АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 3 ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ 1983

Год издания двадцать шестой

СОДЕРЖАНИЕ

А. Н. Иезуитов. Марксизм в действии 3
В. В. Тимофеева. «Я к вам приду...» 9
П. С. Выходцев. Маяковский — национальный поэт 20
В. Н. Терехина. Маяковский в зарубежном мире 41
В. А. Шошин. Пафос всенародного единства (из опыта русской советской поэзии 30-х годов) 57
И. К. Горский. Об исторической поэтике и сравнительном литературоведении 79
А. П. Чудаков. Истоки чеховского сюжетного новаторства 97
Ю. В. Лебедев. О проблематике и поэтике литературно-критических работ М. Е. Салтыкова-Щедрина 112

ФОЛЬКЛОР И ИСТОРИЯ
(дискуссия)

Т. А. Новичкова. Функциональное своеобразие былин и проблема их историзма 129

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Н. И. Желтова. По поводу интерпретации отзыва В. И. Ленина о романе М. Горького «Мать» 143
В. Н. Фойницкий. Одна из любимых песен В. И. Ленина 148
Т. Н. Маркова. Анна Ахматова в творческой судьбе Л. Татьяничевой 150
Н. В. Гужиева. Книга и русская культура начала XX века (Брюсов) 156
Иштван Феньвеши (*Венгрия*). Первые венгерские переводы «Жития» Аввакума 168
М. И. Рыжова. Миле Клопчич — переводчик и популяризатор русской литературы 172
Йоле Станишич. Лермонтов в Югославии (воздействие лермонтовской поэзии на Й. Дучича) 184

(См. на обороте)

ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

К. Н. Ровда. Труды и думы чехословацких русистов 205
С. И. Николаев. Польская художественная литература в русской и советской печати (1711—1975) 218
Ю. Д. Левин. М. П. Алексеев — исследователь русско-английских литературных связей 223
В. А. Котельников. Наследие русской критики 230
В. А. Михнюкевич. Книги о сказе. Замысел и воплощение 238

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Т. А. Михайлова. «Старина о большом быке» и некоторые параллели в мировом фольклоре (мотив похищения скота) 242
М. Д. Эльзон. Телеграмма А. П. Чехова 243
ХРОНИКА. 244
В. А. Ковалев. Неоправданные упреки 262

Редакционная коллегия:

В. В. ТИМОФЕЕВА (главный редактор),
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*, *Г. М. ФРИДЛЕНДЕР*

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», 1983 г.

lib.pushkinskijdom.ru

А. Н. ИЕЗУИТОВ

МАРКСИЗМ В ДЕЙСТВИИ

165-летие со дня рождения К. Маркса и 100-летие со дня его смерти — знаменательные даты в истории человечества. Они обращают нас и к анализу специфических условий, породивших великое учение, к представлению о его истинных масштабах и сфере действия, и к мысли о бессмертии этого учения, его непреходящей теоретической и практической значимости.

В. И. Ленин подчеркивал: «Учение Маркса всесильно, потому что оно верно. Оно полно и стройно, давая людям цельное миросозерцание, непримиримое ни с каким суеверием, ни с какой реакцией, ни с какой защитой буржуазного гнета».[1] В качестве целостного учения о природе, обществе, человеке марксизм органично включает в себя подлинно научное понимание искусства, чуждое и абстрактно-рассудочной умозрительности в духе немецкой спекулятивной философии, и эмпирическому субъективизму, характерному для западноевропейской «эстетической критики» первых десятилетий XIX века.

Еще в юные годы Маркс стремился соединить искусство и науку, как он считал, исторически и методологически совершенно разошедшиеся друг с другом.[2] Это соединение он намеревался осуществить «философско-диалектически». Как последовательный материалист, Маркс раскрыл законы развития и функционирования искусства, но сделал это специфическим образом. Будучи творчески одаренной личностью и в молодые годы занимаясь поэтической деятельностью, Маркс смог изнутри постичь закономерности «художественного производства», их эстетическое своеобразие, и потому законы искусства, открытые великим мыслителем, имели для него непосредственно пластический характер и получали живое и конкретное выражение в его трудах. Таким образом, именно марксизм методологически установил органическую связь между искусством как особым объектом изучения и особыми путями, способами и результатами его научного исследования.

