пережить ее несостоятельность, он может искать выхода только в новом увлечении. И хотя от нащупывания духовных связей поколений Сергей приходит к просто поиску душевного контакта между людьми, далекими и близкими, хотя им движет очевидная жажда понимания, простой человечности, в его новой идее, в занятиях парапсихологией есть еще большая доля искусственности. Сомнительность их очевидна не только болезненно встревоженной Ольге Васильевне, но и самому Сергею. Но отказаться от них — значит порвать с мечтой. А это тем более невозможно, что с ними соединилась любовь к Дарье Мамедовне, пламенной проповеднице парапсихологии.

Увлечение этой женщиной должно смягчить искусственность новой страсти героя. И тем не менее парапсихологические занятия Сергея — итог и концентрированное выражение поиска, оторванного от какой-либо научной основы. Вместе с ними исчерпала себя и идея свободного человека — как человека, увлеченного своей мыслью. В этом, а не в одной затравленности недобрыми или просто глухими к чужой душе людьми настоящая причина загадочной смерти героя.

При создании образа Сергея явная тенденциозность автора пришла в противоречие с пониманием действительной сложности осуществления нравственного идеала. Романтический пафос писателя имеет солидное аналитическое приложение, оно и приблизило Сергея к знакомому ряду безвольных героев. Обнаружилась слабость самого подхода — воспринимать мир через априорную идею. Пусть сколь угодно гуманная, она все равно накладывает жесткий каркас должного на живую действительность. Чувствуя и понимая это, писатель ищет образцы этической бескомпромиссности среди реальных исторических характеров.

Последняя повесть «Старик» в интересующем нас аспекте похожа на «Другую жизнь». Сюжет движется разрешением психологической загадки яркой индивидуальности комкора Мигулина; выясняются причины, побудившие его самовольно двинуться навстречу прорвавшей фронт конице генерала Мамонтова в августе 1919 года. Герой этот тоже увиден глазами человека противоположного душевного склада. Но теперь оценивающий — Павел Евграфович Летунов — уже не может освободиться от предубежденного отношения к Мигулину.

В повести отражена действительная судьба командира Особого Донского экспедиционного корпуса Ф. К. Мигулина, описанная в документальной книге Ю. Трифонова «Отблеск костра». Уже тогда, в 1966 году, правда этого характера была очевидна: и его возмущение жестокими методами расказачивания, и самовольное выступление на фронт против Мамонтова расценивались как поступки искреннего до самоотверженности, бесконечно преданного справедливости человека.

В предпринятой в 1978 году попытке художественного осмысления этой фигуры истина выясняется тем же способом — сопоставлением многочисленных документов. Среди них не только подлинные (письмо В. И. Ленина о преступно медленных темпах организации отпора Деникину на Южном фронте[20] или директива 1919 года о «расказачивании» Донской области), но и стилизованные (воззвания самого Мигулина, те-

[20] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 51, с. 50.

lib.pushkinskijdom.ru

леграфные переговоры с ним, протоколы заседания суда). Все вместе это должно дать объективный, полный материал для оценки. Действительные и вымышленные свидетельства очень естественно звучат в исторической части повести, которая вся построена на конфликте идей, беспощадном столкновении позиций.

Борьба вокруг Мигулина — это споры о методе руководства народным движением, о доверии его стихийным лидерам, о совмещении революционной теории и практики. В протоколах трибунала они отражаются наиболее четко. В этом тоже есть своя доля условности: воспользовавшись тем, что на суде обычно высказываются крайние точки зрения, писатель столкнул две верные, но ограниченные позиции: обвинение в мелкобуржуазном анархизме, выдвинутое прокурором, и выступление защитника, подчеркнувшего в Мигулине непреклонную жажду справедливости. Но всеобъемлющую истину высказал в последнем слове сам герой — и в этом еще больше преднамеренной условности. Мигулин впервые прочитал в тюрьме, как раз накануне суда, брошюру К. Маркса и привел в свое оправдание его оценку стихийных революционеров, которая учитывает и «за» и «против», не только ограниченность социального кругозора, но и чистоту побуждений: «Люди в высшей степени искренние, но лишенные научных знаний и методов... Таким как раз являюсь я, и в этом мое несчастье...» [21]

Только так решается парадокс Мигулина. Не случайно и то, что именно ему доверена истинная оценка его же поступка, так как скоординировать обе правды невероятно трудно не только из-за крайнего классового антагонизма, но и в силу психологической несовместимости оценивающих. Павел Евграфович и через 55 лет сомневается, ищет какое-то последнее знание о цели, побудившей комкора без приказа двинуться на фронт, потому что его собственная нравственность далека от максимализма, которым горел Мигулин.

Оживив повествование изображением романтически страстной любви юной Аси Игумновой и 47-летнего комкора, писатель переусложнил замысел. Ревность Павлика Летунова становится еще одной тайной преградой, которая мешает ему считать Мигулина своим. Но из-за этой дани психологической многосложности оттесняется в сторону гораздо более серьезная тема — тема недоверия как следствия несовместимости духовных потенциалов. Павел Евграфович субъективно честен, но нравственно безынициативен. Он никогда не был хозяином положения — от трагической необходимости распоряжаться жизнью заложников в 1919 году до грустного хождения на поклон к врагу Приходько в 1974-м — ради благоустройства детей.

Ю. Трифонов — писатель, тяготеющий к твердой точности оценок. В отличие от В. Шукшина, он не опасается решительными суждениями схематизировать реальность. Потому сопротивление, которое оказывает живая действительность его целеустремленной мысли, не может повлиять на развитие конфликта в произведении, как это было у Шукшина. Трифоновские сюжеты отличаются сосредоточенной разработкой одной темы.

Продуманное образное воплощение идеи — это действенный язык писателя, его своеобразие и достоинство. Идеей поглощены и его любимые персонажи. Ее сущность и степень справедливости раскрываются в столкновении сюжетных линий, в необходимом конфликте героя с антагонистом. Последний не обязательно должен быть явным (Павлик Летунов нигде не столкнулся с Мигулиным в открытую) — одного субъективного неприятия уже достаточно для искажения истины. Разрешение противоречия берет на себя автор, дающий в эпилоге оценки героям. Его собственная мысль остается последним судьей. Там, где художник чув-

[21] Трифонов Ю. Старик. — Дружба народов, 1978, № 3, с. 139.

lib.pushkinskijdom.ru

ствует ее недостаточную творческую силу (когда нужно *показать* парадоксальное преображение психики героя), он прибегает к условным, символическим решениям. Сознательно поступаясь требованиями строгой реалистичности, писатель связывает важные для него идеи с образами людей, у которых ему дороги самые их ошибки (Сергей Троицкий, Мигулин).

В произведениях В. Распутина жизненная органичность и строгая продуманность художественных решений нерасторжимы. В отличие от Ю. Трифонова, он понимает свободу самораскрытия характера как абсолютную чуткость к мироощущению героя: «Старуха, Настена, помещенные в определенные обстоятельства для наиболее полного раскрытия их характеров, выставляют естественные для их жизни проблемы».[22] Так обеспечивается органичное развитие сюжета. Но это непринужденность исключительности: «Для меня важно суметь сделать особый поворот в сюжете. Писатель должен искать какие-то неожиданности в поведении своих героев... Вместо очевидного — повернуть в другую сторону, пустить в обход, а потом доказать, что это было необходимо, естественно».[23] Но доказательства — в характере героя, писатель не прибегает к дополнительным средствам, не расставляет акценты. В отличие от Шукшина, он ищет прежде всего сугубо *художественное решение*, а выражается это в многоплановой идейной насыщенности образа. И все перипетии сюжета обусловлены драматической сложностью внутреннего мира личности.

В повести «Живи и помни» тема нравственной ответственности перед человеком и обществом разрешается во взаимосвязи двух сюжетных линий: Настена — Андрей и Настена — народ. Содержанием первой является конфликт, порожденный душевной и нравственной несовместимостью. Сущность его символически передана в картине сна, увиденного обоими героями: Настена пришла на фронт к Андрею с просьбой признать ее детей, но тот прогнал ее, не поверил. Одинаковый сон подчеркивает полный душевный диссонанс героев, обнажает жестокое сердце Андрея и безграничную, не знающую невозможного любовь женщины. Гуськова толкает на преступление индивидуализм, но вина Настены трагически обусловлена глубоко человечным, народным строем ее души.

Она оказалась перед необходимостью выбора: отступиться от Андрея, отрицать свою долю участия в его падении означало бы отделить себя от судьбы мужа, а это противно законам народной нравственности. Одна вина порождает другую. Но в том, что Настена не ищет, в отличие от Андрея, оправдания себе, мучается отчуждением от людей, не может вместе со всеми радоваться празднику Победы, обнаруживается все тот же нравственный максимализм и мужество ответственности. Потому сюжетная линия «Настена — народ», внешне ведущая к изоляции героини, внутренним содержанием имеет *подлинное единение*. Так цельное сознание героини сводит все противоречия в единый узел, обеспечивая тем самым сюжетную законченность всей повести.

«Прощание с Матерой» создано по совершенно иному принципу, сюжетообразующим центром является отнюдь не характер героя. Сам писатель назвал это произведение «очерком».[24] Книга действительно родилась в результате поездки по зоне затопления Усть-Илимской ГЭС летом—осенью 1975 года и включила очень много подлинного («иногда приходилось кое-что убавлять, чтобы не показалось, что писатель сгустил краски и что-то выдумал» [25]). Но это произведение — современный обра-

---

[22] Распутин В. Не мог не проститься с Матерой. — Лит. газ., 1977, 16 марта.
[23] Распутин В. Очищение человека. — Неделя, 1977, № 36, с. 14.
[24] Это становится традицией. (Валентин Распутин — в МГУ). — Вестник МГУ, филология, 1977, № 3, с. 85.
[25] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

зец сохранения и художественного переосмысления фактов действительности, выстраивания авторской концепции происходящего.

«Прощание с Матерой» — не очерк, а философская повесть с развернутым эпическим сюжетом. Автор рассматривает в ней проблему *самосознания человека,* поскольку он является частью целого и от его способности осознать свое место в природе и истории зависит гармонический характер его деятельности.

Писатель понимает нужность электростанции,[26] но большое строительство, как решительный социальный сдвиг, обнаруживает и в мелочах и в крупном крайности, свойственные человеческой деятельности. Подлинное содержание больших и малых событий, происходящих на острове, выявляется в сопоставлении с теми мыслями, которые высказывают герои повести. Отсюда и особенности композиции: вслед за очередным событием идет его истолкование, причем характер обобщений всегда шире самого факта. После разорения кладбища, когда стало ясно, что могилы не будут перенесены, Дарья размышляет о нарастающей среди людей нехватке совести. Пришло время отвечать перед мертвыми, добиваться от них последней правды.

Сюжет выстраивается не событийным рядом, но внутренним движением мысли, взаимоотражением публицистических высказываний и их образных эквивалентов, спором и перекличкой разных голосов, разных точек зрения. Проблема самосознания человека решается в спорах Дарьи с внуком Андреем, в мучительных сомнениях ее сына Павла; и это не столько нравственный конфликт, сколько столкновение разных типов мироощущения (т. е. восприятия мира и себя в нем), принадлежащих разным поколениям.

Андрей не чувствует интереса к крестьянскому труду, но дело не в том, что он оторвался от земли, по молодости лет он и не мог еще к ней привязаться. Нарушена психологическая преемственность поколений, Андрей вырос уже с совсем иным восприятием мира. Он честен и, не желая оставаться в стороне, «прятаться» от большой стройки, искренне хочет принести пользу людям. Но эта уверенность не проникнута тем личным чувством, которое превращает ее в действительные убеждения. Андрей не выработал их, но доверился словам, услышанным по радио. Он считает, что его жизнь состоится, если он причастится великой стройке, и невольно умаляет общественную ценность деятельности да и жизни отца и бабушки. Андрей даже не чувствует, что нарушает самые основы гуманистической общности людей, утверждающие равную ценность и необходимость любого общественно-полезного труда, каждого человека. Так гуманистические идеи, не пропущенные через сердце, лишаются своей действенной силы.

Отсутствие настоящего внимания к человеку обнаруживается и в действиях строителей. Главные — гуманистические — цели как будто оттесняются на второй план хозяйственными проблемами, связанными с их исполнением. Казенный подход оборачивается против самих людей: красивый новый поселок, где предусмотрены все городские удобства, выстроен на месте, непригодном для жизни.

Павел Пинигин возмущен безответственностью строителей поселка. Однако и сам он не торопится во что бы то ни стало перенести могилы, мешают хозяйственные заботы. Но так он не поддержал в сыне чувство ответственности перед прошлым, прервал традицию и сам способствовал утверждению единственного критерия — экономической эффективности. Павел не чувствует себя настоящим хозяином судьбы.[27] Он и есть тот

---

[26] Там же, с. 81.

[27] Распутин В. Повести. М., 1976, с. 79. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

человек, которого жалеет Дарья, в его душе поселилась мучительная неуверенность в себе, в абсолютной справедливости происходящих перемен. Он колеблется между точками зрения матери и сына, запутался во всех «за» и «против», не в силах примирить их.

Мироощущение старухи Дарьи, безусловно, принадлежит прошлому и невозможно в новой жизни. Но она — хранительница тех духовных традиций, которые от века обусловливали подлинную силу и стойкость национального характера. Это и позволяет ей судить дела и помыслы новых поколений. Требовательный гуманизм диктует суровость ее оценок.

Право на истину («правда в памяти») завоевано великим мужеством, с каким Дарья принимает на себя вину и ответственность перед прошлым и будущим за ошибки и несправедливости, к которым формально непричастна. Прошлое имеет для нее силу настоящего, и непрерывность этих связей, живое ощущение вечности делает естественной условность ее разговора с мертвыми. Сама память потому так важна Распутину, что, соединяя с прошлым и будущим, она приобщает к *вечности*, к жизни. Так снимается мучительный душевный разлад от сознания случайности своего существования. Внук Дарьи, напротив, воспринимая время отрешенно от прошлого и не слишком далеко заглядывая в будущее, живет в буквальном смысле *временной*, преходящей жизнью.

Вот эта приобщенность к кругообороту жизни, крестьянское понимание цены и места в нем каждого «элемента» и потому мудрое сбережение всего, что сгодится в хозяйственном и духовном обиходе, позволяет Дарье противопоставить голой материальной целесообразности свое понимание смысла *службы*. В полемике идей это понятие призвано гармонизировать экономические и духовные ценности, потребности времени и непреходящую истину.

Оно объединяет человека с природой, существом своим выражая смысл его собственного бытия и бытия окружающего мира. «Без дела, без того, чтобы в нем нуждались, человек жить не может» (с. 144). Потому умирает в чужом поселке дед Егор (хотя психо-физиологически все объясняется опасной в старости резкой ломкой динамического стереотипа), потому, «не видя больше надобности в себе, заваливалась городьба» (с. 152). Срок службы зависит и от меры ответственности самого человека. Так вернулась к жизни старуха Анна («Последний срок»), чтобы проститься с детьми, завершить свое последнее дело на земле: «Больше тратить в себе ей нечего... Изжилась до самого донышка...» (с. 530). Корень жизни Дарьи, ее природная нравственность, уходит, как корень лиственя, глубоко в материнскую почву, и вне этой земли она уже не приживется.

Но то, что рассуждения о смысле службы, смысле жизни доверены старухе, изжившей свой последний срок, полно глубокого значения. Рядом, в одну смысловую строку встает Богодул, без роду, без племени, забытые детьми Сима и Катерина, брошенный матерью Коляня, овдовевшая Настасья. И образом наблюдающего за ними Хозяина (одушевленной природы) их судьбы связываются с судьбой земли, вдруг утратившей свою ценность и нужность.

Роль Хозяина совершенно особая. Во-первых, это фантастический образ одушевленной природы. Во-вторых, он воплощает доведенную до пределов полемичности мысль писателя. В. Распутин хочет доказать, что именно природа одушевляет человека, а не человек, исходя из самого себя, приписывает ей собственные черты. Природа руководила мыслями и делами Дарьи, поддерживала, придавала ей силы при обряжании избы. Не случайно и то, что именно Хозяин сопровождал старуху в последнем, почти беспамятном прощании с островом и все пытался заглянуть в ее глаза. Вот почему образ Дарьи, в отличие от образа Настены в «Живи и

lib.pushkinskijdom.ru

помни», не мог стать гармонизирующим центром произведения. Она сама — только часть природы.

Хозяин живет одновременно и по законам вечности, для которой нет ничего нового, так как прошлое, будущее и настоящее — одно нераздельное целое (поэтому он видит то, что будет после затопления Матеры, когда он сам станет ничем), и по закону судьбы, необходимости, исчезая вместе с отслужившим островом. И вот это парадоксально двойственное содержание условного образа позволяет ему идеально осуществить свою сюжетную функцию: объединить персонажей в гармоничную художественную систему и углубить ее концептуальный смысл. Хозяин прощается с последними жителями острова — старухами, мальчиком и Богодулом. Их финал трактован не как смерть, но как переход в иное измерение, приобщение к вечности. В. Распутин повторил вслед за Достоевским: «Мир спасет красота».[28] Но, как известно, одно из главных условий, которое она диктует, — способность к бескорыстному восприятию, чувствованию и мышлению, свободному от сугубо материальной заинтересованности. Так идейные и творческие искания писателя слились в цельную и действенную программу.

Уникальный художественный мир встает со страниц произведений В. Распутина. Все безусловно необходимо и связано в единую систему. Каждая сюжетная деталь — свой голос в оценке совершающегося и служит не одной событийной ясности. Тема человечности, долга разрешается многогранно — в сложном единстве принципов. За спиной Коляни — безгласного отрока, с проникающим до сокровенных тайн взором, — целая гуманистическая литературная традиция. И образ Богодула, последнего юродивого, заключает в себе веками отточенное национальное понимание праведничества. Он и здесь постоянно раздражает всех людей с облегченной совестью — пожогщиков кладбища, наезжих «хлеборобов». Но молодому поколению уже не дано воспринять важность этой фигуры — отмирает одна из древних духовно-нравственных традиций. Через Хозяина Распутин попытался посмотреть на все глазами природы, попытался думать так, как могла бы размышлять природа. И живые характеры, и фольклорно-мифологический образ, и художественная традиция — все это неразложимое целое. У В. Распутина смыкание условности с реальностью происходит на основе их *равнодейственности*. В этой органичности, «бесшовности» и мастерство и особая концептуальность художественного мышления писателя. Он взывает к чуткости, состраданию, милосердию — к тем чувствам, которые составляли лучшие свойства русской народной души, национального мироощущения.

«Прощание с Матерой» — философская повесть мощного эпического звучания. Произведение с эпическим сюжетом в отличие от законченной эпопеи не нуждается в подчеркнутой масштабности описания событий, в многочисленных развернутых, полнокровных характерах, грандиозной исторической значительности рассматриваемого явления. Главная сила такой книги — в эпической по силе мысли, многосложность которой выстраивает грани сюжета. Распутин ищет условия подлинного самоопределения личности в природе и обществе. Потребности и обязанности для него неразъединимы. И одна из острейших — потребность в осознании смысла собственного бытия — находит разрешение в *службе*: человека — человеку, общности людей, природы — человеку и человека — природе, прошлого — настоящему и настоящего — будущему. Она требует мужества, мобилизации всех душевных сил личности. Любое ослабление духовной активности, отрыв от истории и природы оборачивается против самого человека, при всей искренности его следования лучшим идеалам.

---

[28] Распутин В. Истины Александра Вампилова. — В кн.: Вампилов А. Старший сын. Иркутск, 1977, с. 8.

lib.pushkinskijdom.ru

Эта идея достигает подлинной обобщающей глубины, поскольку разрешается в неоднородной по социальному, возрастному и характерологическому составу среде, которая, при всей выделенности некоторых персонажей, живет все-таки общим движением на переломном моменте (ситуация, структурно напоминающая «Железный поток» А. Серафимовича). Смысл событий соотносится с такими масштабными категориями, как природа и общество, с выяснением закономерностей их бытия. Время активно действует и ощущается во всем диапазоне своих значений: от бытового, конкретно-исторического процесса до вечности, в их споре и прямой преемственности. Справедливость словесных рассуждений подтверждается и корректируется непринужденным поведением живых в своей психологической достоверности персонажей, — но в то же время в их поведении много символического.

Социологическое типизирование, индивидуальный психологизм, анимизм — все вместе выстраивает сюжет произведения, *делает идею чувственно постигаемой.*

Итак, увеличение масштаба обобщений на основе живого, документального, достоверного материала и публицистическая активность прозы 70-х годов — глубоко родственные явления. Но проблема художественного воплощения фактов и мысли, соответствия образных средств авторскому пониманию правды жизни воспринимается каждым писателем по-своему. В. Шукшин искал истину в самом непосредственном жизненном факте, поражался безмерной глубине, многозначности, неожиданности его смысла. В законченности мысли он ощущал опасность ее ограниченности и переживал это как драму. Для Ю. Трифонова, напротив, точность деталей, достоверность явлений важны своей узнаваемостью, как язык, на котором он передает свои идеи. В. Распутин сознательно подчеркивает общечеловеческий смысл отдельных событий, каждый факт находится у него на грани символа.

Немногочисленные, но яркие условные решения естественно входят в общий глубоко реалистический строй произведений этих писателей. Они не контрастируют с ним, поскольку по-своему отражают органические особенности многосложного мышления каждого автора, помогают преодолеть внутренние противоречия и выразить дорогие идеи, нравственную программу художника.

lib.pushkinskijdom.ru

ПОЛЕМИКА

Ф. Я. Прийма

К СПОРАМ О РАДИЩЕВЕ

Во втором номере журнала «Русская литература» за 1978 год в разделе «Полемика» опубликована статья Е. Н. Купреяновой «Французская революция 1789—1794 годов и борьба направлений в русской литературе первой четверти XIX века». Рассматриваемый в статье период литературного движения, характерной чертой которого было сосуществование различных направлений (классицизм, сентиментализм, предромантизм, романтизм, зарождающийся реализм), относится к числу наименее исследованных в науке. Е. Н. Купреяновой оригинально истолкован целый ряд явлений и произведений русской литературы начала XIX века, по-новому освещены причины распада классицизма, предложено немало формулировок, которые несомненно найдут положительный отклик в среде преподавателей и исследователей литературы названного периода.

Однако далеко не все положения Е. Н. Купреяновой подкреплены прочной аргументацией. Шаткость доказательств свойственна прежде всего тем суждениям исследовательницы, в которых она, выходя за рамки историко-литературного процесса в тесном смысле этого слова, обращается к истории русской общественной мысли. Совершенно необоснованным представляется нам, в частности, положение Е. Н. Купреяновой о том, что А. Н. Радищев в последние годы своей жизни, осваивая богатый опыт совершавшихся на его глазах исторических событий (как у себя на родине, так и в Западной Европе), усомнился в правильности революционных средств борьбы с самодержавием и стал выразителем идеологии просвещенного абсолютизма.

Ставя вопрос о «кризисе дворянских иллюзий русского Просвещения», вызванном развитием революционных событий конца XVIII века во Франции (казнь короля, ниспровержение монархии, провозглашение республики, якобинская диктатура, революционный террор и т. д.), Е. Н. Купреянова иллюстрирует свои соображения примерами из сочинений Н. М. Карамзина (письмо «Мелодор к Филалету» и письмо «Филалет к Мелодору», 1794) и А. Н. Радищева (стихотворение «Осьмнадцатое столетие», 1801—1802). Называя письмо Мелодора «криком растерзанной души», исследовательница приводит из него следующие слова: «Конец нашего века почитали мы концом главнейших бедствий человечества и думали, что в нем последует важное, общее соединение теории с практикою, умозрения с деятельностию; что люди, уверясь нравственным образом в изящности законов чистого разума, начнут исполнять их во всей точности, и под сению мира, в крове тишины и спокойствия, насладятся истинными благами жизни. О Филалет! где теперь сия утешительная система? . . Она разрушилась в своем основании. Осьмойнадесять век кончается: что же видишь ты на сцене мира? — Осьмойнадесять век кончается, и несчастный филантроп (то есть друг людей) меряет двумя шагами могилу свою, чтобы лечь в ней с обманутым растерзанным сердцем своим и закрыть глаза навеки!» [1]

Принадлежа к слою «умеренных» сторонников Просвещения, Мелодор опасается, как бы разворот революционного движения в Европе не дискредитировал просветительских идей вообще и не привел к торжеству «мизософов» и «ненавистников наук». Пораженческие настроения Мелодора рассеивает его более стойкий и дальновидный единомышленник Филалет, в уста которого Карамзин вкладывает свои собственные мысли. Не просвещение, по мнению Филалета, вызвало «ужасные происшествия Европы», а лишь недостаточная просвещенность людей и народов. И только «одно просвещение живодетельною теплотою своею может иссушить сию тину нравственности, которая ядовитыми парами своими мертвит все изящное, все доброе в мире; в одном просвещении найдем мы спасительный антидот для всех бедствий человечества». Процитировав эти слова, Е. Н. Купреянова дает им такую оценку: «Это не отвлеченное философское рассуждение, а смелое выступление против отечественных „мизософов“, идеологов правительственной и дворянской реакции, своими нападками на просвещение пытающихся пресечь необратимый и благотворный процесс европеизации русской жизни и культуры».[2]

---

[1] Русская литература, 1978, № 2, с. 92.

[2] Там же, с. 93.

lib.pushkinskijdom.ru

В суждениях Филалета, с которыми полностью солидаризировался и Карамзин, исследовательница видит выражение идеологии Просвещения в целом, не проводя демаркационной линии между концепциями просвещенного абсолютизма, или умеренного просветительства, и просветительства революционного. «Кризису дворянских иллюзий русского Просвещения», по мнению Е. Н. Купреяновой, были в равной мере подвержены и Карамзин и Радищев. «К „ужасным происшествиям Европы", — заключает исследовательница, — Карамзин безусловно относит и якобинский террор, хотя прямо о нем и не говорит. Но это общая черта просветительской мысли конца XVIII—начала XIX века, как русской, так и западноевропейской, положившая начало ее кризису и усвоенная романтиками. Этим в конечном счете и определяется общность оценки Карамзиным и Радищевым „осьмнадцатого столетия" и его итогов».[3]

Если иметь в виду Карамзина и современных и близких ему по взглядам русских просветителей, то все, что сказано о них в статье Е. Н. Купреяновой, особого сопротивления не вызывает. Почти все они в конце XVIII века действительно пережили состояние глубокого идейно-политического кризиса и, преодолев его, утвердились в конечном счете на позициях умеренного просветительства, с удовлетворением воспринимая тот «благотворный процесс европеизации русской жизни и культуры», в котором Е. Н. Купреянова готова видеть едва ли не предел политических мечтаний русских просветителей в целом.

Однако нам хорошо известно, что степень политического радикализма у русских просветителей конца XVIII—начала XIX века была различной. И если Радищева периода создания им «Путешествия из Петербурга в Москву» (1789—1790) можно назвать последовательным революционером, то к Карамзину начала 1790-х годов, когда радикализм его политических воззрений достиг своей вершины, эта характеристика неприложима, несмотря на то что автор «Писем русского путешественника» сочувственно относился к отдельным идеям и лозунгам, выдвинутым деятелями французской революции 1789 года.

И если даже согласиться с мыслью, что в годы ссылки своей Радищев пережил идейный кризис и качнулся вправо, то, по-видимому, как ход, так и результаты последнего не во всем совпали бы с эволюцией политического мировоззрения Карамзина 1790-х годов. Учитывает ли эту разницу Е. Н. Купреянова? Нет, не учитывает, в ее статье радищевские политические взгляды отождествлены с карамзинскими.

[3] Там же.

Кризис общественно-политических взглядов Карамзина, вызванный событиями Великой французской революции, отмечался уже нашей дореволюционной филологической наукой. «Карамзин, — писал в 1866 году Ф. И. Буслаев, — был воспитан в идеях XVIII столетия, которые много способствовали французской революции».[4] Однако уже во время своего заграничного путешествия 1789—1790 годов, т. е. еще до прихода к власти якобинцев, Карамзин, по мнению ученого, ознакомившись с государственным строем Женевской Республики, меняет свою общественно-политическую ориентацию. «Идеал свободных учреждений, — писал Буслаев, — остался идеалом; молодой мечтатель не переставал в него верить, но, как светлую цель — далеко отодвинул ее, когда лицом к лицу увидел недостойное для достижения ее средство, попавши как человек, застигнутый врасплох, в самую сумятицу переворота, сквозь тяжелую атмосферу которого в тысяче грязных и бессмысленных случайностей не мог он прозреть в ближайшем будущем ничего утешительного. . . Как человек образованный, он отдает справедливость французской монархии, столько совершившей для образования, и страшится приближающегося ее падения».[5]

Отвергая одобрительное отношение к характеру эволюции политического мировоззрения Карамзина, недвусмысленно выраженное в приведенной цитате, советские историки литературы не расходятся, однако, с Буслаевым в том, что в 1789—1794 годах автор «Писем русского путешественника», критически пересмотрев вольнолюбивые взгляды своей молодости, окончательно укрепился на позициях просвещенного абсолютизма и умеренного либерализма.[6]

Сказанным выше отнюдь не отрицается наличие в политическом мышлении Карамзина и противоречий, и вспышек сочувствия демократическому лагерю. Заметным рецидивом политического радикализма Карамзина являлась, например, его историческая повесть «Марфа-Посадница» (1803), дававшая дворянской реакции повод для обвинения автора в якобинстве. И в зрелый период своего творчества Карамзин в кругу близких друзей называл себя «республиканцем в душе»,[7] и он имел на это известное право, хотя идеал республиканского де-

[4] Буслаев Ф. И. Мои досуги, часть вторая. М., 1886, с. 182.

[5] Там же, с. 183, 184.

[6] См.: Старина и новизна, 1897, кн. 1, с. 60 (письмо Н. М. Карамзина П. А. Вяземскому от 21 августа 1818 года); Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, с. 248—249; Tourguéneff N. La Russie et les Russes, t. I. Paris, 1847, p. 462.

[7] Старина и новизна, 1897, кн. 1, с. 60.

lib.pushkinskijdom.ru

мократического общественного строя продолжал оставаться для него, как справедливо считал Ф. И. Буслаев, целью, отодвинутой в далекое будущее.

Но если перестройка политического мировоззрения Карамзина в последнее десятилетие XVIII века — факт бесспорный, то правомерно ли переносить ее механически на мировоззрение Радищева? Какими аргументами располагает Е. Н. Купреянова, взявшая на себя труд доказать это тождество? Единственный аргумент исследовательницы — текст стихотворения «Осьмнадцатое столетие». Приведя два отрывка из последнего, Е. Н. Купреянова считает, что европейские события конца XVIII века предстают в нем не менее «ужасными», чем под пером Карамзина, и по тем же причинам.[8]

Отрывок первый:

. . .сокрушил наконец корабль, надежды несущий,
Пристани близок уже, в водоворот поглощен,
Счастие и добродетель, и вольность пожрал омут ярый,
Зри, восплывают еще страшны обломки в струе.
Нет, ты не будешь забвенно, столетье безумно и мудро,
Будешь проклято вовек, ввек удивлением всех.
Крови — в твоей колыбели, припевание — громы сраженьев,
Ах! омоченно в крови ты ниспадаешь во гроб. . .

Отрывок второй:

Утро столетия нова кроваво еще нам явилось,
Но уже гонит свет дня нощи угрюмую тьму;
Выше и выше лети ко солнцу орел ты российский,
Свет ты на землю снеси, молньи смертельны оставь.
Мир, суд правды, истина, вольность лиются со трона,
Екатериной, Петром воздвигнут, чтоб счастлив был росс.

Петр и ты, Екатерина! дух ваш живет еще с нами.
Зрите же новый вы век, зрите Россию свою.
Гений хранитель всегда, Александр, будь у нас. . .

«Этими, — рассуждает Е. Н. Купреянова, — казалось бы, верноподданническими и потому и столь неожиданными для Радищева строками и обрывается его явно незавершенное последнее произведение. Но все встанет на свои места, если предположить, что оно было задумано как своего рода „ода на восшествие на престол“ Александра I, но ода отнюдь не похвальная, а программная, призывающая молодого и либерально настроенного царя стать истинным просветителем и преобразователем отечества. К тому же призывал Александра и Карамзин в своей тогда же и по тому же случаю написанной и обращенной к нему оде».[9]

В отличие от Карамзина, написавшего и опубликовавшего не одно, а два стихотворения, приветствовавшие восшествие на престол Александра I, Радищев не только не напечатал свое «Осьмнадцатое столетие», но и не закончил его. Последняя написанная автором строфа (по замыслу она была далеко не последней) обрывается буквально на полуслове, в ней не хватает последнего, 80-го стиха. Пушкин, знакомившийся с «Осьмнадцатым столетием» по «Собранию сочинений» Радищева 1807—1811 годов, процитировав в статье «Александр Радищев» (1836) 18 строк стихотворения, вынужден был внести в них три исправления, устранявшие логические и стилистические несообразности этого явно *незавершенного* произведения. Так, в стихе «И сокрушил наконец корабль надежды несущий» Пушкин заменил «И сокрушил» на «Сокрушен», поскольку в печатном тексте фраза не имела подлежащего.[10]

Какие же обстоятельства способствовали возникновению замысла «Осьмнадцатого столетия» и какие причины помешали Радищеву закончить эту «оду»? От постановки данного вопроса не вправе уклониться ни один исследователь, взявший на себя задачу выяснить идейный смысл этого во многом загадочного произведения.

Два стихотворения Карамзина, идеализировавшие нового императора, полностью соответствовали политическим воззрениям автора «Писем русского путешественника». Но вытекали ли с логической неизбежностью строки «Осьмнадцатого столетия», прославляющие Екатерину II и Александра I (см. выше), из всего того, что было написано Радищевым ранее? Полагаем, не вытекали. Не вытекали они также из произведений, создававшихся одновременно с «Осьмнадцатым столетием», т. е. из поэмы «Бова» (1799—1802) и «Песен петых на состязаниях в честь славянским божествам» (1801—1802). При этом работа Радищева над последними двумя произведениями продолжалась и после того, как было написано «Осьмнадцатое столетие» (1801). Строя свой ответственный вывод об эволюции общественно-политических воззрений позднего Радищева на этом единственном источнике, Е. Н. Купреянова придает ему значение своеобразного политического завещания писателя. Но в та-

[8] Русская литература, 1978, № 2, с. 93—94.

[9] Там же, с. 94.

[10] См.: Пушкин. Полн. собр. соч., т. XII. [М.], 1949, с. 354.

lib.pushkinskijdom.ru

ком случае, прежде чем обнародовать свой вывод, исследовательница должна была определить место «Осьмнадцатого столетия» в творческом наследии Радищева, а этого-то в ее статье как раз и нет.

Текстологическое исследование творческой истории «Осьмнадцатого столетия» крайне затруднено, поскольку автограф его не сохранился. Текст бекетовского издания сочинений Радищева (1807—1811), где стихотворение было впервые опубликовано (часть I, 1807)— малонадежная опора для установления его паспортных данных. Известно, что цензор бекетовского издания А. Ф. Мерзляков весьма бесцеремонно обращался с радищевскими текстами, например с текстом «Жития Федора Васильевича Ушакова».[11] Не исключено, что содержание «Осьмнадцатого столетия» также носит на себе следы цензорского соавторства, и тем не менее санкционированный А. Ф. Мерзляковым текст интересующего нас стихотворения современный исследователь вынужден принимать за аутентичный.

Было бы, однако, неправомерно, как это делает Е. Н. Купреянова, называть «Осьмнадцатое столетие» одой, пусть даже «одой отнюдь не похвальной, а программной. . .» Из 79 стихов этой «оды» Александру I отведен лишь один стих. Радищевское «Осьмнадцатое столетие» не похоже ни на одно из многочисленных одических стихотворений, посвященных восшествию на престол Александра, прежде всего потому, что внимание автора поглощено в нем не личностью молодого самодержца, а осмыслением событий мировой истории. Не образуют главной темы «Осьмнадцатого столетия» и дважды упомянутые в нем Петр I и Екатерина II.

И то обстоятельство, что стихотворение осталось незавершенным, и то, что похвальные слова в нем российским самодержцам не находят подкрепления ни в ранних, ни в позднейших произведениях и суждениях писателя-революционера, приводит нас к мысли, что написание «Осьмнадцатого столетия» было обусловлено целым рядом весьма неблагоприятных обстоятельств, обрушившихся на Радищева в период, непосредственно последовавший за той отрадной страницей в жизни писателя, которой явилось возвращение его в Петербург из немцовской ссылки.

В Немцове, родовом имении Радищевых, автор «Путешествия из Петербурга в Москву» прожил около пяти лет (1797—1801). Несмотря на тяготевший над ним полицейский надзор, писатель располагал в Немцове бо́льшими возможностями для творческой деятельности, чем в Илимске. Он отдавал себе отчет в том, что известное улучшение его положения произошло не без участия императора, однако никаких благодарственных слов последнему Радищев не произнес. Примечательно, что за все годы царствования Павла I немцовский затворник не предпринимал никаких попыток напечатания хотя бы незначительной части из написанных им в ссылке сочинений. Для него не оставалось тайной, что обстановка цензурного террора, созданная в последние годы царствования Екатерины II, при Павле I не только не была ослаблена, но еще более накалилась. Радищев творил интенсивно, но творил, так сказать, впрок. Однако это не значит, что все, что было написано им в годы ссылки, он адресовал исключительно грядущим поколениям и окончательно утратил надежду хотя бы наиболее выстраданные свои сочинения увидеть опубликованными до своей кончины. Отнюдь нет. Такие упования могли возникнуть у автора «Путешествия из Петербурга в Москву» в связи с воцарением Александра I. Высочайшим указом от 9 февраля 1802 года разрешалось заведение вольных типографий и вводилось некоторое ограничение цензурного произвола. Известно, что освобождение автора «Путешествия из Петербурга в Москву» из немцовской ссылки предопределялось указом Александра I об амнистии лиц, содержавшихся в тюрьмах и ссылке по ведомству Тайной канцелярии. Писатель-революционер был амнистирован с возвращением чина, дворянского достоинства и с правом свободного выбора места жительства. Последовавшее затем зачисление Радищева в Комиссию составления законов, возвращение ему ордена Владимира и включение в коронационную свиту — все это как бы обязывало опального писателя ответить на монаршее «благоволение» и предписываемой этикетом благодарностью, и знаками преданности. В правительственных кругах безусловно ждали от Радищева незамедлительного реагирования на «щедроты», изливавшиеся на него с высоты престола.

В подобного рода обстановке, на наш взгляд, и рождается у Радищева замысел «Осьмнадцатого столетия». Оно было для него не актом свободного творчества, а вынужденной демонстрацией своей мнимой лояльности. В XIX веке на аналогичные компромиссы с властями предержащими в исключительно сложных ситуациях вынуждены были идти и Белинский, и Некрасов, и Чернышевский.[1]

[11] См.: Бабкин Д. С. Проблемы радищевской текстологии. — Русская литература, 1969, № 3, с. 90—91.

[12] См., например: Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. X. М., 1956, с. 365—372 (рецензия на «Сельское чтение»); Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем, т. II. М., 1948, с. 547 (первая редакция поэмы «Тишина»); Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. V. М., 1950, с. 65—107 («О новых условиях сельского быта», статья первая).

lib.pushkinskijdom.ru

Мы не говорим уже о том, что мысль о необходимости написать «гимны» новому монарху могла быть подсказана Радищеву со стороны, в частности — его непосредственным начальником по Комиссии составления законов П. В. Завадовским, который, заметим кстати, входил в свое время в Государственный (Непременный) совет, одобривший смертный приговор автору «Путешествия из Петербурга в Москву».[13] Эту мысль могли внушить писателю и другие лица, например В. Н. Каразин, пользовавшийся в то время безграничным доверием Александра I и проявлявший к Радищеву исключительный интерес (причины которого продолжают оставаться загадочными и по сию пору).[14]

Пренебрежение советами высокопоставленных лиц было бы воспринято «общественным мнением» как непозволительное фрондерство несмирившегося бунтовщика. И если даже в отчаянно смелом «Путешествии из Петербурга в Москву» автор порою напускал на себя вид наивного и законопослушного рассказчика, то в 1790-е годы эзоповская система повествования становится основной особенностью повествовательного стиля писателя-революционера. Это обстоятельство обязательно должно учитываться при анализе «Осьмнадцатого столетия». Автор воздает в нем вынужденную хвалу Петру I, Екатерине II, Александру I, но сущность произведения не в хвале как таковой, а в характеристике «безумного и мудрого»[15] столетия. «Омоченное в крови», оно заслуживает проклятия, и вместе с тем оно незабвенно и достойно «удивления всех», ибо дарует «радостным смертным» «истину, вольность и свет, ясно созвездье во век». «Осьмнадцатое столетие» явилось «творцом мысли», дерзаний разума, коим уготовано бессмертие: «И не погибнут они, хотя бы гибла земля» (I, 127). Радищева восхищает взлет не только научной, но и общественно-политической мысли XVIII века:

Мужественно сокрушило железны ты двери призра́ков,
Идолов свергло к земле, что мир на земле почитал.
Узы прервало, что дух наш тягчили, да к истинам новым
Молньей крылатой парит, глубже и глубже стремясь.

(I, 128)

Итак, по своему содержанию и по структурным признакам (похвалам «героев» отводится лишь 1/10 произведения и с главной темой его они органически не связаны) «Осьмнадцатое столетие» явно выпадает из ряда шаблонных одописаний. «Верноподданические» строки стихотворения, как можно судить даже по приведенным выше стихам, Радищев намеревался нейтрализовать в дальнейшем развитии темы. Какое конкретное направление получила бы эта нейтрализация, судить трудно, поскольку текст произведения оборван на полуслове. Как бы то ни было, «криминальные» строки «Осьмнадцатого столетия» не дают нам достаточных оснований видеть в позднем Радищеве представителя идей просвещенного абсолютизма, в чем пытается убедить нас Е. Н. Купреянова.

Свое суждение об «Осьмнадцатом столетии» Радищева мы считаем гипотезой, нуждающейся в дальнейшей проверке. Мы выносим эту гипотезу на обсуждение, исходя из убеждения, что вычленять из незавершенного произведения пять—семь «подозрительных» строк, не занявшись творческой историей последнего, и затем, опираясь на эти строки, возводить концепцию об «отступничестве» автора равносильно пользованию порочным методом, явно не способствующим выяснению истины.

Такую же опасность таит в себе и метод вычленения целого произведения из литературного наследия автора. С нашей точки зрения, невозможно объективно оценить «Осьмнадцатое столетие», не сопоставив его с написанными Радищевым в те же годы стихотворной повестью «Бова» (1799—1802) и поэмой «Песни петые на состязаниях в честь древним славянским божествам» (1801—1802) — произведениями, тематически близкими к «Осьмнадцатому столетию». В сопоставлении этом Е. Н. Купреянова не видит никакой необходимости. Ни «Бовы», ни «Песен петых» она даже не называет. Рассмотрению их мы должны будем отвести место в нашей статье. Но прежде чем приступить к этому, мы должны выразить свое отношение к книге Ю. Ф. Карякина и Е. Г. Плимака «Запретная мысль обретает свободу» (М., 1966), отдельные формулировки которой совпадают с утверждениями Е. Н. Купреяновой. Книгу эту, возникшую на основе статей, опубликованных авторами на протяжении десятилетия, предшествовавшего выходу ее в свет, нельзя оценить однозначно. В ней собран и систематизирован большой материал, нередко заимствованный из отечественных и зарубежных первоисточников. Авторами хорошо проанализирована идейно-политическая направленность радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву», убедительно опровергнуты доводы Э. С. Виленской, В. Н. Орлова, В. В. Пугачева и других исследователей, находивших в этом произведении не только

---

[13] Бабкин Д. С. Процесс А. Н. Радищева. М.—Л., 1952, с. 301.

[14] См.: Прийма Ф. Я. Неизвестные автографы А. Н. Радищева. — В кн.: Радищев. Статьи и материалы. Под ред. М. П. Алексеева. Л., 1950, с. 19—25.

[15] Радищев А. Н. Полн. собр. соч., т. I. М.—Л., 1938, с. 127. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

революционные, но и реформистские тенденции, доказано наличие в нем приемов эзоповской речи и т. д. Нас интересуют, однако, не частные достоинства книги «Запретная мысль обретает свободу», а освещение в ней того вопроса, который в статье Е. Н. Купреяновой назван «кризисом русского Просвещения»,— взятого при этом не вообще, а применительно к мировоззрению Радищева последних лет его жизни. И в этой своей части книга Ю. Ф. Карякина и Е. Г. Плимака (см. с. 253, 300 и др.) полностью предвосхищает суждения и выводы Е. Н. Купреяновой, с той лишь разницей, что последняя ставит Радищева в один ряд с Карамзиным, а авторы книги «Запретная мысль обретает свободу», не касаясь имени Карамзина, уподобляют Радищева тем представителям западноевропейского Просвещения, которые разочаровались в идеях революционной борьбы.

Начальный период творчества Радищева, по Ю. Ф. Карякину и Е. Г. Плимаку, совпадает со стремительным взлетом буржуазно-демократического радикализма в Европе, и в этот период русский просветитель-революционер создает оду «Вольность» и «Путешествие из Петербурга в Москву». Последние годы жизни писателя совпадают с углублением классовых антагонизмов в Европе. Потрясенный разворотом событий французской революции 1789—1794 годов, якобинским терроризмом и деспотизмом, узурпацией народной власти Наполеоном Бонапарте, Радищев переживает «духовную трагедию» (с. 300) и утверждается на позициях бескрылого просветительства.

Какими же фактами и доводами пытаются Ю. Ф. Карякин и Е. Г. Плимак обосновать свой вывод?

Отстаивая свою концепцию, авторы обращаются к «Осьмнадцатому столетию» — это главный источник их аргументации. Останавливаться на нем дополнительно мы здесь, однако, не станем, поскольку доводы Ю. Ф. Карякина и Е. Г. Плимака в принципе не отличаются от суждений по этому же вопросу Е. Н. Купреяновой. Не видим мы необходимости и в рассмотрении тех, походя высказанных авторами аргументов, которые было бы правильнее назвать придирками. Так, например, сопоставляя составленный Радищевым еще в 1780-е годы «Опыт о законодавстве» с его же законодательными проектами, написанными в 1801—1802 годах, авторы книги не находят в последних той «антимонархической» тенденции, которая «ясно чувствовалась» (с. 260—261) в упомянутом «Опыте». Шаткость такого аргумента не нуждается в доказательствах, поскольку представлять графу Завадовскому проекты с откровенно выраженной «антимонархической тенденцией» Радищев действительно не стремился.

Вместе с тем нуждается в рассмотрении радищевская «Песнь историческая» (1795—1796), которая почему-то не привлекла внимания Е. Н. Купреяновой. Два места в этом произведении, по мнению авторов книги, наглядно подтверждают эволюцию политического мышления Радищева в сторону монархических иллюзий. Так, характеризуя римского диктатора Суллу, Радищев выносил ему беспощадный приговор:

> Заградив на жалость сердце,
> Хладнокровный был убийца
> Всех, ему врагами бывших,
> И трепещущие члены
> Погубленных граждан Рима
> Его были услажденье.
> Нет, ничто не уравнится
> Ему в лютости толикой,
> Робеспьер дней наших разве.
>
> (I, 97)

Этот выпад против Робеспьера с давних пор привлекал внимание исследователей Радищева. Многие из дореволюционных историков литературы склонны были видеть в приведенных словах отказ от революционных методов борьбы и, более того, — отрицание прогрессивного значения Великой французской революции. Не разделяя этого взгляда, подавляющее большинство исследователей нашей эпохи в радищевском сравнении Робеспьера с Суллой находят простое осуждение тех крайностей якобинского террора, которые вызывали протест в революционных кругах конца XVIII века и даже в среде левых якобинцев. Критическое отношение к робеспьеровским методам борьбы с противниками было присуще значительной части прогрессивной европейской общественности и в XIX веке. Разве не омрачала А. И. Герцена скорбная мысль о том, что якобинский террор, несмотря на «всю свою хирургию, не спас республики»? [16] И разве не называл он расправу Робеспьера с эбертистами «кровавым эпизодом кровавого террора»? [17]

Для обоснования «духовного кризиса писателя» (с. 253) Ю. Ф. Карякин и Е. Г. Плимак используют также характеристику «добродетельных» царей во второй части «Песни исторической». Авторы ссылаются на то, что среди античных персонажей оды «Вольность» категория добрых царей начисто отсутствует, в то время как в «Песни исторической» она представлена именами Тита, Нервы, Траяна, Антонина и Марка Аврелия. «Отказ от ряда идей „Вольности“ (или «Путешествия») налицо, — пишут Ю. Ф. Карякин и Е. Г. Плимак. — Раньше Радищев был за революцию, теперь он против гражданских междоусобиц; раньше он доказывал невозможность по-

[16] Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. XI. М., 1957, с. 59.
[17] Там же, т. XIII, с. 100.

lib.pushkinskijdom.ru

явления добрых царей, теперь он упорно ищет их в античной истории» (с. 257).

Авторам книги «Запретная мысль обретает свободу» хотелось бы, чтобы Радищев, «низвергнутый в бездну», продолжал писать с той же рискованной решимостью, с какой создавал он оду «Вольность» и «Путешествие». Нет, пойти на это писатель-революционер, рассчитывавший на легальную публикацию своих новых произведений, конечно же, не мог. Среди «вопросных пунктов», поставленных летом 1790 года перед Радищевым следственной комиссией, был и такой: «Начиная с 350 до 369 стр. поместили вы по случаю будто бы стихотворчества оду совершенно явно и ясно бунтовскую, где царям угрожаете плахою. Кромвелев пример приведен с похвалами. И сии страницы суть криминального намерения, совершенно бунтовские; то скажите, в каком смысле она писана и кем сложена?»[18] На вопрос этот писатель с напускным раскаянием отвечал: «. . .Во гневе своем он (бог, — *Ф. П.*) народам дает худых царей в наказание, в щедроте своей мудрых и благих царей, которые, имея попечение о пользе государства, основание его утверждают мудрыми законоположениями. . . Признаюсь однако ж от искреннейшего сердца и в душевном сокрушении, что ода сия наидерзновеннейшая. Бредя в безумии моем прослыть острым писателем и скитаясь из заблуждения в заблуждение, я упомянул с похвалою о Кромвеле, о сем скаредном, коварном и злоумышленном присвоителе верховной власти. Теперь чувствую всю гнусность моих изречений, и сколь они дерзновенны, в душе моей гнушаюся их. Но и в дерзновении моем не подразумевал николи благих государей, каковы были Тит, Троян, Марк Аврелий, Генрих Четвертый и какова есть в России ныне царствующая Екатерина, державу которой многие миллионы благословляют».[19]

В «Песни исторической», сохраняя видимость уважительного отношения к господствующей морали («Несть бо власти, аще не от бога», «И хороших и плохих царей посылает бог» и т. д.), Радищев дает портреты пяти «добродетельных» римских цезарей, но тут же внушает читателю мысль о непрочности благоденствия страны под императорским скипетром. Римляне возлагали большие надежды на Калигулу, сменившего лютого Тиберия, одно упоминание о котором, по Радищеву (I, 107), «омерзенье возбуждает». Но надежды подобного рода призрачны, ибо:

Коль мучительство нагнуло
Во ярем высоку выю,
То что нужды, кто им правит;
Вождь падет, лицо сменится,
Но ярем, ярем пребудет.
И, как будто бы в насмешку
Роду смертных, тиран новой
Будет благ и будет кроток:
Но надолго ль, — на мгновенье,
А потом он, усугубя
Ярость лютости и злобы,
Он изрыгнет ад всем в души.

(I, 108)

Желая закрепить в сознании современников, идеализировавших Павла I, эту мысль, Радищев возвращается к ней и в заключительной части поэмы:

Ах, сколь трудно, восседая
Выше всех, и не имея
Никаких препон в желаньях,
Усидеть на пышном троне
Без похмелья и без чаду.

(I, 117)

К тому же изображение мудрых царей затмевается в произведении Радищева картиной преступлений, изуверств и потрясающего аморализма римских царей-деспотов. Если в «Вольности» перечень античных тиранов был ограничен тремя фигурами — Мария, Суллы и Августа, то теперь он пополняется именами Филиппа Македонского, Помпея, Юлия Цезаря, Октавиана, Домициана. Сам монархический строй, как это показывает Радищев на примере царствования Филиппа Македонского, возникает лишь в результате подавления народовластия. «Верноподданнические» фразы не только нейтрализуются, но и подавляются в «Песни» Радищева антимонархическими, бунтарскими призывами:

О, Цари, Цари правдивы!
Власть, вам данная от Неба,
Есть отрада миллионов,
Коль вы правите народом,
Как отцы своим семейством.
Но Калигулы, Нероны,
Люты варвары и гнусны,
Суть бичи Небес во гневе,
И их память пренесется
В дальни веки для проклятий
И для ужаса народам!

(I, 111)

Всякий русский писатель-художник или публицист XVIII—XIX веков, обращавшийся к услугам «проклятого»,[20] по выражению В. И. Ленина, эзоповского языка, вынужден был, лавируя между логикой своих убеждений и призраком цензурного законодательства, впадать в известную непоследовательность и противоречивость повествования. Поэтому

[18] Цит. по: Бабкин Д. С. Процесс А. Н. Радищева, с. 182.
[19] Там же, с. 183—184.
[20] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 27, с. 301.

lib.pushkinskijdom.ru

лишь не в меру придирчивый критик нашей эпохи может упрекнуть автора «Песни исторической» и в непоследовательности, и в царистских иллюзиях. Но критик, учитывающий обстоятельства, в которых создавалась «Песнь историческая», увидит в ее авторе борца с самодержавием, пропагандиста народовластия. На рубеже XVIII—XIX веков подняться до такого пафоса республиканской гражданственности, которой насыщена «Песнь историческая», мог только писатель-революционер.

Демократический дух «Песни исторической» чувствуют отчасти и авторы книги «Запретная мысль обретает свободу». Недаром же, завершая анализ произведения, они пишут: «Все это говорит о шаткости, непрочности „монархизма" Радищева» (с. 258). Но тут же, без всяких оговорок и пауз, изрекают на редкость безответственную фразу: «Но тем не менее воля „доброго царя" оказывается для него в эти годы последним шансом облегчить участь народа» (с. 258).

Рассмотрев основную аргументацию Ю. Ф. Карякина и Е. Г. Плимака, мы можем перейти теперь к двум радищевским произведениям, странным образом оставленным без внимания как Е. Н. Купреяновой, так и авторами книги «Запретная мысль обретает свободу». При этом если для Е. Н. Купреяновой, изложившей свою точку зрения в небольшой по объему статье, этот пропуск в известной мере объясним, то для авторов солидной книги, поставивших перед собой задачу «сконцентрировать весь фактический материал вокруг ключевых проблем» (с. 8) и решить самую трудную проблему позднего Радищева, пренебрежение такими его произведениями, как «Бова» и «Песни петые», отзывается явной предвзятостью, попыткой игнорировать факты, противоречащие априорно созданной схеме. Пренебрежение тем более недопустимое, что помянутые выше произведения так же тесно переплетаются тематически с «Осьмнадцатым столетием», как и «Песнь историческая».

Рассмотрение первого из двух подлежащих оценке сочинений Радищева заметно облегчается для нас давно написанной, но сохраняющей свою силу и в настоящее время статьей М. П. Алексеева «К истолкованию поэмы А. Н. Радищева „Бова"».

По свидетельству П. А. Радищева, поэму «Бова», работа над которой была начата в 1799 году, автор «сам истребил перед смертию».[21] Из 12 песен поэмы сохранилась и дошла до нас (если не считать вступления) только первая песнь. Касаясь этого вопроса, М. П. Алексеев приходит к выводу, что поводом для уничтожения произведения мог быть его «крамольный» характер. По мнению исследователя, поэма обладала скрытым смыслом, и «авантюры „Бовы" не составляли центрального стержня повествования. Они лишь прикрывали другой план развития сюжета, теснейшим образом связанный с основными взглядами Радищева на государство, на русскую историю, на проблемы власти».[22] Даже в уцелевшей первой песни, долженствовавшей служить прикрытием подспудного смысла поэмы, М. П. Алексеев обнаружил целый ряд небезопасных в цензурном отношении мест (указание на то, что автор отбывал ссылку в Сибири, «ездил в гости ко медведям», стихи о тяжеловесном кулаке, нередко служившем ступенью к престолу, и т. д.).

К числу «крамольных» мест первой песни, добавим мы от себя, следует отнести также характеристику старухи-стряпухи из корабельной артели:

Хоть всю жизнь на синем море
Провела она с лет юных
В шайке лютых и свирепых,
Ко сребру и злату алчных,
Сих Варягов и Норманов,
Коим прозвище в дни наши
Не разбойники морские,
Не наездники, не воры,
Сохрани нас бог, помилуй,
Чтоб их назвали столь мерзко,
Не арабы Мароканси,
Не Алжирцы, не Тунизцы,
Но те люди благородны,
Что без страха разъезжают
В те суровые годины,
Как яр Позвизд с Чернобогом,
Пеня волны, окропляют
Их верхи людскою кровью;
Грабят всех — без наказанья.

(I, 34—35)

В приключениях главного героя поэмы норманны, или варяги, по-видимому, никакой роли не играли. Тем не менее авторское упоминание о них имеет немаловажное значение. Если «в дни наши» прозвище «разбойники и воры» к норманнам неприменимо, то, значит, оно было применимо к ним ранее, полагает Радищев и с удовлетворением это обыгрывает. Намекая на «дни прежние», Радищев имел в виду, вероятно, М. В. Ломоносова, который в «Древней Российской истории» писал: «По Варяжскому морю, которое от воровства на чудском языке сие имя получило, обыкновенно в древние веки бывали великие разбои и не токмо от подлых людей, но и от владетельных детей за порок не почитались».[23] Обнаруживая солидарность

[21] Биография А. Н. Радищева, написанная его сыновьями. М.—Л., 1959, с. 97.

[22] Алексеев М. П. К истолкованию поэмы А. Н. Радищева «Бова».— В кн.: Радищев. Статьи и материалы, с. 182—183.

[23] Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. VI. М.—Л., 1952, с. 189.

lib.pushkinskijdom.ru

с Ломоносовым относительно этимологии слова *варяги*, Радищев (заметим между строк) решительно расходится с ним в оценке роли варягов в истории русского и других народов. Ломоносов полагал, что варяги были племенем «славянского колена» (с. 31), тогда как для Радищева они были *норманнами*. В этом пункте он был такого же мнения, как Г. З. Байер, Г. Ф. Миллер и А. Л. Шлецер, хотя с ними как норманистами он расходился по многим важным вопросам, в том числе и по вопросу о времени возникновения государственности у восточных славян. Норманисты полагали, что государственность в Древней Руси возникает во второй половине IX века, со времени так называемого «призвания варягов». Радищев же считал, что государственность в виде республиканского, вечевого строя как в Киевской, так и в Новгородской Руси существовала с незапамятных времен, что варягов на Русь никто не призывал, что «призвание» было в действительности покорением Новгородской земли и насаждением в ней княжеско-монархической власти.[24] Однако процесс утверждения самодержавия в Новгородской земле, согласно Радищеву, длился несколько столетий, привыкшие к вечевому народоправству новгородцы упорно и порою небезуспешно состязались с княжеской властью. Процесс этот был завершен лишь в XVI веке, когда Великий Новгород был завоеван и разрушен до основания Иваном Грозным.

К началу 1780-х годов относится следующая радищевская выписка о полулегендарном знаменосце новгородской свободы Вадиме Храбром: «864 г. Рюрик, усмирив взбунтовавшихся новгородцев и наказав их заводчика Вадима Храброго, вступил в неограниченное правление и стал зваться великим князем. . .» (III, 35).

Внимательно следивший за сочинениями, относящимися к русской истории, Радищев еще до издания «Путешествия» не мог не ознакомиться с вышедшим в 1786 году «Историческим представлением из жизни Рюрика» Екатерины II, в котором была изложена претендующая на оригинальность, а в действительности насквозь компилятивная концепция возникновения самодержавной власти в России. Пьеса стремилась убедить читателей (зрителей) в том, что родоначальник царствующей в России династии князь Рюрик, варяг по происхождению, был человеком не чужим и для славянорусов; разделяя взгляд Ломоносова на варягов как на племя, родственное славянам, Екатерина сблизила Рюрика с новгородцами и генетически: он оказался внуком новгородского посадника Гостомысла от его старшей дочери Умилы. Таким образом пьеса императрицы приучала читателей (зрителей) к мысли, что династия Рюриковичей — органическое произведение новгородской почвы. У читателей русских летописей создавалось впечатление, что у восточных славян в древности не было самодержавного правления. Екатерина же пыталась утвердить в общественном сознании иную версию: сделав Рюрика внуком Гостомысла, она назвала последнего не *посадником*, т. е. должностным лицом, а *князем*. Отсюда следовало, что монархический образ правления был свойствен русским издревле. Внесла императрица свое исправление и в предание о Вадиме Храбром. Даже не расположенный к Вадиму Ломоносов видел в нем приверженца «общенародного прежнего владения», который выступил против попыток Рюрика «утвердить самодержавство» (с. 218). Екатерина II устраняет политическую подоплеку конфликта Рюрика с Вадимом, который оказывается также внуком Гостомысла. Как сын средней его дочери, Вадим обладает меньшим правом на титул великого князя. Но Вадим честолюбив и, будучи коренным новгородцем, пытается восстановить соотечественников против варягорусса Рюрика. Однако вся сила на стороне последнего, и поэтому заговор Вадима заканчивается полным провалом. Но благородный и великодушный Рюрик прощает Вадима, и тот дает обещание служить великому князю верой и правдой.

---

[24] Обыгрывание ломоносовского объяснения слова *варяги* Радищевым в его поэме «Бова» через А. Ф. Мерзлякова, близко стоявшего к сыновьям А. Н. Радищева, могло получить довольно широкую известность задолго до 1807 года, когда названная поэма впервые была напечатана. В этой связи заслуживает внимания следующий эпизод. В 1802 году Н. М. Карамзиным в журнале «Вестник Европы» (№ 24) была опубликована статья «О случаях и характерах в Российской истории, которые могут быть предметом художеств». Он предлагал в ней художникам изобразить «призвание варяжских князей в Славянскую землю». Величественная красота Рюрика, Синеуса и Труворы поразила, по словам Карамзина, славянских послов. «Взоры их всего более обращаются на глубокомысленного Рюрика, с желанием, чтобы он согласился повелевать землею Славянскою, богатою, прекрасною, но смятенною внутренними раздорами» (с. 292—293). В журнале «Северный вестник» за 1804 год (№ 6) против статьи Карамзина в «Критических замечаниях, касающихся до древней славяно-русской истории» выступил А. И. Тургенев, требовавший не идиллического, а правдивого изображения «дерзких норманцев», которые были «страшилищем всей Европы и особенно Новгорода» (с. 279). «Нет, — писал Тургенев, — скажем лучше без стыда, что основатель русского государства был корсар (или, если хотите, chevalier d'industrie)» (с. 271).

lib.pushkinskijdom.ru

Рюрик превосходит Вадима во всех отношениях, и прежде всего своей родословной. Порфироносный автор *дважды* подчеркивает его высокое, едва ли не божественное происхождение: род отца Рюрика короля Людбрата восходит к прославленному Ингварю, сыну самого Одина.[25]

Нарушая законы исторической и художественной правды, Екатерина II вводит в свое произведение ряд нелепых эпизодов, тормозящих развитие действия. Она заставляет своих героев мыслить понятиями и говорить языком образованных людей XVIII века. Когда посадник Добрынин советует Рюрику устроить над Вадимом суд двенадцати мужей равного с ним состояния, супруга Рюрика Едвинда заступается за мятежника. «Не наказан ли князь Вадим,.— говорит она, — уже довольно тем, что в своих намерениях успеха не имел и что подвержен всенародному суждению?» Ответ Рюрика характеризуется такой же высокопарностью: «О, коль приятно мне, Едвинда, видеть в душе твоей при каждом случае чувствительность, милующую человечество!»

Лишена всякого колорита места и времени последующая речь Едвинды: «Любезнейший супруг, я подражаю лишь тебе: ты в винном видишь смертного, рожденного со страстьми, слабостьми и пороками; не всякой в уме имеет своем довольную силу обуздать свои хотения к стате и ко времени; иной грешит от легкомыслия. . . Вадим брат ваш двоюродный. . . подданные обожают милосердие. . . прости мне, государь, что я так смело изъясняюсь, ты не токмо любишь слышать правду, ты поощряешь всех своим снисходительным обхождением говорить истинну. . .»[26]

Один из первых серьезных исследователей интересующей нас пьесы, И. И. Замотин, обнаружил в речах ее героев прямые цитаты из Монтескье, Беккариа и других западноевропейских просветителей.[27] Драма «Историческое представление из жизни Рюрика» воспитывала читателя (зрителя) в духе идей просвещенного абсолютизма, — разумеется, в их особом, «екатерининском» изводе. Однако главная задача пьесы состояла в обосновании мысли, что монархические формы государственности были присущи сознанию русского народа уже на заре его истории.

Своим «Историческим представлением из жизни Рюрика» Екатерина II преподносила русской литературе едва ли не обязательный для подражания эталон разработки древнерусской исторической тематики. С 1786-го по 1802 год это сочинение императрицы только на русском языке было издано шесть раз. Противоречить венценосному автору по этим вопросам было делом рискованным. На такой риск отважился все же пойти в «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Н. Радищев.

Если Екатерина II в названном сочинении по существу уклонилась от ответа на вопрос, какие же изменения в государственное устройство Новгорода внесло так называемое «призвание варягов», то для автора «Путешествия» (глава «Новгород») вопрос этот был центральным. «Известно, по летописям, — писал Радищев, — что Новгород имел народное правление. Хотя у их были Князья, но мало имели власти. Вся сила правления заключалася в посадниках и тысяцких. Народ в собрании своем на вече был истинный Государь» (I, 262).

Не упоминая о вечевом устройстве, Екатерина II пыталась все же дискредитировать его, приписав Гостомыслу следующие слова, обращенные к новгородцам: «. . . сами собою править не можете: и для того по кончине моей надобно вам Князя, который бы над Вами владел. Таковы три брата Князи честного происхождения обретаются в Варягах, кои разумом и храбростию славны. . .»[28]

Диаметрально противоположного мнения придерживался Радищев: приведенные им в «Путешествии» выписки из новгородских летописей подтверждали, что вечевой строй с глубокой древности был основой могущества Новгорода, что и после «призвания варягов» новгородцы дорожили остатками былого самоуправления и из века в век упорно отстаивали их в борьбе с княжеским произволом.

Величайшим бедствием для всего народа русского считал Радищев завоевание и разорение Новгорода двумя Иоаннами, третьим и четвертым (действия того и другого Радищев приписывает одному из них — Ивану Грозному). «Уязвленный сопротивлением сея республики, — писал обуреваемый скорбью и гневом Радищев, — сей гордый, зверский, но умный властитель хотел ее разорить до основания. Мне зрится он с долбнею на мосту стоящ, так иные повествуют, приносяй на жертву ярости своей старейших и начальников Новгородских. Но какое он имел право свирепствовать против них; какое он имел право присвоять Новгород? То ли, что первые великие Князья Российские жили в сем городе? Или что он (Грозный, — *Ф. П.*) писался Царем всея Русии? Или что Новгородцы были Славенского племени? Но на что право, когда действует сила?» (I, 263).

Заслуживает внимания то обстоятельство, что ни один из 29 «вопросных пунк-

---

[25] См.: Сочинения императрицы Екатерины II с объяснительными примечаниями А. Н. Пыпина, т. II. СПб., 1901, с. 221, 233.

[26] Там же, с. 248—249.

[27] Замотин И. И. Предание о Вадиме Новгородском в русской литературе. — Филологические записки, 1899, вып. V, с. 24, 25.

[28] Сочинения императрицы Екатерины II, т. II, с. 221.

lib.pushkinskijdom.ru

тов», поставленных летом 1790 года перед Радищевым Тайной канцелярией, не затрагивал главу «Новгород» «Путешествия». Но глава эта вызвала особое возмущение Екатерины II, которая в своих замечаниях на книгу писала: «Говоря о Новгороде, о вольном его правлении и о суровости царя Иоанна Васильевича, ⟨Радищев, — *Ф. П.*⟩ не говорит о причине сей Казны, а причина была, что Новгород, приняв унию, предался Полской республики, следовательно царь казнил отступников и изменников, в чем по истине сказати меру не нашел. . . Сочинитель вопрошает: но какое он имел право свирепствовать против них, какое он имел право присвоять Новгород? Ответ: древность — владение и закон новгородский и всея России и всего света, которой наказывал бунтовщиков и от церквы отступников. Но сей вопрос тут делается, дабы отвергать власть, и оставлен без ответа».[29]

Полемический по отношению к «Историческому представлению из жизни Рюрика» аспект главы «Новгород» радищевского «Путешествия», по-видимому, не остался не замеченным императрицей, и в процитированных выше словах логично видеть не только вспышку ненависти к политическому противнику, но и проявление оскорбленного авторского самолюбия.

В 1788 году была написана и только в 1793 году, после смерти автора, опубликована трагедия Я. Б. Княжнина «Вадим Новгородский». Противоборство князя Рюрика, стоящего во главе многочисленного варяжского войска, и Вадима Храброго, поддерживаемого горсткой сторонников новгородской вольности, изображалось автором трагедии с позиций умеренного либерализма. Но Княжнин отказался следовать тому образу исторической драмы, который был предложен Екатериной II в «Историческом представлении из жизни Рюрика». В трагедии Княжнина не было тех грубых искажений летописного предания и тех тенденциозных умолчаний, которые были допущены августейшей сочинительницей. Мы не говорим уже о том, что трагедия Княжнина, написанная в лучших традициях русской классицистической драматургии XVIII века, в художественном отношении намного превосходила сочинение императрицы, не обладавшей минимумом профессионального мастерства.

Исследователи уже указывали на то, что автор «Вадима» в трактовке темы «призвания варягов» фактически не только отказался следовать за Екатериной II, но и вступил в скрытую полемику с нею.[30]

Следует признать вполне справедливым утверждение В. Ф. Саводника, что «в трагедии Княжнина мы видим не только столкновение двух лиц, но и столкновение двух политических систем, двух идеологий, — и столкновение это отражается, по свойственной классическим трагедиям склонности к рассудочным контроверзам, в многочисленных речах действующих лиц».[31]

Исходя из своих убеждений, к которым, возможно, примешивались и цензурные соображения, Княжнин представил в образе Рюрика энергичного, но добродетельного и благородного самодержца. Ему чужд дух властолюбия; он сторонник монархического образа правления, но явился он, однако, в Новгородскую землю не в качестве завоевателя, а лишь подчиняясь настоятельным просьбам граждан, страдающих от безвластия и внутренних неурядиц.

Известными достоинствами награждает автор также и Вадима. В действиях своих он руководствуется не честолюбием, а идеальными целями, стремлением вернуть народу тот правопорядок и ту свободу, которые были завещаны отцами и которые ныне похищены иноземцами. Пребывая долгое время на чужбине, он получил там известность как бесстрашный и безупречный воин; здесь же его уязвляет корыстолюбие и нравственная испорченность привилегированного слоя:

Я подвигов моих плоды несу народу;
Что ж вижу здесь? Вельмож, утративших свободу,
В подлейшей робости согбенных пред царем
И лобызающих под скиптром свой ярем.

(действие первое, явл. 2)

Подобного рода стихи воспринимались современниками как отголосок французской просветительской мысли XVIII века, а в иных случаях приобретали звучание тираноборческих призывов.

Сочувствуя отчасти Вадиму, автор оценивает его борьбу как исторически бесперспективную, а потому и неоправданную, хотя и пробуждающую в людских сердцах благородные чувства. Трагедия Княжнина завершается не только фактической, но и моральной победой Рюрика. Вадим вступает в неразрешимый конфликт не только с ним, но и с собственной дочерью, которая становится невестой Рюрика. Вадим закалывается.

«Вадим» Княжнина увидел свет в момент, когда правительство Екатерины II, встревоженное событиями во Франции, призывало к непримиримой борьбе с революционной «заразой». Рецензировав-

[29] Цит. по: Бабкин Д. С. Процесс А. Н. Радищева, с. 158.

[30] См.: Замотин И. И. Предание о Вадиме Новгородском в русской литературе. — Филологические записки, 1900, вып. III, с. 46.

[31] В кн.: Княжнин Я. Вадим Новгородский. С предисл. В. Саводника. М., 1914, с. VII.

lib.pushkinskijdom.ru

ший в 1793 году новые книги А. И. Клушин по поводу трагедии Княжнина писал: «Рурик есть кроткий, милосердный и благоразумный государь; Вадим — строгий, исступленный и, можно сказать, безумный республиканец. — Самые его покушения на возвращение вольности новгородцам тогда, когда они добровольно вручили власть и корону Рурику, не есть ли покушение безрассудное? Желание обратить их в прежнее безначалие не есть ли желание самого лютейшего их зла?».[32]

Пензенский помещик Николай Струйский, издавший в 1794 году в собственной типографии «Письмо о российском театре нынешнего столетия», подверг трагедию Княжнина еще более ожесточенным нападкам, увидев в ней замаскированный призыв к свержению самодержавия («Российских он князей их предка ославляет», «Повсюду истреблять тиранов возвещает» и т. д.). В ноябре 1794 года специальным правительственным распоряжением трагедия Княжнина была конфискована и весь ее тираж предан сожжению.[33]

Радищев находился в Илимске, когда трагедия Княжнина подверглась суровой каре. Этим актом Екатерина II как бы предупреждала литераторов, что трактовку сложных вопросов, связанных с «призванием варягов», нужно непременно согласовывать с воззрениями верховной власти. О грозе, разразившейся над произведением Княжнина, автор «Путешествия», по-видимому, узнал лишь в период пребывания в немцовской ссылке. И уже в то время, возможно, возникает у писателя замысел произведения, которое получит впоследствии название «Песен петых на состязаниях в честь древним славянским божествам». Тема «новгородской свободы» была внутренне близка Радищеву, и смерть Екатерины II как будто открывала перед ним возможность продолжить полемику с «Историческим представлением из жизни Рюрика», начатую в «Путешествии», в главе о Новгороде, но ужесточение цензурных условий при Павле I превращало эту возможность в бесплодную мечту. Реальную перспективу эта мечта обретает с воцарением Александра I. Однако и в новой обстановке ее можно было осуществить лишь частично — в произведении, построенном на различного рода ухищрениях, иносказаниях и недомолвках. Вышедшая в 1800 году в издании Московского университета стихотворная повесть (поэма) М. М. Хераскова «Царь, или Спасенный Новгород» способствовала, на наш взгляд, кристаллизации радищевского замысла.

Спасение Новгорода Херасков видел в установлении твердой монархической власти Рюрика, восторжествовавшей над буйством новгородской черни, воспользовавшейся республиканским безначалием и превратившей Новгород в средоточие страшных беспорядков, междоусобиц и бесчинств, разгула низменных страстей.

Нового в подобной идее было мало, в зачаточном виде она содержалась уже в неоднократно упоминавшемся нами драматическом представлении Екатерины II. Однако в отличие от последней автор «Спасенного Новгорода» был одержим стремлением из событий прошлого извлечь урок для современности — и в этом состояла новизна его поэмы. Херасков имел возможность сравнить средневековый республиканский Новгород, многолюдный и могущественный, ведший торговлю с рядом крупнейших городов Европы, со спасенным и вместе с тем обедневшим и малолюдным Новгородом конца XVIII века, — но такое сравнение не отвечало тенденции автора. Возникает вопрос: если Новгород конца XVIII—начала XIX века республиканского устройства не имел, ни с кем не соперничал и никому не угрожал, то какую же актуальность приобретали нападки на новгородский республиканизм?

Ответить на этот вопрос в какой-то мере помогает лекция В. К. Кюхельбекера о русской литературе, прочитанная в Париже в 1821 году. По его словам, сохранившиеся в «народе Новгорода» воспоминания «о независимости и о народном правлении» помогли «оплодотворить семенами свободы русский народ».[34]

Итак, Новгород с остатками его замечательной средневековой архитектуры, с воспоминаниями о городском вечевом правлении, зафиксированными в летописях и воспроизведенными историками XVIII века (В. Н. Татищев, М. М. Щербатов и др.), новгородский республиканизм, с той или иной мерой сочувствия отображенный Радищевым, Княжниным и другими писателями, — все это в условиях правительственной реакции конца XVIII века, напуганной призраком французской революции, подтачивало идео-

[32] Санкт-Петербургский Меркурий, 1793, № 8, с. 124—144.

[33] Княжнину едва ли не в первую очередь обязана прогрессивная литература конца XVIII—начала XIX века, особенно декабристская поэзия, углубленным интересом к образу Вадима Храброго (К. Н. Батюшков, В. Ф. Раевский, К. Ф. Рылеев и др.). Есть основания считать, что к «Вадиму» Княжнина относились с пиететом в семье Бестужевых: до нас дошел самый криминальный фрагмент трагедии, переписанный рукою М. А. Бестужева («Самодержавие — оно всех бед содетель» и т. д.). См.: ИРЛИ, ф. 604, ед. хр. 6, л. 201. Заслуживает внимания и тот факт, что начало незавершенной пушкинской драмы «Вадим» (1822) было написано размером трагедии Княжнина— шестистопный ямб с рифмовкой *аа бб*, с чередованием мужских и женских рифм.

[34] Лит. наследство, т. 59, 1954, с. 380.

lib.pushkinskijdom.ru

логические устои режима самодержавия, и против всего этого выступал в своей обнаженно тенденциозной поэме Херасков. Посвящая свое сочинение Павлу I, автор в Предуведомлении писал: «Признаюсь, что разительнейшие черты страшного мятежничества перенес я в мою повесть из пагубного переворота беснующейся Франции, позор нашего века написующего, стыд роду человеческому наносящего и меру возможных злодейств преисполняющего».[35]

Борьба Рюрика с Вадимом (Ратмиром) изображается Херасковым не как столкновение двух противостоящих друг другу систем государственности (вечевой и монархической), а как конфронтация принципа порядка, с одной стороны, и безначалия, с другой.

В поэме Хераскова присутствуют имена Гостомысла, Рюрика и некоторых других исторических или полулегендарных лиц. Но у него нет имени Вадима Храброго, функции которого переданы вымышленному герою Ратмиру. И это, конечно, не случайно. Дело в том, что единственная летопись, сохранившая сведения о Вадиме, Никоновская, давала ему под годом 6371 (863) довольно лестную характеристику: «*Того же лета* оскорбившася Новгородцы глаголюще: яко быти нам рабом, и много зла всячески пострадати от Рюрика и от рода его. *Того же лета* уби Рюрик Вадима храброго, и иных многих изби Новгородцев советников его».[36] Такая аттестация противоречила концепции Хераскова, и он игнорировал ее. Не принял он и указания В. Н. Татищева (усвоенного, кстати сказать, и Екатериной II) о том, что Вадим — внук посадника Гостомысла. Исключив из репертуара имен Вадима и сделав антагонистом Рюрика созданного авторским воображением Ратмира, Херасков тем самым развязывал себе руки. Его Ратмир — неисправимый злодей. Обольстив достойную девушку Плениру, он бросает ее и, руководствуясь властолюбивыми намерениями, просит руки Либеды, дочери посадника Гостомысла. Уверившись в решительной нерасположенности к себе последнего, Ратмир поднимает мятеж. Решив призвать для подавления мятежа варяжского князя Рюрика, которому заранее предоставляются права самодержца Новгородских земель, Гостомысл провозглашает:

. . .Славенов род
Умеет быть царям послушен;
Он кроток, храбр, великодушен,
В покое он бы ликовал,
Когда б Ратмиры не рождались. . .
(с. 36)

Херасков принципиально антиисторичен. Он, например, заставляет Ратмира произносить перед новгородцами речи в духе якобинских теорий о равенстве и братстве:

Отважную докажем душу,
В царя преобразив народ
Я первый всем в пример разрушу
Почтенны титлы, знатный род,
И будем все во граде равны. . .
(с. 81)

Изображение событий и героев прошлого в их исторической достоверности совершенно не волнует автора «Спасенного Новгорода». Для него важно лишь одно: убедить читателя в том, что общественный правопорядок Древнего Новгорода в своем логическом завершении приводит к явлениям, родственным «безумству» французской революции:

Народной вольности химера
Есть мрачной умственности дочь,
Она из мысли Робеспьера
На Францию простерла ночь. . .
(с. 149)

Как это, так и многие другие лирические отступления Хераскова подчинены основному заданию: доказать, что единственной формой власти, обеспечивающей благополучие и процветание страны, является царская власть и что высшим достоинством гражданина является верноподданическое послушание:

Цари суть боги в мире зримы,
Их воля — есть священна власть!
Так пастыри необходимы
Да бы стада безбедно пасть.
(с. 26)

Изображение битвы Рюрикова воинства с мятежниками автор сопровождает «философскими» раздумьями в духе просвещенного абсолютизма:

Чьи, чьи права из двух священны?
Одни, как люди просвещенны,
Монаршу власть святою чтят;
А те, как звери, жить хотят.
(с. 162)

Дискредитируя вместе с робеспьеризмом и руссоизм с его теорией естественного права, и все мечты французских просветителей о справедливом общественном устройстве, Херасков признает просвещение только в том его варианте, который насаждался в России династией Романовых (Рюриковичей). Рюрик пред-

[35] Херасков. Царь, или Спасенный Новгород. М., 1800, Предуведомление (без пагинации). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[36] Русская летопись по Никонову списку. Часть первая до 1094 года. СПб., 1767, с. 16.

lib.pushkinskijdom.ru

ставлен в поэме как идеальный, деятельный и дальновидный, гуманный и просвещенный монарх.

Русская передовая общественность дала резко отрицательную оценку новому произведению Хераскова, о чем можно судить по дневниковой записи Андрея Тургенева от 31 марта 1800 года: «Вышел Царь, поэма М. М., седой старик не постыдился посрамить седины своей подлейшими ласкательствами, а притом без всякой нужды. Какое предисловие. Какой надобно иметь дух, чтобы так нагло, подло, бесстыдно писать... и его никто ни в чем не подозревает; и он же после будет говорить, что проповедовал истину, исправляя людей, был гоним за правду! Они и не чувствуют, как унижают и посрамляют поэзию!»[37]

Предпринятый выше экскурс в историю истолкования темы о Вадиме Новгородском в русской литературе последнего десятилетия XVIII века совершенно необходим для правильного осмысления замысла «Песен петых» Радищева.[38]

Автор «Песен» обращается к Бояну с мольбой вдохновить его на поэтический подвиг: «... возложи, Боян, благозвонкие твои персты на одушевленные, на живые твои струны; ниспошли ко мне песнь твою...» (I, 54). Если до сих пор у писателей-сентименталистов Боян трактовался как певец любви, и, в лучшем случае, как певец княжеских ратных побед, то у Радищева он выступает в новом качестве. Правда, на состязаниях, относимых автором к началу IX века, было пропето десять песен, из которых мы знаем лишь первую. Можно сомневаться в том, входило ли в задачу Радищева написание остальных девяти песен. Но если даже и входило, то предоставление *новгородскому* певцу права выступить первым на *всеславянских* торжествах в Киеве — факт, обращающий на себя внимание. Песнь, на которую вдохновил Боян Радищева, вложившего ее в уста Всегласу, является своеобразным гимном новгородской свободе.

Свободолюбивый пафос радищевской поэмы искусно завуалирован. Если даже такой официозный автор, как Херасков, опасаясь отрицательной реакции общественности, вынужден был прибегать к различного рода умолчаниям и превратить Вадима Храброго в Ратмира, то гораздо больше поводов, поводов иных, разумеется, чем у Хераскова, было у Радищева для обращения к приемам иносказательного повествования.

Радищев оставляет в стороне такую небезопасную тему, какой являлось «призвание варягов», действие своей поэмы он относит к временам незапамятным, почти доисторическим, приблизительно к началу IX века. На новгородские земли нападает неисчислимая рать *кельтских* племен, под которыми подразумевались *норманны*, или *варяги*. Возможно, что в изображении этого нападения писатель-революционер шел от М. М. Щербатова, у которого он мог найти следующее описание взаимоотношений варягов с Новгородом догостомысловских времен: «Правление сего сильного града (Новгорода, — *Ф. П.*) было народное, и является, что по обыкновенным беспорядкам, бывающим в *республиках*, он подпал во власть и с покоренными ему народами Варягам... Но толь слабой язык, каковы были *Варяги*, не могли долго у себя толь сильный народ в подданстве содержать; ибо вскоре *Новгородцы*, именуемые именем *Славене*, *Кривичи*, *Чюдь* и *Мери*, согласным образом взбунтовались, не только престали давать Варягам дань, но и самих их за море прогнали, и избрали себе в посадники некоего *Новгородского* достойного мужа, именуемого *Гостомысл*».[39]

Путь кельтской рати из северных районов Европы на Новгород проходит, по Радищеву, через Скандинавию, и в этом содержится намек на близость *кельтов* к *варягам*. Но не только в близости, но и в тождестве кельтов с варягами читателей радищевской поэмы могло убедить имя вождя кельтской рати *Ингвара*, имя явно варяжского (норманского) происхождения. Имя это, на наш взгляд, избрано автором не случайно. В сознании Радищева (да и в сознании образованных читателей) оно соотносилось с *Ингварем* екатерининской исторической драмы. В сочинении императрицы, как об этом уже говорилось выше, Ингварь — отпрыск самого Одина, родоначальник знаменитых княжеских фамилий, в том числе и династии Рюриковичей в России.

---

[37] Цит. по: Шмидт Х. Эстетические взгляды Андрея Тургенева. — Учен. зап. Ленингр. ун-та, 1960, № 295. Сер. филол. наук, вып. 58, с. 49.

[38] Ряд ценных суждений об идейной направленности и художественном своеобразии «Песен петых» можно найти в следующих работах: Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955, с. 303—326; Макогоненко Г. П. Радищев и его время. М., 1956, с. 571—575; Сенников Г. И. Поэма А. Н. Радищева «Песни петые на состязаниях в честь древним славянским божествам» и ее место в литературной борьбе второй половины XVIII века. — Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та имени А. И. Герцена, 1958, т. 32, часть вторая, с. 3—30; Западов В. А. Поэзия А. Н. Радищева. — В кн.: Радищев А. Н. Стихотворения. Л., 1975. (Библиотека поэта, большая серия). Вопрос о полемической направленности поэмы Радищева в названных работах, к сожалению, не рассматривался.

[39] Щербатов М. История российская от древнейших времен, т. I, кн. 2. СПб., 1770, с. 190—191.

lib.pushkinskijdom.ru

В совершенно ином освещении выступает Ингвар в радищевской поэме. Это свирепый вождь «неистозлобных воев», сеющих повсюду насилие и смерть. Неугасимой ненавистью к ним дышат слова новгородского жреца Седглава, обращенные к сыну Велеславу:

Ты тому свидетель сам был,
О мой юный друг, друг милый!
Как их меч, носясь по стогнам,
Не щадил Славенской крови,
Как младенцы, жены, старцы
Погибали беззащитны.
Вихрем буйным рыщут всюду,
Огнь, и гибель, и крушенье
Везде сеют, простирают.
. . . . . .
Ах! почто, почто, несчастный,
Не погиб, плачевна жертва
Я их лютости и зверства.

(I, 64)

Часть новгородских жителей и ратников, спасаясь от врага, укрывается в соседнем Холмограде. Придя в себя от пережитого поражения и перестроив свои уцелевшие силы, новгородцы наступают на столицу и наносят сокрушающий удар врагам. Юный Велеслав рассказывает, как, ворвавшись в Новгород, славянские воины оказались свидетелями картины, оскорбительной для чувства гражданского их достоинства: бывшая символом новгородской независимости площадь, на которой собиралось некогда народное вече, стала местом неслыханного надругательства захватчиков над новгородской свободой:

Мы, ударив
На них строем,
Опровергли
Их, попрали
И достигли
Скоро, скоро
Того места,
Где на вече
Собирался
Народ мирный.
Тут Ингвар, сей
Вождь суровый
И вождь лютый,
Связав руки
Вервью тяжкой
Ста дев, вел их
В плен, в неволю.

(I, 67)

Прослышав о захвате столицы врагами, против них ополчается вся Новгородская земля. В жестокой битве гибнут отборные части кельтского воинства. Ингвар дает знак к отступлению. Но кельты отступают организованно, «во порядке» (I, 69), они уносят с собою богатую добычу и, неистовствуя, убивают пленных.

Велик был урон, нанесенный захватчиками Новгороду. Город лежал в руинах. Сотни убитых воинов, женщин, младенцев. Умирает в плену мать Велеслава. Его невеста Чаромила была унесена Ингваром «в ладию» (I, 66). Но оборона отечества укрепила гражданские чувства «народа мирного» (I, 67), и число славянских полков продолжало расти неуклонно. Бесчисленные ладьи славян готовы были нести пылающих жаждой мщения ратоборцев поверх валов Варяжского моря. Все подвластные Новгороду племена «единым гласом» (I, 69) нарекли своим вождем сына Седглава Велеслава.

Бескомпромиссностью звучало напутствие отца сыну:

Гряди, гряди на брань
И смело подвизайся,
Карай, рази врага, им отомщая
Все раны, кои он нанес
Тебе и мне и нашему языку;
Неси ты бурный огнь в селенья Кельтски.

(I, 69—70)

Но каким кельтам были адресованы проклятия Седглава, из которых мы привели здесь лишь малую часть и которые произносились в «исступленьи необъятном» (I, 70)? Под кельтами, как об этом говорилось выше, Радищев подразумевал варягов (норманнов), норманских завоевателей. Но этим ключом еще не открывается глубина авторского замысла. Дело ведь в том, что набеги норманнов на Древнюю Русь ограничиваются пределами IX века. А Седглав, за которым стоит, разумеется, автор, предрекает исключительную длительность вредоносного присутствия норманнов:

Но. . . увы! мы только мщенье,
Мщенье сладостное вкусим! . .
А враг наш не истребится. . .
Долго, долго род строптивый,
Ты противен нам пребудешь. . .
Но се мгла мне взор объемлет,
Скрылось будущее время. . .

(I, 71)

Жрец Седглав отказывается определить сколько-нибудь точные сроки избавления славян от причиняемого им норманнами зла. Поставленная Радищевым перед читателями загадка может иметь лишь одно решение. Понятие *кельты* в поэме обладает сугубо иносказательным смыслом, это не просто *норманны*, а *династия Рюриковичей* и родственная ей *династия Романовых*, другими словами, — *символ российского самодержавия*. И в страстных призывах Седглава бороться не на жизнь, а на смерть с кельтами содержится призыв самого Радищева к борьбе с чудищем самодержавия и крепостничества.