В процессе революционного преобразования общества Маркс отводил видную роль искусству как действенному средству духовно-практического освоения мира, ибо, как подчеркивал он, «революция народа *целостна*».[3] В то же время в каждой области материальной и духовной жизни революция совершается по-своему. В сфере идеологии, к которой генетически и функционально принадлежит искусство, революционный переворот происходит в очень сложных и опосредованных формах. Специфическое выражение он получает в художественном творчестве, порождая новые эстетические взаимосвязи искусства с действительностью. Относительная самостоятельность искусства, показал Маркс, состоит вовсе не в его генетической независимости от характера и структуры материальных основ общества, а в том, что духовные завоевания человечества

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 23, с. 43. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[2] См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений. М., 1956, с. 13.

[3] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 1, с. 42.

lib.pushkinskijdom.ru

по своей природе дольше сохраняют общественную ценность и значимость, нежели успехи и достижения в области материального производства.

В условиях НТР из этого следует, что не нужно торопиться преувеличивать историческое значение тех или иных конкретных материальных достижений (их подлинную ценность выявит время) и механически ограничивать духовную роль культурных завоеваний прошлого и настоящего. При этом место и положение, занимаемое искусством в обществе, является важным показателем степени духовно-нравственного развития данного общества, а искусство в свою очередь активно способствует формированию и развитию общественного духовно-нравственного потенциала.

Говоря о классовом характере искусства в классовом обществе, Маркс рассматривал этот вопрос во всей диалектической сложности. Он показал, что по своему образованию и индивидуальному положению идеологи класса и класс, который они представляют, могут быть очень далеки друг от друга. Представителями данного класса их делает то, что их мысль не в состоянии преступить тех границ, которых не преступает жизнь данного класса, что они поэтому теоретически приходят к тем же самым задачам и решениям, к которым данный класс приводит практически его материальный интерес и его общественное положение. «Таково и вообще, — считает Маркс, — отношение между *политическими* и *литературными представителями* класса и тем классом, который они представляют».[4] Уметь находить в произведении своего рода теоретико-эстетический эквивалент определенных материально-классовых интересов — очень непростая и весьма актуальная задача, стоящая перед современным марксистским искусствознанием.

Буржуазная наука по-прежнему извращает истинный смысл марксистской концепции искусства и методологии его изучения, акцентируя сейчас свое внимание на проблеме ценности. Так, Р. Уэллек, утверждая, что «марксистская критика не интересуется литературными ценностями», фактически подменяет понятие общественно-эстетической ценности в искусстве понятием некоей субъективистски-формалистической самоценности. А Ж.-М. Розье видит специфику марксистской литературной критики в том, что «она вычленяет свою практику из социологии и вводит требования политической борьбы в литературную область», ставит политическую ценность произведения выше художественной. И в этом случае интерес к политической стороне искусства, позволяющий раскрыть его органическую связь с наиболее значительными жизненными явлениями и процессами, с мыслями, чувствами и настроениями миллионных масс, интерес, действительно присущий марксизму и составляющий его безусловную методологическую силу, безосновательно выдается буржуазным ученым за исключительный и всепоглощающий интерес марксизма в искусствознании к «политическим ценностям» как таковым. Это, конечно же, искажает и обедняет подлинный характер марксизма.

Богатый и разнообразный исторический опыт, накопленный наукой, убеждает: лишь на основе марксистской методологии, внутренне целостной и одновременно диалектически развивающейся, возможно верное, перспективное и плодотворное решение наиболее сложных и актуальных вопросов теории и практики художественного творчества.

* * *

В статье «Учение Карла Маркса и некоторые вопросы социалистического строительства в СССР» Генеральный секретарь ЦК КПСС Ю. В. Андропов подчеркивал: «Единство последовательно научной теории и революционной практики — отличительная черта марксизма. Само

[4] Там же, т. 8, с. 148.

lib.pushkinskijdom.ru

научное творчество Маркса не могло развернуться иначе как в неразрывной связи с самостоятельным выходом на политическую арену тогда еще исторически совсем молодого класса — пролетариата... Быть революционным первопроходцем выпало на долю пролетариата России».[5]