Сюжетная часть «Песен петых на состязаниях» завершается мажорно: под звонкие звуки труб строятся славянские полки, и, получив благословение отца, к ним присоединяется Велеслав, образ

lib.pushkinskijdom.ru

которого в сознании автора бесспорно ассоциировался с образом Вадима Храброго.

Дошедшую до нас первую часть «Песен петых» можно рассматривать как самостоятельное произведение Радищева, хотя и не получившее окончательной художественной отделки. [40] Как и в других крупных произведениях, написанных им после 1790 года, в «Песнях петых на состязаниях», обращаясь к приемам эзоповской речи, Радищев сформулировал ряд существенных положений своей политической программы. «Песни петые» — произведение полемическое, направленное прежде всего против исторической концепции Екатерины II, приписывавшей династии Рюриковичей приобщение России к семейству цивилизованных европейских народов и избавление ее от первобытного варварства, безначалия и невежества. В противовес Екатерине Радищев дискредитировал идеализированных ею Рюриковичей и мифологического их родоначальника Ингваря, увидев в норманнах силу, угрожавшую не только благоденствию, но и самому существованию Древнего Новгорода. Автор «Песен» внушал читателю мысль о том, что навязанный новгородцам норманнами монархический образ правления противоречил укладу жизни и гражданскому сознанию восточных славян, выработавших самобытную вечевую систему общественного устройства.

В «Песнях петых на состязаниях» Радищев вступал в спор также и с защитниками и пропагандистами официозной историографии и литературы. Полемизируя с Херасковым, изобразившим жителей Древнего Новгорода в виде массы, решительно порвавшей с республиканскими традициями предков («Царя! Царя иметь желаем, А безначальства не хотим. . .» — с. 193), Радищев представил их в своей поэме как «народ мирный» (I, 67), но деятельный и свободолюбивый, готовый в годину опасности на любые жертвы ради общего блага и сохранения национальной независимости.

Полемика с Херасковым отразилась на самой концепции радищевской поэмы. Не удовлетворившись написанием шести песен (последняя из них заканчивалась поражением Ратмира), Херасков завершил поэму седьмой, *внесюжетной* песнью — своеобразным эпилогом, довольно необычным для исторических жанров той эпохи. К Рюрику, вкушающему плоды своей победы, является в виде женщины Россия. «Она возвесть ему велела к селеньям горним очеса» (с. 233) и продемонстрировала перед ним картину будущего развития страны — почти тысячелетней протяженности. Перед взором Рюрика замелькали оливковые рощи, поля, усеянные плодами, горы, «чреватые златом», и прошли виднейшие представители династий Рюриковичей и Романовых — от Владимира до Павла I включительно.

В своей внесюжетной концовке к «Песням петым на состязаниях», написанной, как можно полагать, в pendant к «эпилогу» Хераскова, Радищев также дал картину будущего России. Картина эта нарисована в «пророческом слове» жреца Седглава:

О народ, народ преславный!
Твои поздние потомки
Превзойдут тебя во славе
Своим мужеством изящным,
Мужеством богоподобным,
Удивленье всей вселенной.
Все преграды, все оплоты
Сокрушат рукою сильной,
Победят — природу даже, —
И пред их могущим взором,
Пред лицом их, озаренным
Славою побед огромных,
Ниц падут цари и царства.

(I, 72—73)

В отличие от Хераскова Радищев главной силой исторического движения считал народную массу, и потому, как это видно из приведенного «эпилога», будущность государства не связывал с именами царей. Более того, Радищев верил, что наступит время, когда потомки древних русичей «все преграды, все оплоты сокрушат рукою сильной». Можно не сомневаться в том, что главным оплотом, заслуживающим сокрушения, Радищев считал российское самодержавие.

В трех крупнейших своих поэтических произведениях, написанных после трагического в судьбе писателя-революционера 1790 года («Песнь историческая», «Бова» и «Песни петые на состязаниях»), Радищев сознательно уходил то в римскую историю, то в «доисторический» период русской государственности, то в область отечественной народной сказки, так как только в этих сферах писатель не только мог защищаться от придирок и издевательств цензуры, но и откликнуться по-своему на злобу дня, принять участие в приращении успехов радикальной общественной мысли.

Работу автора над «Песнями петыми на состязаниях» специалисты датируют ориентировочно 1801—1802 годами. Можно высказать предположение, что это произведение (мы имеем в виду ее первую, завершенную часть) Радищев

[40] Так, например, ошибочен 412-й стих поэмы: «Внушая веленью» вместо «Внимая веленью». Ошибка эта, возможно, восходит к авторской описке в автографе, до нас не дошедшем. Не согласуется с предшествующими стих 623-й («Удивленье всей вселенной»). По-видимому, должно быть: «К удивленью всей вселенной». И т. п.

lib.pushkinskijdom.ru

закончил незадолго до своей кончины. [41] Но даже оставляя под вопросом это предположение, читатель должен согласиться с тем, что «Песни петые на состязаниях» были написаны Радищевым не ранее, чем «Осьмнадцатое столетие». Но как же мы должны объяснить бросающееся в глаза несоответствие: в первом из них автор вступает в принципиальную полемику с императрицей, а во втором воздает ей высокую хвалу? Объяснить это несоответствие нетрудно. Полемика с Екатериной II носит скрытый характер, она неподсудна, поскольку «Песни петые» написаны по всем правилам эзоповского повествования. Что же касается «Осьмнадцатого столетия», то его «одический» жанр мало совместим с иносказательной речью. Здесь автор вынужден был отдать дань литературному этикету.

Любой русский писатель XVIII—XIX веков, обращавшийся к эзоповской манере письма, мог попадать иногда в положение автора, превратно понятого читателями, придающими значение не духу, а букве прочитанного. В таком положении не раз оказывался, например, Белинский, статья которого о «Парижских тайнах» Э. Сю вызвала в 1844 году негодование Герцена: «. . .опять бросит он на себя подозрение в сервильности». [42]

В такое же положение попадал перед читателями и исследователями, только не при жизни, а через многие годы после своей кончины и Радищев. Сославшись на две-три фразы из злополучного «Осьмнадцатого столетия», иные исследователи били тревогу, поднимали вопрос о необходимости идеологической переаттестации автора. Но об общественно-политических воззрениях Радищева наша наука судит не по ответам его на допросах у Шешковского и не по двум фразам из «Осьмнадцатого столетия», а по *равнодействующей*, образуемой всей совокупностью его суждений и поступков за тот или иной период. При этом исследование каждого из слагаемых этой совокупности должно быть свободно от формального подхода. Учету подлежит не только то или иное суждение писателя, но и обстоятельства, его обусловившие. Подобного рода подходом, исключающим умозрительность и предвзятость выводов, характеризуется, на наш взгляд, относительно недавно увидевшая свет книга А. Г. Татаринцева «Радищев в Сибири» (М., 1977). Обильное количество собранных в этой книге материалов, печатных и рукописных, тщательно проанализированных, неопровержимо подтверждает основной вывод автора, что Радищев в годы сибирской ссылки «обнаруживает тот же ход и строй своих мыслей, что и в период работы над „Путешествием из Петербурга в Москву“» (с. 51).

Летом 1791 года, в Тобольске, перед отправлением в Илимский острог, Радищев написал стихотворение, в котором был сформулирован девиз всей его последующей жизни:

Ты хочешь знать: кто я? что я? куда я еду? —
Я тот же, что и был и буду весь мой век. . .

(I, 123)

Слова эти ко многому обязывают тех исследователей, которые склонны считать, что Радищев в годы ссылки стал иным, чем был он ранее, стал остепенившимся, присмиревшим и поправевшим. И чтобы опровергнуть эту автохарактеристику, потребовалась бы солидная система доказательств, которых мы не находим ни в книге Ю. Ф. Карякина и Е. Г. Плимака, ни тем более в статье Е. Н. Купреяновой. Их работы страдают выборочностью привлеченного к использованию материала, перепрыгиванием через «невыгодные» факты и односторонностью в истолковании главного аргумента — «Осьмнадцатого столетия». Гипотеза о «духовном кризисе» и «духовном крахе» позднего Радищева, по крайней мере в нынешнем ее виде, — построение весьма шаткое, оно бессильно поколебать наше представление о первом русском революционере. Он «тот же, что и был. . .» Бескомпромиссным и бесстрашным борцом с самодержавием и крепостничеством, каким вошел Радищев в историю русской общественной мысли и литературы, он, будем надеяться, навсегда останется в сознании и памяти потомков.

---

[41] В пользу такого предположения говорят следующие факты: в «Песнях» нашло свое художественное преломление «Слово о полку Игореве», увидевшее свет лишь в конце 1800 года. В Немцове, живя в отрыве от литературной жизни, Радищев еще не знал древнего памятника. Он получил о нем представление и тщательно изучал его лишь в период, последовавший за возвращением его в Петербург (апрель 1801 года). И трудности, которые пришлось преодолевать Радищеву при изучении «Слова», и сложность вопросов исторических, полемических и стиховедческих, поставленных автором в «Песнях петых», отнюдь не способствовали их завершению в сжатые сроки.

[42] Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. II, с. 380.

lib.pushkinskijdom.ru

Ю. В. Стенник

О СПЕЦИФИКЕ ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЫ БАСНИ

К какому литературному роду относится басня? Вопрос естественный и отнюдь не сводящийся только к проблеме узкожанровой классификации. Теория в данном случае как бы испытывается историко-литературным материалом. Включая басню в ту или иную систему жанрово-родовых показателей, мы тем самым определяем функцию басни в процессе эстетического освоения мира средствами литературы. А от четкого уяснения этой функции зависит выработка критериев, с помощью которых следует оценивать вклад того или иного баснописца в развитие литературы той страны и той эпохи, когда он жил и творил.

Существуя с незапамятных времен, объектом теоретического освоения искусствоведческой мыслью басня стала сравнительно недавно. Долгое время художественность басни, ее статус полноправного эстетически значимого явления в ряду таких, например, жанровых форм, как поэма, трагедия или комедия, вообще подвергались сомнению. Так в античности ссылки на басню встречаются в «Реториках», в разделах, рассматривавших приемы и способы убеждения слушателей. И Аристотель и Квинтилиан в своих наставлениях оценивают функцию басни (fabula) именно под таким углом зрения. Это положение сохранилось и в средние века, отмеченные необычайной распространенностью и популярностью так называемой «учебной» эзоповской басни. В многочисленных «реториках», а позднее и «поэтиках» XIII—XVII веков их авторы неизменно рассматривают басню в чисто утилитарном, прикладном аспекте. Басня как носитель морального нравоучения, в доходчивом и увлекательном виде прокламирующая прописные истины общежитейской морали. И одновременно с этим — басня как отстоявшаяся форма логического доказательства, как материал для упражнений («прогимнасмат») на пути овладения риторическим искусством. В процессе пересказа канонических текстов басен Эзопа школяр учился аргументировать тезисы предложенной ему темы. Таково отношение к функции басни в системе схоластической науки средневековья.

Уже на этой стадии были осмыслены и основополагающие структурные признаки той особой басенной формы, которая позднее становится устойчивым показателем ее жанровой определенности. Так обязательным свойством басни признается известная вымышленность описываемых в ней событий, поскольку действующими лицами в ней обычно выступают звери или неодушевленные предметы. Благодаря этому в сюжете басенного рассказа всегда должна заключаться некая возможность отсылки к событиям, реально происходящим в мире людей, что и позволяет извлекать из басни моральные правила.

Соответственно сформировалось представление о структурном каноне «эзоповской» басни, композиция которой предполагала наличие следующих элементов: преддверие басни (prefabulatio), заключавшее в себе предуведомление об определенной моральной идее; рассказ, или повествование (narratio), излагавший событие, сюжет басни; и заключение басни, так называемую мораль (postfabulatio), подводившее итог и формулировавшее нравственный урок, следовавший из рассказанного. [1]

Подобный структурный облик, с некоторым варьированием порядка композиции, басня сохранила вплоть до наших дней. Уже это может свидетельствовать об известной содержательно-смысловой наполненности и жизнеспособности структуры жанра. Следует, наконец, подчеркнуть, что «учебная» эзоповская басня всегда была прозаической; краткость и голая информативность составляли ее отличительную черту.

Появление стихотворной поэтической басни означало качественно новую ступень в эволюции жанра и соответственно порождало необходимость совершенно иного подхода в истолковании функционального содержания структурных свойств басни.

Но в нормативных поэтиках вплоть до XVIII века понятие басни продолжало сохранять связь с традициями эзоповской прозаической басни. Показательно, что теоретик французского классицизма Н. Буало не нашел места для характеристики басни в своем трактате

[1] См.: Michalowska Teresa. Staropolska teoria genologiczna. Wroclaw—Warszawa — Kraków, 1974, s. 172—173.

lib.pushkinskijdom.ru

«Поэтическое искусство» (1674). Апологет элитарной концепции искусства, Буало так и не смог оценить новаторских достижений своего соотечественника Лафонтена. Для него жанр басни продолжал оставаться за пределами эстетически значимых явлений.

Подобный остракизм по отношению к басне мы наблюдаем и в эстетическом учении Г.-Ф. Гегеля. Он рассматривает басню в ряду таких явлений словесного искусства, как притча, иносказание, аллегория, характерных для последней стадии символической формы искусства, на которой она начинает изживать себя в формах выявления внешнего значения символа: «Когда мы говорим о *басне*, *иносказании*, *притче* и т. д., то мы должны рассматривать их не в качестве принадлежащих области *поэзии* как своеобразному искусству... а лишь с той стороны, с которой они находятся в связи с *общими* формами искусства, и их специфический характер может быть объяснен лишь из этой связи, а не из понятия собственных видов поэзии, каковыми являются эпос, лирика и драма».[2] И обрисовывая пределы художественных возможностей басни по сравнению с предшествующими формами символического искусства, Гегель подчеркивает: «Здесь уже открывается человеку не божественная воля в своей внутренней сущности... а совершенно обычный ход естественных событий, из порозненного изображения которого можно отвлечь... некоторое нравственное положение... учение, правило благоразумия... которое... предлагается нашему созерцанию...»[3] Не случайно анализ данного жанра Гегель связывает в основном также с эзоповской басней, относясь скептически к тем попыткам создания морализирующей современной басни, которые он отмечает у немецкого баснописца XVIII века Г. Пфеффеля.

Становление литературной поэтической басни произошло не сразу. Несмотря на то что уже в античности такие баснописцы, как Федр и Бабрий, пишут басни стихами, прозаический вид сугубо дидактической морализирующей басни продолжал доминировать вплоть до XVII века. Новое рождение европейской поэтической басни было связано с именем выдающегося французского поэта XVII века Ж. Лафонтена. Именно этот автор выдвинул на первое место в басне эстетическую функцию, создав образцы нового вида чисто художественной басни. Обратившись к традиции народного фабльо, он демократизировал жанр.

То, что Буало не принял басни Лафонтена, было не случайно. В эпоху, когда подспудно формировались предпосылки разгоревшегося в XVIII веке спора между сторонниками «древних» и «новых» авторов, новаторство Лафонтена объективно подрывало устои нормативной эстетической доктрины лидера французского классицизма. Несмотря на феноменальный успех басен Лафонтена у читателей, теоретически значение созданной им системы поэтической басни было осознано только спустя столетие. И сделано это было в Германии Г. Э. Лессингом. Фактически именно Лессинг впервые поставил вопрос о двух противостоящих друг другу структурных разновидностях басни: басне стихотворной, поэтической, которую Лессинг рассматривал как сугубо развлекательный жанр, и басне серьезной, назидательной, продолжавшей традиции философской прозаической басни античности.

Для просветителя Лессинга изящная непринужденность стиля лафонтеновской басни, подчеркнутая политическая индифферентность Лафонтена, сокрытие им своей позиции под маской наивного простака оставались неприемлемыми, ибо, по его мнению, все это превращало басню в «приятную игрушку». Сам Лессинг, выпустивший две книги прозаических басен в подражание Эзопу, видел в басне средство прокламирования просветительских идеалов. Не случайно по своему пафосу отдельные его басни приближались к политическому памфлету. В сопровождавшем издание теоретическом «Рассуждении о басне» (1759) Лессинг развернул собственное понимание функции и художественных особенностей жанра, резко выступив против лафонтеновской басенной системы.

Ратуя за политическую активность литературы и видя в басне одну из наиболее действенных форм критики пороков феодальной действительности, Лессинг по-своему опирался на весьма устойчивую традицию. Теоретическая мысль в Германии XVIII века, в лице крупнейшего теоретика немецкого классицизма И. К. Готшеда и одного из его противников И.-Я. Брейтингера, не только не отрицала значения басни в системе литературных жанров этого направления, но наоборот, выдвигала басню на одно из первых мест среди других жанров. Это полностью согласовывалось с общей эстетической концепцией немецкого классицизма, в которой понимание художественной ценности литературы мыслилось в неразрывной связи с выполнением ею назидательно-морализирующих функций.

Продолжателем этой линии объективно и выступил Лессинг в том отстаивании приоритета философской нравоучительной басни перед басней поэтической, которое было зафиксировано в его «Рассуждении о басне». Однако с исторической точки зрения позиция Лессинга также несла на себе печать ограниченности нормативной эстетики. Полемизируя со своими предшественниками,

[2] Гегель Г. В. Ф. Сочинения, т. XII. М., 1938, с. 390.
[3] Там же, с. 392.

lib.pushkinskijdom.ru

де Ламоттом, тем же Брейтингером, Ш. Батте, сам Лессинг сохранил во многом характерное для них понимание функции басни как жанра дидактического по преимуществу. Объективно нападки Лессинга на басню Лафонтена знаменовали собой фактическое торжество предложенной последним художественной системы басни.

Показательно, что в русской литературе нового времени, воспринявшей к середине XVIII века эстетическую доктрину европейского классицизма, художественная значимость басни никогда сомнению не подвергалась. Характеристика этого жанра содержится в стихотворном трактате лидера русского классицизма А. П. Сумарокова («Эпистола о стихотворстве», 1747). Сумароковым самим было написано около 300 басен (6 книг), причем главным авторитетом для него в данном жанре был именно Лафонтен. Следуя во многом его урокам, Сумароков создал тот тип художественной структуры стихотворной басни, который был воспринят всеми последующими русскими баснописцами и сохраняет свое значение до настоящего времени.

О том, в какой степени высокие достижения русской литературной басни начала XIX века были подготовлены собственным национальным опытом, и какого уровня литературно-критическая мысль России в решении интересующих нас вопросов достигла к этому времени, лучше всего можно судить по статье В. А. Жуковского «О басне и баснях Крылова» (1808). Статья эта явилась откликом на выступление противника карамзинистов А. С. Шишкова.[4] Но ей свойственна широта постановки проблемы, ибо в рассуждениях Жуковского нашли свое отражение и идеи Лессинга, и взгляды других представителей европейской просветительской эстетики — Вольтера, Винкельмана, Гердера.

Жуковский устанавливает типологию басенного жанра на основании его исторического развития. Им выделяются три эпохи в истории басни: 1-я эпоха, когда басня была ничем иным, как простым «реторическим способом, примером, сравнением».[5] 2-я эпоха, когда басня, получив самостоятельное бытие, «сделалась одним из действительных способов предложения моральной истины для оратора или философа нравственного». Таковы басни Эзопа и Федра, а в новейшее время, по мнению Жуковского, басни Лессинга. И наконец, 3-я эпоха, «когда из области красноречия перешла она в область поэзии, то есть получила ту форму, которой обязана в наше время Лафонтену и его подражателям».[6] К числу последних, причем превзошедшего своего учителя в совершенстве живописания характеров, Жуковский относит И. А. Крылова. Намеченное у Лессинга противопоставление философской дидактической басни древних новому роду поэтической стихотворной басни Жуковский также кладет в основу собственной типологии басенного жанра, отдавая явное предпочтение басне стихотворной: «В басне стихотворной я должен под личиною вымысла находить существенный (т. е. реальный, — *Ю. С.*) мир со всеми его оттенками; животные, герои басни, представляют людей, следовательно они должны... сохранить не только собственный, данный природою им образ, но... и тот человеческий характер, которому они служат изображением, со всеми их отличительными чертами». По мнению Жуковского, «басня... может быть... или *прозаическая*, в которой вымысел без всяких украшений, ограниченный одним простым рассказом, служит только прозрачным покровом нравственной истины; или *стихотворная*, в которой вымысел украшен всеми богатствами поэзии, в которой главный предмет стихотворца: запечатлевая в уме нравственную истину, нравиться воображению и трогать чувство».[7] Мы видим, что обоснованное Лессингом разграничение осознано у Жуковского уже в пользу поэтической разновидности жанра. Однако Жуковский по существу остался на позициях признания нравоучительной, морализирующей функции басни в целом, рас-

[4] Имеется в виду напечатанная в «Драматическом вестнике» (1808, ч. 5) статья А. С. Шишкова «Сравнение Сумарокова с Лафонтеном...», преследовавшая объективно цель принизить значение достижений в жанре басни И. И. Дмитриева. См. об этом подробнее: Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. Л., 1975, с. 208—210.

[5] Характерна полемика Жуковского с точкой зрения Вольтера, утверждавшего в своей статье о басне, написанной для «Энциклопедии», мысль о том, что своим происхождением басня обязана рабам, людям, лишенным свободы, и что родиной басни является Азия (Вольтер. Эстетика. М., 1974, с. 255). «Если невольник, опасаясь раздражить тирана, принужден скрывать истину под маской вымысла, — пишет Жуковский, — то человек свободный в угождение самолюбию — другого рода тирану, может быть еще более взыскательному — не менее обязан украшать предлагаемое им наставление формою приятною» (Жуковский В. А. Сочинения в прозе. Изд. 2-е, СПб., 1826, с. 70—71). И далее Жуковский с полным правом утверждает, развивая по-своему идеи историко-культурной концепции Гердера, что изобретение басни «принадлежит не одному народу в особенности, а всем» (с. 71).

[6] Жуковский В. А. Указ. соч., с. 72.

[7] Там же, с. 74, 75—76.

lib.pushkinskijdom.ru

сматривая поэтическую форму лишь как своеобразное украшение мысли, как средство более впечатляющего донесения морали. «Главный предмет стихотворца (в поэтической басне, — *Ю. С.*): запечатлевая в уме нравственную истину, нравиться воображению и трогать чувство», — считает Жуковский. [8] Сформировавшийся как поэт в период господства поэтической системы сентиментализма, утвердившейся в России на стыке XVIII и XIX веков, Жуковский и в истолковании природы басни остался на уровне представлений своего времени. Не случайно признавая Лафонтена величайшим авторитетом в жанре басни, он выделяет наиболее отличительным такой признак, как наивное простодушие. И в оценках басен Крылова Жуковский исходил из опыта классика русской сентименталистской басни И. И. Дмитриева. Чувствительность и морализирование составляли основные свойства манеры последнего в этом жанре.

Так в научно-критической литературе установилась традиция выделять две разновидности басенного жанра, в соответствии с различием их структурного облика и функций.

В одном случае функция жанра оказалась сведена исключительно к сюжетно оформленному нравоучению. Выводимая из философско-нравоучительного задания жанровая структура басни превращалась в своеобразную форму нравственного назидания. Главным в басне при подобной трактовке становилась вытекающая из сюжета (зачастую непосредственно выделенная) мораль.

Основу другой разновидности басенного жанра составляла реализация заложенных в басне дескриптивных возможностей. Дидактическое задание в ней отступает на второй план. Басня начинает рассматриваться прежде всего как поэтическое произведение. Не в назидательности, а в жизненности выводимых в басне характеров, в живой непринужденности повествования начинают видеть главные ее достоинства. Ослабляется надобность в выделенной морали. Центр тяжести в осуществлении творческого замысла переносится на повествование, наглядно выражающее (а не только иллюстрирующее) ту или другую нравственную идею или истину.

Как показал исследователь античной басни М. Л. Гаспаров, истоки формирования этой разновидности басенного жанра восходят еще ко временам античности. Сопоставление творчества двух крупнейших баснописцев древности, Федра и Бабрия, дало возможность Гаспарову увидеть в Бабрии своеобразного родоначальника поэтической басни. Установка на достижение эмоционального эффекта, внимание к образно-изобразительной стороне басенного повествования в произведениях Бабрия явно превалирует над абстрактным морализированием. [9] В новое время наиболее яркими представителями этого направления в развитии жанра басни принято считать французского баснописца XVII века Ж. Лафонтена, и в русской литературе — И. А. Крылова.

Теоретики в разное время по-разному осмысляли эстетические возможности этих двух типов басни, видя каждый раз воплощение художественной природы жанра то в одной, то в другой его разновидности. В советском литературоведении наиболее серьезная и по существу единственная попытка уяснить подлинную природу художественности басенного жанра принадлежит даже не филологу, а известному психологу Л. С. Выготскому. Он посвятил басне специальный раздел своей книги «Психология искусства», написанной еще в 1920-е годы, но опубликованной только в 1965 году.

На концепции Л. С. Выготского мы и хотели бы специально остановиться, поскольку в ней не только по-своему обобщаются предшествовавшие ему теории басни, но и заключены определенные методологические принципы истолкования басенного жанра на примере анализа басен И. А. Крылова.

Главную задачу своей книги Выготский видел в определении социальной основы того психологического феномена, который, по его мнению, определяет принципы восприятия искусства. К жанру басни его привела критика концепции главы «психологической» школы А. А. Потебни, утверждавшего независимость поэтического мышления от всякой внешней формы его выражения.[10]

Для Потебни басня представлялась идеальным материалом, при помощи которого он апробировал свои выводы о зависимости законов поэтического искусства от изначальных процессов объективации мысли, зафиксированных в структуре слова. Учение о внутренней форме слова как основе образного мышления, примененное им к объяснению путей формирования тропов (этих первичных зародышевых форм поэтического творчества), Потебня последовательно распространяет на более сложные явления литературы. На стадии перехода от «мифологической» формы образного мышления к собственно поэтическим формам он особое внимание уделяет басне, рассматривая ее как своеобразный вид усложненной метафоры в одном ряду с такими первичными жанрообразова-

[8] Там же, с. 76.

[9] Гаспаров М. Л. Античная литературная басня. (Федр и Бабрий). М., 1971, с. 175—178.

[10] Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. 2-е, испр. и доп., М., 1968, с. 54.

lib.pushkinskijdom.ru

ниями, как аллегория, пословица, притча.

Нетрудно увидеть здесь отдаленную близость теории Потебни со взглядами на прозаическую басню Г.-Ф. Гегеля. Разница состоит в том, что Потебня не отрицает заложенного в структуре внутренней формы басни поэтического содержания, открывающегося всякий раз в процессе ее восприятия переживающим ее значение субъектом. Отсюда подлинный смысл басни чаще всего бывает, по его мнению, весьма далек от того обобщающего вывода, который заключается в басенной морали. Так, он приводит примеры басни, из которой можно сделать сразу несколько прямо противоположных выводов, и замечает: «Только применение басни к частному случаю определяет, какие из ее черт должны быть сохранены в обобщении, если это обобщение должно сохранять связь с самой басней».[11] Т. е. басня, по мысли Потебни, будучи средством познания моральной истины, входит в процесс этого познания, предшествуя обобщению смысла, а не просто подгоняется под заранее приготовленную мораль, как это утверждал Лессинг. В этом пункте позиция Потебни резко противостоит теории немецкого просветителя XVIII века.

Но зато Потебня целиком солидаризируется с Лессингом в неприятии последним поэтической басни Лафонтена. Он прямо указывает: «Басня, ради годности своей к употреблению, не должна останавливаться ни на характере действующих лиц, ни на изображении сцены».[12] И выделяя вслед за Лессингом две манеры басенного повествования, Потебня также отдает предпочтение басне древних.

Таким образом, объективно Потебня выступал сторонником философской прозаической басни. Полемику с Потебней и Лессингом Выготский ведет с позиций отстаивания преимуществ поэтической басни.

Оставаясь в пределах той же системы разграничения басенного жанра, которая была обоснована Лессингом и Жуковским и позднее развита Потебней, Выготский всю свою теорию басни также строит на противопоставлении нравоучительной функции прозаического вида жанра изобразительным задачам басни поэтической. Под этим углом зрения он рассматривает и проблему басенных героев, и роль в басне аллегории, и вопрос о соотношении в ней единичного и всеобщего.

Выготский указывает, что еще Лессинг, отстаивавший преимущества прозаической басни, вынужден был нередко признавать несоответствие между рассказом басни и той моралью, которая из него выводится. Исследователь делал из этого справедливый, на первый взгляд, вывод: «Раз всякую, самую глупую историю можно при аллегорическом ее понимании наполнить каким угодно моральным смыслом, разве этим одним уже не сказано, что мораль к поэтическому рассказу не имеет никакого отношения?»[13] Но сам Лессинг никогда не отрицал важность морали. Для него, противника поэтической басни, повышение изобразительной живости рассказа мешает извлекать из басни практическую пользу, т. е. моральную истину. Лессинг считает, что «поэтическая красота и практическая польза басни находятся в обратном отношении и что чем поэтичнее и живописнее описание в басне... тем меньше басня отвечает своему назначению».[14] С этой точки зрения Лессинг борется с поэтической басней ее основоположника Лафонтена.

Нарушение принципов басенного жанра отмечал в свою очередь Потебня у нашего баснописца Крылова. Реабилитация поэтической басни, доказательство художественного ее превосходства над басней прозаической морализирующей и составляет пафос исследования Выготского.

На примере анализа ряда крыловских басен Выготский прослеживает структуру басенного повествования, усматривая ее главным принципом нарастающее столкновение двух несовместимых смысловых и психологических планов: «Всякая басня и, следовательно, наша реакция на басню развивается все время в двух планах, причем оба плана нарастают одновременно, разгораясь и повышаясь так, что в сущности оба они составляют одно и объединены в одном действии, оставаясь все время двойственными. В „Вороне и Лисице“ чем сильнее лесть, тем сильнее издевательство; и лесть и издевательство заключены в одной и той же фразе, которая одновременно есть и лесть и издевательство и которая эти два противоположных смысла объединяет в одно. В „Волке и Ягненке“ чем сильнее правота ягненка, которая, казалось бы, должна его отодвигать, отдалять от смерти, тем сильнее, напротив, близость смерти. В „Стрекозе и Муравье“ чем сильнее беззаботность, тем именно острее и ближе гибель... То же самое в „Волке на псарне“, где чем спокойнее, величественнее текут переговоры, тем ужаснее и страшнее действительная гибель, и когда мир заключен, тогда начинается травля. То же самое в „Тришкином кафтане“ и во всех остальных баснях... Аффективное противоречие, вызываемое этими двумя пла-

[11] Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 320.

[12] Там же, с. 311.

[13] Выготский Л. С. Указ. соч., с. 143.

[14] Там же, с. 135.

lib.pushkinskijdom.ru

нами басни, есть истинная психологическая основа нашей эстетической реакции».[15] Кульминационным пунктом басенного действия оказывается тот момент, когда оба плана соединяются, доводя противоречия до апогея и обеспечивая своеобразный взрыв, «катастрофу», служащую развязкой басни.

Так объясняет сам Выготский структурные особенности поэтической басни. Выводы его, которые мы только что привели, получены им на основании анализа целой группы басен И. А. Крылова. Итог, к которому он приходит, предопределен в сущности предваряющим его анализы басен разбором теоретических работ Лессинга и Потебни. «Мы видим, — утверждает Выготский, — что в басне не только нет противоположностей со всеми остальными видами поэзии, на которых все время настаивают Лессинг и Потебня, как на отличительных ее свойствах, но, напротив того, что в ней, как в элементарном виде поэзии, есть зерно и лирики, и эпоса, и драмы».[16] Выготский ссылается здесь на Белинского, называвшего отдельные басни Крылова «маленькими драмами», на Жуковского, видевшего в некоторых стихах басни «Мор зверей» черты эпической поэмы. Выготский допускает при этом наличие в отдельных баснях Крылова общественной и политической сатиры. Но главное для него — это утвердить универсальность басенной структуры; он видит в ней и «психологическое зерно трагизма» («Волк на псарне»), и «эмоциональный строй» героического эпоса («Мор зверей»), и зерно лиризма в басне «Стрекоза и Муравей». Отвергая понимание басни как средства дидактики, Выготский по существу вообще снимает вопрос о морально-оценочной стороне их содержания, т. е. того аспекта их художественной функции, который по-своему предопределяет структурные свойства жанра. Ощутить это можно, обратившись к конкретным разборам басен Крылова, которыми Выготский иллюстрирует свою концепцию.

В целом ряде случаев тонкие наблюдения исследователя раскрывают богатство и смысловую емкость крыловских басен. Однако при внимательном сопоставлении текста басен с предлагаемыми в книге Выготского их трактовками обнаруживается явная недостаточность его метода, ибо им в сущности не учитывается важнейшая функция поэтической басни — сатирическая. А это таит в себе опасность совершенно превратного истолкования содержания басенного текста и жанровой специфики поэтической басни в целом.

Вот как, например, интерпретирует Выготский басню «Синица». История о том, как синица грозилась «сжечь море» и как из этого ничего не вышло, завершается в басне Крылова моралью:

Примолвить к речи здесь годится,
Но ничьего не трогая лица:
Что делом, не сведя конца,
Не надобно хвалиться.[17]

По мнению Выготского, данная мораль не вытекает из басни. «Синица затеяла такое дело, в котором она не только не свела конца, но и не могла начать начала. И совершенно ясно, — заключает Выготский, — что смысл этого образа — синица хочет зажечь море — заключается вовсе не в том, что синица похвасталась, не доведя дело до конца, а в самой грандиозной невозможности того предприятия, которое она затеяла».

«Острота басни», по мнению исследователя, заключается в том, что «с одной стороны, подчеркивается необычайная реальность затеянного предприятия, с другой стороны, читатель все время подготовлен к тому, что предприятие это вдвойне невозможно. Самые слова „сжечь море“ указывают на то внутреннее противоречие, которое заключено в этой басне».[18]

Выготский приводит обширный отрывок из басни, изображающий ожидание жителями звериного царства обещанного чуда, и далее пишет: «Уже из этих описаний совершенно ясно, что Крылов взялся в басне за реализацию бессмыслицы, но обставил ее так, точно речь идет о самом обыденном и естественном деле. . . Описание и предприятие находятся в самом дисгармоничном несоответствии. . . Каким-то незаметным для нас громоотводом молния нашей насмешки отводится с самой синицы и поражает. . . всех тех зверей, которые шептали друг другу: „Вот закипит, вот тотчас загорится“ и которые с ложками явились к берегам. . . И конечно, предметом этой басни являются „затеи величавы“, а вовсе не скромное правило: не хвалиться делом, не сведя конца. . .»[19]

Подобный разбор сразу вызывает недоумение. Прежде всего, если предметом басни являются «затеи величавы», то неясно, почему «молния нашей насмешки» отводится автором басни от виновницы этих затей, синицы, а должна поражать только собравшихся у моря зверей. Остается неясным и другое: что понимает Выготский под «предметом басни»? Если этот предмет заключен в описании провалившейся «затеи» синицы, то почему это должно противопоставляться приводимой в финале басни морали? Достаточно повнимательнее присмотреться

[15] Там же, с. 183—184.
[16] Там же, с. 181—182.
[17] Крылов И. А. Сочинения в 2-х т., т. 1. М., 1956, с. 50. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.
[18] Выготский Л. С. Указ. соч., с. 159.
[19] Там же, с. 160.

lib.pushkinskijdom.ru

к тексту басни, чтобы увидеть, что завершающая ее мораль не только органично вытекает из содержания, но непосредственно, текстуально обозначена уже в зачине произведения.

Синица на море пустилась:
Она хвалилась,
Что хочет море сжечь.

Финал подобной затеи закономерен:

Синица со стыдом всвояси уплыла;
Наделала синица славы,
А море не зажгла.

И повествователь обнажает в морали нравственный вывод, следующий из рассказанного:

. . . делом, не сведя конца,
Не надобно хвалиться.
(с. 49—50)

Мы видим, что мораль несомненно координируется с зачином. И это не случайно. Дело в том, что «Синица» — оригинальная басня Крылова. Она построена на народной поговорке «Хвалилась синица море спалить» (см.: «Толковый словарь живого великорусского языка» В. Даля, т. 4. М., 1935, с. 191). Крылов как бы овеществил заключенное в народном афоризме осуждение беспочвенного прожектерства и всякого рода бахвальства, развернув эту оценку в сочной жанровой картине. И вне учета генетической основы, порождающей содержание крыловской басни, все разговоры о «реализации в басне бессмыслицы» будут оставаться красивыми словами. Любой басенный сюжет, с точки зрения здравого смысла, заключает в себе долю бессмыслицы. Но за этой бессмыслицей всегда скрывается вполне определенный смысл. В данном случае баснописец исходит из опыта народной мудрости, зафиксированного в емкой формуле фольклорного фразеологизма.

Подчеркивая необоснованность отделения морали от основного содержания басни, мы отнюдь не хотим этим сказать, что Крылов выступает здесь как морализатор. Содержание басни действительно богаче, чем следующий из морали логический вывод. Ее эстетический эффект во многом обеспечивается красочной картиной беспокойного ожидания зверей. Но в восприятии этой картины огромную роль играет скрытая фигура рассказчика. На всем повествовании лежит печать добродушной насмешки, тонкой иронии:

И даже, говорят, на слух молвы крылатой,
Охотники таскаться по пирам
Из первых с ложками явились к берегам,
Чтоб похлебать ухи такой богатой,
Какой-де откупщик и самый тароватый
Не давывал секретарям.
(с. 50)

Этот штрих примечателен, ибо в нем зафиксирована не просто бытовая подробность, а метко схвачено социальное явление далеко не безобидного свойства. Здесь заключен намек на механику получения откупов. Этот элемент социальности с вытекающим из нее сатирическим подтекстом составляет отличительную черту лучших басен Крылова. Но именно это остается за пределами внимания Выготского.

Остановимся еще на некоторых разборах Выготского, в частности на его анализе басни «Мор зверей». В этой басне Выготский также усматривает столкновение двух психологических планов. Причем столкновение происходит на «давящем и глубоко трагическом фоне» — на фоне картины «необычайного свирепства смерти».

Мастерство Крылова в изображении картин моровой язвы, данном в зачине басни, отметил Жуковский.

Смерть рыщет по полям, по рвам,
по высям гор;
Везде разметаны ее свирепства жертвы. . .

Эти два стиха, по его мнению, «не испортили бы никакого описания моровой язвы в эпической поэме».[20]

Выготский целиком присоединяется к Жуковскому, но распространяет эту характеристику на всю басню: «И в самом деле, басня подымается здесь на высоту эпической поэмы. Истинный смысл этой басни раскрывается в тех глубоко серьезных картинах, которые здесь развертываются, причем очень легко показать, что басня эта, и действительно равная по величине небольшой поэме и имеющая только струнку нравоучения, прибавленную явно как концовка, конечно не исчерпывает своего смысла в этой морали:

И в людях также говорят:
Кто посмирней, так тот и виноват»[21]
(с. 64)

Сменяющие картину мора покаяния зверей и составляют основное содержание басни. Выготский справедливо подчеркивает несоответствия в признаниях тяжести греха с лицемерно смягчающими вставками и оправданиями покаянного тона в речах хищников: «В речи льва звучит все время лицемерный и хитрый иезуит, и все решительно речи зверей (имеются в виду хищники, — *Ю. С.*) развертываются в плане лицемерного преуменьшения своих грехов. . . Противоположный план басни обнаруживается в замечательной речи вола, равной которой в своем роде не создала еще второй раз русская поэзия».[22] Эта покаянная речь вола стоит того, чтобы ее процитировать:

---

[20] Жуковский В. А. Указ. соч., с. 90.

[21] Выготский Л. С. Указ. соч., с. 169.

[22] Там же, с. 169—170.

lib.pushkinskijdom.ru

В свой ряд смиренный Вол им так мычит:
«И мы
Грешны. Тому лет пять, когда зимой
кормы
Нам были худы,
На грех меня лукавый натолкнул:
Ни от кого себе найти не могши ссуды,
Из стога у попа я клок сенца стянул».

(с. 63—64)

Чистосердечностью этого покаяния и воспользовались звери для того, чтобы объявить Вола виновником всех своих бед и приговорить его к сожжению на костре. Такова развязка.

Действительно, Выготский прав: «Если прежде огромный грех был представлен в оправе самооправдания, то здесь ничтожный грех дан в такой патетической оправе самообвинения, что у читателя создается чувство, будто самая душа вола обнажается перед нами в этих мычащих и протяжных звуках».[23]

Стало уже традиционным у всех, кто обращается к этой басне, подчеркивать неподражаемое мастерство, с каким передана у Крылова мычащая интонация слов Вола. Для Выготского блестящее использование приема звукоподражания важно не само по себе, а опять же как еще одно свидетельство заключенной в стихах этой басни «эпической серьезности и глубины». Как это обосновывается?

Известно, и это уже неоднократно отмечалось исследователями, что в оригинале данной басни у Лафонтена последним кающимся грешником, обрекаемым на сожжение, является не Вол, а Осел. Это он признается, что сорвал несколько травинок с чужого луга, и участь глупца оказывается предрешенной. Произведенная Крыловым замена Осла Волом (Выготский почему-то определяет эту замену как «стилистическую») придала содержанию басни качественно новое звучание. Оценивая смысл происшедшей замены, Выготский лишь развивает свой первоначальный тезис, отмечая, что в басне «есть все то, что находим мы обычно в эпической поэме: возвышенность и важность общего эмоционального строя и языка, истинная героичность, противопоставленная чему-либо противоположному, и в заключение, так сказать, в катастрофе басни, опять оба плана объединяются вместе, и заключительные слова означают как раз два совершенно противоположных смысла:

Приговорили —
И на костер Вола взвалили.

Это одновременно означает и высший жертвенный героизм вола, и высшее лицемерие прочих зверей».[24]

Таков итог анализа. Как видим, он ведется по той же схеме, какая была использована применительно к басне «Синица» — на основе прослеживания двух противостоящих психологических планов, столкновение которых и составляет кульминацию басенного рассказа. Но в какой степени выводы исследователя помогают уяснить содержание басни? Что значит приписывать басне черты и достоинства эпической поэмы? Для Выготского «истинный смысл басни раскрывается в глубоко серьезных картинах», содержащих описание моровой язвы в зачине произведения. Мнение Жуковского, касающееся в основном стилистического совершенства двух стихов басни, Выготский кладет в основу смысловой интерпретации всего текста «Мора зверей».

Какова же действительная функция этих впечатляющих описаний звериного бедствия в контексте решаемой баснописцем идейно-художественной задачи? Вот стихи зачина басни, в котором развернута картина моровой язвы:

Лютейший бич небес, природы ужас — мор
Свирепствует в лесах. Уныли звери;
В ад распахнулись настежь двери:
Смерть рыщет по полям, по рвам, по высям гор;
Везде разметаны ее свирепства жертвы, —
Неумолимая, как сено косит их,
А те, которые в живых,
Смерть видя на носу, чуть бродят полумертвы:
Перевернул совсем их страх,
Те ж звери, да не те в великих столь бедах. . .

(с. 62)

Перечтем их внимательно. Действительно, создание атмосферы эпической масштабности составляет, на первый взгляд, главную цель зачина. Она передана автором басни емко и выразительно. Жуковский великолепно уловил поэтическое мастерство Крылова, выделив 4 и 5 стихи зачина как образцово эпические. Но не будем спешить с окончательными выводами насчет эпического характера басни в целом. Не будем забывать об ирреальности художественного мира, создаваемого в жанре басни. В этой картине, поражающей как будто бы размахом в передаче трагических событий, автором вносятся едва заметные, но вполне определенные и потому далеко не случайные штрихи стилевого травестирования.

Уже третий стих «В ад распахнулись настежь двери» находится на грани стилевого напряжения, за которой эпос грозит перерасти в пародию. В двух последующих стихах чистого ямбического шестистопника Крылов еще поддерживает эту величественность эпического повествования. Но лишь затем, чтобы тут же наступивший спад стилистической тональности вернул читателя в атмосферу

[23] Там же, с. 170.
[24] Там же, с. 171.

lib.pushkinskijdom.ru

жанра басни, именно басни, а не эпоса: Смерть «неумолимая, *как сено* косит их» (т. е. зверей; курсив мой, — *Ю. С.*). Таким бытовым, заведомо сниженным сравнением Крылов нагнетает атмосферу безысходности, постигшей жителей звериного царства. Но одновременно подобное сравнение способно вызвать улыбку, благодаря чему ощущение трагизма снимается. Следующие затем два стиха еще более усугубляют этот травестийный подтекст:

А те, которые в живых,
Смерть видя на носу, чуть бродят
полумертвы.

О какой эпической возвышенности и важности эмоционального строя можно говорить, читая подобные стихи?

Подлинный смысл этой двойственности зачина вскрывается непосредственно в последующих стихах, которые и являются как раз своеобразным ключом для понимания авторского замысла в целом:

Те же звери, да не те в великих столь
бедах:
Не давит волк овец и смирен, как монах;
Мир курам дав, лиса постится в под-
земелье:
Им и еда на ум нейдет.
С голубкой голубь врозь живет,
Любви в помине больше нет:
А без любви какое уж веселье?
(с. 62)

Перед лицом грозящей всем беды облик хищников как будто меняется («Те ж звери, да не те. . .»). Тонкими штрихами, с явной иронией Крылов рисует внезапное преображение всех хищников («волк. . . смирен, как монах. . . лиса постится в подземелье. . .»).

Так вскрывается функция зачина. Перед нами утопия поневоле, но несущая в структуре басни вполне определенный смысл. Вся картина ужасного разгула смерти, данная в зачине, оказывается нужной баснописцу для того, чтобы обосновать необычайную перемену в нравах зверей. Мор уже осуществляет по-своему принцип высшей справедливости. А это в свою очередь подготавливает и психологически объясняет последующее лицемерие в покаяниях зверей. Уже реакция Лисицы и других льстецов на исповедь Льва служит первым предзнаменованием финала. Каются все. Но лишь для того, чтобы оправдаться, изобразить себя ни в чем не повинными жертвами постигшей звериный мир небесной кары:

И все, кто были тут богаты
Иль когтем, иль зубком, те вышли вон
Со всех сторон
Не только правы, чуть не святы.
(с. 63)

И вот тут выступает со своим чистосердечным покаянием Вол. Что существенно в его образе? Конечно, не «жажда героического подвига» и не воплощение экзальтированной патетики самораскаяния, но нечто другое. Вол — единственный из всех кающихся в басне животных, кто не принадлежит к миру хищников. Вол — труженик. Отсюда его простота и наивность, бесхитростность, неподражаемо раскрываемые Крыловым. Если бы в басне фигурировал Осел, как это было у Лафонтена, то ее содержание носило бы также абстрактно морализирующий характер, ибо Осел — традиционное для басенного жанра олицетворение глупости. Замена Осла Волом не просто переиначила эмоциональный строй басни; она придала басне дополнительную смысловую насыщенность, наполнив ее острым социальным звучанием.

Именно поэтому идейно-художественный эффект басни определяется, на наш взгляд, не близостью ее к эпической поэме, а той необычайно тонкой нюансировкой психологического облика персонажей, благодаря которой перед читателем вставала картина царящей в общественной жизни несправедливости. Лживость и лицемерие сильных мира, перекладывающих на плечи смиренных тружеников ответственность за собственные беззакония — вот идея басни «Мор зверей». Но как раз этот смысловой сатирический акцент содержания басни Крылова игнорируется Выготским в угоду его теории «поэтической басни». Приравнивая рассмотренную басню к эпосу, исследователь упускает из виду, что сама проблема «поэтичности» басен Крылова (во всяком случае таких, как «Мор зверей») неотделима от их сатирического идейного задания.

Рассмотрим еще один образец аналитических принципов Выготского — интерпретацию им басни Крылова «Волк на псарне». В данном случае внеположность метода исследователя жанровой природе поэтической басни и несостоятельность его выводов бросаются в глаза особенно резко.

Сам Выготский признает, что «эта удивительнейшая из крыловских басен не имеет себе равных ни по общему эмоциональному впечатлению, которое она производит, ни по внешнему строю, которому она подчинена».[25] Выготский справедливо подчеркивает отсутствие в басне выделенной морали и подчеркнутую серьезность тона.

Обстоятельства, вызвавшие появление этой басни, как и смысл ее иносказательного повествования и идейно-содержательный подтекст ее сюжета, общеизвестны. Содержание басни связано с событиями Отечественной войны 1812 года. На это ссылается и Выготский, внося,

[25] Там же, с. 171.

lib.pushkinskijdom.ru

правда, элемент сомнения в достоверность общепризнанного истолкования произведения. «Басню эту издавна толковали и понимали не иначе, как прилагая к тем историческим событиям, которые она *якобы* должна изображать» [26] (курсив мой, — *Ю. С.*).

Выготский упоминает и общеизвестный факт чтения Кутузовым этой басни, когда полководец уподобил себя Ловчему, а Наполеона — Волку. Для современников была вполне очевидна прямая связь сюжета басни с крушением захватнических планов Наполеона, вторгшегося в Россию. Тем более странным выглядит резюме исследователя на этот счет. «Не станем разбираться в сложном и запутанном вопросе, так ли это или не так, а если так, то в какой мере верно и точно сказалась зависимость басни от исторической действительности. Скажем прямо, что исторический повод никогда (?) и ничего (?!) не может нам разъяснить в басне. Басня, возникшая по любому поводу, как и всякое художественное произведение, подчинена своим собственным законам развития, и эти законы никогда, конечно, не будут объяснены из простого зеркального отражения исторической действительности».[27] Здесь каждая фраза вызывает возражение либо в силу ошибочности заключенной в ней мысли, либо в силу заведомо ненаучной постановки вопроса.

Легче всего, высказав недоверие к общепризнанному истолкованию произведения, уйти от объяснения своей позиции, сославшись на «сложность и запутанность вопроса». Последнее, кстати, также сомнительно, ибо никаких доводов в пользу «запутанности» вопроса не приводится, да их, по-видимому, и нет.

Еще более серьезные возражения вызывает вторая фраза, в которой в категорической форме отрицается всякое значение исторического факта, а главное — его оценки для понимания иносказательности басенного сюжета. Вопрос о конкретных поводах, вызывающих к жизни те или иные явления литературы, действительно не прост. В басне, сама жанровая природа которой диктует маскировку истинного предмета повествования, дело обстоит особенно сложно. Но применительно к известному циклу крыловских басен, созданных в 1812—1813 годах, отрицать его прямую связь с событиями Отечественной войны попросту нелепо. Достаточно вспомнить зачин басни «Ворона и Курица», чтобы это доказать. Весь пафос идейного содержания этого произведения определен историческим поводом, по которому оно написано. Аналогичным образом обстоит дело и с басней «Щука и Кот». Смеем думать, что и для понимания басни «Волк на псарне» исторический повод, вызвавший ее появление, играет не последнюю роль. Сам Выготский в ходе анализа вынужден это демонстрировать.

Что же касается подчиненности басни «как и всякого художественного произведения. . . своим собственным законам развития», то очевидность подобного заявления сомнений не вызывает. У каждого жанра есть свои внутренние законы. Вопрос лишь в том, как их понимать. Заметим пока, что в своем стремлении утвердить имманентность законов, определяющих художественную природу басни, Выготский в какой-то мере сражается с призраками. Никто никогда не пытался объяснять законы басни «простым зеркальным отражением исторической действительности».

Но обратимся к предложенной Выготским трактовке содержания басни «Волк на псарне». И здесь она строится на вскрытии заложенного в басне «противочувствия». В самой возможности «сопоставления басни с трагическим положением победившего (?) Наполеона» [28] Выготский видит подтверждение своей мысли о пронизывающем структуру басни противоречии.

Как же определяются те два противостоящих эмоциональных плана, в столкновении которых исследователь видит источник развития басенного сюжета? «Первое, что бросается нам в глаза, — пишет он, — это необычайная тревога, близкая к панике, которая так непередаваемо мастерски набросана в первой части басни».[29] Панике и смятению, охватившим псарню, противостоит полное хладнокровия и самообладания величественное спокойствие волка. Выготский подкрепляет свою мысль ссылкой на контрастность стилевого оформления между реакцией, последовавшей на появление в псарне хищника, с одной стороны, и поведением самого волка, с другой. Приводя отрывок из начала басни, где описывается возбуждение на псарне, он заключает: «Здесь что ни слово, то ад. Весь этот шумливый, кричащий, бегающий, бьющий, смятенный стих, который как лавина обрушивается на волка, вдруг принимает совершенно другой план — стих делается длинным, медленным и спокойным, как только переходит к описанию волка».[30]

Мой Волк сидит, прижавшись в угол задом,
Зубами щелкая и ощетиня шерсть,
Глазами, кажется, хотел бы всех он съесть;

[26] Там же, с. 172.
[27] Там же.

[28] Там же, с. 172—173. Что означает в данном случае эпитет «победивший», нам неясно, ибо полагать, что Наполеон вступил в Москву в роли победителя, по меньшей мере странно.
[29] Там же, с. 173.
[30] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

Но, видя то, что тут не перед стадом,
И что приходит, наконец,
Ему рассчесться за овец, —
Пустился мой хитрец
В переговоры. . .

(с. 67)

Противоположная тональность в описании пробудившейся псарни по сравнению с состоянием волка действительно заметна. Но Выготский трактует ее в пользу волка, настойчиво подчеркивая его «величие»: «Вместо растерянности, отчаяния, просьб мы слышим величественное начало стиха, точно заговорил император: „И начал так: «Друзья, к чему весь этот шум?»“ Здесь не только величественное это „и начал так“, точно речь идет о спокойном и очень торжественном начале, но потрясающе серьезно по контрасту с предыдущим и обращение „друзья“ к этой ораве, бегущей с ружьем и дубьем, и особенно это ироническое „к чему весь этот шум?“» [31]

Но что в действительности происходит в зачине басни? Что скрывается за всеобщим возбуждением, возникающим на псарне при появлении хищника? Конечно, не смятение и не страх, а своеобразное выражение массовости порыва, когда на борьбу с врагом поднимаются все. Раскрывая иносказательный подтекст басни, можно сказать, что здесь схвачен как раз тот момент Отечественной войны 1812 года, когда, по выражению Л. Н. Толстого, «дубина народной войны поднялась со всею своею грозною и величественною силой. . .» [32] Поэтому отмечаемая Выготским контрастность в описании псарни и реакции на происходящее со стороны Волка имеет совершенно иной смысл. Она призвана оттенить массовость и непосредственность реакции псарей и собак на фоне лицемерного миролюбия прижатого в угол волка. В последнем случае имеется в виду попытка Наполеона через миссию Лористона склонить Кутузова к перемирию.

По логике же истолкования смысла басни Выготским все симпатии читателя должны быть на стороне Волка. Явно бросающаяся в глаза заключенная в тексте басни система оценок в его интерпретации странным образом смещается. Облик Волка предстает у Выготского в ореоле жертвенности и величия, исполнен полного духовного превосходства над окружающими. Не случайно в итоговой оценке басни Выготский сближает ее с трагедией.[33] Гибель Волка преподносится как трагический акт, утверждающий силу слепой жестокости. Так истолковывается финал басни. Читателю предлагается как бы забыть емкое определение забравшегося в чужой дом хищника: «вор». Лицемерное миролюбие и нарочитое высокомерие волка выдаются чуть ли не за доблесть, оттеняющую ничтожество панической суматошности его противников. В наглом бесстыдстве хищника («к чему весь этот шум?») Выготский склонен даже усматривать иронию: «Назвать шумом этот описанный прежде ад и еще спросить, к чему он, — это значит с такой необыкновенной поэтической смелостью уничтожить, умалить и свести одной презрительной нотой на нет все противостоящее волку до такой степени, что по смелости очень трудно назвать какой-либо подобный прием в русской поэзии».[34]

Как видим, увлеченный собственной логикой, Выготский приписывает и Крылову своей взгляд на вещи.

Прежде всего непонятно, почему охватившее псарню возбуждение рассматривается как «тревога, близкая к панике», как «смятение». «Поднялся весь тут псарный двор. . .», «псы. . . рвутся вон на драку. . .» Как мы уже заметили выше, речь может идти о единодушной готовности к отпору, но никак не о панике. В смятении пребывает, конечно, Волк. Это ему приходится изворачиваться и лгать, чтобы остаться живым. Поэтому странным выглядит замечание Выготского насчет наличия в басне иронии. Иронический подтекст в басне, конечно, присутствует. Но он заключен не в речи волка, а в речи повествователя, т. е. автора басни, и объектом иронии является прежде всего оказавшийся в западне волк. Сигналом авторской иронии является дважды употребленное применительно к волку притяжательное местоимение «мой». Контекст, в котором заключаются всякий раз эти формулы «мой волк», «мой хитрец», не оставляет сомнения в том, на чьей стороне симпатии автора. И поэтому выспренняя тирада Выготского, отмечающего «поэтическую смелость» Крылова, уникальность найденного им приема для выражения волчьего презрения к окружающим, в сущности лишена смысла. Она бьет мимо цели. Но зато Выготский, как и в предыдущих случаях, упускает из виду важнейший компонент басенной системы повествования: отчетливо выраженное

---

[31] Там же, с. 173—174.

[32] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., юбилейное издание, т. 12. М.—Л., 1933, с. 120.

[33] «Нам думается, — пишет Выготский, — что впечатление от этой басни может быть названо без всяких прикрас трагическим, потому что соединение тех двух планов, о которых мы говорили выше, создает переживание, которое характерно для трагедии» (с. 176). Нам представляется, однако, что как бы ни оценивать трагическое положение Наполеона в сгоревшей Москве, в самой басне нет ни тени трагизма в отношении Волка.

[34] Там же, с. 174.

lib.pushkinskijdom.ru

присутствие авторского голоса, на важную роль которого мы только что указали.

В литературоведении уже рассматривался вопрос об источниках сюжета, использованного Крыловым в басне «Волк на псарне».[35] Восходящий к древности сюжет Крылов обработал применительно к русским условиям. И суть дела не только в бытовых подробностях описаний. Гораздо существеннее система моральных оценок, зафиксированная в тексте басни. В ее выражении главная роль принадлежит, конечно, автору. Но сама позиция автора покоится в свою очередь на прочном фундаменте той системы этических представлений, которая отражает народный взгляд на вещи. Это подтверждает язык басни, стилевая манера повествования. «Но видя то, что тут не перед стадом, . . . пустился мой хитрец в переговоры». И по форме, и по содержанию мысль эта в сущности эквивалентна народной пословице: «Молодец против овец, а против молодца — сам овца».

В басне волк просит мира. Ситуация, в которую поставлен хищник, своеобразно сближает его с ягненком из басни «Волк и Ягненок». В речи волка даже проскальзывают знакомые фразеологические обороты, только выдержанные в примирительно заискивающем тоне («Я ваш старинный сват и кум»). Миролюбие волка вынужденное. И соответственно фамильярный тон Ловчего, прерывающего клятвенные заверения новоявленного друга, диктуются как раз умудренностью опытом охотника: волку верить нельзя. Выготский констатирует противоречие между действительным положением волка и тем тоном, каким он обращается к окружающим. Противоречие между двумя смысловыми планами — предлагаемой мировой и действиями, сопровождающими предложение, сохраняется, по его мнению, и в речи Ловчего. Объединение двух планов в финальных словах последнего служит сигналом катастрофы басни, т. е. ее развязки.

В контексте собственных рассуждений Выготский остается последовательным. Но в том, как истолковывается им суть контрастной противопоставленности речей волка и Ловчего, вновь налицо явные передержки. Увлеченность заставляет исследователя приписывать стиховому строю басни смысловые значения далеко не бесспорного характера. Вот как он это делает: «В гениальном противоположении „ты сер, а я, приятель, сед“ разница в звучащем „р“ и в тупом „д“ никогда не связывалась с такой богатой смысловой ассоциацией, как здесь». По мысли Выготского, выделенные звуки несут в себе эмоциональную выразительность смысла целого — т. е. противоположность величественной речи волка и фамильярной сниженной речи Ловчего; «звуковое несовпадение как бы дает звучащую формулу этим двум различным смыслам».[36]

Подобные рассуждения о насыщенности смысловыми ассоциациями звуковой окраски эпитетов («сер» и «сед») в реплике Ловчего остаются делом вкуса исследователя. Заметим только, что при этом странным образом упускаются из виду обстоятельства, связанные с тем самым «историческим поводом», значение которого для понимания басни Выготскому не представлялось важным.

В емком, хотя и предельно сжатом противопоставлении эпитетов «сер» и «сед», действительно заключено столкновение двух смысловых планов, но совсем в ином аспекте, чем это видится Выготскому. И в эпитете «сер» (краткой форме прилагательного «серый») и в эпитете «сед» (седой) тесно слиты и неразрывно сосуществуют два уровня смысла: видимый, текстовой план изображения и невидимый, подразумеваемый план иносказательного подтекста, обнаружение которого и составляет художественную задачу басни. Если первый план, вытекая из самого значения слов, покоится на ассоциациях фольклорной поэтики, перешедших в данном случае в жанр басни (в народных сказках, как и в баснях, волк всегда «серый»), то второй, смысловой, план вызывает ассоциации иного порядка. Он обращен к конкретным реалиям исторического быта. Серый походный сюртук завоевателя — Наполеона и седые волосы русского фельдмаршала — вот опорные признаки ассоциаций исторического порядка. Они и составляют второй уровень смыслового звучания эпитетов «сер» и «сед», благодаря чему ирреальный художественный план басни наполнялся для современников реальным историческим содержанием.

В свете сказанного субъективность истолкования Выготским смысла басни, надуманность его попытки видеть в этой басне структурные черты трагедии обнажаются особенно отчетливо. Выготский прав тогда, когда отмечает неподражаемое мастерство Крылова в передаче динамики действия. Небольшое по размерам басенное повествование действительно исполнено необычайной динамики и даже своеобразной масштабности. Но идейный смысл того и другого истолкованы Выготским совершенно превратно.

Так обстоит дело с трактовкой Выготским басни «Волк на псарне». Мы не собираемся оспаривать абсолютно все положения его работы. Восходящая к Лессингу и Потебне мысль о том, что заявленные в морали басен нравственные правила обычно далеко не покрывают всего идейного их содержания, а порой опровер-

[35] Фомичев С. А. Басня Крылова «Волк на псарне» и ее литературный источник. — В кн.: Сравнительное изучение литератур. Л., 1976, с. 31—34.

[36] Выготский Л. С. Указ. соч., с. 175.

lib.pushkinskijdom.ru

гаются ими, несомненно верна. Подтверждение правоты этой мысли дают разборы басен «Волк и Ягненок», «Ворона и Лисица». Но когда вслед за этим утверждается несовместимость поэтической басни с какими бы то ни было моральными оценками и сверх того в басне начинают видеть совмещение структурных свойств самых различных жанровых форм, то подобная увлеченность ведет, как нам кажется, к утрате представлений о ее собственной жанровой природе. Специфические черты жанра растворяются в некоей всепоглощающей модели, призванной доказать мнимую универсальность художественной системы басни. Само содержание басен оказывается лишь материалом для логических построений в целях апробации созданной исследователем концепции.

Мы уделили столь большое внимание книге Л. С. Выготского именно потому, что содержащийся в ней раздел о басне является самым последним теоретическим исследованием, посвященным этому жанру в нашем литературоведении. В целом ряде моментов высказанные в его работе идеи действительно отличаются свежестью и оригинальностью. На это неоднократно указывалось всеми, кого так или иначе привлекал его труд в связи с обращением к вопросам теории басенного жанра. Но за ссылками на оригинальность трактовки отдельных вопросов теории басни, за признанием правоты исследователя в его полемике с концепцией А. А. Потебни остаются в стороне те вопиющие, на наш взгляд, несообразности, которые допускает Выготский в своих конкретных разборах крыловских басен. Историки литературы либо не замечают субъективизма, допускаемого в истолкованиях Выготского, целиком принимая его взгляд на вещи,[37] либо ограничиваются беглыми указаниями на сомнительность его трактовки, предпочитая не затрагивать вопрос по существу.[38]

Однако важность обращения к данному вопросу диктуется целым рядом обстоятельств. Уже в 1930-е годы раздавались призывы отказаться от преувеличенных якобы представлений о роли Крылова в развитии русской литературной басни.[39] Главное значение Крылова-баснописца в статьях, подобных статье И. Эйгеса, сводится к культивированию в его баснях бытописательства. О мастерстве Крылова-сатирика в ней почти ничего не сказано. И эта тенденция, к сожалению, сохраняется до настоящего времени. Не случайно, например, в отдельных работах, посвященных в последнее время анализу наследия Крылова, проблема сатирической природы лучших его басен, вопрос о социальной направленности их содержания почти не затрагивается.[40] Приход Крылова к жанру басни объясняется как результат поисков «более престижных и влиятельных в обществе» жанров. И из выразителя духовной мудрости нации, сумевшего придать жанру басни невиданную ранее масштабность и художественную емкость, Крылов объективно оказывается превращен в ученика и последователя И. И. Дмитриева и Д. И. Хвостова. Вольно или невольно все заслуги в обновлении жанра русской стихотворной басни отнесены почти исключительно на счет двух названных поэтов.

Выготский, конечно, не ставил своей целью оценить историческое значение Крылова в развитии русской поэтической басни. Его целью оставалась попытка уяснить механизм факторов, определяющих художественный эффект басни. Но результатом, как мы видели, явилось явное искажение истинного смысла заключенного в баснях идейного содержания. И объективно предложенная Выготским трактовка приводит к искажению перспективы в оценке исторического значения творчества великого баснописца в целом. Причина этого состоит как раз в том, что, стремясь представить стихотворную басню родственной другим жанрам литературы, Выготский упускает из виду ее важнейшую функцию — сатирическую. А без этого все разговоры о своеобразии художественной структуры крыловской басни теряют смысл.

Между тем наиболее проницательные современники Крылова хорошо понимали истинную силу его басен, видя в них прежде всего сатиру. Сошлемся хотя бы на А. Бестужева, который в статье «Взгляд на старую и новую словесность в России» («Полярная звезда», 1823), отметив пленительную утонченность насмешек знаменитого современника Кры-

---

[37] Такое положение мы наблюдаем, например, в главе А. П. Чудакова, посвященной оценке наследия А. А. Потебни, в коллективной монографии «Академические школы в русском литературоведении» (М., 1975).

[38] Пример этому имеет место в содержательной статье И. Подгаецкой «Поэтика жанра и национальное своеобразие» («Вопросы литературы», 1969, № 11, с. 116—133).

[39] См.: Эйгес И. К вопросу об эволюции басни как жанра. — Русский язык в советской школе, 1931, № 1, с. 19—29. С вульгарно-социологических позиций автор ратует за преодоление взглядов об основополагающей роли традиций крыловской басни, предлагая включить в число русских баснописцев Я. П. Полонского, Ф. И. Тютчева и даже М. Е. Салтыкова-Щедрина как автора сатирических сказок.

[40] Я имею в виду главы, посвященные Крылову-баснописцу, в монографии «Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества» (Л., 1975).

lib.pushkinskijdom.ru

лова, И. И. Дмитриева, в его сатирах, нашел необходимым подчеркнуть высокое совершенство именно крыловских басен: «Крылов возвел русскую басню в оригинально-классическое достоинство. Невозможно дать большего простодушия рассказу, большей народности языку, большей осязаемости нравоучению. В каждом его стихе виден русский здравый ум. Он похож природою описаний на Лафонтена, но имеет свой особый характер: *его каждая басня — сатира*, тем сильнейшая, что она коротка и рассказана с видом простодушия»[41] (курсив мой, — *Ю. С.*).

Современники улавливали и новаторство баснописца в контексте формировавшихся в то время принципов художественного историзма. На фоне басен Дмитриева народность системы мировосприятия Крылова ощущалась особенно остро. Именно вокруг этой проблемы и развернулась в 1820-е годы полемика, в центре которой стоял вопрос о художественной стороне крыловских басен и главными участниками которой явились П. А. Вяземский и А. С. Пушкин.

Наконец, следует помнить принципиальное высказывание Белинского, которое почему-то редко привлекает внимание исследователей, хотя в нем содержится предельно сжатое и необычайно точное определение сущности басни на том уровне, какого она достигла в России к началу XIX века. Именно сатирический пафос лучших басен Крылова составлял, по мнению Белинского, их непреходящую поэтическую ценность. «Басня как нравоучительный род поэзии в наше время, — писал критик, — действительно ложный род; если она для кого-нибудь годится, так разве для детей... Но басня как сатира есть истинный род поэзии».[42]

[41] Литературно-критические работы декабристов. М., 1978, с. 45.

[42] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VIII. М., 1955, с. 575.

Белинский не отрицает того, что басня может заключать в себе элементы иных родов поэзии, например комедии. Но басня, «как она есть, не может быть заменена никаким другим родом, как бы он ни был выше ее».[43]

С этим связаны и замечания Белинского, касающиеся народности крыловских басен. В конечном счете они не противоречат его тезису о сатирической природе подлинно поэтической басни, но наоборот, могут служить ему подтверждением. Сатира и составляет, по мнению Белинского, истинную поэзию басни. В ней жанр обретает свой высший идейный и художественный смысл.

В структуре басни могут действительно присутствовать и элементы идиллии, и отдельные черты эпической поэмы, и даже формулы одической поэтики. Но соперничать с этими жанрами или уподобляться им не дело басни. Используя отдельные приемы других жанров, басня всегда подчиняет их выполнению собственного эстетического задания, которое имеет свою специфику.

На протяжении исторического существования басни функция жанра не оставалась неизменной. В этом можно убедиться, прослеживая те характеристики, какие давались басне в разные исторические эпохи. Отличительной особенностью русской литературной поэтической басни, с самого момента ее возникновения в XVIII веке, была теснейшая связь жанра с сатирой. Эту традицию утвердил создатель структурного канона русской стихотворной басни А. П. Сумароков. До высочайшей степени совершенства ее довел Крылов. Поэтому все попытки интерпретации или анализа художественной системы крыловской басни, когда игнорируется выполнение ею этой сатирической функции, приводят неизбежно к искажению ее подлинного художественного значения.

[43] Там же, с. 576.

lib.pushkinskijdom.ru

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Г. И. Сенников

А. Н. РАДИЩЕВ И НИКОЛАЙ СМИРНОВ

Крепостной интеллигент Николай Смирнов, вероятный прототип одного из героев «Путешествия» А. Н. Радищева,[1] чья судьба живо интересовала писателя и, возможно, как-то переплелась с его собственной в период сибирской ссылки, уже давно интересует советских литературоведов. Касаясь биографии А. Н. Радищева, написанной его сыном Павлом,[2] Л. И. Кулакова замечает: «В Тобольске Радищев встретился с Николаем Смирновым — одним из вероятных прототипов персонажей „Путешествия". Правда, из воспоминаний сына не очень ясно, когда произошла эта встреча: в 1791 или 1797 году».[3]

Состоялась ли эта встреча на самом деле? Если да — то в каком году? Какой характер носила она? Ответ на эти вопросы важен хотя бы потому, что позволяет приоткрыть ту страницу из жизни ссыльного революционера, которая до сих пор остается почти неизвестной.[4]

Тобольск последней четверти XVIII века — центр культурной жизни Сибири. В эти годы здесь было открыто Главное народное училище, создан первый в Сибири профессиональный театр, издавался (опять-таки — первый в Сибири) литературный журнал «Иртыш, превращающийся в Иппокрену», работала бумажная фабрика купцов Корнильевых и типография при ней, существовал кружок литературно одаренных интеллигентов (получивших в современном литературоведении наименование «поэтов „Иртыша"»).

Журнал «Иртыш» был предметом особого внимания наместника А. В. Алябьева. Алябьев был достаточно умен, чтобы понимать: это его начинание не только вызовет сочувствие современников (а возможно, и самой «просвещенной» монархини Екатерины II), но и сделает его имя фактом русской истории, во всяком случае — литературной. Поэтому к участию в журнале были привлечены даже ссыльные «преступники»: Панкратий Сумароков — в роли издателя, а затем и Николай Смирнов — как поэт и переводчик.

А с журналом не получается. Не помогают начальственные окрики наместника: полуграмотные чиновники подвластной губернии (да и соседних) не желают подписываться на новое «ежемесячное сочинение». Еще хуже с сотрудниками: среди них нет ни одного профессионального литератора. Журнал чахнет и, наконец, на 12-м номере (август 1790 года) попросту кончает свое существование.

В декабре того же года в Тобольск приезжает А. Н. Радищев, по пути в илимскую ссылку. Приезжает, чтобы сменить лошадей и следовать далее, и. . . задерживается в городе на семь месяцев.

Благожелательное отношение Алябьева к ссыльному революционеру принято объяснять влиянием вельможного покровителя А. В. Воронцова. Однако не менее известен и другой факт: Воронцов настаивал на том, чтобы Радищев как можно скорее покинул Тобольск и ехал дальше, в Илимск. Воронцов торопит, Алябьев задерживает. Задерживает до тех пор, пока не получает «высочайший» нагоняй. В чем же дело? Только ли в сострадательном отношении к опальному писателю? Но ведь и Воронцов сострадает.

Дело, по-видимому, в том, что Радищев был нужен Алябьеву. Нужен как широкообразованный человек, как писатель, который может оказать действенную помощь в возобновлении журнала «Иртыш», главного «детища» «просвещенного» наместника.

И надежды А. В. Алябьева оправдались: ровно через месяц после приезда Радищева, в январе 1791 года, после четырехмесячного перерыва выходит «очередной», обновленный номер «Иртыша». Случайность? Вряд ли. Не углубляясь в вопрос о характере участия Радищева

---

[1] Старцев А. Радищев в годы «Путешествия». М., 1960, с. 89.

[2] Биография А. Н. Радищева, написанная его сыновьями. М.—Л., 1959.

[3] Кулакова Л. И., Салита Е. Г., Западов В. А. Радищев в Петербурге. Л., 1971, с. 256.

[4] В книге А. Г. Татаринцева «Радищев в Сибири» (М., 1977) семимесячное пребывание А. Н. Радищева в Тобольске охарактеризовано как время, когда писатель занимался исключительно «чтением книг и воспитанием детей» (с. 136). Так ли это?

lib.pushkinskijdom.ru

в «Иртыше» (он является содержанием другой работы автора и не входит в задачи настоящей), с уверенностью можно говорить об одном: Радищев был знаком со всеми сотрудниками журнала, постоянно общался с ними, и это общение было плодотворным для обеих сторон.

Именно в это время и произошла встреча А. Н. Радищева с Николаем Смирновым, а не в 1797 году, как об этом ошибочно пишет Павел Радищев. Достоверно установлено, что в 1797 году Николая Смирнова в Тобольске не было.[5] Напротив, как показали документы, обнаруженные в Тобольском архиве, Николай Смирнов находился в городе в течение всего семимесячного пребывания Радищева в Тобольске.[6] Так, в «Списке имянном содержащимся в тюремном остроге по наличию, равно находящимся для работ на поруках у разных людей, колодникам» за декабрь 1790 года под номером семьдесят пятым значится Николай Смирнов. В подобном же списке за январь 1791 года его имя стоит первым.

В Тобольском архиве удалось обнаружить и другие любопытные документы, связанные с личностью Николая Смирнова. В делах городской Управы благочиния за 1791 год, например, хранятся показания, снятые с разных лиц и подписанные Николаем Смирновым.[7] «К сему допросу вместо отставного солдата Степана Титова неграмотного его просьбою руку приложил несчастный Николай Смирнов», — значится под документом от 5 октября 1791 года. Концовка другой бумаги этого же периода: «К сему показанию вместо крестьянина Ивана Черепанова неграмотного его просьбою руку приложил несчастный Николай Смирнов».

Обращает на себя внимание эпитет «несчастный», повторяемый Николаем Смирновым. По тем временам он был общеупотребительным для всех людей, подвергшихся гонениям властей. Этот эпитет в приложении к себе часто употребляет и А. Н. Радищев (см. его письма к Воронцову).

К сожалению, Тобольский архив не сохранил каких-либо документальных данных об общении Радищева и Смирнова. Однако есть косвенные доказательства того, что Радищев сделал для Смирнова все от него зависящее. Он не мог помочь Смирнову в облегчении его участи. Он мог и действительно сделал то, что было в его силах, — способствовал дальнейшему развитию писательского таланта Смирнова, обретению возможности печататься в столичных журналах.

По свидетельству Павла Радищева, его отец в Илимске постоянно получает три наименования тогдашней периодики: «Московские ведомости», «Политический журнал» и журнал «Приятное и полезное препровождение времени». Все три издания — московские и редактирует их Павел Афанасьевич Сохацкий (иногда — в содружестве с В. С. Подшиваловым).

Журнал «Приятное и полезное препровождение времени» был в те годы самым популярным. В нем принимали участие лучшие писатели и поэты эпохи (вплоть до Г. Р. Державина и Н. М. Карамзина). И вот в этом-то журнале начиная с 1794 года активно публикуется Николай Смирнов. Причем если в «Иртыше» он помещает пять своих произведений, то в журнале Сохацкого — одиннадцать. По сути дела Николай Смирнов как писатель, поэт и переводчик входит в литературу благодаря этому журналу.

Как же могло случиться, что солидный столичный журнал предоставил свои страницы беглому крепостному, ссыльному преступнику и солдату? Ответ напрашивается сам собой: только по протекции влиятельного человека.

Именно такую протекцию и мог составить Смирнову А. Н. Радищев, хорошо знавший Сохацкого и сам печатавшийся после возвращения из ссылки в другом его журнале «Иппокрена или утеха любословия» (здесь, в частности, были опубликованы «Сафические строфы»).

Таким образом, А. Н. Радищев был наиболее реальным лицом, с помощью которого Николай Смирнов проник в «большую литературу». Это была единственная возможность как-то помочь человеку, судьба которого когда-то поразила автора «Путешествия» и, надо полагать, не переставала волновать в период сибирской ссылки: ведь его подопечный испил свою чашу горя до дна. Последнее произведение ссыльного солдата, опубликованное в журнале Сохацкого за 1796 год, выразительно названо им «К смерти». Оно страшно отчаянием и безнадежностью, переполняющими его. «Приди, желанная! — обращается поэт к смерти. — Приди и прими в матерние свои объятия злощастного меня!» Так мог написать только человек, исчерпавший все свои силы в борьбе с враждебным миром. Так кончил и сам А. Н. Радищев. И далеко не случайно Павел Радищев в воспоминаниях о Николае Смирнове цитирует только это произведение. Оно потрясло в свое время его отца, и это потрясение запомнилось сыну на всю жизнь.

---

[5] См.: Любомиров П. Г. Первые десять лет существования Иркутской казенной суконной фабрики (1793—1802). — В кн.: Труд в России. Исторический журнал, кн. 1-я. Л., 1925, с. 65.

[6] Тобольский архив, ф. 21 (Управа благочиния), оп. 1, д. 1. Документы найдены студенткой Магнитогорского пединститута В. Митрошиной.

[7] Очевидно, Н. Смирнов привлекался Управой благочиния для протоколирования допросов неграмотных колодников.

lib.pushkinskijdom.ru

Публикуя данное сообщение, автор в должной мере отдает отчет в том, что многие вопросы, выдвинутые им, носят предположительный характер и не подтверждены документально. Однако проблема соотношения судеб и литературного творчества первого русского писателя-революционера и крепостного интеллигента — поэта Николая Смирнова достаточно значительна, чтобы продолжить начатые разыскания.

Е. К. Степанов

«МНЕ ДОРОГ КРАЙ РОДНОЙ...»

(А. Н. КРЕНИЦЫН)

Печальна и по-своему трагична судьба этого одаренного поэта. Писал он почти полвека, но при жизни опубликовал только 10 стихотворений. Его друзьями были Е. А. Баратынский, А. А. Бестужев и Ф. Ф. Вадковский, он знаком с А. С. Пушкиным; талантлив и самобытен, но имя его было забыто.

В последние 2 десятилетия появилось несколько статей о забытом поэте, были опубликованы некоторые из его стихотворений.[1]

Материалы, разысканные за последние годы, позволяют уточнить некоторые факты биографии и полнее рассказать о жизни и творчестве А. Н. Креницына.

Александр Николаевич Креницын родился 5 марта 1801 года.

Его отец Николай Саввич принадлежал к старинной дворянской фамилии Креницыных, которая в бумагах Великолукской приказной избы впервые упомянута в 1672 году.[2] Мать Пелагея Николаевна происходила из не менее известного рода Философовых и имела в числе предков своих Сумароковых.[3]

Креницыны, крупнейшие псковские помещики, владели вотчинами почти во всех уездах губернии. А жили они в глухом болотном углу Новоржевского уезда в имении Цевло. Даже в 90-е годы прошлого столетия, по свидетельству псковского историка, туда можно было попасть только по крепкому льду.[4] С размахом жили Креницыны. Об этом можно судить по сохранившемуся в архиве реестру. В имении была ткацкая фабрика, оранжереи, в которых выращивались виноград и персики, картинная галерея, библиотека русской и французской классической литературы, большой оркестр, физический кабинет с телескопом, микроскопом, электрической машиной и камерой-обскура, кабинет золотых, серебряных монет и разных медалей. Только мебель из красного дерева и карельской березы оценивалась в 186 тысяч рублей![5]

И просвещенный Николай Саввич, и набожная его супруга Пелагея Николаевна слыли жестокими крепостниками. Даже овдовев, мать Александра Креницына не смягчилась. Для расправы с крепостными крестьянами она нередко вызывала родного брата, известного своей жестокостью Д. Философова, жившего поблизости в селе Богдановском.[6]

Летом в Цевле, а зимой в Петербурге, куда с наступлением холодов перебиралась вся семья, и прошло детство будущего поэта.

М. И. Семевский сообщает, что вначале Креницын учился в Петербурге в 1-й гимназии,[7] но эта гимназия открылась только в 1830 году;[8] «Русский биографический словарь» — в Царскосельском

---

[1] Данилов В. А. Н. Креницын.— Русская литература, 1960, № 3, с. 151—155; Рейсер С. А. А. Н. Креницын. — В кн.: Вольная русская поэзия второй половины XVIII—первой половины XIX в. Л., 1970, с. 522—526, примеч. №№ 219—221; Молева Н. Московская мозаика. М., 1971, с. 171—191; Степанов А. Н. У книг своя судьба. . . Л., 1974, с. 42—58.

[2] Семевский М. Историко-этнографические заметки о Великих Луках и Великолуцком уезде. СПб., 1857, с. 128.

[3] С‹емевский› М. И. Библиографические заметки. — Отечественные записки, 1865, № 16, с. 288.

[4] Васильев И. И. Псковская губерния. Историко-географические очерки. Псков, 1896, с. 256.

[5] Гос. архив Псковской обл. (ГАПО), ф. 20, оп. 1, № 673, л. 13 об.

[6] Там же, лл. 18—19.

[7] Отечественные записки, 1865, № 16, с. 288.

[8] Соловьев Д. Н. Пятидесятилетие С.-Петербургской первой гимназии. 1830—1880. СПб., 1880, с. 100. Гимназия возникла в результате преобразования Благородного пансиона в 1817 году (с. 6).

lib.pushkinskijdom.ru

Лицее,[9] но в «Алфавите воспитывавшихся в Лицее» Креницына мы не находим.[10] Возможно, он учился в губернской гимназии, если верно сообщение М. И. Семевского о том, что однокашником Креницына был А. М. Горчаков, а учителем французского языка — де Будри. Именно в губернской гимназии, а не в 1-й, как считал Семевский, обучался до поступления в Лицей А. М. Горчаков, а де Будри преподавал французский, о чем свидетельствует выданный будущему канцлеру аттестат.[11]

Осенью 1812 года Креницын поступил в Пажеский корпус, кандидатом в который числился несколько лет. Попасть в это учебное заведение было не просто: принимались дети только чинов первых трех классов, предварительно зачисленные в пажи царского двора. А отец Креницына был всего лишь секунд-майором. Помог родственник матери Михайло Философов, генерал от инфантерии. Еще 24 февраля 1805 года он писал обер-гофмаршалу Н. А. Толстому: «Милостивый государь граф Николай Александрович! Его императорское величество всемилостивейше снисходя на всенижайшую мою просьбу о пожаловании детей майора Креницына: Павла шести и Александра пяти лет в пажи со оставлением до возрасту у отца их высочайше повелеть соизволил отнестись мне с сим к вашему сиятельству, то я покорнейше и прошу вас, милостивый государь, доложить о сем его императорскому величеству!» [12]

Многие пажи, в том числе и Креницын, учились без особого прилежания. Сохранились рапорты инспектора классов «касательно прилежных и нерадивых пажей к наукам» за 1816, 1818 и 1819 годы. В числе «старательных» Креницын отмечен только один раз — по русской словесности, зато среди нерадивых четырежды: по математике, истории, географии и немецкому языку.[13]

Любимым занятием многих пажей стало тайное чтение приключенческой литературы. А достать ее было не трудно: вблизи корпуса находилась лавка Ступина.

Е. А. Баратынский, однокашник Креницына, позднее признавался в письме к В. А. Жуковскому: «Разбойничья жизнь казалась для меня завиднейшею в свете, и, природно беспокойный и предприимчивый, я задумал составить общество мстителей, имеющее целию сколько возможно мучить наших начальников... Нас было пятеро...» [14]

Членом этого общества был и Александр Креницын.[15] В том же письме к Жуковскому Баратынский признавался, что учителя нередко находили свои шляпы прибитыми к подоконникам, офицеры приходили домой с обрезанными шарфами.

Года через два после исключения Баратынского из корпуса Креницын знакомится с А. А. Бестужевым.

Брат А. Бестужева Михаил позднее вспоминал: «Знаю, что он, в первых годах офицерства, был близок с Креницыным. Помню, что мы часто его посещали в Пажеском корпусе, что там нам читали разные стихи, написанные кадетами на разные корпусные случаи; помню, как брат мне говорил, что старуха мать Креницына (кажется так) была недовольна сыном за знакомство „с таким вольнодумцем“».[16]

А. Бестужев посвящает новому приятелю в 1818 году задушевное стихотворное послание:

Тебе ли, муз питомец юный,
Томить печалью звучны струны,
Чело под скукою клонить?
. . . . . .
Поэту ль малодушным быть?

Начинает писать в корпусе и Креницын. Его стихи ходили по рукам воспитанников, становились известными и начальству, и преподавателям. По словам А. С. Гангеблова, профессор русской словесности видел в Креницыне большие задатки, настоящий талант.[17] Одно из его стихотворений, так где-то и затерявшееся, — «Панский бульвар», наделало в корпусе немало шума: автор дерзнул осмеять некоторых высокопоставленных особ.

В 1819 году журнал «Сын отечества» (ч. 36, с. 137) публикует стихотворение Креницына «К врагам».

Гоните же меня! гоните клеветами,
Глупцы! я тем горжусь, что ненавидим вами!

Еще через год — 2 февраля 1820 года его лирическое стихотворение «К Лиле» было прочитано в заседании Вольного общества любителей российской словесности, на котором присутствовали А. А. Дельвиг и В. К. Кюхельбекер.

---

[9] Русский биографический словарь, Кнаппе—Кюхельбекер. СПб., 1903, с. 426.

[10] Селезнев И. Исторический очерк императорского бывшего Царскосельского Лицея на первое его пятидесятилетие с 1811 по 1861 год. СПб., 1861, с. 185.

[11] ЦГАОР, ф. 828, оп. 1, № 33, л. 1.

[12] ЦГВИА, ф. 318, оп. 1, № 3899, л. 1.

[13] Там же, № 3838, лл. 4—8; № 358, л. 9 об.; № 392, л. 2.

[14] Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений, т. I. Л., 1936, с. XXXIX.

[15] Там же.

[16] Воспоминания Бестужевых. М.—Л., 1951, с. 268.

[17] Гангеблов А. С. Воспоминания декабриста. М., 1888, с. 261.

lib.pushkinskijdom.ru

Стихотворение одобрено и рекомендовано для напечатания в журнале общества.[18]

В апреле 1820 года Креницына исключили из корпуса. М. И. Семевский полагал, что причина исключения — вспыльчивость, которая «вовлекла в тяжкое оскорбление одного из гувернеров».[19] Однако однокашник А. С. Гангеблов считает Креницына инициатором бунта, который последовал в момент наказания пажа Арсеньева розгами 10 апреля за неповиновение воспитателю.[20] О том же пишет и Д. М. Левшин. Когда солдаты попытались начать экзекуцию, Арсеньев стал сопротивляться. И тогда из строя «выскочили пажи Креницын 19 лет, Гамен 17 л. и Дмитрий Карцов 17 л. к нему на помощь и привели всех пажей в расстройство, так что с трудом можно было привести в исполнение предписанное наказание».[21]

Это было стихийное, но открытое неповиновение воспитанников, бунт против унизительных телесных наказаний. И зачинщиком его оказался А. Креницын — человек, как сказано в донесении о случившемся, «самого вредного образа мыслей», который «всегда весьма дурного поведения».[22] В ответ последовало повеление Александра I: «Пажа Креницына также при собрании всех пажей наказать розгами, а потом отправить с нарочными фельдъегерями в пехотные полки 3-го корпуса. Арсеньева в Пензенский, а Креницына в 18-й Егерский, обоих рядовыми, написав подробно Г. Л. Роту (командиру корпуса, — *Е. С.*) и к полковым командирам, за что были разжалованы и чтобы за ними имели самый строгий надсмотр».[23]

Сведения о службе рядового Креницына крайне скудны. Есть его стихи:

Рабства памятно мне ложе,
Горя памятен мундир
И с его татарской рожей
Полковой мой командир!

Полковой командир, 56-летний полковник Чистяков, был завзятый солдафон. Он считал муштру единственно полезным средством воспитания егерей. Осточертевшие ружейные приемы солдаты отрабатывали с утра и до вечера, шагистикой занимались в любое время года. Полковник не терпел никаких послаблений, наказывал за малейшую оплошность. Его придирки не знали границ, в особенности к тем, кто считался неблагонадежным.