Вся многолетняя история Коммунистической партии Советского Союза представляет собою марксизм в действии, наглядную и последовательную практическую реализацию учения основоположников научного коммунизма. Выдающееся место занимает в истории КПСС II съезд партии. «Съезд, — отмечается в Постановлении ЦК КПСС «О 80-летии Второго съезда РСДРП», — завершил процесс объединения революционных марксистских организаций России на идейных, политических и организационных принципах, разработанных Владимиром Ильичем Лениным. На историческую арену вышла партия нового типа — партия рабочего класса, партия научного коммунизма, партия социалистической революции и коммунистического созидания».[6]

Программа Российской социал-демократической рабочей партии, принятая на II съезде партии, явилась воплощением марксистского взгляда на процесс общественного развития и определяющую роль в нем социальной революции. Причем особенно отчетливо и наглядно пролетарское мировоззрение выступало в партийной литературе в широком смысле этого слова, включая художественную. Так, уже в материалах II съезда РСДРП мы находим истоки ленинского учения о партийности литературы, поскольку и Программа партии и важнейшие решения съезда были приняты по ленинской инициативе и пронизаны ленинским пониманием существа рассматриваемых вопросов.

В Программе РСДРП отмечалось, что социальная революция «представляет собою конечную цель всей деятельности международной социал-демократии, как сознательной выразительницы классового движения пролетариата».[7] При этом, «ставя себе задачу сделать пролетариат способным выполнить свою великую историческую миссию, международная социал-демократия организует его в самостоятельную политическую партию, противостоящую всем буржуазным партиям, руководит всеми проявлениями его классовой борьбы, разоблачает перед ним непримиримую противоположность интересов эксплуататоров интересам эксплуатируемых и выясняет ему историческое значение и необходимые условия предстоящей социальной революции».[8]

Обращалось в Программе особое внимание на то, что «партия рабочего класса, социал-демократия, зовет в свои ряды все слои трудящегося и эксплуатируемого населения, поскольку они переходят на точку зрения пролетариата».[9] Таким образом, уже первая программа нашей партии была глубоко чужда какого бы то ни было идеологического и организационного сектантства, в чем ее совершенно безосновательно обвиняют разного рода современные «советологи». А в материалах II съезда В. И. Ленин выдвинул гениальное по своей социально-исторической проницательности и практической важности положение: «Наша партия превращается уже не в партию пролетариата, а в партию всех трудящихся и эксплуатируемых» (т. 7, с. 410; ср. с. 426).

Исторический опыт показывает, что партия нового типа, ведущая самую разнообразную политическую и духовно-практическую деятельность, не может существовать вне идейного и организационного единства своих рядов. В резолюции II съезда «О партийной литературе» говорилось, что «развитию рабочего движения вширь должно соответствовать

[5] Коммунист, 1983, № 3, с. 9, 10.
[6] Правда, 1983, 5 апр., № 95.
[7] О партийной и советской печати. Сб. документов. М., 1954, с. 35.
[8] Там же, с. 36.
[9] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

возможно более ясное понимание рабочими массами ближайших и конечных целей социал-демократии». В связи с этим «насущной задачей партии в данный момент является создание строго выдержанной литературы, доступной для возможно более широкой массы читателей».[10] Принципиально близкие положения выдвигал В. И. Ленин в Проекте резолюции о партийной литературе: «Съезд признает безусловную и настоятельную необходимость создания широкой популярной с.-д. литературы для всех слоев населения и в особенности для масс рабочего класса» (т. 7, с. 255).

Из контекста, в котором рассматривался на II съезде вопрос о партийной литературе, логически и исторически следует, что речь шла о литературе в широком смысле слова, которая способна особенно впечатляюще и доступно для широких трудящихся масс дать им верное представление об их ближайших и конечных революционных целях, оказать на них активное и целостное идейно-воспитательное воздействие.

Необходимо подчеркнуть: В. И. Ленин под «популярной литературой» ни в коей мере не имел в виду литературу вульгарную, примитивную, нарочито упрощенную, рассчитанную на невзыскательного и никак не подготовленного к ее восприятию читателя.