По словам Семевского, «солдатская лямка не оказалась для Креницына особенно тяжелою: ротный командир его В. С. Норов был один из образованных людей своего времени и всячески облегчал тягость солдатской службы для молодого стихотворца-солдата; притом в 9-й дивизии, в состав которой входил 18-й Егерский полк, место служения Креницына, было несколько известных впоследствии личностей; так, здесь были, между прочим, братья Муравьевы, закончившие карьеру в 1825 году вместе с В. С. Норовым и многими другими; Креницын был с ними в самых дружественных отношениях».[24]

И все-таки это была горькая солдатчина, которая продолжалась три года. Только с получением первого офицерского чина прапорщика, дававшего формальное право на выход в отставку, у Креницына появилась надежда на свободу. Он подает прошение об отставке. 15 июля 1825 года начальник главного штаба 1-й армии сообщал командиру 3-го пехотного корпуса, в состав которого входил полк Креницына: «Его величество изволит удивляться, что Креницын осмелился просить увольнения от службы и потому высочайше повелеть соизволил объявить ему, что он должен, оставаясь на службе, усердным продолжением оной и хорошим поведением стараться загладить прежний свой проступок и заслужить лучшее о себе заключение; сверх того государю императору угодно знать какой Креницын нравственности и как ведет себя по службе в настоящее время».[25]

1825-м годом датировано стихотворение «Ее уж нет», написанное Креницыным в Богуславле и опубликованное в «Славянине» (1828, ч. VIII, с. 320). Оплакивая смерть возлюбленной, поэт скорбит о собственной загубленной жизни:

Ее уж нет! и. . . чужд желаний!
В кругу друзей безмолвен я и сир;
Уж протекли часы очарований,
Я сердцем мертв; мне гробом целый мир.

В процессе следствия после разгрома восстания декабристов бывший однокашник по Пажескому корпусу А. С. Гангеблов высказал предположение о возможной причастности Креницына к тайному обществу. 20 апреля 1826 года он сообщал Следственному комитету: «Бунт, известный в корпусе под именем Арсеньевского. . ., а еще более тесная дружба главы общества Креницына 2-го

[18] Базанов В. Ученая республика. М.—Л., 1964, с. 372.
[19] Отечественные записки, 1865, № 16, с. 291—292.
[20] Гангеблов А. С. Указ. соч., с. 260.
[21] Левшин Д. М. Пажеский е. и. в. корпус за сто лет. 1802—1902, т. I. СПб., 1902, с. 314.
[22] Там же.
[23] Там же, с. 316.
[24] С.-Петербургские ведомости, 1865, № 241, с. 1.
[25] ИРЛИ, ф. 265, оп. 2, № 1330, л. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

с Бестужевым (бывшим в то время в л.-гв. Драгунском полку) заставляют думать, что небольшое общество сие было отраслью тайного общества, ныне открытого».[26]

Рядовой Грохольский указывал на дружбу Креницына с Ф. Ф. Вадковским.[27]

Допрошенные Ф. Вадковский, С. Муравьев-Апостол, М. Бестужев-Рюмин и А. Бестужев не подтвердили принадлежность Креницына к тайному обществу.[28] А. Бестужев, который был дружен с Креницыным, 26 апреля 1826 года отвечал о причинах связей с ним: «Причиною связи моей с Креницыным была литература. Не имея еще тогда знакомства с известными литераторами, я как начинающий искал знакомства с начинающими, а Креницын в то время между учениками имел некоторую известность... В заключение скажу, что во время нашего знакомства ни я (ни тем менее Креницын) не имели понятия о либерализме — все наше вольнодумство ограничивалось Вольтером и эпиграммами, и окроме веселостей ни о чем не думали. . .»[29]

Указывая на знакомство с Креницыным, А. Бестужев тут же оговорился, что «со времени разжалования его в солдаты не имел о нем слуху».[30] Возможно, это и так. Однако он вскоре же после исключения Креницына из корпуса пытался узнать его новый адрес. «Вчера, — писал паж Николаев А. Креницыну 19 мая 1820 года, — А. А. Бестужев присылал человека с запиской к Я. И. Ростовцеву, в коей пишет он, что нездоров и также спрашивает, как к тебе адресовать письма».[31]

По высочайшему повелению дело Креницына было прекращено и летом 1826 года он получил долгожданный отпуск. В имении дяди селе Богдановском Креницын написал стихотворение «Тоска». Через два года оно было напечатано в журнале «Славянин» (1828, ч. VII, с. 428).

. . . Я чувство отравил тоскою,
Мне в душу вкралась пустота;
Глаза покрылись страшной мглою,
Лишь вся видна передо мною
Презренной жизни нагота.

В 1828 году Креницын получил желанную отставку. 21 февраля Николай I подписал приказ об увольнении подпоручика Креницына «по домашним обстоятельствам».[32] Позже, вспоминая годы службы в армии, он писал:

Кто — на службе веселится,
Кто — от службы рад бежать. . .
Ведь недаром говорится:
Служба — мачеха и мать.[33]

И. И. Дибич уведомлял министра внутренних дел: «Государь император высочайше повелеть соизволил уволенных приказом 21 сего февраля от службы офицеров, поименованных в препровождаемом у сего списке (в нем указан подпоручик Креницын, — *Е. С.*) иметь секретно под строгим наблюдением полиции».[34]

Креницын поселился у матери в Заборье в Новоржевском уезде, так как еще 7 лет назад в апреле 1821 года старинная усадьба Креницыных в Цевле выгорела дотла. По слухам, ее поджег бывший дворовый человек Федор Алексеев в отместку барыне за издевательства над ним.[35]

Из донесения новоржевского земского исправника Псковскому гражданскому губернатору узнаем, что 4 июля 1828 года вместе с братом Николаем и дядей Д. Философовым Креницын выехал в Петербург.[36] Скорей всего поездка была связана с хлопотами по разделу имения между матерью, братьями и сестрами.

6 октября исправник доносил, что Креницын возвратился в Заборье, «где и ныне находится».[37]

В Петербурге Креницын написал стихотворение «Его нет дома». «В Петербурге нет царя, нет и беспорядкам меры», — писал автор. Первый публикатор стихотворения С. А. Рейсер указывал, что Креницын использовал конкретный случай отъезда Николая I на театр военных действий и свои личные наблюдения.[38]

25 июля 1829 года Креницын пишет стихотворение «А. А. И‹вановском› у, обещавшему мне несколько рукописей К. Ф. Рылеева».[39] Послание начинается обращением: «Сосед достойный, дорогой. . .». Оказывается, бывший делопроизводитель следственной по делу декабристов комиссии, в архиве которого сохранились автографы К. Ф. Рылеева, В. К. Кюхельбекера, В. А. Жуковского и многих других известных поэтов, выйдя в отставку в 1829 году, поселился в не-

[26] ЦГАОР, ф. 48, оп. 1, № 245, л. 43.
[27] Восстание декабристов, т. VIII. Л., 1925, с. 104.
[28] ЦГВИА, ф. 14414, оп. 1, № 196, л. 659.
[29] ЦГАОР, ф. 48, оп. 1, № 245, лл. 44, 45.
[30] Там же.
[31] ИРЛИ, ф. 265, оп. 2, № 1329, л. 1.
[32] ЦГВИА, ф. 36, оп. 6/849, № 28, л. 2 об.
[33] Русская старина, 1880, т. 27, с. 166.
[34] ЦГВИА, ф. 36, оп. 6/849, № 28, л. 6.
[35] ГАПО, ф. 20, оп. 1, № 673, лл. 1, 14, 18—19.
[36] Там же, № 743, л. 28.
[37] Там же, № 161, л. 33.
[38] Рейсер С. А. Указ. соч., с. 845.
[39] Впервые опубликовано В. Даниловым (указ. соч., с. 154).

lib.pushkinskijdom.ru

скольких верстах от Крепицыных в сельце Лобанове.[40]

Сколько автографов удалось заполучить у соседа, неизвестно, но Ивановский, думается, не устоял перед призывом Креницына. В архиве братьев Бестужевых из собрания журнала «Русская старина» в рабочей тетради Семевского переписано стихотворение с примечанием: «Рылеев. Списано из сборника А. Н. Креницына».[41]

24 ноября 1828 года в Заборье Креницын пишет стихотворение «К брату В. Н. К‹реницыну›». В строках послания с призывом «положить живот за благоденствие отчизны» (отчизны, а не царя!) чувствуется духовный кризис, который, возможно, после 1825 года переживал поэт. «Что нам терять уж остается?» — с горечью спрашивает он брата.

Стихотворение напечатано в газете «Русский инвалид» 9 марта 1829 года. Это последняя прижизненная публикация. Для читающей России Креницын перестал существовать как поэт.

В октябре того же года все формальности с разделом имения были, наконец, улажены. А. Креницыну досталось небольшое сельцо Мишнево в двадцати верстах от Великих Лук.[42] Оно стояло близ белорусского тракта на невысоком холме, у подножия которого петляла речка Удрай. Через год туда окончательно и переселился новый владелец.[43]

Креницын выписал до 30 газет и журналов и за год в доме скопилось множество повременных изданий: в армии не удавалось постоянно следить за событиями литературной и политической жизни. Донесения полицейских из Великих Лук были краткими и однообразными: «ведет себя хорошо». Но это — похвала относительная: поведение других поднадзорных считалось «весьма хорошим».[44]

Поселившись в Мишневе, Креницын временами наезжал в Петербург. В одну из таких поездок он встречался с Пушкиным. Из воспоминаний об этой встрече, опубликованных В. Даниловым,[45] ясно, что Пушкин и Креницын были знакомы и раньше. Однако когда и где они впервые встретились, как часто виделись, сказать трудно.

Во время беседы Пушкин, увидев в соседней комнате одного из играющих в карты, спросил у Креницына: «А эта курносая образина с нависшими бровями неужели тебе брат?».

«Курносой образиной» был Петр Креницын, отставной штабс-капитан, в 1833 году уволенный по прошению от должности чиновника для особых поручений Радзивилловского таможенного округа. Публикатор не прокомментировал этот короткий разговор поэтов, а ведь в нем неясно: почему Пушкин так пренебрежительно отозвался о родственнике своего знакомого? почему Креницын поспешил отмежеваться от единокровного брата, назвав его в том же письме «жалким существом», «уродом в семье»? Не кроется ли за всем этим нечто более серьезное, чем осуждение за игру в карты?

Известно, что четыре брата Креницыных — Павел, Александр, Николай и Владимир, подозреваемые в причастности к заговору, попали в «Алфавит декабристов». О Петре, который служил вместе с Николаем и Владимиром в Измайловском полку, мы узнаем из копии его аттестата, заверенной надлежащим образом: «1825, декабря 14, находясь в строю в войсках гвардейского корпуса, собранных по высочайшему повелению на Дворцовой и Исаакиевской площадях против мятежников, по случаю бывшего в тот день в Санкт-Петербурге происшествия удостоился получить высочайшую признательность, объявленную в высочайшем приказе 15 того ж декабря, за примерный порядок, усердие и точность в исполнении своих обязанностей».[46]

И не только признательность! 28 января 1826 года прапорщик Петр Креницын произведен в подпоручики, а через десять месяцев в поручики. Не подлежит сомнению, что он был в числе тех, кто участвовал в расправе над декабристами.

Не это ли обстоятельство, известное, возможно, Пушкину, вызвало подобную реплику?

* * *

Мало нам известно о Креницыне 30—40-х годов. Известно, что в начале 1836 года он просил Бенкендорфа снять с него полицейский надзор (получается, что существовал не только тайный, но и гласный надзор?); в мае, узнаем, надзор прекращен.[47] После смерти А. С. Пушкина, он на Мойке в квартире поэта, присутствует на панихиде и провожает сани с гробом в Святые горы. 10 февраля пишутся гневные строки стихотворения на смерть «кумира народного», впервые опубликованные М. И. Семевским, да и то не полностью, только в 1865 году.[48]

В январе 1850 года холмские дворяне избрали Креницына своим предводителем.[49]

---

[40] Великолукский филиал ГАПО, ф. 319, оп. 1, № 3, л. 5.

[41] ИРЛИ, ф. 604, № 2 (5569), л. 189 об.

[42] ВФ ГАПО, ф. 58, оп. 1, № 1497, л. 286; ф. 55, оп. 1, № 1290, л. 27.

[43] ЦГИА СССР, ф. 1286, оп. 5, № 665, лл. 190 об.—191, 313 об.—314.

[44] Там же, № 501, л. 122 об.

[45] Данилов В. Указ. соч., с. 155.

[46] ЦГИА СССР, ф. 1343, оп. 23, № 8789, л. 3 об.

[47] Степанов А. Н. Указ. соч., с. 47.

[48] Отечественные записки, 1835, № 8, с. 286—287.

[49] ГАПО, ф. 366, оп. 1, № 115, л. 7.

lib.pushkinskijdom.ru

Через пять месяцев он написал стихотворение «Париж и Холм», снабдив его красноречивым подзаголовком «Предводительская иеремиада».[50]

. . .И за тридевять земель
Я бежать готов отсель —
Так на сердце безотрадно. . .
Так от здешних дел и слов,
От мыслителей-голов
Мне за род людской досадно!

Из письма Креницына от 1 августа 1852 года Л. К. Шульгину видно, что предводитель глубоко презирал этих «мыслителей», проводивших время за вином, картами и пустыми словопрениями. Не удивительно поэтому, что дворянское собрание он называет «вавилонским столпотворением», а свое пребывание на посту предводителя — «карантином». И Креницын был бесконечно счастлив, что мог раньше срока на четыре месяца покончить с «благоденствием животным». Ему был предоставлен полугодовой отпуск для поездки за границу.[51]

В этом же письме к Л. К. Шульгину Креницын сообщал, что собирается в середине сентября в Киссинген, где он намеревался пройти курс лечения на минеральных источниках.

Человек с «пытливым взглядом на природу и людей», Креницын использовал каждую заграничную поездку для посещения музеев и театров, художественных салонов и книжных лавок. «Из-за границы, куда он часто ездил, — писал его племянник Н. В. Креницын, — Александр Николаевич привозил в свое Мишнево много книг, гравюр, эстампов, литографий и различных редкостей».[52]

Заграничные впечатления давали богатый материал для размышлений, творчества. Восхищаясь на Западе многим, он критически оценивал виденное. Знакомство с Францией позволило поэту лучше понять на родине вредоносность слепого подражания Западу. В стихотворении «Ай да Луки!», написанном после возвращения из Парижа, Креницын с горечью замечал, что старинный русский город крепко пропитан «язвой пагубной французской».

М. И. Семевский подчеркивал, что поэт «весь погружен был в литературу и политику».[53] Вдумчивое изучение событий внутренней и международной жизни способствовало появлению в творчестве Креницына новых, демократических мотивов. Гуманист по натуре, он всегда горячо сочувствовал обездоленным и притесняемым властью. В посланиях Креницына друзьям намечена широкая программа добрых дел: «бичуй полицию ты строже», «преследуй лихоимство, зло», «клейми ты совесть подкупную», «добро без устали твори», «бедняги и сиротки будь другом в скорбный час» и т. п.

Считалось, что эти мотивы появились в его стихах в пятидесятые годы. Но это не совсем так. Недавно удалось обнаружить неизвестное стихотворение Креницына. Оно написано в Петербурге в апреле 1842 года и адресовано А. И. Философову — «лучшему из генералов и благороднейшему из людей».[54] Поэт, взволнованный горькой судьбой одинокой женщины, встреченной им на улице Фонарной, писал:

Тяжело литвянке жить
На диете строгой,
Нечем даже заплатить
Ей за кров убогой.

В другом стихотворении, посвященном Л. К. Шульгину, Креницын наставлял своего приятеля: «И в полночь самую глухую будь первый на беду готов!»[55]

Как близки по духу эти креницынские импровизации к тому вдохновенному призыву, который сформулировал позднее Некрасов: «Где трудно дышится, где горе слышится, будь первый там!»

Отрицательную позицию занял Креницын к Крымской войне. 20 ноября 1855 года он пишет стихотворение «Моя исповедь», посвящая его П. А. Каратыгину. Это был ответ на стихотворение Каратыгина «22-е октября 1853 года» — хвалебный гимн внешней политике царизма. Свое нежелание воевать автор объяснил так:

Рад бы телом и душою,
Рад бы послужить царю. . .
Но, в борьбе с подагрой злою,
Я ли воином смотрю?
Не с моим майорским пузом
Воевать, маршировать,
Сдуру гнаться за французом,
Англичанина сломать! [56]

В таком тоне — полушутливом, полусерьезном — выдержано все стихотворение.

Каратыгину пришлось писать ответ. И снова Креницын взялся за перо:

. . . Пускай славянофил Погодин
На Запад изливает брань,
Я правду, в мнениях свободен,
Не принесу неправде в дань.
И скептик (может быть, чрез меру),
Тебе я сделаю вопрос:
Воистину ль мы шли за веру?
Нам был ли лозунгом Христос?

[50] ИРЛИ, ф. 265, оп. 2, № 1325, л. 5.
[51] Там же, № 1328, лл. 2—4.
[52] Русский архив, 1898, кн. 2, № 8, с. 645.
[53] Русская старина, 1880, т. 27, с. 165.
[54] ЦГИА СССР, ф. 1075, оп. 1, № 453, л. 1.
[55] ИРЛИ, ф. 265, оп. 2, № 1326, л. 3.
[56] Русская старина, т. 27, с. 165—166.

lib.pushkinskijdom.ru

Нет! Не за братий угнетенных
Двуглавый наш орел вспорхнул,
В мечтах воинственных, надменных
Он покорить хотел Стамбул.[57]

В конце 50-х годов возникает дружба Креницына с М. И. Семевским. Наезжая в Великолукский уезд, Семевский не раз пользовался богатой библиотекой хозяина Мишнева. Креницын передает молодому другу для публикации письма А. А. Бестужева, а позже — чудом сохранившийся альманах «Звездочка».[58] Потом перешло к Семевскому все богатейшее собрание рукописей Креницына, часть которого была использована издателем «Русской старины» для написания биографического очерка о Н. А. Бестужеве.[59]

О тех чувствах, которые испытывал пожилой Креницын к молодому другу, дает нам представление его «сердитое» письмо к предводителю великолукского дворянства полковнику В. М. Алексееву. Интересно оно и для характеристики личности самого автора.

«. . .Желаю, наконец, полковник строгий мой,
Чтоб вы, уездных дрязг не следуя дорогой,
Уму Семевского воздали похвалой
И мыслящих людей не осуждали строго. . .

Примите снисходительно, многоуважаемый Владимир Михайлович, эти вирши мишневского вашего затворника. Если последние четыре стиха вызовут легкую гримасу на уста ваши, то пеняйте в этом на самого себя, — писал далее Креницын. — Эпитет мерзавца, данный вами под крышей моего жилища умному М. И. Семевскому и ничем им не заслуженный, живо задел меня за сердце. Не имея причин краснеть доселе за свое знакомство и знакомых, гнушаясь глубоко сообществом и приязнью с мерзавцами, я, сколько ни поверяю себя, вовсе не заслужил столь обидной для меня с вашей стороны выходки. Знаю и очень хорошо знаю, что не мало созданий ничтожных и дрянных посещают меня, но что прикажете мне делать и каким образом от них отделаться? Не принимать их или не сказываться дома — в деревне не принято и как-то неловко. . . Остается одно: не платить им визитом за визиты, что я доныне свято и соблюдал. Касательно М. И. Семевского, которого наперекор некоторым личностям считаю человеком вполне дельным и даровитым, то я всегда дорожил и буду дорожить его беседой и приязнью, не обращая ни малейшего внимания на все толки и пересуды об нем великолуцких его недоброжелателей. . .»[60]

К концу 50-х годов здоровье Креницына резко ухудшилось. В черновике записки к давнему своему другу Я. И. Ростовцеву, отправленной не позже 5 июля 1859 года (ответ Ростовцева датирован 5 июля[61]), он писал, будучи в Петербурге: «Заживаться здесь нет никакой возможности и тем более, что здоровье мое, в последние эти годы сильно потрясенное, требует постоянного спокойствия и деревенского воздуха».[62]

Летом 1865 года, когда Креницын уже сильно болел, он переписал некоторые свои стихи и отправил в Петербург Семевскому, а вместе с ними и сочинения уже ушедших из жизни друзей: Е. Баратынского, В. Соколовского, Я. Ростовцева. 12 августа 1865 года Семевский отвечал Креницыну: «По-прежнему люблю Вас всею душою и вижу в Вас честь и гордость моей родины ‹Великолукского края›. . . Сегодня только я получил из цензорских мытарств статью, составленную по материалам, с обычною Вам обязательностью доставленным мне. Статья была набрана в корректуре еще к 15 июля, поступила в цензуру и здесь вытерпела страшные искажения: довольно Вам сказать, что Ваше истинно прекрасное и полное благороднейших чувств стихотворение на смерть Пушкина, а также замечательное послание к Вам друга Вашего Ростовцева, наконец обе эпиграммы Баратынского — были *запрещены цензурою целиком*. Только после немалых хлопот удалось мне вырвать из зубов этих церберов русской мысли довольно много, хотя, к сожалению, не все. . .»[63]

В числе произведений, «вырванных из зубов» цензуры, к счастью, оказалось и стихотворение на смерть Пушкина, правда, с вымаркой девяти самых боевых строк. В этой связи Семевский утешал друга тем, что осенью он непременно найдет повод опубликовать их. Увы, повод оказался печальным. Большая статья Семевского под названием «Библиографические заметки. А. Креницын, гр. Я. Ростовцев и В. Соколовский» появилась во второй августовской книжке «Отечественных записок». Почта доставила журнал в Мишнево 29 августа, а накануне в 6 ч. 31 мин. пополудни Александр Николаевич скончался. «Стоически-хладнокровная его встреча приближающейся смерти глубоко потрясла нас», — сообщал 10 сентября Семевскому племянник Креницына Валерьян Владимирович.[64]

---

[57] Звенья, 1936, VI, с. 794.

[58] Подробнее см.: Степанов А. Н. Указ. соч., с. 51—55.

[59] ИРЛИ, ф. 604, № 2 (5569), л. 83.

[60] Там же, ф. 274, оп. 3, № 55, лл. 1—2.

[61] Там же, ф. 265, оп. 2, № 2404, лл. 2, 3.

[62] Там же, л. 2.

[63] Степанов А. Н. Указ. соч., с. 56—57 (текст выверен по первоисточнику и в него внесены поправки).

[64] ИРЛИ, ф. 274, оп. 1, № 216, л. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

И девять вымаранных цензором строк по горькой иронии судьбы увидели свет в некрологе, помещенном Семевским 16 (28) сентября в «Санктпетербургских ведомостях».

Похоронили Креницына 2-го сентября на погосте Горки близ Мишнева,[65] у церкви, построенной «тщанием... Саввы Иванова Креницына», родного деда поэта.

Вскоре на могиле появился памятник, поставленный другом и наследником Креницына Антоном Закржевским. Массивное сооружение из полированного гранита простояло вплоть до минувшей войны. По-видимому, сильным взрывом памятник был разрушен: из трех его частей сохранилось лишь две: цоколь и обелиск.

* * *

Литературное наследие Креницына невелико. До нас дошло только 30 его стихотворений. Тексты девяти стихотворений пока не разысканы, в их числе: «Панский бульвар», «Холм», «Мечты и действительность», «Эпиграмма», «Хоть за ваши прегрешенья и проделки по ночам», «Г-ну Ш.: за что меня ты так обидел». Не удается пока найти и стихотворения, изданного в 1819 году отдельной брошюрой. В свое время Семевский сообщал, что ему известно более двадцати посланий, шутливых поэм и несколько эпиграмм Креницына.[66]

Незаурядный талант Креницына признавался и его современниками и потомками. Известный библиограф и историк литературы М. Лонгинов назвал А. Н. Креницына в числе «младшей братии» пушкинской плеяды, которая «уже начинала действовать в литературе».[67] Более полувека спустя критик Д. В. Философов писал: «Из него мог выйти полезный литературный работник, бескорыстно преданный своему делу. Но даже он остался не у дел... Все, что было в нем ценного, оказалось никому ненужным...»[68]

Очень похоже, что поэт со временем пришел к неутешительному выводу: плетью обуха не перешибешь. Со временем у него заметно изменилось отношение к поэзии как к оружию познания мира и борьбы. Не имея возможности регулярно печататься, Креницын все чаще стал прибегать к эпистолярным стихотворным посланиям, которые оседали в архивах друзей.

И все же, отмечая скромные заслуги Креницына перед отечественной литературой, мы не можем забывать главного, что характеризует его творчество, — гуманистические и патриотические начала. «По моему мнению, — писал Салтыков-Щедрин, — и в торжественные годины, и в будни идея отечества одинаково должна быть присуща сынам его, ибо только при ясном ее сознании человек приобретает право назвать себя гражданином».[69]

С чистой совестью называл себя гражданином Александр Николаевич Креницын, потому что он горячо любил Россию, верил в ее великое будущее и по мере сил и таланта готовил ее «светлый день». «Мне дорог край родной» — восклицал поэт незадолго до смерти. Эти слова можно поставить эпиграфом к его жизни и творчеству.

ПАРИЖ И ХОЛМ
(ПРЕДВОДИТЕЛЬСКАЯ ИЕРЕМИАДА)

Пред зерцалом я сижу;
На зерцало я гляжу,
И, тяжелой полон думой,
И мрачнее сентября,
Я за дальние моря
Простираю взор угрюмый...

И невольно предо мной
Светло-радужной чредой
Вереницей пробегают
Замки, села, города,
Пароходы и суда,
Где живут, не прозябают...

И в челе всех городов
Вот под ношею веков —
Вот он, грозно-величавый
Всех познаний колыбель...
И кровавых смут купель,
И гнездо всемирной славы!

Вечной жизнию дыша,
Как французов хороша
Шаловливая столица...
Весела, резва, умна,
Всех влечет к себе она,
Мировая баловница!

Человек с умом сказал,
Как в Париже побывал, —
Нет в подсолнечной другого!
Согласиться с ним вполне
Остается только мне
И не молвить боле слова...

Где ж я ныне, боже мой?
А в губернии Псковской...

[65] ВФ ГАПО, ф. 55, оп. 1, № 2653, л. 35.

[66] С.-Петербургские ведомости, 1865, № 241, с. 1.

[67] Русский архив, 1867, № 2, с. 250.

[68] Старое и новое. М., 1912, с. 137—138.

[69] Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. 17. М., 1975, с. 335.

lib.pushkinskijdom.ru

Жизнь влача в Холму болотном,
За присутственным столом
Убиваю день за днем
В благоденствии животном.

От кварташки до судьи
Сослуживцы здесь мои
Все прекраснейшие люди. . .
Но как вспомню. . . я в Холму,
То не знаю почему,
А нет сил, как тяжко груди. . .

Быть дворянства головой
И ходатаем-судьей
Усладительно и лестно. . .
Но как здесь страдаю я,
Как болит душа моя
Богу одному известно!

И за тридевять земель
Я бежать готов отсель —
Так на сердце безотрадно. . .
Так от здешних дел и слов,
От мыслителей-голов
Мне за род людской досадно!

Да, врагу я своему
Предводителем в Холму
Не желаю величаться. . .
И по холмской мостовой,
Из сквернейших под луной,
В фаэтоне красоваться. . .

Пред зерцалом я сижу,
На зерцало я гляжу. . .
И, тяжелой полон думой,
И мрачнее сентября,
Я за дальние моря
Простираю взор угрюмый!

(А. Креницын)

Июня 10, 1850.
г. Холм[70]

[70] ИРЛИ, ф. 265, оп. 2, № 1325, лл. 4—5 об.

Н. Н. Петрунина

ВЯЗЕМСКИЙ — БИОГРАФ ФОНВИЗИНА И ПУШКИН — ИСТОРИК ПУГАЧЕВА

Исторические разыскания, в ходе которых развивался и совершенствовался замысел «Капитанской дочки», родилась и окрепла идея создания «Истории Пугачева», сегодня могут быть прослежены с достаточной полнотой и точностью. Первая мысль повести о дворянине-пугачевце и два ранние ее плана возникли до середины сентября 1832 года, прежде чем Пушкин приступил к систематическому изучению исторических источников, печатных или рукописных. В октябре того же года Пушкину «пришел в голову роман» [1] — «Дубровский», работа над которым с перерывами продолжалась до 6 февраля 1833 года. Но еще до того, как «Дубровский» был отложен, 31 января 1833 года набросан третий и последний план повести о Шванвиче, а около 8 февраля Пушкин обратился к военному министру графу А. И. Чернышеву с просьбой открыть ему доступ к архивным делам Военного министерства. Первая партия материалов, и среди них две «пугачевские» книги Военной коллегии, была получена им при письме Чернышева от 25 февраля.

Существуют, однако, свидетельства, что еще до получения архивных документов эпоха пугачевщины и образ предводителя мятежников завладели творческим сознанием Пушкина. Уже последний план повести о Шванвиче отличается от двух предыдущих своей исторической конкретностью. Пункты его: «. . .гарнизон. Степная крепость — подступает Пугачев» (VIII, 929) — говорят о том, что к концу января 1833 года Пушкину стали известны приметы военного быта в линейных крепостях Оренбуржья. В бумагах поэта сохранился набросок «Между недовольными Яицкими казаками» (IX, 435) — очерк биографии Пугачева, который, с одной стороны, демонстрирует наличие у автора некоторого запаса сведений о жизни «славного мятежника», с другой — характером фактических неточностей выдает свое раннее происхождение: первые же документы книг Военной коллегии содержали данные, послужившие для уточнения и последующей переработки фрагмента. Наконец, пометы Пушкина на принадлежавшем ему экземпляре книги А. А. Бибикова «Записки о жизни и службе Александра Ильича Бибикова» (СПб., 1817) не только убеждают, что книгу эту Пушкин прочел до знакомства с архивными источниками, но и дают основания заключить, что в ожидании первой партии бумаг Военной коллегии он изучал эпоху пугачевщины по печатным свидетельствам. Пушкинские маргиналии на книге Бибикова позволяют составить и некоторое представление о круге

[1] Пушкин. Полн. собр. соч., т. XV. [Л.], 1948, с. 33. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

его чтения в январе—феврале 1833 года: в них названы два сочинения — переводный роман «Ложный Петр III» (М., 1809) и «История трех разделов Польши» А. Ф. К. Феррана (Paris, 1820).[2]

По мере изучения обстоятельств, сопутствовавших созданию «Истории Пугачева», исследователям стало ясно, что успех Пушкина в разработке политически острой темы был в немалой степени подготовлен содействием широкого круга частных лиц: А. П. Галахова, Д. Н. Бантыша-Каменского, Г. И. Спасского, П. А. Вяземского, И. А. Крылова, И. И. Дмитриева, братьев Языковых, И. И. Лажечникова и др. Думается, что есть основания поставить вопрос и о той особой роли, которую на раннем этапе занятий Пушкина пугачевщиной сыграл П. А. Вяземский.

Имя Вяземского названо самим Пушкиным в примечании к пятой главе его труда. Говоря здесь об одном из замечательных памятников исторической мысли времен крестьянской войны, он писал: «См. в Приложении письмо Бибикова к фон-Визину. Письмо сие, вместе с другими драгоценными бумагами, доставлено было родственниками и наследниками фон-Визина князю Вяземскому, занимавшемуся биографией автора Недоросля» (IX, 110). Письмом Бибикова от 29 января 1774 года материалы, полученные Пушкиным-историком от Вяземского, не ограничиваются. Поиски оригинала, к которому восходит гравюра, приложенная к первому изданию «Истории Пугачева», привели нас к портрету Пугачева, находящемуся ныне в Государственном историческом музее (инв. № И I 81758/5725; холст, масло) и поступившему туда из Остафьева, подмосковного имения Вяземского, где не раз бывал Пушкин.[3]

Обнаруженные в 1965 году пометы Пушкина на рукописи книги Вяземского о Фонвизине позволяют расширить этот перечень. Ни В. Э. Вацуро и М. И. Гиллельсон, которые впервые ввели эти пометы в научный оборот,[4] ни исследователи «Истории Пугачева» (и в их числе автор настоящей заметки) не обратили внимания на то, что труды Пушкина и Вяземского имеют между собой известную внутреннюю связь. Они соприкасаются не только в сфере общеисторической проблематики, складывающейся на основе изучения Екатерининской эпохи. Личные связи Фонвизина с такими деятелями екатерининского царствования, каковы А. И. Бибиков и П. И. Панин, руководившие действиями правительственных войск, направленных против Пугачева, предопределили частичную общность предмета и материала исследований биографа Фонвизина и историографа Пугачева.

Характерно, что в начале своей работы Вяземский констатировал связь Фонвизина с широким кругом общественных и литературных проблем современности, запечатленную в самой логике его исследования. В дневниковой записи от 7 ноября 1830 года читаем: «. . .tout est dans tout.[5] Составляя биографию Фонвизина, я нашел в бумагах его письма Бибикова. Это дало мне мысль перечитать жизнь его, написанную сыном. Роль, игранная им в Польше, побудила меня кинуться в „Histoire des trois démembrements de la Pologne“, par Ferrand,[6] там в жизнь Екатерины, там взять „Histoire de mon temps“[7] Фридерика Великого».[8] В приведенном свидетельстве обращает внимание еще одно: первые шаги Вяземского, приступившего к изучению биографии Фонвизина, поразительно напоминают о круге чтения Пушкина в январе—феврале 1833 года, когда он еще не получил доступа к архивным документам, как этот круг чтения был восстановлен нами на основе рассмотрения помет Пушкина на книге А. А. Бибикова.

В самом деле, как исходный пункт своих изучений Вяземский называет письма Бибикова. Выше мы упоминали, что, по собственному свидетельству Пушкина, Вяземский познакомил его с ними. Письмо к Фонвизину от 29 января 1774 года с характеристикой ситуации, которую нашел Бибиков по прибытии в край, охваченный восстанием, занимает среди других материалов, использованных Пушкиным, место исключительное. Верная и глубокая оценка происходящего, заключенная в словах Бибикова: «. . . успокоить почти всеобщего черни волнения великие предстоят трудности. . . Ведь не Пугачев важен, да важно всеобщее негодование» (IX, 201), — стала основой пушкинской концепции пугачевщины.

Следующей в перечне Вяземского названа «жизнь его (Бибикова, — *Н. П.*), написанная сыном». Это уже упоминавшаяся книга А. А. Бибикова «Записки о жизни и службе Александра Ильича Бибикова». Книга была в библиотеке Пушкина, и в ходе своих исторических штудий он возвращался к ней не раз: в его маргиналиях отчетливо различаются два разновременных слоя. В тексте «Исто-

---

[2] Подробнее о раннем этапе занятий Пушкина пугачевской темой см.: Петрунина Н. Н. «История Пугачева». От замысла к воплощению. — Русская литература, 1974, № 3, с. 182.

[3] Петрунина Н. Н. Портрет, приложенный А. С. Пушкиным к «Истории Пугачева». — Временник Пушкинской комиссии. 1964. Л., 1967, с. 48—53.

[4] Новонайденный автограф Пушкина. Подготовка текста, статья и комментарии В. Э. Вацуро и М. И. Гиллельсона. М.—Л., 1968.

[5] Все во всем (фр.).

[6] «Историю трех разделов Польши» Феррана (фр.).

[7] «Историю моего времени» (фр.).

[8] Вяземский П. А. Записные книжки (1813—1848). М., 1963, с. 203.

lib.pushkinskijdom.ru

рии Пугачева» и в примечаниях к ней легко прослеживаются восходящие к сочинению Бибикова сведения и формулы.[9]

Не нуждается в дополнительных доказательствах и знакомство Пушкина с трудом Феррана «История трех разделов Польши» — третье звено в цепочке изучений Вяземского. Среди помет Пушкина на полях книги Бибикова находим упоминание о Ферране, отмечающее недостоверность его сообщений. Книги Феррана не было в библиотеке Пушкина, зато в бумагах поэта сохранился ряд выписок из нее (IX, 788—792). Почерпнутые у Феррана сведения Пушкин, подвергнув их тщательной исторической критике, использовал в «Истории Пугачева» и в «Замечаниях о бунте».[10]

Труднее определить, что разумел Вяземский под упомянутой далее в его перечне «жизнью Екатерины». В предисловии к «Фонвизину» он писал, характеризуя условия, в которых разворачивалась работа над книгой: «Под руками моими была обширная библиотека, много рукописей, записок и писем, относящихся до царствования Екатерины Великой».[11] С другой стороны, как показало исследование Г. П. Блока, Пушкину были известны, по меньшей мере, три книги с таким или близким названием. Это сочинения Г. Танненберга, В. Тука и Ж.-А. Кастера,[12] сохранившиеся в составе личной библиотеки Пушкина. Все три книги содержали сведения по истории пугачевщины, Пушкин их читал и использовал то, что показалось ему заслуживающим доверия.[13]

С рукописью книги Вяземского о Фонвизине Пушкин познакомился в 1832 году, скорее всего весной.[14] В том же году у Пушкина возник замысел повести о дворянине-пугачевце, до середины сентября были набросаны два ранние ее плана. Не будем спешить с предположениями о возможной связи между этими двумя фактами, но как бы то ни было, в момент, когда творческие интересы Пушкина привлекли его внимание к эпохе крестьянской войны 1773—1775 годов, в руках поэта оказался труд Вяземского, основанный на серьезном изучении царствования Екатерины II и вобравший в себя ряд исторических документов, среди которых было и письмо Бибикова к Фонвизину от 29 января 1774 года, непосредственно характеризовавшее события пугачевщины. Важно подчеркнуть, что этот исключительный по значению источник попал в поле зрения Пушкина до начала систематических его разысканий по истории Пугачева. Одновременно в ходе разговоров, вызванных рукописью «Фонвизина» в дружеском кругу, Вяземский мог рассказывать о том, как постепенно перед ним раскрывалась во всей полноте связь Фонвизина с литературной и общественной жизнью его времени (мысль, выраженная в цитированной выше дневниковой записи Вяземского и позднее, в 1848 году, развитая в предисловии к его труду) и как самый материал направлял его изучения. Так или иначе, совпадение оставленного Вяземским перечня прочитанных им книг с тем, что нам известно о круге чтения Пушкина до получения им архивных материалов по истории Пугачева, позволяет сделать вывод, что на этой, начальной стадии своей работы поэт руководствовался сведениями, полученными им от автора «Фонвизина». И если раньше мы располагали доказательствами, что в январе—феврале 1833 года Пушкиным были изучены книги Бибикова и Феррана, то теперь можно думать, что одновременно с ними поэт прочел и «жизнь Екатерины».

До сих пор мы говорили о документальных памятниках эпохи пугачевского восстания, которые стали известны Пушкину благодаря содействию Вяземского, а также о полученной от него информации. Обращение к тексту монографии Вяземского о Фонвизине показывает, что на позднейшей стадии работы над «Историей Пугачева» Пушкин воспользовался сведениями и формулировками из находившейся в его руках рукописи этой книги.

В пятой главе своей книги Вяземский стремился восполнить скудость биографических фактов анализом дружеских связей и уцелевшей переписки Фонвизина. В ряду «ближайших приятелей» писателя первым назван здесь А. И. Бибиков. За литературным портретом Бибикова в тексте главы следуют письма его к Фонвизину, в том числе и письмо от 29 января 1774 года. Сопоставление этого фрагмента книги Вяземского с текстом третьей главы «Истории Пугачева» не оставляет сомнений, что, работая над портретом Бибикова, Пушкин имел перед собой рукопись «Фонвизина».

---

[9] См., например: Блок Г. Пушкин в работе над историческими источниками. М.—Л., 1949, с. 44—45.

[10] Там же, с. 170—178.

[11] Вяземский П. Фон-Визин. СПб., 1848, с. III—IV.

[12] Жизнь Екатерины II, Императрицы и Самодержицы Всероссийской, описанная бароном Танненбергом. Пер. с нем. студент Иван Тимковский. СПб., 1804; Tooke W. The life of Catharine II, Empress of Russia. Doblin, 1800; Castéra J. Histoire de Catherine II, Impératrice de Russie. Paris, 1809. Первая редакция книги Кастера была издана в 1797 году под названием «Vie de Catherine II».

[13] См.: Блок Г. Указ. соч., с. 145—160; Томашевский Б. В. Жан Кастера, автор «Истории Екатерины II». — В кн.: Из истории русских литературных отношений XVIII—XIX веков. М.—Л., 1959, с. 75—81. Широкая известность труда Кастера заставляет думать, что под «жизнью Екатерины» Вяземский разумел именно его.

[14] Новонайденный автограф Пушкина, с. 4, 66.

lib.pushkinskijdom.ru

«Фонвизин»

«Это одна из блестящих именитостей царствования Екатерины II, столь богатого отличными людьми на всех поприщах, столь живописного разнообразием и выразительностию лиц, отделяющихся в общей картине. Сей Бибиков, еще в самых молодых летах, успел заслужить военное имя в семилетнюю войну. Возвратясь в Россию, обратил он на себя внимание Екатерины, уже вступившей на престол. Разные важные поручения, истинно государственные должности, на него возложенные, свидетельствуют о доверенности, которую государыня имела к способностям и душевной твердости его. Избранный в предводители депутатской комиссии, собранной для составления проекта нового уложения, он, можно сказать, увековечил имя свое вместе с памятью мгновения, столь важного в летописях нашего политического гражданства. Если внешние обстоятельства, слившиеся со внутренними препятствиями, и не дали созреть сей великой мысли законодательницы нашей, то не менее имена призванных ею участвовать в исполнении оной, и в особенности имя удостоенного доверенностию народа и государыни, принадлежит истории. После, в важную эпоху для нашей внешней политики, видим мы его в Польше, начальствующего русскими войсками против польских конфедератов. В сей войне, требовавшей от начальника не одного искусства воинского, но и проницательных соображений политика, администратора и, так сказать, проконсула, Бибиков, покоряя непокорных не одною силою оружия, но и убеждением силы нравственной, одерживает победы на поле сражений и заслуживает характером своим уважение самых патриотов польских. . .

Для довершения изображения его прибавим, что он был друг Суворову, уважен Фридрихом Великим и воспет Державиным.» [15]

«История Пугачева»

«Александр Ильич Бибиков принадлежит к числу замечательнейших лиц Екатерининских времен, столь богатых людьми знаменитыми. В молодых еще летах он успел уже отличиться на поприще войны и гражданственности. Он служил с честию в семилетнюю войну, и обратил на себя внимание Фридриха Великого. Важные препоручения были на него возлагаемы: в 1763 году послан он был в Казань, для усмирения взбунтовавшихся заводских крестьян. Твердостию и благоразумною кротостию вскоре восстановил он порядок. В 1766 году, когда составлялась Комиссия нового уложения, он председательствовал в Костроме на выборах; сам был избран депутатом, и потом назначен в предводители всего собрания. В 1771 году он назначен был, на место генерал-поручика Веймарна, главнокомандующим в Польшу, где в скором времени успел не только устроить упущенные дела, но и приобрести любовь и доверенность побежденных» (IX, 32).

Для обращения Пушкина с текстом Вяземского характерны те же приемы, которые отличают работу Пушкина-историка с другими печатными и рукописными источниками.[16] Он сохраняет повествовательный строй фрагмента, добиваясь при этом максимальной сжатости и одновременно исторической конкретности и ясности изложения. Фактическую сторону рассказа Вяземского Пушкин уточняет, привлекая дополнительные сведения. Примечательно, что, хотя Пушкину были прекрасно известны «Записки» А. А. Бибикова и П. А. Вяземский в этом месте своего рассказа опирался на них же, Пушкин дополняет Вяземского, привлекая еще один, тогда тоже рукописный и тоже восходящий к А. А. Бибикову источник — статью об А. И. Бибикове, принадлежащую перу Д. Н. Бантыша-Каменского и вошедшую позднее в его «Словарь достопамятных людей русской земли» (1836).

Сведения о том, что Бибиков «обратил на себя внимание Фридриха Великого», Пушкин мог найти и непосредственно у А. А. Бибикова, и у Вяземского, и у Бантыша-Каменского: в 1772 году Фридрих II, желая встречи с русским военачальником, дважды писал к нему.[17]

[15] ЦГИА СССР, ф. 777, оп. 25, ед. хр. 1903, лл. 45 об.—47. Разночтения между рукописью, которой пользовался Пушкин, и печатным текстом (ср.: Вяземский П. Фон-Визин, с. 69—70, 72) в данном случае единичны и носят редакционный характер.

[16] См. об этом: Блок Г. Указ. соч., с. 44—53; Овчинников Р. В. Пушкин в работе над архивными документами («История Пугачева»). Л., 1969, с. 129—150.

[17] В принадлежавшем Пушкину экземпляре «Записок» А. А. Бибикова рассказ об этом с приведением текста письма Фридриха II к А. И. Бибикову от 14 июня 1772 года (с. 186—187) отмечен бумажной закладкой (см.: Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. — В кн.: Пушкин и его современники, вып. IX—X. СПб., 1910, с. 9).

lib.pushkinskijdom.ru

В «Истории Пугачева» этот случай отнесен к более раннему времени, к эпохе Семилетней войны.

В своем очерке жизненного пути Бибикова Вяземский не упомянул о возглавленной им экспедиции 1763—1764 годов по усмирению казанских и сибирских заводских крестьян. Для Пушкина этот эпизод биографии Бибикова приобретал особое значение, поскольку он лишний раз возвращал к предыстории Пугачевского восстания. Противопоставляя меры, предпринятые Бибиковым, зверствам кн. Урусова (1741) и других карателей, Пушкин писал: «Твердостию и благоразумною кротостию вскоре восстановил он порядок». Это одна из характерных для «Истории Пугачева» скрытых цитат; восходит она к статье Бантыша-Каменского, где читаем: «Благоразумием, кротостию и твердостию духа Бибиков успокоил мятежников, водворил между ними прежний порядок».[18] На Бантыша-Каменского Пушкин опирался и далее, конкретизируя слова Вяземского о назначении Бибикова в Польшу (1771) «на место генерал-поручика Веймарна».

Не одним лишь стремлением к краткости, а глубокими причинами концептуального порядка объясняется то, что Пушкин исключил из своего рассказа слова Вяземского о «доверенности, которую государыня имела к способностям и душевной твердости» Бибикова. Известны принципиальные расхождения во взглядах Пушкина и Вяземского на «век Екатерины».[19] Для внутренней политики Екатерины II было, по мысли Пушкина, последовательно проведенной в «Истории Пугачева», характерно, что не подчеркнутая Вяземским «доверенность» императрицы, а разные формы «ласкательства» и фаворитизма определяли положение вельможи. Когда в годы Пугачевского восстания Екатерина II сталкивалась с серьезными трудностями, неизменно оказывалось (и Пушкин подчеркивал это как в тексте «Истории», так и в позднейших «Замечаниях о бунте»), что опереться она может лишь на людей опальных, за прямоту суждений и независимость поступков лишенных монаршей милости. Именно эту мысль проводит Пушкин и в биографии Бибикова, когда непосредственно после фрагмента, который служит сейчас предметом нашего анализа, он переходит к обстоятельствам избрания Бибикова главнокомандующим войсками, действовавшими против Пугачева.

На какой же стадии работы над «Историей Пугачева» литературный портрет Бибикова усвоил элементы, восходящие к рукописи книги Вяземского о Фонвизине? Цитированное выше примечание к пятой главе «Истории Пугачева», в котором упомянут труд Вяземского, в черновой редакции заключалось словами: «Ныне оконченная рукопись находится в моих руках — для напечатания. Надеемся в непродолжительном времени издать в свет сие замечательное по всем отношениям сочинение» (IX, 110, 456). Исследователи и публикаторы помет Пушкина на рукописи «Фонвизина» В. Э. Вацуро и М. И. Гиллельсон на основании этого свидетельства поэта пришли к выводу, что «оконченная рукопись» Вяземского находилась у Пушкина в 1833 году.[20] Однако, как мы пытались показать в другом месте,[21] все без исключения примечания к «Истории Пугачева» писались, вопреки распространенному мнению, не в 1833, а в 1834 году, когда текст «Истории» и приложения к ней уже набирались в типографии II отделения собственной е. и. в. канцелярии. Именно летом 1834 года в «Истории» появилась и преобразованная цитата из книги Вяземского. В цензурной рукописи труда Пушкина, которая в интересующей нас части была передана высочайшему цензору в первой половине декабря 1833 года, восходящий к Вяземскому фрагмент литературного портрета Бибикова отсутствовал. Он появился в тексте третьей главы уже в наборной рукописи (ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 1223), изготовленной непосредственно перед сдачей в типографию, что произошло между 5 и 17 июля 1834 года. Как известно, наборный оригинал третьей главы — писарская копия с поправками и дополнениями Пушкина. Вставка в жизнеописание Бибикова, о которой идет речь, набросана на полях лл. 46 об.—47. Предлагаемую датировку подтверждает и тот факт, что текст вставки выдает знакомство Пушкина с рукописью статьи Бантыша-Каменского. Бумаги Бантыша-Каменского оказались в распоряжении Пушкина в конце мая—начале июня 1834 года, и естественно, что недавнее их изучение обогатило существовавший текст «Истории» не только фактическими сведениями,[22] но и отдельными лексическими формулами и оборотами.

Выше мы старались показать, что Вяземский облегчил Пушкину первые шаги на пути изучения эпохи и событий Пугачевского восстания. Как видим, на заклю-

[18] Словарь достопамятных людей русской земли, составленный Дмитр. Бантыш-Каменским, ч. I. М., 1836, с. 175.

[19] На материале помет Пушкина на рукописи «Фонвизина» вопрос этот рассмотрен В. Э. Вацуро и М. И. Гиллельсоном (см.: Новонайденный автограф Пушкина, с. 87—105. Здесь же библиография литературы об отношении Пушкина к «екатерининскому царствованию»).

[20] Новонайденный автограф Пушкина, с. 67.

[21] Петрунина Н. Н. Вокруг «Истории Пугачева». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. VI. Л., 1969, с. 239.

[22] См. об этом: Лит. наследство, т. 58, 1952, с. 222—228; Чхеидзе А. «История Пугачева» А. С. Пушкина. Тбилиси, 1963, с. 63, 104—105.

lib.pushkinskijdom.ru

чительной стадии работы над «Историей» Пушкин использует биографию Фонвизина, внося в свой труд последние дополнения и коррективы.

Еще один вопрос, которого следует здесь вкратце коснуться, — вопрос о предполагавшемся издании «Фонвизина». Как видно из примечания к пятой главе «Истории Пугачева», в 1834 году Пушкин намеревался сам выступить как издатель книги Вяземского.[23] В июле 1834 года, когда поэт писал примечания к «Истории», рукопись «Фонвизина» находилась у него. В конце этого месяца болезнь дочери Вяземского сделала неотвратимым срочный отъезд семьи в Италию, сам Вяземский уехал в середине августа.[24] Можно с достаточной долей уверенности допустить, что, покидая Петербург, он оставил свою рукопись у Пушкина, предполагаемого издателя книги. Установленные В. Э. Вацуро и М. И. Гиллельсоном сроки цензурования «Фонвизина» и имя цензора — П. А. Корсакова,[25] которого уважал и к которому не раз прибегал Пушкин, наводят на мысль, что лицом, представившим «Фонвизина» в цензурный комитет, был сам поэт. Таким образом, получает естественное объяснение и задержка со сдачей рукописи в цензуру: Пушкин уехал из Петербурга через два-три дня после Вяземского и вернулся в столицу в середине октября. Данными о том, почему проект издания «Фонвизина» в 1835 году не осуществился, мы, к сожалению, пока не располагаем.

[23] См.: Новонайденный автограф Пушкина, с. 67.

[24] Извещение об отъезде Вяземского см.: СПб. ведомости, 1834, 14 августа.

[25] Новонайденный автограф Пушкина, с. 67—68.

Н. М. Михайловская

УТОПИЧЕСКИЕ ПОВЕСТИ В. Ф. ОДОЕВСКОГО

«Лишь сила разума создаст прочное для будущего», — писал В. Одоевский. Диалектическое мышление Одоевского, его рационализм, беспредельная вера в силу науки, просвещения, дидактическая направленность творчества должны были привести и привели его к созданию утопий. Научное правдоподобие утопий Одоевского, рисуемые им перспективы будущего привлекали читателя. «Он своими проблемами беспрестанно возбуждает деятельность ума в читателе», — писал П. Плетнев.[1] Мечта о будущем всегда связывалась у Одоевского с представлением о гармонически развитом человеке и обществе, благополучие которого должно быть основано на науке. Только она, движимая разумом человека, способна воплотить мечту человечества о прекрасном будущем в действительность. И это свершится, когда «вопросы жизни сделаются столь же определенными, как вопросы математические, и в совокупном житии организмов, попросту в обществе, также не будет места произволу и сомнению».[2] Писатель признавался в том, что любит «от чувства и мыслей современного выходить к событиям времен будущих». «. . . Мы дети прошедшего, отцы будущего, — мысль не новая, но которая, кажется, вполне оценена только в наши времена» (ед. хр. 26, лл. 52, 53).

Утопические повести Одоевского писались в конце 20-х—30-е годы, в период реакции, наступившей в России после разгрома декабристов. Естественной поэтому была мечта передовых людей тех лет о справедливом и разумном обществе будущего. Первая из утопий Одоевского — повесть «Два дня в жизни земного шара»,[3] в которой дана картина блестящего будущего России, центра научных достижений, нравственной гармонии («лицемерие и притворство уничтожаются», разум человека подчиняет себе природу, делает своим достоянием «гальваностаты», «магнетические телеграфы» и т. д. и т. д.).[4] Утопические тенденции присутствовали в ряде романтических повестей писателя, таких, как «Сильфида», «Бал», «Насмешка мертвеца». Именно в них наметились идеи, определившие взгляды Одоевского на будущее: 1) о всеобщей гибели человечества как результате его бездуховного, меркантильного существования («Бал», «Насмешка мертвеца») и 2) о процветании человечества в царстве разума и духовной красоты («Сильфида»). От этих произведений путь шел к последовавшим за «Двумя днями. . .» утопиям писателя: от первых двух повестей — к «Городу без имени» и «Последнему самоубийству», от «Сильфиды» — к отрывку из романа «4338-й год».

[1] Плетнев П. А. Соч. и переписка, т. II. СПб., 1885, с. 462.

[2] ГПБ, ф. 539 (В. Ф. Одоевский), оп. 1, ед. хр. 55, лл. 42—43 об. Далее ссылки на этот архив приводятся в тексте.

[3] Московский вестник, 1828, ч. X (опубликована под псевдонимом «Каллидор»).

[4] Позже повесть «Два дня. . .» будет положена в основу утопии Одоевского «4338-й год».

lib.pushkinskijdom.ru

В «Городе без имени» и «Последнем самоубийстве» в художественной форме Одоевский продолжил начатую в своих публицистических статьях критику буржуазных экономистов Бентама и Мальтуса. В итоге изучения работ указанных экономистов Одоевский показывает, что осуществление их теорий неизбежно приведет к гибели и катастрофам человеческие общества, государства. «Последнее самоубийство», по словам самого автора, — «горькая насмешка над нелепыми выкладками английского экономиста».[5] В этой повести писатель доводит до логического предела реакционную теорию Мальтуса о перенаселении. Одоевский клеймит человеконенавистническую сущность мальтузианства, обрекающего людей на безбрачие, на отказ от личного счастья. Просветительская мысль писателя создает гротесковые картины города и его жителей: «. . .земной шар. . . обратился в один обширный, заселенный город», над которым «тяготела страшная нищета. . . ужасные явления голода и болезней» (с. 101). Исчезли искусство, философия, религия, «разорвались все узы, соединявшие людей между собою». «Каждый в собрате своем видел врага, готового отнять у него последнее средство для бедственной жизни. . . Благотворительность сделалась вольнодумством, насмешка над жизнию — обыкновенным приветствием, любовь — преступлением. . . эгоизм. . . общим чувством» (с. 102—103).[6] Финал повести — всеобщая катастрофа как возмездие самой природы человечеству, посягнувшему на ее естественные законы, — в известной степени созвучен финалу «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Вот заключительные строки «Последнего самоубийства»: «. . .в одно мгновение блеснул огонь; треск распадавшегося шара потряс солнечную систему; разорванные громады Альпов и Шимборазо взлетели на воздух, раздались несколько стонов. . . еще. . . пепел возвратился на землю. . . и все утихло. . .» (с. 111). А вот финал «Истории одного города»: «Север потемнел и покрылся тучами; из этих туч нечто неслось на город: не то ливень, не то смерч. . . Земля затряслась, солнце померкло. . . глуповцы пали ниц. . . История прекратила течение свое».[7] Несмотря на разность идеологий писателей — революционной у Салтыкова-Щедрина и либеральной у Одоевского, их объединяет берущее свое начало в просветительстве убеждение в том, что противоестественная жизнь, духовное оскудение неизбежно ведет к прекращению жизни вообще.

Отметим, что с «Последним самоубийством» перекликаются «Европейские письма» В. Кюхельбекера — утопическая повесть в эпистолярном жанре (1820). В «Предуведомлении» к ней автор писал: «. . . чтоб судить о современных происшествиях, нравах и вероятных их последствиях, должно мысленно перенестись в другое время. . . Посему мы мысленно переносимся в будущее».[8] В утопии декабриста будущее перенесено в XXVI век, в Испанию, Италию и другие европейские страны, по которым путешествует «американец, гражданин северных областей». В письмах своему другу он сообщает о «прошлом величии, о прошлом просвещении» Европы и о ее настоящем. Настоящее же потрясает путешественника полной одичалостью народов, невежеством, безнравственностью. Причины этого те же, о которых писал и Одоевский в «Последнем самоубийстве»: буржуазный меркантилизм, господство чистогана, тирания власти, опустошительные войны. Там, где раньше процветали «науки, рыцарство, благородство, доблесть», теперь пастух пасет свое стадо, пишет Кюхельбекер. Богатства культуры прошлого «живут лишь в воспоминании». Самое нетленное, что остается в истории, — честность и добродетель. На них и возлагает надежды писатель. «Не сомневаюсь, — пишет путешественник, — что настанет время, когда быть порочным и быть сумасшедшим будет одним и тем же».[9] Вопросы технического прогресса в утопии Кюхельбекера не затронуты. Главное для декабриста — идеи морали, нравственности, выражающие его идеал: «. . .пройдут, может быть, еще тысячелетия, пока не достигнет человечество сей высшей степени человечности. Но оно достигнет ее, или вся история не что иное, как глупая и вместе ужасная своим бессмыслием сказка. . . Усовершенствование — цель человечества».[10]

В утопиях писателей-просветителей, обличавших современную реакцию, присутствовал фантастический гротеск, гипербола, художественная задача которых — предвосхитить модель будущего, основываясь на социально-нравственном уродстве настоящего. По этому принципу построены две утопии-парадоксы Одоевского («Старики, или Остров Панхаи») и Кюхельбекера («Земля безглавцев»), опубликованные одновременно.[11] Старики-младенцы с острова Панхаи,

---

[5] Одоевский В. Ф. Соч. в 3-х ч., ч. I. СПб., 1844, с. 99. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[6] Ю. Манн в «Последнем самоубийстве» и «Городе без имени» видит «традиции просветительского гротеска типа повестей Вольтера или. . . герценовского „Доктора Крупова"» (Проблемы романтизма. М., 1967, с. 339).

[7] Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. VIII. М., 1969, с. 423.

[8] Декабристы. Поэзия. Драматургия. Проза. Публицистика. Литературная критика. М.—Л., 1951, с. 353.

[9] Там же, с. 358.

[10] Там же.

[11] Мнемозина, 1824, ч. II.

lib.pushkinskijdom.ru

играющие в детские игры,[12] стремящиеся «обмануть время не приобретением познаний, но подкрашенными волосами», удивительно походили на «безглавцев», образовавших свое царство людей, освободившихся от голов и сердец (т. е. от знаний и чувств) и превратившихся в итоге в безмозглых уродцев, «с восторгом принимающих палочные удары и шлепки» как высшие почести, оказываемые им приезжающими иностранцами-путешественниками.

О катастрофе человечества, вставшего на путь признания одной лишь частной «пользы», рассказано в утопии Одоевского «Город без имени». Писатель воспроизводит историю расцвета и падения Бентамии, жизнь которой основана на хищнических законах буржуазной морали (подразумеваются Соединенные Штаты Америки). Возникшее на праве пользы, государство бентамистов распалось из-за права на хищничество. Одоевский отвергает принцип «полезного», отстаивая «бесполезные» с точки зрения бентамизма науку, искусство и т. д. Бентамизм, говорит писатель, неизменно приводит человечество к вырождению. Эксплуатация человека человеком, погоня за прибылью, конкуренция, завоевательные войны, подавление свободы народов, междоусобные войны — этапы истории буржуазных государств. Девиз города — статуя Бентама с надписью «польза» — определил «все действия человека», был «первым и последним законом», следствием чего «обман, подлоги, умышленное банкрутство, полное презрение к достоинству человека, боготворение злата, угождение самым грубым требованиям плоти — стали делом явным, позволенным, необходимым». Некогда цветущие нивы опустошались, земля зарастала сорняком, «некому было указать на могучественные пособия науки, долженствовавшие предупредить общие бедствия», и тогда «погибли последние остатки. . . колонии, удрученные голодом, болезнями или истребленные хищными зверями».[13]

По форме утопии Одоевского напоминают скорее речи, полные иронии, скорби и негодования, нежели повествования с развернутыми, живыми сюжетами. Автор не столько показывает, сколько рассказывает, и фрагменты его рассказа, наслаиваясь один на другой, создают страшную картину мрачной и безысходной жизни человечества. Дидактическую тональность повестям «Последнее самоубийство» и «Город без имени» придают категорические суждения, грозные пророчества, обвинительные приговоры миру, предавшему законы разумного, человечного. «Город без имени» Белинский назвал «полной мысли и жизни фантазией». «В этой фантазии (иначе мы не умеем назвать прекрасного произведения кн. Одоевского) с силою и энергиею показана вся пошлость и безнравственность одностороннего взгляда на развитие народов и государств, вследствие которого основою, двигателем и целью их жизни и стремления должна быть только *польза*».[14]

Из задуманной Одоевским в 40-е годы романтической трилогии: 1. «Эпоха Петра I», 2. «1830-е годы», 3. «4338-й год» — была написана лишь часть последней — «4338-й год».[15] Дошедший до нас отрывок романа «4338-й год» резко контрастирует своим оптимизмом с мрачными повестями «Последнее самоубийство» и «Город без имени». Модель государства будущего, созданная здесь писателем, соединяет в себе высшие достижения технической мысли и художественного таланта. Техника и искусство — вот что будет определять жизнь людей. «4338-й год» назван Одоевским «Петербургскими письмами». Это письма китайского студента Главной пекинской школы Ипполита Цунгиева к Лингину — студенту той же школы. Оказавшись в русской столице в 4337 году, Цунгиев был восхищен небывалым развитием всех отраслей техники, промышленности, искусства, о чем он с восторгом сообщает Лингину. Просветительская мысль Одоевского мощно увлекает писателя в необъятные дали, населяет их объектами творческой фантазии, предвосхитившей многие открытия в области точных наук: туннели, гальваностаты, электроходы, еластическое стекло, цветное фото и т. д. и т. п. Полностью покорив природу, человек и сам нравственно изменяется. Надо было обладать могучей силой предвидения, чтобы предугадать все эти свершения, в том числе и выход человека в космос. Правда, Одоевский наметил желанное будущее лишь в XLIV веке. В полном согласии со своими социальными воззрениями Одоевский рисует государственный строй как аристократическую республику, состоящую из Государственного совета и министерства. Возглавляет Государственный совет министр примирений, «под его ведением состоят все мирные судьи во всем государстве. . . Ему равным образом вверено наблюдение за всеми учеными и литературными спорами».[16] Однако сословия в Государственном совете, как верно заметил В. Виргинский, — это «лишь специальности: „сословия ис-

[12] См. в письме Герцена Александру II: «. . .седые дети, игравшие в звезды и в ленты» (Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. XIII. М., 1958, с. 41).

[13] Одоевский В. Ф. Повести и рассказы. М., 1959, с. 412, 414.

[14] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. III. М., 1953, с. 124.

[15] «4338-й год» не вошел в «Русские ночи». Был опубликован в альманахе «Утренняя заря» (СПб., 1840, с. 307—352).

[16] Одоевский В. Ф. Повести и рассказы, с. 434.

lib.pushkinskijdom.ru

ториков, географов, физиков, поэтов"».[17] Интересна и догадка исследователя о том, что глава государства — «первый поэт» — мог быть поэтом типа Пушкина.[18] Всеми науками и искусствами руководит академия, куда «приходят и физик, и историк, и поэт, и музыкант, и живописец. . . здесь они совещаются о средствах согласовать труды свои и дать им единство направления».[19] Так состоится наконец «соединение всех наук в одну».

Царство Разума — вот чем должна стать будущая Россия: мечта Одоевского обрела здесь свое полнейшее выражение. России уготовлено стать центром мирового Просвещения, светильником, к которому будут приобщаться народы мира, в том числе и Китай, пребывающий пока что в состоянии закоснелости: благотворное воздействие русской культуры должно ему помочь выйти из этого состояния. Пророческими явились представления Одоевского о нравственном падении капиталистического Запада, Америки, где все служит наживе. Русский же народ благодаря своему таланту, высокой культуре, нравственным устоям вознесется над всеми народами и прославится во всем мире. Прилетевший в Петербург на гальваностате Цунгиев сообщает своему адресату: «Конечно, наше правительство поступило основательно, запретив плавание по воздуху; в состоянии нашего просвещения еще рано было нам и помышлять об этом. . . Но в России совсем другое; если бы ты видел, с какою усмешкою русские выслушивали мои опасения, мои вопросы о предосторожностях. . . они меня не понимали! они так верят в силу науки и в собственную бодрость духа, что для них летать по воздуху то же, что нам ездить по железной дороге».

Писатель говорит о том, что технический прогресс усовершенствовал быт людей: они живут в прекрасных жилищах, их пища составлена из целебных соединений натуральных продуктов с химическими, их развлечения — все виды искусства, музыка, сопровождающая их повсюду (а также «магнетическая ванна», помогающая им при общении друг с другом изгонять ложь и лицемерие). Все произведение написано в той тональности, которая передает эмоциональную взволнованность писателя, высокое напряжение его мысли. Дидактизм повествования, некоторая морализация открыто декларируются писателем. Он пишет о том, «существование чего не могло бы естественным образом быть выведено из общих законов развития сил человека в мире природы и искусства». «Скажете: это мечта! ничего не бывало! за исключением аэростатов — все это воочью совершается».[20] «Главная мысль романа, — писал Белинский об утопии «4338-й год», — основанная на таком твердом верованию в совершенствование человечества и в грядущую мирообъемлющую судьбу России, мысль истинная и высокая, вполне достойна таланта истинного».[21] Если Одоевский отодвигал всеобщее счастье в далекое будущее, то Белинский прозревал его через столетие: «. . .завидуем внукам и правнукам. . . которым суждено видеть Россию в 1940 году — стоящею во главе образованного мира. . . и принимающею благоговейную дань уважения от всего просвещенного человечества».[22] В. Виргинский, на наш взгляд, недооценивает влияние Белинского на Одоевского («личное сближение с Белинским. . . ничего не меняло в воззрениях представителя дворянского либерализма»).[23] Одоевский, действительно, остался либералом, но взгляды его, особенно в 50—60-е годы, изменились. Именно под воздействием Белинского Одоевский в этот период развернет ожесточенную полемику со славянофилами, откажется от фантастических сюжетов в своем художественном творчестве, от «науки инстинкта» перейдет к опытным знаниям.

В утопии «4338-й год» говорится о дворянском государстве, об аристократах духа, о сохранении частной собственности, социальных различий. Слуги, ремесленники по-прежнему относятся к низшим слоям, так же как паразитирующие дворяне — «праздные люди» — к высшим. Тем не менее писатель нигде не говорит о том, что наука остается недоступной для народа. Более того, в его работе о лекциях проф. Н. А. Любимова мы находим примечательные слова, помогающие прояснить этот вопрос. «С некоторого времени, — писал он, — у нас начали толковать о важном значении каких-то исключительных *сословных* интересов. . . Не лучше ли повести речь о *всесословных* интересах, т. е. о пользах всех сословий вкупе» (ед. хр. 58, лл. 17—18). Поэтому можно предположить, что в сословиях «историков, географов, физиков» могут быть и наиболее талантливые люди из народа. Это тем более вероятно, что сословия эти соединены у Одоевского «не одной ученостью, но и *гражданской связью*» (курсив мой, — *Н. М.*), т. е.

[17] Виргинский В. С. В. Ф. Одоевский. Естественнонаучные взгляды. 1804—1869. М., 1975, с. 51.

[18] Там же, с. 50 (Одоевский писал о Пушкине: «Он был поэт в стихах и бенедиктинец в своем кабинете»).

[19] Одоевский В. Ф. Повести и рассказы, с. 435.

[20] Там же, с. 448.

[21] Отечественные записки, 1839, № 12, с. 10—11. О принадлежности этой анонимной рецензии В. Г. Белинскому см.: Лит. наследство, т. 57, 1951, с. 542.

[22] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. III, с. 488.

[23] Виргинский В. С. Указ. соч., с. 53.

lib.pushkinskijdom.ru

патриотизмом, которым в равной мере наделен каждый гражданин государства будущего. В «Европейских письмах» Кюхельбекера в качестве правителя народа (старшина русской колонии в Калабрии) показан некто Добров, несколько напоминающий «первого поэта» Одоевского («4338-й год»), который «трудится и наслаждается добродетелью», просвещен (читает умные книги, слушает серьезную музыку и т. д.) и также «полагает главное *достоинство человека в гражданственности*» (курсив мой, — *Н. М.*). Кроме того, в утопии Кюхельбекера, как и в утопии Одоевского, в государстве будущего сохраняются слуги, работающие на своих господ. Это свидетельство социальной ограниченности обоих писателей. Кюхельбекер вносит такое сентиментальное дополнение: господин «ценит» слуг «за их честность и дарит их не подарками, а приветливым словом и шуткой, которая заставляет на миг забыть неравенство между господином и слугой», а это «приятнее величайших подарков и награждений».[24]

Мотивы, близкие утопии Одоевского «4338-й год», присутствуют в утопической повести «Сон», написанной в 1819 году членом общества «Зеленая лампа» А. Д. Улыбышевым. В повести изображена Россия XXII века — страна высокой культуры, просвещения. Неузнаваемо изменилась ее столица — Петербург: общественные школы, академии, библиотеки всех видов занимали место когда-то бесчисленных казарм. «На фасаде Михайловского замка, — сообщает рассказчик, — я прочел большими золотыми буквами: „Дворец Государственного Собрания“», далее он увидел «русский Пантеон», где были сосредоточены «статуи и бюсты людей, прославившихся своими талантами или заслугами перед отечеством».[25] Расцвели искусства: музыка, скульптура. Осуществлена гармония материальных и духовных благ граждан. Цель государства — не допускать никаких войн (как и в утопии Одоевского «4338-й год»), о чем прежде всего печется глава государства — «мудрый старец», проповедующий жизнь «согласно законам человечности и чувству сострадания к. . . несчастным братьям», исповедующий «истинную религию. . . культ единого и всемогущего бога, основанный на догме бессмертия души, страдания и наград после смерти» (с. 288—289). В отличие от Одоевского Улыбышев сделал попытку указать на социально-политический прогресс как условие для перехода к будущему. Его старец говорит: «Великие события, разбив наши оковы, вознесли нас на первое место среди народов Европы и оживили такие почти угасшую искру нашего народного гения» (с. 291). Просветительский пафос Улыбышева значительно снижается его славянофильством, сказавшимся в резких выпадах против петровских реформ («Петр Великий, несмотря на исключительные таланты, обладал скорее гением подражательным, нежели творческим. . . Толчок, данный этим властителем, надолго задержал у нас истинные успехи цивилизации. Наши опыты в изящных искусствах, скопированные с произведений иностранцев, сохранили между ними и нами в течение двух веков ту разницу, которая отделяет человека от обезьяны» (с. 290). Не вдаваясь в подробности, Улыбышев торопливо перечисляет обязанности государства, «направленные на увеличение общественного благосостояния, на поощрение земледелия, торговли, промышленности и на поддержание бедных» (с. 292). Суммарность общих рассуждений автора, расплывчатость самой программы деятельности государства будущего отрицательно сказались на повести Улыбышева, значительно уступающей утопии Одоевского.

В утопии «4338-й год» Одоевский говорит о будущем, в котором исчезнут горе и страдание. Тема человеческого страдания особенно волновала писателя. Еще фантастическая женщина из повести «Сильфида» (1837) говорила герою: «Вы гордитесь вашим страданием; вы хотите, чтоб жители другого мира завидовали вашей жизни! В нашем мире нет страдания: оно удел лишь несовершенного мира, — создание существа несовершенного! — Вольно́ человеку преклоняться пред ним, *вольно́ ему отбросить его, как истлевшую одежду* на плечах путника, завидевшего родину» (курсив мой, — *Н. М.*).[26] Сильфида говорила о мире фантастическом, а сам Одоевский в статье «Будущее» говорил уже о мире реальном: «Возражают против безусловного человеческого щастия, против полноты его жизни то, что страдание есть необходимая стихия человеческого организма, что без страдания поэзия невозможна; что в будущих веках — эта стихия останется только в поэзии, и поэзия заключится лишь в круге прошедшего. Но чтобы дойти до этого состояния, поэзия должна перейти через будущее» (ед. хр. 53, л. 50). Одоевский — против страданий. Чьих же? Либерализм писателя был не настолько ограничен, чтобы не видеть прежде всего страданий народа (здесь — скрытая полемика с Ф. Достоевским, утверждавшим неизбежность страдания для человека: «счастье покупается страданием»). Как просветитель Одоевский видел лишь одно средство избавления народа от страда-

[24] Декабристы. . . с. 360.

[25] Избр. соц.-полит. и философск. произв. декабристов, т. 1. М., 1951, с. 287. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[26] Одоевский В. Ф. Повести и рассказы, с. 289.

lib.pushkinskijdom.ru

ний — прогресс науки. Просвещение в его представлении призвано быть решителем всех противоречий в обществе. Идеалы Одоевского — либерального просветителя не совпадали с программой революционеров-демократов Белинского, Чернышевского, однако в своей просветительской основе приближались к ней. Одоевский мог бы разделить мысли Д. Писарева, писавшего о будущем: «. . .крепка, прочна и богата благодетельными последствиями будет только та цивилизация, которая будет улучшать быт и развивать умственные силы всех людей, составляющих данное общество».[27]

Утопические произведения Одоевского — выражение просветительской программы либеральной части русского дворянства. Они — необходимое звено в художественной практике писателя, отразившего свое видение мира будущего, предпосылками к которому явился мир современной ему русской действительности и, в первую очередь, технический прогресс. Богатство содержания, оригинальная художественная форма этих произведений Одоевского ставят их значительно выше современных ему утопических повестей в русской литературе первой половины XIX века. Мечта просветителя о будущем явилась естественным выражением многовекового стремления лучших людей видеть свою Родину могучей и прекрасной. Несмотря на известную ограниченность социальных взглядов писателя, многое из написанного им не потеряло своего значения и в наше время; это обусловлено верой Одоевского в силу человеческого разума, способного перестроить жизнь, верой в нравственное усовершенствование людей, которые построят общество, основанное на принципах добра и справедливости.

[27] Писарев Д. И. Собр. соч. в 4-х т., т. 2. М., 1955, с. 316.

Б. В. Мельгунов

ИЗ РАЗЫСКАНИЙ О НЕКРАСОВЕ

1

Стихотворение Некрасова «Вино», не датированное автором в прижизненных изданиях, относят обычно, начиная с посмертного издания стихотворений поэта 1879 года, без какой-либо убедительной мотивировки к 1848 году. Мы располагаем данными, позволяющими отнести создание этого произведения к более позднему времени. В рукописном отделе Института литературы им. Т. Г. Шевченко АН УССР (Киев) хранится список этого стихотворения с указанными под текстом именем автора («Некрасова») и датой создания («1853»).

Этот список, относящийся к 1856 году, заслуживает полного доверия. Восходя, по-видимому, к не дошедшему до нас автографу, имевшему дату «1853», и совпадая с сохранившейся авторизованной копией (ГБЛ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 10786), этот список, в отличие от исправленного цензурой текста первой публикации в сборнике стихотворений Некрасова 1856 года, в точности воспроизводит доцензурные варианты стихов 39, 47 и 65, где упоминаются нож и топор. Как в авторизованной копии, список не имеет названия, содержит четверостишие-рефрен «Не водись-ка на свете вина. . .». Кроме того, стих 41 «Да попался Митюха — свой брат. . .», так же как в авторизованной копии, отличается от канонического текста, где речь идет о Петрухе. Все это является достаточным аргументом для передатировки стихотворения «Вино» на 1853 год.

Еще одна особенность описываемого документа достойна исследовательского внимания.

В списке (двойной лист плотной писчей бумаги формата 30×22 см) содержится два сознательно поставленных рядом текста, между которыми «составитель» или переписчик данного списка видел некую связь. Стихотворению Некрасова предшествует текст речи императора Александра Второго перед московскими дворянами. Перед текстом речи помета: «Произнесено 30 марта 1856 года». Учитывая малодоступность печатного текста этой речи и ее краткость, приводим выступление царя полностью: «Я узнал, господа, что между вами разнеслись слухи о намерении моем уничтожить крепостное право. В отвращение разных неосновательных толков по предмету столь важному, я считаю нужным объявить вам, что я не имею намерения сделать это сейчас. Но, конечно, и сами вы понимаете, что существующий порядок владения душами не может оставаться неизменным. Лучше начать уничтожать крепостное право сверху, нежели дождаться того времени, когда оно начнет само собой уничтожаться снизу. Прошу вас, господа, обдумать, как бы привести все это в исполнение. Передайте

lib.pushkinskijdom.ru

слова мои дворянам для соображения».[1]

По мысли «составителя», некрасовское стихотворение является, вероятно, поэтической иллюстрацией осознаваемой царем способности крестьянских масс разрушить крепостническую систему снизу. Очевидно, именно так было воспринято в передовых кругах русского общества [2] это произведение, известное тогда только по спискам.

2

К кому обращено стихотворение Некрасова «Чуть-чуть не говоря: „ты сущая ничтожность! ". . .»? Судя по двум первым четверостишиям, эти стихи — отклик поэта на одну из направленных против него критических статей:

Чуть-чуть не говоря: «ты сущая ничтожность!»
Стихов моих печатный судия
Советует большую осторожность
В употребленьи буквы «я».
Винюсь: ты прав, усердный мой ценитель
И общих мест присяжный расточитель —
Против твоей я публики грешу,
Но только я не для нее пишу.[3]

Как предполагает Б. Я. Бухштаб, критическая статья была направлена против стихотворения «Муза» («Нет, Музы ласково поющей и прекрасной. . .»). «. . .Из всех стихотворений Некрасова, напечатанных до того времени, — пишет исследователь, — этот отзыв по содержанию может относиться только к „Музе". Он пока что не найден; быть может, он входит в статью, не специально посвященную Некрасову. Но характеризован этот отзыв (да и его автор) в стихотворении Некрасова точными чертами: „печатный судия" стихов Некрасова, „усердный ценитель" его творчества „и общих мест присяжный расточитель"

Советует большую осторожность
В употребленьи буквы „я".

Это звучит прямой цитатой, — замечает Б. Я. Бухштаб и далее делает попытку реконструировать «совет» критика. — Что-нибудь вроде: „Посоветуем г. Некрасову бóльшую осторожность в употреблении буквы «я»"».[4]

Стихотворная интерпретация этого «пожелания» в некрасовском произведении позволяет предположить, что неведомый нам критик обвиняет поэта в эгоцентризме, в болезненной сосредоточенности на собственной персоне. Однако «Муза» не дает основания для таких обвинений. Необходимо также учитывать, что «Чуть-чуть не говоря. . .» относится к 1855 году, и статья, давшая импульс для мгновенной и резкой отповеди, появилась, вероятнее всего, незадолго до этого. Некрасовская же «Муза» была напечатана в январской книжке «Современника» за 1854 год, и отклики на нее следует искать в периодике первой половины этого года.[5] Впрочем, печатных отзывов на «Музу» Некрасова, да и на другие его стихи в период 1854—1855 годов было немного, потому, в целях выявления наиболее вероятного оппонента автора «Музы» и «Чуть-чуть не говоря. . .», имеет смысл рассмотреть эти отзывы в хронологическом порядке.

Один из первых рецензентов «Музы» — обозреватель «Москвитянина» Б. Н. Алмазов, подписавшийся инициалами «Б. А.». Отметив оригинальность произведения Некрасова, критик сетовал на то, что оно «производит слишком тяжелое, болезненное впечатление», и укорял поэта, который, по его мнению, «не *вынашивает* в душе тех чувств, которые выражает в своих произведениях, но как бы вырывает их из души. . .» Стихи Некрасова, резюмировал обозреватель, «действуют на вас не как поэтическое произведение, в котором выражено что-нибудь мрачное, но как самая действительность, как тяжелое явление жизни и потому не тро-

[1] Рукописный отдел Института литературы им. Т. Г. Шевченко АН УССР, ф. 30, ед. хр. 34, л. 1. За текстом речи царя следует без заглавия и каких-либо помет стихотворение Некрасова.

[2] Выход «Стихотворений» Некрасова (1856) остался в памяти современников поэта событием, ускорившим крестьянскую реформу. Так, в августе 1872 года декабрист Розен передавал Некрасову благодарность за книгу стихотворений, «обративших в свое время общее внимание на бывших крепостных и вообще на бедняков крестьянского сословия и несомненно имевших большое влияние на улучшение их быта и на их освобождение» (Тимощук В. В. М. М. Семевский. Биографический очерк. СПб., 1895, с. 6—7).

[3] Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем, т. 1. М., 1948, с. 162. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[4] Бухштаб Б. Я. Заметки о текстах стихотворений Некрасова. — В кн.: Издание классической литературы. Из опыта «Библиотеки поэта». М., 1963, с. 250.

[5] Напомним (об этом нам уже приходилось писать: см. Русская литература, 1977, № 3, с. 101), что некрасовская «Муза», написанная еще в 1851 году, была известна в литературных кругах задолго до журнальной публикации, и Ап. Майков «по прочтении» этого произведения откликнулся на него полемическим стихотворением, в котором упрекал Некрасова в антиэстетизме и забвении канонов высокого искусства (Лит. наследство, т. 49—50, 1946, с. 616—617).

lib.pushkinskijdom.ru

гают души читателя, а просто м/чат его».[6]

Рядом с произведениями Некрасова «Муза» и «Так это шутка? Милая моя. . .» в первом номере «Современника» 1854 года были помещены три стихотворения Фета, а в следующем номере журнала еще десять фетовских стихотворений. С анализом и сопоставлением стихов этих двух авторов выступил критик «Отечественных записок». Отдавая дань легкости, мелодичности и совершенству формы стихов Фета, рецензент все же обнаружил склонность отдать предпочтение «серьезной и угрюмой» музе Некрасова. «Муза» и очень точно ее иллюстрирующие «Еду ли ночью по улице темной. . .», «Тройка», «Так это шутка?. . », писал критик, «сильно затрагивают наше чувство, потому что прямо попадают в больную сторону сердца».[7]

Так же одобрительно отозвались «Отечественные записки» и на публикацию в июньском номере «Современника» за 1855 год стихотворения Некрасова «Русскому писателю»,[8] отмечая неуклонную последовательность и верность автора «Музы» своим идеалам.[9]

Из рассмотренных в поисках оппонента автора «Чуть-чуть не говоря. . .» откликов на стихи Некрасова лишь статья Б. Н. Алмазова может быть «взята на учет», хотя и с серьезными оговорками. Ведь критик «Москвитянина» говорит о Некрасове без тени снисходительности, не упрекает поэта в эгоцентризме, не дает ему оскорбительных советов. Зато вторая часть некрасовского стихотворения может быть истолкована как прямой ответ Алмазову, не желающему сочувствовать «плачущей, скорбящей и болящей» музе Некрасова:

Друзья мои по тяжкому труду,
По Музе гордой и несчастной,
Кипящей злобою безгласной!
Мою тоску, мою беду
Пою для вас. . . Не правда ли, отрадно
Несчастному несчастие в другом?
Кто болен сам, тот весело и жадно
Внимает вести о больном. . .

(I, 162)

Кстати, эта часть стихотворения «Чуть-чуть не говоря. . .» наводит на мысль о том, что упрек критика, которому отвечает Некрасов, не обязательно был сформулирован так, как это предполагает Б. Я. Бухштаб. Возможно, автор в поэтическом (и полемически утрированном!) изложении упрека своего противника несколько упрощает, «оглупляет» его. Ведь критик не понял, что тоска и беда поэта не может и не должна восприниматься только как личные невзгоды Н. А. Некрасова.

Обратимся к еще одному критическому отзыву на стихи Некрасова — самому развернутому и значительному из обращений критиков к творчеству автора «Музы» за обозреваемый период. Речь идет о последней статье Ап. Григорьева в агонизирующем погодинском «Москвитянине» (1855, август) «Обозрение наличных литературных деятелей»,[10] где творчеству Некрасова посвящено несколько страниц.

С самого начала критик противопоставляет «яркой плеяде лириков» (Хомяков, Майков, Мей, Фет, Огарев, Павлова, Растопчина, Берг, Никитин) «больничные произведения г. Некрасова». По мнению автора «Обозрения. . .», Некрасов — олицетворение той уходящей уже эпохи, когда «над поэзиею смеялись, смеялись преимущественно над всяким высшим лирическим настроением души, все считая за звонкие фразы. . .», когда «правилом поставлено было одобрять только такие поэтические произведения, в которых есть протест лермонтовский, или болезненность гейневская, или, наконец, известная степень ядовитости».[11]

Эталоном этого рода антиэстетической поэзии, по мнению Ап. Григорьева, может служить некрасовское «Еду ли ночью по улице темной. . .». «Этими напряженными выражениями самых крайних и редких скорбей или животненных поползновений выражениями, пренебрегающими стихом, языком или ищущими постоянно форм поярче, красок погуще, надолго, если не навсегда, подрывается в душе возможность наслаждения истинным, стройным, спокойно изящным». Язвительно и весьма остроумно критик использует некрасовское сравнение поэта с тружеником, неустанно работающим молотом (в стихотворении «Русскому пи-

---

[6] Б. А. [А л м а з о в Б. Н.] «Современник» (1854, № 1). — Москвитянин, 1854, т. I, № 3—4, отд. V, Журналистика, с. 39—40.

[7] Отечественные записки, 1854, № 3, отд. IV, с. 39.

[8] Позднее это стихотворение в переработанном виде вошло в текст «Поэта и гражданина».

[9] Отечественные записки, 1855, № 8, отд. IV, с. 109.

[10] Исследователи проблемы «Ап. Григорьев и Некрасов» почти не уделяют внимания этой статье. А. П. Марчик в работе «Поэзия Н. А. Некрасова в оценке Аполлона Григорьева» посвящает ей один абзац (Учен. зап. Московск. пед. ин-та им. Ленина, 1967, № 256, ч. 2, с. 34), А. М. Штейнгольд в статье «Аполлон Григорьев о Некрасове» (в кн.: Влияние творчества Н. А. Некрасова на русскую поэзию. Ярославль, 1978, с. 63—73) вообще не упоминает о ней.

[11] Г р и г о р ь е в Ап. Обозрение наличных литературных деятелей. — Москвитянин, 1855, т. IV, № 15 и 16, с. 174, 175.

lib.pushkinskijdom.ru

сателю», тогда только что опубликованном в «Современнике»):

И если ты богат дарами,
Их выставлять не хлопочи:
В твоем труде заблещут сами
Их животворные лучи.

Взгляни: в осколки твердый камень
Убогий труженик дробит,
А из-под молота летит
И брызжет сам собою пламень. . .

(I, 401)

«Что, например, — замечает Ап. Григорьев, — после того молота, которым сплеча бьет чувство г. Некрасов в приведенном нами [12] стихотворении, в котором совмещены все ужасы бедности, голода, холода — и совмещены с каким-то удовольствием, а не по необходимости — что после этого молота подействует на ошеломленную душу?» [13]

Завершая вступительную часть статьи — своеобразную «отходную» Некрасову и тому «умирающему направлению», которое он возглавляет, Ап. Григорьев с притворным состраданием к этому направлению и его лидеру приводит напечатанное в майском номере «Современника» за 1855 год стихотворение «Я сегодня так грустно настроен. . .». Оно предваряется «признанием», что это произведение, «*относящееся лично к г. Некрасову*», «слишком растрогало» автора статьи. «Всякий укор должен неметь перед видимою безотрадностью такого стихотворения, — замечает Ап. Григорьев. — *От души желаем г. Некрасову более спокойного настройства*; дай бог, чтоб оно было поворотом к лучшему, к более спокойному взгляду на жизнь. . .» [14]

После этого Ап. Григорьев предлагает читателю «отдохнуть» от тяжеловесной музы Некрасова «на каком-либо стихотворении Фета, поэта, которого дарование диаметрально противоположно дарованию г. Некрасова, во-первых, уже тем, что оно — дарование истинное, а не подогретое. . .» [15]

Думается, именно эта статья-«приговор» Ап. Григорьева, уничтожающе резкая, снисходительно насмешливая, открыто враждебная Некрасову по общественно-политическим и эстетическим взглядам, послужила толчком для создания стихотворения «Чуть-чуть не говоря. . .». Отправной точкой для полемики поэт избрал ироническое «пожелание» критика «более спокойного настройства», чем настроение, которым автор делится в «относящемся лично» к нему и начинающемся личным местоимением «Я сегодня так грустно настроен. . .». [16]

Впрочем, статья Ап. Григорьева (а возможно, и упоминавшееся выше более раннее выступление «Москвитянина», и другие нападки), вероятно, была лишь удобным поводом для подтверждения Некрасовым его творческого кредо. Так, в письме к В. П. Боткину от 8 октября 1855 года, дней за десять до выхода журнала со статьей Ап. Григорьева (цензурное разрешение 15—16 номера «Москвитянина» 1855 года — 13 октября), Некрасов, пораженный смертью Грановского, дает своеобразный эпистолярный прозаический вариант уже опубликованного «Я сегодня так грустно настроен. . .» и еще не написанного «Чуть-чуть не говоря. . .»: «В деятельности писателя не последнюю роль играет так называемое духовное сродство, которое существует между людьми, служащими одному делу, одним убеждениям. Иногда у изнемогающего духом писателя, в минуты сомнения, борьбы с соблазном, в самых муках творчества встает в душе вопрос: да стоит ли мне истязать себя? Если и добьюсь чего-нибудь путного, кто оценит мой труд? Кто поймет, чего мне это стоило? Кто будет ему сочувствовать? Так, по крайней мере, бывало со мной. Смешно приводить в пример себя, но я пишу, чтоб поверить мое чувство чувством другого. И в эти минуты к кому с любовью, с верой обращалась мысль моя? К тебе, к Тургеневу, к Грановскому. В эти же минуты я всегда глубже жалел Б〈елинского〉. . .» (X, 255).

Если предлагаемая версия творческой истории стихотворения «Чуть-чуть не говоря. . .» достаточно убедительна, его следует, очевидно, датировать октябрем 1855 года и рассматривать как отклик на статью Ап. Григорьева «Обозрение наличных литературных деятелей».

3

В стихотворении «Железная дорога» (1864) впервые в поэзии Некрасова вы-

[12] Речь идет о стихотворении «Еду ли ночью по улице темной. . .», которое, возможно, было исключено из текста статьи цензурой. Осталось лишь упоминание этого произведения и цитированная нами его общая характеристика.

[13] Москвитянин, 1855, т. IV, № 15—16, с. 176.

[14] Там же, с. 178. Курсив мой, — *Б. М.*

[15] Там же, с. 179.

[16] Напомним, что «усердный ценитель» некрасовского творчества Ап. Григорьев действительно не впервые обращался к его поэзии, причем все предыдущие отклики его о Некрасове были вполне положительны. Первый такой отзыв был посвящен некрасовскому «Петербургскому сборнику» и, в частности, стихотворению Некрасова «В дороге» (Ведомости Санктпетербургской городской полиции, 1846, № 33, 9 февраля). После этого критик, по меньшей мере еще трижды, писал о Некрасове, восторгаясь его «могучим талантом» (обзор этих отзывов см. в упомянутой работе А. П. Марчака).

lib.pushkinskijdom.ru

ступает народ, сознающий свою огромную созидательную роль в истории человечества. Твердая вера автора стихотворения в то, что народ «грудью дорогу проложит себе», рождается на основе реалистического анализа народной истории не только России, но и всей европейской цивилизации.

Есть необходимость привлечь особое внимание исследователей к образу белоруса, заключающему в себе скрытую перекличку, а возможно, и полемику с другим широко известным образом:

Видишь, стоит, изможден лихорадкою,
Высокорослый, больной белорусс:

Губы бескровные, веки упавшие,
Язвы на тощих руках,
Вечно в воде по колено стоявшие
Ноги опухли; колтун в волосах;

Ямою грудь, что на заступ старательно
Изо дня в день налегала весь век. . .
Ты приглядись к нему, Ваня,
внимательно. . .
(II, 204)

В 1853 году А. И. Герцен писал в своем знаменитом памфлете «Крещеная собственность»: «Видели ли вы литографию, изданную А. Мицкевичем и представляющую „Славянского невольника“? Ненависть, смешанная с злобой и стыдом, наполняет мое сердце, когда я гляжу на этот жестокий упрек, на это „к топорам, братцы“, представленное с поразительной верностию. Белорусский мужик, без шапки, обезумевший от страха, нужды и тяжкой работы, руки за поясом, стоит середь поля и как-то косо и безнадежно смотрит вниз. Десять поколений, замученных на барщине, образовали такого парию, его череп сузился, его рост измельчал, его лицо с детства покрылось морщинами, его рот судорожно скривлен, он отвык от слова. Звериный взгляд его и запуганное выражение показывают, на сколько шагов он пошел вспять от человека к животным».[17]

Литографию польского художника «Белорусский раб» Мицкевич распространял на лекциях в Коллеж де Франс.[18] Некрасов мог видеть эту литографию как в России, так и за границей. И хотя портретные характеристики белоруса в произведении Некрасова и в описании Герцена не совпадают, реальное содержание этих образов очень близко. Вполне возможно, что именно эту литографию «рассматривает» лунной ночью поэт («Видишь, стоит. . .») с юным Ваней в купе железнодорожного вагона. В таком случае в «Железной дороге» — перекличка с Герценом и Мицкевичем одновременно.

Следует, однако, подчеркнуть, что белорус Некрасова вызывает не только стыд и сострадание, но и требует прежде всего признания и благодарности, что для автора «Железной дороги» важнее. Позиция Некрасова в этом вопросе очень близка позиции Добролюбова, который иронизировал по поводу высказываний о белорусах, подобных герценовскому: «Относительно белорусского крестьянина дело давно решенное: забит окончательно, так что даже лишился употребления человеческих способностей. Не знаем, в какой степени ложно это мнение. . . но поверить ему, разумеется, не можем».[19]

---

[17] Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. XII. М., 1957, с. 98—99. Впервые опубликовано в 1853 году Вольной русской типографией в Лондоне.

[18] Сама литография и ее история воспроизведены в статье Б. Бялокозовича «Кто был автором литографии „Белорусский раб“, изданной А. Мицкевичем и описанной Герценом» (Прометей, 1971, № 8, с. 189—191).

[19] Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. VI. М.—Л., 1963, с. 226.

А. В. Лужановский

ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ ПОВЕСТВОВАНИЯ — ЖАНРОВЫЙ ПРИЗНАК РАССКАЗОВ Н. С. ЛЕСКОВА

Документальное повествование в реалистической литературе — это такое повествование, которое предполагает ссылку на источник. Впервые им, вероятно, воспользовался А. С. Пушкин в «Повестях Белкина». Н. Я. Берковский отметил: «Начиная с „Выстрела“, Пушкин держится в „Повестях Белкина“ манеры повествования, которую можно бы назвать документальной. Нет ни одного эпизода, для которого не был бы приведен источник. Все сведения взяты от свидетелей, причем проверенных, по-своему компетентных».[1] Другой исследователь — Г. А. Гуковский, — имея в виду те же качества пушкинской прозы, назвал ее «протокольной» и «научной» одновременно.[2]

---

[1] Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.—Л., 1962, с. 285.

[2] Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 335, 336.

lib.pushkinskijdom.ru

У Пушкина стремление к документальности повествования несомненно было связано с борьбой за реализм: в его прозе наметилась та «традиция русской литературы, которой суждено было развиться лет через двадцать после появления „Кирджали“ (1834, — *А. Л.*) и на протяжении ряда следующих десятилетий».[3] Автор «Повестей Белкина» закладывал основы русской реалистической прозы. Так совпало, что впервые русская реалистическая проза предстала перед читателем в форме повести, а точнее — рассказа.

История русского рассказа еще не изучена. В этом свете представляют интерес опыты характеристики стилистических особенностей рассказов писателей, творчество которых является заметной вехой в истории этого жанра. К числу таких писателей безусловно принадлежит Н. С. Лесков.

Данная статья является попыткой анализа документального стиля Лескова-рассказчика.

В творческой практике Лескова-рассказчика примерно со второй половины 1870-х годов документальная манера повествования не только стала правилом, но и имела откровенно открытый характер.

Литературоведы единодушно пишут о документальности повествования Лескова. В. А. Гебель посвятила целый раздел своей книги анализу замыслов и источников Лескова и отметила близость художника к первоисточникам, в частности к воспоминаниям Г. Д. Похитонова, П. Ф. Фермора, к «Патерику» и «Прологу».[4] «Произведения Лескова, — обобщает Б. М. Другов, — . . . создают полную иллюзию документированных мемуаров («Юдоль», «Человек на часах» и др.), чуть ли не беллетризированного газетного репортажа («Импровизаторы», «Загон»), всегда непринужденного, свободного рассказа».[5] «Кадетский монастырь» написан на основе стенограммы воспоминаний известного общественного деятеля XIX века Г. Д. Похитонова, в «Интересных мужчинах» использован материал из книги В. Крестовского «История 14-го Уланского Ямбургского полка» (СПб., 1873), судьба Николая Федоровича Фермора, описанная в воспоминаниях его родного брата, стала канвой рассказа «Инженеры-бессребреники». На документальной основе написаны многие произведения Лескова: «Спиридоны-повороты», «Картины прошлого — врачные истории 30 гг.», «Синодальные персоны», «Патриархальное юродство и Сеничкин яд», «Обнищеванцы» и др. Следует отметить, что автор порой почти точно следовал за первоисточником.

Лесков неоднократно — и в письмах, и в тексте художественных произведений — подчеркивал фактическую основу своих образов. В «Авторском признании» (открытом письме к П. К. Щебальскому от 10 декабря 1884 года) он писал: «В статьях Вашей газеты («Варшавский дневник», 1884, №№ 248, 249, 252, — *А. Л.*) сказано, что я большей частью *списывал* живые лица и передавал действительные истории. Кто бы ни был автор этих статей, — он *совершенно прав*. У меня есть наблюдательность и, может быть, есть некоторая способность анализировать чувства и побуждения, но у меня *мало фантазии*. Я выдумываю тяжело и трудно, и потому я всегда нуждался в живых лицах, которые могли меня интересовать своим духовным содержанием. Они мною овладевали, и я старался воплощать их в рассказах, в основу которых тоже весьма часто клал действительное событие. Так почти написано все. . .»[6] С радостью сообщает писатель С. Н. Шубинскому в письме от 17 июня 1886 года: «Купил 57 записей о скандалах 30—40-х годов и заплатил 60 рублей. — Очень любопытно. Стану писать. Назову: „Шепотники и фантазеры. Апокрифы, вымыслы и шутки безмолвной поры“» (XI, 319).

«Списывание с живых лиц» — не такой уж редкий путь типизации в реалистической литературе. И. С. Тургенев, например, тоже «не умел придумывать» и описывал только то, что наблюдал или пережил. Лесков же оформляет произведение «под документ», исключает всякую возможность подозревать вымысел, строит свои отношения с читателем на основе факта.

Во введении к одному из циклов «Картин прошлого», созданному на материале записок синодального секретаря Ф. Ф. Измайлова, автор произведения сам рассказал о том, как он воспользовался документом и каким путем он стремился превратить «сырой» документальный материал в художественное произведение: «Я дам все эти записки отдельными, но ничего не прибавлю и не убавлю и никаким образом не переиначу из событий, о которых записал Исмайлов. Я только сгруппирую их по свойствам материи и приведу все в связь, чтобы оно производило более ясное впечатление. При этом везде, где только удобно, я буду передавать рассказ собственными словами Исмайлова».[7] На первый взгляд, в словах Лескова есть противоречие: с одной стороны, он собирается передать рассказ словами Измайлова, т. е. сохра-

[3] Там же, с. 379.

[4] Гебель Валентина. Н. С. Лесков. В творческой лаборатории. М., 1945.

[5] Другов Б. М. Н. С. Лесков. Очерк творчества. Изд. 2-е, М., 1961, с. 178.

[6] Лесков Н. С. Собр. соч. в 11-ти т., т. XI. М., 1958, с. 229. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

[7] Цит. по: Гебель Валентина. Указ. соч., с. 76.

lib.pushkinskijdom.ru

нить единичность материала, единичность события, с другой — сгруппировать материал, привести все в связь, т. е. обобщить материал, выдать его за типичный. Не случайно и название цикла — «Картины прошлого»: оно подчеркивает, что автор стремился дать обобщенную картину прошлой (и не только прошлой) русской жизни.

На самом деле противоречия у Лескова нет. Реализм, будучи методом аналитическим, всегда возводит единичное событие через соотнесение с рядом подобных в ранг всеобщего. Судя по заявлению Лескова, предваряющему «Картины прошлого», он эстетически организовывал чужой материал, находил его идейный центр и добивался композиционной стройности. «Для эстетической значимости, — пишет Л. Я. Гинзбург, — не обязателен вымысел и обязательна организация — отбор и творческое сочетание элементов, отраженных и преображенных словом».[8] В результате творческой переработки документа Лесков добивался «ясности впечатления», нужной эстетической реакции читателя, невозможной без уяснения общественного смысла события.

Превращение документального «сырья» в художественное произведение удобнее всего проследить на примере творческой истории «Инженеров-бессребреников», изображающих трагическую судьбу Николая Федоровича Фермора. Рассказ основан, как было уже сказано, на воспоминаниях Павла Федоровича Фермора, родного брата лесковского героя. Сравнительный анализ текстов «Воспоминаний» [9] и рассказа показал, что Лесков был полностью верен фактам. Внешне история жизни его героя ничем не отличается от повести о житейских мучениях Николая Фермора, поведанной его братом. Остались без изменения имена всех реальных лиц, названия, даты, события; художник воспользовался деталями, отмеченными П. Ф. Фермором у брата и у знакомых в описании внешности и поведения своих героев.

Что же касается внутреннего плана, то он целиком создан, организован Лесковым. Во-первых, отброшено все, что касалось в «Воспоминаниях» самого П. Ф. Фермора и архитектора Витберга, которого выгораживал военный инженер; во-вторых, переставлены части «Воспоминаний». У П. Ф. Фермора сначала все рассказано о брате, а потом о Брянчанинове и Чихачеве. Лесков же рассказом о Брянчанинове и Чихачеве лишь предваряет трагическую историю основного героя. В результате этих, казалось бы, незначительных изменений рассказ Лескова обретает центр. Этим центром стал образ человека, не вынесшего всероссийской системы грабежа, пытавшегося с ней бороться и погибшего в неравной борьбе. Личность Николая Фермора стала типической личностью, она выразила в концентрированном и решительном виде то, что волновало лучших людей России, в том числе и его предшественников, Брянчанинова и Чихачева, ушедших от борьбы.

По-своему организуя материал, Лесков не только группирует его «по свойствам материи», но и «приводит все в связь», т. е. добивается художественной мотивированности. Так, П. Ф. Фермор отмечает болезнь брата просто как факт и не соотносит ее с особенностями российских порядков; он верит в болезнь, искренне считает Николая тихопомешанным. Лесков же расценивает историю своего героя как проявление российского неблагополучия; болен не герой, больна Россия. Трагедия Николая Фермора в его освещении — это общественная трагедия. Лесковский герой — человек острого ума, романтик и идеалист по складу характера, понявший не только механизм всеобщего грабительства, но и беспомощность и несоответствие всех властей вплоть до власти государя. Лесков создал произведение о трагедии честного человека в России. Оно созвучно его «Соборянам», «Тупейному художнику», «Левше», «Человеку на часах». На основе документа возникло оригинальное художественное произведение.

Проблема документальности повествовательной манеры Лескова-рассказчика связана с проблемой достоверности художественного произведения. В реалистической литературе достоверность, жизненная правда достигается не только во внешнем, но и во внутреннем плане произведения. К внешней достоверности художник идет двумя путями: или непосредственным введением в текст документального материала (документа), или имитацией под документ. Внутренняя достоверность определяется лишь соотношением изображаемого с реальной жизнью, с опытом читателя. Внешняя достоверность — только намек на внутреннюю правду, желание развеять читательское сомнение, форма осуществления внутренней достоверности, вовсе не обязательная для художника, но для Лескова она стала правилом.

Лесков осуществляет внешнюю достоверность чаще всего имитацией документированного повествования. Включение документа в рассказ встречается редко. Такой случай замечен только в «Однодуме». В нем вместо авторской характеристики города Солигалича, где жил и действовал герой, приведены сведения из «Всеобщего географического и статистического словаря» кн. С. П. Гагарина (М., 1843).

Причину включения документального материала объяснил сам автор; «Все это надо знать, чтобы составить понятие о том, как мог жить и как действительно

[8] Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Изд. 2-е, Л., 1977, с. 10.
[9] ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 1, ед. хр. 357.

lib.pushkinskijdom.ru

жил мелкотравчатый герой нашего рассказа. . .» (VI, 211). Для Лескова важна документальность именно экспозиции. Уже в начале произведения возникает иллюзия документированного, правдивого рассказа, что обусловливает доверие читателя к автору. И в дальнейшем повествовании Лесков мастерски поддерживает эту иллюзию, ни на секунду не позволяя читателю усомниться в том, что его знакомят с фактами. Он внешне бесхитростно, объективно, фактографично рассказывает историю Александра Рыжова с малых лет и до той поры, когда он нечаянно стал городничим, причем в свой текст обильно включает чужой. Это и цитата из поэмы Некрасова «Мороз, Красный нос», и местные словечки, заключенные в кавычки или выделенные курсивом, приобретающие иногда иронический смысл (мать отдала сына в науки «мастерице»; дьяк, «отучив» Алексашку, взял горшок каши за выучку; удачно предводительствовал *стеною* на кулачных боях; гонцы, которые *носили* суму с пакетами и др.). Рассказывая о той поре, когда Александр подрос и начал создавать собственную философию, писатель вводит в свою речь как будто бы отрывки фраз героя со слов старого человека, знавшего его: «И выкрикивал сирота-мальчуган это „горе, горе крепким“ над пустынным болотом. . .» При этом он «дышал любовью и дерзновением» и т. д. (VI, 215).

Лесков сохраняет без изменения все названия населенных пунктов, стремится быть точным в историко-бытовых деталях: «В то время у нас только образовывались постоянные почтовые сообщения: между ближайшими городами учреждались раз в неделю гонцы, которые *носили* суму с пакетами. Это называлось пешая почта. Плата за эту службу назначалась не великая: рубля полтора в месяц „на своих харчах и при своей обуви“» (VI, 213). Нельзя усомниться в том, что эта фраза принадлежит знающему человеку: он знает, когда началась постоянная почтовая связь, знает, что почту *носили*, что именно этим словом называли доставку почты, знает и размер платы за почтовую службу и даже как будто бы читал документ, которым учреждалась пешая почта, потому что приводит будто бы цитату из него: «на своих харчах и при своей обуви». Безусловно, такое поразительное знание вызывает симпатию и доверие. Лесков в «Однодуме» пользуется и антиприемом: в тексте отмечен ряд случаев, когда автор или рассказчик (т. е. лицо, которое пересказало автору историю Рыжова) не совсем уверены в точности некоторых фактов: «Мне неизвестно, сколько лет он (Рыжов, — *А. Л.*) нес службу в пешей почте. . . но, кажется, это было долго. . .» (VI, 214); «Не могу с точностью вспомнить и не знаю, где справиться, в котором именно году в Кострому был назначен губернатором Сергей Степанович Лапской. . .» (VI, 226); «Очевидец, передававший эту анекдотическую историю о солигаличском антике, ничего не говорил, как принял это бывший в храме народ и начальство. Известно только, что никто не имел отваги, чтобы заступиться за нагнутого губернатора и остановить бестрепетную руку Рыжова. . .» (VI, 237). Такие оговорки, сделанные на фоне общего достоверного повествования, только усиливают впечатление истинности рассказа.

Но Лесков идет еще дальше: свое повествование он окрашивает малой толикой теплой иронии. Тем самым он и отделяется от героя, и выказывает симпатию ему, и — что для него важнее — не теряет расположения читателя и не надоедает ему фактами. Как видим, взяв в начале рассказа тон повествования «под документ», Лесков поддерживает его и в дальнейшем. Читатель воспринимает уже весь текст «Однодума» под знаком первого абзаца, т. е. как документальный. Лесков создает иллюзию пересказа истинной истории одного из своих праведников.[10]

Если случаи включения документа в текст произведения редки, то имитация документа — любимая форма Лескова-рассказчика. «Лесков любил эту форму усиления писательского правдоподобия ссылкою на устраняющий сомнения источник», — отметил А. А. Измайлов.[11] Наиболее яркий случай такого повествования — «Несмертельный Голован». В начале второй главы (первая глава — общая характеристика героя и мотивировка рассказа о нем) автор включает в текст отрывок, по форме ничем не отличающийся от дневниковой записи, сделанной будто бы его бабушкой. Однако полуграмотная А. В. Алферьева дневник вести не могла. Дневниковая запись — это средство документального повествования. О том, как вольно обращался Лесков с фактами из своего детства, рассказал Андрей Лесков в книге «Жизнь Николая Лескова».[12] По-видимому, и случая с собакой Рябкой вовсе не было, да и Голован появился исключительно по воле автора. «Истинно, — повторил Лесков вслед за Л. Н. Толстым, — не то, что есть и было, а то, что могло быть по свойствам души человеческой» (XI, 404).

Дневниковая запись бабушки — не единственное «мемуарное» место в «Не-

---

[10] Попутно следует отметить, что в Государственном архиве Костромской области хранится личное дело Александра Афанасьевича Рыжова (ф. 133, оп. 1, ед. хр. 1006, 2088). Лесков действительно положил в основу произведения реальную историю реального лица.

[11] ИРЛИ, ф. 115, оп. 1, ед. хр. 5, л. 46.

[12] Лесков Андрей. Жизнь Николая Лескова. М., 1954, с. 52—54.

lib.pushkinskijdom.ru

смертельном Головане». Третью главу автор начинает так: «Мы были с Голованом соседи. Наш дом в Орле был на Третьей Дворянской улице и стоял третий по счету от берегового обрыва над рекою Орликом» (VI, 355). В этом отрывке достоверны все факты. Так в повествовании у Лескова начинают переплетаться быль и вымысел, но внешне все это имеет форму воспоминаний автора о своем детстве.

По такому же пути идет Лесков в рассказе «Пугало». «Мое детство прошло в Орле, — начинает он повествование. — Мы жили в доме Немчинова, где-то недалеко от „маленького собора“. Теперь я не могу разобрать, где именно стоял этот высокий деревянный дом, но помню, что из его сада был просторный вид за широкий и глубокий овраг с обрывистыми краями, прорезанными пластами красной глины» (VIII, 5). О том, что в этой фразе сплавлены быль с небылицею, легко догадаться, сравнив ее с фразой из третьей главы «Несмертельного Голована». В «Головане» повествователь хорошо помнит даже адрес своего дома («Третья Дворянская улица»), а в «Пугале» он уже не «может разобрать», где именно стоял дом. Однако в конце главы сообщается из биографии Лескова факт, не вызывающий и тени сомнения: «Родители мои купили небольшое именьице в Кромском уезде. Тем же летом мы переехали из большого городского дома в очень уютный, но маленький деревенский дом с балконом, под соломенною крышею» (VIII, 6).

Мемуарная форма повествования была удобна для Лескова уже тем, что она, не разбивая впечатления достоверности, позволяла переплетать правду и вымысел. Это была вымышленная мемуарная форма. В письме к Ф. И. Буслаеву от 1 июня 1877 года Лесков, отметив, что у него расширился взгляд «на мемуарную форму вымышленного художественного произведения», назвал эту форму удобною: «Она живее, или, лучше сказать, истовее рисовки сценами, в группировке которых и у таких больших мастеров, как Вальтер Скотт, бывает видна натяжка, или то, что простые люди называют: „случается точно, как в романе“» (X, 452). Лесков не случайно выбрал слово «истовее». Истовый — значит настоящий, подлинный, правдивый. Лесков, следовательно, сам отмечает, что мемуарная форма в его творческой практике призвана была создать иллюзию достоверности, естественности, иллюзию правды.

В мемуарной форме кроме двух указанных произведений зрелым Лесковым написаны «Дух господжи Жанлис» (где повествователь откровенно признается, что он автор «Запечатленного ангела»), «Тупейный художник» (пересказана история, слышанная Лесковым в детстве), «Зверь» («Отец мой был известный в свое время следователь» — такой откровенной фразой начинается это произведение), «Фигура» (воспоминания автора) и т. д.

Здесь перечислены только те рассказы, где в биографию повествователя включены факты из жизни Лескова, где «я» повествователя-мемуариста и собственное «я» автора сливаются. Лесков придает произведению форму собственных воспоминаний. Разумеется, «я» его мемуарной формы оказывается в значительной степени плодом творческой фантазии.

Ряд лесковских произведений по форме являются воспоминаниями рассказчика — бывалого человека («Грабеж», «Голос природы», «Маленькая ошибка», «Совместители» и др.). В начале их Лесков всегда делает ссылку на источник, дает характеристику лица, которому принадлежат воспоминания. Показателен в этом плане рассказ «Голос природы», в котором автор создает любимый свой тип честного, непосредственного человека. В начале произведения лицо, со слов которого пересказана история, так представлено читателю: «Известный военный писатель генерал Ростислав Андреевич Фаддеев, долго сопутствовавший покойному фельдмаршалу Барятинскому, рассказывал мне следующий забавный случай» (VII, 243). Официальный тон этой справки не оставляет никакой возможности сомневаться в достоверности рассказа. К тому же Фаддеев — непосредственный участник происшествия и герой произведения. Первая фраза рассказа «Грабеж» сразу же создает атмосферу истинности изображаемого: «Шел разговор о воровстве в орловском банке, дела которого разбирались в 1887 году по осени» (VIII, 112). Случившийся в компании старый орловский купец и рассказывает историю другого грабежа, происшедшего, как спешит подтвердить автор, «в том же самом городе Орле, незадолго перед знаменитыми орловскими истребительными пожарами. Дело происходило при покойном орловском губернаторе князе Петре Ивановиче Трубецком» (там же). Художник создает видимость полной фактической точности своего произведения; он оперирует реальными фактами: дела орловского банка разбирались в 1887 году по осени — это факт, вымысел здесь исключается; история случилась «незадолго. . . перед пожарами», «при покойном орловском губернаторе Петре Ивановиче Трубецком» — и снова читатель имеет дело с невыдуманным фактом, с «официальной» справкой. Рассказчик, начиная историю, не забывает отрекомендовать себя: «Я орловский старожил. Весь наш род — все были не последние люди. Мы имели свой дом на Никпей улице, у Плаутина колодца. . .» (VIII, 113). Две последние детали и на орловца и на любого читателя имели магическое воздействие: рассказ ведет человек, которому можно верить. Так Лесков в самом начале произведения трижды гипнотически действует на читателя, и тот уже не в силах не верить автору. А потом

lib.pushkinskijdom.ru

во второй главе на читателя обрушивается каскад конкретных историко-бытовых деталей: упоминается знаменитый орловский крепостной театр и его владельцы — Каменский, Турчанинов, Молотковский; вспоминаются известный в Орле трактир «Вена», квартальный Богданов с протодьяконом, спускавшие бойцовых гусей, мещане и семинаристы, бьющиеся на кулачках, мужской монастырь, Навугорская застава, Секеренский завод, перекрещенки, с которыми баловались молодые парни. Пойдет речь о гусиных боях или о кулачных побоищах — лесковский рассказчик точно знает, где и как они происходили: «Бойцовых гусей у нас в то время много держали и спускали их на Кромской площади; но самый первый гусь был квартального Богданова: у другого бойца у живого крыло отрывал; и чтобы этого гуся кто-нибудь не накормил моченым горохом или иначе как не повредил — квартальный его, бывало, на себе в плетушке за спиною носил: так любил его. У протодьякона же гусь был глинистый, и когда дрался — страшно гоготал и шипел. Публики собиралось множество. А на кулачки биться мещане с семинаристами собирались или на лед, на Оке, под мужским монастырем, или к Навугорской заставе; тут сходились и шли, стена на стену, на всю улицу» (VIII, 114).

Только после того как Лесков убеждался, что нужный эффект достоверности достигнут, он начинал фабульное повествование, но и в нем не забывал расставить точные детали, не позволяя мемуарной форме разрушиться. О рассказе «Грабеж» в письме к В. М. Лаврову от 24 ноября 1887 года сам автор отозвался так: «По жанру он бытовой, по сюжету — это веселая путаница; место действия — Орел и отчасти Елец. В фабуле быль перемешана с небылицею, а в общем — веселое чтение и верная бытовая картинка воровского города за шестьдесят лет назад при Трубецком и Куриленко» (XI, 359). Эта характеристика перекликается не только с общим содержанием, но и с отдельными фразами из первой главы (ср.: «Дело происходило при покойном орловском губернаторе князе Петре Ивановиче Трубецком» и — «верная бытовая картинка воровского города за шестьдесят лет назад при Трубецком и Куриленко»). Следовательно, Лесков намеренно вводит имя Трубецкого в текст произведения с целью дать «верную бытовую картинку воровского города», убедить, что картина воссоздается в строгом соответствии с историческим временем. Для Лескова слова «верная», «бытовая», «невымышленная» были синонимами. «Вещь эта, — писал он И. С. Аксакову 22 февраля 1881 года относительно «Обнищеванцев», — тихая, но верная, бытовая, невымышленная и потому для вдумчивого читателя должна иметь интерес».[13]

Художественное время в произведениях Лескова всегда сомкнуто с историческим русским временем. Он создает бытовые апокрифы. «Такое представление, — писал художник в предисловии к «Инженерам-бессребреникам», — если и не вполне достоверно, зато любопытно, и передает картины не менее сочно, чем историческая повесть или роман, в которых и самая фабула и детали представляют сочинения автора. Я во всяком случае здесь ничего сам не сочиняю, а только передаю то, что представлялось людям, в свое время жившим и по-своему толковавшим все ими слышанное и виденное» (VIII, 588). И хотя здесь речь идет о конкретном рассказе, эту характеристику можно распространить на все лесковские произведения (кроме романов, разумеется). Подобные мысли Лесков высказывал неоднократно: «Давно сказано, что „литература есть записанная жизнь, и литератор есть в своем роде секретарь своего времени. . .“ он записчик, а не выдумщик, и где он перестает быть записчиком, а делается выдумщиком, там исчезает между ним и обществом всякая связь. Слово его теряет внушительность, мысль его не имеет опоры и не находит отклика, образы его становятся мертвы и не возбуждают сочувствия»;[14] «Пусть другие разбирают, а мне впору записать»;[15] «Списано все с натуры» (XI, 567) и т. д.

Смысл всех этих высказываний в сущности один: Лесков отказывается от вымысла в традиционном понимании и выстраивает, «приводит в связь» в своих произведениях только факты. Внутренняя причина этого стремления разгадана Г. А. Гуковским. Имея в виду повествовательную манеру Пушкина, он писал: «Дело шло о том, чтобы снять признак вымысла, случайности, частного, индивидуального явления, в конце концов произвола индивидуального автора. . . За этим стояло стремление понять тему искусства как выражение общественного закона и как выражение закономерно-общего, а это *общее* — как принцип *реальности* общественного бытия».[16] Понятно, что у Пушкина цель была в утверждении реалистического принципа, он развенчивал романтический индивидуальный произвол автора. Но принцип объективности, научности, принцип выражения закономерно общего стал неотъемлемым признаком реалистической литературы. И особенно активно он обнаруживал себя в переломные общественно-литературные эпохи. В это время автогитар-

---

[13] Цит. по: Лужановский А. В. Неопубликованные письма Н. С. Лескова к И. С. Аксакову. — Учен. зап. Ивановск. гос. пед. ин-та, 1973, т. 115, с. 160.

[14] Русские общественные заметки. — Биржевые ведомости, 1869, № 242.

[15] См.: Лужановский А. В. Указ. соч., с. 160.

[16] Гуковский Г. А. Указ. соч., с. 380.

lib.pushkinskijdom.ru

ное мышление дискредитируется, точки зрения противоборствуют как равноценные до тех пор, пока одна из них не завоюет права претендовать на признание исторически наиболее истинной. Дискредитация авторитарного мышления обусловливает в сфере художественной литературы отказ от вымысла, обращение к фактам, к документальной манере повествования. В творческой практике Лескова это привело к рассказу с документальной манерой повествования, к противопоставлению «естественного» рассказа «искусственному» роману.

Факт Лесков не выдумывает, а берет из народной жизни, из «народных легенд нового сложения», «передает то, что представлялось людям, в свое время жившим и по-своему толковавшим все слышанное и виденное». Он как будто бы «записывает» народное мнение (какой части народа — это другое дело), считая, что «новые легенды» обнаруживают «замечательную оригинальность и проницательность народного ума и чуткость чувства, которые в их счастливом соединении дают простым людям возможность верно характеризовать данное время и по-своему иллюстрировать его особенности» (VII, 60). Итак, правда известна народу, а не писателю. Иллюзия «записи» и нужна Лескову для того, чтобы соединить свою точку зрения с народной, точку зрения и истину. При этом он часто самоустраняется, передает слово человеку знающему, авторитетному, бывалому, и, таким образом, получается, что в его произведении представлено мнение народное, т. е. истина.

В «вымышленных мемуарах» Лесков, казалось бы, идет другим путем. Но рассказ «Несмертельный Голован» предварен таким замечанием: «Он (Голован, — *А. Л.*) сам почти миф, а история его — легенда» (VI, 351). И вот эту-то легенду автор и хочет записать, «попробовать занести на бумагу то, что... о нем (Голован, — *А. Л.*) знал и слышал, дабы таким образом еще продлилась на свете его достойная внимания память» (VI, 352). Авторская позиция отражена и в пятой главе: «Так у нас судят — так и я сказываю» (VI, 367). Выходит, что «мемуарная форма» — это лишь иная форма записи народного мнения.

Отношение к факту в рассматриваемых произведениях Лескова — это народное отношение. Герой изображается Лесковым как выразитель народного мнения, рассказчик является хранителем народного мнения, а автор-повествователь — записчиком. В тех случаях, когда рассказчик как посредник между героем и автором отсутствует, его функции берет на себя непосредственно автор-повествователь.

Конечно же, Лесков не просто записчик. Его метод — исследование. В своем рассказе (например, в «Однодуме», «Несмертельном Голован», «Пугале») он и изображает по сути дела процесс исследования народного типа, народной философии. Материал произведения организуется не столько изображаемым типом, сколько образом повествователя, стремящегося разгадать тайну народного характера. В рассказе «Пугало» даже сюжет развивается как узнавание человека в главном герое Селиване маленьким мальчиком, будущим мемуаристом-повествователем. Запись происшествия делается ради его анализа. И чем документальнее обставлена запись, тем достовернее кажется анализ читателю, тем сильнее его эстетическое воздействие. Так у Лескова сочетаются факт и поэзия, факт и его общественно-эстетическое осмысление в форме яркого, оригинального народного типа.

Документальное повествование у Лескова — средство убедить читателя в достоверности, истинности изображаемого. Читателя, говорит Лесков, трогает только то, во что он верит; истинное происшествие проще, но зато трогательнее, чем вымысел. Роман — искусственная, неестественная форма, в нем читатель видит «сочинение автора», рассказ — естественная форма, потому что в нем «списано все с натуры». Лесков стремился придать естественность рассказу в тот момент, когда обнаружился кризис традиционных, главным образом романных форм в литературе. Именно в переломные литературные эпохи вымысел становится преградой между писателем и читателем («выдумщику» читатель не верит). Читатель второй половины 1870—1880-х годов, по свидетельству В. Г. Короленко, стремился к поэзии цифр и истине стихотворений.[17] Эту читательскую жажду и удовлетворял Лесков своими рассказами, подобно ценимому им Г. И. Успенскому.

Так формальная, внешняя достоверность, документальность повествования оказывается глубоко содержательной: Лесков своими рассказами исследует эпоху, ее типы и нравы, уточняет представление о сути национальной русской жизни.

---

[17] См. об этом: Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX века. Л., 1973, с. 111.

lib.pushkinskijdom.ru

В. Ф. ПРЖЕДПЕЛСКИЙ (ЮРИЙ ТУМАНОВ). БЛОК НА ФРОНТЕ

(ПУБЛИКАЦИЯ А. В. ЛАВРОВА)

В июле 1916 года Блок был призван в действующую армию и зачислен табельщиком в 13-ю инженерно-строительную дружину Всероссийского Союза земств и городов. В расположение дружины (район Пинских болот) он прибыл в конце июля и находился там до 17 марта 1917 года, лишь однажды выехав в отпуск в Петроград (октябрь 1916 года).

Полугодовая военная служба Блока, занятого в дружине работами по возведению запасных оборонительных сооружений в прифронтовой полосе, представляет собой особый, отчетливо обозначенный и отграниченный от других этап его биографии. Блок оказался в эти месяцы практически в полной изоляции от своего обычного окружения: лишь однажды, в январе 1917 года, в расположение его отряда заехали Д. В. Кузьмин-Караваев (один из руководителей петербургского «Цеха поэтов») и А. Н. Толстой. Связи Блока с внешним миром ограничивались перепиской с матерью и женой, и сам он не предпринимал попыток к их расширению. Полностью замерла на этот период и литературная деятельность Блока, наступило поэтическое молчание. За время военной службы им не было написано, насколько известно, ни одного стихотворения. В целом имеются достаточные основания для категорического вывода: «Полгода, проведенные им здесь, едва ли не самые бесцветные в его жизни; тут он, по собственному выражению, жил долго бессмысленной жизнью, почти растительной, ощущая лишь смутный „стыд перед рабочими", попавшими под его начало».[1] Блок назвал свою жизнь в глуши Пинских болот «бессмысленной» и «почти растительной» в письме к матери от 19 марта 1917 года, сразу же после возвращения в Петроград, в самую гущу событий, последовавших за победой Февральской революции; и действительно, трудно было ее охарактеризовать иначе в сравнении с той духовной и общественной атмосферой, в которую окунулся поэт после нескольких месяцев вынужденной изоляции. Думается, однако, что эти месяцы не прошли для Блока бесследно и бесполезно, они, безусловно, имели свой особый колорит и оставили свой отпечаток в его внутренней жизни.

Находясь в непосредственной близости от линии фронта, Блок при этом фактически не ощущал хода военных действий. «. . .Мир и тишина поразительные, как будто нигде ничего не происходит», — писал он жене 9 августа.[2] Описывая свой распорядок дня, служебные обязанности и досуг, Блок отмечал в письме к матери от 4 сентября: «Во всем этом много хорошего, но, когда это прекратится, все покажется сном».[3] Блок целиком переключился в сферу непривычных дел и связей, почувствовав, видимо, что этот новый «сон» несет какую-то возможность временного избавления от мучивших его неразрешимых вопросов, порожденных ясным осознанием трагической бессмыслицы непрекращающейся войны и неопределенностью ожидаемых перемен. «Чем далее развиваются события, тем меньше я понимаю, что происходит и к чему это ведет», — признавался он в письме к Л. Н. Андрееву 21 ноября 1916 года.[4] Решительное неприятие войны, отвращение к ней только усугубляли общее тревожное, подавленное внутреннее состояние Блока, его предчувствие надвигающейся катастрофы. И в этой ситуации Блоку открывался определенный выход — во внутренней сосредоточенности, в одиноких раздумьях и ожиданиях, для которых посторонние люди, необычная работа и незнакомая, глухая местность были вполне безопасным и даже удобным фоном. «. . .Все словесное во мне молчит, — писал Блок Андрееву 29 октября 1916 года, — полдня я провожу верхом на лошади, сплю на походной кровати, почти не умываюсь; что дальше будет, не знаю, а пока это было только хорошо: проще и яснее».[5] А. Н. Толстой, случайно встретившийся с Блоком в управлении 13-й дружины, отмечает в мемуарном очерке прежде всего несоответствие Блока самому себе, точнее — тому своему поэтическому облику, который был хорошо знаком петербургским литераторам: «Меня провели в светлый, жарко натопленный фанерный домик, где стучали дактилографисты, и побежали за заведующим. Через несколько минут, запыхавшись, вошел заведующий, худой, рослый, красивый человек, с румяным от мороза лицом, с заиндевевшими ресницами. Все что угодно, но я никак не мог ожидать, что этот заведующий Александр Блок. Он весело поздоровался и сейчас же раскрыл конторские книги. Когда сведения были отосланы генералу, мы с Блоком пошли гулять. Он рассказывал мне о том, как здесь славно жить, как

[1] Турков А. Александр Блок. М., 1969, с. 260.

[2] Лит. наследство, т. 89, 1978, с. 363.

[3] Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М.—Л., 1963, с. 474.

[4] Там же, с. 476.

[5] Там же, с. 475.

lib.pushkinskijdom.ru

он из десятников дослужился до заведующего работами, сколько времени он проводит верхом; говорили о войне, о прекрасной зиме. . . Когда я спросил — пишет ли он что-нибудь сейчас, он ответил равнодушно: „Нет, ничего не делаю"». [6]

Основным источником сведений о том, как проходили месяцы военной службы Блока, являются его письма к матери и жене, зачастую очень подробные и обстоятельные. Из них мы знаем имена сослуживцев Блока по 13-й инженерно-строительной дружине: Наум Ильич Идельсон — юрист и математик, в свое время учившийся в гимназии с двоюродным братом Блока (в 1917 году Блок через его посредство принял участие в работе Чрезвычайной следственной комиссии); Александр Александрович Надеждин — актер Александринского театра и Свободного театра в Москве; табельщик Владимир Николаевич Егоров — сын профессора, техник; табельщик Константин Алексеевич Глинка — студент-медик, и т. д. Своим новым окружением Блок был вполне удовлетворен: судя по его письмам, отношения сложились самые дружные и доброжелательные. В письмах Блок не упоминает имени В. Ф. Пржедпелского, с которым он общался тогда, видимо, меньше, чем с перечисленными лицами, однако для последнего — начинающего поэта — случайная встреча и совместная жизнь с Блоком имели особое значение. Блок был для Пржедпелского первым из современных поэтов и даже объектом подражания. Об этом красноречиво свидетельствуют те немногие стихотворения Пржедпелского, которые появлялись в периодике 1910-х годов (под псевдонимом Юрий Туманов). По существу, вариацию на темы блоковских образов представляет собой его стихотворение «Корабли»:

Корабли пришли, чтоб нас похитить,
Чтоб умчать нас в грезовые страны,
Но опутали невидимые нити,
Обессилили мучительные раны. . .
И несбыточным покажется обманом
Весть о воле, о морском просторе. . .
Не дождавшись, — с утренним туманом
Корабли без нас умчатся в море. . . [7]

Другое стихотворение Пржедпелского — «Пьеро и Коломбина» — не могло возникнуть без учета опыта блоковского «Балаганчика»:

Что-то сказало во мне: «Коломбина!»
«Грустный Пьеро, — вот она пред тобою—
Дева с губами краснее кармина,
Та, кто обещан тебе был судьбою».
Словно таинственный цвет ненюфара,
Нежно сияла любовь Арлекина,
Смех Коломбины звучал, как фанфара,
Тени качались, как шелк паланкина.
Море огней, непонятные маски,
Грохот оркестра и шум водопада,
Красные губы, безумные ласки,
Искра сознанья дрожит, как лампада. . .
и т. д. [8]

Трудно сделать определенный вывод о стихотворных опытах Пржедпелского по единичным опубликованным образцам, однако их вторичность, ориентированность на символистскую поэтико-стилистическую систему едва ли подлежат сомнению.

Пржедпелский виделся с Блоком изо дня в день во время их совместного пребывания в деревне Колбы в сентябре 1916 года, встречался с ним и зимой, после возвращения Блока из отпуска. Он делал заметки о встречах, зарисовывал инженеров-сослуживцев в своей записной книжке. В ней сохранился и выполненный им карандашный портрет с подписью: «А. Блок. Колбы. 1916. В 13-ой инж‹енерно›стр‹оительной› дружине». [9] Пржедпелский — единственный из очевидцев жизни Блока в Полесье, кто написал об этом воспоминания. В заинтересованном и внимательном взгляде со стороны на любимого поэта, в воссоздании живой картины будней военной службы Блока — их бесспорное достоинство.

Владимир Францевич Пржедпелский (Włodzimierz Przedpełski) родился на Кубани в 1892 году в семье судьи Франтишека Пржедпелского. [10] Образование получил в России. В 1912—1924 годах работал на строительстве железнодорожных линий, в 1923 году в Петрограде ему был выдан диплом инженера путей сообщения. В эти же годы Пржедпелский пробовал свои силы в сочинении стихов на русском языке, которые подписывал псевдонимом «Юрий Туманов». В Польшу он вернулся в 1924 году, где занял видный пост в Министерстве путей сообщения, время от времени выступал и как журналист (под псевдонимом «В. Лех»). Скончался Пржедпелский в местечке Подкова-Лесьна под Варшавой в 1952 году.

Примечательно, что Блок и Пржедпелский вновь встретились в Петрограде в первые пореволюционные месяцы, вскоре после создания Блоком «Двенад-

[6] Толстой А. Н. «Падший ангел». — Последние новости, Париж, 1921, № 413, 21 августа.

[7] Огонек, 1917, № 22, 11 (24) июня, с. 337.

[8] Сатирикон, 1913, № 47, 22 ноября, с. 7.

[9] Портрет воспроизведен в кн.: Galis Adam. Osiemnaście dni Aleksandra Błoka w Warszawie. Warszawa, 1976, s. 207.

[10] Биографические сведения о Пржедпелском заимствованы из названной выше книги Адама Галиса, где они приводятся со слов вдовы мемуариста Марии Пржедпелской.

lib.pushkinskijdom.ru

цати» и «Скифов». После этого Пржедпелский рискнул послать на суд Блока свои поэтические опыты. В письме к Блоку от 13 (26) февраля 1918 года [11] он подробно объяснял мотивы своего шага: «. . .будучи гимназистом — с лишком десяток лет тому назад — и зачитываясь „молодыми“ тогда поэтами-„декадентами“, в своем Пантеоне первое место я отвел Вам и, сознавая всю несбыточность мечты, представлял себе возможность того, что к Вам именно я обращусь со своими творческими опытами и от Вас услышу решительный для меня суд. . . Вот сейчас — я почти в отчаяньи от мысли, что Вы можете принять меня за нахала, пользующегося случайным знакомством для того, чтобы всучить Вам рифмованную банальщину (теперь все стихи пишут. . .), и самодовольно ожидающего поощрения.

Обстоятельства дружинной жизни и условия встреч дали Вам, вероятно, не много материала для того, чтобы отделить в моей личности „начальника IV-го отряда“ (примета — сани! . .), будущего инженера путей сообщения от того „элемента“, который толкает меня на занятие, столь несвойственное моей профессии. . . О пощаде не может быть речи. Беспристрастный суд — ведь такой только Вы и можете произнести — ибо не умеете Вы расточать любезности и пустые слова.

Каков бы ни был приговор — писать не брошу. . . пожалуйста, ответьте письмом. . .» [12]

Ответные письма Блока не сохранились (по свидетельству вдовы Пржедпелского, они погибли в Познани в 1939 году во время фашистской оккупации Польши). Однако суждения Блока о присланных стихах (определенно, весьма критические) отчасти восстанавливаются по второму письму Пржедпелского от 25 февраля (ст. ст.) 1918 года:

«Думаю, много думаю о том, что Вы сказали мне о моих стихах. Соглашаюсь с частностями: да, у меня нет традиции языка, — вот почему, между прочим, я так не уверен в себе и гонюсь за техникой, упорно отделываю детали.

Да, у меня есть склонность к „декадентству“, так условно понимаемому, как это Вы имели в виду, и я знаю, что здесь таятся для меня новые опасности. . . Но я боюсь, что за этим Вы не заметили, что у меня есть, — уже теперь я, кажется, отрекся от этого, говоря с Вами по телефону, — у меня есть свое содержание, свои образы, свой подход к пониманию мира и его ощущению.

Вы отметили одно — кажется, по-Вашему, главное — это порыв, который у меня „есть и в глазах“, — и это верно как частность, но не верно в общем. . .

Мне хочется просить Вас не осуждать того, что есть во мне. Я не русский. Вероятно, я не люблю Россию, по крайней мере не так, не то, что любят в ней русские.

Я только чувствую ее, ее особую красоту и мощь — чувствую, быть может, как чужой, как иноземец. Но значит ли это, что я не имею права петь о ней, петь на ее языке, или должен сначала как-то переделаться, ассимилироваться?» [13]

И далее Пржедпелский говорит об «интернациональности» русской литературы «в лучшем, в самом высоком значении этого слова»: «И это придает мне бодрость в работе, которая, будучи в житейском смысле ненужной, бесцельной («искусство бесцельно, ненужно» — это Ваши слова, сказанные в Колбах, и мои старые мысли), не является в то же время, как бы это сказать, неуместна, бестактна».

Продолжая начатую исповедь, Пржедпелский говорит о своих предках, среди которых были «рыцари, епископы и авантюристы»: «Воспитанный в строгой католической религиозности и ненависти к угнетателям, я рос в казачьих станицах, в самой гуще наших смертельных врагов, дружил и дрался с казачатами, с увлечением носил казачью одежду и восторгался восточной церковной службой, презирая попов и православие.

С годами все это сливалось в единый кипящий сплав, из которого, быть может, не выковать грандиозный монумент Красоте, но который может пригодиться для одного из жертвенников, воздвигаемых для ее прославления. На большее я и не претендую. . . Вы, взирающий на меня с недосягаемой высоты, Вы, зажигающий в других жажду петь, звенеть вместе с Вами, сгорать подобно Вам, не требуйте от них того же голоса, тех же мотивов, того же понимания своей цели. . .» [14]

Видимо, «родословная» тема в письме Пржедпелского была также связана с несохранившимся ответным письмом Блока. 1 марта (16 февраля ст. ст.) Блок записал в дневнике: «Польский мессианизм (мои

[11] Письмо помечено Пржедпелским 13 февраля 1918 года без указания стиля, но можно заключить, что дата дана по старому стилю: переход на новый стиль совершился с 1 февраля 1918 года, и после 31 января старого стиля последовало 14 февраля нового стиля; таким образом, 13 февраля нового стиля в календаре этого года фактически не было. В пользу этого заключения говорит и соотношение по датам писем Пржедпелского и связанных с ними записей Блока.

[12] ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 371. Полностью это письмо Пржедпелского к Блоку в переводе на польский язык опубликовано в книге А. Галиса (с. 208—210).

[13] ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 371.

[14] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

предложения Пржедпелскому)».[15] Неизвестно, в чем именно заключались эти предложения, но знаменательно их общее содержание. Вспомним, что «польская» тема была глубоко небезразлична для Блока, затронувшего ее в своей «варшавской поэме» — «Возмездии», что она через судьбу отца вошла в его собственную биографию. Не исключено, что Блок советовал Пржедпелскому в его творческих исканиях основываться на чувстве национального самосознания, на связи с традицией польской романтической поэзии, а не на следовании «декадентству»: в этом Блок, как видно из письма Пржедпелского, подметил уязвимую сторону его поэтических опытов.

Вместе с письмом от 25 февраля (10 марта) 1918 года Пржедпелский также выслал Блоку несколько своих стихотворений, которые, как он сообщил, входят в его сборник «Плоть Диавола». 12 марта Блок записал: «Еще письмо со стихами от Пржедпелского».[16] Неизвестно, ответил Блок на это письмо или ограничился телефонным разговором («. . .в четверг или пятницу я к Вам позвоню», — прибавлял в своем письме Пржедпелский). Более поздних свидетельств об их встречах не имеется.

Мемуарный очерк Пржедпелского «Блок на фронте» написан в первые недели после кончины поэта (датирован августом 1921 года). Направляя его Иванову-Разумнику (одному из ведущих членов «Комитета по увековечению памяти Блока», призывавшего передавать в распоряжение комитета документы и материалы, относящиеся к Блоку), Пржедпелский писал:

«В 1916 г. я служил с А. А. Блоком в 13-ой инженерно-строит‹ельной› дружине и несколько месяцев прожил с ним в одной избе в дер. Колбах.

От этого времени у меня сохранились заметки, которые я ныне переработал в очерк об этом периоде жизни Ал. Ал.

Кроме того, у меня имеются фотографич‹еские› снимки, относящиеся к этому времени. Если позволите, я передам Вам этот материал — когда и где будет Вам удобно.

Юрий Туманов».[17]

Посланный Иванову-Разумнику очерк в свое время не был им напечатан и остался в его архиве. Фотографий, о которых пишет Пржедпелский, среди сохранившихся материалов архива Иванова-Разумника не обнаружено; одна из них, на которой Блок и Пржедпелский сняты вместе с другими пятью сослуживцами, имеется в собрании Н. П. Ильина,[18] другие воспроизведены при статье Пржедпелского «Последний поэт. К одиннадцатой годовщине смерти А. Блока» («Ostatni poeta. W jedenastą rocznicę śmierci A. Błoka»), напечатанной им под псевдонимом В. Лех (W. Lech) в газете «Kuryer Literacko-Naukowy» — приложении к краковской газете «Ilustrowany Kuryer Codzienny» (№ 37 от 12 сентября 1932 года). В этой статье, цитируемой в книге А. Галиса о польских связях Блока, в сокращенном и измененном виде, с дополнительными пояснениями, необходимыми для польского читателя, воссоздаются эпизоды военной службы Блока, более подробно и живо изложенные в очерке, отосланном Пржедпелским Иванову-Разумнику.

Историю своего общения с Блоком Пржедпелский предполагал описать и в неоконченной автобиографической повести «Дорога» («Droga»). В плане ее ненаписанной части имеется лаконичная запись: «Блок».[19]

Воспоминания Пржедпелского о Блоке печатаются по машинописи, сохранившейся в архиве Иванова-Разумника в ЦГАЛИ (ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 26).

[15] ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 318, л. 41. При публикации этой записи фамилия была воспроизведена неправильно: «Пржеднельскому» (Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 328). На вероятность неверной расшифровки фамилии обратил внимание в своей книге А. Галис (с. 197, 203).

[16] ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 364, л. 31 об. См. также: Блок Александр. Записные книжки. М., 1965, с. 394 (фамилия воспроизведена неправильно: «Пржеднельского»).

[17] ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 26.

[18] Опубликована в книге А. Галиса (с. 204).

[19] Там же, с. 205.

Юрий Туманов

БЛОК НА ФРОНТЕ

Очерк

В конце августа 16-го г. я приехал на станцию П.[20] и лошадьми отправился в штаб N-ской инженерно-строительной дружины. Через болота, по пескам, лесом дорога привела к старой княжеской усадьбе, с белыми колоннами, увенчанными фронтоном, четко рисующимся на фоне темной зелени парка.[21]

[20] Станция Парохонск — ближайшая к местонахождению 13-й инженерно-строительной дружины.

[21] Усадьба князя И. Э. Друцкого-Любецкого в трех верстах от станции Парохонск; в ней размещался штаб 13-й дружины.

lib.pushkinskijdom.ru

Аллея по кругу обегает пространство перед домом; посредине возвышается холм — некогда пышный цветник. Теперь, поросший травой, он напоминает большую могилу. У входа в круговую аллею неподвижно замерли высокие, стройные пирамидальные тополя, словно стражи, охраняющие тени минувшего.

Стемнело, когда я подъехал к крыльцу. В доме тихо и не видно огня. Бросается в глаза масса выбитых стекол, результат рвавшихся поблизости снарядов. Нескоро на мой зов появился ветхий служитель в выцветшей, поблекшей ливрее.

По дубовой скрипучей винтовой лестнице поднимаюсь наверх и невольно вздрагиваю. Пламенные жуткие глаза следят за мной, и мужественное, необычайное лицо мерцает в полумраке. Поднимаюсь выше и, обернувшись, снова удивляюсь, т. к. глаза по-прежнему следят за мной, но теперь это лицо молодой дамы с высокой напудренной прической.

Но это только старинный «секретный» двойной портрет, изображающий рыцаря и даму, с большим мастерством исполненный на деревянных трехгранных пластинках.

В большой комнате, бывшей княжеской гостиной, останавливаюсь. Трудно представить нечто более хаотичное, чем это соединение старинной ампирной мебели, потускневших зеркал в чудесных резных золоченых рамах, миниатюр, темных полотен — с походными койками, разбросанными вещами, ободранным полом, со следами разгрома и запустения.

Война наложила свой отпечаток на гнездо древнего рода и в жалкое рубище обратила пышную тогу старины, волоча в грязи и пыли ее блестящую мишуру.

Светлый круг от лампы ложится на стол, но вне его полумрак — и только лунный свет борется с темнотой. Высокие темные деревья смотрят в разбитые окна. Все выше и выше поднимается луна. Выхожу на балкон. Тишина. Все напряженнее лучистый ровный белый свет.

С глухим стуком падают на землю груши.

Вдруг протяжный далекий звук вонзается в тишину, как золотая стрела, и нежная мелодия, отягченная слезами, полная подавленных вздохов, жалоб и стонов, сливается с трепетными лучами и одухотворяет струящийся на землю лунный свет.

— Кто это играет? — спрашиваю служителя.

— Не знаю. Каждый вечер в это время играет, а кто — неизвестно.

Далекая свирель или окарина при звуке наших голосов смолкает. Опять тишина. В парке с глухим стуком падают на землю груши.

И опять звучит откуда-то издалека странная, грустная нежная мелодия.

Выбирая на другой день верховую лошадь, я обратил внимание на стройную прекрасную рыжую кобылицу, с умными, темными, влажными глазами.

— Эту нельзя, — сказали мне. — Это лошадь Блока.

— Какого Блока? — вскрикнул я, потому что почувствовал словно укол в сердце.

— Ал. Ал. Блока, — он еще, кажется, пишет. . .

— Что он здесь делает?

— Служит табельщиком в 1-ом отряде.

Возвращаюсь в усадьбу к себе наверх.

На дверях бывшей княжеской гостиной список временных ее жильцов.

Среди них читаю:

А. А. Блок.

Написано тем же ровным канцелярским почерком, как и все остальное.

Неделю спустя меня командировали в 1-й отряд. Дорога убийственная — верст 40 по невероятным гатям, накатнику, по зыбким пескам. Выехал рано утром и в совершенной темноте приехал в деревню К., [22] где стоял отряд. Телега остановилась у единственной освещенной крестьянской избы.

Ночь была холодная. Я продрог и ноги затекли.

В плохо освещенной избе здороваюсь, почти не видя лиц.

— Блок, — сказал один из присутствующих, и я вздрогнул от неожиданности.

Всю дорогу ехал и думал о нем, о встрече с которым мечтал годами и боялся, а когда доехал до отряда, где он жил, почти забыл о нем.

И вот, он, тот, которого давно почитаю первым среди современных, чьи стихи болезненно чувствую и люблю.

Помню, как-то читал он с эстрады на вечере литераторов. Это было, кажется, зимой 15-го г. в Петрограде, в городской думе. [23]

Мне указали его: — Вот Блок.

Он показался мне обыкновенным и чопорным в вечернем костюме.

---

[22] Деревня Колбы. См. письма Блока к жене, отправленные оттуда в середине августа 1916 года (Лит. наследство, т. 89, с. 364).

[23] Имеется в виду вечер «Писатели — воинам» в пользу лазарета деятелей искусств, состоявшийся в Александровском зале Городской думы 25 января 1915 года, в котором Блок участвовал по просьбе Ф. Сологуба (см.: Лит. наследство, т. 89, с. 345—346).

lib.pushkinskijdom.ru

— А это артистка Д.[24] Ей написаны стихи «Кармен».

Я обратил внимание на ее рыжие волосы и богатое оригинальное платье. Рыжая лиса была наброшена на ее плечи.

Теперь я увидел его в простой плохо освещенной крестьянской избе. На нем защитная форма. Узкое длинное лицо. Светлые, голубовато-зеленые глаза, небольшие, серьезные, лучистые, с маленькими черными точками зрачков.

Белые детские, пушистые ресницы. Они придают лицу какое-то особенное выражение. Мешки под глазами — в резких складках.

Прямой нос; небольшой красивый рот, крепкий подбородок, смело очерченные светлые брови и две резкие вертикальные черты на лбу от переносицы, расходящиеся кверху.

Светлые вьющиеся волосы, стройная сильная фигура. В профиль лицо аполлонически красиво и, пока не присмотришься, кажется молодым.

Но если приглядеться внимательно — замечаешь впалые щеки и морщины около губ — две длинные черты, идущие к подбородку и придающие нижней части лица выражение печали, безразличия, апатии, скуки.

— Надоело. Все равно. Все-все равно, — словно говорят эти два штриха.

А параллельно им — только более длинные и глубокие — две морщины на впалых щеках. Тоже грустные. Точно след тех слез, которые способны прожечь камень и которые, вероятно, никогда не были выплаканы.

En face выражение лица другое, но двойственность впечатления от лица — то молодого, то изжитого, скучающего, почти обрюзгшего, происходит не только от поворотов головы. Загадка изменчивости его, быть может, кроется в глазах, которые не загораются, но как-то вдруг смягчаются и мерцают, словно море под солнцем, а может быть, в светлых ресницах и подвижных капризных бровях, от которых на все лицо ложатся свет и тень.

Завязался разговор. Я восхищаюсь старой княжеской усадьбой.

— Усадьба хорошая, — говорит Блок.

— А вы слышали, как падают груши? — спросил я.

— Груши. И свирель. И еще портрет. Странный, — отвечает А. А.

И первая ночь в П. с необычайной живостью встает в моей памяти.

---

[24] Любовь Александровна Дельмас (Андреева) (1879—1969) — оперная актриса, исполнительница партии Кармен в опере Ж. Бизе и героиня цикла стихотворений Блока «Кармен».

В отряде жизнь унылая, глухая. Начальник отряда — нервный, изломанный человек, действовал подавляюще на своих подчиненных.

Его помощник был груб и жесток. На его обращение с верховой лошадью были нарисованы карикатуры, к которым А. А. написал текст.[25] Получилось очень забавно.

Главным развлечением и удовольствием был объезд работ. Строились окопы, блиндажи, дороги — война, как гигантский крот, рыла землю. Нас было несколько молодых, разных по вкусам, уклону мыслей и возрасту людей, но объединенных большой симпатией друг к другу, втайне преклонявшихся перед Блоком.

И не как перед поэтом. Из 5-ти человек, быть может, только двое читали его стихи, быть может, двое совсем о них не слыхали до знакомства с Блоком. Но все мы преклонялись перед Блоком как перед необычайной личностью, полубогом, который в обыденной обстановке не терял своего обаяния, принесенного с недоступных нам высот познания и духа.

Осенние дни были поразительны по красоте. Золотые пряди рдели в березах, дали заволакивал голубой туман, солнце светило с необычайной резкостью и каждое утро вставало ярким и звонким, как новенький червонец. Мы ехали впятером по полям, лесным дорожкам и, объехав работы, спешивались где-нибудь на холме. Внизу голубела речка, дубовая рощица рядом казалась священным гаем,[26] золотые пятна солнца бродили там и сям, полные белые облака плыли по синему холодному дальнему небу.

Блок лежал или сидел на пеньке срубленной березы, курил, молчал и щурил по временам глаза. Временами же отделялся от нас и возвращался поздно один.

Писал ли он? Об этом никто из нас не смел спросить, и он не говорил. Раз только я видел его, как, подперев голову рукой, сидел он одиноко в запущенном саду и что-то записывал.

Ездил на рыжей стройной кобылице, той, которую я видел на другой день после приезда в штаб.

Садясь на нее, гладил, трепал по шее, смотрел ей в глаза. Он любил ее, и глаза его смягчались и зажигались особенным ласковым светом, таким необычайно редким в них.

---

[25] Этот текст Блока неизвестен.

[26] Гай (укр., белорусск., польск. — gaj) — небольшая роща, лесок.

lib.pushkinskijdom.ru

После объезда работ мы возвращались и обедали вместе с «начальством». По уходе «начальства» атмосфера сразу разряжалась и становилась дружеской. Пился бесконечный чай, и до поздней ночи велась беседа, или «стихийно» писались письма.

А. А. переписки почти не вел, только матери писал аккуратно:

— С матерью мы большие друзья, — не раз говорил А. А.

В отряде произошел инцидент, в результате которого все сотрудники подали рапорт об откомандировании. Блок подал его первым.[27]

Все время существовало основное расхождение между «начальством» и подчиненными.

А. А. Блок и другие отстаивали рабочих дружины, оборванных, босых, поедаемых вшами, сбитых в живой клубок в тесных, душных, грязных избах.

«Начальство» требовало работы, возмущалось деморализацией рабочих служебным персоналом, называло последний «дачниками, парниковыми растениями» за их якобы нежизненную гуманность и миндальничанье.

Инцидент кое-как уладился, но всем стало ясно, что скоро наши поездки на работы, наши вечера и беседы отойдут в прошлое.

Быть может, поэтому этот вечер был не совсем обычный, и не совсем обычной была наша беседа. Мы говорили о Риме, Париже, XVIII-ом веке, о Наполеоне, которого Блок не любил, о литературе.

Как обычно, Блок говорил тихим голосом, роняя короткие фразы в телеграфном стиле.

Когда коснулись великого в литературе, Блок заметил:

— Великое обыкновенно скучно. Если говорить грубо, приблизительно. . . Гете скучен.

— Пушкина люблю — все больше и больше.

— Обыкновенно поэты говорят о вечере, ночи. Пушкин необыкновенно много говорит о дне.

Он процитировал четверостишие, которое сейчас не вспомню, и сказал:

— Так говорить о дне и после этого не повеситься!

— Страшно просто говорит обо всем.

Вспоминает рассказ Пушкина, записанный Титовым:[28]

— «Герман смотрел на желтые увядшие плечи». . .

— Жестко. Холодно. Видно, как страдают все нервы. . .

— Или: «Старуха плача обмыла труп».

— Пушкинское. Просто. Определенно.

Улыбается, и глаза светлеют, и лицо молодеет, но набегающие под глазами морщины старят, и остается впечатление прорвавшегося из-за туч луча.

Обращаюсь с просьбой почитать стихи. Не отказывает, но оттягивает, хотя все мы просим его.

Блок читает «На железной дороге», и снова звучат знакомые, до боли близкие слова:

. . .Тоска дорожная, железная. . .

Потом читает «Перед судом» и др. — некоторые по два раза, порой запинаясь или совсем не кончая — забыв конец.

Сидит, подперев щеку рукой, глядя вдаль, с усталыми, может быть мне только кажется, — больными глазами, и, прочтя, оборачивается к кому-нибудь, словно извиняясь за горечь и трудность стихов и настроений.

И после нескольких стихов говорит:

— Все это очень невесело. Даже не то. — Безнадежно. Пессимистично.

— Но ведь общее настроение не безнадежно? — спрашиваю я.

— Нет, не безнадежно. Но раньше было легче. Теперь трудно. Средина жизни самая трудная. К старости опять будет легче. . .

Вздохнул и улыбнулся.

Читает «На островах» и некоторые родственные по настроению.

В них есть храпящий конь, женщина-раба, любимая и презираемая, и душевная раздвоенность — любовь, страсть и трезвая рассудочность:

. . .Нет, с постоянством геометра
Я числю каждый раз без слов
Мосты, часовню, резкость ветра. . .[29]

Стихи: «Холодные».

— Что-то убивающие, — замечает кто-то из слушателей.

— Я слышал это. Женский упрек, — улыбается Блок.

— А что же в основе этих стихотворений? — спрашивает молодой математик, заявивший, что он с трудом разбирается в содержании и настроении читаемых стихов.

— Переживание. И все, что в них есть, нужно понимать прямо. «Перед судом»

---

[27] 8 сентября 1916 года Блок писал матери: «. . . все утро мы ссорились с начальником и подали ему рапорты, чтобы он нас откомандировал в штаб. Он испугался, кажется, будет перемирие» (Письма Александра Блока к родным, т. II. М.—Л., 1932, с. 312—313).

[28] Повесть В. П. Титова «Уединенный домик на Васильевском» (1829), в основе которой — запись устного рассказа Пушкина.

[29] Из стихотворения Блока «На островах» («Вновь оснеженные колонны. . .», 1909).

lib.pushkinskijdom.ru

имеет в виду обыкновенный суд. И если этого не было, то могло быть.

— Я всегда верю, что это может быть. —

. . .Две тени слитых в поцелуе
Летят у полости саней. . .[30] —

повторяет один из слушателей.

— Разве вы не переживали этого? — спрашивает он математика.

— Нет, — я этого мало. . .

— А я этого много, — смеется Блок.

Читает «Стихи о России».

Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне. . .[31]

— Ретроградно, — улыбается он.

Потом «Новая Америка», — и вспоминает:

— За это меня похвалили, кажется, в «Торгово-промышленной» газете.[32]

Грустная — но грустная ли? — или безразличная скучающая улыбка.

Наш маленький кружок стал таять. Один за другим переводились члены его из отряда, где жилось слишком трудно.

Блок изнервничался, тосковал, стремился в отпуск в Москву. Там в Художественном готовилась к постановке его «Роза и Крест», но дело, кажется, не ладилось.[33]

Наступала осенняя распутица, разлившиеся болота вступили в свои права.

Меня перевели в глухое место, и только временами верхом я навещал друзей. Но все печальнее становилось у них.

Осенью Блок уехал, и только зимой я снова встретился с ним в штабе в П. На зиму в П. приехала из Петрограда княгиня. Усадьба преобразилась, нас выселили в бараки. Как-то в усадьбе был вечер. В числе других был и Блок. Княгиня подала ему кофе в саксонской фарфоровой чашечке. Он выпил, и на лице его появилось детское удовольствие.

— Очень вкусно. Такого, кажется, никогда не пил.

Это было сказано невыразимо очаровательно, но это не был комплимент.

Спустя немного княгиня попросила:

— А. А., напишите мне стихотворение.

— Скорее Фрика напишет стихотворение, чем я, — ответил он.

Фрика была борзая княгини.[34]

Вернувшись из отпуска, Блок с обычной своей добросовестностью принялся за исполнение службы. Теперь он был помощником заведующего рабочим отделом всей дружины.[35] Работы было много. Он относился к ней с редкой исполнительностью.

Его начальник иногда возмущался:

— Не понимаю, как поэт может быть таким педантом.

На это Блок отвечал с невозмутимым видом:

---

[30] Из стихотворения «На островах».

[31] Заключительные строки стихотворения «Грешить бесстыдно, беспробудно. . .» (1914).

[32] Видимо, имеется в виду сочувственный отклик на стихотворение «Новая Америка» (опубликовано 25 декабря 1913 года в газете «Русское слово» под заглавием «Россия») в журнале «Горнозаводское дело» (1914, № 1, с. 8329). Вл. Пяст свидетельствует, что Блок в связи с этим глубоко обрадовался, воочию увидев тут «силу воздействия слова, поэзии на действительность» (П я с т Вл. Воспоминания о Блоке. Пб., 1923, с. 50). См. также примечания Вл. Орлова в кн.: Б л о к Александр. Собр. соч. в 8-ми т., т. 3, с. 597.

[33] Об этой неосуществленной постановке см. статью Ю. К. Герасимова «„Роза и Крест“ в Московском Художественном театре» (Блоковский сборник. Тарту, 1964, с. 522—527) и примечания Л. К. Долгополова в кн.: Б л о к Александр. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 587—591.

[34] Эта собака не принадлежала княгине Друцкой-Любецкой. Ср. письма Блока от 2 августа 1916 года жене: «Такса зовут здесь Фокой, а полицейск‹ую› собаку — Фрикой» (Лит. наследство, т. 89, с. 361); матери: «Княжеская такса Фока и полицейская собака Фрика гуляют вместе» (Письма Александра Блока к родным, т. II, с. 304). О вечерах у княгини Блок писал матери 21 ноября 1916 года: «Княгиня закатывает нашей компании ужины, от которых можно издохнуть: хороший повар, индюшки, какие-то фарши; вчера я едва дышал. Княгиня очень болтлива и напирает, но я к ней чувствую симпатию, потому что первый муж ее застрелился, второй ее ревнует и бьет, она служила в цирке укротительницей боа — и другие подобные достоинства» (там же, с. 318).

[35] «. . .Я назначен „заведующим отделом“ с 1 ноября», — сообщал Блок матери 7 ноября 1916 года (там же, с. 316). В архиве Блока сохранился также «приказ № 34» от 20 декабря 1916 года о том, что «на время отсутствия в командировках заведующего партией» назначается временно исполняющим обязанности заведующего партией «заведующий отделом А. А. Блок» (ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 6, л. 5); имеется, кроме того, официальное письмо Пржедпелского (временно исполняющего обязанности начальника 4-го отряда) к Блоку как заведующему рабочей партией 13-й инженерно-строительной дружины — ходатайство служебного характера (там же, л. 6—6 об.).

lib.pushkinskijdom.ru

— Если бы я терял платки, то никогда не стал бы поэтом.

Нужно прибавить: он знал, что его педантизм имеет в виду нужды тех самых оборванных, жалких рабочих, которых он отстаивал в первом отряде.

Величайшее уважение окружало Блока и в штабе. Со всех сторон к нему тянулись люди с улыбками, искренней симпатией, и это было странно, потому что он был очень сдержан, мало говорил и улыбался только глазами.

Он никогда не позировал, не рисовался, не вел длинных, умных и тем паче «литературных» разговоров. Был почти суров.

Но неодолимо было обаяние его кристально-честной, прямой личности, ни рядом, ни над которой не было никого.

Ничего о войне. Много бесед близких к этому, но это непередаваемо вкратце, может быть, непередаваемо вовсе — своими словами.

О самой же войне, об отношении к ней там у боевой линии не говорили, ибо слишком явственно говорила стихия.

Только о жизни этой А. А. говорил:

— Тяжело. Склеп.

С ноября стали толковать о близости революции. Жадно ловили вести из Петрограда. Но жизнь текла обычной колеей. Налетали аэропланы, ночное небо озарялось ракетами, горели немецкие «свечи», земля стонала от орудийных ударов. Образовались новые отряды, дружина развертывалась.

Кружок наш распался, но мы приезжали друг к другу в гости. Помню один такой вечер в отряде. Старый сарт пел заунывную песню под струнный аккомпанемент причудливого азиатского инструмента.

Потом пели полесские девушки, сильные и красивые своей молодостью, потом на тройке злых киргизов гнали мы с А. А. по ночной снежной дороге, и на лице его сияла радость от воли, быстрого бега и ветра, ясная озаренность освобожденной на миг от печали души.

Уже после революции мы встретились в Петрограде. Я просил его участвовать в студенческом вечере. Он пришел и читал «Скифов» и свои любимые стихи.[36] Но публика просила кроме того «Незнакомку», «Стихи о Прекрасной Даме». Он прочел «Незнакомку» и другие прежние.

Потом сказал:

— Все это отошло далеко. Чуждо. Поэтому трудно читать.

Но как-то говорил, что помнит всего «себя» наизусть.

— Что делать сейчас? Кажется, сейчас не до красоты, не до поэзии, — спрашивал я его весной 18-го г.

— Вы ведь сейчас переводите с польского? Переведите польские песни свободы — там есть прекрасные вещи, — сказал Блок.

— Скоро поэзия будет нужна — я это чувствую.

Это я слышал от него впервые. До того он часто говорил, что никто не обязан читать стихи и знать поэтов.

Ранней весной 18-го г. мы встретились на улице и шли по Морской к Невскому. У книжных витрин Блок с интересом останавливался. Книги он знал на редкость, знал, где что имеется. У Сытина[37] заметил экземпляр Ап. Григорьева[38] и отметил, что издание не исчерпано.

Лавочники за витринами и прохожие не узнавали поэта в серой высокой фигуре, задумчиво взирающей на пестрый «книжный рынок».

Это была моя последняя встреча с Блоком.

Говорить о смерти его невозможно. Я не был на похоронах. Для меня он жив.

Авг<уст> 1921 г.

---

[36] Видимо, вечер в Технологическом институте, состоявшийся 20 февраля 1918 года. Блок записал в этот день: «Вечер в столовой Технологического института: 9 1/2—12 час. (меня выпили)» (Блок Александр. Записные книжки, с. 389). Здесь же Блоком перечисляются лица, среди которых назван и Пржедпелский.

[37] Магазин Т-ва печатания И. Д. Сытина (Невский пр., 68).

[38] Имеется в виду издание: Стихотворения Аполлона Григорьева. Собрал и примечаниями снабдил Александр Блок. М., 1916.

lib.pushkinskijdom.ru

НЕИЗДАННЫЕ СТАТЬИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

(ПУБЛИКАЦИЯ А. В. ЛАВРОВА)

В октябре 1980 года исполнилось 100 лет со дня рождения Андрея Белого — одного из наиболее значительных писателей начала XX века, крупнейшего представителя русского символизма. Поэт, прозаик, драматург, теоретик искусства, философ, критик, публицист, мемуарист, литературовед — Белый оставил огромное и многообразное литературное наследие. Ему принадлежит несколько десятков книг, множество произведений рассеяно по журнальной и газетной периодике. Значительная часть творческого наследия Белого по сей день остается неизданной.

Предмет настоящей публикации — две полемические статьи Белого, написанные им, видимо, для журнала «Весы», но не доведенные до печати, а также неоконченная статья о судьбе французского символизма (1918). Эти небольшие произведения, однако, дополняют представление о литературно-эстетических взглядах Белого в пору расцвета русской символистской школы и в послереволюционное время, когда символизм уже во многом был достоянием истории.

1

Статьи Белого «Довольно!» и «Сорок тысяч курьеров» относятся к числу его критических выступлений, вызванных полемикой по поводу «мистического анархизма».

Эта философско-эстетическая теория была выдвинута Г. И. Чулковым, который наиболее подробно обосновал ее в книге «О мистическом анархизме» (1906), вышедшей в свет с сочувственным предисловием Вяч. Иванова. В 1906—1907 годах «мистический анархизм» получил определенный резонанс, преимущественно в кругу петербургских символистов; с исканиями Чулкова в это время пересеклись творческие судьбы А. Блока и С. Городецкого. Под эгидой «мистического анархизма» были сформированы и выпущены в свет в 1906—1908 годах три альманаха «Факелы» (второй выпуск содержал статьи теоретического характера, написанные Чулковым, Вяч. Ивановым, С. Городецким, А. Мейером и др.). Близки к «мистическому анархизму» были и такие философско-эстетические построения, как «соборный индивидуализм» М. Л. Гофмана и «иннормализм» («иннормизм») Конст. Эрберга.

В основу «мистического анархизма» была положена идея синтеза философского анархизма и мистицизма; соединение этих начал, согласно теории Чулкова, открывало путь к гармоническому утверждению личности в обществе и тем самым к преодолению индивидуализма. Основанная в значительной степени на провозглашенной Вяч. Ивановым идее неприятия мира данного во имя грядущего соборного, доктрина «мистического анархизма» оказалась очень характерным симптомом времени. Отразив в себе волну общественных настроений, вызванных революционными событиями 1905 года, «мистический анархизм» продемонстрировал разочарование писателей символистского направления в индивидуализме, как основном принципе «нового» искусства, и «декадентстве» — идея внутреннего отчуждения от мира была осознана как бесперспективная; при всей расплывчатости теоретических установок «мистический анархизм» провозглашал тяготение к общественности и «непримиримое отношение к власти над человеком внешних обязательных норм» (как оповещалось в редакционном предисловии к «Факелам»).[1] В то же время новая идейная платформа оказалась в трактовке Чулкова шаткой, бессистемной и эклектичной. Привлекая для доказательства универсальности идеи неприятия мира (а следовательно, и с целью демонстрации сопричастности «мистическому анархизму») имена Бакунина, Штирнера, Л. Толстого, Достоевского, Вл. Соловьева, Ницше, Ибсена, Чулков сочетает столь различных мыслителей при помощи своих заключений о «формальном анархизме», «формальном бунте», «неприятии эмпирического мира», говорит о Ницше и Ибсене как о «явных богоборцах», а о Соловьеве и Достоевском как о богоборцах в личине «богопокорства», и т. д.; очевидна легковесность этих философствований, объединявших с помощью вычурных формулировок заведомо разноплановые явления. Рассуждения Чулкова (это особенно заметно в его книге «О мистическом анархизме») бессистемно переключаются из одной сферы в другую без убедительной внутренней связи: философские идеи Соловьева перемежаются идеями социальных анархистов, мистическая соборность Вяч. Иванова смешивается с общественностью, понятой почти в политическом смысле, и в то же время постоянно подчеркиваются претензии на значительность, оригинальность и сугубую специфичность обосновываемой теории; так, Чулков заявляет, например, что «мистический анархизм» «является лишь путем к религиозному действию, и в этом отношении его необходимо противопоставить буддизму, который обещает человеку высшее знание в себе самом».[2]

[1] Факелы, кн. 1. СПб., 1906, с. 3.

[2] Чулков Георгий. О мистическом анархизме. СПб., 1906, с. 74 (со вступит.

lib.pushkinskijdom.ru

Книга Чулкова «О мистическом анархизме» сразу же вызвала серию резко критических откликов, в том числе и рецензию Андрея Белого, в которой в тезисной форме были сформулированы упреки выдвинутой доктрине: «случайность и неотчетливость определений», недостаточная дифференциация понятий анархизма и индивидуализма, приводящая к их смешению, поверхностная связь с общественностью, неопределенность политических аллюзий.[3] Столь же критичной оказалась и статья Брюсова о книге Чулкова, помещенная в «Весах».[4]

Позиция Белого и Брюсова по отношению к «мистическому анархизму» стала определяющей в выработке полемической линии «Весов» в 1906—1908 годах. Претензии на новое миросозерцание, переосмысляющее философско-эстетические постулаты символизма в направлении к соединению несоединимых сфер — «мистического опыта» и «общественности» — были отвергнуты обоими писателями, и их решительное и активное неприятие подкреплялось тем, что идеи Чулкова пришлись как раз ко времени и оказались в целом достаточно привлекательными для желающих «преодолеть» символистскую уединенность и «автономность». Привлекательной для многих была и эстетическая широта, даже «всеядность» «мистических анархистов», и в особенности — их поддержка попыток реформации художественного метода символизма путем соединения его с другими методами.

Нужно отметить, однако, что «мистико-анархические» тенденции остались явлением достаточно локальным, по существу не затронув и не поколебав общего идейно-эстетического противостояния реалистического и символистского методов. В обсуждении теории Чулкова участвовали в основном литераторы символистского круга, за его пределами «мистическим анархизмом» глубоко не заинтересовались, расценив как наивную, курьезную и заведомо безуспешную попытку сочетать радикальный общественный пафос с религиозно-идеалистическими устремлениями. Назвав «мистических анархистов» по сути дела «мистическими либералами», далекими от осознания подлинно революционных задач, А. В. Луначарский указал на очевидную идейную несостоятельность «манифеста» Чулкова: «Смесь искренности, граничащей с истерическим „подъемом“, и кривляющегося кокетничанья характеризует книжку с внешней стороны. По содержанию это сбивчивые, спутанные мысли, потуги разложить и оформить свое настроение. Заметной хоть мало-мальски силой это направление никогда не будет».[5] В сфере влияния реалистической литературы идеи Чулкова соблазнить никого не могли и для полемики по этому поводу там не было оснований.

В символистской среде, напротив, реакция на идейную доктрину Чулкова оказалась чрезвычайно гипертрофированной. Белый и Брюсов одинаково восприняли новации «мистических анархистов» как легкомысленное вторжение в недоступные их постижению области, даже как насмешку и провокацию по отношению к канонам символизма. При этом, в силу общей непродуманности и необоснованности «мистического анархизма», в силу его тяготения быть скорее стихийным настроением, чем отчетливо сформулированной концепцией, взгляды Чулкова и его идейных спутников в принципе допускали и совмещали все возможные ухищрения в духе «новой» эстетики и философии, в том числе и те положения, которые были присущи «классическому» символизму и в выработке которых принимал немалое участие Андрей Белый. «Я считаю моду на эти идеи ужасной профанацией того интимного опыта символистов, который опирался на подлинно узнанное в 1901 году», — утверждал Белый,[6] подчеркивая разницу между мистико-романтическими устремлениями, общими для него, Блока и других поэтов на рубеже веков, и их адаптацией «мистическими анархистами». Все эти принципиальные положения, безмерно усиленные внутрисимволистскими фракционными разногласиями внешнего, случайного характера, конкуренцией и инцидентами между тремя основными журналами символистов («Весами», «Золотым руном» и «Перевалом»), а также не в последнюю очередь и личными обстоятельствами (в частности, конфликтными отношениями между Белым, Блоком и Л. Д. Блок и в связи с этим личным нерасположением Белого к Чулкову), обусловили беспрецедентную полемику «всех против всех» и стимулировали дифференциацию внутри символизма. В ходе полемики пресловутый «мистический анархизм» неизменно оказывался порождающим началом и даже чуть ли не синонимом для любых попыток «преодоления» или ревизии «старого», «классического» символизма, а заодно и для проявлений эпигонства и литературной эклектики.

Роль «Весов» в разгоревшейся литературной борьбе была ведущей и решающей. Вольностям «мистических анархистов»

статьей Вяч. Иванова «О неприятии мира»).

[3] Золотое руно, 1906, № 7—8—9, с. 174—175.

[4] А в р е л и й [Б р ю с о в В. Я.] Вехи. V. Мистические анархисты. — Весы, 1906, № 8, с. 43—47.

[5] Л у н а ч а р с к и й А. Заметки философа. Неприемлющие мира. — Образование, 1906, № 8, отд. II, с. 44.

[6] Б е л ы й Андрей. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития (1928). — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 74, л. 23 об.

lib.pushkinskijdom.ru

в обращении с художественными и идейными ценностями «Весы» противостояли своеобразным символистским «академизмом» и пиететом к наследию прошлого, отношением к проблемам философии и искусства как к делу, требующему затраты всех жизненных сил, всей творческой воли. Знаменательно, что равноправными, по существу, лидерами «Весов» в этот период стали Брюсов, представитель «автономно»-эстетического уклона в символизме, и Белый, сторонник символизма религиозно-философской окраски, которые объединились вплоть до выработки совместной тактики литературной борьбы.[7] Это могло произойти только потому, что оба писателя осмысляли противостояние «мистическому анархизму» не как проявление внутреннего разногласия между союзниками, а как внешнее неприятие со стороны «истинных» символистов спекуляций на заимствованных у них и опошленных идеях.

Андрей Белый оказался самым активным и темпераментным «весовским» полемистом, обрушившись в 1907 году на Чулкова и «чулковство» с исключительной запальчивостью. Сам Белый характеризовал свою позицию так: «. . . я, никогда не думавший стать газетчиком и более всего мечтающий написать философский трактат о Символизме, видя в доме символизма пожар, — лечу на пожар с пожарной кишкой: окатывать мистико-анархический пыл струею холодной воды; так я вытянут в газету; все статьи мои того времени в „*Весах*“ носят газетный характер».[8] Одна за другой появлялись статьи Белого, большей частью в «Весах», в которых он с неизменным постоянством обличал «мистический анархизм», как «провокацию», «хулиганство» и «профанацию» символизма. Поскольку «реформаторы» были в основном петербуржцами, Белый создает обобщенный сатирический образ «петербургского модерниста», кочующий у него из статьи в статью. «Петербургские мистики», утверждает Белый, повинны в вульгаризации духовных ценностей, в вынесении их на «базарное сборище», в создании из них рекламы. Изображая Петербург как некое засилье претенциозных и ложных явлений, Белый обогащал общую картину аллегориями, каламбурами, конкретными намеками и аллюзиями. Так, статья «Штемпелеванная калоша» вся строится на сквозном обыгрывании характерных черт «петербургского литератора», прогуливающегося над «бездной», и образа Петербурга — столицы, построенной на болоте, с ее неизменной слякотью. После цепочки иронических экзерсисов следует вывод-каламбур: «Всякий смышленый, благовоспитанный человек прекрасно знает, что слово „*бездна*“ — жаргон в стиле модерн. И бездны нет никакой под резиновой калошей петербургского модерниста: есть скользкая панель, а под ней — болото».[9] Протест Белого, изначально нацеленный против «мистического анархизма», расширялся, набирал силу и реально оборачивался обличением эпигонской модернистской литературы, писательской продукции, выпускаемой на потребу моде и потакающей низменным, буржуазным вкусам. Эклектика «мистического анархизма» и стилевая чересполосица и вульгарность массовой модернистской словесности были для Белого явлениями внутренне родственными и взаимообусловленными.

Статья Белого «Довольно!» принадлежит к числу его наиболее резких, ожесточенных полемических выступлений. Не подвергая сомнению «истинную» мистику (представление о которой было связано для него с поэзией Вл. Соловьева, молодого Блока и собственным ранним творчеством), Белый всю силу своего обличения обрушивает на словопрения о «мистической струе, охватившей общество», разоблачая их спекулятивность и беспочвенность. Объектом его критики и здесь оказываются не только «мистико-анархическое» брожение, но и гораздо заметнее и шире проявившие себя тенденции новейшей литературы с ее «проблемой пола», «мистической эротикой» и этическим нигилизмом, тенденции, направленные к пересмотру духовных и нравственных ценностей, унаследованных от русской классики XIX века. Подспудно статья была нацелена против Вяч. Иванова, который своими толкованиями «дионисийства» и «соборности» подготовил — вольно или невольно — питательную почву для тех «мистико-анархических» идейных блужданий и сомнительных литературно-мистических «радений», которые обличал Белый.

Именно эта конкретная полемическая установка могла оказаться причиной того, что статья не увидела света. Порядковый номер статьи (XIV) и непсевдонимная подпись позволяют отнести ее к «весовскому» циклу статей Белого «На перевале» (который он помечал своим настоящим именем) и датировать 1908 годом (наиболее вероятно, второй половиной этого года).[10] Однако к этому времени

[7] Подробнее см. в статье К. М. Азадовского и Д. Е. Максимова «Брюсов и „Весы“» (Лит. наследство, т. 85, 1976, с. 284—288) и во вступительной статье С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова к переписке Брюсова и Андрея Белого (там же, с. 340—342).

[8] **Белый Андрей. Почему я стал символистом. . . л. 24.**

[9] Весы, 1907, № 5, с. 51.

[10] Точнее датировать статью затруднительно, так как в нумерации цикла «На перевале» произошла путаница; под номером XII вышли подряд три статьи Белого этого цикла: «Realiora» (1908, №№ 5) — полемика с эстетическими идеями Вяч. Иванова, «Слово правды» (1908,

lib.pushkinskijdom.ru

полемика вокруг «мистического анархизма» уже теряла свою актуальность, предпринимались шаги к более спокойному выяснению позиций или хотя бы к прекращению критических баталий. 30 декабря 1908 года Белый отправил Вяч. Иванову примирительное письмо,[11] после которого опубликование статьи «Довольно!» могло стать причиной новых, уже совсем нежелательных личных осложнений.

Не исключено, впрочем, что статья Белого могла быть отвергнута в редакции «Весов», — скорее всего Брюсовым, который, будучи основным инспиратором разгоревшейся борьбы, дипломатически старался не допускать в ней крайностей и личных оскорбительных выпадов. Тот же Вячеслав Иванов, пытаясь склонить Брюсова к изменению литературной тактики, указывал не раз на некорректность и чрезмерную резкость «весовских» критиков, прежде всего Белого и Эллиса.[12] К. Д. Бальмонт, следивший за журнальными перепалками из-за границы, приходил в негодование от «весовской» полемики Белого — не по ее существу, а исключительно из-за резкости тона.[13] Многочисленные протесты такого рода могли заставить Брюсова воздержаться от помещения гневной инвективы Белого, тем более в пору затухания внутрисимволистской полемики.