Что именно следует считать «популярной литературой» и каким должен быть «популярный писатель», Ленин определил еще в 1901 году в своем отзыве «О журнале „Свобода“»: «Популярный писатель подводит читателя к глубокой мысли, к глубокому учению, исходя из самых простых и общеизвестных данных, указывая при помощи несложных рассуждений или удачно выбранных примеров главные *выводы* из этих данных, наталкивая думающего читателя на дальнейшие и дальнейшие вопросы. Популярный писатель не предполагает не думающего, не желающего или не умеющего думать читателя, — напротив, он предполагает в неразвитом читателе серьезное намерение работать головой и *помогает* ему делать эту серьезную и трудную работу, *ведет* его, помогая ему делать первые шаги и *уча* идти дальше самостоятельно. Вульгарный писатель предполагает читателя не думающего и думать не способного...» (т. 5, с. 358—359).

Велика роль партийной литературы, взятой в широком плане, в идейном и организационном объединении людей. Характерно при этом, что, выступая на II съезде РСДРП, В. И. Ленин подчеркивал: «Не надо думать, что партийные организации должны быть только из профессиональных революционеров. Нам нужны самые разнообразные организации всех видов, рангов и оттенков, начиная от чрезвычайно узких и конспиративных и кончая весьма широкими, свободными...» (т. 7, с. 287, ср. с. 288). А в «Заметках о прениях по § 1 Устава» В. И. Ленин писал: «Что есть „партийная организация“=организация, признанная партией и включенная в систему партийных учреждений» (т. 7, с. 428). И снова, как видим, для В. И. Ленина понятие партийной организации было абсолютно чуждо догматической узости и сектантства и содержало в себе смысл, принципиально важный для создания в будущем различных творческих союзов и объединений на основе коммунистической партийности.

Как показал II съезд РСДРП, главным условием жизнеспособности любой организации, особенно партийного характера, является ее идейное единство, а на этом внутреннем фундаменте зиждется развитие и защита принципов революционной социал-демократии. Идейное объединение людей лежит в основе их единства организационного. «Идейное объединение=распространение определенных идей, *выяснение* классовой розни, идейная размежевка. Идейное объединение=распространение *способных вести вперед* идей, идей передового класса», — писал В. И. Ленин в 1903 году в «Плане писем о задачах революционной молодежи» (т. 7, с. 438).

[10] Там же, с. 42.

lib.pushkinskijdom.ru

Именно последовательно революционные идеи способны вести людей вперед и освещать им исторический путь, а носителем, выразителем и возбудителем таких идей выступала и выступает социалистическая художественная литература, которая уже в начале XX века набирала свою творческую силу и которой принадлежало будущее в художественном развитии человечества.

Обращение к документам II съезда партии и к ленинским материалам, связанным с его работой, объясняет нам, почему В. И. Ленин говорил не просто о партии и литературе, а о «партийной организации» и «партийной литературе». Закономерно, что так он назвал впоследствии свою знаменитую статью.

Буржуазные идеологи и правые и «левые» ревизионисты особенно настойчиво пытаются доказать, что ленинское сопоставление «партийной организации» с «партийной литературой» означает грубое насилие над художественным творчеством, его ликвидацию как специфического вида духовной деятельности, полное игнорирование писательской психологии. Внимательное прочтение ленинских работ показывает, что сопоставление В. И. Лениным «партийной организации» с «партийной литературой» являлось логически и исторически оправданным и имело глубокий эстетический смысл, а вопросы, связанные с организацией «литературного дела», в принципе относятся и к литературе художественной.

В книге «Шаг вперед, два шага назад» (1904), обобщавшей опыт II съезда РСДРП, В. И. Ленин писал: «Слово „организация“ употребляется обыкновенно в двух смыслах, широком и узком. В узком смысле оно означает отдельную ячейку человеческого коллектива, хотя бы в минимальной степени оформленного. В широком смысле оно означает сумму таких ячеек, сплоченных в одно целое» (т. 8, с. 241—242). В широком смысле слово «организация» означает внутреннее единство сложного по составу явления, необходимое для его существования и развития, а также успешного выполнения им своих основных функций. Партия, в ленинском понимании, есть организация и в узком и в широком смысле слова. Как организация в широком смысле слова партия представляет собою для Ленина внутренне мотивированное объединение людей («элементов», способных к организованности). Особенно важна поэтому психологическая основа такого объединения, которая придает всем областям партийного дела, в том числе литературной, жизненную естественность, историческую перспективность и прочность.