Как можно судить по ряду рассыпанных «актуальных» намеков, к 1908 году относится и вторая неизданная статья Белого «Монолог № 1. Сорок тысяч курьеров» — сатирический памфлет, направленный в основном против засилья эпигонской литературы и тем самым опять же связанный с «мистико-анархической» темой. Этот «монолог Добчинского» — одно из первых проявлений «гоголевской» темы в творчестве Белого. «Самая родная, нам близкая, очаровывающая душу, и все же далекая, все еще не ясная для нас песня — песня Гоголя. И самый страшный, за сердце хватающий смех, звучащий, будто смех с погоста, и все же тревожащий нас, будто и мы мертвецы, — смех мертвеца, смех Гоголя!» — утверждал Белый в статье «Гоголь» (1909), отразившей его восторженное восприятие творчества великого писателя, наиболее близкого ему из всех писателей России.[14] Отзвуки гоголевского смеха возникли и в полемических сатирах Белого. В «Штемпелеванной калоше» среди прочих химер воскресает гоголевский Хлестаков, который у Белого символизирует скороспелых невежественных теоретиков (все тех же мистических анархистов), ищущих у вульгарной публики дешевой популярности: «А вот поедет какой-нибудь из Иванов Александровичей в провинцию читать рефераты и рассказывать о своих полетах по воздуху над бездной, право даже приятно так станет, в жар и в холод бросит. Они ему: „Ах, ах, ах!“. Он им: „Я. . . я. . . я. . !“»[15] В октябре 1907 года герой «Ревизора» вновь воскрес под пером Белого — на этот раз в прозаическом

№ 9), «Вейнингер о поле и характере» (1909, № 2); под номером XIII статьи Белого в «Весах» не появилось; номером XIV была обозначена его статья «Штемпелеванная культура» (1909, № 9), вышедшая в свет уже в ноябре 1909 года.

[11] Белый писал в нем Иванову: «. . .пишу Тебе без всякого повода и после бывшей полемики, направленной против Тебя. Ты, вероятно, удивлен: быть может, Ты негодуешь на мою смелость. А меня просто тянет сказать Тебе, что вот уже две недели, как я вдали, вдали. . . *опять* увидел Тебя сквозь мрачный туман, завлекающий Твой образ для меня: Господь да прояснит мне Твой образ. Пусть будет между нами мир. . . Я больше не могу. . . я не хочу вражды!.. Вот нить с моей елки; я убирал мою елку три дня золотом с любовью и миром. Да протянется между нами золотая нить, если может она протянуться. Пусть скрепит она то между нами, что еще не очернено *ими*. . .» (ГБЛ, ф. 109, архив Вяч. Иванова).

[12] См.: Лит. наследство, т. 85, с. 502—506, 513—516.

[13] «. . .Оскорбляюсь наглыми неприличными статьями Андрея Белого, — писал Бальмонт Брюсову 12 сентября 1907 года. — . . .Скорблю, что ты соединяешься с ним в какой-то литературной сваре» (ГБЛ, ф. 386, карт. 76, ед. хр. 1).

[14] Белый Андрей. Луг зеленый. Книга статей. М., 1910, с. 93. О характере воздействия творчества Гоголя на свои романы «Серебряный голубь», «Петербург» и «Москва» Белый написал в позднейшем исследовании «Мастерство Гоголя» (М.—Л., 1934, с. 297—309).

[15] Весы, 1907, № 5, с. 51. Еще годом ранее З. Н. Гиппиус в статье о книге Чулкова «О мистическом анархизме» нарекла ее автора Хлестаковым от символизма, Белый только подхватил это сопоставление. Ср.: «Уверен ли сам г. Чулков, при его потрясающей самоуверенности тона, что он и мыслит логически, и поет хорошо и пленительно? Да, я думаю, уверен, как был уверен Иван Александрович Хлестаков, когда говорил это дрожащим чиновникам, что к нему точно скакали 30 тысяч курьеров, что он не генерал, а генералиссимус, и что он „я. . . я. . . я. . .“ Глубокое, искреннее утверждение своей личности» (Антон Крайний [Гиппиус З. Н.]. Иван Александрович — неудачник. — Весы, 1906, № 8, с. 50). Уже после напечатания «Штемпелеванной калоши» Гиппиус сопоставляла Чулкова с героем гоголевских «Записок сумасшедшего», возомнившим себя испанским королем (Антон Крайний [Гиппиус З. Н.] «Анекдот» об испанском короле. — Весы, 1907, № 8, с. 72—74).

lib.pushkinskijdom.ru

этюде под заглавием «Иван Александрович Хлестаков». Изображая в нем столицу Российской империи как «вечное марево», фантасмагорию, город теневых призраков (впервые здесь отчетливо намечен тот образ «града Петрова», который воплотится через несколько лет в романе «Петербург»), Белый населяет ее гоголевскими персонажами; ими заполонен и петербургский литературный мир: Хлестаков и Чичиков, эти неумирающие комические фантомы, теперь «часто делят столы в переполненных департаментах — министерских и литературных»; «Туман закутал улицы, прилипает тенью к людям. Тень вползает в дома, выпивает живую душу — и перед нами, словно прямо осевший из тумана на Невский, Иван Александрович Хлестаков, с портфелем в руке, бежит к своему теневому столу».[16]

В «монологе» «Сорок тысяч курьеров» Хлестаков только упоминается, но, по сути дела, в уста Добчинского вложено хлестаковское жизненное «кредо», рецепты достижения писательской славы явно восходят к монологам Хлестакова с его «легкостью необыкновенной в мыслях»; при этом штрихи современной литературной жизни даны очень густо и в резком сатирическом преломлении. Если в этюде «Иван Александрович Хлестаков» гоголевские персонажи всецело погружены в мир образов Белого, то в «монологе Добчинского» Белый пытается следовать гоголевскому стилю, точнее, гоголевскому «бесстилью», характерному для воспроизведения им чужой косноязычной речи. Упоминая об изобилующих в «Повести о капитане Копейкине» выражениях типа «изволите ли видеть», «так сказать» (имитация рассказа почтмейстера), Белый отмечает: «Именно этим грубым приемом достигает Гоголь ослепительной выразительности. Смех Гоголя одновременно и докультурный, и вместе с тем превосходит в своей утонченности не только Уайльда, Рембо, Сологуба и других „декадентов“, но и Ницше подчас».[17] Описание петербургских достопримечательностей в «Повести о капитане Копейкине» позволяет судить, какой именно «докультурный» смех и какие гоголевские «грубые» стилевые приемы послужили для Белого отправной точкой в его «монологе» (опять же включающем сатирические выпады против неофитов литературного Петербурга): «Ну, можете представить себе: эдакой, какой-нибудь то есть, капитан Копейкин, и очутился вдруг в столице, которой подобной, так сказать, нет в мире, вдруг перед ним свет, относительно сказать, некоторое поле жизни, сказочная Шехерезада, понимаете, эдакая. Вдруг какой-нибудь эдакой, можете представить себе, Невский прешпект, или там, знаете, какая-нибудь Гороховая, черт возьми, или там эдакая какая-нибудь Литейная; там шпиц эдакой какой-нибудь в воздухе; мосты там висят эдаким чертом, можете представить себе, без всякого, то есть, прикосновения, — словом, Семирамида, судырь, да и полно!»[18]

Литературная позиция Белого, скрывшегося за масками гоголевских персонажей (примечателен и избранный им в этом случае псевдоним «Яновский», которым подписаны также некоторые из его «весовских» статей; это родовая фамилия отца Гоголя), соответствует его критическим воззрениям, неоднократно высказанным «впрямую» на страницах «Весов». Хлестаковское хвастовство, вранье и легкомыслие, помноженное на глупость и бездарность Бобчинского и Добчинского, оказалось безупречной, убийственной характеристикой для литературного «обоза», потянувшегося за символистами после того, как это поэтическое направление получило признание и популярность.[19] Преподносимые деловитым и суетливым Добчинским более инертному Бобчинскому рекомендации по созданию образцовых «модных», «современных» литературных произведений, обреченных на сенсационный успех у публики, на деле оказываются не слишком анекдотичным искажением реального положения вещей. Действительно, многие художественные открытия символистов, обогатившие русскую поэзию, превращались под пером бесчисленных и безликих восприемников в разменную монету, штамп, литературное общее место; «декадентство», лет за десять до того еще бывшее «уделом немногих», обернулось уличной, самой доступной и ни к чему не обязывающей философией; преподаваемые Добчинским уроки «словотворчества» стали для многочисленных эпигонов «нового» искусства расхожим ремеслом, и результаты их опытов получались зачастую не менее пародийными, чем в «монологе» гоголевского героя. Однако под сатирическим прицелом Белого оказываются и веяния, только нарождавшиеся у него на глазах: «мистический реализм» — плод соединения символистской и реалистической стилистики (у Белого — Вячеслав Иванов и Иван Бунин «вкупе с Эсхилом и Эмпедоклом»), засилье эротики, самоцельные импрессионистические эффекты, стилизации античности и французского XVIII века (подразумевается прежде всего проза М. Кузмина и С. Ауслендера, в особенности повесть последнего «Некоторые достойные внимания случаи из жизни Луки Бедо», напечатанная

[16] Столичное утро, 1907, 18 окт., № 117.
[17] Белый Андрей. Луг зеленый, с. 116.
[18] Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VI. [Л.], 1951, с. 582.
[19] См.: Бугаев Борис. На перевале. X. Вольноотпущенники. — Весы, 1908, № 2, с. 69—72.

lib.pushkinskijdom.ru

в третьем альманахе «Факелы»).[20] Комические составные прилагательные, изобретаемые Добчинским, — опять же выпад по адресу Вяч. Иванова, достаточно колкий и обидный, и это, как и в случае со статьей «Довольно!», могло повлиять на судьбу сатирического «монолога». Видимо, он также был предназначен для «Весов», но подоспел к тому времени, когда журнал уже старался приглушить пафос своих полемических выступлений.

Статьи «Довольно!» и «Сорок тысяч курьеров» печатаются по автографам, хранящимся в архиве Андрея Белого в ИМЛИ (ф. 11, оп. 1, ед. хр. 52, 53).

«НА ПЕРЕВАЛЕ». XIV. «ДОВОЛЬНО!»

Мистика, откровение, теургия: вчера еще святые слова. Сегодня это слова, продающиеся чуть ли не с торга. Почему? Разве в словах дело, а не в том глубоком и чистом русле души, с которым эти слова соединены? Да: но произносящие святые слова произносят их всуе. Говорят о мистической струе, охватившей общество: неправда: мистическая струя никогда, нигде не охватывала общества. Мистика — удел немногих, избранных душ, которых внутренний путь — сплошная борьба, сплошное испытание; без удивления теперь говорят нам о мистическом восприятии; ясно показывают такие речи, что мистического восприятия нет у мистиков наших дней.

Некоторые современные мистики наивно верят в то, что их опыт исчерпывается личными переживаниями, раз переживания эти приобретают для них символический смысл. Они сводят мистику к переживанию; образы действительности суть символы их переживаний. И вот: «А» влюблен в «В»; это — символ; «В» согласен с «С»; это тоже символ. Они забывают, что для посвященного сами переживания суть символы некоторых скрытых возможностей, как и образы, символизирующие переживания. Если же мы сведем мистику к символизации действительности переживаниями, то от многих мистических восприятий следовало бы лечить... касторкой. Но далее: чувствуя неправду в символизации образов переживанием, ложные мистики наших дней прибегают к соборности; если «А», «В», «С» переживают одно, если «А», «В», «С» видят одинаковую провиденциальность в том или ином совместном восприятии явления, то эта общая порука уже устанавливает истинность мистического восприятия. Какой вздор!

Атмосфера, в которой мы живем, вся наполнена явлениями гипнотического, медиумического и телепатического характера. Не только словом, но взглядом, но несказанной мыслью я могу заразить известный круг лиц моим восприятием: попробуйте неожиданно постучать карандашом по столу перед чутким собеседником, гипнотизируя его взглядом, и он воспримет этот стук с тем психическим тембром, который вы вложили в него. Далее: известный круг лиц, часто встречаясь, начинает жить общей психической жизнью. Психическое клише, одинаково воспринимаемое и «А», и «В», и «С», есть равнодействующая того материала переживаний, которые были вложены в него «А», «В», «С». Если это психическое клише «Х» питается непрерывно все новым и новым входящим в него материалом, то оно начинает расти, как единый живой организм, в котором крепнет индивидуальность «А», «В», «С». «А» становится богаче в своем «АХ», «В» в «ВХ», «С» в «СХ»: Х (АВС) — вот знак соборности известной группы. Но разве это мистика? Ведь гипнотизм, медиумизм и передача мыслей на расстоянии быть может и являются одним из условий приближения к мистике, но все ‹же› это не мистика. При такой соборности две группы «М» и «N» с одинаковым правом назовут чернильницу символом Христа, как и символом Антихриста. Соборность наших мистиков всегда есть узаконенный произвол: не более. Мистика есть отрицание всякого произвола: она есть внутренняя закономерность в росте и организации переживаний, образующих ступени внутреннего пути. Индивидуализм есть отправная точка для мистики. Поступательное развитие в переживании и творчестве ценных символов, путем борьбы и завоевания новых частей света во вселенной, именуемой душой, никогда не разрывает с индивидуализмом. Индивидуальность не ищет точки опоры в другой индивидуальности; но единообразный закон развития личности не может не связать всех, прошедших одинаковые ступени развития, не ими установленной связью. Соборность их вовсе не в отрицании индивидуализма, вовсе не в насильственном (гипнотическом) навязывании переживания друг другу, или в слабовольном (медиумическом) восприятии его, а в центральном росте отдельных личностей. Наши соборники вовсе не понимают этого; не понимают потому, что они не мистики; в их развитии души вы не увидите устремления к одному солнцу, взрывающему все новые и новые пласты переживаний в одном направлении: они стремятся расширить периферию своей души в направлении друг к другу; но они не находят друг друга в себе самих; и растянутая душа разрывается в клочки; вот почему соборность наших мистиков — это клочки разорванных душ, перемешанных друг

[20] О стилизациях в литературе второй половины 1900-х годов см.: Шубин Э. А. Художественная проза в годы реакции. — В кн.: Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972, с. 84—92.

lib.pushkinskijdom.ru

с другом и влекомых в. . . пустоту бесцельности.

Наши мистики не знают, что экстаз — спокоен; это вовсе не опьянение чувств: это проницание разума чувством, чувства волей, воли разумом: это погружение в глубокую, зеркально ясную глубину, в которой рождается *ясное зрение*: ясновидение. Истинный мистик потому и мистик, что он живет, опираясь на ясновидение; в эти моменты черпает он силу переживать обыденность; мистерия, т. е. коллективное погружение в тайну, есть примитивная стадия мистического пути; но и до нее *нужно дойти*. Наши ложные мистики, кажется, и не подозревают всей примитивности мистерий для посвященного в более сокровенные глубины духа сравнительно с мистом и эпоптом.[21] Мистерия для них — предел пути; и у них нет даже мистерий; а мистерии есть и будут; но нравственно нечистые, они не умеют ни искать мистерий, ни слушать тишину.

Современные мистики говорят о дионисиазме. Но дионисическое состояние и откровения, приближаемые дионисиазмом, суть ложные состояния, ложные откровения; это — не мистика; мистика далеко за пределом дионисиазма. Внутренний путь пересекает дионисический пояс духа с тем, чтобы выйти к иному, живому; но разорванные в клочки души совр‹еменных› мистиков если и дойдут до чего. . . то разве до свального греха. В этом предустановленном пути они совершат вечную ошибку грубых орфических культов Греции или фаллических сект;[22] пожалуй, они сольются со хлыстами, растворятся в них. Но разве в хлыстовстве предел глубины? Хлыстовство — уродливый уклон, скат с мистического пути. . . не более. Буря, о которой вещают нам современные мистики, есть буря в стакане воды в лучшем случае; в худшем случае она есть превращение гостиной в дом терпимости.

Обыкновенно неуравновешенные души, наивно верящие, что они стоят на пути, начинают с принятия истин дионисиазма, а кончают пьянством и путешествиями в публичные дома. Поблагодарим судьбу, если новоявленные мистики не доведут нас до. . . педерастической религии (да простят мне кощунственные слова, но. . . пусть узнают те, кому знать ведает, что правда и оскверненная ныне «мистика» дороже нам правил литературного приличия, покрывающих мерзость).

О, современные мистики произносят пышные слова о Софии, Премудрости Божией, о гностической Софии, о том, что Эрос и Логос — одно! Не забудем, что слова эти, взывающие к истинному ведению и *ясному зрению*, уже в глубокой древности превращались в средства к созданию гнусных культов: еще у офитов[23] София была гермафродитом; а в тайных собраниях арабских разветвлений секты присутствующие поедали всякие мерзости[24] с возгласом: «Ecce Pascha».[25] А тождество между Эросом и Логосом есть прямая дорога к содомии. Нет, пора остановить совершающееся безобразие; ведь в него вовлекается все большее и большее число юных душ. И с точки зрения примитивной этики, и с точки зрения аморализма истинной мистики блудодеяние при посредстве дионисиазма и гностицизма лучше парализовать чтением «Санина».[26] Не читайте современной мистической эротики: «Санин» здоровее и чище: вот что хочется крикнуть.

«На каком основании он так пишет: разве он мистик, разве он моралист? Разве его это дело?» — воскликнет читатель. Да, это мое личное дело: на основании внутреннего права, мне данного, я называю вещи своими именами. Пусть придут ко мне и спросят меня о праве современные псевдо-мистики и они получат ответ. Но есть слова, не выдерживающие бумаги; есть мысли, произносимые шепотом: их нельзя разглашать со страниц журнала. Можно только сказать с достоверностью «*нет*» тем уродливым путям мистического блудодейства, на которые нас зовут лживые учителя и сомнительные пифии. Горе им!

Б. Бугаев

---

[21] В древнегреческих мистериях проникновение участников в ритуал было постепенным; обычно различались две степени — предварительное посвящение, делавшее участника мистом (μύστις), и окончательное созерцание мистерии, делавшее его эпоптом (ἐπόπτης — созерцатель); последний мог сделаться мистагогом, т. е. руководителем других в мистерии.

[22] Магические ритуалы различных орфических культов содержат мотив воссоединения разделенного в половой любви. Фаллический культ (широко распространенный в греко-римском мире, а также в западной Азии и Египте) выражался в обоготворении органов оплодотворения и поклонении им как символам плодородия земли и человека.

[23] Офиты (греч. ὄφις — змея) — название древних гностических сект, исповедовавших культ змеи как символа верховной премудрости, умирающей и воскресающей мировой души.

[24] *Зачеркнуто*: экскременты друг друга.

[25] «Вот Пасха!» (лат.).

[26] Роман М. П. Арцыбашева «Санин», опубликованный в 1907 году в журнале «Современный мир», вызвал большой общественный резонанс и шумную полемику в связи с его героем — человеком «новой этики», проповедующим аморализм и свободу проявления естественных инстинктов.

lib.pushkinskijdom.ru

МОНОЛОГ № 1

СОРОК ТЫСЯЧ КУРЬЕРОВ [27]

Черт возьми, Петр Иванович! Почему вы не писатель? Не понимаю, Петр Иванович, — вы только читатель. А вы, даю голову на отсечение, писатель, да еще какой — ух какой: писателище, можно сказать, талантище эдакий!

Не прибегайте к содействию Ивана Александровича: Боже вас упаси. Так-таки и не скажет он ничего там, где следует. Но сенаторам эдаким, адмиралам и литературным превосходительствам всего мира отчего бы, Петр Иванович, вам — вам, собственной персоной своей не сказать, что вот, мол, ваши сиятельства, живет себе, знаете ли, Бобчинский эдакий, Петр Иванович.[28]

Да ну же, Петр Иванович: и тесто же вы, как я на вас посмотрю: вам бы всходить себе, а вы, ну право же, вовсе прокисли — не перебивайте меня!.. А чтобы вам затеять свою эдакую какую-нибудь кухню, можно сказать, литературную; а не свалять ли нам, как я посмотрю, чертовское какое-нибудь такое тесто, что ли. *Дусимой* эдакой понатужиться, *футы-нуты* какое-нибудь такое, черт возьми, разыграть. Сюда, положим, эдакой «*бездной*» дернуть, туда всякими «телами обнаженными» да «огненными ужасами» пройтись да «наваринским дымом с искрою», чтобы всякими эдакими словечками, шалун вы мой, в роде «златодарно-огнистый», в нос ударило. Перчиком-с, перчиком-с, эдак, присыпьте тесто, поджарьте хорошенько всякими «*черт вас возьми*» в роде аллитераций там всяких: *тр*епетным *тр*еском, знаете ли, *тр*евожно *тр*ельте, чтоб в ушах «*тр*—тр—тр...» стояло: не хуже, мол, я других каких: книжечкой их всех тисните, да так, чтоб сорок тысяч Ноздревых из каждой строки на все четыре стороны перло. И подпишитесь: *Эак*.

— Кто да кто автор?

— Бобчинский, Петр Иванович.

— Ах он, шельма эдакая!

Черт вас возьми, Петр Иванович! Пишите, ей-ей пишите: нынче литература эта самая на манер кулинарного искусства: доподлинно известно, сколько чего в какой пропорции класть, знаете ли: репептишки есть, хи-хи, на фасон руководства женщины повара Мороховца там и протчего. Пишите: ей-ей, можно сказать, ангельски, выражаясь высоким штилем, божественно, батенька мой, напишите.

Вот вам примерно рецептишко.

Что-нибудь, так сказать, хаотическое то есть, в некотором роде, сумбурное, выражаясь проще, без какого бы ни было такого ясного и протчего смысла: какое-нибудь такое столкновение, знаете ли, слов: — ну смутное, что ли, бессмысленное; чтоб в них эдак-с глубиной, сударь мой, глубиной и жестокими, черт возьми, движеньями человеческого сердца в коротких глагольных выражениях, то есть, в глаголах энергично, можно сказать, выразилось.

«*Сел*», знаете ли, «*курил, душил, лобзал*» там что ли. Эте-те-те-те — постойте: никак вы местоимение тут присовокупили: «*Он*», либо «*она*», либо «*ты*» какое-нибудь. Боже вас упаси — зачеркните, почтеннейший: никакого толка не выйдет: с носом, милейший, останетесь и при никовых интересах: редактерище там какой-нибудь, Павел Иванович эдакий, знаете ли, с брюшком, как приложит к носу пенсне, так рукопись вашу «*шварк*» в корзинку, с самым, можно сказать, с анафемским видом и выражением саркастических чувств: в тарариковые тартарары — фьюить — прокатитесь, выражаясь лаконически, ежели хотя одно только местоимение присовокупите. Знаете сами: солидный барин Павел Иванович Чичиков или там Иван Александрович или какие протчие господа литераторы решпекту никакого не окажут вовсе тут, любезнейший, вам ни дна ни покрышки: охают, облают, в гроб, можно сказать, уложат, а на страницах журнала ходу вам не дадут — нет-с! И псевдоним ваш, *Эак*, никоим образом не поможет.

Нда-с, ангел вы мой: тут не до шуток. Ну и с глаголами тоже поумереннее, занозистый вы человек, поумереннее поступайте; небось заладите все фразами, выражаясь точно, лаконическими изъясняться: «Встал. Сел. Вошла. Посмотрела. Улыбнулись. Обнялись». Никакого толку не будет. Десять процентов всякие там глаголы займут, ну а семьдесят пять эдак процентов на всякие иные витийства словесные: знаете, так себе, бездны какие-нибудь откройте, какими-нибудь эдакими «*огненными ужасами*» да «хаосами» попризаймитесь. Протчие пятнадцать процентов потребны вам для прохлаждения внимания «нежно-акварельными» небесами, что ли, или, можно сказать, «оранжевыми листьями осени»; то есть, увлажните око читателя, чародей вы эдакий, красотами природы. А главное соблюдайте препорцию.

Ну вот вам и рецептишко, добрейший мой Петр Иванович, — да: можете еще

---

[27] *Зачеркнут подзаголовок*: Монолог Добчинского.

[28] Подразумевается просьба Бобчинского, обращенная к Хлестакову (действ. 4, явл. VII): «Я прошу вас покорнейше, как поедете в Петербург, скажите всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство, или превосходительство, живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский. Так и скажите: живет Петр Иванович Бобчинский» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. IV, с. 66—67).

lib.pushkinskijdom.ru

вальяжности ради иные словечки большими начальными буквами изобразить: какие-нибудь там: «Последние Судьбы Несчастного Человечества». Так-то.

Ангел мой, Петр Иванович, розан мой милый, садитесь и пишите, не теряя драгоценного времечка: вот вам бумажка, а вот и перо: мужайтесь же, маменькин вы сынок: хоть на минуту забудьте свою Аксинью Родионовну. Писунчик вы мой, знаменитость вы эдакая, пишите!

«Вошел. Сел. В окне сыпались оранжевые листья осени, точно осенние слезы нежно-акварельного неба. Воспоминание об огненном ужасе недавних объятий бросило душу его в бездну» и так далее. Эге, да и написали же вы. Пишите, пишите: рассказ за рассказом; томик мы с вами отпечатаем на бумаге Лолана,[29] а на обложке изобразим, знаете, улитку эдакую с комариной ногой, а под ней гирлянду роз, а в ней имя автора *Эак* с приложением автобиографии и с перечислением гардеропных принадлежностей (столько-то брюк и протчего): Ууу — толстун эдакий, как же вы хорошо пишете!

А вот вам и другой рецептишко.

Не соблазнительно ли эдаким каким-нибудь там фасоном (ну гоголем, что ли) нам с вами, Петером, черт возьми, Альтенбергом [30] и протчим перед почтеннейшей публикой пройтись. Э, да у вас, сладкий мой, слюнки текут? Язычком поприщелкиваете, глазки замаслились? А очень даже это, Петр Иванович, просто: совсем даже просто миниатюрами жарить. Во-первых: что такое миниатюра? Не более сорока эдак красных строчек, да сорока полустрочек. Во-вторых: и мыслишек то никаких, как есть одна, знаете ли, бессмыслица: что ни на есть рассеянный эдакий взгляд, скучающего, можно сказать, остроумца какого, на все и протчее: сами знаете: муха так муха, лента так лента, или иное что в качестве предмета живописания. «Алая, как кровь, лента» на шее хорррошенькой эдакой дамы, проказник вы мой. . . Ну, ну — молчу. Словом: от мухи или чернильного пятна в качестве предметов, привлекших ваше внимание, батенька, до Вечности в символе сих же предметов. Хе-хе-с! Забавно, а главное, легко.

Так сравнивайте же, Петр Иванович, сравнивайте без зазрения совести. Вот вам лист бумаги. Миниатюра № 1. «*Чернильница или урна изливаемой тьмы*». В день по десяти миниатюр: в год — три тома, Петер Альтенберг вы эдакий, *Эак* вы наш Царевококшайский.[31]

А не то дернемте стилизацию.

Марррkизу самую, эдак, Помпадур. А куда девался Людовик? А подать нам Людовика! [32] Ну букли, любезное эдакое какое-нибудь обращение не без игривости: на фоне пейзане и добрый народ с рогом изобилия, а там где-нибудь из угла пустить *ррреволюцию*. А не дернуть ли еще дальше: в самую глубь Греции, откопать там какого-нибудь Терпандра: [33] в сем исключительном случае давайте сюда эдакое «подножие статуи Дианы», да увейте его, затейник мой, «*столь обильным виноградом*» и всякими там «*Слава богам, жатвы в этом году были обильны*», ну и, разумеется, какую-нибудь, хе-хе, любовь на греческий манер с каким-нибудь таким, хе-хе, распрекрасным Главкисом при звуках флейты. Ну и козленочка в жертву.

А то не стать ли нам с вами, талантище мой, ковачом слов. Толстун, щекотки боится, — а туда же, знаменитость! Гениальнейшая личность вы, Петр Иванович, — прямо в словесные генералиссимусы Задунайские летите. Гром, так сказать, победы раздавайся!

Садитесь, берите перо. Высокоторжественна минута эта: мы открываем новые горизонты; и сладкая икота умильно сжимает вашу гортань, и пот льется градом с побагровевшего чела вашего, и уж вы тянетесь за носовым своим платком.

---

[29] Намек на книгу стихов Г. И. Чулкова «Весною на север» (СПб., 1908), высмеянную Корнеем Чуковским в статье «Третий сорт». Обыгрывая издательскую справку на книге: «Из общего числа экземпляров сто нумерованных — на бумаге Лолан», — Чуковский пишет: «Бедная бумага Лолан! Как бодро и самоуверенно несет г. Чулков, при сем посредстве, свое небытие»; далее Чуковский воспроизводит полный текст этой издательской справки как «единственный истинный vers libre» во всей книге Чулкова, повторяя: «На бумаге Лолан! На бумаге Лолан!» (Весы, 1908, № 1, с. 89).

[30] Петер Альтенберг (Altenberg, 1859—1919) — австрийский писатель, видный представитель импрессионизма; мастер малых прозаических форм — коротких зарисовок с передачей мимолетных впечатлений, афоризмов, стихотворений в прозе. В 1908 году в русском переводе были изданы его книги «Как я это вижу» и «Сказки жизни».

[31] Царевококшайск — уездный город в Казанской губернии (ныне — г. Йошкар-Ола Марийской АССР).

[32] Намек на слова городничего (действ. 1, явл. I): «Инкогнито проклятое! Вдруг заглянет: а вы здесь, голубчики! А кто, скажет, здесь судья? — Ляпкин-Тяпкин. А подать сюда Ляпкина-Тяпкина! А кто попечитель богоугодных заведений? — Земляника. А подать сюда Землянику! Вот что худо!» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. IV, с. 16).

[33] Терпандр Лесбосский (VII в. до н. э.) — древнегреческий музыкант и поэт. Белый намекает на стихотворение Вяч. Иванова «Терпандр», вошедшее в его книгу «Кормчие звезды» (СПб., 1903, с. 115—117). Иванов перевел также стихи «К Зевсу», приписываемые Терпандру.

lib.pushkinskijdom.ru

О, коль превратна судьба человеческая, довольно плакать: тучей снисходят на вас там всякие неологизмы. Пишите же твердой рукой: «*Благозлатный* закат, *тароватое* (черт вас ррраздери) пламя!» Еще, и еще: «Градодарная туча» (слушайте). «Тугопучный грибок». Ну еще, ну еще же напучьтесь. Почто пот орошает ваши листы? В те полчаса, которые отделяли Петра Ивановича Бобчинского, очинившего перо, от Петра Ивановича, восставшего с кресла с листком новых слов, прошла вроде как бы бездна времен: точно вечность какая-то. Сел обывателишка, встал — гениальнейший словотворец, Эак. Нет, ваши сиятельства, нет, милостивые государыни и милостивые государи, что там ни говорите, а вы уже знаете, что Петр Иванович Бобчинский уже есть, то есть, проживает там-то и там-то, с супругой своей и бобчатами. Он себе пописывает, а вы его почитываете; а коли не почитываете, так детишки, либо сослуживцы ваши читать изволят.

А вчера еще и не знали вы вовсе о его существовании. Что ни говорите, а он заявляет о себе: так, мол, и так — *есмь*: и все тут. А читающая эта самая, можно сказать от чистого сердца, публика, эта, так сказать, Божия нива, ниспосланная, что ли, для приятия в лоно, не иначе как душевное, семян живописания, — ну вот-с: промеж этой, будь сказано, публики-с эдакой, Бог мой, волною-с и зыбью там слухи какие-то ходят: так, мол, и так: Петр Иванович Бобчинский, Эак-с, сударыня вы моя, писатель, про тугопучный грибок писал и про все иное: претугопучный писатель, словесность нашу взволновал. Сорок тысяч курьеров по весям в градки и местечки Российской, так сказать, Империи нашей, столь обширной так и поскачут,[34] — пузанчик вы мой: только пишите.

Эдакий вы лентяй, Петр Иванович: и как вам не стыдно: гениальнейшие слова изобрести изволили, вроде, так сказать, лексикончика на записочке для памяти воспроизвели, а дальнейшего хода им дать не умеете. И свинья же вы после этого, как я на вас посмотрю!

Ну тугопучтесь же, Петр Иванович: давайте, как-никак, я уж вас выведу, можно сказать, из чреватого вашего положения до рождения какого-нибудь эдакого литературного чада. Пишите уж, так и быть, пустяковую какую-нибудь такую там фразу: ну хоть: «Как молот навалилась туча над восходом и свет горизонта покрылся пылью ночи». Вот-с, милостивец, дело-то в шляпе: уснащайте теперь прилагательными из списочка, а заместо простых существительных какие-нибудь там архаизмы да неологизмы до состояния какой-нибудь совершеннейшей такой тугопучности, что ли. Вместо «*пыли*» пустимте «прах»-с, а тучу «*оболоком*» заменить, так сказать, не вовсе дурно; ночь у нас с вами превратится в «пламень». А горизонт — что такое горизонт? Какое такое национальное слово — пфе: «*опазор*» — вот самое настоящее слово. «*Восход*» — почему «*восход*», когда ухождение в ночь светила, можно сказать, дневного не без основания понимаем мы вовсе не как «*нисход*», а как «*закат*». Так-таки зачеркните «*восход*» и поставьте «*воскат*», проказник вы тугопучнейший. Ну а протчее из лексикончика неологизмов. Пишите: «*Как дробноударный, молотобойный ком навалился белоглавый, градодарный, среброгромный оболок над благозлатным воскатом* (ей-ей не дурно!) *и виннокрылая ярь ветроносного опазора* (скушают да еще пальчики оближут!) *покрылась златозлатным прахом дымноцветной темени*». И подпись *Эак*. Хее-хе! Ну что? Так себе не дурно!— Ууу — задушу вас в дружеских объятьях, Распрепушкин вы мой, ковач-расковач словесности нашей! Вот и дотугопучились мы с вами до, можно сказать, знаменитости.

Пикни только теперь кто-нибудь — ух, мы их! Статьи по всем эдаким вопросам мысли напишем, несоединимое соединим, необъятное на манер остроумнейшей ерунды обнимем, мы мыслища все эдакие из себя пустим. Они к нам:

— А как, Петр Иванович, насчет литературного состояния-с предшествующих веков и народов-с сравнительно с нынешними, можно сказать, состояниями народностей.

А мы им:

— Нда, т. е. . . . как-никак, а того-этого: ну хотя там какой-нибудь такой, примерно, Буало, Корнэль, Расин, или, можно сказать, Мольер в совокупности с Грильпарцером эдаким,[35] относительно которых Шенье, что ли . . . несмотря на то, черт возьми, что Гусев-Оренбургский и «Знание». . . Но, Бог мой, Брюсов же и Бальмонт, позицию свою соблюдающие к Писареву, Елисееву [36] или там

---

[34] Подразумеваются слова Хлестакова (действ. 3, явл. VI): «. . . по улицам курьеры, курьеры, курьеры. . . можете представить себе, тридцать пять тысяч одних курьеров!» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., **т. IV, с. 50**).

[35] Франц Грильпарцер (1791—1872) — австрийский драматург. В данном случае, видимо, содержится выпад против Блока, который переводил трагедию Грильпарцера «Праматерь» («Die Ahnfrau», 1816) в 1908 году; в том же году перевод вышел отдельным изданием в петербургском издательстве «Пантеон». О работе над переводом «старой романтической трагедии Грилльпарцера» Блок сообщал Белому в письме от 25 марта 1908 года (Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 228).

[36] Г. З. Елисеев (1821—1891) — публицист революционно-демократического направления, участвовал в редактировании «Современника» и «Отечественных запи-

lib.pushkinskijdom.ru

Пушкину: касательно же позиции, можно сказать, сей Гораций, Куприн, Марциал и Л. Толстой придерживаются как бы... того-этого, хотя творения, в роде «Парикмахерской куклы»,[37] изъясняют нам Иванова Вячеслава, или Бунина Ивана вкупе с Эсхилом и Эмпедоклом... Нда-с... Того-этого, так сказать — гм!

Вот-с как изъяснимся мы с вами, для назидания, так сказать, соплеменников да современников, великий вы мой царевококшаец и дражайший.

Изобразите: входим это мы там в собрание какое-нибудь такое, с позволения сказать, литературно-олимпийственное, где соки, так сказать, мыслей, того-этого... курятся. Нда!... Господин Ноздрев сейчас это к нам, сейчас это по коленке нас с вами: «Пей, душа моя, черт тебя подери — пить без тебя не могу!» На что Чичиков, Павел Иванович, фасонистая особа, а и Павел Иванович постоит-постоит, да не выдержит: бочком-бочком к нам брюшком. А мы с вами, Бог мой, только улыбочками во все стороны, так что вовсе без слов, с соблюдением величия: только разве во взорах, перца ради, сдержанные эдакие сорок тысяч курьеров.

Яновский

2

Над статьей о французских символистах Андрей Белый работал в 1918 году,[38] пересмотрел для нее множество материалов, подготовил целый ряд выписок и конспективных заметок, но так и не довел свой замысел до завершения. Впрочем, авторская концепция вполне рельефно вырисовывается и в сохранившемся связном фрагменте.

Говоря о влиянии французского символизма на русскую поэзию рубежа веков, прежде всего называют имена В. Я. Брюсова, Ф. Сологуба, И. Ф. Анненского, М. А. Волошина; Андрей Белый в этом ряду может вспомниться лишь в последнюю очередь. Определяющими для Белого были скорее традиции русской классической литературы XIX века и влияния европейских писателей философского склада; новейшая французская поэзия оставалась на периферии его интересов, хотя он и имел о ней вполне отчетливое и дифференцированное представление. Такое отношение характерно в целом для «второй волны» русского символизма: если исключить Волошина (во многих отношениях стоявшего особняком) и «бодлерианца» Эллиса, то нужно признать, что «младшие» символисты в целом не унаследовали постоянного восхищенного внимания к французской поэзии от своих «старших» собратьев и не считали себя выучениками «французской школы». Интерес к ней возникал у них время от времени, но редко давал сколько-нибудь определенные результаты. Так, например, Блок собирался в 1905 году написать для газеты «Слово» статью о французских символистах, но дальше намерения дело не пошло.[39] Белый в 1909 году написал статью о Бодлере, в которой высказал несколько замечаний о формальных особенностях и стиле этого предтечи французских символистов, однако основное внимание уделил сопоставлению миропониманий Бодлера и Ницше и не коснулся существенных вопросов, относящихся к истории новейших поэтических течений.[40] Примечательно также, что, оказавшись зимой 1906—1907 года в Париже и имея возможность близко узнать ведущих французских поэтов, Белый предпочел остаться не слишком внимательным сторонним наблюдателем. «Ужасно полюбил Париж. Но мало, что видел: вы будете бранить за некультурность», — признавался он Брюсову в феврале 1907 года.[41]

Такая позиция вполне соответствовала основным литературным принципам Андрея Белого, для которого символизм был ценен не как самодовлеющая художественная школа, а как потенция к универсальному «жизнетворческому» учению, как устремление к тому, что больше

сок». Видимо, здесь он каламбурно сближен с Г. Г. Елисеевым — владельцем известных гастрономических магазинов в Петербурге и Москве.

[37] Цикл стихов «Парикмахерская кукла» (1908) петербургского поэта П. П. Потемкина (1886—1926), близкого тогда к кругу «мистических анархистов». См.: Потемкин П. Смешная любовь. Первая книга стихов. СПб., 1908, с. 31—37.

[38] Бугаева К., Петровский А., <Пинес Д.>. Литературное наследство Андрея Белого. — В кн.: Лит. наследство, т. 27—28. М., 1937, с. 630. В «Ракурсе к Дневнику» Белый указал, что работал над статьей в мае 1918 года: «Начинаю писать статью „Символизм“... бросаю...» (цит. по: Бугаева К. Н. Летопись жизни и творчества Андрея Белого. — ГПБ, ф. 60, ед. хр. 107, л. 97).

[39] См. письма Блока к отцу от 28 марта 1905 года (Блок А. Собр. соч., т. 8. М.—Л., 1963, с. 121—122) и к Андрею Белому (Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 127).

[40] См.: Белый Андрей. Арабески. Книга статей. М., 1911, с. 248—255.

[41] Лит. наследство, т. 85, с. 405. Ср. свидетельства Белого о мимолетных случайных встречах с французскими поэтами в его мемуарах «Между двух революций» (Л., 1934, с. 180—181).

lib.pushkinskijdom.ru

искусства, — к новому духовному восприятию и пересозданию действительности. Французские символисты же в основной своей массе руководствовались исключительно эстетическими задачами, не пытались обосновать символизм как миросозерцание, не стремились преодолеть грани, отделяющей искусство от всепреображающей «мистерии», и в этом Белому открывалась их фатальная ограниченность.

Набросок статьи 1918 года отчетливо отражает эти идеи, которые и ранее не раз, прямо или косвенно, отстаивались Белым. Знаменательно, однако, что Белый решил повернуть проблему в сугубо историческом ракурсе: символизм — и, как видно по тексту статьи, не только французский, но и русский, — стал им осознаваться как явление прошлого. Такому пониманию способствовала совершившаяся революция, в которой Белый сразу же ощутил громадный исторический рубеж. Судьба символизма (и прежде всего французской школы, ранее других заявившей о себе и ранее других сошедшей со сцены) требовала уже ретроспективного осмысления, и Белый пытается разобраться, каковы реальные итоги, в чем достижения, в чем уязвимые стороны символистского направления и в чем его значение для будущего. В целом Белый по-прежнему верен своей концепции символизма как художественного метода, открывающего новые горизонты и «первые прорези» грядущей культуры (это убеждение он постоянно с жаром отстаивал в статьях 1900-х, 1910-х годов), но такие представления опираются уже не столько на конкретные творческие результаты уже исчерпавшей себя символистской школы, сколько на идеальные утопические прогнозы, не связанные с непосредственными перспективами литературного развития; символизм под этим углом зрения оказывается лишь синонимом всепреображающего, абсолютного творчества, мечта о котором неизменно оставалась в центре эсхатологического сознания Белого.

Основным источником фактических сведений в наброске Белого явились французские корреспонденции «Весов», в совокупности создающие широкую и подробную панораму литературной жизни Франции на рубеже веков. В «Весах» печатались ведущие французские критики (Адольф Ван Бевер, Реми де Гурмон, Жан де Гурмон), среди которых особенно выделяется Рене Гиль — постоянный и чрезвычайно активный сотрудник журнала, напечатавший в нем за шесть лет издания более 100 корреспонденций, в том числе много больших статей о новейших событиях французской литературной жизни.[42] Благодаря Гилю русские читатели нередко получали ясное представление даже о таких поэтах, о которых немногие знали у них на родине. Наряду с фактическими данными, сообщенными Гилем, в очерк Белого и предварительные заметки к нему перекочевали и отдельные воззрения и оценки, отличительные для французского корреспондента «Весов»; воздействием критических обзоров Гиля можно объяснить и появление у Белого имен некоторых малоизвестных тогда французских литераторов (вроде Тео Варле, П. Ж. Жува, Дж. Шарпантье и др.), его самостоятельное знакомство с их творчеством маловероятно. В то же время общие выводы у Белого остаются обусловленными его собственным пониманием символизма, и он не упускает случая высказать свое недоверие к литературной теории Гиля. По Белому, она была не в силах вывести символистскую школу из того кризисного состояния, к которому привела установка на решение формальных, узкопоэтических задач: возникнув как «заря новой культуры и мысли», французский символизм угас, когда сосредоточил внимание исключительно «на проблеме стиля и словесной инструментовки».

Текст печатается по беловому автографу, хранящемуся в архиве Андрея Белого в ЦГАЛИ (ф. 53, оп. 1, ед. хр. 46); на рукописи — помета Белого: «Отрывок из начатой статьи (о французских символистах). 8 страничек». В примечаниях к тексту приводятся выдержки из подготовительных карандашных заметок, конспектов и выписок Белого, сохранившихся в архиве Р. В. Иванова-Разумника в ИРЛИ (ф. 79, оп. 3, ед. хр. 28; далее указывается только номер листа).

«О ФРАНЦУЗСКИХ СИМВОЛИСТАХ»

Бросить взгляд на судьбу символической школы в поэзии важно; и — должно; символизм — направление конца прошлого века в искусстве — отчетливо обострил переживаемый кризис культуры; все прочие направления не обостряли трагедии творчества, данного нам в нашем веке; и потому, как направления, допускающие компромисс, не являлись нам сколько-нибудь жизнеспособными; между мертвым Парнасом и разрушающим все футуризмом отчетливо в символизме одном нам намечены грани упавшей культуры; и — первые прорези чаемой, новой.

Символической школы в поэзии в настоящее время уж нет; но она была: в чем была ее острота? В том, что, будучи *школою*, в ней таилась закваска, ее за-

[42] См.: Азадовский К. М., Максимов Д. Е. Брюсов и «Весы». — В кн.: Лит. наследство, т. 85, с. 269—271; Маргарян А. Е. В. Брюсов и Рене Гиль. — В кн.: Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968, с. 511—538.

lib.pushkinskijdom.ru

ставлявшая устремляться за школьные рамки: быть мироощущением нового человека, способного разорвать грани жизни, нам данной; символизм оказался нам динамитом; и в оболочке формальных технических средств превращал эти средства он в бомбу, способную разорвать обстающие стены тюрьмы; вместе с тем для более тонкого восприятия взрывов действительности, совершившихся под влиянием символизма, — самое действие взрыва уподобляемо распадению ссохшихся оболочек проросшего семени; символизм — семя мифа; а миф — семя новой мистерии жизни, стирающей грани меж жизнью и творчеством; и потому-то судьба символизма в искусстве начала двадцатого века — погибнуть, чтоб стать ныне — древом: как в маленьком желуде заключено все строенье огромного мощного дуба, так в символизме искусства заключено древо Жизни Грядущего. Но древо Жизни — не семя; и росток, прорастающий нам, — не символизм в смысле школы. В монументальном искусстве грядущей культуры созреет многообразие будущих школ — желудей, созревающих на зеленеющей кроне древесной. Их — чаем.

Взяв символизм в смысле школьном, как наиболее узком, мы должны его вывести из поэтических, первоначально ничтожных французских кружков, где глубокие задания отцов «символизма» были смешаны с буффонадою реформаторов, заседавших в своих кабарэ; и — ниспровергавших действительность.

Праотец французского «символизма», Бодлер — не «символист» в смысле школы; стихотворение «Correspondance», ставшее манифестом для более поздних поэтов, — скорее притянуто к символизму.[43] Подлинными отцами французского символизма следует скорее считать гениального Вилье де Лиль-Адана, Верлэна и Стефана Маллармэ. И весьма характерно: Вилье де Лиль-Адан — ученик Елифаса Леви;[44] и кроме того: он глубоко захвачен был, как и Стефан Маллармэ, философскими концепциями Фихте и Гегеля; Маллармэ, если верить Моклеру, был гегелианцем, и если верить Гилю, — был фихтеанцем; философски-художественные концепции Вагнера наложили неизгладимое влияние на весь ход его умственного развития;[45] все его устремление и весь пафос новаторства был у него не в создании лишь новых школьных приемов, а в новом способе религиозно-мистическим настроением; среди господства парнасцев (Коппэ, Прюдома, Эредиа, Армана Сильвестра и пр.)[46] уже со второй половины истекшего века сначала тончайшими струйками пробивается ток «*символизма*» во Франции; в Германии раздается никем не услышанный голос огромного Фридриха Ницше, в Скандинавии крепнет Ибсен; и в скором времени должны появиться Детлев Лилиенкрон и швейцарец Карл Шпиттелер, как провозвестники «*нового слова*» в немецкой поэзии.[47]

---

[43] Стихотворение Шарля Бодлера «Соответствия» («Correspondances», 1855(?)), программное для эстетики французских символистов.

[44] Элифас Леви (Eliphas Lévi) — псевдоним французского писателя Альфонса-Луи Констана (Constant, 1816—1875) — аббата, который разошелся с духовенством и обосновал идею так называемого «неокатолического коммунизма», сочетавшего воззрения религиозного мистицизма и утопического коммунизма (испытал влияние Сен-Симона, Фурье, Ламенне); позднее впал в крайний мистицизм, занялся магией, став наиболее видным представителем оккультизма в середине XIX века; под псевдонимом «Элифас Леви» опубликовал ряд книг по каббалистике, магии.

[45] Камиль Моклер (Mauclair, 1872—1945) — французский писатель, критик; автор статей о Малларме и книги о нем («Stéphane Mallarmé», 1894). Рене Гиль (Ghil, 1862—1925) — французский поэт, теоретик и критик. Белый в данном случае опирается на статью Гиля «Стефан Маллармэ» из его цикла «Письма о французской поэзии», в которой говорится: «. . . из разговоров Маллармэ и из его произведений вовсе не видно, чтобы он просто транспонировал в своей поэзии философию Гегеля и Фихте, как это утверждает Камиль Моклэр, в главе, посвященной „Эстетике Маллармэ“. Моклэр, сам воспитанный на Гегеле, смотрел на Маллармэ сквозь свои личные убеждения. . . Если предаться гаданиям (а более точных сведений у нас нет), что представляло бы главное философское сочинение, задуманное Маллармэ, то, кажется, можно, действительно, утверждать, что исходная точка автора был — Фихте» (Весы, 1908, № 4, с. 71). В подготовительных заметках к статье Белый писал: «. . . исходная точка Маллармэ по Гилю — Фихте, по Моклеру — Гегель; по Мокелю — эволюционизм, вагнерианство. . . Философский труд Маллармэ должен был состоять из 24 томов. 4 т‹ома› — общие основы литературы: мистический идеализм (Платон, Фихте, Гегель, Шеллинг). . . В‹илье› де Лиль-Адан — комментировал Фихте и Гегеля» (л. 5).

[46] Французские писатели и поэты — представители «парнасской» школы: Франсуа Коппе (Coppée, 1842—1908), Сюлли-Прюдом (Sully-Prudhomme, 1839—1907), Жозе-Мариа де Эредиа (Heredia, 1842—1905), Поль-Арман Сильвестр (Silvestre, 1839—1900).

[47] Детлеф фон Лилиенкрон (Liliencron, 1844—1909) — немецкий поэт и прозаик; Карл Шпиттелер (Spitteler, 1845—1924) — швейцарский поэт и прозаик, писавший на

lib.pushkinskijdom.ru

С 1884 до приблизительно 1896 года длится расцвет первой волны французского символизма: вокруг Верлэна и Малларме собирается группа поэтов; здесь имеем мы имена Анри де Ренье, Вьеле-Гриффина, Густава Кана, Ренэ Гиля, Жан‹а› Мореаса, Верхарна, Поля Клоделя и др.[48] В 1897-ом году имеется уже богатая символическая литература; написана книга Стефана Малларме «Divagations»;[49] Реми де Гурмон уже автор «Livres des Masques» [50] и т. д.; появляются на горизонте новые силы: Морис Метерлинк и Шарль ван Лерберг (бельгийцы); пишутся «Entrevisions» [51] последнего.[52]

После 1896 года спадает струя символического направления в поэзии; «символизм» входит в узкое русло словопрений о свободном стихе и словесной инструментовке; Реми де Гурмон дает свою книгу «Esthétique de la langue française» и подготовляет «Le Problème du Style»;[53] Ренэ Гиль защищает свое «*Traité du Verbe*»;[54] направление символической поэзии, обосновываемое, как «инструментализм»,[55] встречает ряд реакционных нападок; на смену якобы умирающему «символизму» одно время выдвигают беспочвенный натюризм С. Жоржа Буэлье,[56] чествуют демонстративно Катюля Мендеса [57] и наконец на конгрессе поэтов

немецком языке. Ср. подготовительные заметки: «Детлев фон Лилиенкрон (в 1894 году поборник новой поэзии, ожесточенно подверг‹ался› нападкам. В 1904 г. 60 лет: великий поэт. Император жертвует ему пенсию)»; «*Швейцарец* Карл Шпиттелер (любил его Ницше, Вейнгартнер, Готфрид Келлер) глубже Лилиенкрона, в 1906 г. исполн‹илось› 60 лет. Написал поэму мифич‹ескую› „Olympischer Frühling“» (л. 3).

[48] Ср. подготовительные заметки: «Эпоха расцвета 1884—1896. *3 веяния* этого периода: *Поль Верлэн*, *Ст. Маллармэ*, *Ренэ Гиль*» (л. 6 об.). Имеется в виду точка зрения Огюста Маркада, высказанная в 1886 году в газете «Figaro» и изложенная Р. Гилем в «Письмах о французской поэзии» (Весы, 1904, № 2, с. 31). Франсис Вьеле-Гриффен (Vielé-Griffin, 1864—1937) — поэт. Гюстав Кан (Kahn, 1859—1936) — поэт, прозаик, критик; в 1886 году вместе с Ж. Мореасом и П. Аданом основал журнал «Символист» («Le Symboliste»). Жан Мореас (Moréas, 1856—1910) — поэт, автор «Манифеста символизма» (1886); им же предложен самый термин «символизм» — в предисловии к сборнику стихов «Кантилены» («Les Cantilènes», 1886). Поль Луи Шарль Клодель (Claudel, 1868—1955) — поэт, драматург.

[49] Книга статей Малларме «Отступления» («Les Divagations», 1897).

[50] Реми де Гурмон (Remy de Gourmont, 1858—1915) — французский писатель, критик, один из основателей и редактор журнала «Mercure de France». Его «Книга масок» («Le livre des masques», 1896—1898) представляет собой собрание критических этюдов о современных французских поэтах; см.: Гурмон Реми де. Книга масок. [СПб.], 1913.

[51] *Далее зачеркнуто*: почти гениального вана Лерберга.

[52] Шарль Ван Лерберг (Van Lerberghe, 1861—1907) — бельгийский поэт и драматург, писавший на французском языке; упоминается его книга стихов «Смутные видения» («Les entrevisions», 1898).

[53] Книги Реми де Гурмона «Эстетика французского языка» (1899) и «Проблема стиля» (1902).

[54] «Трактат о слове» (1886) Р. Гиля, вышедший с предисловием Малларме. Ср. подготовительные заметки Белого: «„Traité du Verbe“ — теор‹етическая› книга. 1) Поэзия должна стоять на высоте научн‹ого› мироп‹онимания›. 2) В поэзии научно должны быть обоснованы законы ритмики. 3) Значение символа» (л. 6).

[55] Имеется в виду «инструментально-эволютивный метод» Р. Гиля. Его теория словесной инструментовки исходит из утверждения, что «высшие формы поэтической мысли могут быть жизненны и выразительны только поскольку они сохраняют и в то же время воспроизводят вибрации ассоциативных и сменяющихся чувств, обращая их в феномены сознания». Основная мысль «новой научной эстетики» Гиля заключается в том, что необходимо «обосновать технику своего творчества философски, и именно на принципах „эволютивной философии“, которую он опирал на научную теорию трансформизма, связывая учение о „Словесной Инструментовке“ с работами Кратценштейна и Гельмгольца над гармоническими в музыке» (Ghil René. Письма о французской поэзии. Вступительные страницы. — Весы, 1904, № 2, с. 33, 36). Тезисы этих положений зафиксированы в подготовительных заметках Белого (л. 6).

[56] Ср. подготовительные заметки: «в 1897 ‹году› чахлое направление „натюризма“ (С. Жорж Буэлье) — непоср‹едственное› чувство» (л. 6 об.). «Натюризм» (naturisme) — эстетическая программа группы поэтов 1890-х годов, издававших журнал «Revue naturiste» (1898), ее лидер — Сен-Жорж де Буэлье (Saint-Georges de Bouhélier, 1876—1947).

[57] Катюль Мендес (Mendès, 1841—1909) — французский поэт, драматург и прозаик. Состоявшемуся в апреле 1897 года банкету в честь Мендеса — живого воплощения идей «парнасской» поэтической школы — предшествовали аналогичные банкеты в честь символистов (Ж. Мореаса, С. Малларме, П. Верлена, Г. Кана). Р. Гиль заключает в связи с этим в «Письмах о французской поэзии»: «. . .разве не странно было, что в такое время вокруг вождя „Парнаса“ торже-

lib.pushkinskijdom.ru

в 1901 году раздаются нападки на «символистов» и на защищаемый символистами «свободный стих».[58]

Все это — следствие неумения французских символистов углубить «символизм», как миросозерцание: «символизм» возникал во Франции, как заря новой культуры и мысли; и был сужен позднейшими теоретиками до школы, сосредоточившей все внимание на проблеме стиля и словесной инструментовки.

«Символисты» разработали впервые во Франции свободный стих; начатки его встречают нас еще у Тристана Корбьера,[59] продолжаются у Марии Крысинской[60] и Жюля Лафорга;[61] Густав Кан впоследствии присвоит его себе и касается его в предисловии к своей книге;[62] защищает его Ренэ Гиль; у Вьеле-Гриффина и Эмиля Верхарна мы видим расцвет его; в 1903 году образуется малоинтересная школа поэзии (так называемый «интегрализм»), выдвигающая Сюлли Прюдома.[63]

Вторая волна французского символизма в борьбе с реакцией и нео-парнассизмом поднимает знамя «научной поэзии» и «гуманизма»; грани «*искусства для искусства*» признаются ею ограниченными; символизм в ней отмежевывается от «эстетизма»; «эстетизмом» он не был ни у Маллармэ, ни у Верлэна; философское обоснование символизма встречает нас у Танкреда де Визана;[64] Роберт Рандо и Садиа Леви примыкают к этой волне;[65]

ственно собрались те, которые хотели быть отрицанием „парнасцев“, решительным, страстным, безвозвратным?» (Весы, 1904, № 3, с. 20).

[58] Ср. подготовительную заметку: «Реакционный символизму конгресс поэтов — 1901 (председатель Леон Дьеркс)» (л. 6 об.). Далее Белый перечисляет участников конгресса, отмечая преобладание поэтов «парнасской» школы и нефранцузского происхождения. Сведения Белого о работе Конгресса определенно восходят к статье Р. Гиля (из цикла «Письма о французской поэзии») «Конгресс поэтов 1901 года. (Из современных ретроградных теорий)» (Весы, 1904, № 3, с. 19—32).

[59] «Les amours jaunes» (*примечание Белого*). Тристан Корбьер (Corbière, 1845—1875) — французский поэт, автор единственного сборника стихов «Желтая любовь» («Amours jaunes», 1873), один из так называемых «проклятых поэтов».

[60] Мария Крысинска (Krysinska, ум. в 1908 году) — французская поэтесса (польского происхождения). В рецензии на ее книгу стихов «Intermèdes. Nouveaux rythmes pittoresques» (1904) Р. Гиль писал: «Стихам Марии Крысинской, несомненно занимающей самостоятельное место в ряду поэтов „символической“ школы, предпослано предисловие, в котором она. . . доказывает еще раз, на основании документов и точных дат, что создание „свободного стиха“, vers libre, принадлежит не Гюставу Кану, а ей. Доказательства г-жи Крысинской достаточно убедительны» (Весы, 1904, № 6, с. 49). В «Весах» был перепечатан также из «Mercure de France» отзыв о книге Крысинской «La Force du Désir» (1905, № 6, с. 72). Белый указал обе эти книги в своих подготовительных заметках (лл. 1 об., 4 об.).

[61] Жюль Лафорг (Laforgue, 1860—1887) — французский поэт-символист.

[62] «Premiers Poèmes» (*примечание Белого*). В предисловии к сборнику «Первые поэмы» («Premiers poèmes», 1897) Г. Кан (одним из первых широко использовавший верлибр) сформулировал свои эстетические идеи и, в частности, дал свое обоснование свободного стиха. Р. Гиль оспорил права Кана на первенство в использовании свободного стиха, указав в «Письмах о французской поэзии» на более ранние опыты Лафорга (Весы, 1904, № 3, с. 20) и Крысинской (Весы, 1909, № 10—11, с. 172).

[63] Ср. подготовительные заметки Белого: «„французская школа“ малоинтересная (Лакюзон, Эрнест Шарль) „*интегрализм*“ (направление, не имеющее самостоятельности). Фр‹анцузская› школа воздвигала Сюлли Прюдома и Эмиля Фаге (писал стихи, критик, проф‹ессор› истор‹ии› литературы)» (л. 7). «Французской школе» и теории «интегрализма» (Адольф Лакюзон, Адольфо Бошо, Себастьен Леконт) Р. Гиль посвятил третье из «Писем о французской поэзии», подчеркнув зависимость «интегрализма» от своей теории «словесной инструментовки», а также отметив: «„Французская школа“ постоянно ставила себя под защиту Эмиля Фаге и Сюлли Прюдома, — и г. Лакюзон не преминул прикрыться именем этого последнего, который, также как и Фаге, ничего не возразил против такого пользования его авторитетом» (Весы, 1904, № 6, с. 26—27).

[64] Танкред де Визан (Tancrède de Visan, 1878—1945) — французский поэт, прозаик, критик. На его книгу «Paysages Introspectifs» (1904) откликнулся рецензией Вяч. Иванов, приветствовавший «поэта-философа» и сочувственно отозвавшийся о теоретическом введении к книге — «Опыте о символизме» (Весы, 1904, № 10, с. 63—65). Танкреду де Визану полностью посвятил одно из «Писем о французской поэзии» Р. Гиль, подробно изложив «Опыт о символизме» и «художественное мировоззрение» его автора (Весы, 1905, № 3, с. 48—54).

[65] О поэтах, группировавшихся вокруг журнала «La Grande France», и, в частности, о стихах и прозе Робера Рандо (Randau, 1873—1950) и Садиа Леви (S. Lévy), посвященных алжирской тематике, Р. Гиль сочувственно рассказал в четвертом из «Писем о французской поэзии» (Весы, 1904, № 11, с. 11—18). В «Син-

lib.pushkinskijdom.ru

к ней присоединяется и Шарль ван Лерберг (1904 г.). Но уже к 1905 году несмотря на расцвет поэтической мощи Верхарна, связавшего свою музу с социальной проблемой, движение «символизма» во Франции, как школы искусства, подорвано. Биения новой жизни в нем нет; грустные ноты раздаются по этому поводу у критиков и обозревателей французской поэзии (у Ренэ Гиля, Реми де Гурмона, Рашильд, Шарля Мориса).[66] Морис Материинк заявляет прямо в 1905 году: «Парнасцы и символисты — не более, как отпрыски романтизма. . .»[67]

Следующие годы приносят ценные достижения вроде «La Multiple Splendeur» Эмиля Верхарна или «Plus loin» Вьеле-Гриффина;[68] появляются новые имена на горизонте французской поэзии вроде Александра Мерсеро,[69] Шарля Вильдрака,[70] Дюамеля, Ренэ Арко,[71] Тео Варлэ, Жува, Шарпантье;[72] выдвигается

тетических заметках о поэтическом творчестве 1904 г.» он же писал: «В Танкреде де Визане, Жане Ройэре, Садиа Леви, Робере Рандо и Эмиле Дантине. . . нельзя не видеть новой определенной группировки, глубоко характеризующейся своей опорной точкой, которая лежит в научно-обоснованной философской теории, и исходя из которой эти поэты создают художественную метафизику, дающую простор самым разнообразным дарованиям». При этом Гиль подчеркивает внимание названных поэтов к его теоретическим работам (Весы, 1904, № 12, с. 51). Ср. подготовительные заметки Белого: «*1904 г.*: Шарль ван-Лерберг и Танкред-де-Визан (связь с символистами восстанавливается)» (л. 6 об.).

[66] Рашильд (Rachilde, 1862—1953) — французская писательница, критик. Шарль Морис (Morice, 1861—1919) — французский поэт-символист. В подготовительных заметках Белый приводит суждения перечисленных писателей: «*1905 г.* Реакция борется с возрождением (Ренэ Гиль). Мнение Реми де Гурмона: „В новом литературном мире гораздо меньше жизни, чем было в старом, несколько лет назад". . . Шарль Морис пишет: „В настоящее время действительно нет ничего. Поэты читают Достоевского и Ибсена, некоторые обращаются к изучению Спенсера; слушают голоса с Севера и из глубины народа". В‹ьеле-› Гриффин советует вернуться к искусству XIII века. Рашильд: „Наши новые школы в поэзии? Это торговые дома, это социальные соображения, товарищества на паях, биржевая котировка"» (л. 7 об.). Все эти цитаты заимствованы из статьи Р. Гиля «Французская поэзия в 1905 году» (Весы, 1906, № 5, с. 41—48), в которой анализируются ответы писателей на анкету Жоржа Ле Кардоннеля и Шарля Веллея, напечатанные в их книге «Современная литература» («La littérature contemporaine», 1905).

[67] В книге Georges Le Cardonnel et Charles Velay. La Littérature contemporaine. Opinions des écrivains de ce temps (*примечание Белого*). См.: Le Cardonnel Georges, Vellay Charles. La littérature contemporaine (1905). Opinions des écrivains de ce temps. Paris, 1905, p. 278. Ответ Метерлинка изложен в статье Р. Гиля (Весы, 1906, № 5, с. 46).

[68] Книги стихов «Многообразное сиянье» («La multiple splendeur», 1906) Э. Верхарна и «Дальше» («Plus loin», 1906) Ф. Вьеле-Гриффена. Р. Гиль охарактеризовал книгу Вьеле-Гриффена как лучшую, самую значительную в его творчестве (Весы, 1906, № 8, с. 59—62); он же в «Письмах о французской поэзии» упомянул ее и книгу Верхарна как «два замечательных сборника стихов, неожиданно появившихся среди бессильных и бесчестных изделий поэтов „романтического" или „нео-эллинского" возрождения. . .» (Весы, 1907, № 1, с. 81).

[69] Его книги «Thuribulums affaissés» или «Paroles devant la vie» (*примечание Белого*).

[70] «Poèmes» или «Images et Mirages» (*примечание Белого*).

[71] Участники поэтической группы «Аббатство» («L'Abbaye»), основанной в 1906 году, — Жан Рене Аркос (Arcos, 1881—1959), Жорж Дюамель (Duhamel, 1884—1966), Шарль Вильдрак (Vildrac, 1882—1971) — впоследствии также известные прозаики, Александр Мерсеро (Mercereau, род. в 1884 году), печатавшийся также под псевдонимом Эсмер-Вальдор (Eshmer-Valdor). С членами «Аббатства» был лично знаком и состоял в переписке (с Мерсеро и Аркосом) Брюсов, советовавший Белому встретиться с ними во время своего пребывания в Париже (см.: Лит. наследство, т. 85, с. 402, 582, 585); Аркос и Эсмер-Вальдор публиковали свои корреспонденции в «Весах». О книге Эсмер-Вальдора «Les Thuribulums affaissés» (1906), «Поэмах» («Poèmes», 1905) и «Образах и видениях» («Images et mirages», 1907) Вильдрака в «Весах» писал Р. Гиль, давший высокую оценку этим стихотворным сборникам (1906, № 5, с. 66—68; 1907, № 1, с. 84—85; 1908, № 3, с. 112—118).

[72] Тео (Теодор) Варле (Varlet, 1878—1938) — поэт, прозаик, критик. Пьер Жан Жув (Jouve, 1887—1976) — поэт, романист. В статье «Французская поэзия в 1907 году. Возрастающие надежды на новое поэтическое движение» (Весы, 1908, № 1, с. 111—117) Р. Гиль охарактеризовал творчество этих начинающих поэтов — участников провинциальной антологии «Les Bandeaux d'Or» (Лилль, Арра). Ср. заметку Белого: «. . . на севере появляется антология „Les Bandeaux d'Or" (Тео Варлэ, Поль Кастио, Жув)» (л. 8 об.). Гиль особо остановился на первых творческих опытах Джона Шарпантье (John

lib.pushkinskijdom.ru

Танкред де Визан; по — характерно, что лозунги выступающей молодежи вплетают в лозунги «чистого символизма» все новые и новые ноты.

Дюамель — поэт метафорических и научных устремлений человека;[73] Жув проповедует опять-таки слияние художественного творчества с поэзией; Шарпантье проповедует победу над эготизмом и замкнутой индивидуальностью человеческой;[74] ноты «научной поэзии» как бы с одной стороны отклоняют русло символизма к нео-рационализму. В тенденции Ренэ Гиля мы видим явную подмену поэзии ей чуждыми принципами.[75]

L. Charpentier, 1880—1949), отметив, что он «может занять видное место в нашей литературе».

[73] Белый основывается на предисловии Дюамеля к своему сборнику стихов «О легендах, о сражениях» («Des Legendes, des Batailles», 1907), цитируемом в «Письмах о французской поэзии» Р. Гиля (Весы, 1907, № 1, с. 85). Ср. предварительные заметки: «Манифест Дюамеля: „Сущностью поэзии должна быть страстная метафизика Человека и Вселенной в их отношениях, определенных Наукой, а поэт должен стать певцом Науки“ То же у Рене Арко» (л. 8 об.).

[74] Эти сведения восходят к статье Р. Гиля «Французская поэзия в 1907 году» (Весы, 1908, № 1, с. 116—117). Ср. предварительные заметки Белого: «*Charpentier* — поэт, близок к „научникам“; пишет и заметки. . . „Образы и ритмы — вот средства поэту, чтобы выразить свою индивидуальность, но содержание его вдохновения не должно быть индивидуальным“ (слова Шарпантье)» (л. 8 об.).

[75] На этом текст обрывается. Сохранился еще рукописный отрывок Белого, относящийся к этому замыслу: «. . .„*нутро*“ символизма взревает в неистовствах бескрайнего футуризма; а „абстрагизм“ становится мертвенным методом никому не нужной науки; так в „*научной поэзии*“ и в футуризме видим мы разломы „символической школы“ поэзии, если она не желает разорвать свои рамки; и выйти из мертвой культуры, обставшей ее».

lib.pushkinskijdom.ru

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

«ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ» И ЕЕ КОММЕНТАТОРЫ

«Поэма без героя», по единодушному мнению ее комментаторов, очень и намеренно сложна. Один комментатор называет ее «гениальной игрой в прятки» и видит в этой «игре» «неизъяснимую поэтическую прелесть».[1] Второй говорит, что поэма «представляет собой почти образец намеренного умножения уровней понимания, когда синтез строится таким образом, чтобы максимально затруднить анализ, обеспечив тексту вариантные семантические интерпретации».[2] Между тем секрет поэмы в другом: она предельно и лично конкретна. В поэме есть «симпатические чернила» — название лиц не по имени, а по признаку, но расшифровываются эти названия всегда однозначно. Первый комментатор посчитал, что «размалеван пестро и грубо», «полосатой наряжен верстой» — это метонимическое обозначение Маяковского.[3] Но, как отмечает третий комментатор, Д. С. Лихачев, «в первой постановке „Маскарада“ Лермонтова, осуществленной Мейерхольдом. . . одна из маскарадных масок была наряжена полосатым верстовым столбом».[4] «Никаких третьих, седьмых, двадцать девятых смыслов поэма не содержит» — так писала сама Ахматова.

Первый комментатор уверенно разгадывает адресат первого посвящения — А. А. Блок. Но посвящению предпослана дата — 27 декабря 1940 года: в этот день исполнилось два года со дня смерти О. Э. Мандельштама.[5] Естественно, что двухлетняя годовщина смерти ближайшего друга-поэта и могла вызвать:

. . . . . .
а так как мне бумаги не хватило,
Я на твоем пишу черновике.[6]

Поэтому «зеленый дым» первого посвящения («И темные ресницы Антиноя Вдруг поднялись — и там зеленый дым») — это не аллюзия, как полагают первый и второй комментаторы, видящие здесь перекличку с М. Кузминым и Вс. Князевым,[7] а реальный, кадильный дым от хвойных веток («Нет, это только хвоя Могильная»). Ср. в «Решке»: «В темноту, под Манфредовы ели, И на берег, где мертвый Шелли, Прямо в небо глядя, лежал. . . И факел Георг держал»; в стихотворении 1940 года на смерть М. А. Булгакова: «кадильное куренье».[8]

Первый комментатор, «посвящая» поэму Блоку, и о словах Ахматовой «плоть, почти что ставшая духом» пишет: «Эта антиномия пришла в „Поэму без героя“ из статьи Блока „Рыцарь-монах“, посвященной Владимиру Соловьеву, о котором сказано здесь, что в последние годы жизни он „был уже чистый дух: точно не живой человек, а изображение: очерк, символ, чертеж“».[9] На наш взгляд, это утверждение излишне категорично. Ведь и Тютчев сказал: «Не плоть, а дух растлился в наши дни». И Ахматова сама сказала: «В недуге горестном моя томится плоть, А вольный дух уже почиет безмятежно». Более того: антонимичность слов

---

[1] Долгополов Л. К. По законам притяжения. О литературных традициях в «Поэме без героя» Анны Ахматовой. — Русская литература, 1979, № 4, с. 43.

[2] Цивьян Т. В. Заметки к дешифровке «Поэмы без героя». — Учен. зап. Тартуск. ун-та, вып. 284. Труды по знаковым системам, V. Тарту, 1971, с. 256.

[3] Долгополов Л. К. Указ. соч., с. 40.

[4] См. в статье: Поэтические ассоциативные связи «Поэмы без героя». — В кн.: Традиция в истории культуры. М., 1978, с. 230. Маяковского в поэме Ахматовой и быть не могло: он «ломал» ахматовскую поэтику. В написанном в 1940 году стихотворении «Маяковский в 1913 году» сказано по-ахматовски: «Дождь косил свои глаза *гневливо*» а реминисцировано «Уличное» Маяковского: «*Угрюмый* дождь скосил глаза. . .»

[5] Краткая литературная энциклопедия, т. 4, стлб. 568.

[6] Первой это предположила Т. В. Цивьян (указ. соч., с. 259).

[7] Долгополов Л. К. Указ. соч., с. 44; Цивьян Т. В. Указ. соч., с. 259.

[8] Слова Мандельштама «Я к смерти готов», отразившиеся в поэме, на которые глухо указывает Т. В. Цивьян (указ. соч., с. 259), подробнее прокомментированы в статье Ю. И. Левина «Семантический анализ стихотворения» (в кн.: Теория поэтической речи и поэтическая лексикография. Шадринск, 1971, с. 18—19, прим.).

[9] Долгополов Л. К. Указ. соч., с. 45.

lib.pushkinskijdom.ru

«дух» и «плоть» принадлежит русскому языку!

Второй комментатор, сопоставляя стихи

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет —
Страшный праздник мертвой листвы

с эпиграфами к «Решке» из Т. Элиота «In my beginning is my end» и из Марии Шотландской «My future is in my past», приходит к выводу, что для Ахматовой обращение к этим именам означает поиск «единомышленников». Но мысль о связи времен — общее достояние всего человечества. Она волновала и А. Н. Радищева [10] и Г. В. Лейбница,[11] и т. д.

Еще один комментатор пишет о том, что в стихах

Шутки ль месяца молодого,
Или вправду там кто-то снова
Между печкой и шкафом стоит?

отразились «Бесы» Достоевского: «в углу, образованном стеною и шкафом, стоял Кириллов».[12] Между тем уже второй комментатор отмечал, что, когда Ахматовой высказали это предположение, она отвергла его: она об этом не думала.[13] Не говорим уже о том, что часто комментаторы просто не ссылаются на работы предшественников.

Впрочем, мы вовсе не хотели бы отрицать, что «Поэма без героя» цитатна. Но цитатна она по-особому. Известно, что Ахматовой было свойственно мышление культурно-историческими пластами. Следствием и стали те «общие места», которые нельзя приписывать одному автору.

В заключение исправим неточность еще одного комментария. В стихотворении Мандельштама «От легкой жизни мы сошли с ума. . .» в последней строфе дан портрет:

Мы смерти ждем, как сказочного волка,
Но я боюсь, что раньше всех умрет
Тот, у кого тревожно-красный рот
И на глаза спадающая челка.

Комментатор стихотворений Мандельштама в издании Библиотеки поэта увидел здесь Георгия Иванова.[14] Между тем в стихах Ахматовой «Надпись на неоконченном портрете» сказано: «Мой рот тревожно заалел», в стихотворении «На шее мелких четок ряд. . .» — «Почти доходит до бровей Моя незавитая челка», «А бледный рот слегка разжат, Неровно трудное дыханье», т. е. те самые приметы, которые зафиксировал Мандельштам.

М. В. Строганов

[10] «Ты будущее свое определяешь настоящим» (Радищев А. Н. Полн. собр. соч., т. 2. М.—Л., 1941, с. 141). Заметим, что Ахматова переводила письма Радищева.

[11] Целый ряд цитат приведен в комментариях к Полному собранию сочинений Радищева (т. 2, с. 375).

[12] См. в статье «Поэтические ассоциативные связи „Поэмы без героя“», с. 229; ср.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 10. Л., 1974, с. 475.

[13] Цивьян Т. В. Указ. соч., с. 277.

[14] Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1973, с. 308.

«ФАНТАЗИИ» БИОГРАФОВ

Мой отец Василий Евграфович Чешихин-Ветринский (1866—1923) — историк литературы, критик, публицист, поэт, переводчик и общественный деятель — наиболее известен своими монографическими работами о Т. Н. Грановском, А. И. Герцене, Н. Г. Чернышевском, Г. И. Успенском и др.

Академик П. Н. Сакулин в вводной статье к посмертному изданию монографии отца «Глеб Иванович Успенский» (М., 1929) писал о точности фактических сведений, сообщаемых автором: «Факты, даже мелкие, тщательно выясняются путем перекрестной критики соответствующих данных. . . книга В. Е. Ч.-Ветринского представляет цену со стороны своего фактического содержания, опирающегося на обильный подбор первоисточников».[1] Действительно, отец работал скрупулезно, проверяя факты по нескольким источникам: архивным документам, письмам, публикациям, мемуарам и т. п., вел большую переписку с родственниками и лицами, имевшими какое-либо отношение к интересующему его писателю. Если ему не удавалось установить что-то точно, он оговаривал недостаточность сведений. Словом, его работы отличались основательностью — поэтому особенно обидно встречать в статьях о нем самом очень грубые ошибки и даже прямые домыслы.

[1] Чешихин-Ветринский В. Глеб Иванович Успенский. Ред. и вводная статья П. Н. Сакулина. М., 1929, с. 7, 9.

lib.pushkinskijdom.ru

Так, все биографы неверно объясняют причины, побудившие отца заняться литературой. Е. Е. Миропольская во вступительной заметке к публикации «Письма А. М. Горького В. Е. Чешихину-Ветринскому» пишет: «Высшее образование получил на физико-математическом факультете Петербургского университета, но вскоре почувствовал, что настоящее его призвание — литература».[2] Того же мнения, по-видимому, придерживается и М. Г. Вандалковская: «После окончания рижской Александровской гимназии в 1884 г. Чешихин поступил в Петербургский университет на математическое отделение и в 1888 г. окончил его в звании кандидата. Именно к этому времени относятся первые литературно-публицистические статьи, которые он помещал во многих газетах и журналах. . . Однако отец Чешихина возражал против углубления в литературу и публицистику и настаивал на приобретении сыном „реальной специальности". Поэтому после окончания Петербургского университета Чешихин поступил на II курс Петербургского лесного института».[3]

На самом деле все было не так: дед мой умер в марте 1888 года. А в университетском дипломе отца указано, что «по представлении диссертации признан достойным ученой степени кандидата. . . утвержден в этой степени Советом. . . университета 28 ноября 1888 года». Следовательно, мой дед умер до окончания отцом университета и уже не мог влиять на выбор жизненного пути сына. От отца я слышала, что учился он на математическом факультете по настоянию деда. О желаниях же и интересах его самого можно составить некоторое представление из анкеты Нижегородской архивной комиссии (1908 год).[4] На вопрос «Начало и ход деятельности» отец ответил: «Еще гимназистом 6 класса, кажется, в „Рижском вестнике", я напечатал перевод с немецкого — рассказ „Почему пастор отправился в Техас". Ни гимназистом, ни студентом, однако, я в литераторы не собирался». А на вопрос той же анкеты о полученном воспитании и образовании отец, в частности, ответил: «. . .поступил в Петербургский университет на математический факультет, который окончил со степенью кандидата в 1888 г. Тогда же перешел в Лесной институт в Петербурге, не желая поступать, будучи 21 года, в чиновники или учителя, на второй курс, но 20 марта 1889 был арестован. . . выслан в Ригу под гласный надзор на три года. В Риге, за отсутствием другого заработка, как поднадзорный, принялся за газетную работу». Не раз приходилось слышать мне от отца горькую фразу: «У нас в России учатся одному, любят другое, а занимаются третьим».

Литератором отец стал в силу обстоятельств, от него не зависевших. Но несмотря на то что отец первоначально занялся литературным трудом для заработка, литературу он любил и работал тщательно и углубленно.

Обращает на себя внимание ошибка М. Г. Вандалковской, связанная с высылкой отца из Петербурга в Ригу: «Благодаря вмешательству отца приговор был смягчен и в 1890 г. Чешихин был выслан в Ригу под надзор полиции».[5] Повторяю, отец был арестован через год после смерти деда, в марте 1889 года.

Надо отдать должное М. Г. Вандалковской: работа ее основана на обстоятельном изучении архивных материалов и печатных трудов отца. Но все же есть и другие указанные ею сведения, вызывающие сомнения. Не могу не отметить неполноту данных у Е. Е. Миропольской и М. Г. Вандалковской относительно «Нижегородского ежегодника». «Нижегородский ежегодник» — это иллюстрированный литературный календарь-справочник, выходивший под редакцией Г. И. Сергеева и В. Е. Чешихина. Отец был не только его редактором и сотрудником, но и основателем и издателем. «Книгоиздательство Г. И. Сергеева и В. Е. Чешихина в Нижнем Новгороде» не было коммерческим предприятием и еле-еле сводило концы с концами за счет объявлений, помещаемых в календаре-справочнике. Сами же Г. И. Сергеев и В. Е. Чешихин были, как говорится, «и жнец, и швец, и на дуде игрец».

В биобиблиографическом справочнике «Нижегородское окружение А. М. Горького» (Горький, 1968) на с. 160 читаем о В. Е. Чешихине-Ветринском: «В декабре 1899 г. по окончании срока ссылки приехал в Н. Новгород, где по рекомендации А. М. Горького (с которым переписывался, начиная с августа 1895 г.) стал сотрудником „Нижегородского листка"». Фактически же отец начал сотрудничать в «Нижегородском листке» за несколько лет до приезда в Нижний Новгород, после высылки его из Петербурга, в Ригу, точнее, с 1895 года, когда «Нижегородский листок» стал выходить не как листок объявлений, а как газета. Об этом отец пишет в анкете Нижегородской архивной комиссии: «Из Риги же стал писать в „Самарскую газету" и „Нижегородский листок" литературно-критические и из заграничной жизни статьи». Отец после высылки из Петербурга жил в Риге с марта 1890 года до середины января 1897 года.

---

[2] Новое и забытое, I. М., 1966, с. 111.

[3] В кн.: История и историки. Историографический ежегодник. 1973. М., 1975, с. 162.

[4] Копия анкеты для семейного архива была снята в 1934 году в Горьковской областной библиотеке.

[5] В кн.: История и историки. Историографический ежегодник. 1973, с. 162—163.

lib.pushkinskijdom.ru

В пятом выпуске серии рекомендательных указателей литературы Кировской областной библиотеки им. А. И. Герцена «Выдающиеся уроженцы и деятели Кировской области» (Киров, 1962) в статье о В. Е. Чешихине-Ветринском в первом же абзаце допущены две ошибки: «Критик, историк литературы и публицист либерально-народнического направления В. Е. Чешихин (псевдоним — Ветринский) находился в вятской ссылке в 1896—1899 годах. Он был сыном известного физиолога и историка Прибалтийского края Евграфа Васильевича Чешихина».[6] Привожу выписку из вышеуказанной анкеты: «В конце 1896 года, в тот самый момент, как я был приглашен заведовать вновь основанной в Риге второй русской газетой „Прибалтийский листок“, мне было предложено ехать в Вятку на три года. Месяц я еще успел проработать в газете, получил отсрочку еще на месяц по хлопотам матери и наконец выехал в половине января 1897 года». Таким образом, отец был в вятской ссылке (в Глазове) в 1897—1899 годах.

Правильно сказано, что Евграф Васильевич Чешихин был историком Прибалтийского края. Но физиологом он не был. Мой дед окончил Московский университет по математическому отделению философского факультета. Сначала он давал частные уроки, потом стал мелким чиновником инженерного корпуса в крепости Замостье (Польша). Позднее был переведен в Ригу, где одновременно со служебной работой занялся историей местного края и начал издавать газету «Рижский вестник».

В изданной в г. Ижевске книге М. И. Буни «Глазовские находки» (Ижевск, 1971) характеризуется вятская ссылка и даются биографические сведения о ссыльных. На с. 72—73 рассказывается о П. С. Захарове, с которым был знаком отец, так как частично время их пребывания в глазовской ссылке совпало. М. И. Буня утверждает: «Когда окончился срок ссылки, в феврале 1901 года, Захаров едет в Нижний Новгород, куда Чешихин пригласил его для работы в социал-демократической организации».[7] Приглашение отцом П. С. Захарова для работы в нижегородской социал-демократической организации — это домыслы автора, так как отец не был социал-демократом и приглашать П. С. Захарова мог только для работы в «Нижегородском листке», в котором П. С. Захаров пытался печататься (а может, и печатался) через отца еще до окончания ссылки. Академик П. Н. Сакулин по поводу общественно-политических взглядов отца совершенно верно пишет: «. . .еще студентом Чешихин „пострадал“ за Маркса, но марксистом не сделался».[8]

В заключение необходимо сказать, что кроме искажений биографических фактов в работах об отце и в библиографических указателях ему нередко приписывают книги, статьи, переводы и стихи его брата — Всеволода Евграфовича Чешихина.

Таковы ошибки, на которые мне хотелось обратить внимание биографов и историков литературы во избежание их повторения.

Н. В. Зеленова-Чешихина

[6] Выдающиеся уроженцы и деятели Кировской области, вып. 5. Литераторы. Киров, 1962, с. 92.

[7] Буня М. Глазовские находки. Записки краеведа. Ижевск. 1971, с. 72—73.

[8] В кн.: Чешихин-Ветринский В. Указ. соч., с. 5.

КАРИКАТУРА В «ОСКОЛКАХ» И «ВИШНЕВЫЙ САД»

Поиски литературных источников «Вишневого сада» начались давно, вскоре после постановки пьесы на сцене. Перечень их весьма и весьма обширен — реалии помещичьего оскудения давали обильный материал русским литераторам задолго до Чехова. Наиболее полный обзор возможных источников пьесы дан в статье В. Б. Катаева «О литературных предшественниках „Вишневого сада“» [1] и в комментариях к пьесе.[2]

Помимо множества пьес, основной темой которых была гибель дворянских гнезд («Лес» А. Н. Островского, «Ликвидация» Н. Я. Соловьева, «Новое дело» Вл. И. Немировича-Данченко, «Закат» А. И. Сумбатова-Южина и др.), назывался рассказ И. П. Белоконского «На развалинах», впервые опубликованный в 1897 году, по сюжету безусловно близкий «Вишневому саду»,[3] и даже объявле-

[1] Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр. М., 1976, с. 131—150.

[2] Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т., т. 13. М., 1978, с. 481 и след.

[3] Леман-Абрикосов Г. Вероятный источник «Вишневого сада» А. П. Чехова. — Русская литература, 1966, № 1, с. 186—189.

lib.pushkinskijdom.ru

ние о сдаче имения князя М. С. Голицына под дачи.[4]

Не исключено, что А. П. Чехову была известна и одна из карикатур цикла «Оскудение» художника К. Ф. Афанасьева, помещенного в журнале «Осколки» (1893, № 47). На рисунке изображена гостиная помещичьего дома. В креслах сидят молодой человек «благородной» внешности, одетый в изящную тройку, и бородатый купчина в сапогах:

— «Вы хотите вырубить такой роскошный сад?

— А на что же-с его, этот сад? Ежели бы дело было где-нибудь под столицей, то в нем бы ресторан можно было устроить и певиц нанять, а тут сад этот совсем ни к чему!»

Как близок диалог персонажей журнальной карикатуры к сцене в первом действии пьесы!

«Лопахин . . .Ваше имение находится только в двадцати верстах от города, возле прошла железная дорога, и если вишневый сад и землю по реке разбить на дачные участки и отдавать потом в аренду под дачи, то вы будете иметь самое малое двадцать пять тысяч в год дохода.

Гаев. Извините, какая чепуха!» [5]

Записные книжки Чехова сохранились, к сожалению, далеко не полностью. В тех, что сохранились, как и в письмах, и в воспоминаниях современников, имеются отдельные заметки и наблюдения, послужившие материалом для «Вишневого сада». Однако, они не относятся к возникновению самого замысла пьесы, так что нам остается рассматривать лишь возможность влияния того или иного источника.

Период наибольшей близости Чехова к «Осколкам» относится к середине 80-х годов. В 1886 году «Осколки» даже издали второй его сборник «Пестрые рассказы». В начале 90-х годов сотрудничество в «Осколках» уже маститого Чехова было позади, но его переписка с издателем журнала Н. А. Лейкиным не ослабевала. Более того, в 1892 году, когда неожиданно для самого себя Чехов написал четыре небольших рассказа, вполне пригодных для юмористического журнала, он отослал их именно в «Осколки». Известно, что журнал пользовался популярностью в семье Чеховых, которые тогда жили в Мелихове. Номер «Осколков» мог попасться на глаза А. П. Чехову.

Но мог ли этот рисунок отложиться в памяти Чехова почти на десять лет, прошедшие до начала работы над «Вишневым садом»? Ответ на этот вопрос, как нам представляется, должен быть тоже положительным. Упоминать о страстной, почти болезненной, любви Чехова к деревьям и садам вряд ли нужно. Однако хочется привести рассказ мелиховского старожила по записи И. А. Белоусова: «Комната Антона Павловича окнами выходила в густую-прегустую аллею, которая вела к пруду, темно в комнате от деревьев было. Вот как-то раз Антон Павлович уехал в Москву, а Павел Егорович возьми да и подчисть деревья. . . Жалеючи сына, значит, — чтобы ему светлее было и солнышко заглядывало бы к нему. Господи, что было, как вернулся Антон Павлович! Испортили вы, говорит, деревья, не вынесут, погибнут. Любил покойный всякие насаждения, как к живому человеку к ним относился».[6] Этот случай относится как раз к 1892—93 годам. За десять лет, прошедшие до создания Чеховым «Вишневого сада», тема садов и лесов не раз возникала в творчестве Чехова. Именно в эти годы был написан вдохновенный монолог доктора Астрова о русских лесах в «Дяде Ване». Что же до будничной российской публицистики, она не часто обращалась к подобной материи, и описываемый нами рисунок один из немногих случаев, когда эта тема затрагивалась хотя бы косвенно.

Следует также вспомнить и об эволюции образа Лопахина в процессе работы Чехова над пьесой, от примитивного торгаша (как он изображен в «Осколках») к Лопахину «Вишневого сада». Наконец, не будем забывать, что Чехов назвал «Вишневый сад» комедией, т. е. отнес пьесу к драматургическому жанру, наиболее близкому к карикатуре.

В статье «Памяти Чехова» А. И. Куприн писал: «Где он черпал свои образы? Где он находил свои наблюдения и сравнения?. . Он никому не поверял и не обнаруживал своих творческих путей. Говорят, после него осталось много записных книжек; может быть в них со временем найдутся ключи к этим сокровенным тайнам? Кто знает? Во всяком случае, мы должны довольствоваться в этом направлении только осторожными намеками и предположениями».[7] Пока что записные книжки не дали нам ключа к «единственному» источнику «Вишневого сада». Но этот номер «Осколков» должен был попасть на глаза Чехову и не мог не произвести на него впечатления. Предположение о том, что затерянный на страницах старого журнала рисунок был одним из источников чеховской пьесы, не представляется излишне рискованным.