Ленин показал, что именно пролетариат по своей социально-психологической природе допускает максимум организованности. Всю свою силу и способность к поступательному развитию и духовному совершенствованию пролетариат черпает из организации, из планомерной совместной деятельности со своими братьями по классу. Он чувствует себя великим и сильным, когда составляет неотъемлемую часть великого и сильного организма. Пролетарий ведет борьбу с величайшим самопожертвованием, без видов на личную выгоду, на личную славу, исполняет свой долг на всяком посту, добровольно подчиняясь дисциплине, проникающей все его чувство и все его мышление. С ленинской точки зрения, организация самой разнообразной деятельности пролетариата, в том числе литературной, ни в коей мере не означает насилия над его психологией, чувствами и настроениями. Более того, именно опираясь на особую пролетарскую психологию, которая выражает субъективную способность класса и объективную необходимость его общественного бытия, партия осуществляет руководство многосторонней борьбой пролетариата за свое материальное и духовное освобождение.

Глубокая потребность в организации своего дела по образцу всего партийного дела особенно сильно ощущается наиболее сознательными представителями пролетариата и других классов, которые открыто пере-

lib.pushkinskijdom.ru

шли на идейные позиции пролетариата и прониклись его психологией, т. е. прежде всего писателями в широком смысле этого слова, включая беллетристов. Именно пролетарские писатели психологически тяготеют к внутренней организации своей творческой деятельности и к партийному руководству этой деятельностью. Такое тяготение, основанное на специфической психологии самого передового класса общества, является в высшей мере органичным и плодотворным для нового искусства, ибо позволяет писателям наиболее полно выразить собственную индивидуальность и одновременно наиболее успешно служить своим творчеством делу пролетариата и его партии.

Психология в социально-историческом отношении сравнительно менее изменчива и подвижна, нежели идеология. Она с бо́льшим трудом поддается какой бы то ни было перестройке, но когда такая перестройка все же происходит благодаря активной и разносторонней деятельности партии, литературное творчество, основанное на пролетарской психологии, получает особенную внутреннюю устойчивость и целеустремленность, идейно-эстетическую и эмоционально-психологическую действенность и результативность.

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду партии отмечается, что «становление бесклассовой структуры общества в главном и основном произойдет в исторических рамках зрелого социализма. Ведущей силой этого процесса, его, говоря словами Маркса, „социальным разумом и социальным сердцем“ был и остается современный рабочий класс... Его революционная идеология и мораль, коллективистская психология, его интересы и идеалы становятся ныне достоянием всех слоев советского общества».[11] Есть основания сказать, что процесс этот широко захватывает сейчас и область художественного творчества.

В вопросах культурной политики партия последовательно проводит ленинский принцип партийности, обогащая его новым историческим опытом. «Именно социализм устраняет вековые барьеры, разделявшие труд и культуру, создает высокой прочности союз рабочих, крестьян, интеллигенции, всех работников физического и умственного труда, при ведущей роли рабочего класса. Он приобщает трудящиеся массы к достижениям науки и техники, литературы и искусства, обеспечивает небывалое общественное признание творческой деятельности интеллигенции», — подчеркивается в статье Ю. В. Андропова.[12] Советский писатель должен не просто знать и понимать современные условия жизни народа, а внутренне, всем своим существом жить народной жизнью, вести народ к светлому будущему, трезво оценивая все объективные и субъективные трудности на этом пути, вдохновлять своего читателя на их решительное преодоление и скорейшее устранение.

В Постановлении ЦК КПСС «О 80-летии Второго съезда РСДРП» отмечается, что «партия заботится о развитии социалистической культуры, ориентирует деятелей литературы и искусства на создание высокохудожественных произведений, проникнутых духом партийности и народности. Она активно вовлекает широчайшие массы в культурное строительство, содействует раскрытию способностей и дарований людей».[13]

Признание партией выдающейся роли духовного фактора в строительстве коммунистического общества обязывает нас более вдумчиво, строго и принципиально рассматривать и оценивать свою деятельность, направленную на изучение художественной литературы, яснее и глубже осознавать свой гражданский долг перед отечественной наукой и культурой.

---

[11] Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 53—54.
[12] Коммунист, 1983, № 3, с. 21.
[13] Правда, 1983, 5 апр., № 95.

lib.pushkinskijdom.ru

В. В. ТИМОФЕЕВА

«Я К ВАМ ПРИДУ...»

Я к вам приду
в коммунистическое далекó
не так,
как песенно-есененный провитязь.
Мой стих дойдет
через хребты веков
и через головы
поэтов и правительств.

Эти слова великого поэта революции, обращенные к далеким «товарищам потомкам», прежде всего возникают в нашем сознании, когда сейчас, в условиях уже сложившегося, прошедшего суровые испытания войны, развитого социалистического общества, размышляем о поэзии, ее роли в общественной жизни, в формировании духовного мира, нравственного облика человека новой исторической эпохи. Вспоминаем мы эти провидческие строки не потому, что стихи Маяковского были «похоронены» в «курганах книг» и теперь открываются современникам. Нет, они живут в памяти народной, участвуют в современной борьбе, сохраняя свою взрывчатую силу. С ними знакомятся новые и новые поколения читателей; переведенные на все языки нашей страны и на многие языки других народов мира, стихи Маяковского издаются многомиллионными тиражами, но не залеживаются на полках магазинов.

Множество его поэтических строк вошло в современную речь, звучит в радиопередачах, взывает со страниц газет. Наследие его широко изучается. Стихи и высказывания поэтов о Маяковском могли бы составить своеобразную энциклопедию, раскрывающую силу его творческого воздействия на развитие поэтической мысли, на формирование многих и многих поэтов — «хороших и разных».

Признанный и понятый («Я хочу быть понят моей страной», — признавался поэт), Маяковский не уходит в прошлое. На каждом новом этапе движения к коммунизму — к тому небывалому общественному строю, за который боролся поэт и которым «мерял стихов сорта», — на каждом новом витке поступательного развития нашего общества поэзия Маяковского оказывается по-новому ценна и необходима. Об этом свидетельствует, в частности, и тот факт, что имя поэта неизбежно возникает не только при размышлениях о современной поэзии, но и в более широких дискуссиях на теоретические темы — о развитии социалистического реализма на современном этапе, о соотношении интернационального и национального, наконец, при рассмотрении глобальных проблем, встающих сегодня перед мировым искусством.

Конечно, в последние десятилетия XX века, когда столь изменились, по сравнению с эпохой революции или первыми десятилетиями Советской власти, и социальные обстоятельства, и эстетические представления, поэзия Маяковского воспринимается иначе, чем в 20-е или даже не столь отдаленные от нашего времени 50-е годы. Решены главные социальные задачи, которые определяли основное направление поэтической деятельности Маяковского; победа социалистической революции закреплена не

lib.pushkinskijdom.ru

только в нашей стране; возник и упрочился мощный лагерь социалистических стран, обретающий все большее влияние в мире. Эстетические принципы революционного искусства, которые с такой страстью отстаивал Маяковский (прежде всего право на «место поэта в рабочем строю»), приняты всем советским искусством, они все шире входят в творческую практику передовых художников мира.

Во многом изменились и представления об искусстве прошлого, о сложных, противоречивых явлениях литературы эпохи революции. «Когда ж прорвемся сквозь заставы, и праздник будет за болью боя, — мы все украшенья расставить заставим — любите любое!»,[1] — писал Маяковский в суровые послеоктябрьские годы, объясняя продиктованную временем жесткую категоричность эстетических оценок. «Боль боя» еще не раз заставляла думать прежде всего о самом необходимом, и лишь последние десятилетия, отмеченные необычайно широким, подлинно всенародным интересом к многообразным завоеваниям культуры, дали возможность по-новому посмотреть и на произведения дооктябрьской поры, и на творчество современников поэта. Поэзия Блока, Есенина, Ахматовой приобрела в наши дни необычайную популярность; находят своих ценителей стихи Цветаевой, Мандельштама, Клюева; ведется настойчивый пересмотр творческого вклада так называемых крестьянских поэтов, ранней пролетарской поэзии; восстанавливаются забытые либо полузабытые имена, пересматриваются односторонние творческие характеристики.

В этом большом и сложном процессе по-хозяйски обстоятельного собирания и нового осмысления культурного наследия есть, однако, и свои издержки, чаще всего связанные с отступлениями от принципа историзма. То или иное художественное явление порою берется в обособленном от исторического и литературного контекста (нередко даже «очищенном» от внутренних противоречий) виде и преподносится как самоценный феномен. Не столь заметное в отдельных статьях увлечение автора избранным материалом в целом оказывается явлением далеко не безобидным, ибо вместе с забвением исторической основы рождается и неизбежное нарушение исторической правды. Конечно, великие создания искусства не только переживают свою эпоху, но и по-новому воспринимаются в иные исторические времена, ибо в них заключены непреходящие художественные и нравственные ценности. Но этот закон больших величин неправомерно применять к явлениям иного ряда, иначе начинают размываться основные идейно-эстетические критерии, история литературы, неразрывно связанная с историей духовного развития общества, может превратиться в беспорядочное собрание разнохарактерных фактов.