М. А. Любавин

[4] Чехов А. П. Указ. соч., с. 483.
[5] Там же, с. 205.

[6] О Чехове. Воспоминания и статьи. М., 1910, с. 26—27.
[7] Куприн А. И. Собр. соч. в 6-ти т., т. 6. М., 1958, с. 561.

lib.pushkinskijdom.ru

УТОЧНЕНИЕ К НАПЕЧАТАННОМУ

(ГОРЬКИЙ И ШАЛЯПИН)

В 1964 году И. Л. Андроников сообщил о четырех письмах и телеграмме А. М. Горького к Ф. И. Шаляпину,[1] сохранившихся у наследников секретаря и доверенного лица артиста, И. Г. Дворищина.[2] Затем эти письма были опубликованы в журнале «Москва» (1964, № 6) и в газете «Советская культура» (1968, 14 марта). Наконец, они вошли и в новое издание переписки Шаляпина.[3]

Одно из писем, находившихся ранее на улице Графтио у И. Г. Дворищина, датировано здесь неверно. Приводим его текст.

«Дорогой Федор, посылаю тебе письмо Максима, немного запоздавшее, но довольно подробно излагающее события.

Кланяюсь Марии Валентиновне и поздравляю ее с праздником, и очень прошу ее и тебя встретить Новый год со мной и у меня.

Народу будет немного, вы всех знаете.

Будьте здоровы оба, (нрзб) дорогие друзья. Алексей».

Письмо «по содержанию» отнесено к концу декабря 1917 года. Однако здесь следовало обратить особое внимание на сообщение о письме Максима Пешкова, которое Горький вместе со своим посылал Шаляпину. Оно сохранилось, но тоже не датировано. В музей оба письма поступили в одном конверте с адресом, написанным горьковской рукой, что позволяет предположить связь между ними. Максим Пешков писал: «Дорогой Федор Иванович. Я нижеподписавшийся, назначен личным секретарем посольства РСФСР в Риме и через три—четыре недели уезжаю со всеми удобствами через Ригу—Берлин—Мюнхен в Рим. Сейчас, как никогда, легко выехать на время два—четыре месяца за границу подышать, например, испарениями Везувия, покупаться в море и пожариться на солнце. Все сие я изложил Иоле Игнатьевне, Лиде и Ирине и предложил им помочь в смысле выезда. Приблизительно на три месяца. Нижеподписавшийся остается дольше, но и в смысле возвращения может много помочь. . .»

Письмо Максима Пешкова в указанном издании переписки Шаляпина датировано без связи с письмом Горького — маем—июнем 1921 года. Содержание обоих писем, прочтенных вместе, позволяет установить более точную дату и одного, и другого. В Италию Максим Пешков уехал в начале 1921 года,[4] письмо же его было передано Горьким Шаляпину в канун Нового года, следовательно письмо Пешкова написано еще раньше, а письмо Горького — в конце декабря 1920, а не 1917 года.

Работа над составлением «Хронографа жизни и творчества Ф. И. Шаляпина»[5] позволила еще более точно датировать письмо Шаляпина к П. И. Постникову,[6] отнесенное ранее И. Л. Андрониковым к середине мая 1908 года. В этом письме между прочим говорится: «Сегодня пою спектакль французам в пользу раненых Марокко, и, чтобы им была возможность ложно покичиться собой, — пою „Марсельезу“».

В альбоме вырезок из архива Шаляпина, хранившемся у его дочери И. Ф. Шаляпиной-Бакшеевой, находится рецензия из парижской газеты «Comoedia» от 31 мая 1908 года на спектакль в Театре Сары Бернар в Париже в пользу раненых, перед началом которого русский артист пел «Марсельезу». В связи с этим письмо получает точную дату — 17 (30) мая 1908 года.

При обращении к переписке Горького с Шаляпиным после 1924 года невольно обращает на себя внимание факт, что опубликовано 8 писем Шаляпина и только одно письмо Горького. Объяснение этому можно найти в одном из писем Шаляпина к дочери. В 1935 году редакция одной из московских газет обратилась к ней с предложением опубликовать переписку Горького и Шаляпина. Ирина Федоровна сообщила об этом отцу, который ответил ей: «Насчет писем Алексея Максимовича — я думаю, что едва ли нужно. У него такая переписка со всеми исключительными. . . людьми всей нашей эпохи. Я же в среде их человек маленький и значения, по моему мнению, не имею, а если и имею, то очень малое. Куда уж тут! У меня-то есть его письма, я, конечно, берегу их и горд ими. Как-никак, а все-таки у нас была дружба и довольно долго, а, главное, была молодость и общие мысли и дела».[7]

Где они сейчас, эти горьковские письма, которыми так гордился и которые так берег Шаляпин? Думается, что будущее ответит на этот вопрос.

Ю. Ф. Котляров

---

[1] Андроников И. Л. Что хранится на улице Графтио? — Лит. газ., 1964, 29 февр.

[2] Письма переданы в Ленинградский государственный театральный музей (ГИК № 11749/4—8).

[3] Федор Иванович Шаляпин, т. 1. Изд. 3-е, испр. и доп., М., 1976.

[4] М. Горький и сын. Письма. Воспоминания. М., 1971, с. 198—199, 230.

[5] См.: Федор Иванович Шаляпин, т. 3, Приложения.

[6] Там же, т. 1, с. 423—424, № 180.

[7] Там же, т. 1, с. 544, № 349.

lib.pushkinskijdom.ru

АВТОГРАФ СТАРЦА ИСАЙИ?

В 1857 году историк, этнограф, лингвист, публицист А. Ф. Гильфердинг, в то время русский консул в Боснии, путешествуя по Боснии, Герцеговине и Старой Сербии, составил себе значительное собрание славянских средневековых рукописных книг, главным образом сербских, а одиннадцать лет спустя, в 1868 году, основную часть этого собрания, количеством в 101 рукопись, передал в дар Публичной библиотеке. В числе этих книг в библиотеку попал сербский список сочинений Дионисия Ареопагита, подобранный А. Ф. Гильфердингом в Герцеговине в заброшенном монастыре архангела Михаила.[1]

Описывая полученное библиотекой собрание, хранитель рукописей А. Ф. Бычков датировал этот список Дионисия Ареопагита по почерку XV веком.[2] Спустя 90 лет В. А. Мошин, предпринявший труд уточнения датировок рукописей из собрания А. Ф. Гильфердинга, заметил, что бумага, на которой сделан этот список, имеет водяной знак «змей», указывающий на 1370—1371 год.[3]

Действительно, бумага кодекса, по моим наблюдениям, от начала до конца (всего здесь I+329+II л.), за исключением лл. 162, 163 и 165, имеет водяной знак «змей», или «василиск», наиболее близкий, по альбому филиграней Брике, к № 2625, указывающему на 1369—1370 годы, а по альбому Лихачева — к № 133, указывающему на 1361 год; на л. 162 — филигрань «буква В», наиболее схожая, по альбому Брике, с № 7979 (1416 год), а по альбому Мошина, с № 5173 (1360—1375 годы); на лл. 163 и 165 виден на свет знак, изображающий голову с половиной туловища грифона, наиболее близкий, по альбому Лихачева, к № 717 (1346 год) и №№ 2362 и 2363 (без года), а по альбому Брике — к № 7447 (1380 год), но не точно с ними совпадающий; варианты знака этого типа датируются 1346—1385 годами. Во всех случаях промежутки между вержерами бумаги большие. В целом рукопись, как видим, по филиграням бумаги может быть датирована 70-ми годами XIV века.

Сам перевод с греческого языка на славянский корпуса сочинений, надписываемых именем Дионисия Ареопагита, был закончен в 1371 году, как мы знаем это из предисловия, написанного переводчиком, старцем Исайей.[4] Перевод открывал прославленному в истории мировой философии собранию сочинений последнюю остававшуюся для него недоступной область христианской ойкумены — славянские страны. Греческий и латинский миры, Армения и Грузия уже столетия имели в своем распоряжении и использовали его подобающим образом — как школу христианско-платонического философствования. Перевод этого корпуса был делом весьма нелегким, как по причине его большого объема, так и вследствие сложности его содержания — сложности стилистической, умозрительной и терминологической. Но, будучи сделан, этот перевод оказывался значительным вкладом в культуру тех стран, которым он открывал ареопагитский корпус. В наши дни он крайне важен для понимания средневековой русской эстетики.

На Руси перевод старца Исайи оказался в ряду произведений, появившихся здесь на рубеже XIV и XV веков, а распространение получивших во второй половине XV века. Первый ставший здесь известным список был сделан, можно думать, рукой самого митрополита Киприана.[5] Древнейшие дошедшие до нас русские списки относятся к XV веку. В XVI веке перевод Исайи удостоился быть включенным целиком в Великие Минеи Четии митрополита Макария. Но здесь нас интересует не судьба произведений Ареопагита на Руси и их влияние на русскую культуру, а список из собрания Гильфердинга в Государственной Публичной библиотеке, оказывающийся древнейшим из существующих славянских. Этому списку свойственны сербизмы — екание, отсутствие буквы «ъ», наличие в конце ряда слов, оканчивающихся на согласную, двух «ь» и др.

Старец Исайя был серб родом, игумен русского Пантелеймоновского монастыря на Афоне (в языке его предисловия заметно русское влияние), переводами с греческого занимался, как он пишет, и

---

[1] См.: Гильфердинг А. Ф. Поездка по Герцеговине, Боснии и Старой Сербии. — Записки Имп. Русского географического общества, кн. XIII. СПб., 1859, с. 332.

[2] См.: Отчет Имп. Публичной библиотеки за 1868 г. СПб., 1869 III, Приобретения библиотеки, с. 86—88.

[3] Мошин В. А. К датировке рукописей из собрания А. Ф. Гильфердинга Государственной Публичной библиотеки. — ТОДРЛ, т. XV. М.—Л., 1958, с. 414.

[4] См.: Великие Минеи Четии. Октябрь, дни 1—3. СПб., 1870, стлб. 263—266.

[5] Список произведений Дионисия Ареопагита, хранящийся в ГБЛ, МДА, фунд., № 144, по традиции считался автографом митрополита Киприана, но, принадлежа более позднему времени (около середины XV века), таковым быть не может; вероятно, это — копия с автографа.

lib.pushkinskijdom.ru

прежде; за Дионисия Ареопагита взялся по настоянию митрополита г. Сера в Македонии Феодосия; работал над переводом годы, а закончил работу, как уже сказано, в 1371 году.

Датировка рукописи из собрания Гильфердинга побудила меня написать, что, «по-видимому, это одна из ближайших по времени копий к переводчицкому оригиналу, к списку самого Исайи (ведь должен же был таковой существовать!)».[6] Дальше этого предположения, я думал, пойти невозможно, ибо никакой приписки писца, которая сообщила бы нам, кто он такой, с какого оригинала и в какое точно время писал, в ней нет. Какая-то приписка, не исключено, в книге могла быть, но конца, как и начала книги, недостает. А мы не знаем ни руки самого Исайи, ни почерков людей его круга. Размышлять в этом направлении казалось бесперспективным. Но теперь, в ходе своей работы вновь обратившись к этой рукописи, чтобы сличить ее текст с текстом, изданным в Великих Минеях Четиих, я заметил то, что заставило меня по-другому взглянуть на рукопись в целом.

Писец этой рукописи, подобно писцам-грекам,[7] размещает основной текст, Дионисия Ареопагита, и комментарии к нему, Максима Исповедника, параллельными колонками: основной текст он пишет столбцом в две трети рабочего пространства страницы, а на оставшейся трети (она всегда ближе к наружному краю листа) гораздо более мелко пишет комментарии, «толкования». Эти толкования пронумерованы. Нумерация эта прерывистая. Иногда она «сквозная» поглавная (например, в 9—12-й главах сочинения «О небесной иерархии», лл. 36—46), но преимущественно (лл. 1—18, 19 об.—22, 46—65 об., 70 об.—221, 224 об.—249 и 250 об.—329, т. е. до конца) поразворотная, т. е. начинается на каждом следующем обороте листа номером а (1) и заканчивается на лицевой стороне соседнего, следующего листа, чтобы вновь начаться на его обороте. Места в основном тексте, к которым толкования относятся, помечены теми же цифрами на полях рядом с текстом.

Ясно, что при поразворотной системе нумерации толкований номера не прикреплены к тем или иным толкованиям, а определяются случаем — тем положением, какое им досталось под пером очередного писца на очередном развороте книги. У каждого следующего писца, при соблюдении этой системы, толкования должны были менять номера, распределяясь по листам иначе.[8]

Русским писцам этот прием, как и сама манера писать «сущее» (основной текст) и «толкования» параллельно, был чужд.[9] И они изменили постраничную композицию текста, придав ей обычный вид, т. е. вставив толкования в тем самым разрываемый ими текст «сущего». Но они при этом сохранили, а не изменили нумерацию толкований — ту самую нумерацию, какую мы видим в списке ГПБ, собр. А. Ф. Гильфердинга, № 46! В русском списке XVI века нумерация и серийность нумерации толкований оказывается точно соответствующей нумерации и ее серийности в сербском списке XIV века. Точно так же, как там, в главах 9—12-й сочинения «О небесном священноначалии» («О небесной иерархии») нумерация толкований оказывается здесь сквозной.[10] Толкования, какие не имеют в сербском списке номеров, а помечены какими-либо значками, не имеют номеров и в русском списке и часто оказываются просто внесенными в то место текста, к какому относятся, иногда, но не всегда, с пометкой «Инако». Поразворотные же серии толкований сербского списка оказываются в русских сгруппированными и такими группами разрывающими, или раздвигающими, основной текст, «сущее». Причем места вставок этих серий толкований — это места основного текста, отмеченные цифрой «1»: цифра показывала, что здесь начинается текст, комментируемый новой серией толкований, следующей.

Таким образом, нумерация и размещение текста толкований к сочинениям Дионисия Ареопагита в русских Минеях оказываются прямо зависящими от кодикологических особенностей сербского списка из собрания Гильфердинга.

Наряду с этими макропримерами приведу один микропример, свидетельствующий о той же зависимости. В русском списке XVI века оказывается пропущенной *одна строка* сербского списка — в толкованиях на л. 320. В сербском списке читаем: «. . .и еже сихь вьзподное же и иногльное зрѣние не неявленно есть»; в русском: «. . .и еже сихъ

---

[6] Прохоров Г. М. Корпус сочинений с именем Дионисия Ареопагита в древнерусской литературе (Проблемы и задачи изучения). — ТОДРЛ, т. XXXI. Л., 1976, с. 352.

[7] Примером тому может служить листочек ГПБ, греч. 327, из рукописи Синайского монастыря № 356 (319), содержащий отрывок текста сочинения «О небесной иерархии» Дионисия Ареопагита.

[8] Примером может служить упомянутый в предыдущем примечании листок из греческой рукописи: там тоже система сносок поразворотная и, естественно, тамошние номера толкований и в сербской рукописи не совпадают: толкование 7-е греческого листка соответствует толкованию 4-му на л. 3 сербской рукописи, 8-е — 5-му, 9-е — 6-му и т. д.

[9] Я не видел этого ни в одном русском списке Ареопагита.

[10] См.: Великие Минеи Четии. Октябрь, 1—3, стлб. 334—349.

lib.pushkinskijdom.ru

глагольное зрѣние не неявленно есть»,[11] пропущено: «вьзподное же и ино», составляющее одну строчку толкований; через нее взгляд писца (видимо, еще в XIV веке) перепрыгнул.

Можно было бы привести здесь огромное количество подобных примеров, объясняющих особенности русской минейной традиции Дионисия теми или иными чертами списка Гильф. 46, но это изменило бы жанр нашей заметки. Здесь же моей целью было только указать на сам тот факт, что этот список лежит в основании русской традиции, и потому, как мне теперь кажется, он может быть автографом старца Исайи, переводчика.

Г. М. Прохоров

[11] Там же, стлб. 770, строка 3.

lib.pushkinskijdom.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

К. И. Ровда

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР

(НОВЫЕ КНИГИ УЧЕНЫХ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН)

Примечательной чертой последнего десятилетия в развитии литературоведения социалистических стран является стремление к созданию обобщающих трудов по истории национальных литератур. Совершенно очевидно, что тяга к синтезу в литературной науке становится велением времени, времени великих свершений утвердившейся в мире системы социализма. Национальные литературы все чаще и глубже рассматриваются в зональных и региональных аспектах и в связи с историей мировой литературы, т. е. разработка отдельных историко-литературных проблем национальных литератур ведется под знаком осмысления мирового литературного процесса в целом.

1

Такая работа развертывается и в области славяноведения. Комиссия по истории славистики Международного комитета славистов приступила к изданию серии сборников под названием «Исследования по истории мировой славистики», в которой большое место занимают и теоретические проблемы истории славянских литератур. В этих исследованиях принимают участие ученые не только славянских, но и других стран, занимающиеся вопросами славяноведения.

Перед нами — первый том этой серии под названием «Методологические проблемы истории славистики», изданный Институтом славяноведения и балканистики АН СССР и Советским комитетом славистов (М., 1978, 339 с.). В нем собраны статьи пятнадцати авторов, известных советских ученых (Д. Ф. Марков, А. С. Мыльников, М. Г. Булахов, В. И. Фрейдзон, С. М. Стецкевич, В. А. Якубский, В. А. Дьяков, Е. А. Дудзинская), а также зарубежных славистов социалистических и капиталистических стран (М. Куделка, С. Вольман (Чехословакия), Эм. Георгиев (Болгария), В. Цайль, Г. Порт (ГДР), Й. Хамм (Австрия) и Д. Бовуа (Франция)).

В сборнике исследуются серьезные теоретические и методологические вопросы истории славяноведения. Ряд статей первого раздела посвящен определению предмета славистических исследований и славистике как сфере научного познания (Д. Ф. Марков, М. Куделка), проблемам периодизации, целям и принципам мировой славистики (А. С. Мыльников), основным этапам развития славистической науки в разных славянских и неславянских странах (М. Г. Булахов, Эм. Георгиев, Й. Хамм, В. Цайль и Г. Порт, Д. Бовуа). Во втором разделе рассматриваются отдельные методологические проблемы славяноведения в их взаимосвязи с историей науки: национальное и интернациональное в истории славянских народов (В. И. Фрейдзон), методология советских исследований по истории славянских народов (С. М. Стецкевич и В. А. Якубский), политические интерпретации идеи славянской общности с конца XVIII века до 1939 года (В. А. Дьяков), отношение русских славянофилов к зарубежным славянам (Е. А. Дудзинская), методологические вопросы сравнительного изучения славянских литератур на съездах славистов (С. Вольман).

Если судить по заглавиям статей, то только одна из них — статья С. Вольмана — посвящена вопросам литературной науки у славян. На самом деле почти во всех статьях сборника речь идет о литературоведении в странах славянского мира. Статья Эм. Георгиева «Об основных этапах развития славистики в славянских странах» (с. 88—118) целиком посвящена истории славянского литературоведения, начиная со времен древней Болгарии, когда действовали первоучители славянства Кирилл и Мефодий, и кончая нашим временем. Даже те статьи, в которых трактуются общие проблемы славистики, например статьи Д. Ф. Маркова, М. Куделки, В. И. Фрейдзона, В. А. Дьякова, Е. А. Дудзинской, важны для литературоведа в теоретическом и методологическом плане.

Рассматриваемый труд является не монографическим исследованием, а всего лишь сборником статей, и потому в нем неравномерно охвачены славистические дисциплины в их территориальном разрезе и полноте. Редакция сборника от-

lib.pushkinskijdom.ru

мечает это в предисловии (с. 5—6). Следует добавить, что в сборнике можно заметить и расхождения во мнениях, неодинаковые теоретические подходы у ученых социалистических стран и капиталистических, что естественно, терминологические различия и т. п. Тем не менее нельзя не согласиться с редакцией, что в книге содержится «довольно богатый материал для размышлений» славистов разных профилей и что задуманная серия «должна стать исходным рубежом для подготовки исследовательского обобщающего труда, охватывающего развитие славяноведения», в том числе и его литературоведческого аспекта, во всех странах мира. Мимо рецензируемого сборника не может пройти ни один филолог, занимающийся изучением славянских литератур.

Литературоведов привлечет прежде всего содержательная статья С. Вольмана «Методологические вопросы сравнительного изучения славянских литератур на съездах славистов» (с.282—313). Анализируя деятельность славистических форумов от первого (Прага, 1929) до предпоследнего, седьмого (Варшава, 1973), автор прослеживает, как от съезда к съезду координировалась деятельность славистов-литературоведов, как совершенствовался метод сравнительного познания литератур. Если библиография II съезда славистов (Варшава, 1934) содержала всего 346 номеров, из которых едва ли десятая часть касалась методологии сравнительного изучения литератур, то в послевоенные годы, как подчеркивает С. Вольман, «количество публикаций исчисляется уже сотнями единиц, количество рефератов — тысячами» (с. 283).

Давно остались позади поверхностные поиски внешних контактов национальных литератур и влияний больших национальных образований на литературы «малых» народов. С возникновением социалистической системы государств в странах социализма — славянских и неславянских — утвердился марксистско-ленинский подход к изучению национальных литератур в органической связи друг с другом, в системном аспекте, как единого мирового историко-литературного процесса.

Уже IV Международный съезд славистов в Москве (1958) сформулировал «принципы историко-литературных сравнений, объясняющих сходство и подобие явлений, не связанных между собой генетически», и это освободило компаративистов «от односторонних поисков влияний и привело к реабилитации сравнительного изучения литератур как действенного инструмента познания литературного развития в его собственно литературном и историческом аспектах» (с. 299). Но типологические подобия и схождения не устраняют реальных связей, контактов, а сочетаются с ними. На последующих съездах (София, 1963; Прага, 1968) было показано, что типологическая «общность славянских литератур не исключает существования иных системных связей, в которые вступает словесное творчество отдельных славянских народов с творчеством неславянских народов на регионально-зональном уровне и в конечном итоге на уровне мировой литературы» (с. 308). И в Варшаве (1973) снова «обсуждались возможности и цели генетического, контактного и типологического сравнения, но уже на разнообразных конкретных участках сравнительных исследований» (с. 310). Там на первое место был выдвинут конкретно-исторический вопрос о развитии романтизма, хотя говорилось и «о вопросах методологии сравнительного изучения славянских литератур в рамках мировой литературы, а на конкретном материале делались методологические выводы более общего значения» (с. 311).

Ученые социалистических стран давно стремились к познанию закономерностей литературного развития. И если в трудах 40-х и 50-х годов нашего века, как отмечают С. М. Стецкевич и В. А. Якубский, стремление к обобщениям, «построение концепций во многих случаях опережало детальную разработку материала» (с. 211), то в 60-е и 70-е годы славистами накоплен громадный фактический материал, позволяющий делать крупные теоретические обобщения и создавать синтетические труды.

2

В 70-е годы появляются интересные монографические исследования, ставящие сложные теоретические проблемы, труды, позволяющие всесторонне и глубоко понять великолепный процесс создания ценностей искусства, которые, являясь неповторимыми плодами национального гения каждого народа, утверждают красоту и величие человека на земле.

Работавшая над методологическими проблемами, связанными с созданием Истории мировой литературы Институтом мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР, И. Г. Неупокоева в своей последней книге писала, что в общей перспективе ей видятся и другие книги, отличные от ее труда и в то же время ему подобные. Отличные потому, что материал будет иной, более разработанный и обобщенный. Подобные — потому, что это будут синтетические исследования, воссоздающие диалектику общего и особенного, типологического сходства важнейших литературных процессов и неповторимых явлений искусства.[1]

К книге И. Г. Неупокоевой, получившей высокую оценку в нашем журнале,[2]

[1] См.: Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976, с. 4.

[2] Горский И. К. Проблемы изучения всемирной литературы. — Русская литература, 1977, № 4, с. 215—220.

lib.pushkinskijdom.ru

примыкают вышедшие в ряде социалистических стран труды, авторы которых также стремятся понять в мировом литературном развитии диалектику общего и особенного, типологических схождений литературных процессов и неповторимых явлений искусства. Назовем монографии румынского литературоведа Александра Димы,[3] болгарского слависта Эмила Георгиева [4] и чешского филолога Йозефа Грабака.[5] Общим в их трудах является то, что буржуазной компаративистике, не поднимающейся до широких теоретических обобщений и не идущей далее внешних сопоставлений, противопоставляется марксистский подход к изучаемым явлениям как составным частям мировой литературы, рассматриваемой в свою очередь как живой социальный организм, тысячами нитей и переходов связанный с множеством национальных литератур. Во всех этих трудах подвергнуты анализу основные понятия сравнительного изучения литератур (генетическо-контактные и типологические связи и отношения), определяется место компаративистики среди других дисциплин науки о литературе, характеризуются развитие этой научной отрасли в своих странах, формы и типы международных литературных отношений, понятие мировой литературы и задачи, стоящие перед компаративистами своих стран.

В понимании основных вопросов компаративистики между учеными социалистических стран нет расхождений, они касаются лишь частностей, что вполне естественно. Примечательно, что каждый из исследователей, — а они представляют так называемые «малые» нации — обращает внимание на то, что в наше время литературы «малых» народов получают должную оценку. «Их творческие возможности, — пишет А. Дима, — ныне никем уже не ставятся под сомнение, вклад их во всемирную сокровищницу культуры общепризнан. При этом принимаются во внимание не те или иные количественные показатели, а их качественный вклад в развитие литературы и искусства» (с. 192). Более того, автор полагает, что «не меньшее значение имеют и диалектные литературы, если только им удается преодолеть свои чрезмерно узкие, областные рамки» (там же).

Каждая из рассматриваемых книг отличается своими специфическими особенностями, которые объясняются не только индивидуальностью автора, но и национальными научными традициями. Многие румынские компаративисты сформировались под влиянием французской школы сравнительного литературоведения, что обусловлено историческими обстоятельствами, родственностью языков и т. п. В труде А. Димы это влияние сказывается и в отборе имен, и в ссылках на авторитеты, и в характере аргументации. Как отмечает автор вступительной статьи к его книге, В. Кулешов, А. Дима недостаточно учитывает «приоритет и выдающийся вклад советских ученых в поиски наиболее плодотворной руководящей теории для сравнительного литературоведения на современном этапе» (с. 13).

Эм. Георгиев также обнаруживает знакомство с авторитетами французской школы компаративизма и немецкими учеными, но для болгарских литературоведов характерна давняя связь с русской, советской литературной наукой, и это выразительно проявляется в книге Эм. Георгиева, превосходно знающего труды советских ученых. В его книге мы находим не только статьи по общим вопросам сравнительного изучения литератур, но и конкретные исследования, посвященные типологии и контактам болгарской литературы с русской и другими славянскими литературами. В главе «Славянские литературы и их общее и сравнительное изучение» (с. 91—101) автор отстаивает мысль о необходимости создания истории славянских литератур. Наряду с этим он занимается проблемами зональной общности литератур балканских народов («Балканское литературоведение», с. 236—252; «Просвещение в литературах балканских народов», с. 253—260), к чему только призывает А. Дима.[6]

Монография Йозефа Грабака отличается от первых двух, в особенности от труда Эм. Георгиева, который скорее представляет собой сборник написанных в разное время статей, своей четкой структурой. Книга Й. Грабака — это учебное пособие для студентов, что не мешает ей быть трудом, написанным на уровне современной науки. В первой главе есть раздел: «Принципы марксистской литературной компаративистики». В главе «Основные компаративистские понятия» раскрывается содержание

[3] Дима Александр. Принципы сравнительного литературоведения. М., 1977, 227 с. (Dima Al. Principii de literatura comparata. Bucureşti, 1972). Первое издание вышло в 1969 году.

[4] Георгиев Емил. Литературознание с повече измерения. София, 1974, 336 с.

[5] Hrabák Josef. Literární komparatistika. Praha, 1976, 206 s.

[6] «Весьма важным, — пишет А. Дима, — представляется нам форсирование исследований в области культурных и литературных взаимосвязей Румынии со странами Юго-Восточной и Центральной Европы» (с. 198). Румынский автор считает первостепенным продолжить исследования связей своей литературы «прежде всего с немецкой, английской, итальянской, русской» литературами, «ибо они меньше изучены, чем другие» (там же). Целая глава в его книге посвящена необходимости создания «Истории европейской литературы».

lib.pushkinskijdom.ru

таких понятий, как сюжет, мотив, источник, посредничество, реципиент. В следующей, под названием «Виды и ступени тематических сходств», имеются разделы: «реминисценция», «цитата», «парафраз», «аллюзия», «переработка», «отзвук и вариация», «заимствование», «подражание», «трансплантация». Целая глава в книге посвящена переводу (с. 116—131), тогда как в труде А. Димы специально о переводе не говорится, а Эм. Георгиев ограничивается лишь общими истинами без ссылки на примеры. Достоинством монографии Й. Грабака является то, что в ней имеются главы, трактующие о некоторых проблемах фольклорной словесности, рассматриваемых с точки зрения сравнительного изучения этого предмета. Специальное внимание уделено некоторым проблемам средневековых литератур (с. 132—154), а также взаимосвязям литературы и других видов искусства.

Все три монографии рассматривают изучение литературных связей и типологических отношений не как самоцель, а как средство к постижению более общих литературных процессов, объединяющихся через зонально-региональные общности в мировую литературу. И это имеет не только культурное, но и огромное политическое значение. «Объяснение сходных моментов в развитии культуры народов мира, — пишет румынский ученый, — содействует постепенному установлению *великого мирового содружества*» (курсив мой, — *К. Р.*). «Международная солидарность, о которой мы говорим, — читаем далее, — не имеет ничего общего ни с абстрактным, наднациональным космополитизмом, порожденным неправильным пониманием общности, ни с узким шовинистическим национализмом, акцентирующим внимание только на национальных особенностях. Речь идет, в сущности, об органическом и, следовательно, более действенном духовном сближении, основывающемся на диалектическом соотношении общего и частного. При этом попытки изолировать народы путем подчеркивания различий между ними теряют всякую почву. Ныне такие отношения просто невозможны — с точки зрения политики, культуры и собственно литературы. Сравнительно-исторические исследования разных литератур подтверждают необходимость международных контактов, помогают национальным литературам отчетливо осознать свои достоинства и недостатки и освободиться от националистической экзальтации» (с. 194—195).

В работах того типа, который мы обсуждаем, исследователь неизбежно сталкивается с понятием «мировая литература». По поводу этого понятия все еще идут дискуссии относительно того, с какой поры начинается мировая литература в истинном значении этого слова: с эпохи ли утверждения капитализма или с древнейших времен, с Гомера и античности вообще. Существуют и разные точки зрения по вопросу о том, из чего складывается мировая литература: включает ли она все литературы — большие и малые — или только шедевры. Эм. Георгиев — сторонник наиболее широкого определения мировой литературы (с. 284). Всем своим контекстом книга болгарского ученого утверждает, что в перспективе развития мировой литературы будущее принадлежит социалистическим литературам, социалистическому реализму. Ссылаясь на Б. Сучкова, Эм. Георгиев подчеркивает, что советская литература выступает как «часть мирового художественного развития, как самостоятельный и важный этап в художественном мышлении человечества» (с. 282). Книга его заканчивается статьей о значении Октябрьской социалистической революции и советской литературы для литературного развития южных и западных славян.

В монографии А. Димы мы встречаемся с интересными суждениями о критериях универсальности, с помощью которых явления национальных литератур включаются в мировую литературу. Таковы «схожие структуры» произведений, масштаб «личности» писателя и, наконец, «высокое художественное качество» творений искусства слова. Но в результате, как отмечает В. Кулешов, «хочет того или не хочет А. Дима, всемирная литература оказывается у него просто суммой оцененных шедевров, хотя есть заявления, что она не их механическая сумма. Всемирная литература у него лишена идеологической мерки, из его концепции выпала категория „художественный метод“» (с. 17). Естественно поэтому, что в книге Димы не говорится о месте, какое занимают социалистические литературы, утверждающие художественный метод социалистического реализма, в современном мировом историко-литературном процессе. В монографии Й. Грабака понятие мировой литературы фигурирует рядом с понятием «общая литература» как высший тип литературной общности. Автор объясняет, как понимали мировую литературу в прошлом (Гете) и как понимают ее современные американские ученые, к определениям которых он относится критически (с. 110—111), но сам не дает четкой характеристики этого понятия.

3

Помимо монографий А. Димы, Эм. Георгиева и Й. Грабака нам хотелось бы обратить внимание на книгу словацкого ученого Диониза Дюришина «Теория литературной компаративистики»,[7] не-

[7] Ďurišin Dionýz. Teória literárnej komparatistiky. Bratislava, 1975.

lib.pushkinskijdom.ru

давно переведенную на русский язык.[8] Диониз Дюришин (р. 1929) — представитель среднего поколения филологов, ученик известного словацкого филолога М. Бакоша. Его первые работы, в том числе «Проблемы литературной компаративистики» (1967), не лишены родимых пятен литературоведческого структурализма; впрочем, и тогда в нем ощущалось внутреннее сопротивление этому направлению в науке, несмотря на то что его наставник в предисловии к книге рекомендовал его как структуралиста, а концепцию, которую Д. Дюришин развивал в этой книге, именовал «структуральной компаративистикой».[9]

Книга Д. Дюришина «Теория сравнительного изучения литературы» наряду с уже упоминавшимся исследованием И. Г. Неупокоевой, посвященным осмыслению проблем системного и сравнительного анализа всемирной литературы, принадлежит к незаурядным явлениям в области литературной науки. Она привлекает смелостью и масштабностью мысли, обоснованностью своих выводов. Ученый овладел громадным теоретическим и фактическим материалом, о чем свидетельствуют многочисленные ссылки. В стремлении к систематизации марксистско-ленинской теории сравнительного изучения явлений художественной культуры он, не боясь потерять свое лицо, не упускает возможности отметить вклад того или иного исследователя, использует результаты «широкой и концептуально содержательной дискуссии видных советских ученых-компаративистов», которая проходила на симпозиумах, международных славистических съездах и т. п.

Следуя учению Ленина, Д. Дюришин бережно относится к наследию буржуазной компаративистики, отрицая в ней все отжившее и удерживая положительное. Отмечая ее застой и кризис, методологическую беспомощность, он указывает, что в обширной практике западной компаративистики «немало ценного в области изучения конкретного материала, а также для выработки отдельных методических приемов» (с. 27). Автор внимательно всматривается в формалистские и структуралистские теории и, отбрасывая ошибочные общие построения, берет все, что может быть полезным, из частных достижений.

Необходимо подчеркнуть ясность идейно-теоретической позиции Д. Дюришина. Он руководствуется «положениями классиков марксизма-ленинизма, которые в своих трудах создали теоретические предпосылки для объективного толкования явлений действительности, а следовательно, литературоведения и компаративистики» (с. 34).

Книга состоит из пяти глав. Названия глав и разделов четко отражают сущность, структуру и логику исследования. В первой главе «Состояние и развитие теории сравнительного изучения литературы», богатой своим содержанием, прослеживается, как компаративистика шла к тому уровню, на котором она сейчас находится. Указывая на необходимость соблюдать преемственность в развитии компаративистики, автор с особым вниманием относится к учению «основоположника русской компаративистики» А. Н. Веселовского. Он показывает, как «актуальны основополагающие теоретические положения Веселовского» и его «методические приемы исследования» (с. 47), несмотря на историческую ограниченность его теории, которая сложилась «в совершенно иных обстоятельствах и закономерно отражает совершенно иной уровень мышления о литературе» (с. 46). Последствия упрощенного подхода к наследию великого ученого хорошо известны.

В сущности, концепция книги начинает раскрываться со второй главы, где речь идет о предмете и цели исследования, месте рассматриваемой научной отрасли литературоведения и излагается понятие мировой литературы. Если предметом сравнительного изучения является «литературный процесс, который осуществляется через совокупность взаимообусловленных национально-литературных и межлитературных связей и схождений и в котором находит выражение поступательное движение мировой литературы» (с. 67), пишет автор, то цель литературной компаративистики состоит в выяснении «типологической и генетической сущности литературного явления» (с. 69). Мировую литературу он рассматривает как «систему, включающую в себя такие литературные явления, которые определенным образом. . . связаны друг с другом, образуя тем самым известное единство» (с. 94). Эта система находится в постоянном движении и непрерывном изменении, и наше понятие о ней «может лишь приближаться к абсолютной полноте и точности» (с. 95). Исчерпывающее, раз навсегда данное определение мировой литературы невозможно, по мнению автора, поскольку «каждое очередное толкование этого понятия закономерно будет связано с конкретно-историческим уровнем освоения» непрерывно изменяющегося процесса, и это вполне естественно, так как в противном случае мы бы имели дело с мертвой, застывшей, статической системой (см. там же).

С этим диалектическим определением нельзя не согласиться.

В соответствии с доминирующим мнением Д. Дюришин не видит оснований

---

[8] Дюришин Диониз. Теория сравнительного изучения литературы. Перевод со словацкого. М., 1979, 319 с.

[9] Ďurišin Dionýz. Problemy literárnej komparatistiky. Bratislava, 1967, s. 6.

lib.pushkinskijdom.ru

считать компаративистику «особой дисциплиной», полагая, что компаративистика «входит в историю литературы» как «составная органическая часть» (с. 73). Что касается ее отношения к теории литературы, то она, как и история литературы, «благодаря своему частному характеру служит материалом для теоретических изысканий» и одновременно ее выводы могут «способствовать пересмотру представлений в сфере теории литературы» (с. 81). Таким образом, заключает исследователь, «между этими областями осуществляется сотрудничество по принципу двусторонней связи, и его позитивные плоды зависят от всесторонности и глубины сравнительного исследования, а также от тщательности компаративного анализа» (там же). Но не являются ли все-таки принципы сравнительного изучения литератур органической частью теории литературы? На этот вопрос автор, к сожалению, не отвечает.

В третьей главе дается классификация форм межнациональных литературных отношений. Автор не ограничивается простым делением их на генетическо-контактные и типологические. Так, например, он различает контакты внешние и внутренние, прямые и опосредованные. И в контактных связях, и в типологических отношениях Д. Дюришин видит всю сложность взаимопереплетения и взаимопроникновения различных сторон, элементов литературного творчества разных народов. Так, в типологических схождениях он усматривает общественный, литературный, психологический аспекты и, наконец, подходит к взаимопроникающей конкретно-типологической обусловленности литературных связей и схождений.

Глава четвертая посвящена проблемам сравнительного анализа и является, в сущности, центральной. В ней раскрывается главное содержание концепции автора. Здесь речь идет о принципах отбора и организации историко-литературного материала для исследования, излагается теория периодизации межнациональных литературных отношений.

При рассмотрении межнациональных литературных отношений Д. Дюришин подчеркивает *«решающую* роль воспринимающей литературы». «Из ее предпосылок, ее готовности к международной коммуникации», пишет автор, надо исходить при анализе литературных взаимодействий (с. 116). Иными словами, отечественная культурная среда должна быть способна к восприятию иноземного художника, более того, нуждается в нем. Лишь в этом случае он станет фактом отечественной литературы. Подчеркивая это, Д. Дюришин выступает против употребления самих терминов «влияние», «воздействие», «заимствование» (с. 143—145), считая их пережитками буржуазного компаративизма. Думается, однако, что отказываться от этих понятий — значит не учитывать всей сложности рассматриваемого процесса. Акт взаимодействия складывается из активности воспринимающей среды и входящего в нее творчества иноземного творца, которое должно обладать большой потенциальной силой воздействия. Эта сила и делает великих писателей мировыми явлениями. Таков диалектический процесс взаимопроникновения и взаимодействия национальных литератур. Разве огромное влияние гениев Шекспира, Л. Толстого или Достоевского на художников разных стран не является фактом?

И, наконец, в пятой главе речь идет о проблемах межлитературных синтезов, т. е. по существу о самом важном. Автор касается таких вопросов, как общности национальных литератур, социалистическая литература как единое целое в истории мировой литературы, т. е. подводит читателя к тому, к чему ведут все дороги: к постижению такой общности, как мировая социалистическая литература — главная тенденция в современной словесной художественной культуре.

К указанной большой общности исследователь идет через познание промежуточных общностей — региональных, зональных и других. Тут Д. Дюришин перекликается с книгой И. Г. Неупокоевой, в которой эта проблематика разработана подробно. Автор справедливо заявляет, что «нельзя абсолютизировать какую-либо из межлитературных общностей, как это случалось применительно к славянской, германской группам, литературам дунайского региона и т. д.», что влечет за собой «априорное установление оценочных критериев и отправных положений исследования» (с. 257).

Сравнительное изучение литератур в типологическом и контактном аспектах одинаково плодотворно и для национальных литератур и для постижения тенденций развития мировой литературной общности. Историк литературы «не может ограничить себя рамками одной национальной литературы, если только он стремится к ее углубленному постижению в исторической ретроспективе и перспективе, в единстве и соотношении с литературным процессом в широком смысле», — утверждает автор книги.

На V конгрессе Международной ассоциации компаративистов в Белграде была поставлена задача создания «Истории европейской литературы». Словацкий исследователь правильно полагает, что «история европейских литератур имеет смысл лишь в том случае, если ее рассматривать как международный синтез, межлитературную европейскую общность, нацеленную на уяснение сложного процесса всемирной литературы» (с. 260), а во всемирной литературе нельзя не обратить внимания на главную особенность ее на данном этапе, на «общность литератур социалистических стран и социалистической литературы вообще», которые образуют «особый межлитературный синтез, единое целое», являющееся «ка-

lib.pushkinskijdom.ru

чественно новым компонентом межлитературного процесса» и истолковываемое «в противопоставлении направленности несоциалистических литератур». Это вовсе не означает, что «между противостоящими мирами не существует литературных связей и схождений» (с. 273); эти связи и схождения «невозможно игнорировать» (с. 280).

В систему социалистических литератур входят и славянские литературы, представляющие собой типологическую общность меньшего объема, основанную на общности языков, территории, этническом родстве и т. п. Она также требует внимания исследователей. Интересно суждение по этому вопросу Д. Дюришина: «В славянских социалистических литературах наблюдается, с одной стороны, некоторое *усиление* славянской взаимности (общности, — *К. Р.*), а с другой стороны, частичное ее *преодоление* в интересах качественно нового, высшего единства», социалистического (курсив мой, — *К. Р.*). «Одновременно происходит известное перестроение этнических и географических критериев объединения национальных литератур. Они по-прежнему сохраняют свое значение, но принципиально подчинены критериям межлитературного синтеза, критериям высшего типа. Все эти и ряд других проблем должны стать предметом историко-литературного исследования, а также теории и методологии сравнительного изучения литератур» (с. 270—271).

Заслуга словацкого ученого состоит в том, что он привел в стройную систему методологические и теоретические понятия сравнительного изучения литератур, над чем работают многие филологи социалистических и несоциалистических стран, с наибольшей глубиной поставил нерешенные вопросы и по многим из них предложил свои обоснованные решения. Книга Д. Дюришина пробуждает, стимулирует творческую мысль ученых. Наряду с разработками других исследователей, в том числе и тех, о которых речь шла выше, она продвигает вперед теорию сравнительного изучения литератур с марксистско-ленинских позиций.

Никогда прежде сравнительное изучение словесного искусства не было столь актуальным, как в наше время интенсивного международного сотрудничества. Д. Дюришин с полным основанием заявляет, что между историками национальных литератур и компаративистами должно существовать «самое тесное сотрудничество», что узкая специализация тех и других находится в противоречии «с направленностью историко-литературного исследования к обобщению литературного процесса» (с. 280). На это указывает и Йозеф Грабак в своей книге, заявляя, что «каждый историк национальных литератур должен быть в известной мере компаративистом, даже если он непосредственно в области сравнительного изучения литератур и сравнительной поэтики и не работает» (с. 5). Это очень верное требование.

Нельзя не отметить одной существенной особенности подхода Д. Дюришина к предмету своего исследования. Строя теорию компаративистики, он не ограничивается установлением общих закономерностей при исследовании литературных связей и схождений, а углубляется в самую суть, в специфику художественного произведения. Если изучает литературные контакты, то доходит до самого, так сказать, корня, до живой ткани художественного творения, до его микроструктуры. То же и в типологических схождениях: он учит производить сопоставления и крупных литературных явлений, и самых мелких элементов в составе художественного произведения.

В заключение отметим, что небольшую заметку о проблемах терминологии сравнительного изучения литератур, помещенную в конце книги (с. 282—286), было бы целесообразнее поместить в конце первой главы. Все-таки это хоть и важное дело, но пафос книги не в нем.

4

Давно уже осознана у нас необходимость ведения систематической справочно-библиографической работы,[10] на основе которой только и возможны и конкретные по своему материалу, и обобщающие синтетические исследования. В этом плане нельзя не обратить внимания на два важных труда, без которых не может обойтись ни один ученый, работающий в области сравнительного изучения славянских и иных литератур. Один из них — это четвертый выпуск библиографического указателя, подготовленного Институтом научной информации по общественным наукам и Институтом мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР.[11] Этот выпуск является продолжением указателя «Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур» (1945—1960) и двух выпусков под измененным названием — «Взаимосвязи и взаимодействие литера-

[10] Добавим, кстати, что книги А. Димы, Й. Грабака и Д. Дюришина содержат хорошо составленные указатели, примечания и комментарии. Исследование Эм. Георгиева сопровождается лишь подстрочными ссылками на источники. Именной указатель, к сожалению, отсутствует.

[11] Взаимосвязи и взаимодействие литератур мира. Библиографический указатель (1971—1975), ч. I и II. Составили В. А. Либман, В. П. Пироговская и Н. В. Гельфанд. Редколлегия: доктор филол. наук А. Н. Николюкин (научный редактор), Н. В. Гельфанд (библиографический редактор), В. П. Пироговская (отв. редактор). М., 1979, 339+259 с.

lib.pushkinskijdom.ru

тур мира» за 1961—1965 и 1966—1970 годы.

В свое время наш журнал по достоинству оценил первый выпуск этого справочного издания и указал на его недостатки.[12] С тех пор прошло много времени, и это издание стало незаменимым пособием для литературоведов нашей страны. Оно систематически и с исчерпывающей полнотой фиксирует на своих страницах все, что создается в области сравнительного изучения литератур на национальных языках всех союзных республик. Принцип отбора и систематизации материала сохраняется прежний. Но с целью отражения творческих связей каждой литературы введена система полного дублирования материала в рубриках всех литератур, к каким он имеет отношение.

Принятая в этом издании структура и некоторые новшества в последних выпусках обеспечивают удобство пользования этим ценным библиографическим пособием, в котором каждый легко находит то, что его интересует. Указатель гарантирует полноту источников. Все дело теперь заключается в том, чтобы это издание имелось во всех литературоведческих учреждениях и на литературных кафедрах всех вузов страны.

Другое издание, которое уже стало настольной книгой каждого слависта, — это подготовленный Институтом славяноведения и балканистики биобиблиографический словарь,[13] посвященный деятелям дореволюционной славистической науки: историкам, археологам, этнографам, литературоведам, лингвистам, палеографам, искусствоведам. В книге даются биографические и библиографические сведения о трехстах семидесяти с лишним русских славистах и их трудах. В качестве авторов словарных статей выступает свыше ста двадцати славистов Москвы, Ленинграда, Киева и других городов нашей страны. Каждый, кто работает в области славистики, в области русско-славянских литературных — и не только литературных — отношений берет эту книгу с чувством благодарности ее издателям, редакторам и авторам и удивляется, как это он до сих пор обходился без такого необходимого в повседневной работе пособия.

Выход в свет словаря русских славистов — важное событие в жизни нашей славистической науки, его появление вызовет или, во всяком случае, ускорит возникновение многих трудов, послужит «исходным рубежом для дальнейших исследований», как справедливо заявляет редакция словаря в предисловии (с. 5).

Имея в виду, что славяноведение является комплексом научных дисциплин, охватывающим историю (в том числе историю культуры), литературоведение, языкознание и частично другие науки, занимающиеся изучением жизни славянских народов, их взаимных отношений и отношений с другими народами, издатели включили в словарь представителей всех разделов славяноведения.

По установившейся традиции в словарь не вошли ученые, работавшие по русской проблематике. В него включены, однако, имена ученых и писателей, деятельность которых хотя и не определялась зарубежной славистической тематикой, но которые выступили с интересными работами по славистике, как, например, В. Г. Белинский или историк С. М. Соловьев. Помещены также статьи о некоторых публицистах, путешественниках, деятельность которых связана со славяноведением (И. С. Аксаков, А. С. Хомяков, Ю. Ф. Самарин и другие славянофилы).

Кроме небольшого предисловия в словаре дается большая вступительная статья, принадлежащая перу В. А. Дьякова и А. С. Мыльникова, — «Об основных этапах истории славяноведения в дореволюционной России» (с. 11—46). Развитие славяноведения в дореволюционной России авторы делят на два крупных этапа. Первый этап начинается в XVIII веке и характеризуется становлением, формированием славистической науки, когда она постепенно выходит за пределы филологии и истории, что связано с развитием в это время русской национальной культуры. Второй этап начинается с 60—70-х годов XIX века и заканчивается 1917 годом; на протяжении второго этапа «славяноведение развивалось как уже сложившийся комплекс научных дисциплин» (с. 11). В статье в сжатом виде характеризуются направления в славистической науке и их виднейшие представители. Имен называется много, и все они фигурируют в последующих статьях, посвященных каждому ученому в отдельности.

Словарные статьи (размером от 1500 до 15000 знаков) в структурном отношении едины: вначале дается краткая биографическая справка; помимо фактических данных в ней наличествует сжатая характеристика мировоззрения и методологических позиций слависта, направления или школы, к которой принадлежал ученый, особенностей его научных взглядов. Далее указывается местоположение архива, библиография трудов ученого, статей и книг о нем.

Эта схема выдерживается на протяжении всего словаря. Редакция и ее сотрудники проделали большую работу по унификации статей. В конце дается обоснование приводимых в словаре данных, расходящихся с опубликованными

[12] А л е к с е е в М. П., З а б о р о в П. Р., Л е в и н Ю. Д., Р о в д а К. И. Библиография литературных взаимосвязей. — Русская литература, 1963, № 4, с. 230—232.

[13] Славяноведение в дореволюционной России. Биобиблиографический словарь. Отв. ред. В. А. Дьяков. М., 1979, 427 с.

lib.pushkinskijdom.ru

в других справочных изданиях (с. 389—392), приводится список книг, статей и публикаций по истории славяноведения в дореволюционной России (с. 393—394), краткие сведения об авторах статей в словаре (с. 395—398), список сокращений (с. 399—408) и, наконец, именной указатель (с. 409—427).

Структура словаря строго продумана, сделаны многочисленные сокращения названий журналов, учреждений и организаций, часто повторяющихся в статьях слов и т. п., что вместе с компактным шрифтом книги делает ее небольшой по объему, но вмещающей огромный материал.

В такой книге, как данный биобиблиографический словарь, в котором содержится бессчетное количество фактов, неизбежны ошибки, недосмотры и промахи. И в сущности, чтобы все они были замечены и вскрыты, рецензент должен был бы заново проделать ту черновую работу, какую провели сто двадцать авторов словарных статей. Это, разумеется, невозможно. А что недосмотры и пропуски есть, покажем на нескольких примерах. Во вступительной статье сказано, в частности, что в антологии Н. В. Гербеля «Поэзия славян» (1871) к изданным стихотворным текстам присоединены «вступительные очерки по истории славянских литератур А. С. Будиловича» (с. 24), тогда как на самом деле А. С. Будилович написал только пять из десяти статей, а авторами остальных являются О. Миллер, Н. Костомаров, Я. Головацкий, К. Жинзифов и А. Гильфердинг. В статье Ю. И. Штакельберга о Н. В. Берге не указано на его сотрудничество в газете Н. Ф. Павлова «Наше время», где печатались корреспонденции Берга с Ближнего Востока. В списке литературы о нем нет ссылок на статьи Ю. Д. Левина «Н. В. Гербель и его антология „Поэзия славян“» и К. И. Ровды «Русские славянофилы и чешская литература» в сборнике «Славянские литературные связи» (Л., 1968), в которых речь идет также о Берге. В статье И. П. Медведева о Н. Лавровском нет ссылок на сборник «Из истории русско-славянских литературных связей XIX в.» (М.—Л., 1963). В статье А. А. Алексеева о Яцимирском список литературы не содержит ни одной ссылки на работы А. А. Матковской. В его же статье о Г. А. Воскресенском не упоминается изданная последним в трех выпусках «Славянская хрестоматия» (М., 1882—1884), и т. д. Но мелкие промахи и пропуски не могут поколебать нашей высокой оценки труда, не имеющего прецедентов в истории русской славистики.

Как бы дополнением к словарю являются вышедшие почти одновременно две частные библиографии — одна в Чехословакии, другая в нашей стране. Они посвящены крупнейшим русским славистам конца XIX—первой половины XX века В. А. Францеву (1867—1942) [14] и А. И. Яцимирскому (1873—1925).[15] Это люди разных личных судеб, темпераментов, убеждений, масштабов. Первый — родился на шесть лет раньше и ушел из жизни на семнадцать лет позднее. У него хорошо складывалась научная биография, но на его судьбе отразились крупнейшие общественные события, потрясшие нашу страну: первая мировая война и революция. Он сторонился общественной деятельности и весь принадлежал науке. Второй — был всегда в гуще жизни, своим призванием ученого служил великим идеям века, хотя занимался не только современными литературными проблемами, но и весьма отдаленными во времени. Историю русской славистики нельзя представить без этих имен. Но в то время как о В. А. Францеве в последнее время произведены большие изыскания Л. П. Лаптевой (правда, ее работы в большинстве опубликованы в Чехословакии и не все доступны в нашей стране), разработка наследия А. И. Яцимирского у нас только начинается.

Изданный Государственной библиотекой ЧСР и Славянской библиотекой в Праге библиографический указатель трудов В. А. Францева, составленный Т. Силлабой, открывается его вступительной статьей, содержащей основные биографические сведения об ученом и краткий обзор его научной деятельности, а также характеристику его мировоззренческих и методологических позиций. Указатель содержит более трехсот названий трудов. Первые публикации ученого обозначены 1892 годом, последние появились в 1948 году посмертно.

В. А. Францев был профессором Варшавского университета, который во время первой мировой войны перебазировался в Ростов-на-Дону. Научные интересы связывали В. А. Францева преимущественно с чехами. Он много занимался русско-чешскими учеными и литературными связями XVIII—первой половины XIX века. В 1919 году его пригласили в Прагу, куда он уехал с согласия Советского правительства и где возглавил ставший позднее всемирно известным славянский семинар, из которого вышли почти все выдающиеся чехословацкие филологи-слависты.

Будучи учеником Йозефа Первольфа (1841—1891), принадлежавшего к либерально-консервативной исторической школе, В. Францев унаследовал его методологические установки. «Консерва-

[14] Syllaba Theodor. Vladimir Andrejevič Francev. Bibliografický soupis vědeckých prací s přehledem jeho činnosti. Praha, 1977, 130 s.

[15] Матковски Александрина. Яцимирский Александр Иванович. (Биобиблиографический справочник). Кишинев, 1979, 110 с.

lib.pushkinskijdom.ru

тивная историческая школа, — пишет Т. Силлаба, — считала связь исторической науки с политикой бесполезной для политики и губительной для „объективной" историографии, которая находила для себя твердую почву только в утонченной (dokonalé) эвристике. Ее занимают прежде всего биографические факты отдельных личностей и самые мелкие детали исторических событий» (с. 18). С этой, фактографической стороны труды В. А. Францева безукоризненны и просто замечательны. Можно вполне согласиться с автором вступительной статьи, когда он пишет: «Было бы жаль, если бы из-за идеологических, теоретических и методологических недостатков автора его научное наследие и далее мало использовалось» (с. 35).[16] К этому тем более следует присоединиться, что русский академик, находясь в Праге и став чешским гражданином (1927), «не жил в среде пражской русской эмиграционной колонии», «никогда не выступал в печати против Советской власти» (с. 12) и был решительным противником немецкого фашизма (с. 15—16).

К книге приложены фоторепродукции архивных документов и фронтисписов некоторых изданий трудов Францева (с. 45—56), перечень статей о нем (с. 111—112) и именной указатель (с. 118—129), облегчающий пользование этим справочным изданием.

Плохо изучено у нас, как уже сказано выше, наследие другого выдающегося ученого — Александра Ивановича Яцимирского, библиографический указатель трудов которого составила А. А. Матковская. Прежде чем приступить к его созданию, А. А. Матковская проделала большую исследовательскую работу, произвела много поисков и сделала немало открытий, в результате чего библиографический список трудов А. И. Яцимирского учетверился по сравнению с предшествующим справочником А. С. Киделя (1967). Несмотря на это, и справочник А. А. Матковской не включает всего, созданного ученым. Недоступным оказались многие зарубежные издания, в которых печатался А. И. Яцимирский. И все-таки сделано немало: произведены архивные изыскания, изучены воспоминания современников ученого, сопоставлены в стилистическом плане статьи, подписанные подлинным именем автора и неподписанные, для раскрытия его многочисленных псевдонимов. И это позволило ввести в научный оборот множество новых материалов, принадлежащих ученому.

Библиографическому содержанию книги предшествует исключительно интересный по своей новизне очерк «Из жизни и деятельности А. И. Яцимирского» (с. 7—21). Перед читателем возникает благородный образ выдающегося ученого-демократа, уволенного из Петербургского университета за передовой образ мыслей, за пропаганду социалистических идей. Суворинское «Новое время» организовало гнусную травлю ученого, обвинив его в том, что он свои лекции «превращает в революционные манифестации, пропагандирует идеи социализма среди молодежи» (с. 19). Филолог европейского масштаба, выдающийся знаток русской, польской, румынской, болгарской, молдавской, чешской и других европейских литератур вынужден был заниматься литературной поденщиной. «. . .Писать и писать без конца, чтобы существовать с семьей, давать 16 часов в реальном училище, читать бесплатные лекции в университете. . . Я устал от этой борьбы в течение 15 лет, устал каждое утро думать о заработке. . .» — писал он Т. Д. Флоринскому (с. 17).

Библиография трудов А. И. Яцимирского содержит 757 названий. Тут такие крупные монографии, как «Григорий Цамблак» (1904), «Новейшая польская литература. От польского восстания 1863 г. до наших дней» (в 2-х томах, 1908) и многие другие, публикации рукописей и документов, статьи, рецензии на самые разнообразные ученые и публицистические труды. Даже беглое знакомство с библиографией сочинений А. И. Яцимирского и многочисленными рецензиями и откликами на них обнаруживает не только широчайшую эрудицию ученого, но и то, что его научные труды были живым явлением в тогдашнем обществе. Составлен справочник со знанием дела, добросовестно и отличается большой полнотой, что является результатом упорного многолетнего труда молодой исследовательницы, поставившей своей целью вырвать из забвения и воссоздать в своих работах истинный облик замечательного ученого.

Основная часть книги состоит из четырех разделов: I. Монографии, исследования, статьи; II. Рецензии, библиографические заметки; III. Доклады и сообщения; IV. Переводы. Раздел V включает литературу о жизни и деятельности ученого, ссылки на его труды. Книга заканчивается именным указателем и списком сокращений.

Если указатель Т. Силлабы составлен в строго хронологическом плане, то А. Матковской показалось более удобным

[16] У нас даже крупнейшие труды этого выдающегося русского ученого можно обнаружить только в книгохранилищах Москвы и Ленинграда. Это: «Очерки по истории чешского возрождения. Русско-чешские ученые связи конца XVIII и первой половины XIX ст.» (Варшава, 1902), «Польское славяноведение конца XVIII и первой четверти XIX ст.» (Прага чешская, 1906), «Письма к Вячеславу Ганке из славянских земель». (Варшава, 1905), «Korespondence Pavla Josefa Šafaříka» (1825—1861, I—III; v Praze, 1927).

lib.pushkinskijdom.ru

труды, вошедшие в первый раздел («Монографии, исследования, статьи» — 226 номеров), расположить в алфавитном порядке. К сожалению, из-за этого читатель не сразу может уловить последовательность в развитии идей ученого.

Хотелось бы обратить внимание еще на одно библиографическое пособие, подготовленное тремя чешскими учеными. Это «Библиографический указатель трудов акад. Иржи Горака с обзором его деятельности».[17] Указатель составлен Зденеком Урбаном. Статью «Иржи Горак и чехословацкая этнографическая наука» написал А. Робек (с. 5—48), а статью «Иржи Горак — литературовед и историк славистики» (с. 49—84) — Ян Петр. И этнограф, и фольклорист, и литературовед найдут для себя много интересного в этом библиографическом пособии, содержащем почти семьсот названий. Иржи Горак, один из крупнейших славистов нашего времени, возглавлял в Пражском университете после смерти Я. Махала кафедру сравнительной истории славянских литератур. Горак был крупным специалистом в области русской и советской литературы. Его перу принадлежат статьи и исследования о Пушкине, творчество которого он хорошо знал, а также о Гоголе, Белинском, Грибоедове, Добролюбове, Герцене, Тургеневе, Л. Н. Толстом, Салтыкове-Щедрине и Достоевском.

Указатель вышел в серии «Библиография выдающихся славистов — преподавателей Карлова университета» (т. 7-й). Составлен он вполне квалифицированно. Знакомство с ним филологов, занимающихся русской литературой и русско-славянскими литературными отношениями, позволит им избежать возможных пропусков в работе.

Иного типа библиографические справочники посвящены писателям. Стопятидесятилетний юбилей со дня рождения Л. Н. Толстого вызвал появление ряда таких справочников в социалистических странах. Народная библиотека им. Кирилла и Мефодия в Софии издала внушительную по своему объему книгу под названием «Библиография. Лев Толстой. 1828—1910» (София, 1979, 189 с.).

Книге предпослана вступительная статья известного русиста проф. Велчо Велчева. Справочник содержит 1391 библиографическую единицу изданий произведений великого русского писателя на болгарском языке, начиная с 1889-го и кончая 1978 годом, и указатель литературы о Толстом, выходившей в Болгарии с 1883-го по 1978 год. Библиографическая информация в необходимых случаях аннотируется. Книга снабжена именным указателем (с. 154—164), указателем произведений Л. Н. Толстого на болгарском языке (с. 165—171), указателем названий произведений писателя на русском языке и их соответствий в болгарском переводе (с. 172—186), а также предметно-тематическим указателем литературы о Л. Н. Толстом (с. 187—189). Исследователи, занимающиеся изучением распространения и усвоения творчества великого писателя за рубежом, получили хороший подарок.

Внимание советского читателя не может не привлечь другая книга, изданная Народной библиотекой им. Кирилла и Мефодия и Национальным музеем болгарской литературы в Софии совместно с Всесоюзной государственной библиотекой иностранной литературы в Москве. Книга эта называется «П. К. Яворов. 1878—1914. Библиография» (София, 1978, 267 с.). Составленный Л. П. Лихачевой (СССР) раздел «П. К. Яворов в СССР» (с. 171—198) дает обильный материал для исследователей русско-болгарских литературных отношений. В этом издании указатели разработаны еще более дифференцированно, чем в справочнике, посвященном Л. Н. Толстому.

5

В этом разделе обзора нам хотелось бы остановиться на конкретных исследованиях историко-литературного процесса, отличающегося непрерывным движением и взаимопроникновением литератур. И хотя в изучении межнациональных литературных отношений преобладают работы, посвященные генетическо-контактным связям, в последнее время учащаются попытки рассматривать литературные явления в типологическом аспекте и в сочетании типологического с генетическо-контактным подходом, т. е. становится все более очевидным, что без типологических сопоставлений литературных фактов, процессов, течений, творческих индивидуальностей нельзя постичь закономерности историко-литературного процесса ни в национальном плане, ни в региональном, ни в мировом. И литературоведы социалистических стран могут уже говорить о некоторых успехах, достигнутых при сравнительно-типологическом подходе к литературным явлениям. Мы недавно писали о книге Р. Паролека и И. Гонзика «Русская классическая литература» (Прага, 1977);[18] чехословацкие русисты благодаря такому подходу сумели хорошо показать русскую литературу XIX века в европейском контексте, охарактеризовав на этом фоне многие ее явления как яркие и неповторимые. Им удалось не-

[17] Robek Antonín, Petr Jan, Urban Zdeněk. Bibliografický soupis prací akad. J. Horáka s přehledem jeho činnosti. Praha, 1979, 215 s.

[18] Ровда К. И. Набирая высоту. (Новые книги чехословацких русистов). — Русская литература, 1979, № 2, с. 181—185.

lib.pushkinskijdom.ru

плохо раскрыть своеобразие и мировое звучание русской классической литературы.

Одному из авторов этого труда, его инициатору и главному исполнителю, профессору философского факультета Карлова университета в Праге Р. Паролеку 1 декабря 1980 года исполнилось шестьдесят лет. Окончив в 1951 году Ленинградский университет по филологическому факультету, он с 1952 года преподает в столичном университете. Специализируясь по русской литературе, Р. Паролек вскоре переходит на сравнительное изучение искусства слова и одним из первых у чехов начинает заниматься типологическими исследованиями. Его первой крупной работой была монография «Вилем Мрштик и русская литература». Перу Р. Паролека принадлежит множество статей, рассматривающих в типологическом аспекте творчество русских писателей (Белинского, Герцена, Некрасова, Толстого, Щедрина, Лескова, Бунина, Вересаева, Горького). В 1963 году он выпустил монографию о Достоевском. К своему шестидесятилетию Р. Паролек приходит с тремя крупными синтетическими работами. Это названный нами труд «Русская классическая литература» (в соавторстве с И. Гонзиком), «Введение в литературу народов СССР» и «Сравнительная история прибалтийских литератур». Две последние книги сданы в производство. Р. Паролек находится в расцвете сил, и от него мы вправе ожидать новых интересных исследований.

Сравнительно-типологическое сопоставление приносит ощутимые результаты не только применительно к прошлому, но и к современности. «В настоящее время, — отмечается в статье «О сравнительной типологии», предпосланной сборнику Института чешской и мировой литературы ЧСАН, — на первый план выдвигается изучение отношений между литературами социалистических стран, понимаемых как синтез социалистических литератур или также как мировая социалистическая литература».[19] В статьях сборника, принадлежащих перу Р. Пытлика, В. Кенигсмарка, М. Земана, И. Таборской, Д. Годровой, В. Мацуры и Г. Грзаловой, сделана плодотворная попытка рассмотрения многих явлений чешской литературы в типологическом сопоставлении с немецкой и советской литературами. Ради экономии места приведем только один пример, взятый из статьи Р. Пытлика «Восприятие Гашекова Швейка в нашей и мировой литературе» (с. 19—45). Оказывается, что всемирно известный роман Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка», появившийся в 20-е годы нашего века, не был признан у себя на родине, считался стоящим вне изящной литературы; он прозвучал как мировое явление сначала в Германии, где был воспринят левой критикой в контексте немецкой антивоенной литературы, а затем у нас в стране.

Книга Эмы Пановой называется «Связи и сопоставления. Русская поэзия в словацком литературном и общественном контексте до 1918 года».[20] Ее научным редактором выступает Диониз Дюришин. Неудивительно, что книга, посвященная русско-словацким литературным отношениям, написанная сотрудником Института литературоведения Словацкой академии наук и отредактированная другим сотрудником этого института, основывается на теории сравнительного изучения литератур, разработанной в этом научном учреждении.

Словацкие литературоведы давно и с похвальным усердием работают над теоретическими проблемами истории литературы. Они раньше, чем ученые других социалистических стран, создали Историю мировой литературы,[21] основанную на долгих и терпеливых поисках, много думают и пишут о роли и месте в мировом литературном развитии национальных литератур «малых» народов.

Имя Э. Пановой известно лишь специалистам, следящим за словацкой литературной наукой. Но ее исследование достойно того, чтобы с ним познакомились широкие круги литературоведов социалистических стран. Книге, о которой мы говорим, предшествовала другая. Она называлась «Пушкин в словацкой литературе до 1918 года» (1966). И если в предыдущей монографии предметом изучения было отношение словацкой литературы к одному русскому поэту, то в настоящей книге поле исследования расширяется и включает всю русскую поэзию, нашедшую отзвук в Словакии на протяжении целого столетия. Фактически и здесь речь идет о восприятии пушкинской поэзии, но автор подходит к ней по-иному: акцент делается на восприятии отдельных литературных родов, представленных в пушкинской поэзии. Жанровый аспект в исследовании связей открывает некоторые моменты, проливает новый свет на участие пушкинской поэзии в формировании и развитии некоторых жанров в словацкой литературе и дает исходную точку для типологического сопоставления русской и словацкой поэзии.

Книга состоит из трех частей. В первой части («Русская поэзия в словацких переводах до 1918 года») и второй («Со-

[19] Vztahy a cíle socialistických literatur. Red. Radko Pytlík a Hana Hrzalová. Praha, 1979, s. 7.

[20] Panovová Ema. Vzťahy a konfrontácie. Ruská poézia v slovenskom literárnom a spoločenskom kontexte do roku 1918. Bratislava, 1977, 299 s.

[21] Dejiny svetovej literatury, t. 1—2. Bratislava, 1963.

lib.pushkinskijdom.ru

поставление жанров») на фоне типологического сопоставления русской и словацкой поэзии показано участие русской поэзии в формировании и развитии лирики, лирико-эпических форм (басня, баллада, лирико-эпическая поэма), проанализированы переводы пушкинской «Песни о вещем Олеге», выяснены вопросы формирования строфы штуровских героических песен в европейском контексте и роли лирико-эпической поэмы в штуровском и русском романтизме. Имена Ломоносова, Державина, Крылова, Пушкина, Лермонтова, Подолинского, А. Хомякова, А. К. Толстого фигурируют в разных разделах в зависимости от жанра, который русские поэты представляют. Эти части имеют наиболее синтетический, обобщающий характер. В первой части автор воссоздает общую картину восприятия русской поэзии — распространение ее в переводах и усвоение ее отдельных жанров словацкой поэзией, во второй части обобщает результаты, добытые при помощи сопоставительного анализа жанров русской романтической поэзии и поэзии штуровской эпохи. «В обеих частях, — пишет автор, — я занимаюсь вопросами баллады и лирико-эпической поэмы, но аспект исследования одного и того же предмета в каждой части иной и потому иные соответственно аналитические приемы и обобщения» (с. 9).

Третья часть посвящена восприятию поэзии А. С. Хомякова, А. К. Толстого и М. Ю. Лермонтова. Но и тут ощущается внутреннее присутствие Пушкина. Его творчество выступает как бы в виде мерила при сопоставлении восприятия других поэтов. Особая и самая большая глава посвящена «известному, — как пишет автор, — но притом третьестепенному поэту — славянофилу А. С. Хомякову, лирика которого по количеству переводов превосходит Пушкина и Лермонтова вместе взятых» (с. 8). Именно его поэзия была наиболее близка поэтам словацкого национального возрождения. Причины этой близости обстоятельно выяснены Э. Пановой.

Типологически сопоставляя литературный процесс в Словакии и России, автор видит не только аналогии и подобия, но и существенные различия в положении литературы народа, обладающего государственностью, и народа угнетенного, каким был словацкий. Этим-то и объясняется, что «запаздывающая» в своем развитии словацкая литература отличалась недостаточной развитостью и определенностью направлений и характеризовалась синкретизмом. Следствием этой недостаточной дифференциации литературных направлений, пишет автор, является то, что словацкой поэзии «было близко в сущности лишь одно течение в русской поэзии — так называемое пушкинское. На протяжении всего XIX столетия у нас, — продолжает Э. Панова, — привлекают внимание русские поэты, которые формировались в тридцатые годы под влиянием господствующего романтизма, следовательно Пушкин и поэты его поколения, близкие ему многими элементами поэтики, — А. С. Хомяков и А. К. Толстой, хотя каждый из них иными чертами и в иное время» (с. 279).

Книга Э. Пановой является итогом длительных разысканий в области словацко-русских литературных отношений. Она показывает хорошую осведомленность автора в обеих литературах, в обоих языках. Ее отличает не только добросовестность, но и глубокое понимание вопросов теории литературы и поэтики. Панова не ограничивается анализом общих вопросов в литературных отношениях двух народов, но углубляется в самую поэтическую ткань художественного произведения, рассматривает процесс усвоения иноземной поэзии в динамике и в связи с другими иноземными литературами. Она показывает, например, что в строфе штуровских героических песен имеются следы не только русской и польской поэзии, но и немецкой, хотя конкретная реализация этой строфы «прямо зависела от отечественной стихотворной системы, которая на соответствующем этапе сближает словацкую поэзию прежде всего с польской» (с. 93).

Автор книги проявляет историзм в подходе к русскому славянофильству, подчеркивая отличие ранних славянофилов (А. С. Хомяков) от представителей официальной идеологии (М. Погодин, С. Шевырев) и от позднего славянофильства, вступившего на путь реакции. Э. Панова обращает внимание на некоторые точки соприкосновения между ранними славянофилами и декабристами, мимо чего проходили прежние словацкие исследователи. Она подчеркивает также точки соприкосновения у словацких поэтов штуровской поры и поэтов-декабристов (служение народу, историзм, воспитательное значение поэзии и т. п.), хотя следовало бы обратить внимание и на то, что их разделяло — и во времени, и в идейном плане.

В книге Э. Пановой удачно сочетается генетическо-контактный и типологический подход к изучению литературных связей «большой» и «малой» литературы. То же мы видим и в книге Ангела Анчева «Лев Толстой и болгарская литература», вышедшей к 150-летию со дня рождения великого художника (София, 1978, 214 с.). А. Анчев, опираясь на труды других исследователей, занимающихся изучением творчества Л. Н. Толстого и его проникновения в болгарскую культурную среду, и на обширные собственные наблюдения, делает попытку дать картину проникновения, распространения и популяризации толстовского творчества в Болгарии, с одной стороны, и его воздействия на болгарских художников слова, с другой.

lib.pushkinskijdom.ru

В первой главе «Интерес к Толстому» (с. 5—49) дается общий очерк восприятия болгарской литературно-критической мыслью и литературной наукой творчества великого русского писателя с 80-х годов XIX века и до наших дней, начиная от первых сообщений о нем и оценок со стороны критиков и писателей конца века и кончая марксистской критикой.

Болгарское литературоведение 60—70-х годов, как отмечает автор, имеет значительные достижения в изучении наследия Л. Н. Толстого и его восприятия в Болгарии. Вместе с тем недостаточное внимание уделяется толстовским традициям, в частности эпическим, в болгарской литературе. Все еще мало изучается «типология» художественного мышления великих романистов, в первую очередь Л. Н. Толстого, и болгарских писателей (с. 49). Восполнить эти пробелы и призвана книга А. Анчева.

Шесть глав книги посвящены изучению типологических схождений в творчестве Л. Н. Толстого и выдающихся болгарских писателей — от Ивана Вазова до наших дней — и творческого восприятия эпических традиций великого русского художника Иваном Вазовым (с. 50—69), Йорданом Йовковым (с. 70—110), Димитром Талевым (с. 111—139), Георгием Караславовым (с. 140—152), Димитром Димовым (с. 153—170), Эмилияном Станевым (с. 171—197).

Названные писатели составляют цвет болгарской литературы. И тем важнее проследить их соприкосновение с творчеством русского писателя, которое явилось шагом вперед в развитии художественной культуры человечества. Прежде всего автор отмечает, что интерес к Толстому в Болгарии непреходящ, что это не что-то эпизодическое, а постоянно действующий фактор. Романы Толстого были неизменными спутниками поднимавшейся к вершинам творчества болгарской литературы, «незаменимой школой для болгарских писателей», школой мастерства. Интерес к нему возрастал всякий раз после крупных исторических событий в жизни болгарского народа (освобождение от османского ига, социалистическая революция в Болгарии и т. п.). Именно в эти переломные моменты вставали во всей остроте вопросы соотношения личности и общества, личности и ее роли в истории, вопросы национального самосознания и т. п. И тут болгарским писателям было чему поучиться у Толстого.

Творчество Толстого обращало писателей Болгарии к значительным проблемам исторической жизни нации, подсказывало «принципы эпического моделирования» романного жанра, формы укрепления связи героя с историей и национальной психикой. Это особенно обнаруживается, по словам Ангела Анчева, в творчестве И. Вазова, Д. Талева и Г. Караславова, которым «тип» художественного мышления автора «Войны и мира» оказался особенно близок. Восприятие ими опыта Л. Н. Толстого в общем плане выразилось в эпическом, масштабном отражении жизни народа, взятого в наиболее решающие моменты истории, в изображении неразрывной связи человека с историей на фоне великих общественных событий, в построении художественного образа в его социальной обусловленности и в соответствии с национальным психическим складом, в превращении личных, социальных и национальных проблем в общечеловеческие; и самое главное — способствовало овладению структурой масштабного, многопланового романа.

У каждого художника воздействие Толстого проявлялось в различной форме и в зависимости от меры его таланта. И это отчетливо прослеживается А. Анчевым. Толстовские принципы художественного отражения действительности, отмечает автор, усваиваются Вазовым и далее Йовковым, Талевым и Караславовым особенно интенсивно потому, что их творчество типологически близко толстовскому методу претворения действительности. Это — монологическая линия повествования, в которой выражается интерес к социально-бытовому и национальному в характере героя, к гармоничному и эпическому в истории народа. «Это устойчивая реалистическая традиция в нашей литературе, — пишет автор, — которая опиралась на здоровые национальные позиции и никогда не теряла связей с человеком труда» (с. 199). Особенно важно, по мнению автора, что толстовская традиция входит в болгарскую литературу в то самое время, когда «формируется стиль нашей литературы, когда перед Вазовым встает вопрос воссоздания героического прошлого в целостной художественной картине, которая должна воспитывать в грядущих поколениях любовь к народу и чувство долга и ответственности перед народом» (с. 20).

Одним из главных условий, облегчавших усвоение толстовского метода отражения действительности, по словам А. Анчева, было то, что в Болгарии, как и в России времен Толстого, самым крупным общественным слоем было крестьянство с его устойчивыми патриархальными традициями, накладывавшими соответствующий отпечаток на тип национального мышления и национального характера. И соприкосновение патриархального уклада жизни с наступлением капиталистических отношений в стране вызывало то чувство протеста, которое так гениально выразил в России Толстой.

Ставя перед собой задачу раскрыть роль Толстого в творчестве болгарских писателей, автор учитывает и воздействие на них других иноземных писателей. Когда у него речь заходит о таких современных художниках, как Д. Димов и Эм. Станев, он отмечает, что в твор-

lib.pushkinskijdom.ru

честве последних оказывается сильным помимо Толстого воздействие Ф. М. Достоевского — полифоничности и жанровой структуры его романов. Тут много интересных и метких наблюдений, на которых мы, к сожалению, не можем остановиться за недостатком места. Нельзя не согласиться с автором, что соединение традиций Толстого и Достоевского приводит болгарских писателей к созданию оригинальных, сложных по жанру произведений, к интересным открытиям; Эм. Станев, например, кладет «начало новой романной структуры» в болгарской литературе (с. 203).

Думается, однако, что автор неправ, когда рассматривает монологический роман-эпопею Толстого и полифонический роман-трагедию Достоевского как «две взаимно исключающие традиции» (с. 203), ссылаясь при этом на Мережковского, который считал Толстого и Достоевского писателями совершенно противоположными друг другу. Как показал Г. Фридлендер,[22] в творчестве Толстого и Достоевского при всем их несходстве наблюдаются типологические черты, которые не дают права противопоставлять их творческие методы, порожденные одной и той же эпохой. И не случайно, что Толстой шел к жанру романа-трагедии («Анна Каренина»), свойственного Достоевскому, а последнего влекло к жанру романа-эпопеи. При анализе воздействия Л. Толстого и Достоевского на роман Эм. Станева «Иван Кондарев» следовало бы также учесть и типологическое сходство некоторых черт этого романа с творчеством М. Горького. Не отрицая сходства Эм. Станева с Л. Н. Толстым и Ф. М. Достоевским в построении характеров и в искусстве психологического анализа, «нельзя не заметить, — пишет К. В. Шенкер,[23] — принципиального отличия между изображением народных масс и их исторической роли у Эм. Станева и болгарских и русских классиков. Да и самая структура характеров, „диалектика души" его героев иная, чем у Толстого и Достоевского». «Диалектика души» героев Станева «по существу ближе к горьковской, нежели к толстовской».

Рассмотренные нами труды самых различных родов и жанров и опубликованные в разных социалистических странах — а многие остались за пределами данной статьи — показывают, что литературная наука стран социалистического содружества находится в настоящее время на таком уровне, который должен стать исходным рубежом для создания в предстоящие годы крупных обобщающих трудов по истории как национальных, так и зонально-региональных литературных общностей, а в конечном счете мировой социалистической литературы. Инструментом для создания таких обобщений является сравнительное изучение литературных явлений с позиций марксистско-ленинской теории, позволяющей подойти к исследованию литературных явлений в их всеобщей связи и типологическом осмыслении. Не будем, однако, выдавать желаемое за действительное. Это стратегическая задача на долгие годы. Она диктуется нашим великим временем.

[22] Фридлендер Г. Достоевский и Л. Толстой. — В кн.: Фридлендер Г. Достоевский и мировая литература. М., 1979, с. 158—213.

[23] См.: Шенкер К. В. М. Горький и Э. Станев. (К вопросу об общности типологических черт романа). — В кн.: По законам жанра. Тамбов, 1975, с. 175—184.

С. И. Николаев

ПОЛЬСКО-РУССКИЕ СВЯЗИ СТАРШЕЙ ПОРЫ *

Изучение польско-русских литературных связей XVII—XVIII веков в последние годы перешло в новую фазу. В результате плодотворной работы польских и советских исследователей с 1962-го по 1972 год появилось несколько книг (Р. Лужного, П. Левин, О. А. Державиной, В. Д. Кузьминой, А. И. Рогова) и десятки содержательных статей, зачастую с изданиями текстов, которые как бы завершили определенный период исследования литературного взаимодействия двух славянских стран.[1] Новый период характеризуется интересом к ранее не привлекавшим внимания областям: барочной прозе, поэзии, типологии раз-

* Małek E. Historia o Meluzynie. Z dziejów romansu rycerskiego na Rusi. Bydgoszcz, 1978, 252 s.

[1] Обзор их см. в статье: Lewin P. Literatura staropolska a literatury wschodniosłowiańskie. — Literatura staropolska w kontekście europejskim. Wrocław, 1977, s. 139—168.

lib.pushkinskijdom.ru

вития польского и русского театра. Здесь по-прежнему значительное место занимают разыскания новых текстов и всестороннее исследование памятников известных, но неизученных и неизданных. Отметим, что в этой новой фазе очень ощутимо влияние современной советской медиевистики. В полной мере сказанное относится и к автору рецензируемой книги, так как Элиза Малэк окончила филологический факультет Ленинградского университета и самым непосредственным образом влияние это на себе испытала. Не случайно ее книга ориентирована на монографическую серию памятников древнерусской литературы, много лет издаваемую сектором древнерусской литературы Пушкинского Дома.

Содержательные статьи Э. Малэк неоднократно публиковались в польских [2] и советских изданиях.[3] Уже первая ее работа была посвящена неизвестному ранее памятнику переводной литературы XVII века — «Повести об астрологе Мустаеддине», литературная судьба которой началась в XVII, а закончилась в XX веке. Комплексное исследование сопровождалось образцовым изданием текста повести. Аналогично построена и книга «История о Мелюзине. Из истории рыцарского романа на Руси». Она состоит из краткого введения, четырех глав, заключения и приложения, где напечатан текст перевода.

В первой главе «Появление „Истории о Мелюзине“ Жана д'Арра и ее рецепция в Западной Европе» автором кратко изложена история создания этого старофранцузского романа (повести) конца XIV века. Он был очень популярен в Европе в XVI—XVIII веках и, подобно многим позднесредневековым романам, постепенно превратился в народную книгу, издававшуюся и в XIX веке, в том числе и на национальных языках — известны немецкий, голландский и английский переводы. Позднее он вдохновлял К. Брентано и Гете. На польский язык «Мелюзина» была переведена в середине XVI века (первое издание 1569 года).

Вторая глава «Русские переводы „Истории о Мелюзине“ и их отношение к польскому тексту» посвящена двум русским переводам повести, сделанным в последней четверти XVII века со второго польского издания 1671 года. Первый перевод, сохранившийся в двух списках и изданный в 1964 году Г. Бергман,[4] Э. Малэк датирует 1676 годом, как указано в одном из списков (шведская славистка посчитала эту дату датой списка, а перевод предположительно относила к XVI веку и в переводчике видела Ивана Федорова), датировка второго известна — переводчик Посольского приказа Иван Гуданский перевел повесть в 1677 году. К пяти известным спискам этого перевода Э. Малэк привлекла два новых. В главе после изложения истории изучения дается текстологическое исследование переводов, выявлены редакции и варианты, а также списки, ближе всего отражающие первоначальный текст. В результате сравнения обоих переводов с оригиналом и изучения переводческой техники автор пришла к выводу, что «основным принципом, которым руководствовались оба переводчика в своей работе, было стремление передать русскому читателю занимательность сюжета; и неизвестный переводчик-любитель, и Иван Гуданский достигли в этом неплохих результатов» (с. 51). Досадным упущением этой главы является отсутствие подробных описаний рукописей, указаны лишь шифры и датировки, даже без ссылок на печатные описания (с. 27). Это усложняет и изучение конвоя повести, поскольку не видно, в какие сборники перевод включался (повесть существовала и в сборниках и отдельно).

Третья глава «„История о Мелюзине“ на фоне беллетристики переходного периода» посвящена художественным особенностям повести. Автор рассматривает «Историю о Мелюзине» с точки зрения ломки средневековых традиций в русской прозе XVII века и прежде всего нового в создании героя повествовательной прозы, подробно останавливаясь на психологическом портрете героев и традицион-

[2] Małek E. 1) Powieść o astrologu Mustaeddynie — nieznany XVII-wieczny staroruski przekład z piśmiennictwa polskiego. — Slavia Orientalis, 1971, nr 3, s. 235—243; 2) Staroruska «Meluzyna» i jej stosunek do polskiej wersji powieści. — Ibid., 1974, nr 1, s. 21—35; 3) Romans staropolski na Rusi. Stan i potrzeby badań. — Ibid., 1976, nr 3, s. 311—317; 4) Aleksander Puszkin a literatura jarmarczna. — Ibid., 1979, nr 4, s. 445—449; 5) «Historia o Meluzynie» i jej europejska kariera literacka. — Zeszyty naukowe Uniwersytetu Łódzkiego, z. 109. Filologia rosyjska. Łódź, 1976, s. 33—39; 6) «Historia o Meluzynie» Jehana d'Arras na Rusi w wieku XVII—XVIII. — Acta Universitatis Lodziensis, ser. I, nr 16, 1977, s. 53—61; 7) Przypowieść i legenda w późnej twórczości Lwa Tołstoja. — Lew Tołstoj — pisarz i myśliciel. Materiały konferencji poświęconej 150 rocznicy urodzin Lwa Tołstoja. Lódź, 1978, s. 53—63.

[3] Малэк Э. 1) «Повесть об астрологе Мустаеддине» — неизученный памятник переводной литературы XVII в. — ТОДРЛ, т. XXV. Л., 1970, с. 242—258; 2) Малоизвестный польский перевод «Российской грамматики» М. В. Ломоносова. — Русская литература, 1973, № 3, с. 96—97 (совместно с Я. Вавжинчик).

[4] Bergman G. The Melusina Saga. The Text in UUB Slav. 34 and a Study in 17th century Literary Language in Russia. Upssala, 1964.

lib.pushkinskijdom.ru

ных элементах рыцарских романов (турниры, пиры). Здесь автор отмечает «отход от обязательной в средневековой литературе телеологической интерпретации поступков героев» (с. 70), характерный, впрочем, и для оригинальной русской прозы того времени. Вторая тема главы — композиция повести и внутренняя мотивировка сюжета. Динамический сюжет, хотя и осложненный многими побочными линиями, при всей занимательности соседствует «со слабостью и наивностью мотивировки событий, а причинно-следственные связи не подчеркнуты соответствующим образом» (с. 77). Это в значительной степени, по мнению автора, повлияло и на восприятие повести в России. «Мелюзине» повезло гораздо меньше, чем, например, «Петру Златые Ключи» или «Бове», ее девять списков не могут идти ни в какое сравнение со множеством сохранившихся списков этих двух, в конечном счете «обрусевших», повестей, ставших потом символическим обозначением массовой литературы (ср. отзывы А. П. Сумарокова и А. С. Пушкина).

Э. Малэк считает, что полная приключений, псевдогенеалогическая «Мелюзина» привлекла к себе внимание в эпоху увлечения «баснословным средневековьем». Ослабление же интереса к повести, закончившееся тем, что к середине XVIII века «Мелюзина» выпадает из круга чтения, объясняется отсутствием в повести любовно-авантюрного элемента (с. 81—83), поскольку композиционные недостатки, сглаженные в краткой редакции Б перевода 1677 года, никак не повлияли на рост ее популярности. Эти заключения справедливы, но не вполне. Вряд ли все дело заключается в отсутствии эротического элемента. Например, шедевр польской буколической поэзии XVII века — «Дафна, превратившаяся в лавр» С. Твардовского, русская драматическая переработка которой, и переработка талантливая, появилась в начале XVIII века, сохранилась лишь в двух списках 1710-х годов. Никакими сведениями о ее постановке, круге читателей мы не располагаем, и только текстологическое исследование ряда драматических сочинений первой половины XVIII века позволило установить, что «Дафнис в древо лявровое премененная» повлияла на стилистику нескольких произведений. А ведь она полностью посвящена перипетиям любовных переживаний.[5] Поэтому нам кажется, что одним отсутствием любовно-авантюрного элемента объяснить то, что наша повесть не привилась на русской почве, недостаточно. Ведь и в XVIII—XIX веках продолжали жить оригинальные и переводные «гистории», лишенные эротических линий. Но в этой интереснейшей главе книги, посвященной трудным вопросам реконструкции «поэтики и восприятия», автор делает сопоставления в основном с переводной беллетристикой авантюрно-рыцарского характера.

Проблеме восприятия повести литературной культурой полностью посвящена глава четвертая — «Рецепция „Истории о Мелюзине“ на русской почве». Круг распространения и влияния перевода не так широк, как у его знаменитых соперников — «Петра Златые ключи» и «Бовы», но интересен. Подобно большей части переводных повестей, «Мелюзина» попала в театральный репертуар. Сохранился, правда, лишь небольшой отрывок из «Комедии о прекрасной Мелюзине», поставленной в театре царевны Натальи Алексеевны. Автор ее использовал, как показывает Э. Малэк, перевод Гуданского. Отзвук перевода можно видеть и в лубочной картинке «Рыба Мелузина» середины XVIII века. Поиски отражения перевода в фольклоре не дали результата, т. е. в низовую литературу «Мелюзина» не попала и не дошла до массового читателя. Это подтверждается и известными автору книги читателями повести, среди которых лишь один «певчей Григорий Трифонов сын Анчифоров», остальные читатели — представители высших слоев: царевна Наталья Алексеевна, русский дипломат А. А. Матвеев и шведский дипломат И. Г. Спарвенфельд. Этот список можно увеличить. Так, привлеченный автором сборник повестей, включающий «Мелюзину» (БАН, 34.6.52), происходит из библиотеки Петра I; [6] вероятно, именно он и был в руках автора «Комедии о прекрасной Мелюзине» из репертуара театра Натальи Алексеевны. Владельцем еще одного списка и читателем его был кн. Д. М. Голицын, в чьей библиотеке были превосходно подобраны переводы с польского языка.[7] Еще один читатель «Мелюзины», но уже в польской ее версии, — М. В. Ломоносов.[8] Таким образом, читатели «Мелюзины» в XVIII веке — представители интеллектуальной элиты, и за пределы этого круга она, по-видимому, так и не вышла.

В приложении к книге впервые напечатан перевод повести И. Гуданского по списку ГПБ (Q.XVII.8), наиболее

---

[5] См.: Николаев С. И. Страничка из истории польско-русских литературных связей (судьба перевода «Дафны» С. Твардовского). — Русская литература, 1977, № 4, с. 117—122.

[6] См.: Библиотека Петра I. Указатель-справочник. Составила Е. И. Боброва. Л., 1978, с. 33.

[7] См.: Градова Б. А., Клосс Б. М., Корецкий В. И. К истории архангельской библиотеки Д. М. Голицына. — Археографический ежегодник за 1978 год. М., 1979, с. 248 (список не обнаружен).

[8] Кулябко Е. С., Бешенковский Е. Б. Судьба библиотеки и архива М. В. Ломоносова. М., 1975, с. 212.

lib.pushkinskijdom.ru

близкий архетипу перевода, с разночтениями по двум спискам.

«История о Мелюзине», дважды переведенная на русский язык в 70-х годах XVII века, стоит особняком в переводной литературе переходного периода: ее литературная судьба началась очень удачно, а закончилась довольно скоро и неожиданно. Обстоятельное исследование Э. Малэк, прояснившее многие вопросы ее истории, позволяет по-новому взглянуть на ее судьбу. Можно добавить, что теперь «История о Мелюзине» — самая, пожалуй, изученная и полностью научно изданная переводная повесть XVII века.

Остается сожалеть, что эта полезная книга польской исследовательницы издана педагогическим институтом в Быдгощи тиражом всего 200 экземпляров. Поэтому в заключение хочется высказать пожелание, чтобы чаще появлялись обзоры и рецензии малотиражных изданий польских (и не только польских) университетов по русистике. Своевременное введение их в наш научный оборот необходимо.

О. В. Миллер

АНГЛИЙСКИЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬ О РОМАНЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА *

Бирмингемский университет выпустил книгу Тернера, посвященную роману Лермонтова «Герой нашего времени». Зарубежное монографическое исследование произведения Лермонтова — явление нечастое и уже поэтому заслуживает внимания советских литературоведов.

Логично выделив проблему главного героя как основную, автор каждую главу посвятил одному из ее аспектов, при рассмотрении которых в поле его зрения попали и жанр, и композиция, и идейный замысел, и творческая история, и характеристики персонажей, и история восприятия романа.

Интересно и многообещающе начинается глава «Герой и его автор». Обычно исследователи, обращающиеся к теме автобиографизма «Героя нашего времени», ограничиваются сопоставлением Печорина с личностью Лермонтова. При этом слова предисловия о том, что Печорин — это не портрет автора, толкуются или как дань литературной традиции, или в буквальном значении. Тернер создает основу для более тонкого анализа.

Он намечает четыре объекта исследования. Прежде всего, сам М. Ю. Лермонтов. Далее Лермонтов как автор романа «Герой нашего времени», что вполне закономерно, так как авторская позиция в романе может быть своего рода маской, «добровольно взятой на себя ролью». Третий объект — это рассказчик из «Бэлы» и «Максима Максимыча», издатель дневника Печорина, которого некоторые исследователи отождествляют с автором романа. Подробно исследовав все обстоятельства, относящиеся к этому вопросу, и сопоставив все точки зрения, Тернер приходит к выводу, что, несмотря на многие черты сходства, ставить знак равенства между автором романа и странствующим офицером нельзя. Последний — условно-литературное лицо, необходимое для движения сюжета. С этим можно согласиться, но следует заметить, что Лермонтов не слишком заботился о том, чтобы этого персонажа не приняли за автора. Так, публикуя за своей подписью «Фаталиста», Лермонтов обратился к читателям с таким предисловием: «Предлагаемый здесь рассказ находится в записках Печорина, переданных мне Максимом Максимычем. Не смею надеяться, чтоб все читатели „От. Записок“ помнили оба эти незабвенные для меня имени, и потому считаю нужным напомнить, что Максим Максимыч есть тот добрый штабс-капитан, который рассказал мне историю Бэлы. . .» [1] Здесь Лермонтов вообще не отделяет себя от повествователя. Поэтому несомненно права Э. Г. Герштейн, заметившая, что «Лермонтов был гораздо менее озабочен образом вымышленного повествователя, чем мы, его поздние читатели».[2]

Наконец, Тернер соотносит героя романа с личностью автора, так как проблема автопортрета в образе Печорина, хотя и отклоняется большинством исследователей, не может быть совершенно исключена из круга нерешенных вопросов.

Эти аспекты изучения романа тесно связаны между собой. Но при их рассмотрении не следует упускать из виду, что если проблема повествователя — про-

---

* Turner C. J. G. Pechorin: An essay on Lermontov's «A hero of our time». — Birmingham, 1978, 93 p.

[1] Отечественные записки, 1839, № 11, отд. III, с. 146.

[2] Герштейн Э. Г. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1976, с. 21.

lib.pushkinskijdom.ru

блема чисто литературная, которую нельзя рассматривать иначе как в русле соответствующей литературной традиции, то соотношение личности автора с героем романа и с образом повествователя — проблема иного плана, скорее психологическая. Это различие Тернер не всегда принимает во внимание.

В связи с проблемой автобиографизма исследователь выделяет вопрос о том, можно ли рассматривать авторство предисловия к роману как литературную маску, или здесь Лермонтов выступает от своего собственного лица, и если так, то ведь это Лермонтов 1841 года, а не 1839-го, когда был закончен роман. Прежде всего Тернеру кажется неясным, является ли предисловие «полноправной частью текста». «Подобные авторские пояснения, — пишет он, — часто даются в личных письмах, беседах или более официальных выступлениях» (с. 63).

Вряд ли сомнения исследователя можно считать обоснованными. Предисловие к «Герою нашего времени» помещается в изданиях романа именно на правах предисловия и имеет то общеизвестное и широко используемое в литературе всех времен и народов назначение, о котором и писал Лермонтов: «. . .оно или служит объяснением цели сочинения, или оправданием и ответом на критики».[3] При изучении автобиографизма романа предисловие несомненно должно занимать особое положение, т. е. по схеме, предложенной Тернером, оно относится непосредственно к Лермонтову.

Но Тернер видит в предисловии и еще одну «двусмысленность». Если Печорин — «портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии» (т. 6, с. 203), то его следует воспринимать как художественный вымысел, подобный другим романтическим и трагическим злодеям. «Но в то же время, — продолжает Тернер, — он (Лермонтов, — *О. М.*) говорит о „вере в возможность существования“ таких злодеев и кончает утверждением, что „в нем больше правды, чем вам хотелось бы“. Следующий абзац также содержит ссылку на героя как „современного человека“, такого, каким автор его понимает, и такого, каким он его слишком часто встречал». Поэтому, заключает Тернер, неясно соотношение между романтическим вымыслом и реалистической правдой (с. 65).

Неизвестно, на каком основании Тернер считает Печорина романтическим вымыслом. Лермонтов разъясняет, что Печорин — это типический образ. Об этом именно он и пишет в своем предисловии, об этом в первой редакции предисловия он высказался еще прямее: «Герой нашего времени. . . точно портрет, но не одного человека; это тип. . .» (т. 6, с. 563). А для типического образа как раз и характерно все то, что смущает автора книги.

В предисловии Лермонтов упрекает русскую читающую публику в том, что «она не угадывает шутки, не чувствует иронии», не понимает иносказания, т. е. не замечает подтекста. Тернер склонен истолковывать эти слова как указание Лермонтова на то, что весь роман надо понимать как иронический, и даже объясняет, почему писателю пришлось оговорить это в предисловии: чтобы избежать обвинения в безнравственности (с. 67). Правда, далее, уступая художественной логике романа, Тернер считает возможным не принимать во внимание такое толкование романа как конъюнктурное (с. 78).

Нелогичным кажется автору книги и объяснение в предисловии цели романа, о которой Лермонтов пишет, что она состоит в высказывании «горьких истин», в указании на болезнь века, но отказывается от «гордой мечты стать исправителем человеческих пороков». Тернер допускает, что в этом абзаце отразилась новая точка зрения автора: во время написания книги он не имел дидактических целей, а теперь (в 1841 году) видит, что роман может оказать положительное моральное воздействие на читателя (с. 65).

У нас нет никаких оснований считать, что за время между первым и вторым изданием романа произошли какие-либо существенные изменения в отношении автора к своему герою. Иначе Лермонтов, вероятно, внес бы в текст романа те или иные поправки. Основная цель романа — показать, как человек, одаренный проницательным умом, твердым характером, сильной волей, но обреченный на вынужденное бездействие в обществе, потерявшем высокие идеалы, тратит свою жизнь на мелкие, часто неблаговидные поступки, — несомненно была связана с историко-социальными и нравственными проблемами. Однако отказ от роли «исправителя людских пороков» имел совершенно определенный смысл, который хорошо понимали современные Лермонтову читатели: писатель решительно противопоставил свой роман официально-дидактической литературе.

Тернер убежден, что роман оставляет читателю полную свободу или порицать пороки Печорина, или восхищаться его привлекательностью. Но не ради осуждения или оправдания поступков Печорина с точки зрения нравственности написано это произведение. Такое понимание только закрывает историческую перспективу. Лермонтов поставил перед собой задачу изобразить героя, полного противоречий, противоречий не случайных, а обусловленных эпохой.

Как справедливо указывает сам Тернер, моралистический подход к образу

[3] Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 6-ти т., т. 6. М.—Л., 1957, с. 202. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

Печорина не нов и логически ведет к обвинению автора в безнравственности. Эта линия восприятия романа берет свое начало с отзыва о нем Николая I. А о том, насколько бесплоден такой подход к анализу романа, подход, против которого со всей страстностью восставал еще Белинский,[4] к сожалению, свидетельствуют многие страницы книги Тернера.

Рассмотрение Печорина с моралистической точки зрения ведет к примитивному пониманию его образа, препятствует эстетическому восприятию романа. Примером этого может служить интерпретация Тернером эпизода, когда, узнав об отъезде Веры, Печорин бросается вслед за ней. «Его комедия с Грушницким и Мери окончена, — пишет Тернер, — он исчерпал один источник развлечения и средство от тоски, которая его преследует, и теперь видит, что единственный оставшийся под рукой источник неожиданно исчезает» (с. 52). А ведь читатель знает, что Печорин скачет, загоняя коня, только в надежде «одну минуту, еще одну минуту видеть ее, проститься, пожать ее руку». Как же может прийти в голову мысль о развлечении? Вспомним далее текст романа: «. . .я молился, проклинал, плакал, смеялся. . . нет, ничто не выразит моего беспокойства, отчаяния!. . При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете, дороже жизни, чести, счастья» (т. 6, с. 333—334).

Как же мог Тернер так странно истолковать этот эпизод? Причина заключается в том, что он не верит Печорину. Это недоверие чувствуется постоянно. Неоправданный скептицизм мешает автору и правильно оценить авторскую позицию. В предисловии к журналу Печорина Лермонтов пишет: «Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки» (т. 6, с. 249). Эта оговорка сделана Лермонтовым не случайно, в этом суть авторского замысла, и при толковании романа можно исходить только из этого. В противном случае текст лишается всякого коммуникативного значения.

На непредубежденного читателя журнал Печорина производит впечатление безграничной искренности. Это свойство записок Печорина неоднократно подчеркивал Белинский.[5] Что же касается случаев «непрямого» толкования текста, то они всегда обоснованны. Например, монолог Печорина, обращенный к княжне Мери. Это действительно одно из ухищрений, с помощью которых Печорин овладевает ее любовью. Но Лермонтов дает понять читателю, что этот монолог не исповедь, предваряя его словами: «Я задумался на минуту и потом сказал, приняв глубоко тронутый вид. . .» (т. 6, с. 296).

К вопросу о том, насколько можно доверять герою, Тернер возвращается несколько раз. Он как будто бы признает необходимость исходить из предисловия к журналу Печорина, так как на с. 21 замечает, что следовать мнению проф. Фриборна, который утверждает, что в дневнике Печорина «правды нет совсем»,[6] — значит разрушить художественное произведение. Однако тут же делает оговорку: полезно помнить, что весь дневник на совести Печорина, это результат отбора им жизненного материала, переданного в его интерпретации. Значит, уже вполне доверять ему нельзя. А на следующей странице правдивость Печорина прямо ставится под сомнение. Приводятся такие, на взгляд Тернера, подозрительные моменты его рассказа, как утверждение, что Грушницкий его ненавидит (уже при первой, вполне мирной встрече с ним на бульваре), и сообщение о надписи на внутренней стороне кольца Грушницкого, которая Печорину якобы не могла быть известна. Этому есть, между тем, вполне обоснованное объяснение: Печорин с Грушницким познакомились в действующем отряде, где Грушницкий, конечно, успел немало о себе порассказать, а наблюдательный Печорин составил о нем вполне определенное мнение.

На с. 26 подвергается сомнению искренность Печорина в монологе, обращенном к Максиму Максимычу («Бэла»), а на с. 28 — утверждение Печорина, что он любит врагов. Но и это еще не все. «Печорин открыт обвинению не столько в неискренности, сколько в недостоверности», — замечает Тернер (с. 53). Главу под заглавием «Герой носит маску» Тернер начинает словами: «Если в первых частях „Героя нашего времени“ читатель видит Печорина только через ряд призм, то в его журнале читатель встречается с ним лицом к лицу. Журнал, однако, подобен зеркалу, а зеркало, намеренно или нет, может быть искажающим или мутным. Помимо всех проблем, возникающих в повести, где герой — также и рассказчик, в „Княжне Мери“ имеется дополнительный немаловажный фактор, затемняющий смысл. Это печоринское пристрастие считать действие, в которое он вовлечен, драмой, точнее комедией, где он и режиссер и актер, исполняющий главную роль. В результате есть основание сомневаться, реальный ли перед нами Печорин, или это роль, которую он играет для своего собственного развлечения. . .» (с. 45).

Система «театральных» метафор в повести «Княжна Мери» уже привлекала к себе внимание исследователей.[7]

[4] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 4. М., 1954, с. 235—238, 263—264.

[5] Там же, с. 252, 266 и др.

[6] Freeborn R. H. The rise of the russian novel. Cambridge, 1973, p. 65.

[7] Виноградов В. В. Стиль прозы Лермонтова. — Лит. наследство, т. 43—

lib.pushkinskijdom.ru

Для автора книги это лишний предлог уличить Печорина в недостоверности того, что написано в его дневнике. Одним из подтверждений этой фальши Тернер по недоразумению считает черкесский костюм Печорина (в «Бэле», на свадьбе в горном ауле, и в «Княжне Мери», после свидания с Верой). Однако известно, что русские офицеры на Кавказе имели обыкновение одеваться по-черкесски, а форма Нижегородского драгунского полка включала основные элементы одежды горцев. В этой связи стоит вспомнить автопортрет Лермонтова 1837 года, очерк Лермонтова «Кавказец» и т. д.

Увлеченный исследованием «театральных» метафор, Тернер, кажется, заходит слишком далеко. Весь сюжет «Княжны Мери» он склонен рассматривать как воплощение замысла Печорина. Печорин, действительно, всегда активно вмешивается в происходящие вокруг него события — в этом проявляется его властный, энергичный характер. Но заранее обдумана и разыграна была только интрига с княжной Мери.

Таким образом, по Тернеру, описываемые в дневнике действия и слова героя рассчитаны только на произведение желаемого эффекта и являются частью взятой им на себя роли. Более того, хотя на с. 19 и упоминается вскользь, что за сюжет романа и его заглавие «ответственность несет» Лермонтов, но тут же следует утверждение, что заглавие «бесспорно» принадлежит рассказчику из «Бэлы», издателю записок Печорина, а ведь о нем Лермонтов писал с некоторым юмором. Поэтому, считает Тернер, смысл названия сомнителен. Такая логика может привести к заключению, что роман совершенно ускользнул из-под власти Лермонтова, и до его замысла добраться просто невозможно.

Вопрос о заглавии очень важен и связан с пониманием идейного содержания всего романа. Этого не может не признать и автор книги. «Западные критики в целом отвергают социальное толкование (романа Лермонтова, — *О. М.*), — пишет он, — но следует согласиться, что заглавие подчеркивает историческое и социальное место Печорина и поэтому допускает такую постановку вопроса» (с. 19). Мысль несомненно правильная. Но исследование Тернера свидетельствует о том, что сам он не убежден в социально-историческом значении образа Печорина. Подробный анализ личности героя приводит к его решительному осуждению, а причина его «безнравственного» поведения остается неясной и связывается с чем угодно, только не с историческими условиями эпохи. Для определения личности Печорина применяется термин «шизоид», а в отношении Вернера автор замечает, что он как врач не сделал ничего для диагностирования болезни Печорина, которая должна быть отнесена, по его мнению, к области медицины.

При этом исторический подход к произведению не принимается вполне сознательно. Так, рассматривая различные мнения по поводу «Фаталиста», автор излагает «каноническую точку зрения» советских литературоведов. Она заключается в том, что в представлении современников Лермонтова фатализм связывался с социально-политическим бездействием, последовавшим за подавлением восстания декабристов. Печорин же отвергает фатализм, противопоставляя ему личную волю и свободу действия. «Затруднение с этой точкой зрения состоит в том, — замечает автор, — что ее фокус не на „Фаталисте“ и не на романе в целом, но на воззрениях того времени, за пределами художественного произведения» (с. 56). Такая установка автора приводит к поверхностному толкованию образа главного героя. Лермонтов писал роман для своих современников, и учитывать философский, литературный и исторический фон, на котором «Герой нашего времени» воспринимался его первыми читателями, совершенно необходимо для понимания романа.

Этот методологический недостаток книги проявляется и в некоторых частностях. Так, например, как бы ни изменились воззрения на дуэль и убийство на дуэли, исследователь «Героя нашего времени» (также как и биограф поэта) должен иметь ясное представление об отношении современников Лермонтова к этому характерному для той эпохи явлению. Справедливо указывая на активное вмешательство Печорина в происходящее, Тернер замечает, что вызов на дуэль был также спровоцирован им самим. Ведь когда он услышал, что Грушницкий о нем рассказывает, он еще мог незаметно скрыться, а он встал в дверях, а затем вошел в комнату. После этого вызов стал неизбежен. Такие рассуждения звучат комично. Любой современник Лермонтова, даже не столь самолюбивый, как Печорин, счел бы такое поведение страшнейшим позором. После того, что услышал Печорин, дуэль стала единственно возможным исходом.

Не всегда понятна Тернеру логика введения в роман других персонажей и их взаимоотношений с главным героем. Автор книги совершенно прав в том, что появление каждого второстепенного персонажа обусловлено задачей раскрытия новых черт личности Печорина. Но на этом пути Лермонтова, как кажется Тернеру, постигло несколько неудач. Например, сравнивая Печорина с Грушницким, Тернер видит в них гораздо больше сходства, чем различий. Это сопоставление наводит Тернера на мысль, что «именно сходство стимулирует антипатию Печорина» (с. 35). Какая-то доля

44, 1941; с. 606; Дьяконова Н. Я. Из наблюдений над журналом Печорина. — **Русская литература, 1969, № 4, с. 123.**

lib.pushkinskijdom.ru

истины в этом есть. Печорина несомненно раздражает в Грушницком сходство с собой, но именно потому, что сходство это ложное. Такое сопоставление требует гораздо более тонкого анализа. Если поглубже разобраться в каждом из приведенных Тернером пунктов сходства, то окажется, что в соответствующей черте Грушницкого таится фальшь. Печорина раздражает собственное отражение в кривом зеркале.

Упрощенное понимание Печорина мешает автору правильно оценить роль других действующих лиц. Это касается не только Грушницкого. Подробно остановившись на характеристике Веры и ее участии в фабуле романа, Тернер приходит к заключению, что причина появления Веры в романе неясна, и объясняет его желанием Лермонтова отчасти дополнить группу четырех главных героев, а отчасти — продемонстрировать способность Печорина повелевать другими (с. 40). Далее следует предположение, что Вера впитала некоторые черты Татьяны Лариной, а может быть, бóльшее значение имел биографический фактор, так как прототипом Веры была Варвара Лопухина. Ниже Тернер еще раз отмечает, что Вера введена в роман прежде всего для того, чтобы показать, какое продолжительное обожание может вызывать Печорин, несмотря на страдания, которые он приносит (с. 67). И это все! А ведь именно чувство Печорина к Вере дает читателю понять, что в этой искалеченной душе была заложена способность к большому и продолжительному чувству. Свидание в гроте говорит о том, что прошлая любовь сохраняет над ним свою власть («Давно забытый трепет пробежал по моим жилам при звуке этого милого голоса»; «Сердце мое болезненно сжалось, как после первого расставания» — т. 6, с. 278, 280). О реакции Печорина на прощальное письмо Веры уже говорилось выше.

Не только роль Веры осталась недопонятой автором книги. Про Грушницкого и Вернера тоже сказано, что «ни один из них не выполнил целиком предназначенную ему роль» (с. 33).

Интерпретация романа в целом во многом зависит от понимания заключительной его части — «Фаталиста». Со свойственной Тернеру обстоятельностью эта повесть и ее смысловая роль в структуре романа исследуются в специальной главе. Здесь прежде всего приходится отметить необоснованность того ракурса, в котором рассматривается «Фаталист». «Ни один эпизод повести ничего не доказывает в отношении фатализма», заявляет Тернер, так как описываемые события могут быть объяснены не предопределением судьбы, а совпадениями, случайностями и пр. (с. 58). Но ведь перед Лермонтовым стояла задача не доказать состоятельность или несостоятельность фаталистического мировоззрения, а, показав интерес к нему героя, охарактеризовать его самого с новой для читателя стороны. Поэтому странным представляется и упрек Лермонтову в том, что его не интересует фатализм мусульман, хотя «мусульманский фон» в повести присутствует. «Выбор такой подходящей обстановки в повести» не «счастливое совпадение», как кажется автору рецензируемой книги. Немирное соседство казачьих станиц и горских аулов на Кавказской линии — это историческая реальность, отраженная в романе.

Проследив события повести, говорящие о стремлении Печорина — путем ли философских размышлений, или испытанием судьбы — решить вопрос, существует ли предопределение, автор книги приходит к неожиданному выводу, что нежелание Печорина подчиниться какой-либо абстрактной идее «выявляет определенную умственную леность» (с. 59). Можно ли это сказать о герое, который после страшного пари с Вуличем, получив, казалось бы, подтверждение существованию предопределения, решается на новый опыт, связанный с риском для жизни. И даже после событий, как будто приводящих к тому же выводу, Печорин продолжает скептически относиться к фаталистическим воззрениям. Повесть рисует такую же неуемность скептической мысли героя, какова и его неуемная жажда действия. Тернеру же кажется, что прочитав «Фаталиста», читатель испытывает чувство неудовлетворенности: мотивы Печорина, когда он рискует жизнью, неясны, а сюжет «не демонстрирует ничего» (с. 60).

Тернер приходит к заключению, что неправы те литературоведы, которые считают «Фаталиста» кульминацией всего романа. При этом он ссылается на замечание Белинского, что «Фаталист» не прибавляет к портрету героя ни одной новой черты. Но Белинский расценил эту часть романа совсем иначе: «. . .хотя в нем («Фаталисте», — *О. М.*) вы не находите ни одной новой черты, которая дополнила бы вам портрет „героя нашего времени“, но, странное дело! вы еще более понимаете его, более думаете о нем, и ваше чувство еще грустнее и горестнее. . .» [8] И последующий анализ повести в статье о «Герое нашего времени» показывает, как высоко ставил критик мастерство Лермонтова в «Фаталисте».

Книга Тернера заключается весьма невысокой оценкой произведения Лермонтова. О языке романа сказано мимоходом: «Его стиль остается поэтическим и содержит ограниченное число формул, хотя Белинский и его последователи никогда не устают противопоставлять его более цветистому романтическому стилю, примером которого служит Бестужев-Марлинский» (с. 79). И этим исчерпывается характеристика языка и стиля романа, который остается образцом не-

[8] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 4, с. 199.

lib.pushkinskijdom.ru

превзойденного мастерства в русской литературе. С большим сожалением отмечает автор, что Лермонтов передоверил повествование своему «безнравственному» герою. Сведения о Печорине отрывочны, мы не знаем ни его прошлого, ни его будущего. Некоторые действующие лица не выполняют в романе никакой существенной роли. «Герой нашего времени» «наивен и неадекватен своим великим последователям» (романам Толстого и Достоевского) — такую оценку романа в целом следует признать необоснованной, появившейся в результате ложных и поверхностных представлений о романе Лермонтова. Поставив перед собой задачу пересмотреть устоявшиеся мнения и спорные решения вопросов, связанных с романом Лермонтова, Тернер взвешивает различные возможности толкования текста, подвергает критическому разбору разноречивые суждения советских и западных литературоведов. Но, к сожалению, на примере исследования Тернера видно, что не всякий новый ракурс при рассмотрении старой проблемы оказывается плодотворным. Предвзятость позиций, сознательный отказ от историко-социального контекста обесценивают результаты тщательного текстологического анализа.

Ю. К. Бегунов

ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕТРОВСКОЙ ЭПОХИ ЗА ПОСЛЕДНЕЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ

Конец XVII—первая четверть XVIII века в России были временем ускоренного социально-экономического и политического развития, временем реформ и преобразований, связанных с именем Петра I, во всех областях политической, хозяйственной и культурной жизни страны. Петровская эпоха положила начало европеизации России. Промышленность, наука, техника, просвещение стали развиваться на научной основе быстрыми темпами. Были созданы первые публичная библиотека, массовый театр, Академия наук, военные и профессиональные школы, университет, музеи, светские типографии, новый алфавит, обсерватория, организованы первые научные экспедиции.

Все это не могло не сказаться на развитии литературы, которая приобрела качественно новые черты — черты литературы нового времени.

Советская наука, исходя из основополагающих указаний Маркса, Энгельса, Ленина, по существу заново разработала историю этого периода, в том числе и историю литературы. Было критически пересмотрено наследие дореволюционной науки о литературе, достижения ее усвоены и развиты, а устаревшие воззрения заменены новыми, марксистско-ленинскими. Так, например, утверждение старой науки, будто бы все наиболее значительные явления русской литературы XVIII века были следствием подражания и рабского копирования европейских образцов, было отброшено как ненаучное.

В 70-е годы заметно возросло внимание к литературным явлениям Петровской эпохи.[1] Это было связано в большой степени с 300-летием со дня рождения Петра I (1672—1972), широко отмечавшимся научной общественностью в СССР и за рубежом.[2] В нашей стране появилось немало интересных книг, журнальных статей и специальных сборников, освещающих различные проблемы литературы, философии и искусства Петровского времени.

Литература эпохи Петра I сыграла значительную роль в историко-литературном процессе России вообще и в создании национальных основ русской литературы нового времени в частности. Неудивительно поэтому, что современное реакционное зарубежное литературоведение предпринимает попытки преувеличить западничество Петра I, доказать, что литература тех лет была несамостоятельной, подражательной, что Россия «перевооружалась» на рельсах «европеизации» и т. д. Но только глубокое изучение художественных ценностей, созданных в эпоху Петра I, позволит объективно оценить своеобразие литературы этого времени. Сейчас наступил именно такой период в исследовательской работе. Главным предметом настоящего обзора станут пока не решенные и спорные проблемы истории литературы Петровской эпохи, поднятые в литературоведческих трудах 1970-х годов.

---

[1] Научные работы о литературе Петровской эпохи до начала 1967 года учтены в кн.: История русской литературы XVIII века. Библиографический указатель. Сост. В. П. Степанов и Ю. В. Стенник. Под ред. П. Н. Беркова. Л., 1968.

[2] См.: Cracraft J. The tercentenary of Peter The Great in Russia. — Canadian-American slavic studies (Montreal), 1974, vol. 8, № 2, p. 319—326. Этот номер журнала «Canadian-American slavic studies» целиком посвящен Петру I и его эпохе.

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

Наш обзор уместно начать с Петра I, т. е. с того, чье имя дало название целой эпохе. «Действительно великий человек», — сказал о нем один из основоположников научного коммунизма Ф. Энгельс.[3]

Многогранен образ Петра I в русской литературе. Его жизнь, поведение начали обсуждаться еще до начала преобразований. Игумен подмосковного Андреевского монастыря Авраамий между 25 декабря 1696 года и 7 января 1697 года передал Петру I свое послание, в котором обвинял его в увлечении забавами и играми и в отходе от государственных дел, что привело к злоупотреблениям боярского правления. Авраамия сослали в Голутвин монастырь. В отличие от историографической традиции, рассматривавшей андреевского монаха как противника петровских преобразований, М. Я. Волков полагает, что Авраамий — патриот, враг бояр, указавший на ошибки в управлении государством и на средства их исправления.[4]

Идеализированный образ царя-плотника начал создаваться уже в среде сподвижников и друзей преобразователя. За три столетия в науке и художественной литературе накопился огромный материал о нем.[5]

Восприняв тему Петра у XVIII века, Пушкин в своем незавершенном труде «История Петра Великого» с большой глубиной раскрыл противоречивый характер русского царя, — с одной стороны, великого исторического деятеля, наделенного незаурядными чертами, а с другой — «самовластного помещика».

Книгу, посвященную эволюции художественных взглядов Пушкина при его обращении к теме Петра I, написал французский исследователь Виктор Арминьон.[6] Он поставил перед собой задачу не только проследить этапы этой эволюции, но и определить сравнительную ценность произведений великого поэта, входящих в «петровский цикл» (здесь и «Арап Петра Великого», и «Полтава», и «Моя родословная», и «Медный всадник», и «История Петра»). Но французский исследователь скорее пересказывает содержание пушкинских произведений, чем анализирует их. Биографические данные, привлекаемые им как бы попутно, не помогают проникновению в творческую лабораторию поэта и не позволяют уяснить, в чем же состояла эволюция во взглядах поэта на великого преобразователя. Последнюю вряд ли можно свести к переходу от «портретной стилизации в мифологической манере» к «выражению повседневной жизни». Неосвещенными в монографии остались также историзм и народность пушкинской оценки Петра I.

В советском литературоведении тема Петра I в творчестве Пушкина нашла полное и методологически верное истолкование в работах Н. В. Измайлова.[7] Как верно отметил исследователь, двойственное отношение к деятельности Петра I отразилось уже в «Заметках по русской истории» (1826). В дальнейшем Пушкин вновь обратился к этой теме в программных «Стансах»: Петр, «не презиравший страны родной», явно противопоставлен Александру I. В «Арапе Петра Великого» Пушкин пытался понять Петра вне политических концепций, воспользовавшись методом романистики Вальтера Скотта. Наиболее полно размышления Пушкина о роли Петра в политической и культурной истории России были реализованы в «Медном всаднике», где деяния Петра-самодержца оправдываются всем неизбежным ходом истории.

В советской литературе образ Петра I во всей своей художественной глубине и жизненной противоречивости отразился в эпопее Алексея Толстого «Петр I», в романах Е. А. Федорова «Каменный пояс», Ю. П. Германа «Россия молодая», А. М. Волкова «Два брата», А. И. Соколова «А. И. Меншиков», в рассказах и повестях С. П. Алексеева, К. И. Коничева, М. М. Пришвина, Л. В. Рубинштейна, Г. П. Шторма, в стихотворной балладе В. И. Жилкина. Однако в советской литературоведческой науке до сих пор отсутствует обобщающий труд, в котором были бы освещены и проанализированы способы изображения великого преобразователя в художественной литературе. Работы Е. Ф. Шмурло на эту тему давно устарели.[8]

---

[3] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 22, с. 20.

[4] Волков М. Я. Монах Авраамий и его «Послание Петру I». — В кн.: Россия в период реформ Петра I. М., 1973, с. 311—336.

[5] См.: История русской литературы XVIII века. Библиографический указатель. . . с. 476 и след.

[6] Arminjon V. Pouchkine et Pierre le Grand. Paris, 1971, 278 p. (Collection études russes, vol. IV).

[7] Измайлов Н. В. Пушкин в работе над «Полтавой». — В кн.: Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975, с. 5—124. Изложение доклада Н. В. Измайлова «Петр I в творчестве Пушкина», сделанного в ИРЛИ 1 июня 1972 года, см.: Русская литература, 1973, № 1, с. 236—237.

[8] Шмурло Е. Ф. 1) Петр Великий в русской литературе. СПб., 1883; 2) Петр Великий в оценке современников и потомства, вып. I (XVIII век). СПб., 1912. Ср.: Wilberger C. Peter The Great: an eighteenth-century hero of our times? — In: Studies on Voltaire and the Eighteenth century, vol. 96 (1972), p. 9—127. Недавно в США вышла в свет монография проф. Ксении Гансиоров-

lib.pushkinskijdom.ru

К художественной литературе примыкает и научная беллетризованная биография. Опыты последней принадлежали историкам М. М. Богословскому (Петр Первый. Материалы для биографии, тт. 1—5. М., 1940—1948) и В. В. Мавродину (Петр Первый. Л., 1945; 2-е изд. — 1948).[9] В 70-е годы биографию Петра I с учетом новейших достижений советской науки написал историк Н. И. Павленко. Его «Петр Первый», дважды изданный «Молодой гвардией» в серии «Жизнь замечательных людей»,[10] привлек к себе внимание широкой общественности. Написанная энергичным, выразительным языком, книга Н. И. Павленко дает читателю яркое представление о жизни и деятельности Петра I, его помощников и сподвижников, показывает пути формирования характера великого преобразователя.

Исследованию социально-экономических взглядов Петра I посвящена статья Н. И. Павленко «Петр I (к изучению социально-политических взглядов)» в сборнике Института истории СССР АН СССР «Россия в период реформ Петра I. Сборник статей» (М., 1973). Роль первого заграничного путешествия в формировании художественных вкусов Петра Великого освещена в посмертном труде В. Ф. Левинсона-Лессинга, напечатанном в сборнике «Культура и искусство Петровского времени. Публикации и исследования» (Л., 1977, с. 5—36).[11]

Петр I не оставался в стороне от историографии и публицистики своего времени: он участвовал в составлении и редактировании «Ведомостей», «Рассуждения о причинах свейской войны» П. П. Шафирова, «Журнала, или Поденной записки», «Гистории Свейской войны», задавал темы и идеи придворным проповедникам Прокоповичу и Бужинскому, заказывал переводы европейских исторических, географических, экономических и естественнонаучных сочинений. В 1724 году Петр I сочинил «Указ трудящимся в переводе экономических книг», в котором требовал от переводчиков точного, ясного, удобочитаемого перевода. «Петр как личность, — пишет Д. С. Лихачев, — был типичным порождением русской культуры конца XVII в. Это человек барокко со всеми его противоречивыми чертами. Уточняя, мы могли бы сказать, что Петр был порождением русского барокко конца XVII в., в котором особенно сильны были ренессансные явления — с их склонностью к просветительству и реформаторству, к восприятию научного отношения к миру, чувствительность к западным европейским влияниям, со склонностью к известному барочному „демократизму“, к синтезу наук, ремесел и искусств, к типичной для русского барокко энциклопедичности образования, к барочному представлению о государственности и долге монарха перед своей державой и ее подданными, к пониманию истории как цепи героических событий и поступков и т. д. Даже само представление Петра о переходе просвещения из одной страны в другую по часовой стрелке, высказанное им в его речи при спуске корабля „Полтава“, — было типично барочным».[12]

Неиссякаемый источник наших знаний о Петре — это документы, вышедшие непосредственно из его рук. Большое значение поэтому имеет издание многотомной серии «Писем и бумаг императора Петра Великого», начавшей выходить еще в 1887 году. К настоящему времени Академией наук издано 12 томов, из них 6 в советское время, в том числе последний, 12-й том, вышедший в свет двумя выпусками — в 1975 и 1977 годах.[13] Письма донесли до нас деловой, разговорный язык эпохи, сочную лексику и меткую народную фразеологию «эпистолярий» Петра I. Отдельные его шутливые письма-донесения и челобитные князю Ф. Ю. Ромодановскому сближаются с пародийной и сатирической литературой. «Письма и бумаги императора Петра Великого» до сих пор остаются ценным источником и по истории заимствованных слов в русском языке в Петровскую эпоху. На эту тему написано немало научных трудов и защищен ряд диссертаций как у нас, так и за рубежом.[14]

ской: Gąsiorowska Xenia. The image of Peter The Great in Russian fiction. Madison, University of Wisconsin press, 1979.

[9] Образ Петра I отразился в двух новых трудах В. В. Мавродина «Петр I и Петровская эпоха в оценке нашего современника» (Л., 1972) и «Основание Петербурга» (Л., 1978).

[10] Павленко Н. Петр Первый. М., 1975, 384 с. (Серия «Жизнь замечательных людей»; 2-е изд. — М., 1979).

[11] Попутно укажем, что вопросам истории искусства Петровской эпохи посвящены два сборника Всесоюзного научно-исследовательского института искусствоведения, изданные под редакцией Т. В. Алексеевой: «Русское искусство первой четверти XVIII века. Материалы и исследования» (М., 1974) и «Русское искусство барокко. Материалы и исследования» (М., 1977).

[12] Лихачев Д. С. Петровские реформы и развитие русской культуры. — Новости ЮНЕСКО, 1975, № 1, с. 15. Уточним: корабль назывался не «Полтава», а «Святыя Екатерина» (БАН, 31.4.17, л. 106 — записи Ивана Нестетурана).

[13] Письма и бумаги императора Петра Великого, т. 12, вып. 1. Январь—июнь 1712 г. Ред. коллегия: Л. Г. Бескровный и др. М., 1975, 589 с.; т. 12, вып. 2. Июль—декабрь 1712 г. М., 1977, 630 с.

[14] См., например: Гайнуллина Н. И. Заимствованная лексика в «Письмах

lib.pushkinskijdom.ru

О широте и разносторонности культурных интересов Петра Великого можно судить по подбору книг его библиотеки, хранящейся в фонде Библиотеки Академии наук СССР.[15]

Что касается зарубежных работ о Петре I, то в библиографических трудах Р. И. Минцлова и А. Л. Гольдберга их учтено более 1300.[16] В 60—70-е годы XX века книги о Петре I и его эпохе выходили в свет на английском, венгерском, немецком, польском, французском, финском, чешском, шведском языках. Перечислим здесь имена зарубежных исследователей — авторов книг о Петре: М. С. Андерсон (1969; 1978), Т. Андерсон (1962), В. Е. Батлер (1974), Б. Дмитришин (1974), С. Бланк (1974), Д. Крейкрэфт (1971), Р. Виттрам (1964), Я. Грей (1970), Ю. Лахтеро (1970), Э. Нидерхойзер (1967), Л. Дж. Олив (1969), П. Порталь (1961), П. Б. Трутнам (1973), М. Раэфф (1963; 1971), Х. Роггер (1969), В. А. Серчик (1973), О. Хайнтц (1962), В. Черны (1964). Типичная среди них — книга профессора Сорбонны Симона Бланка «Pierre le Grand» (Paris, 1974, 128 p.). Она состоит из проблемного популярного очерка под названием «Прогресс или варваризация?» и текстов из русских документов и из разных книг в переводе на французский язык.

* * *

В 1903 году В. В. Сиповский, говоря о значении Петра Великого в создании новой русской литературы, напомнил слова А. И. Герцена: «Петр Великий сделал вызов России, и она ответила ему Пушкиным».[17] Литература, порожденная эпохой Петра I, не была им создана, но ее развитие зависело от него в той мере, в какой за время преобразований ему удалось изменить жизнь и быт русского народа. Вспомним Пушкина: «Он бросил на словесность взор рассеянный, но проницательный. Он возвысил Феофана, ободрил Копиевича, не взлюбил Татищева за легкомыслие и вольнодумство, угадал в бедном школьнике *вечного труженика* Тредьяковского. Семена были посеяны. . . Новая словесность, плод новообразованного общества, скоро должна была родиться».[18] Иными словами, новая социально-экономическая и политическая обстановка в стране вызвала к жизни нового социального человека, которому была нужна и новая в социальном и идейно-эстетическом отношении литература. И такая литература была создана в первые годы XVIII столетия. Это была ораторская проза, виршевое стихотворство и драматургия Феофана Прокоповича, ораторская проза Гавриила Бужинского и Стефана Яворского, драматургия преподавателей и воспитанников Славяно-греко-латинской академии, Ростовской и Новгородской семинарий, Гошпитальной школы, описания торжественных дней и празднеств и т. п. Это было словотворчество сподвижников Петра, а также деловой, приказной среды и мелкого чиновничества, нового духовенства, порожденного обстановкой преобразований, рукописные «петровские повести» и книжная панегирическая поэзия, обширное историческое повествование и публицистика.

С середины XIX века с легкой руки академика М. И. Сухомлинова литературу Петровской эпохи стали называть «литературой переходного времени конца XVII и начала XVIII века».[19] Это определение было подхвачено П. Н. Берковым и другими литературоведами. В статье «Задачи изучения переходного периода русской литературы (от древней

и бумагах императора Петра Великого» (к проблеме освоения слов иноязычного происхождения в Петровскую эпоху). Автореферат канд. дисс. Алма-Ата, 1973, 24 с.; Berg R. Die Abstrakta auf -nie/-tie, -ka/-ok, -ost', -stvo/-stvie, -ie/-be in den «Pisma i bumagi» Peters des Grossen. München, 1978, 352 S. (Slavistische Beitrage, Bd. 126).

[15] См.: Библиотека Петра I. Указатель-справочник. Сост. Е. И. Боброва. Под ред. Д. С. Лихачева. Л., 1978. 214 с. (БАН СССР); Иванова И. Ф., Орлова Л. Н. Библиотека Петра I. (К открытию выставки в Отделе рукописной и редкой книги БАН СССР). — В кн.: Книга-24. М., 1972, с. 191—197.

[16] См.: Минцлов Р. 1) Петр Великий в иностранной литературе. Подробный каталог иностранных сочинений о России (Rossica), находящихся в Публичной библиотеке в С.-Петербурге. СПб., 1872; 2) Supplement de Pierre le Grand dans la littérature étrangère. St.-Petersbourg, 1882; Гольдберг А. Л. Дореволюционные издания по истории СССР в иностранном фонде ГПБ им. Салтыкова-Щедрина, вып. 2. Образование Российской империи (1682—1725). Л., 1966. Разбор некоторых зарубежных работ о Петре I см. в кн.: Алпатов М. А. Русская историческая мысль и Западная Европа. XVII—первая четверть XVIII века. М., 1976, с. 412—428.

[17] Сиповский В. В. Значение Петра Великого в истории русской литературы. — В кн.: Петр Великий. Сборник статей, составленных преподавателями Петровского училища. СПб., 1903, с. 107—151. Ср.: Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. VII. М., 1956, с. 170—192.

[18] Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI. [Л.], 1949, с. 269.

[19] Сухомлинов М. И. О литературе переходного времени — конца XVII и начала XVIII века. — Журнал Министерства народного просвещения, 1862, № 4, отд. II, с. 34—70. То же в кн.: Сухомлинов М. И. Исследования по древнерусской литературе. СПб., 1908, с. 548—592.

lib.pushkinskijdom.ru

к новой)»[20] П. Н. Берков прежде всего останавливается на вопросе, почему произошло разделение истории русской литературы на древний и новый периоды и почему возникла проблема литературы «переходного периода». Опираясь на высказывания Маркса, Энгельса, Ленина, П. Н. Берков справедливо пишет: «Таким образом, то, что обычно признавалось результатом реформаторской деятельности Петра, на самом деле представляло собою процесс вовлечения России „в сеть мирового рынка“ со всеми вытекавшими отсюда последствиями, — неизбежным приноровлением старой национальной культуры к тому уровню европейской, т. е. буржуазной цивилизации, который образовался к концу XVII—началу XVIII в. у наших западных соседей. Естественно, это положение распространяется как на материальное, так и на духовное производство, в том числе и на литературу. Другими словами, русская литература переходного периода — это литература периода вовлечения России в мировой рынок, в международные экономические и политические отношения, в европейскую, буржуазную цивилизацию».[21]

П. Н. Берков отмечает три главные задачи, вставшие перед литературой «переходного периода»: 1) «неизбежность полного отказа от некоторых разделов литературы древнего периода»; 2) «необходимость перестройки разделов, оказавшихся жизнеспособными, т. е. нужными народу для дальнейшего литературного развития»; 3) «обязательность восприятия. . . материала европейских литератур».[22] Здесь намечены существеннейшие аспекты характеристики историко-литературного процесса Петровского времени, к сожалению не нашедшие до сих пор достаточной научной разработки.

Не изучены до сих пор и признаки типа новой русской литературы в его отличии от типа русской литературы XVII века и от типа русской литературы конца X—конца XVI века. Лишь В. П. Адриановой-Перетц на конкретных примерах удалось показать происхождение гражданской поэзии XVIII века.[23] П. Н. Берков считает ее подход «методологически правильным и исключительно плодотворным».[24] В другой своей работе на ту же тему[25] П. Н. Берков подробно останавливается на «позиции» Д. С. Лихачева (называя ее «логически стройной», «диалектически гибкой», отличающейся «широтой постановки вопроса»), рассматривавшего сложение национальных черт в русской литературе X—XVII веков в неразрывной связи с классовой борьбой народа против феодалов.

Один из нерешенных вопросов — проблема определения места переходной эпохи в общем ходе историко-литературного развития. Д. С. Лихачев, отстаивая суждение о цельности всего историко-литературного процесса XIV—XIX веков (высказанное еще А. Н. Пыпиным, Ф. И. Буслаевым, Н. С. Тихонравовым), замечает: «В этом цельном процессе эпоха петровских реформ была эпохой „осознания“ совершающегося и поэтому эпохой очень важной, но не вносящей ничего катастрофического в развитие русской культуры».[26] Западное влияние в русской литературе и культуре в целом, подчеркивает Д. С. Лихачев, «которое казалось ранее причиной перехода русской культуры на новые рельсы, на самом деле было следствием этого перехода».[27] Отбросив миф о том, что Петр I был демиургом новой русской литературы, Д. С. Лихачев решительно отметает и другой миф. «Действительно ли Петр и его эпоха вырыли пропасть между старой и новой Россией? Действительно ли культура новой России пошла целиком за Западом, оборвав традиции и зачеркнув все наследие старой Руси?» — спрашивает Д. С. Лихачев и отвечает: «Нет, ничего подобного!» Литература Петровской эпохи была подготовлена всем ходом развития русской культуры XVII века. Последний и был тем мостом, который связывал древний и новый периоды истории русской литературы.[28] Петра еще не было на свете, когда новые явле-

[20] Берков П. Н. Задачи изучения переходного периода русской литературы (от древней к новой). — В кн.: Пути изучения древнерусской литературы и письменности. Л., 1970, с. 12—19.

[21] Там же, с. 16.

[22] Там же, с. 17.

[23] Адрианова-Перетц В. П. О связи между древним и новым периодами в истории славянских литератур. — ТОДРЛ, т. XIX, 1963, с. 427—447.

[24] Берков П. Н. Задачи изучения переходного периода русской литературы, с. 13.

[25] Берков П. Н. О литературе так называемого переходного периода. — В кн.: Русская литература на рубеже двух эпох (XVII—начало XVIII в.). М., 1971, с. 19—32.

[26] Лихачев Д. С. Была ли эпоха петровских реформ перерывом в развитии русской культуры? — В кн.: Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII—XIX вв. Материалы Международной конференции ЮНЕСКО. М., 1978, с. 174.

[27] Лихачев Д. С. Петровские реформы и развитие русской культуры, с. 13.

[28] Там же, с. 12. Вместе с тем Д. С. Лихачев подчеркивает во многих своих трудах, что «петровская эпоха . . . это перерыв в движении литературы, остановка. . . Это самая „нелитературная“ эпоха за все время существования русской литературы. В это время не возникло значительных произведений литературы и не изменился ее характер» (см.: Лихачев Д. С. 1) В чем суть различий между

lib.pushkinskijdom.ru

ния русской литературы властно заявили о себе. Д. С. Лихачев отмечает шесть путей от древней к новой русской литературе: 1. Развитие от великих стилей эпохи к литературным течениям. 2. Постепенное снижение прямолинейной условности искусства и замена ее более сложными формами условности. 3. Увеличение в литературе «сектора свободы». 4. Возрастание личностного начала в литературе. 5. Расширение социальной среды литературы. 6. Расширение мировых связей литературы.[29] В книге «Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили» (1973) Д. С. Лихачев подробно раскрывает содержание каждой из названных шести линий развития.

Некоторые новые явления в русской литературе начала XVIII века и отношение их к древнерусской литературе привлекли также внимание Э. С. Литвин: [30] завершение борьбы за обмирщение литературы и выдвижение печатной книги на первый план (учебной, богослужебной и художественной); создание гражданского шрифта и издание газет и журналов; появление профессиональных писателей, борющихся за право служения исключительно литературе.

В. И. Попков считает, что «нередко новизна литературного процесса XVIII в. характеризуется не столько в сравнении, сколько в противопоставлении древней русской литературе, далеко не в пользу последней. На самом же деле, в XVIII в. проявляется исключительное внимание к культурным завоеваниям прошлого».[31] Тематика произведений литературы XVIII века — Прокоповича, Ломоносова, Сумарокова, Хераскова, Княжнина, Карамзина — зависит от исторической тематики древнерусской литературы. В. И. Попков полагает, что петровские повести продолжают линию развития «бытовой повести» XVII века, панегиризму XVIII века предшествует панегиризм XVII века, а фольклоризм пронизывает собой всю литературу Петровского времени, как и в предшествующие эпохи.[32] Серьезное и глубокое проникновение в существо этой проблемы еще впереди. Над нею работает, в частности, Г. Н. Моисеева. Недавно она завершила книгу «Древнерусская литература в художественном сознании и научной мысли XVIII века».[33]

В переломную эпоху, в период перестройки всей литературы на новой, чисто светской основе, пригодился и многовековой опыт русского фольклора. Отношению фольклора к литературе Петровского времени посвятила свое исследование Г. Н. Моисеева.[34] К фольклорным жанрам обращались авторы повестей о Василии Кариотском, о дворянине Александре и о Ярополе. Записи былин превращались в книжные произведения типа богатырских сказок. Поэты Димитрий Ростовский и Стефан Яворский использовали украинскую народную силлабику для религиозного осмысления действительности, включающего патриотическую идеологию и аскетическую трактовку жизни. Книжная панегирическая поэзия смыкалась с народной лирической песней, а драматургия Петровского времени испытала влияние игрищ в интермедиях. «Но одновременно с художественными накоплениями первых десятилетий XVIII в., — констатирует Г. Н. Моисеева, — можно говорить и о художественных потерях, которые сопровождали эту эпоху. . . Выход за пределы древнерусской литературы прервал великолепные традиции, накопленные ею за девять веков непрерывного развития, — обращения к темам национально-исторического значения, ее гражданственность и патриотизм».[35]

«Художественные выигрыши», однако, были, на наш взгляд, гораздо ощутимее потерь. Средневековая по типу литература отступила, чтобы дать дорогу литературе нового времени, многородовой и многожанровой, литературе ярких и свободных писательских индивидуальностей, разнообразных светских стилей и языка. Пока литература не перешла в салоны, фольклор не отступил из нее. Сказка влияет на повесть, предание — на исторические труды, песня — на книжную поэзию. Отдельные жанры фольк-

---

древней и новой русской литературой. — Вопросы литературы, 1965, № 5, с. 184; 2) Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 20 (изд. 3-е, доп. — М., 1979, с. 18)). С полемическим замечанием по поводу этого тезиса выступила Л. И. Кулакова («Русская литература», 1967, № 1, с. 222).

[29] Лихачева В. Д., Лихачев Д. С. Художественное наследие древней Руси и современность. Л., 1971, с. 73—101.

[30] Литвин Э. С. Древняя русская литература и русская литература XVIII века. Методическое пособие для студентов заочного отделения факультета массовых и научных библиотек. Л., 1973.

[31] Попков В. И. О традициях древней русской литературы в литературе XVIII века. (К вопросу о преемственности в изучении этих курсов в вузе). — В кн.: Проблемы изучения русской литературы XVIII века, вып. 2. Л., 1976, с. 149.

[32] Там же, с. 148—155.

[33] В печати. В книге три главы: «Памятники древнерусской литературы в изданиях и исторических сочинениях XVIII в.»; «Драматургия XVIII века на темы древнерусской литературы»; «Героическая поэзия XVIII в. и литература Древней Руси».

[34] В кн.: Русская литература и фольклор. (XI—XVIII вв.). Л., 1970, с. 87—105.

[35] Там же, с. 104.

lib.pushkinskijdom.ru

лора Петровской эпохи продолжают интересовать современных исследователей. Так, например, Л. И. Емельянов обратился к исторической песне,[36] а А. Ф. Некрылова — к преданию.[37]

О необходимости изучения судьбы рукописной книги в Петровскую и послепетровскую эпохи писали многие исследователи.[38] Однако после изданной посмертно книги М. Н. Сперанского «Рукописные сборники XVIII века» (М., 1963) дело мало продвинулось вперед. Отсутствует полный библиографический учет сохранившихся рукописей Петровской эпохи, не изучено соотношение рукописей «высокой» и массовой литератур в первую четверть XVIII века.

Малоизученной остается лубочная литература, тесно связанная в конце XVII—начале XVIII века с повестью, народной драматургией и стихотворством.[39] Более изучена печатная книга Петровского периода; сделаны весьма вероятные предположения относительно соотношения печатной и рукописной книги в Петровскую эпоху.[40]

Суммарную характеристику литературы Петровской эпохи с учетом новейших достижений советской науки мы встречаем в учебниках и хрестоматиях по русской литературе XVIII века. В учебнике для будущих литературоведов, написанном О. В. Орловым и В. И. Федоровым, дается сжатая, но точная характеристика литературы начала XVIII века в разделе «Литература Петровской эпохи. Первая четверть XVIII века».[41] Особо выделен очерк о Феофане Прокоповиче как ярчайшем писателе предклассицизма (с. 29—38). Некоторые итоги подведены в разделе «Предклассицизм начала века» (с. 38—43), в котором отличительные черты литературы начала XVIII века определяются как предклассицистические.

Бесспорную характеристику Петровской эпохи мы найдем в статье Г. П. Макогоненко «Пути литературы века», предваряющей антологию «Русская литература XVIII века» (Л., 1970), ценные замечания — в хрестоматии В. А. Западова «Русская литература XVIII века. 1700—1775» (М., 1979). Отдельные меткие оценки беллетристики того времени встречаем в 63-м томе «Библиотеки всемирной литературы», посвященном русской прозе XVIII века.

Профессор Тимишоарского университета (Румыния) Альфред Хейнрих издал на русском языке курс своих лекций по истории литературы XVIII века.[42] В нем новейшие разработки советских литературоведов учтены в разделе «Главные характеристики русской литературы XVIII века» (с. 3—11). В разделе «Идеология, литературные направления и публицистика XVIII века» (с. 12—38) характеризуется русское просветительство и место в нем Петровской эпохи, кратко рассказывается об авантюрно-любовных повестях, о стихотворстве, о драматургии, о Феофане Прокоповиче. Другой преподаватель Тимишоарского университета И. Джурчик опубликовал учебные материалы по древнерусской литературе и русской литературе XVIII века.[43] Такой же учебный характер носят лекции, изданные лодзинским профессором З. Рытером.[44]

В первом томе польской академической «Русской литературы» 1-й раздел 2-й части посвящен «Начаткам новейшей литературы российской (1640—1730)».[45] Его

---

[36] Емельянов Л. И. Русские исторические песни XVIII века. — В кн.: Исторические песни XVIII века. Изд. подг. О. Б. Алексеева и Л. И. Емельянов. Л., 1971, с. 7—19.

[37] Некрылова А. Ф. Предания и легенды, отразившие военные события Петровского времени. — В кн.: Русский фольклор, XIII. Л., 1972, с. 103—110.

[38] Розов Н. Н. Русская рукописная книга. Л., 1971, с. 87—103; Бегунов Ю. К. Рукописная литература XVIII века и демократический читатель (проблемы и задачи изучения). — Русская литература, 1977, № 1, с. 121—132.

[39] Интересный материал по вопросу о связи лубка и литературы этого времени можно найти в следующих трудах: Klepikov S. A. Russian block books of the seventeenth and eighteenth centuries. — In: The Papers of the Bibliographical society of America, vol. 65. New York, 1971, p. 213—224; Болдина О. Д. Русские народные картинки. М., 1972; Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв. (К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского). Материалы научной конференции под общей ред. И. Е. Даниловой. М., 1976.

[40] Луппов С. П. 1) Книга в России в первой четверти XVIII века. Л., 1973; 2) Печатная и рукописная книга в России в первом сорокалетии XVIII в. (проблема сосуществования). — В кн.: Рукописная и печатная книга. М., 1975, с. 182—192; Моисеева Г. Н. К проблеме взаимодействия рукописной и печатной литературы в России XVIII века. — В кн.: Книговедение и его задачи в свете актуальных проблем советского книжного дела. Вторая всесоюзная научная конференция по проблемам книговедения. Тезисы докладов. М., 1974, с. 16—17.

[41] Орлов О. В., Федоров В. И. Русская литература XVIII в. М., 1973, с. 7—43.

[42] Хейнрих А. История русской литературы. XVIII век. Тимишоара, 1976.

[43] Gyurcsik I. Istoria literaturii ruse (secolele X—XVIII). Note de curs, modele de analiza literara, teme pentru lucrări de seminar, texte comentate, bibliografii. Timişoara, 1979.

[44] Ryter Z. Historia literatury rosyjskiej XVIII w. Lódź, 1970.

[45] Literatura rosyjska. Podręcznik, t. I. Warszawa, 1970, s. 171—187. См. рец.

lib.pushkinskijdom.ru

автор В. В. Якубовский изложил только известные историко-литературные факты без теоретических новаций. Другое дело «Русская литература в очерках», изданная в Польше в 1975 году.[46] Автор раздела «Эпоха барокко» Т. Колаковский пишет о том, что «время Петра начинает в истории культуры тот этап развития барокко, который в специальной литературе фигурирует как „классическое барокко“» (с. 113). Оно предшествует классицизму и подготавливает его, если иметь в виду, что Россия испытала воздействие не только польской культуры, но и голландской, немецкой, французской. Обзор литературы ведется по следующим разделам: «Общий обзор», «Публицистика» (Посошков и Татищев), «Эпика» (петровские повести), «Театр и драматургия», «Лирика» (Димитрий Ростовский, Иоанн Максимович, Стефан Яворский, Феофан Прокопович).

Недавно в Англии вышла в свет и первая английская «История русской литературы XVIII века».[47]

К общим обзорам курсов «Истории литературы» примыкает статья Г. Н. Моисеевой «Проблемы становления новой русской литературы».[48] Основываясь на работах Д. С. Лихачева, ленинградская исследовательница пишет о влиянии на формирование русской литературы первой четверти XVIII века древнерусской литературы, испытавшей во второй половине XVII века, в свою очередь, сильное воздействие литературы польско-украинского барокко. В своих построениях Г. Н. Моисеева идет дальше Д. С. Лихачева. «Совмещение в России второй половины XVII в. Возрождения и барокко при преобладающем воздействии ренессансных явлений определило своеобразие развития литературы. . . Россия второй половины XVII в. подошла к последующей эпохе на большом подъеме, освоив духовную культуру Возрождения. Общественные и культурные преобразования первых десятилетий XVIII в. при всей их кажущейся неожиданности потому в сущности и смогли быть осуществлены, что они выросли на могучем гуманистическом движении, подготовившем преобразования Петровского времени», — утверждает Г. Н. Моисеева.[49] Но нельзя забывать о диком произволе самодержавия, о разгуле крепостничества во второй половине XVII—начале XVIII века. Нельзя забывать и о том, что это было время ожесточенной классовой борьбы — великих крестьянских войн и городских восстаний. Нельзя также забывать, что петровские реформы проводились за счет крестьян и работных людей, которых нещадно эксплуатировали. Поэтому было бы желательно уточнить, что подразумевается под «могучим гуманистическим движением» в Петровскую эпоху.

А. М. Панченко и другие исследователи высказываются более осторожно. Они говорят о раннем русском просветительстве, вклад в который внесли Симеон Полоцкий, Сильвестр Медведев, Карион Истомин, Стефан Яворский, Димитрий Ростовский и др. Поэты и драматурги знали античных классиков от Гомера и Демосфена до Вергилия и Цицерона, но не хотели слышать о Декарте и Бэконе. Они считали себя наследниками гуманистов. «Но в России, не знавшей Ренессанса, — пишет А. М. Панченко, — их роль была иной: они принесли сюда некоторые идеи гуманистов, хотя и в барочной форме, вдобавок окрашенной провинциализмом».[50] Интересные суждения на этот счет принадлежат ученому из ГДР Х. Шмидту. Говоря о том, что «новые идейно-эстетические элементы в литературе классицизма и вообще в литературе XVIII в.» нередко объясняются только «положительным наследством и пафосом петровских реформ или же влиянием других факторов, например Возрождения», Х. Шмидт замечает: «Довольно часто классицизм и вся литература XVIII в. рассматриваются в чисто литературно-эстетическом плане, т. е. в отрыве от социально-экономического развития общества. Дело, конечно, не в том, чтобы смягчить или приукрасить тот дикий произвол самодержавия и крепостничества, который господствовал в России XVIII в. Задача, видимо, в том, чтобы найти формулу, которая могла бы вместить все многообразие идейно-эстетических явлений по существу антифеодального, прогрессивно-буржуазного типа».[51]

В. Н. Баскакова в журнале «Русская литература» (1972, № 3, с. 232—242).

[46] Literatura rosyjska w zarysie. Pod red. Z. Barańskiego i A. Semczuka. Autorzy: Z. Barański, B. Galster, T. Kołakowski, A. Semszuk. Warszawa, 1975.

[47] Brown W. E. A history of Eighteenth century russian literature. London, 1979, 650 p., 36 ill.

[48] Моисеева Г. Н. Проблемы становления новой русской литературы. — В кн.: Современная советская историко-литературная наука. Актуальные вопросы. Л., 1975, с. 114—147. Эта статья положена Г. Н. Моисеевой в основу главы «Новые идеологические и художественные явления русской литературы первой четверти XVIII в.» первого тома четырехтомной академической «Истории русской литературы» (в печати).

[49] Моисеева Г. Н. Проблемы становления новой русской литературы, с. 129, 130.

[50] Панченко А. М. Славянские связи и национальные традиции в русской литературе на рубеже XVII—XVIII веков. — В кн.: Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Варшава, август 1973 г. Доклады советской делегации. М., 1973, с. 232.

[51] Шмидт Х. Когда же зародилась «новая» русская литература? — В кн.:

lib.pushkinskijdom.ru

Хотелось бы отметить, однако, что в целом упомянутая выше статья Г. Н. Моисеевой «Проблемы становления новой русской литературы» представляется нам весьма интересной и важной. Так, ее автор приводит немало новых фактов, основанных на изучении рукописей, которые доказывают непрерывность литературной традиции.[52] Описание ведущих жанров литературы Петровского времени — историографии и публицистики, стихотворства, повести, ораторской прозы — дается содержательно, сжато. Завершается очерк характеристикой Феофана Прокоповича как писателя раннего классицизма.

* * *

«Принято считать, что Петровская эпоха не выделила писателя, который отобразил бы характерные черты своего времени, — пишет Г. Н. Моисеева в одной из своих работ. — Такая точка зрения могла бы быть справедливой, если „вычленить" из историко-литературного процесса первых десятилетий XVIII в. творчество Феофана Прокоповича. Но „вычленить" его невозможно: оно неразрывно связано с эпохой и порождено ею».[53] Г. Н. Моисеева характеризует вклад «просветителя в рясе» в развитие отечественной ораторской прозы, поэзии, драматургии, историографии. «Значительную роль в формировании художественно-эстетической основы раннего русского классицизма», пишет она, «сыграли трактаты Феофана Прокоповича „De arte poetica" («Поэтика») и „De arte rhetorica" («Риторика»)».[54] В другой своей работе, посвященной национально-исторической теме в эпической поэме XVIII века, Г. Н. Моисеева исследует трехъязычную поэму Феофана Прокоповича «Епиникион» (1709).[55] Это первая героическая эпопея, сложившаяся «на перекрестке литературы и истории». Она посвящена герою Полтавской битвы Петру I и использует традиционные формулы древнерусской литературы. Опыт Прокоповича позднее использовали Кантемир и Ломоносов. В недавней своей работе Г. Н. Моисеева обратилась к одному из исторических трудов Феофана и опубликовала его по рукописи.[56]

О. Ф. Козлов атрибутирует Ф. Прокоповичу найденную им рукописную «Краткую историю священную и политическую о состоянии Синода по Древнему и Новому Завету».[57] Д. Мороз прослеживает судьбу книги Ф. Прокоповича «Разсуждение о книзе Соломоновой, нарицаемой Песни песней».[58]

Обобщающие работы о жизни и творчестве Феофана Прокоповича опубликовали в 70-е годы Х.-И. Хэртель,[59] В. М. Ничик,[60] Д. Крейкрэфт,[61] Л. А. Петров,[62] А. Б. Просина,[63] Б. И. Краснобаев,[64] Е. А. Ляцкий.[65] Небольшие очерки о Феофане Прокоповиче вошли в состав двух биобиблиографических словарей.[66]

Социологические работы Л. А. Петрова отличаются методологической зрелостью

Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций. . . с. 175.

[52] Еще раньше, в 60-е годы, об этом писала Л. И. Кулакова: «И нормативные указания, и общетеоретические положения „Поэтики", равно как и „Риторики" Феофана, были звеном, связывающим культуру средневековья и нового времени» (Кулакова Л. И. Очерк истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968, с. 13).

[53] Моисеева Г. Н. Проблемы становления новой русской литературы, с. 143.

[54] Там же, с. 146.

[55] Русская литература, 1974, № 4, с. 35—37.

[56] Моисеева Г. Н. Печатное «Родословие» Феофана Прокоповича. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1978. Л., 1979, с. 37—48.

[57] Козлов О. Ф. Два неизвестных сочинения XVIII века о Синоде и монастырских доходах. — Советские архивы, 1972, № 3, с. 76—82.

[58] Мороз Д. За судьбой книги. — Неман, 1975, № 11, с. 191—192.

[59] Härtel H.-J. Byzantinisches Erbe und Orthodoxie bei Feofan Prokopovič. Würzburg, 1970.

[60] Ничик В. М. Феофан Прокопович. М., 1977. (Серия «Мыслители прошлого»).

[61] Cracraft J. Feofan Prokopovich. — In: The Eighteenth century Russia. Ed. by J. G. Garrard. Oxford, 1973, p. 73—105.

[62] Петров Л. А. Общественно-политическая и философская мысль России первой половины XVIII века. Лекции по спецкурсу «История русской философии». Иркутск, 1975.

[63] Просина А. Б. 1) Политическая доктрина Ф. Прокоповича. — В кн.: Актуальные проблемы правовой науки. Сборник аспирантских статей МГУ. М., 1970, с. 68—89; 2) Политическое учение Феофана Прокоповича, идеолога абсолютизма в России первой четверти XVIII в. Автореферат канд. дисс. М., 1971.

[64] В кн.: Краснобаев Б. И. Очерки истории русской культуры XVIII века. М., 1972.

[65] См.: Ляцкий Е. А. Исторический обзор русской литературы. Часть II. Русская литература XVIII века. — В кн.: Зборник за славистику, т. 8. Нови сад, 1975, с. 158—176.

[66] Русские писатели. Биобибл. словарь. Сост. Спасибенко А. П., Гайденков Н. М. Ред. колл.: Д. С. Лихачев, С. И. Машинский, С. М. Петров, А. И. Ревякин. М., 1971, с. 107—110; Булахов М. Г. Восточнославянские языковеды. Биобибл. словарь, т. I. Минск, 1976, с. 204—207.

lib.pushkinskijdom.ru

и глубиной, логической строгостью и четкостью изложения. Рассматривая общественно-политические и философские взгляды Феофана Прокоповича, И. Посошкова, Д. Кантемира, В. Татищева, иркутский исследователь устанавливает три фактора, влиявших на их формирование: античность, западноевропейская и древнерусская культуры. Исследователь говорит о метафизическом характере мышления Феофана Прокоповича, Посошкова, Кантемира и Татищева, отмечает элементы деизма в их мировоззрении, находит просветительство и критику церковного обскурантизма.

А. Б. Просина показала, как Феофан сумел дать теоретическое обоснование реформам Петра.

Научно-популярная книга о Прокоповиче В. М. Ничик должна быть отмечена особо, так как она основана на тщательном изучении рукописного лекционного курса Ф. Прокоповича по философии, его речей, писем, документов. В. М. Ничик найдены списки малоизвестных и неизвестных сочинений Феофана, в том числе «Речи о пользе и заслугах физики» и «Реэстра государей российских от самого Рурика. . .», более десяти его стихотворений и множество писем, что позволило ей внести коррективы в понимание духовной культуры Петровского времени. Анализ философских взглядов Феофана ведется по следующим направлениям: «Элементы пантеизма и деизма в сочинениях Ф. Прокоповича», «Рационалистические тенденции в теории познания», «Теория просвещенного абсолютизма». «Произведения Прокоповича, — заключает В. М. Ничик, — отражают происходивший в отечественной философии процесс изменения значимости и субординации ее компонентов. Развитие производительных сил приводит к выдвижению на первый план наук о природе. Природа становится важнейшим объектом философии».[67] Так Феофан Прокопович закладывал основы натурфилософии, ведущей к стихийному материализму.

Еще более основательно и специально философские взгляды Феофана Прокоповича анализируются в сопоставлении со взглядами других воспитанников Киево-Могилянской академии — Гавриила Бужинского, Стефана Яворского и т. д. — в книге В. М. Ничик «Из истории отечественной философии конца XVII—начала XVIII в.», изданной Институтом философии АН УССР (Киев, 1978). В. М. Ничик совместно с М. Д. Роговичем публикует тексты четырех найденных ими в ЦНБ АН УССР в фонде Киевской духовной академии русских и латинских стихотворений Феофана Прокоповича, в том числе «Песню светскую» и «К требователю сатири Г. С. А. К.».[68] Сотрудники Института философии АН УССР вносят немалый вклад в уточнение фактов биографии, научной и творческой деятельности Прокоповича.[69] Ими же подготовлено и трехтомное издание философских сочинений Феофана в переводе на украинский язык, среди которых особый интерес представляет еще ни разу не издававшаяся на языках восточных славян «Риторика» Феофана Прокоповича.[70] В предисловии к изданию, написанном М. Д. Роговичем, В. М. Ничик, Д. П. Кириком и И. В. Иваньо, подробно освещаются основные этапы жизни и деятельности Прокоповича-мыслителя, значительное внимание уделяется проблемам теории познания, логики и эстетики в его творчестве. Общественно-политические взгляды Феофана излагаются четко, ясно, убедительно.

Московский исследователь В. П. Вомперский в пятой главе своей книги «Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей» (М., 1970) анализирует стилистическую теорию Феофана, философской основой которой он считает картезианство. Литературно-эстетические взгляды писателя В. П. Вомперский ставит в связь с античной, западноевропейской и отечественной филологическими традициями.

Известно, что Феофан вместе с Бужинским пытались перенести на русскую почву украинско-белорусский опыт создания «простой мовы» — литературного языка юго-западной Руси. Вклад Феофана Прокоповича в развитие восточнославянских литературных языков подробно рассмотрен И. К. Белодедом, а несколько ранее — М. С. Грицаем и Ф. Я. Шоломом.[71]

А. А. Смирнов характеризует «Поэтику» Прокоповича как высшее достижение русской эстетической мысли первой трети XVIII века.[72] В «Поэтике» нашла свое

[67] Ничик В. М. Феофан Прокопович, с. 175.

[68] Русская литература, 1976, № 2, с. 91—94.

[69] Філософська думка, 1970, №№ 3, 5, 6; 1971, № 1; 1975, № 2; 1978, №№ 1, 3.

[70] Феофан Прокопович. Філософські твори в трьох томах. Переклад з латинської мови. Том перший. Про риторичне мистецтво. . . різні сентенції. Ред. колегія: В. І. Шинкарук и др. Упорядники: М. Д. Рогович, В. М. Нічик. Київ, 1979.

[71] Білодід І. К. Киево-Могилянська академія в історії Східнослов'янських літературних мов. (Нариси з історії української літературної мови). Київ, 1979; Грицай М. С., Шолом Ф. Я. Феофан Прокопович. — В кн.: Грицай М. С., Микитась В. Л., Шолом Ф. Я. Давня українська література. За ред. М. С. Грицая. Київ, 1978, с. 282—295.

[72] Смирнов А. А. К проблеме соотношений русского предклассицизма и гуманистической теории поэзии. Ф. Прокопович и Ю. Ц. Скалигер. — В кн.: Проблемы теории и истории литературы. Сборник статей, посвященных памяти проф. А. Н. Соколова. М., 1971, с. 67—73.

lib.pushkinskijdom.ru

творческое выражение идея литературного подражания. Сравнивая «Поэтику» Феофана с трактатом Ю.-Ц. Скалигера, А. А. Смирнов приходит к выводу, что Прокопович развивал теорию поэзии в системе понятий, намеченных поэтиками Возрождения. В современном учебнике по истории литературоведения также отмечено, что его «Риторика» и «Поэтика» — заметный вклад в развитие теоретико-литературной мысли России.[73]

В. И. Федоров считает, что благодаря Феофану Прокоповичу русская эстетическая мысль находилась в русле магистральных путей общеевропейского процесса.[74] В «Поэтике» Феофана он усматривает отказ от средневековой схоластики и обращение к достижениям гуманистов (Скалигера и Виды), к Аристотелю и Горацию, к рационалистам вроде Декарта. От поэзии Прокопович требует высокой нравственности; она должна поучать граждан и преподать уроки государственной мудрости самим правителям — отсюда ее дидактизм. Поскольку главное содержание поэзии — изображение человека, она должна соответствовать своему высокому назначению и быть гуманистичной.

П. Н. Берков, как и В. П. Вомперский, А. А. Смирнов и В. И. Федоров, рассматривает Феофана в ряду поэтов-предклассицистов. Его «Ода Петру II» — первый случай применения эзоповского языка в поэтической практике.[75]

Несколько исследований последнего времени были посвящены отношению Феофана к Дмитрию и Антиоху Кантемирам. В. П. Гребенюк сообщил о полемическом отклике Д. Кантемира на «Первое учение отрокам» Феофана Прокоповича (1720) — это рукописное сочинение «Темные места в Катихизисе, который безыменно на словенском языке издан. . .», сохранившееся на латинском и русском языках.[76] А. И. Бабий и В. М. Ничик остановились на фактах типологического сходства между Ф. Прокоповичем и Д. Кантемиром как мыслителями и писателями.[77] Л. М. Копаницу интересуют теоретические воззрения Феофана и Антиоха.[78] Он приходит к выводу, что Кантемир разделяет взгляды Феофана и развивает те же идеи о роли подражания и вымысла в художественном творчестве. И Прокопович и Кантемир восходили к Горацию и были близки по своим теоретическим воззрениям к Буало. О поэтическом взаимоотношении Феофана и Антиоха Кантемира в связи с посланием первого «Творцу сатиры „К уму своему“» писала А. П. Болдырева.[79]

* * *

В 70-е годы вышло в свет немало работ, посвященных отдельным жанрам и произведениям литературы Петровской эпохи — ораторской прозе, драматургии, виршевому стихотворству, историческому повествованию, публицистике, повести, литературе путешествий и мемуарам, агиографии, гимнографии и легендарным сказаниям, а также пародии и сатире. За недостатком места мы остановимся только на изучении повести.

Московская исследовательница Н. А. Бакланова рассмотрела важный и малоизученный вопрос об эволюции русской оригинальной повести на рубеже XVII—XVIII веков.[80] Эта статья — продолжение предыдущих работ московской исследовательницы, в которых она выдвинула обоснованные предположения о датировке XVIII веком трех традиционно относимых к XVII веку повестей — о Савве Грудцыне, о Фроле Скобееве, «Романа в стихах» (см.: ТОДРЛ, тт. IX, XIII, XVI). Пользуясь термином «бытовая повесть», широко распространенным в науке, Н. А. Бакланова тем самым разделяет господствующее мнение о том, что повествовательные произведения совершенно разного жанрового характера можно объединять в одном поэтическом ряду. Считается, что «бытовая повесть» запечатлела разные стороны частной и

---

[73] Николаев П. А., Курилов А. С., Гришунин А. Л. История русского литературоведения. Под ред. П. А. Николаева. М., 1980 (автор раздела о Прокоповиче — А. С. Курилов).

[74] Федоров В. И. «Поэтика» Феофана Прокоповича. (Из истории русской эстетической мысли кануна формирования классицизма). — Учен. зап. Московск. пед. ин-та, 1971, т. 455, кафедра русской литературы, с. 302—311.

[75] Берков П. Н. Одно из первых применений эзоповского языка в России (латинская «Ода Петру II» Феофана Прокоповича, 1727 г.). — В кн.: Проблемы теории и истории литературы, с. 74—82.

[76] Гребенюк В. П. Д. Кантемир и Ф. Прокопович. Литературная полемика. — В кн.: Наследие Дмитрия Кантемира и современность. Кишинев, 1976, с. 174—181.

[77] Бабий А. И., Ничик В. М. Д. Кантемир и Ф. Прокопович. — В кн.: Идейные связи прогрессивных мыслителей братских народов (XVII—XVIII вв.). Киев, 1978, с. 115—135.

[78] Копаниця Л. М. Про деякі питання поетики (наслідування, вимисел, теорія трьох стилів у теоретико-літературній спадщині Феофана Прокоповича і Антіоха Кантеміра). — Вісник Київського університету. Українська філологія, вип. 21. Київ, 1979, с. 62—68.

[79] Болдырева А. П. Методические указания к комментированному чтению произведений по курсу «Русская литература XVIII века». М., 1972, с. 10—14.

[80] Бакланова Н. А. Эволюция русской оригинальной бытовой повести на рубеже XVII—XVIII веков. — В кн.: Русская литература на рубеже двух эпох (XVII—начало XVIII в.), с. 160—170.

lib.pushkinskijdom.ru

общественной жизни человека в переходный период. В ней отразилась борьба «старины» и «новизны» в сознании людей, в морали, в быту. Все это так. Однако жанрово-композиционные и стилевые признаки трех названных выше произведений абсолютно различны. Повесть о Савве Грудцыне разрабатывает сюжет о приключениях молодого купеческого сына, вступившего в союз с дьяволом, но освобожденного богородицей и спасенного ею; она вырастает из «Чуда Василия Великого о прельщенном отроке Евладии». Повесть о Фроле Скобееве — плутовская новелла о похождениях незнатного новгородского дворянина, за «семь рублей» устроившего свое благополучие. «Роман в стихах» — отрывок стихотворного произведения, написанного в форме азбуковника и рассказывающего о дочери московского зажиточного горожанина, полюбившей бедняка. В ряду «бытовых повестей» Н. А. Бакланова рассматривает и «Повесть о Горе-Злочастии», и петровские любовно-авантюрные повести — произведения совершенно разные, что лишний раз подтверждает неудобство, неправомерность обозначения термином «бытовая повесть» резко отграниченных друг от друга произведений. Особенностью указанных повестей Н. А. Бакланова считает переход от абстракции, фантастики и церковности к конкретному, практическому, светскому; в языке повестей появляется новая терминология и иностранные слова.

Своеобразным продолжением работ Н. А. Баклановой о повести о Фроле Скобееве следует считать статью Ю. К. Бегунова «Повесть о Фроле Скобееве и литературное движение первой четверти XVIII в.» (в кн.: Сборник статей, посвященных памяти проф. Карло Вердиани. Пиза, 1979, с. 11—32). Датировка повести до сих пор затруднялась тем, что нередко смешивались два вопроса: 1) о событиях какого времени рассказывается в повести; 2) когда была написана сама повесть. Ясно, что действие в повести соотносится с 1680 годом. Между тем в ее тексте есть анахронизмы («собрания на Ивановской площади», «переодевание в „лакейское платье“», «деньги и цены»), а также заимствованная лексика Петровской эпохи. Удалось установить, что слово «публикация» и словосочетания «лакейское платье», «учинить публику» не были известны языку XVII века.[81]

Нашей датировке не противоречит общепринятая историко-литературная характеристика «Повести» как видного произведения литературы, находящегося как бы на грани двух веков. Она примыкает к петровским повестям; их сближает общее отношение к новому и старому в жизни, новый тип человека, противостоящий герою древнерусских повестей, иное, чем в древнерусской литературе, отношение к женщине, полное господство светского начала над церковным, беллетристики над дидактикой, практицизма над фантастикой. Есть и отличия. Петровская повесть — произведение любовно-авантюрное, повесть о Фроле Скобееве — плутовская новелла.

Также началом XVIII века датирует эту повесть историк культуры Б. И. Краснобаев.[82] Полный отказ от провиденциализма в искусстве и литературе и поворот к стихийному рационалистическому мировоззрению представляются Б. И. Краснобаеву важнейшей чертой Петровской эпохи.[83]

Эволюции русской бытовой повести посвятила свою книгу чехословацкая исследовательница Э. Фойтикова.[84] Уже названия глав книги свидетельствуют о размахе, с которым подана проблема: «Место бытовой повести в историографии русской литературы», «Начало нового времени в России», «Принципы изображения человека в русской бытовой повести», «Бытовая повесть и реализм», «Бытовая повесть как литературный жанр». Еще в дореволюционной науке Е. В. Петухов, В. А. Келтуяла, М. Н. Сперанский выделяли повести второй половины XVII—начала XVIII века из массы разнообразных древнерусских повестей. Характерной чертой этих произведений был бытовизм. М. О. Скрипиль пытался дать «бытовой повести» жанровое определение. В литературоведческих трудах появилось понятие «стиль бытового реализма» (см.: Скрипиль М. О. Опыт изучения древнерусской историко-бытовой повести. Докт. дис., Л., 1944).

Э. Фойтикова изучает «бытовую повесть» в трех аспектах — с точки зрения принципов изображения человека, в соотношении рассматриваемых произведе-

---

[81] Эти три слова присущи авторскому тексту. Еще в 1972—1973 годах мною была изучена вся история произведения по 9 рукописным текстам и подготовлено полное критическое издание повести. По наблюдениям Н. А. Баклановой, также не были известны допетровской России три технических военных термина, встречающихся в повести о Савве Грудцыне: «экзерциция», «команда», «воинский артикул». Вопрос о датировке этой повести остается открытым (см.: Ромодановская Е. К. Западные сборники и оригинальная русская повесть. (К вопросу о русификации заимствованных сюжетов в литературе XVII—начала XVIII в.). — ТОДРЛ, т. XXXIII, 1979, с. 166).

[82] Краснобаев Б. И. Основные черты новой русской культуры. — Вопросы истории, 1976, № 9, с. 106 (то же в кн.: Краснобаев Б. И. Очерки истории русской культуры XVIII века, с. 134—136).

[83] Там же, с. 105—108.

[84] Фойтикова Э. Русская бытовая повесть накануне нового времени. Прага, 1977.

lib.pushkinskijdom.ru

ний с реализмом, в плане развития жанров. В отношении первого аспекта Э. Фойтикова приходит к выводу: «Старорусская бытовая повесть не создала и не знает какого-нибудь единого, для нее одной характерного способа изображения человека, а сочетает разные способы изображения, что вытекает из переходного, промежуточного положения на пути от церковно-назидательной к светской повествовательной литературе. . .» (с. 88). Касательно второго аспекта автор констатирует, что бытовизм не есть реализм, так как изображение небольших сцен, эпизодов из повседневной жизни простых людей еще не означало жизненной верности воспроизведения характеров персонажей в их связи с обстоятельствами социальной жизни. «Социальный человек» был вне поля зрения русской литературы XVII—начала XVIII века, а накопление элементов реализма в изображении людей еще не вело к рождению реалистического метода. По поводу третьего аспекта автор признает, что «общность бытовых повестей не есть общность собственно литературная» (с. 125), т. е. что они не составляют единого жанра. Отсюда и попытка чешской исследовательницы разбить все произведения не по жанровым признакам, а по идейно-тематическому принципу: «спор отцов и детей», «герой нашего времени», «борьба за эмансипацию личности». Весьма сиорным выглядит утверждение автора, что «с точки зрения реализма и направленности литературы к злободневным общественным вопросам повесть Петровского времени по сравнению с предшествующими ей бытовыми повестями является шагом назад» (с. 124). Не вполне ясно, какие именно «бытовые повести» здесь имеются в виду: если о Фроле Скобееве, о Савве Грудцыне и «Роман в стихах», то их датировка XVII веком представляется нам сомнительной, а если же имеется в виду «Повесть о Горе-Злочастии», то один провиденциализм последней чего стоит! (Правда, язык, стиль и композиция этого произведения безупречны, и петровские повести в этом отношении ей явно уступают).

Н. С. Демкова успешно занимается повестями конца XVII—начала XVIII века, зависящими от древнерусской традиции. Среди них «Повесть об ангеле, ослушавшемся бога», направленная против духовенства.[85] Интересны в повести поиски решения вопроса о справедливости «судов господних», что связывает произведение с умонастроениями демократической части общества в переходную эпоху. Н. С. Демкова и З. П. Семякина изучили историю текста повести по 5 спискам и вводят ее в научный оборот. Другая повесть — «О убогом человеке, како ево диявол произведе царем».[86] Она рассказывает о заключении убогим человеком договора с дьяволом; тот помогает ему стать купцом, вельможей и, наконец, царем. Когда же дьявол приходит за расплатой, царь покаянием спасает свою душу. Это аналог повести о Савве Грудцыне. Еще М. Н. Сперанский относил это произведение к мелкой беллетристике новой традиции вроде анекдотов или фацеций. Публикуется текст этой повести по рукописи XVIII века (ИРЛИ, собр. В. В. Лукьянова, № 12).

Третье произведение — «Повесть о царе и мельнике», рассказывающая о состязании в мудрости переодетого героя с царем. Она исследована и издана по рукописи ГПБ (собр. А. А. Титова, № 2670) Н. С. Демковой и Н. М. Герасимовой,[87] которые отмечают: «Повесть представляет собой любопытный факт жизни сюжета, интересный не только для изучения проблемы живого бытования фольклорной сказки до периода ее научного собирания, но и для понимания тех путей, которыми шло взаимодействие устных и письменных пластов культуры».[88]

Подобных произведений еще очень много, большинство из них не издано и не изучено. Когда наука накопит о них значительный материал, наши представления о повествовательной литературе Петровского времени могут значительно расшириться. На необходимость изучения европейских источников подобных повестей обращает внимание Е. К. Ромодановская.[89] Попутно она относит к концу XVII—началу XVIII века «Повесть о королевиче Валтасаре» и «Сказание о богатом купце». К этому же периоду можно отнести повести: о царе Василии Константиновиче, о кипрском королевиче Велиаме,[90] о Василии Златовласом,[91] о Карпе Сутулове, о португальских и бранденбургских мудрецах и, может быть,

[85] Демкова Н. С., Семякина З. П. «Повесть об ангеле, ослушавшемся бога». (Из истории русской повести конца XVII—начала XVIII века). — В кн.: Русская литература на рубеже двух эпох (XVII—начало XVIII в.), с. 128—159.

[86] Демкова Н. С. Повесть о убогом человеке, како ево диявол произведе царем. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1975. М., 1976, с. 38—40.

[87] Демкова Н. С., Герасимова Н. М. Русская обработка сюжета о состязании мельника с царем. — ТОДРЛ, т. XXXIII, 1979, с. 364—368.

[88] Там же, с. 367.

[89] Ромодановская Е. К. Указ. соч.

[90] Белоброва О. А. Повесть о королевиче кипрском Велиаме. — ТОДРЛ, т. XXV, 1970, с. 259—267. Здесь опубликован и текст повести по рукописи ГИМ (собр. И. Е. Забелина, № 498).

[91] Бударагин В. П. О происхождении «Повести о Василии Златовласом, королевиче Чешской земли». — ТОДРЛ, т. XXV, 1970, с. 268—275.

lib.pushkinskijdom.ru

повесть об Иване Пономаревиче. Отметим и богатырские повести начала XVIII века — книжные переложения русских былин: «Гисторию» об Илье Муромце, переводные повести старой древнерусской и новой (польско-украинской и немецкой) традиции (среди последних — «гистории» о Долторне, об Индрике и Меленде, о Евдоне и Берфе и мн. др.).

Продолжается и исследование петровских повестей. Г. Н. Моисеева обратила внимание на роль переводных рукописных курантов XVII века в формировании литературного стиля повестей начала XVIII века.[92] Заимствуется не только фразеология, выражающая любовные чувства героев, но и фактические сведения по истории западноевропейских стран. Активную роль здесь играли переводчики Посольского приказа и служащие Разрядной канцелярии. Три петровские повести — о матросе Василии, о кавалере Александре и о шляхетском сыне — Г. Н. Моисеева рассматривает как новый тип русского сюжетного повествования, отличающегося «господством светского начала», «утверждением земной жизни», «глубоким раскрытием духовного богатства и реальной мощи человека».[93]

В. А. Михельсон сравнил «Гисторию Российского матроса Василия» с романом голландского пирата А. О. Эксквемелина «Пираты Америки» (1678).[94] Это сравнение говорит в пользу русского произведения: оно отличается богатством самобытных красок и своеобразием сюжета. В. А. Михельсон предполагает, что русская повесть написана с позиций гуманизма в полемике с колониальной западноевропейской прозой.

А. А. Михалина в дополнение к трем известным петровским повестям — о Василии, об Александре, о шляхетском сыне — называет еще четвертую — «Гисторию о Франце Мемзонзилиюсе».[95] Новосибирская студентка датирует повесть 1707—1714 годами, однако аргументов в пользу этой датировки не приводит.[96] В центре ее внимания — сказочность, занимательность «Гистории», воспроизводящей структуру волшебной сказки. Любопытно и даваемое А. А. Михалиной объяснение имени героя: «Стремящийся с усердием к браку». Многообещающим выглядит и намерение издать текст повести по рукописи ГПНТБ (собр. М. Н Тихомирова, № 365) как наиболее близкой к недошедшему до нас авторскому тексту.[97]

З. Т. Лихтман интересует история сюжета «украденная жена» в польской и русской литературе XVII века.[98] К польскому источнику восходят и повести «О португальской королевне Анне и о гишпанском королевиче Александре» и «О короле Делфе Сирском», продолжившие в литературе 20—50-х годов XVIII века традицию петровских повестей. Эту традицию развивают и рукописные повести об Александре и Вене, об Анне и Александре, об Архилабоне (1750), о Декоронии и Елизавете, о Карле и Софии, о Леопольде и Маргарите, о Ярополе и мн. др.

Число петровских повестей еще будет уточняться. К первой трети XVIII века, вероятно, относятся «Гистория о французском сыне» [99] и найденная нами недавно и подготовленная к публикации «Повесть об Евграфе и Александре». Явно примыкает к петровским повестям «История о российском купце Иоанне и о прекрасной девице Елеоноре».[100]

Среди повествовательной литературы Петровского времени были и переводные повести. Часто издавались различные редакции собраний басен Эзопа — в переводе с латинского И. Копиевского (1699, 1700, 1712, 1717), в переводе с немецкого А. Виниуса (1712), в переводе с польского Ф. Гозвинского (1712 и 1717).[101] «Троян-

---

[92] Моисеева Г. Н. О формировании стиля русских повестей первой трети XVIII века. (Роль переводных курантов XVII века). — В кн.: XVIII век, сб. 10. Л., 1975, с. 82—86.

[93] Моисеева Г. Н. Проблемы становления новой русской литературы, с. 141—143.

[94] Михельсон В. А. «Гистория Российского матроса Василия» и пиратская повесть XVII века. — В кн.: Морская тема в литературе. Краснодар, 1976, с. 3—17. (Научн. тр. Кубанск. ун-та, вып. 231).

[95] Михалина А. А. «Гистория о Франце Мемзонзилиюсе» и ее отношение к фольклору. — В кн.: Студент и научно-технический прогресс. Материалы Всесоюзной научной студенческой конференции. Апрель 1977. Филология. Новосибирск, 1977, с. 125—135.

[96] М. В. Николаева датировала это произведение 20-ми годами XVIII века. См.: Николаева М. В. Повесть о Франце Имензолиусе Гишпанском. Из истории рукописной литературы XVIII в. — Учен. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1959, т. 198, кафедра русской литературы, с. 3—25.

[97] Текст «Гистории» до сих пор издан не был и в известной книге Г. Н. Моисеевой «Русские повести первой трети XVIII в.» не рассматривался.

[98] Лихтман З. Т. Из истории одного сюжета. (Повесть об украденной жене). — В кн.: Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII—начало XVIII в.). М., 1976, с. 243—264.

[99] Издание текста С. Ф. Елеонским см.: ЧОИДР, 1915, кн. 3, отд. III, с. 13—39.

[100] Издание текста см. в кн.: Сиповский В. В. Русские повести XVII—XVIII вв. СПб., 1905, с. 242—253.

[101] Тарковский Р. Б. Эстетическая ассимиляция басенного жанра. (Повествовательные редакции первого пере-

lib.pushkinskijdom.ru

ская война» Гвидо де Колумна издавалась 3 раза (1709, 1712, 1717),[102] «Апофегматы» Беньяша Будного — 5 раз (1711, 1712, 1716, 1716, 1723).[103] В рукописных списках имели хождение многочисленные повести, переведенные с польского и немецкого языков, и целые сборники вроде «Великого зерцала», «Римских деяний», «Фацеций» или «жарт польских».[104] Среди переводных повестей отметим очень интересную и малоизученную «Повесть о болгарской царевне Персике», переведенную в 1720 году в Москве с латинского языка Иерофеем Иосифовичем.[105]

Первая четверть XVIII века была временем расцвета русской повести, которая существовала во многих формах, старых и новых, что свидетельствовало о творческой активности российских прозаиков. Изучение русских повестей переходного периода еще только начинается. Интенсивные разыскания в архивохранилищах, библиотеках и музеях обещают находки новых повестей. Большинство их не издано, нет и антологии повестей этого периода. Создание такой антологии — задача будущего.

* * *

В настоящее время существуют три различные характеристики господствующего стиля или направления литературы Петровской эпохи: предклассицизм (П. Н. Берков),[106] барокко (Л. В. Пумпянский, Д. Чижевский, А. А. Морозов, Д. С. Лихачев, С. Матхаузерова, И. А. Чернов, А. М. Панченко и др.),[107] «панегирический стиль» (К. В. Пигарев).[108]

Л. В. Пумпянский первый у нас применительно к русской литературе конца XVII—начала XVIII века употребил (осторожно!) термин барокко.[109] Благодаря А. А. Морозову [110] термин «барокко»

вода Эзопа). — В кн.: Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII—начало XVIII в.), с. 228.

[102] Это древнерусский перевод, отредактированный, как установил О. В. Творогов, в 1672 году Ф. И. Злобиным (см.: Творогов О. В. Древнерусский перевод «Троянской истории» Гвидо де Колумна и издание 1709 г. — ТОДРЛ, т. XXVI, 1971, с. 64—71).

[103] Лужный Р. Древнепольская традиция в литературе русского Просвещения. — В кн.: XVIII век, сб. 10, с. 182.

[104] См., например: Адрианова-Перетц В. П. Новеллистические сюжеты в фольклоре и русской литературе XVIII века. — В кн.: XVIII век, сб. 10, с. 12—17.

[105] См.: Малышев В. И. А не связано ли с Ломоносовым? — Правда Севера (Архангельск), 1973, 4 марта, с. 4.

[106] Солидаризируясь с П. Н. Берковым, авторы вузовского учебника «Русская литература XVIII века» О. В. Орлов и В. И. Федоров пишут следующее: «. . .литература первых трех десятилетий XVIII века, представляя собой пеструю смесь различных стилевых тенденций, или течений, несомненно, обладает вместе с тем некоторым идейным и стилистическим единством. Эта литература находится в очевидном родстве со своей преемницей — литературой классицизма. Наиболее характерной фигурой предклассицизма начала века, безусловно, явился Феофан Прокопович» (Орлов О. В., Федоров В. И. Указ. соч., с. 43).

[107] Обзоры и библиографию литературы по вопросу о русском барокко см.: Bucśela J. The problems of baroque in russian literature. — Russian review (Hanover), vol. 31, 1973, № 3, p. 260—271; Segel H. B. Baroque and rococo in eighteenth century Russian literature. — Canadian slavonic papers (Ottawa), vol. 15, 1973, № 4, p. 556—565; Чернов И. А. Из лекций по теоретическому литературоведению. (Спецкурс). I. Барокко. Литература. Литературоведение. Тарту, 1976, с. 172—185; Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979; Морозов А. А. Извечная константа или исторический стиль? — Русская литература, 1979, № 3, с. 81—89. Любопытно отметить, что известную сдержанность в отношении применения термина «барокко» к русской литературе Петровского времени проявили В. Д. Кузьмина и Ю. М. Лотман («Československá rusistika», 1968, № 1). См. также: Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры, вып. 1—2. Тарту, 1970—1973.

[108] «Главенствующим признаком этого „стиля эпохи“ была панегиричность во всех ее проявлениях, — пишет К. В. Пигарев. — Основой для такого „синтеза искусств“ служила теперь уже не религиозно-церковная идеология и связанные с нею внешние формы культа, как в Древней Руси, но вполне „секуляризованное“ мирское сознание, подчиненное задачам пропаганды военных побед и преобразовательной политике абсолютизма. Единству стиля способствовали такие факторы, как эстетическая неразвитость нового русского общества, отсутствие оформившихся художественных направлений и как следствие этого отсутствие индивидуальных творческих стилей» (Пигарев К. В. Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в России (XVIII—первая треть XIX в.). — В кн.: Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций. . . с. 184).

[109] Пумпянский Л. В. Тредиаковский и немецкая школа разума. — В кн.: Западный сборник, I. М.—Л., 1937, с. 160.

[110] Морозов А. А. Проблема барокко в русской литературе XVII—начала XVIII века (состояние вопроса и задачи изучения). — Русская литература, 1962, № 3, с. 3—38.

lib.pushkinskijdom.ru

по отношению к русской литературе второй половины XVII века и Петровского времени постепенно закрепился и сейчас становится общепризнанным. Все более привычной становится и схема «Ренессанс—барокко—классицизм», где русский Ренессанс, точнее, «несостоявшийся Ренессанс» или «замедленный Ренессанс» отождествляется с литературой и культурой двух абсолютно противоположных в истории русской литературы веков — XVI и XVII. Здесь первый, XVI век принадлежит литературе средневекового восточнославянского типа, а второй, XVII век относится к типу литературы, переходному от Средневековья к новому времени.

Что касается содержания и применения термина «барокко», то среди исследователей нет единства: одни говорят, что это стиль, другие — что это «эпоха», третьи — что это творческий метод.[111] А. М. Панченко категорически утверждает, например, что Петровское время — это второй этап «эпохи барокко» (подразумевается, что первый прошел во второй половине XVII века).[112] Много пишут о писательском типе барокко,[113] об эмблематике барокко в драматургии,[114] об отдельных идеях барокко во всех или только некоторых произведениях Петровского времени и т. п. К барокко относят и такого, например, писателя-предклассициста, как Феофан Прокопович, хотя он явно не укладывается в прокрустово ложе умеренного варианта русского барокко: уже в 1706 году Феофан в «Поэтике» изложил принципы классицизма, отвергая барокко. Громадное богатство литературных фактов, явлений, событий Петровской эпохи подчас сводится к одному, одевается в униформу. Как здесь не вспомнить слова П. Н. Беркова: «При рассмотрении вопроса об усвоении новых литературных материалов, эстетических концепций и т. д., всего того, что отобрали русские писатели переходного периода из общего фонда литературных достижений европейских народов, с неизбежностью встает вопрос — как быть с пресловутым барокко? Несомненно, в ряде литератур Европы конца XVII—начала XVIII в. существовало барокко. Но так ли безраздельно и бесспорно было его господство? Конечно, если совершать во имя торжества придуманной схемы насилие над фактами и объявлять французский классицизм формой общеевропейского барокко, если Шекспира и Сервантеса, с одной стороны, и протопопа Аввакума и Паисия Величковского — с другой, также признавать „представителями барокко", то нетрудно и всю русскую литературу переходного периода покрасить в пестрые цвета всеобъемлющего барокко — и это сделать тем легче, чем труднее заняться установлением того, что получилось из органического синтеза сохранившихся разделов древнерусской литературной традиции и отобранных из европейского фонда новых литературных традиций».[115]

Задача, поставленная П. Н. Берковым, еще никем, к сожалению, не выполнена. Некоторые пути к ее осуществлению намечены в статье В. А. Западова «Проблемы изучения и преподавания русской литературы XVIII века». Он пишет: «. . .если говорить о художественном методе, то уже в 1705 г. Феофан Прокопович теоретически отвергает принципы барокко, окончательно зачеркнутые ломоносовской „Риторикой" и „Двумя эпистолами" Сумарокова в 1748 г. В 1730—1740-х гг. приходит конец силлабике в русской светской поэзии. Параллельно идет процесс рождения нового. С 1705 г., сначала теоретически, а затем и в художественной практике писателей, все более и более вызревают контуры русского классицизма, который как зрелый русский просветительский классицизм окончательно формируется в 40—50-е гг. в творчестве Ломоносова и Сумарокова».[116] Ту же мысль В. А. Западов повторил в примечаниях к своей хрестоматии: «. . .трактат Феофана заложил основы теории русской литературы нового времени; автор отстаивает основные принципы того направления, которое в XIX в. получило наименование классицизма».[117]

Точку зрения В. А. Западова поддерживает В. И. Федоров в книге «Литературные направления в русской лите-

---

[111] Н. И. Прокофьев предложил различать «барокко» как творческий метод, стиль, литературное направление и как тип художественного творчества (см.: Прокофьев Н. И. О некоторых гносеологических особенностях литературы русского барокко. — В кн.: Проблемы жанра и стиля в русской литературе. М., 1973, с. 3—16).

[112] Панченко А. М. Два этапа русского барокко. — ТОДРЛ, т. XXXII, 1977, с. 100—106.

[113] Панченко А. М. О смене писательского типа в Петровскую эпоху. — В кн.: XVIII век, сб. 9. Л., 1974, с. 112—128.

[114] Морозов А. А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве Петровского времени. — В кн.: XVIII век, сб. 9, с. 184—226; Морозов А. А., Софронова Л. А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко. — В кн.: Славянское барокко. . ., с. 13—38.

[115] Берков П. Н. Задачи изучения переходного периода русской литературы, с. 18.

[116] В кн.: Проблемы изучения русской литературы XVIII века, вып. 2, с. 98.

[117] Русская литература XVIII века. 1700—1775. Хрестоматия. Сост. В. А. Западов. М., 1979, с. 423.

lib.pushkinskijdom.ru

ратуре XVIII века» (М., 1979). Он показывает, как в Петровскую эпоху складывались идейно-философские основы классицизма. «Настроения „бунташного“ XVII века, наполненного социальными взрывами и потрясениями, — пишет В. И. Федоров, — в сознании передовых русских людей должны были уступить место новой складывающейся государственности абсолютизма, основанной на „разумных“ началах, на утверждении превыше всего „общего блага“, „всеобщей пользы“. . . С осознанием прогрессивных сторон реформ Петровской эпохи неразрывно связана проблема гражданского долга в литературе, столь характерная для русского классицизма». [118]

Эстетический идеал Петровской эпохи находит свое воплощение в творчестве писателя-патриота Феофана Прокоповича, особенно в его теоретических трудах в области поэзии и красноречия. «. . .Его литературно-эстетические взгляды, — утверждает В. И. Федоров,— во многом готовили и эстетику, и практику будущего русского классицизма». [119]

В ряде своих работ Д. С. Лихачев повторяет такую мысль: «В так называемую Петровскую эпоху, занятую ускоренным развитием экономики и государственности, было „не до литературы“. Петровская эпоха представляет собой в известной мере задержку в развитии русской литературы, но со второй трети XVIII в. усвоение опыта передовых западноевропейских литератур начинает совершаться интенсивно, и именно с этого периода можно считать окончательно утвердившимся новый период русской литературы». [120] Эту мысль подхватывает А. М. Панченко. Он пишет: «Итак, при Петре производство вещей потеснило производство слов. Означало ли это упадок литературы? В известном смысле — да. Естественным было ухудшение стиля, макаронизм, изобилие варваризмов; все это связано с необходимостью называть и описывать все новые и новые вещи. Динамический мир, находящийся в процессе стремительной трансформации, описывался конвульсивным стилем». [121] С этим невозможно согласиться. Да, «при Петре Россия произвела множество новых для нее вещей — корабли, театры и библиотеки, Академию наук, Кунсткамеру, парки и парковую скульптуру; она произвела новые одежды, новые манеры, новый стиль общения; она произвела даже новую столицу». [122] Но вслед за производством «вещей» неизбежно следовало производство «слов». Новые «вещи» находили себе защитников в новых «словах» — в многочисленных литературных произведениях. Даже из нашего обзора видно, сколь велика и разнообразна была литература Петровского времени. Поэтому мы не можем согласиться с А. М. Панченко в том, что «в культурной иерархии слово уступило место вещи» и что «на первом этапе барокко динамизм трактовался как производство слов, на втором — как производство вещей». [123] «Слово» по-прежнему сопровождало «вещь», и от производства «вещей» и возрастания значения «вещи» оно не стало менее значимым и не слилось с «вещью». Если бы это было так, то литература прекратилась бы, Феофана Прокоповича просто не было бы, а Антиох Кантемир начинал бы на пустом месте.

Неоправданным нам представляется и мнение А. М. Панченко об «ухудшении стиля» в Петровскую эпоху. Изобилие варваризмов вовсе не вело к макаронизму: иностранные слова в петровских повестях употреблялись всерьез, без малейших элементов иронии или сатиры. Конечно, только глубокое сопоставление стилей литературы XVII и первой четверти XVIII века может дать окончательный ответ. Но думается, что ответ будет не в пользу XVII века. Да, в Петровскую эпоху не было протопопа Аввакума с его «Житием», но был Феофан Прокопович с его «Поэтикой» и «Риторикой», с трагедокомедией «Владимир», каждое из которых имело значение художественных открытий. В одной из своих работ Г. Н. Моисеева говорит не о «замедленном», а об «ускоренном» развитии литературы: «В „ускоренном“ развитии русской литературы XVIII в. Петровская эпоха занимает важное место. Проникнутые просветительскими тенденциями реформы первых десятилетий XVIII в. утверждали целиком светское мировоззрение, в котором живо ощущаются веяния Возрождения с его верой в человека, в его творческие возможности. В первые десятилетия XVIII в. русская литература вступила в тесный контакт с передовой западноевропейской наукой и культурой и тем самым вовлекалась в орбиту мирового литературного процесса, сохранив присущее ей национальное своеобразие». [124] Об ускоренном развитии и решении литературой XVIII века коренных возрожденческих проблем пишет также Г. П. Макого-

[118] Федоров В. И. Литературные направления в русской литературе XVIII века. М., 1979, с. 21.

[119] Там же, с. 19.

[120] Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973, с. 213; Лихачева В. Д., Лихачев Д. С. Художественное наследие древней Руси и современность, с. 104.

[121] Панченко А. М. Два этапа русского барокко, с. 106.

[122] Там же, с. 105.

[123] Там же.

[124] Моисеева Г. Н. Проблемы становления новой русской литературы, с. 147.

lib.pushkinskijdom.ru

ненко.[125] Однако литературы Петровской эпохи он да и Е. Н. Купреянова в этом труде не касаются; лишь вскользь говорится о воздействии на оды Ломоносова похвальных слов Прокоповича.[126] Выключение Петровской эпохи из проблемы становления национального своеобразия русской литературы ничем не оправдано. Видно, еще не пришло время построить типологическую модель раннего классицизма в литературе Петровской эпохи. Но оно непременно придет.

[125] См.: Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Очерки и характеристики. Л., 1976, с. 98 и след.

[126] Там же, с. 96—97.

В. П. Мещеряков

ДВА СТОЛЕТИЯ РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ *

Мы располагаем различными историями отдельных отраслей русской культуры. Не раз издавались написанные как отдельными авторами, так и коллективами истории литературы; существуют истории литературной критики, поэзии, романа. Есть история кино, театра, живописи. . . Все эти «истории» — будущие «кирпичики» для построения большого синтетического труда, в котором сложное многоаспектное движение русской культуры предстало бы под единым углом зрения, продемонстрировав взаимовлияние и обогащение ее отдельных компонентов.

Недавно стало возможно познакомиться с характеристикой еще одной грани русской культуры прошлого. Это «Очерки истории русской театральной критики» — первый и пока единственный опыт последовательного изложения и осмысления путей развития отечественной театральной мысли. Труд выполнен силами Ленинградского института театра, музыки и кинематографии.

При самом беглом сопоставлении упомянутых общих историй литературы или ее отдельных родов легко заметить значительное совпадение «списочных составов». Разница, пожалуй, лишь в том, что в зависимости от специфики труда на первый план выходят разные художники — поэты, прозаики или драматурги.

В «Очерках» перед нами иная картина. Вершителями театральных мнений нередко выступают лица, которым в истории литературы отводятся не первые роли. Достаточно, например, назвать А. Мерзлякова, О. Сомова, В. Крылова, А. Суворина и ряд других. Уже одно разрешение такой «загадки» представляет собой определенный научный интерес. Это не означает, конечно, что театр и его эстетика развивались обособленно от других видов искусства. Напротив, как подчеркивает редактор всего труда и автор «Введения» А. Я. Альтшуллер, «театральная критика не может быть вычленена из теории театра, истории эстетической мысли и литературной критики» (I, 4). Добавлю, что перед создателями «Очерков» стояла задача тем более сложная, что сами границы театральной критики подчас были весьма зыбки. Иногда мнение, не высказанное в печати, но бытующее в кругу театралов и за кулисами, активно влияло на сценическую практику и оценку зрителей. Учесть силу влияния подобных оценок далеко не просто. Забегая вперед, скажу, что в отдельных случаях такое размывание границ предмета исследования ощутимо дает себя знать.

К сожалению, и «Введение» не облегчает читателю ориентировку в «топографии» труда. Оно не цементирует отдельные главы, а лишь описывает их порядок и содержание.

Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что оценить своеобразие анализируемого труда легче не театроведу, а «смежнику» — литературоведу, так как сведения, сообщаемые в «Очерках», могут быть дополнены и осмыслены при помощи сопутствующих литературных материалов. Одновременно «Очерки» являются и ценным пособием для изучающих историю литературы, особенно драматургии. До настоящего времени отсутствие истории драматургии (такое-

* Очерки истории русской театральной критики. Конец XVIII—первая половина XIX века. Л., «Искусство», 1975, 384 с.; Очерки истории русской театральной критики. Вторая половина XIX века. Л., «Искусство», 1976, 344 с.; Очерки истории театральной критики. Конец XIX—начало XX века. Л., «Искусство», 1979, 328 с. Далее в ссылках эти книги соответственно обозначены римскими цифрами I, II, III.

lib.pushkinskijdom.ru

исследование только подготавливается учеными ИРЛИ) затрудняет наше представление о «жизни во времени» даже шедевров мирового масштаба. Задача эта отчасти разрешена в «Очерках», поскольку авторским коллективом рассматривается сценическое истолкование известных пьес в различное время. Разумеется, здесь эта проблема предстает в особом ракурсе: выявляется непосредственное суждение о спектакле современников и использование найденного прежде на новом этапе развития театра. Вместе с тем некоторые проблемы, достаточно полно освещенные литературоведением, в театроведении не всегда разработаны столь же глубоко. Это в первую очередь относится к проблеме метода и направлений, хотя многое для этого сделано авторами «Очерков».

В целом же трехтомные «Очерки» представляют собой первую систематизированную разработку важных вопросов истории и теории театральной критики на основе современной научной методологии. Несомненная заслуга их создателей — заново собранный, исследованный и обобщенный ими огромный материал, рассеянный в массе журналов, газет и архивов. Плодотворные разыскания, которые проделаны авторами отдельных глав (установление авторства, расшифровка псевдонимов, расширение числа работ некоторых критиков, пересмотр некоторых оценок и т. д.), проясняя сущность отдельных вопросов, в то же время намечают пути для дальнейших исследований. И еще одна особенность «Очерков»: далекая от нас по времени история театральной критики оказывается тесно связанной с театральными заботами нынешнего дня. И не только потому, что некоторые эстетические сверхмодные категории, как обнаруживается, идут из 1900-х годов, а то и из прошлого столетия. Важнее другое. Изучение смены стилей и направлений в русской театральной критике (а стало быть, и в самом театре), наблюдения над эволюцией методологии и техникой анализа помогают постичь возможности, специфические границы и особенности исканий и достижений современного театра и критики.

Начальный этап русской театральной критики относится Г. А. Лапкиной, автором раздела «Формирование театральной эстетики и критики на рубеже XVIII—XIX веков», к середине 1730-х годов. В это время театральная критика и эстетика еще не существуют самостоятельно. Нет и четкого водораздела между критикой театральной и литературной. Специальные театральные вопросы лишь изредка попадают в поле зрения рецензентов. Они преимущественно заняты обсуждением общих вопросов театральной жизни, выдвигают тему общественной значимости театра, рецензируют пьесу или дают конкретную оценку авторской игры. Именно в эти годы складываются и заявляют о себе два вида критики, которые будут успешно развиваться на протяжении XVIII и XIX столетий: критика «публицистическая» и «эстетическая». Эстетическая проявляла больший интерес к вопросам профессионального мастерства и актерской техники, тогда как публицистическая главным образом выясняла социальное звучание спектакля.

Уже в первые годы XIX века театр, по словам А. И. Герцена, становится «высшей инстанцией для решения жизненных вопросов. . . Все тяготящее, занимающее известную эпоху, само собою вносится на сцену и обсуживается страшной логикой событий и действий».[1] В самом деле, общественные и литературные кружки и салоны одновременно были и театральными (оленинский салон, кружок Шаховского). Многочисленные литературные схватки 1810—1830-х годов то и дело перерастали в театральные сражения. Достаточно вспомнить постановку в 1815 году комедии А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды» или ожесточенную полемику вокруг «Горя от ума», начавшуюся в 1825 году и перешедшую в многолетние споры о грибоедовском произведении.

1810-е годы — период расцвета непрофессиональной, но действенной критики. Именно в эти годы вопрос об общественных задачах театра, о его просветительских функциях приобретает особенно острое звучание. И поныне справедливыми остаются мысль о зависимости драматического конфликта от характеров действующих лиц и тезис о необходимости соблюдать логику развития художественного образа, родившиеся в «золотую пору просвещенных театралов».

Обзорные главы первой книги «Очерков» в основном написаны Г. А. Лапкиной. Исследователь не просто суммирует то, что более обстоятельно рассмотрено в монографических разделах. Обзорные главы воссоздают панораму, составленную из очень пестрых и дробных частностей, «мелочей» повседневной театральной критики. Эти детали предстают как многочисленные слагаемые, исходные данные для обрисовки характерного явления или доминирующего направления. Вот почему в «Очерках» ощущаются «дух и давление времени», оживают мнения тех деятелей театра, которые непосредственно влияли на репертуар и актерское мастерство. В результате монографические главки о Крылове, Карамзине, Шаховском, Жуковском и других писателях — театральных критиках естественно продолжают и углубляют теоретические наблюдения автора.

---

[1] Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. II. М., 1954, с. 51.

lib.pushkinskijdom.ru

Общей для авторов данной книги является и тенденция к выявлению неизвестных или забытых фактов, что не раз порождает маленькие открытия. И пусть они не всегда находят исчерпывающее теоретическое истолкование, но, во всяком случае, предпосылки для построения теории предоставлены именно названными исследователями.

Обратимся к примерам. По всей вероятности, Карамзин может считаться самым горячим и последовательным пропагандистом Шекспира на русской сцене конца XVIII—начала XIX века. По мнению Г. А. Лапкиной, в подходе к шекспировской драматургии «с наибольшей отчетливостью сказывается предромантическая настроенность Карамзина» (I, 47). Жуковский — драматург и театровед даже специалистам мало известен. И вновь Шекспир и его творчество возникают в разделе о Жуковском как пробный камень, на котором определяются вкусы писателя и его соратников. Жуковскому английский драматург оказался чужд: поэт не смог принять стихийный размах страстей шекспировских героев, его приверженность к слишком «земной» для автора «Людмилы» жизни.

В ряде случаев характеризуются взгляды и деятельность критиков и теоретиков театра, почти преданных забвению (О. Сомов, В. Ушаков и мн. др.). Г. А. Лапкина вводит в научный оборот новые архивные материалы, пересматривает устоявшиеся оценки, дает интересные и убедительные атрибуции (например, авторство М. Яковлева в «Северной пчеле» в 1828—1833 годах). Ею воскрешены из небытия незаслуженно забытые имена А. Очкина и В. Строева.

Однако стремление охарактеризовать и привлечь как можно больше малоизвестных или забытых фактов приводит порой к недостаточному освещению «хрестоматийных» явлений, не останавливаться на которых исследователь просто не имеет права. Так, тема «Отечественная война 1812 года», многократно избираемая писателями самых различных ориентаций, заслуживала бы подробного анализа. Авторы «Очерков» затрагивают отдельные пьесы этого рода и их оценку, но мимоходом.

Русский театр и в 1840—1850-х годах развивается почти параллельно с литературой. Путь театра от Грибоедова и Гоголя к Островскому сопровождался и эволюцией актерской манеры исполнения. Театральная критика чутко реагировала на эти перемены. Самой главной чертой драматургии и театра той поры является их подключение к острой политической борьбе, в центре которой находился «неистовый Виссарион».

О Белинском — театральном критике сказано немало Д. Тальниковым, М. Поляковым, А. Лаврецким, Ю. Гаецким, Е. Холодовым. Исследователю, который идет вслед за ними, довольно затруднительно быть оригинальным. Надо признать, что Г. А. Лапкиной это удалось. И в немалой степени благодаря тому, что она хорошо владеет материалами эпохи «до Белинского» и «около него». Это позволяет Г. А. Лапкиной выявить и выпукло осветить нетрадиционность взглядов критика на актерское искусство, подвижную систему его представлений о запросах и творческом потенциале русской сцены. И хотя в главе о Белинском нет прямых параллелей с другими театральными критиками его времени, они ощутимы в подтексте работы.

Разумеется, труд рассматриваемого типа уже в силу своей направленности не может сплошь состоять из новаций. Здесь просто неизбежно обобщение накопленного предшественниками опыта, использование добротных традиций. Но можно подумать, что подобная традиционность представляется Г. А. Лапкиной каким-то недостатком. Стараясь уменьшить этот «изъян», она, как уже отмечалось в рецензии Т. Геллер на первую книгу «Очерков», отчасти «игнорирует существующую большую научную литературу по теме „Пушкин и театр“».[2]

В рецензии указаны и отдельные неточности. Добавлю еще одну. Так, едва ли соответствует действительности утверждение, что в середине 1800-х годов Н. И. Греч «более чем кто-либо. . . умел уловить потребности и веяния времени» (I, 83).

Другой тезис, выдвигаемый Т. Геллер, не может быть принят безоговорочно. Рецензент считает, что «вряд ли имело смысл. . . столь подробно останавливаться. . . на различии оценок исполнительской манеры В. Каратыгина и П. Мочалова»,[3] коль скоро выигрышная тема эта рассматривается почти во всех работах по истории русского театра XIX века. Но ведь то, что при анализе отдельной главы первой книги «Очерков» может выглядеть как излишество и общее место, при знакомстве с другими томами труда превращается в продуманный принцип. Сопоставление двух типов актерских школ пронизывает все три книги «Очерков». В первой трети XIX века сравнивалась игра Жорж и Семеновой и Колосовой; в 1860-е годы предметом для сравнения становятся П. Васильев и В. Самойлов; позднее параллель проводится между Федотовой и Ермоловой, та же Ермолова сопоставлялась с Савиной и Дузе. . . Иллюстраций здесь можно привести множество, и все они будут свидетельствовать о том, что критики постоянно пользовались приемом сравнения и что исключать из истории театральной критики один из ее шедевров не следует. Спору нет,

[2] Геллер Т. Движение критики. — Вопросы литературы, 1977, № 2, с. 284.
[3] Там же, с. 285.

lib.pushkinskijdom.ru

пересказ статьи Белинского можно было бы сократить, но изымать ее вовсе никак нельзя.

Попутно отмечу и еще одну сквозную параллель, пронизывающую все три книги «Очерков»: сравнение игры отдельных актеров и всей труппы в целом в русском и иностранном театре (гастроли в России и европейские труппы). Примечательно, что за редкими исключениями (например, Н. Черняев, признававший Сару Бернар совершенным образцом актерского искусства, недосягаемым для русского артиста) критики ставили (и с полным на то основанием) возможности соотечественников выше, чем великолепную профессиональную выучку европейских актеров.

Ранее уже говорилось, что отбор имен и композиция «Очерков» отличаются продуманностью. Рассматривая в этом плане первую книгу, приходится сделать оговорку. Раздел о Герцене (И. Б. Ростоцкий) начинается с многозначительного признания: «В литературном и философском наследии Александра Ивановича Герцена. . . нет специальных работ о театре» (I, 312). Вот почему автор вынужден по крупицам собирать суждения писателя о драматургии, актерском искусстве, общественном назначении сцены. Саму по себе подобную работу можно только приветствовать. Мысли Герцена о национальной специфике театра (засилье классицизма на французской сцене и развитие реализма в России) так или иначе влияли на деятелей русского театра. Однако именно об этом И. Б. Ростоцкий говорит мимоходом, в первую очередь стремясь классифицировать высказывания Герцена о французском и английском театре, драматургии Понсара, Скриба, Дюма, игре Рашель, Левассора, Леметра. . . Круг распространения герценовских идей можно было выявить путем сопоставления взглядов писателя со взглядами его современников, но этой возможностью И. Б. Ростоцкий не воспользовался.

Думается, что авторский коллектив выбрал верное решение в том случае, когда поместил характеристику взглядов лидеров литературно-критической мысли середины XIX века, Чернышевского и Добролюбова, в обзорную главу, поскольку специально вопросами театра они не занимались. Так же следовало бы поступить и с Герценом: от этого общая слаженность книги только выиграла бы.

Вторая книга «Очерков» начинается с характеристики «великих шестидесятых годов», когда большинство театральных деятелей стало сочетать театральную критику с активной публицистикой (автор раздела А. Я. Альтшуллер). Передовой лагерь видел в театре средство воспитания народа в духе революционно-демократических идеалов. Как одна из возможностей ощельмовать революционную демократию, посеять к ней недоверие в народе при всемерном покровительстве властей появляется на сцене так называемая антинигилистическая пьеса, заслуживающая, как мне кажется, более подробного освещения в «Очерках».

Интересным представляется замечание А. Я. Альтшуллера о том, что условный театр порожден не символизмом. Его истоки гнездились в идеях Достоевского о «фантастическом реализме» и в театральной концепции А. Григорьева.

В другой обзорной главе «Театральная критика 1870—начала 1890-х годов» А. Я. Альтшуллер демонстрирует различное отношение в театральных кругах к наследству шестидесятников, что находит непосредственное выражение и в театральной критике.

Круг проблем, рассматриваемых во второй книге, расширяется по сравнению с первой, что вызвано усложнением материала: умножаются и обостряются общественные процессы, остро реагируют на них и театр, и театральная критика. Если в первой половине XIX века в центре внимания критики в первую очередь находилось состояние репертуара и игра отдельных актеров, то теперь обсуждаются проблемы соотношения возможностей театра и драматургии, значения режиссера в подготовке спектакля, выбора между школой «представления» и «переживания», причем, разумеется, остаются в силе и традиционные вопросы репертуара и сценического мастерства.

Многие имена, освещаемые во второй книге «Очерков», впервые становятся предметом изучения или в первый раз получают объективное толкование. Это А. Баженов, А. Урусов, В. Крылов, Д. Аверкиев, Н. Потехин, С. Флеров-Васильев, Ю. Говоруха-Отрок, Л. Антропов (разделы написаны Л. С. Даниловой, М. С. Зиловым, В. В. Перхиным и И. Ф. Петровской). Интересны и емки характеристики ведущих деятелей литературы и театра, причастных и к театральной критике, — А. Григорьева, М. Салтыкова-Щедрина, Н. Лескова, Вл. Немировича-Данченко и «отца русского театра» А. Островского (авторы — Л. С. Данилова, Д. И. Золотницкий, Б. Ф. Егоров, Т. Б. Забозлаева).

Театральная критика второй половины XIX века отличается сложностью и пестротой мнений. Различные позиции критики нагляднее всего выявились в ее отношении к современному репертуару, в особенности к пьесам Островского. Известно, как высоко ставили его творчество Добролюбов и Чернышевский, какие глубокие социальные и этические проблемы затрагивались лагерем «Современника», А. Григорьевым и Писаревым на материале его драм и комедий. Вспомним, что «Гроза», например, послужила поводом для продолжительной дискуссии, в ходе которой выявлялись не столько театральные пристрастия и вкусы, сколько отношение к жизни «прогрессистов» и «ретроградов» в усло-

lib.pushkinskijdom.ru

виях спада общественного движения. Аналогичный процесс наблюдался и в литературной критике.

Начиная с 1880-х годов, наряду с заметным повышением качества выступлений ведущих театральных критиков, общий уровень массовидной критики, особенно в многочисленных периодических изданиях, в связи с ростом числа газет в провинции и притоком в них малоквалифицированных рецензентов, снижается. На этот парадокс сетовали современники, это явление отмечается и исследователями.

А. Урусов (раздел о нем написан А. Я. Альтшуллером) — одна из важнейших фигур в театральной критике 1870—1880-х годов. Ему принадлежат работы о ведущих драматургах этого периода (Островский и Писемский), о выдающихся актерах (П. Стрепетова) и животрепещущих проблемах теории искусства (натурализм). Исследователь убедительно раскрывает этапы непростой творческой биографии Урусова, но, как это иногда случается, увлеченный предметом повествования, впадает в невольную апологетику своего героя. Автор называет князя Урусова «рыцарем правды». Не говоря уже о том, что подобной характеристики не удостоены ни Белинский, ни Писарев, ни Добролюбов, замечаешь, что и Урусову она дается по не слишком значительному поводу («Первая драматическая актриса в России (Стрепетова, — *В. М.*) вынуждена играть на крошечных сценах!» — писал Урусов).

Наряду с этим А. Я. Альтшуллер уклоняется от четкой итоговой оценки критических выступлений Урусова, ограничиваясь констатацией факта, что Урусов не был ни «нигилистом», ни «декадентом». Собственное мнение заменяется словами мемуариста, который говорил, что Урусов придерживался направления, требовавшего «широкой свободы для мысли и для искусства, но не замыкавшегося ни в какие догмы» (II, 123). Но может ли это расплывчатое определение заменить научный «приговор», сделанный с позиций современной литературоведческой науки?

Нечто подобное наблюдается и в разделе, посвященном В. Крылову (Л. С. Данилова). В самом начале раздела исследователь говорит, что, несмотря на свою наблюдательность и умение указать на «болевые точки» эпохи, драматург и критик все же был лишен «масштабности и подлинной художественной зоркости» (II, 124). Статья Крылова «Некоторые из лиц комедии „Горе от ума“ в сценическом отношении. По поводу бенефиса г-жи Левкеевой», как явствует из слов автора главы, прошла почти незамеченной на фоне выступления А. Григорьева, который дал свое идеологическое и литературно-критическое толкование пьесы, тогда как Крылов ограничился анализом игры актеров. Его работа явилась своего рода «методическим пособием» для режиссеров и в этом смысле была полезна. Однако сравнивать статью Крылова с такими явлениями в театральной и литературной критике, как труды А. Григорьева и И. Гончарова, вряд ли возможно. Оценка Л. С. Даниловой, считающей, что Крылов, первым указав на «пылкость натур» Чацкого и Софьи, опередил Гончарова, явно завышена.

История русского театра и театральной критики второй половины XIX века не может претендовать на полноту без учета творчества Островского. Почти четыре десятилетия подряд его пьесы шли на сценах всех русских театров. Театроведческие идеи драматурга, опирающиеся на многолетний опыт, во многом подготовили реформу театра, осуществленную позднее К. Станиславским и Вл. Немировичем-Данченко. Островский не выступал в печати со своими суждениями о творчестве других авторов, не принимал участия в публичном обсуждении вопросов, связанных с постановкой и развитием театрального дела в России. Однако серьезность влияния театральных идей Островского на все сферы театра огромна. Эта сторона деятельности драматурга обрисована Л. С. Даниловой полно и обстоятельно, вплоть до мнения его по поводу присуждения премий за драматические произведения.

И все же, прочитав главу об Островском, центральную во второй книге «Очерков», читатель испытывает неудовлетворенность, ибо Островский — театральный деятель, режиссер и администратор заслоняет Островского — театрального критика. Напомню, что схожая направленность глав о Пушкине и Гоголе в первой книге отмечалась и Т. Геллер.

Чем объяснить отсутствие во второй книге отдельных глав, посвященных Тургеневу, Достоевскому и Толстому? Да, они не зарекомендовали себя как театральные критики. Но уж хотя бы в обзорной главе эти писатели заслуживали бы более пространного и яркого освещения. Ведь их влияние на литературу, драматургию, а стало быть, и на театр вряд ли можно переоценить. Не выявив это влияние, авторы второй книги «Очерков» тем самым нанесли ей немалый ущерб.

Среди руководителей театральных мнений конца XIX века в первую очередь выделяются А. Суворин и Вл. Немирович-Данченко. Главы о них выполнены Ю. К. Герасимовым.

Отмечая все положительное, сделанное Сувориным для русской сцены, исследователь подчеркивает, что он, тем не менее, оставался последовательным защитником консерватизма. «Очищаясь» в театре, Суворин все же вносил в него «нововременский дух» противоборства со всем передовым.

lib.pushkinskijdom.ru

Вл. Немирович-Данченко, показывает Ю. К. Герасимов, обладал огромным талантом и эрудицией как режиссер, драматург, писатель и критик и по праву стал в первых рядах тех, кто на заре нового века начал поднимать театр до того уровня философско-эстетического постижения действительности, который уже был достигнут другими видами искусства, особенно литературой.

Материал, проанализированный в двух первых книгах «Очерков», изучен историками и литературоведами значительно лучше, нежели дооктябрьский период нынешнего столетия. Культурные события 1900—1910-х годов для исследователей в теоретическом плане представляют немалую трудность, ибо здесь приходится не только выявлять ведущие тенденции развития, но и дифференцировать многочисленные течения внутри борющихся лагерей. И демократический стан, и декаденты, и тормозящие движение русской сцены ретрограды от искусства не представляли тогда единого фронта. Нужно отметить, что авторами третьей книги «Очерков» эта трудность в основном преодолена.

Бóльшая часть этой книги, в которой охарактеризованы все эти процессы, написана Ю. К. Герасимовым. Русская театральная критика конца XIX—начала XX веков рассматривается автором как цельная и относительно самостоятельная идеологическая субсистема с особым содержанием и присущими ей закономерностями функционирования и развития. В эти годы театр подвержен большим изменениям. С одной стороны, налицо стремление обобщить и синтезировать опыт прошлых лет, с другой — упадочные тенденции, претензии модернизма на роль единоличного распорядителя и судьи. Становится заметным и воздействие западноевропейской «новой» драмы (Ибсен, Метерлинк) и антилитературных идей, которые проповедовали сторонники зрелищного режиссерского театра (Г. Фукс, М. Рейнгардт). В связи с этим обостряется борьба мнений вокруг мировоззренческих, идеологических и эстетических проблем. В защиту общенародного реалистического искусства выступает марксистская критика.

Передовая русская теоретическая мысль настойчиво искала путей к претворению в жизнь давно бытовавшей в умах идеи народного театра. Как один из откликов на эту потребность возникает новая модификация театрального зрелища — литературный проблемный театр, опирающийся на реалистическое понимание и истолкование жизни.

Это приводит к еще большему накалу и без того не слишком дружелюбных отношений между сценой и критикой, которая в значительной мере давно скомпрометировала себя дилетантизмом, а то и откровенным невежеством многочисленных «рецензистов». Не лучшее влияние оказывали на театр и ученые педанты, «профессора Серебряковы», как называл их А. Кугель. Но к началу 1900-х годов причина несоответствия возможностей театра и критики заключалась не в уровне последней.

Искусствоведческий кризис и распространение субъективного идеализма оказывали воздействие на театральную практику и теорию, приводили к отрицанию гражданского и идейного передового искусства. В конечном итоге театр резко размежевывается на два лагеря. Главный стан русской театральной критики образовывали сторонники реализма с МХТ во главе, хотя и здесь можно было наблюдать различные оттенки в понимании реалистического метода (традиционное, новаторское и т. д.).

Модернизм в различных его проявлениях и особенно в театроведческом плане недостаточно изучен нашей наукой. Между тем, как показывает Ю. К. Герасимов, именно модернизм был наиболее серьезным противником реалистического театра. Поэты и теоретики символизма, выступая в качестве критиков, отвергали реалистическую сцену и в ее традиционном виде, и в новаторском (МХТ) как безрелигиозную и, якобы, сплошь приземленно бытовую, натуралистическую. Символизм интенсивно разрабатывал и пытался реализовать утопическую концепцию общенародного мистерпального театра, призванного, по мысли его сторонников, сыграть активную роль в разрешении социальных, религиозных и эстетических проблем современности и объединить народ с интеллигенцией. В период реакции после революции 1905—1907 годов в модернистской театральной критике общественный аспект мистико-спиритуалистического театра вытесняется индивидуалистическим, а в нем начинают главенствовать эстетские и формотворческие тенденции.

Эволюция, взаимопроникновение и противоборство различных систем театральной критики анализируются Ю. К. Герасимовым в обзорной главе «Театральная критика с 1890-х годов до 1917 года», а также в монографических «литературных портретах» А. Кугеля, В. Дорошевича, Э. Старка, Л. Гуревич, П. Ярцева, А. Бенуа, В. Брюсова, А. Блока, Л. Андреева, М. Горького.

Основные положения, высказанные исследователем в разделе, где рассматривается движение театральной критики конца XIX—начала XX столетий, уточняются и дополняются в главах, написанных другими авторами и посвященных деятельности Ю. Беляева (Ю. П. Рыбакова), А. Измайлова (Л. С. Данилова), А. Амфитеатрова (С. К. Бушуева), С. Яблоновского (В. В. Сомина).

Живо и убедительно воссоздана Ю. К. Герасимовым характеристика несправедливо забытого А. Кугеля. Кугель отвергал утилитаристские взгляды на искусство, но с еще большей энергией боролся он с эстетством. Идеалом критика

lib.pushkinskijdom.ru

(и в той или иной степени и других представителей «староверчества» — В. Дорошевича, А. Измайлова, А. Амфитеатрова, Ф. Батюшкова) был театр Островского, который, как неоднократно заявлял Кугель, еще далеко не до конца понят и раскрыт.

Система взглядов Кугеля, показывает автор, опиралась на представления о театре, сложившиеся в 1880—1890-х годах. Это и послужило главной причиной его конфликта с новыми театральными системами — от Станиславского и Мейерхольда до Таирова и Вахтангова.

В. Брюсов нечасто писал о театре, но его статьи «Ненужная правда (По поводу Московского Художественного театра)» и «Реализм и условность на сцене» привлекли внимание театрального мира. Первая из них явилась своеобразным манифестом «условного театра»: здесь шла речь о необходимости для символистского театра быть принципиально условным, предельно простым и лаконичным в оформлении. Правда, Брюсов ничего не говорил о мистериальном назначении театра и его общественно-религиозной роли, о которых много рассуждали в символистских кругах.

Символисты еще долго использовали статью Брюсова в своих целях, не взирая на то, что сам поэт с 1905 года стал выступать как сторонник слияния условности с реализмом, ибо пришел к убеждению, что победа условности на сцене привела бы к гибели театра. Размышляя о театре будущего, Брюсов незадолго до революции сделал вывод о необходимости демократизации искусства.

Пожалуй, наиболее «театральным» из всех русских писателей начала XX столетия был А. Блок. Первые выступления поэта по проблемам театра и драмы находились в русле символизма, но к 1907 году ему стало ясно, что возлагать надежды на животворящую силу символизма в театре не приходится. Блок, констатирует исследователь, выявляет ущербность индивидуалистического искусства Запада. Метерлинк, Гауптман, Гофмансталь, Пшибышевский, считал он, лишили драму героя и действия, понизили «металлический голос трагедии до хриплого шепота жизни».

В это же время Блок начал тяготеть к МХТ. Для него не было сомнения, что общественная позиция и одухотворенный реализм «художественников» — единственное, что можно противопоставить консерватизму и рутине казенных театров, идейно-эстетической «всеядности» театров частных и «сухой пестроте» модернистских постановок.

В развитии театрально-критических взглядов Л. Н. Андреева обнаруживаются, как показывает Ю. К. Герасимов, три стадии: несомненное увлечение МХТ (до 1907 года), утверждение необходимости «стилизованной драмы», одушевление не только героев спектакля, но и самого интерьера («панпсихическая драма»). Считая психологический театр высшим достижением театральной мысли, Андреев был уверен, что он понятен всем и потому вненационален. Однако доводя психологизм до его возможной высшей точки, Андреев не интересовался социальной подоплекой событий, что, разумеется, обедняло комплекс его театральных воззрений.

Горький «не был профессиональным критиком» (III, 255). Его статьи о театре в «Самарской газете» «с трудом могут быть названы рецензиями» (III, 256). «Переход Горького от журналистики преимущественно к литературному творчеству отдалил его от театральной критики. Он почти перестает писать рецензии» (III, 263). «В своих письмах он восхищается актерами (МХТ, — *В. М.*), но не анализирует их игры, ничего не говорит о художественном методе театра» (III, 264). «В период длительного пребывания Горького за рубежом его связи с театральной жизнью России ослабли» (III, 267). Эти замечания буквально пронизывают главу о Горьком. Вопросы эстетики и этики, которые великий писатель затрагивал в своих выступлениях, безусловно были важны для русской театральной мысли 1900—1910-х годов. Вот только к театральной критике они имели весьма отдаленное отношение. В самом деле, разве можно числить по ведомству критики горьковский спор с МХТ об инсценировке романов Достоевского, если в статьях «О „карамазовщине“» и «Еще о „карамазовщине“» (1913) говорилось о спектакле, находящемся в работе.

Выше уже отмечалось, что во всех трех книгах «Очерков» порой возникает подмена темы исследования. Автора раздела о Горьком Ю. К. Герасимова не упрекнешь в том, что он недостаточно глубоко проник в театроведческие представления Горького или не сумел осветить их в контексте эпохи. Тем не менее Ю. К. Герасимов пишет прежде всего о театральных взглядах писателя, а не о Горьком — театральном критике, ибо такой характер главы обусловлен самим материалом.

По всей вероятности, настоящий и указанные ранее выходы за пределы темы в «Очерках» просто неизбежны в силу их специфики. Как уже говорилось, иногда в театральной среде мнения, не ставшие достоянием прессы, скорее «делали погоду», нежели самые авторитетные выступления в печати. Нередко случалось и так, что идеи, рассчитанные на жизнь вне театра, имели значительное влияние на сцену. Таким образом, проследить движение театральной критики в чистом виде едва ли возможно. Создатели «Очерков» отвели бы от себя немало упреков, если бы заглавие дополнилось словами «и театральной эстетики». Тогда претензии к ним относительно невыдержанности предмета исследования во многом отпали бы.

lib.pushkinskijdom.ru

Каждая из трех книг «Очерков» завершается обзором провинциальной театральной критики. В первой и второй книгах эти главы написаны И. Ф. Петровской, в третьей — Ю. К. Герасимовым. Данные разделы заслуживают особого разговора. Прежде всего, потому что русская дореволюционная периферийная печать у нас почти не изучена. Вслед за театроведами первые шаги в этом направлении еще только делают историки, тогда как литературоведение не занялось пока освоением этого забытого «материка».[4] В губернской прессе содержится столько неисследованного, интересного и значительного, что любая серьезная работа такого рода может только обогащать. Так, рассматривая «Харьковские губернские ведомости», И. Ф. Петровская расширяет наше представление об одном из писателей 1840-х годов А. Кульчицком (первая книга «Очерков»), показывает, как известные впоследствии журналисты и критики П. Андреевский и Ю. Говоруха-Отрок начинали с сотрудничества в провинциальных газетах.

В период 1895—1917 годов «столичная критика и критика провинциальная, пишет Ю. К. Герасимов, при всех их различиях образовывали единство, обеспеченное определенным единством русской театральной, а также художественной культуры. . .» (III, 314). И до наших дней они сохраняют свое значение театральной летописи, богатейшего и ничем не заменимого источника для историков театра.

Первый опыт систематизированного изучения русской театральной критики не пройдет незамеченным. «Очерки» продемонстрировали высокие этические принципы, питавшие русскую театральную критику, ее страстную гражданственность и боевую публицистичность, т. е. те качества, которые роднят критику театральную с другими видами русского искусства и науки.

Новое издание будет хорошим подспорьем как для историков театра, так и для литературоведов. И можно только пожалеть, что «Очерки» изданы незначительным тиражом. Опыт уже показал, что подобные труды через десять-пятнадцать лет становятся редкостью, а переиздание их — дело не менее сложное, чем написание.

Характеристика «Очерков» была бы неполной без указания на высокую полиграфическую культуру издания. Каждый из томов снабжен тремя видами указателей, которые помогают найти упоминающиеся в тексте имена, названия пьес и музыкальных произведений (составители В. В. Сомина, Г. В. Копытова, Н. В. Королева и Г. А. Жерновая).

[4] См., например: Попов И. П. Местная официальная периодика в годы первой революционной ситуации (по материалам центральных губерний). — В кн.: Проблемы истории общественной мысли и историографии. М., 1976.

lib.pushkinskijdom.ru

УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА» В 1980 ГОДУ

СТАТЬИ, ИССЛЕДОВАНИЯ

	№	Стр.
Акимова Т. М. «Русская песня» и романс первой трети XIX века	*2*	36
Андреев Ю. А. Воздействие научно-технической революции на художественную литературу	*1*	25
Базанов В. Г. К символике Красного коня	*4*	21
Базанов В. Г. Разрушение легенды	*3*	92
Барахов В. С. А. И. Герцен—мастер литературного портрета (к вопросу об истоках и специфике жанра)	*2*	46
Бекедин П. В. Древнерусские мотивы в «Тихом Доне» М. А. Шолохова (к постановке вопроса)	*2*	92
Выходцев П. С. Блок и народная художественная культура (к эволюции идейно-эстетических взглядов поэта)	*3*	64
Выходцев П. С. На новом этапе (актуальные задачи советской фольклористики)	*2*	19
Выходцев П. С. Народно-поэтические основы философской прозы М. М. Пришвина	*1*	49
Выходцев П. С. Неизвестная редакция поэмы А. Твардовского «Страна Муравия»	*4*	34
Гончаров Б. П. Поэтика и лингвистика (к проблеме интерпретации художественного целого)	*4*	3
Гуляев Н. А., Карташова И. В. Роль романтизма в формировании критического реализма	*3*	115
Дмитриев Л. А. Куликовская битва 1380 года в литературных памятниках Древней Руси	*3*	3
Иезуитов А. Н. В. И. Ленин и русская литература	*1*	3
Иезуитов А. Н. А. П. Чехов и культура развитого социализма	*3*	51
Ковалев В. А. Лирика Бориса Пастернака	*4*	59
Макина М. А. Творчество крестьянской «плеяды» в русской литературе начала XX века и «деревенская» проза наших дней	*2*	73
Мельгунов Б. В. Некрасов и крестьянская утопия	*1*	73
Петрунина Н. Н. Пушкин и традиция волшебносказочного повествования (к поэтике «Пиковой дамы»)	*3*	30
Плеханова И. И. Особенности сюжетосложения в творчестве В. Шукшина, Ю. Трифонова, В. Распутина (к проблеме художественной условности)	*4*	71
Слинько А. А. Н. К. Михайловский и демократическая критика его времени	*2*	59
Фридлендер Г. М. Природа — общество — эстетика	*2*	*3*

ИЗ ИСТОРИИ ПУШКИНСКОГО ДОМА

Баскаков В. Н. Пушкинский Дом в 1918—1930 годах	*1*	89
Баскаков В. Н. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР в 1930—1945 годах	*2*	109

ПОЛЕМИКА

Баевский В. С. «Прости, Отечество!» Грибоедова — «Из Байрона» (?)	*2*	126
Мещеряков В. П. К вопросу об атрибуции очерка А. С. Грибоедова «Загородная поездка»	*2*	123

lib.pushkinskijdom.ru

Никитина Н. С. К проблеме научного комментария (по поводу статьи В. М. Марковича) 3 133
Прийма Ф. Я. К спорам о Радищеве 4 89
Стенник Ю. В. О специфике жанровой природы басни 4 106

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Абдуллина Г. А. «Имярек» в идейно-художественной системе цикла М. Е. Салтыкова-Щедрина «Мелочи жизни» 2 172
Авдонин А. М. Публицист народной школы 3 191
Анпеткова-Шарова Г. Г., Григорьян К. Н. Студенческие работы Блока об античных авторах 3 200
Бабкин Д. С. Новонайденная работа Ломоносова 3 143
Бекереску Летиция (*Румыния*). Н. Г. Чернышевский в Румынии (1883—1915) 3 194
Белоброва О. А. Об источниках «Арифмологии» Николая Спафария 2 131
Будаев Д. И. М. В. Исаковский — редактор ельнинской уездной газеты 3 214
Буланин Д. М., Дмитриев Л. А. Задачи и принципы издания «Словаря писателей, деятелей книжной культуры и литературных памятников Древней Руси» 1 109
Буланин Д. М. Некоторые трудности изучения биографии древнерусских писателей 3 137
Гречишкин С. С. Ранняя проза Брюсова 2 200
Даскалова Екатерина (*Болгария*). Болгария в творческом сознании Блока (Освободительная эпопея 1877—1878 годов в поэме «Возмездие») 2 196
Долгова С. Р. И. А. Бухарский о «Кавказском пленнике» 3 176
Жаркова В. И. К биографии Ф. Н. Слепушкина 2 146
Зельдович М. Г. А. Дружинин или А. Рыжов? (об авторе отклика «Библиотеки для чтения» на эстетическую концепцию Чернышевского) 3 178
Из воспоминаний о Владимире Маяковском Л. П. Якубинского (публикация Б. М. Сивоволова) 2 208
Кафанова О. Б. О статье Н. М. Карамзина «Оссиан» 3 160
Корнеев А. В. Неопубликованные стихи И. И. Гольц-Миллера 2 179
Крайнева И. Н. К изучению крестьянского вопроса в раннем творчестве Л. Н. Толстого (из архивных источников) 2 164
Кукушкина Е. Д. Русская комическая опера XVIII века и демократизация литературы 2 134
Левин Ю. Д. Об источнике «Победной песни героям» К. Ф. Рылеева 2 143
Лужановский А. В. Документальность повествования — жанровый признак рассказов Н. С. Лескова 4 144
Лукичева З. В. Об одном забытом журнале («Сатирический театр, или Зрелище людей нынешнего света») 3 172
Мельгунов Б. В. Из разысканий о Некрасове 4 140
Мещеряков В. П. А. С. Грибоедов и полемика «Мнемозины» с «Литературными листками» 3 163
Милов Л. В. «Дорожник» Ивана Глушкова (к вопросу о прижизненном отклике на «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева) 3 150
Михайловская Н. М. Утопические повести В. Ф. Одоевского 4 135
Мысляков В. А. О предложении П. Л. Лаврова Литфонду вступиться за Чернышевского 1 146
Неизвестные письма Г. И. Успенского (публикация Н. Н. Пантелеймоновой) 2 195
Неизданные статьи Андрея Белого (публикация А. В. Лаврова) . . . 4 160
Николаев С. И. «Посмеятельные слова» В. Коховского в русском стихотворном переводе 1677 года 1 121
Петрунина Н. Н. Вяземский — биограф Фонвизина и Пушкин — историк Пугачева 4 130
Письмо Дениса Давыдова к П. А. Вяземскому (публикация Е. В. Свиясова) 2 155
Пржедпелский В. Ф. (Юрий Туманов). Блок на фронте (публикация А. В. Лаврова) 4 151
Ровда К. И. Чешские связи Александра Веселовского 3 184
Свиясов Е. В. Эпизод полемики о Гоголе 1852 года 1 127
Сенников Г. И. А. Н. Радищев и Николай Смирнов 4 120
Сергеев-Ценский С. Н. Письма к А. С. Новикову-Прибою (публикация Ф. В. Путнина) 1 176
Степанов Е. К. «Мне дорог край родной. . .» (А. Н. Креницын) 4 122
Сухих С. И. М. Горький и Н. Ф. Федоров 1 160

lib.pushkinskijdom.ru

Тиме Г. А. А. П. Чехов и комический «малый жанр» в драматургии 1880-х—начала 1890-х годов *1* 150
Фойницкий В. Н. О некоторых источниках фразеологии произведений В. И. Ленина *1* 101
Черепахов М. С. «Что делать?» в общественном мнении Запада XIX века *1* 134
Черников А. П. И. С. Шмелев и И. А. Бунин (по материалам переписки) *1* 169
Шубин В. Ф. Федор Глинка и его петербургский салон в 1850-е годы *2* 159

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Виленчик Б. Я. Адресат Вольтера *3* 220
Дервиз Т. Л. Кто был автором «Карбониады»? *2* 213
Долгополов Л. К., Миллер О. В. «Имя» или «Слово»? *3* 219
Зеленова-Чешихина Н. В. «Фантазии» биографов *4* 178
Козлов Б. М. К истории публикации рассказа И. М. Касаткина «Смертельная» *2* 216
Котляров Ю. Ф. Уточнение к напечатанному (Горький и Шаляпин) *4* 182
Любавин М. А. Карикатура в «Осколках» и «Вишневый сад» *4* 180
Морозов А. А. Загадка комментария *2* 211
Прохоров Г. М. Автограф старца Исайи? *4* 183
Пухов В. В. Об авторстве «Стихов на новый 1780 год» в «Академических известиях» *2* 210
Строганов М. В. «Поэма без героя» и ее комментаторы *4* 177
Храбровицкий А. В. Какая Успенская? *2* 213
Черемисин Б. Е. «Сердце мое разорваться готово» (заметка К. М. Фофанова на закрытие «Отечественных записок») *3* 220

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Аринштейн Л. М. Две интерпретации «Скупого рыцаря» американскими славистами (P r o f f e r C. R. Pushkin und Parricide: «The Miserly Knight». — American Imago, 1968, vol. 25, № 4, p. 347—353; G r e g g R. A. Pushkin und Shenstone: the case reopened. — Comparative Literature, 1965, v. 17, № 2, p. 109—116) *3* 238
Багно В. Е. Библиографические справочники по истории испано-русских литературных отношений *1* 217
Базанов В. В. Вопросы советской литературы в трудах воронежских исследователей *2* 227
Бегунов Ю. К. Изучение литературы Петровской эпохи за последнее десятилетие *4* 208
Биличенко Н. А. Герой В. Шукшина в оценках критики *2* 218
Бритиков А. Ф. Проблемы изучения научной фантастики *1* 193
Буланина Т. В. Первое издание «Риторики» Феофана Прокоповича (Феофан П р о к о п о в и ч. Философські твори в трьох томах. Переклад з латинської, т. 1. Про риторичне мистецтво. . . Різні сентенції. Под ред. В. І. Шинкарук, В. Ю. Євдокименко, В. М. Нічик. Київ, «Наукова думка», 1979, 512 с.) *3* 230
Бухаркин П. Е. Дружеское письмо «Арзамаса» (T o d d William Mills. The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin. Princeton University Press, 1976, 230 p.) *1* 226
Данилевский Р. Ю. Новые работы славистов ФРГ *1* 210
Желтова Н. И. Из наблюдений над литературоведческой Ленинианой (1978—1979) *1* 186
Заборов П. Р. Русская литература и ее международные связи в журнале «Revue de littérature comparée» *2* 238
Левин Ю. Д. «Русский Гамлет» в американской интерпретации *1* 221
Мещеряков В. П. Два столетия русской театральной критики (Очерки истории русской театральной критики. Конец XVIII—первая половина XIX века. Л., «Искусство», 1975, 384 с.; Очерки истории русской театральной критики. Вторая половина XIX века. Л., «Искусство», 1976, 344 с.; Очерки истории театральной критики. Конец XIX—начало XX века. Л., «Искусство», 1979, 328 с.) *4* 225
Миллер О. В. Английский исследователь о романе М. Ю. Лермонтова (T u r n e r C. J. G. Pechorin: An essay on Lermontov's «A hero of our time». Birmingham, 1978, 93 p.) *4* 203
Николаев С. И. Польско-русские связи старшей поры (M a ł e k E. Historia o Meluzynie. Z dziejów romansu rycerskiego na Rusi. Bydgoszcz, 1978, 252 s.) *4* 200

lib.pushkinskijdom.ru

Ровда К. И. Достоевский и мировая литература (Фридлендер Г. Достоевский и мировая литература. М., изд. «Художественная литература», 1979, 422 с.) *2* 246
Ровда К. И. Сравнительное изучение славянских литератур (новые книги ученых социалистических стран) *4* 186
Рыжова М. И. Крупный вклад в изучение русско-югославских литературных связей (Беляева Ю. Д. Литературы народов Югославии в России. Восприятие, изучение, оценка. Последняя четверть XIX, начало XX в. М., «Наука», 1979, 280 с.) *3* 233
Соколова В. Ф. Новые коллективные исследования белорусских ученых (История белорусской дооктябрьской литературы. Минск, изд. «Наука и техника», 1977, 639 с.; История белорусской советской литературы. Минск, изд. «Наука и техника», 1977, 775 с.) *3* 223
Утехин Н. П. Традиции и новаторство современного советского романа (Советский роман. Новаторство. Поэтика. Типология. М., «Наука», 1978, 691 с.) *1* 202

ХРОНИКА *1* 229
2 252
3 244

Андреев Ю. А., Баскаков В. Н., Лихачев Д. С. К 70-летию академика Алексея Сергеевича Бушмина *3* 242

Бузник В. В. Письмо в редакцию *1* 236

lib.pushkinskijdom.ru

НОВЫЕ КНИГИ

Алперс Б. В. Театр Мочалова и Щепкина. М., «Искусство», 1979. 632 с.

Ананян Г. Г. Егише Чаренц и русская литература. Ереван, Изд-во Ереванского ун-та, 1979. 343 с.

Бабаев Э. Г. Л. Н. Толстой и книга. М., «Книга», 1979. 262 с.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. [Сб. избранных трудов. Примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова]. М., «Искусство», 1979. 423 с.

Белова Н. М. Русская литература первой половины XIX века. [Учеб. пособие для студентов-заочников. В 5-ти частях. Ч. 2]. Саратов, Изд-во Саратовского ун-та, 1979. 81 с.

Библиотека В. А. Жуковского в Томске. [Ч. 1. Ред. коллегия: Ф. З. Канунова (отв. ред.) и др.]. Томск, Изд-во Томского ун-та, 1978. 529 с.

Богач Г. Ф. Далече северной столицы. О творчестве Пушкина в Молдавии. Иркутск, Восточно-Сибирское книжное изд-во, 1979. 191 с.

Болдинские чтения. [Доклады. Ред. коллегия: М. П. Алексеев и др.]. Горький, Волго-Вятское книжное изд-во, 1979. 175 с. (Болдинский музей-заповедник А. С. Пушкина).

Брадис Л. В. Конфликты и характеры в русской комедии середины XIX века. Учеб. пособие. Калинин, КГУ, 1979. 84 с.

Букчин С. Как жить, Лев Николаевич? . . Очерки о белорусских корреспондентах Л. Толстого. Минск, «Наука и техника», 1979. 207 с.

Введение в литературоведение. [Хрестоматия для филол. спец. ун-тов. Сост. П. А. Николаев, Е. Г. Руднева, В. Е. Хализев, Л. В. Чернец. Под ред. П. А. Николаева]. М., «Высшая школа», 1979. 300 с.

Волович Н. М. Пушкинские места Москвы и Подмосковья. М., «Московский рабочий», 1979. 231 с. (Гос. музей А. С. Пушкина).

Галинене Л. П. Учебное пособие по русской литературе XIX века. Композиция романа. Вильнюс, Б. и., 1979. 116 с. (Вильнюсский гос. пед. ин-т).

Галкин П. Д., Калуцкий Е. Уральские частушки. [Сборник]. Свердловск, Средне-Уральское книжное изд-во, 1979. 110 с.

«Горе от ума» на сцене Московского художественного театра. Опыт четырех редакций 1906, 1914, 1925, 1938. [Сборник. Сост., подгот. неопубл. текстов, вступит. статья и коммент. Л. М. Фрейдкиной]. М., Всероссийское театральное общество, 1979. 607 с.

Гусева Л. Н., Короткая Л. Л. Древняя русская литература в исследованиях. Хрестоматия. [Для филол. фак. вузов]. Минск, Изд-во БГУ, 1979. 310 с.

Двойченко-Маркова Е. М. Пушкин в Молдавии и Валахии. М., «Наука», 1979. 199 с. (Ин-т мировой лит-ры).

Десницкий В. А. Статьи и исследования. [Вступит. статья А. С. Бушмина]. Л., «Художественная лит-ра», 1979. 544 с.

Добролюбов Н. А. Литературная критика. М., «Художественная лит-ра», 1979. 445 с.

Дон волною серебрится. Частушки, пословицы и поговорки Дона. [Сборник. Сост. П. И. Ковешников. Предисл. В. М. Сидельникова]. Ростов н/Д, Книжное изд-во, 1979. 190 с.

Ермилова Л. Я. Психология творчества поэтов-лириков Тютчева и Фета. М., МГПИ, 1979. 85 с. (Московский гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина).

Западов А. В. Поэты XVIII века: М. В. Ломоносов, Г. Р. Державин. Литературные очерки. М., Изд-во МГУ, 1979. 311 с.

Западов В. А. Русская литература XVIII века. 1700—1775. Хрестоматия для пед. ин-тов . М., «Просвещение», 1979. 447 с.

Золотусский И. П. Гоголь. М., «Молодая гвардия», 1979. 511 с. (Жизнь замечат. людей. Серия биографий. Осн. в 1933 г. М. Горьким. Вып. 10 (595)).

Изергина Н. П. Писатели в Вятке. Лит.-краевед. очерки. Киров, Волго-Вятское книжное изд-во, 1979. 192 с.

Калужский фольклор. [Записал и обработал А. В. Ермаченко. Предисл. В. М. Сидельникова]. Тула, Приокское книжное изд-во, 1979. 267 с.

Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., Изд-во МГУ, 1979. 327 с.

Киреевский И. В. Критика и эстетика. [Вступит. статья и примеч. Ю. В. Манна]. М., «Искусство», 1979. 439 с.

Коржева П. Б. Язык юмора и сатиры. (Из истории развития речевых средств в создании комич. эффекта в рус. лит-ре). Алма-Ата, «Мектеп», 1979. 120 с.

Кунин В. В. Библиофилы пушкинской поры. М., «Книга», 1979. 352 с.

М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. [Сб. статей. Ред. коллегия: М. П. Алексеев (отв. ред.) и др.]. М., «Наука», 1979. 431 с. (Ин-т русской лит-ры).

Литературное наследство Сибири. [Т. 4. Ред. коллегия: Н. Н. Яновский (гл. ред.)]. Новосибирск, Западно-Сибирское книжное изд-во, 1979. 351 с.

Мануйлов В. А., Семенова Г. П. Белинский в Петербурге. Л., Лениздат, 1979. 335 с.

Молдавско-русско-украинские литературные связи второй половины XIX в. [Сб. статей. Ред. коллегия: И. К. Вартичан (отв. ред.) и др.]. Кишинев, «Штиинца», 1979. 283 с. (АН МССР. Ин-т яз. и лит-ры).

lib.pushkinskijdom.ru

Морохин В. Н. Малые жанры русского фольклора. Пословицы, поговорки, загадки. Хрестоматия. М., «Высшая школа», 1979. 287 с.

Музей В. Г. Короленко в Полтаве. Путеводитель. Харьков, «Прапор», 1979. 72 с.

Музей И. С. Тургенева. Орел. Описание материалов Государственного музея И. С. Тургенева (2. И. А. Бунин. Предисл. А. Понятовского). Орел, Приокское книжное изд-во, 1979. 192 с.

От Грибоедова до Горького. Из истории русской лит-ры. Межвузовский сборник. [К 100-летию со дня рождения Н. К. Пиксанова. Отв. ред. Н. И. Соколов]. Л., Изд-во ЛГУ, 1979. 160 с.

Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX—нач. XX в. [Ю. К. Герасимов, А. Я. Альтшуллер, С. К. Бушуева и др. Под ред. А. Я. Альтшуллера]. Л., «Искусство», 1979. 327 с. (Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).

Попова Н. И. Музей-квартира А. С. Пушкина. Путеводитель. Л., Лениздат, 1979. 78 с.

«Приют, сияньем муз одетый» . (Фотолит. композиция Е. Кассина, Г. Расторгуева. Рассказы о А. С. Пушкине и Гос. Пушкинском музее-заповеднике С. Гейченко). М., «Планета», 1979. 361, [6] с.

Проблемы языка и стиля в литературе. [Сб. статей. Ред. коллегия: Д. Н. Медриш (отв. ред.) и др.]. Волгоград, ВГПИ, 1978. 136 с. (Волгоградский пед. ин-т им. А. С. Серафимовича).

Прокофьев В. А. Герцен. М., «Молодая гвардия», 1979. 400 с. (Жизнь замечат. людей. Серия биографий. Осн. в 1933 г. М. Горьким. Вып. 11 (596)).

Пушкин в странах зарубежного Востока. [Сб. статей. Ред. коллегия: Е. П. Челышев (пред.) и др.]. М., «Наука», 1979. 230 с. (АН СССР. Ин-т востоковедения).

Пущин И. И. Записки о Пушкине. Письма. [Сост., вступит. статья и коммент. С. Д. Селивановой]. М., «Советская Россия», 1979. 141 с.

Русская и грузинская средневековые литературы. [Сб. статей. Ред. коллегия: Г. М. Прохоров (отв. ред.)]. Л., «Наука», 1979. 221 с. (Ин-т русской лит-ры).

Русская поэзия конца XIX—начала XX века (дооктябрьский период). [Сборник. Сост. А. П. Авраменко и др. Общая ред. А. Г. Соколова. Вступит. статья А. Г. Соколова и В. И. Фатющенко]. М., Изд-во МГУ, 1979. 558 с.

Русские свадебные песни Сибири. [Сборник. Сост., вступит. статья и примеч. Р. П. Потаниной]. Новосибирск, «Наука», 1979. 334 с.

Русский соловей. А. В. Кольцов в отечественной поэзии. [Сборник. Предисл., сост. и примеч. О. Г. Ласунского]. Воронеж, Изд-во Воронежского ун-та, 1979. 198 с.

Русско-болгарские театральные связи. [Сб. статей и материалов. Ред. коллегия: А. Я. Альтшуллер (отв. ред.) и др.]. Л., «Искусство», 1979. 207 с. (Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).

Соколов А. Г. История русской литературы конца XIX—начала XX века. [Учебник]. М., «Высшая школа», 1979. 399 с.

Султанова Г. Д. Поэзия М. А. Сабира в русских переводах. Баку, «Элм», 1979. 112 с. (АН АзССР, Музей азерб. лит. им. Низами).

Сухотина-Толстая Т. Л. Дневник. [Предисл. Т. Н. Волковой]. М., «Современник», 1979. 559 с.

Л. Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль. [Сб. статей. Под ред. Г. Я. Галаган и Н. И. Пруцкова]. Л., «Наука», 1979. 296 с. (Ин-т русской лит-ры).

Троицкий В. Ю. Книга поколений. О романе И. С. Тургенева «Отцы и дети». М., «Книга», 1979. 112 с.

Федоров В. И. Литературные направления в русской литературе XVIII века. [Учеб. пособие]. М., «Просвещение», 1979. 156 с.

Формозов А. А. Пушкин и древности. Наблюдения археолога. М., «Наука», 1979. 119 с. (АН СССР. Ин-т археологии).

Фридлендер Г. М. Достоевский и мировая литература. М., «Художественная лит-ра», 1979. 423 с.

Чернышевский Н. Г. Письма без адреса. [Сборник. Вступит. статья и примеч. А. Ф. Смирнова]. М., «Современник», 1979. 543 с.

Н. Г. Чернышевский и книга. [Сборник отрывков из произведений Н. Г. Чернышевского и воспоминаний о нем. Сост. и авт. вступит. статьи Г. П. Муренина]. М., «Книга», 1979. 269 с.

Шаталов С. Е. Художественный мир И. С. Тургенева. М., «Наука», 1979. 312 с. (Ин-т мировой лит-ры).

Шаталова Л. М. Защитники зеленой биосферы. (Русские писатели в защиту родной природы. Отв. ред. Л. Н. Коган). Кишинев, «Штиинца», 1979. 120 с.

Эйдельман Н. Я. Пушкин и декабристы. Из истории взаимоотношений. М., «Художественная лит-ра», 1979. 422 с.

Язык и стиль произведений Л. Н. Толстого. Респ. сб. науч. трудов. [Ред. коллегия: К. П. Орлов (отв. ред.) и др.]. Тула, Тульский ГПИ, 1979. 127 с.

Актуальные проблемы методики преподавания филологических дисциплин в высшей школе. [Сб. статей. Ред. коллегия: И. С. Торопцев (науч. ред.) и др.]. Воронеж, Изд-во Воронежского ун-та, 1979. 157 с.

lib.pushkinskijdom.ru

Боборыкин В. Г. Александр Фадеев. Творческий портрет. М., «Московский рабочий», 1979. 160 с.

Быковцева Л. П. Горький в Италии. Монография. М., «Советский писатель», 1979. 400 с.

Ваняшова М. Г. Проблема нравственного воспитания в современной советской литературе. Учеб. пособие по спецкурсу. Ярославль, 1979. 80 с. (Ярославский гос. пед. ин-т им. К. Д. Ушинского).

Васильковский А. Т. Жанровые разновидности русской советской поэмы 1917—1941. Опыт типологической характеристики. Киев, «Вища школа», 1979. 199 с.

Великая Октябрьская социалистическая революция и венгерская литература. [Сб. статей. Ред. коллегия: М. Саболчи, В. Р. Щербина (отв. ред.) и др.]. М., «Наука», 1979. 301 с. (АН СССР. Ин-т мировой лит-ры, Венгерская акад. наук, Ин-т литературоведения).

Великий Октябрь и литературный процесс современной эпохи, 1917—1977. [Сб. статей. Ред. коллегия: Г. П. Бердников и др.]. М., «Наука», 1979. 375 с. (Ин-т мировой лит-ры).

Ворон Д. Д. На путях становления. Особенности сюжетики советской прозы 20-х гг. Под ред. П. К. Дюбайло. Минск, «Вышэйш. школа», 1979. 112 с.

Воспоминания о Э. Казакевиче. [Сборник. Сост. Г. О. Казакевич, Б. С. Рубен]. М., «Советский писатель», 1979. 423 с.

Гапова В. И. Белорусско-русское поэтическое взаимодействие. Минск, «Наука и техника», 1979. 158 с. (АН БССР, Ин-т лит-ры им. Я. Купалы).

Григорьев В. П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии. М., «Наука», 1979. 343 с. (АН СССР, Ин-т русского языка).

Гусев В. И. Современная советская проза и классическая традиция. (Размышления писателя о проблемах стиля). М., «Знание», 1979. 64 с.

Дементьев В. В. Грани стиха. О патриотической лирике советских поэтов. М., «Просвещение», 1979. 175 с.

Дементьев В. В. По следам окопных песен. Ташкент, «Еш гвардия», 1979. 128 с.

Детская литература. [Сб. статей]. М., «Детская лит-ра», 1979. 191 с.

Заморий Т. П. Становление гармонической личности в современной русской прозе. Киев, «Наукова думка», 1979. 214 с.

Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс. [Сб. статей. Ред. коллегия: Б. Т. Удодов (науч. ред.) и др.]. Воронеж, Изд-во Воронежского ун-та, 1979. 175 с.

Каганович С. Л., Лобанова Т. К., Дияжева Р. И. Восток в русской советской литературе 20—40-х годов. Некоторые проблемы взаимодействия нац. культур. Ташкент, «Фан», 1979. 135 с.

Ковалев Д. М. Наедине с жизнью. М., «Современник», 1979. 239 с.

Коваленко В. А. Иван Шамякин. Очерк творчества. [Пер. с белорусского автора]. М., «Советский писатель», 1979. 271 с.

Корнилов Е. А., Немиров Ю. А. Кумачовое утро. Ранний период творчества Н. Погодина. Ростов н/Д., Книжное изд-во, 1979. 159 с.

Кохно И. П. А. В. Луначарский и формирование марксистской литературной критики. Минск, Изд-во БГУ, 1979. 190 с.

Крупская Н. К. О детской литературе и детском чтении. Избранное. [Вступит. статья и коммент. Н. Б. Медведевой]. М., «Детская лит-ра», 1979. 271 с.

Куницын Г. И. Еще раз о партийности художественной литературы. Трактат в лицах. М., «Художественная лит-ра», 1979. 342 с.

Куняев С. Ю. Свободная стихия. М., «Современник», 1979. 320 с.

Левинсон З. И. В единстве. О творчестве К. А. Федина. Тула, Приокское книжное изд-во, 1979. 223 с.

Литературная теория и художественное творчество. Сб. науч. трудов. [Посвящен памяти М. Е. Елизаровой. Ред. коллегия: Н. М. Михальская (отв. ред.) и др.]. М., МГПИ, 1979. 147 с.

Лурье А. Н. Вопросы лекционной пропаганды советской литературы. [Обзор]. М., о-во «Знание» РСФСР, 1979. 45 с.

Марков А. Я. Если я не скажу. . . [Русская сов. литература]. М., «Современник», 1979. 253 с.

Мессер Р. Д. Идущие вослед. Литературные портреты. Л., Лениздат, 1979. 240 с.

Музей Д. А. Фурманова. Путеводитель. Иваново, Б. и., 1979. [11] с.

Новиков П. Н. Счастье быть бойцом. Воспоминания о Н. Островском. Харьков, «Прапор», 1979. 216 с.

Новое в современной классической филологии. [Сб. статей. Отв. ред. С. С. Аверинцев]. М., «Наука», 1979. 200 с. (Ин-т мировой лит-ры).

Огнев А. В. Из истории советской литературной критики. (Вопросы истории и теории рус. рассказа 1946—1977 гг. в сов. критике и литературоведении. Учеб. пособие). Калинин, КГУ, 1979. 96 с.

Осетров Е. И. Родословное древо. М., «Молодая гвардия», 1979. 382 с.

Осетров Е. И. Современники. Лит. портреты. М., Воениздат, 1979. 96 с.

Осетров Е. И. Человек-песня. Книга о М. Исаковском. М., «Советский писатель», 1979. 256 с.

lib.pushkinskijdom.ru

Петелин В. В. Судьба художника. Очерк жизни и творчества А. Н. Толстого. М., Воениздат, 1979. 336 с.

Пискунов В. М. Знаменосцы. Образ коммуниста в советской литературе. М., «Просвещение», 1979. 256 с.

Пицкель Ф. Н. Маяковский: художественное постижение мира. Эпос. Лирика. Творческое своеобразие. Эволюция метода и стиля. М., «Наука», 1979. 407 с. (Ин-т мировой лит-ры).

Полозова Т. Д. Международный год ребенка и проблемы детской литературы. Лекция. М., МГИК, 1979. 40 с.

Полозова Т. Д. Открытие мира. Советская детская лит-ра и проблемы формирования читателя-подростка. Пособие для учителей. М., «Просвещение», 1979. 256 с.

Природа и литература. [Сборник. Ред. Н. Филипповский]. М., «Знание», 1979. 231 с.

Проблемы детской литературы. [Межвузовский сборник. Ред. коллегия: И. П. Лупанова (отв. ред.) и др.]. Петрозаводск, ПГУ, 1979. 160 с. (Петрозаводский гос. ун-т им. О. В. Куусинена).

Проблемы литературной критики. [Сб. статей. Ред. коллегия: В. Н. Сушкова (отв. ред.) и др.]. Тюмень, ТГУ, 1979. 158 с.

Проблемы литературных жанров. Материалы третьей науч. межвуз. конференции 6 фев.—9 фев. 1979 г. [Ред. коллегия: Ф. З. Канунова и др.]. Томск, Изд-во Томского ун-та, 1979. 234 с.

Проблемы нравственного воспитания личности в современной советской литературе. [Сб. статей]. М., «Мысль», 1979. 149 с.

Проблемы современной советской печати. [Сб. статей. Ред. коллегия: В. А. Шандра (отв. ред.) и др.]. Свердловск, УрГУ, 1979. 158 с.

Проблемы стиля и жанра в советской литературе. [Сб. статей. Вып. 10. Ред. коллегия: А. С. Субботин (отв. ред.) и др.]. Свердловск, 1979. 129 с. (Уральский гос. ун-т им. А. М. Горького).

Проблемы творческого метода. Межвузовский сб. [Ред. коллегия: А. М. Корокотина (отв. ред.) и др.]. Тюмень, 1979. 153 с. (Тюмен. гос. ун-т, Науч. труды, сб. 67).

Прокушев Ю. Л. Сергей Есенин. Образ, стихи, эпоха. М., «Советская Россия», 1979. 300 с.

Пухов Ю. С. Замыслы и свершения. М., «Современник», 1979. 304 с.

50 лет Музею А. М. Горького на родине писателя. [Сборник. Сост. И. В. Никитина]. Горький, Волго-Вятское книжное изд-во, 1979. 119 с.

Революция. Жизнь. Писатель. [Сб. статей. Ред. коллегия: А. М. Абрамов (науч. ред.) и др.]. Воронеж, Изд-во Воронежского ун-та, 1979. 206 с.

Рогощенков И. К. Воля творить жизнь. Утверждение нравственности как основы счастья. Петрозаводск, «Карелия», 1979. 198 с.

Рожденные Октябрем. [Очерки. Сост. Т. И. Пиляева]. М., «Книга», 1979. 173 с.

Розанов И. И. Современная советская детская литература. Тексты лекций. Минск, МПИ, 1979. 63 с.

Сверстники — 1979. [Сб. молодых критиков. Сост. В. Дементьев.] М., «Современник», 1979. 222 с.

Синельников М. Х. Проза — 1978. (По страницам лит. журналов). М., «Знание», 1979. 64 с.

Современный русский фольклор Сибири. [Сб. статей. Ред. коллегия: Л. Е. Элиасов (отв. ред.) и др.]. Новосибирск, «Наука», 1979. 209 с.

Современный советский роман. Философские аспекты. [Сб. статей. Отв. ред. В. А. Ковалев]. Л., «Наука», 1979. 262 с. (Ин-т русской лит-ры).

Станиславлева В. Н. Советский очерк о зарубежных странах в 50—70-е годы. Под общ. ред. Б. И. Есина. М., Изд-во МГУ, 1979. 165 с.

Страхов И. В. Вопросы психологии творчества в произведениях К. А. Федина. О психологическом анализе диалогической речи. Саратов, Изд-во Саратовского ун-та, 1979. 28 с.

Типология литературного процесса и индивидуальность писателя. [Межвуз. сборник научных трудов. Ред. коллегия: П. А. Бугаенко и др.]. Пермь, ПГУ, 1979. 134 с. (Пермский гос. ун-т им. А. М. Горького).

«Тихий Дон» : уроки романа. О мировом значении романа М. А. Шолохова. [Сборник]. Ростов н/Д, Книжное изд-во, 1979. 142 с.

Тобуроков Н. П. Писатель корчагинской закалки. (О жизни и творчестве С. С. Яковлева — Эрилик Эристина). Якутск, Книжное изд-во, 1979. 151 с.

Тресков И. В. Взаимоотношения народных поэтических культур. Нальчик, «Эльбрус», 1979. 180 с.

Турков А. М. Мера вещей. (Заметки о современной сов. лит-ре). М., «Знание», 1979. 158 с.

Финк Л. А. Константин Симонов. Творческий путь. М., «Советский писатель», 1979. 415 с.

Фурманов Д. А. Заметки о литературе. [Предисл. В. М. Кургановой]. М., «Советская Россия», 1979. 162 с.

Хотимский Б. Н. Ради грядущего. [Современный исторический роман]. М., «Знание», 1979. 63 с.

Черная Н. И. Реалистическая условность в современной советской прозе. Киев, «Наукова думка», 1979. 192 с. (АН УССР, Ин-т лит-ры им. Т. Г. Шевченко).

Шагалов А. А. Вглядываясь в современность. (Нравств. поиск соврем. прозы о рабочем классе). М., «Современник», 1979. 431 с.

lib.pushkinskijdom.ru

Шамаро А. А. Действие происходит в Москве. М., «Московский рабочий», 1979. 199 с.

Шишков В. Я. Мой творческий опыт. [Вступит. статья Н. Яновского]. М., «Советская Россия», 1979. 93 с.

Яновский Н. Н. Поиск. Лит.-критич. статьи. Новосибирск, Западно-Сибирское книжное изд-во, 1979. 256 с.

Белов С. В. **Книга в России. 1850—1917 гг.** [Указатель лит-ры. Материалы к указателю сов. лит-ры 1917—1977 гг.]. Л., Гос. Публ. б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, 1979. 394 с.

Взаимосвязи и взаимодействие литератур мира. Библиогр. указатель (1971—1975). [Ч. 1—2. Сост. В. А. Либман, В. П. Пироговская, Н. В. Гельфанд]. М., ИНИОН, 1979. (АН СССР, ИНИОН, Ин-т мировой лит-ры). Ч. 1—339 с., ч. 2—259 с.

Затушевская И. А. **Русская художественная литература, изданная в Советской Молдавии (1924—1975).** [Указатель лит-ры. Под ред. С. Г. Пынзару]. Кишинев, «Штиинца», 1979. 210 с.

Книги для детей. Произведения зарубежных писателей в пер. на рус. яз. 1918—1978. Библиогр. указ. [Сост. И. П. Кухтерина, И. А. Быстрова, И. Г. Ирская и др.]. М., ВГБИЛ, 1979. 711 с.

Рудый В. А., К. Ф. Рылеев (1795—1826). Рек. указ. лит-ры. Л., Б. и., 1979. 11 с. (Ленинградская обл. б-ка. Справ.-библиогр. отдел).

Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. Сб-к. Сост.: Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков]. Л., «Наука», 1979. 437 с. (АН СССР. Отделение лит. и яз. Науч. совет по фольклору. Ин-т этнографии им. Н. М. Миклухо-Маклая).

Степанова М. Г., Куйбышева К. С. **Русская культура XVI—XVII веков в трудах советских исследователей. Указатель лит-ры на русском языке 1918—1977 гг.** М., Изд-во МГУ, 1979. 396 с.

Фелицина В. П., Прохоров Ю. Е. **Русские пословицы, поговорки и крылатые выражения. Лингвострановед. словарь.** [Под ред. Е. М. Верещагина, В. Г. Костомарова]. М., 1979. 240 с. (Ин-т рус. яз. им. А. С. Пушкина).

Технический редактор *М. Н. Кондратьева*
Корректоры *З. В. Гришина, А. И. Кац* и *Ф. Я. Петрова*

Сдано в набор 04.08.80. Подписано к печати 12.11.80. М-13625. Формат 70×108¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Печ. л. 15=21.00 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 26.21. Тираж 14850. Тип. зак. 1674.

Издательство «Наука», Ленинградское отделение. 199164, Ленинград, В-164, Менделеевская лин., 1
Редакция журн. Русская литература, тел. 218-16-01

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука». 199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

lib.pushkinskijdom.ru