Новое обращение к наследию великого поэта революции, которым ознаменовано 90-летие со дня рождения Маяковского, чрезвычайно существенно для устранения подобных издержек, уточнения реальной исторической перспективы литературного развития с учетом всего живого многообразия художественных поисков и завоеваний первых послеоктябрьских десятилетий.

Проведенная «Литературной газетой» в конце 1982-го—начале 1983 года большая дискуссия «Маяковский и современная поэзия», в которой выступили поэты, критики и читатели, со всей очевидностью доказала, что поэзия Маяковского и сегодня является необходимым ориентиром творческих исканий и даже прямым участником современного поэтического процесса. Весьма разные по своим художественным вкусам и пристрастиям поэты и критики писали о том, как нужна нашей современной поэзии высокая гражданственность Маяковского, его страстная публицистика, неразрывно связанная со всей жизнью народа, партии, его гнев-

[1] *Маяковский Владимир.* Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 2. М., 1956, с. 22.

lib.pushkinskijdom.ru

ная сатира, его необычайная лирика, пронизанная светом высоких нравственных представлений. Нужны и важны его опыт работы над стихом, над поэтическим словом, уменье осмыслить факт, жизненный случай в свете больших проблем современности.

Справедливо сказал Егор Исаев, один из самых больших современных поэтов, выступая за «круглым столом» при подведении итогов дискуссии: «Творчество Маяковского — не просто школа, это университеты Маяковского, в которых учились и учатся все поэты, поэты братских республик. Как влияет Маяковский? Ступенчатостью? Шагом? Разрывностью строки? Да, и так влияет. Но прежде всего влияет мощным духом своей поэзии. Духом государственности. Новой государственности, той, которой до Маяковского не было в мире. Маяковский как бы предожидался в каждом народе».[2]

Эту мысль русского поэта разделили участники обсуждения и подтвердили многими примерами из украинской, армянской, азербайджанской поэзии. Характерно, что заключавшие дискуссию Иван Драч, Егор Исаев, Сильва Капутикян, Анатолий Преловский, Олжас Сулейменов и Наби Хазри, высказываясь о Маяковском, выдвигали на первый план те стороны его поэзии, которые были ближе им лично либо находили более непосредственный отклик в их национальном поэтическом искусстве, но они были единодушны в признании непреходящего значения поэзии Маяковского. Говорили об этом и другие участники дискуссии, которые, впрочем, немало внимания уделяли характеристике тех или иных явлений современной поэзии. Принципиальных расхождений в ответе на главный вопрос практически не было. Не случайно Лариса Васильева, выступившая с острой репликой в ходе, но не в рамках дискуссии, так и заявила: «Повода для дискуссии не вижу».[3] Хотя потом, уточняя свое понимание двуединой цельности проблемы «традиция—новаторство» и трактовки вопроса о гражданственности, по существу внесла свой вклад в рассмотрение вопроса о Маяковском и современной поэзии.

Вместе с тем дискуссия ясно показала, что в современной поэзии заметно проявились и такие тенденции, которые связаны с известной недооценкой значения Маяковского, традиций его революционной и все революционизирующей поэзии. Слишком много появляется стихов мелкотравчатых, равнодушных, безликих, стихов ни о чем. «Неумение ориентироваться во времени, низкий уровень мысли», снижение требовательности к себе, обеднение ритмики — все это выступавшие связывали с тем, что кое-кто из молодых, а порою и не очень молодых поэтов забывает либо очень упрощенно представляет себе заветы Маяковского. Соглашаясь с высказанными мнениями о «неудовлетворенности сегодняшним состоянием поэзии», Егор Исаев справедливо заметил: «Мы немного отстранились от Маяковского, мы его слишком перегромчили, мы его недочувствовали. А волна Маяковского еще не в полный гребень встала. Гребень волны Маяковского где-то еще впереди. Мы приближаемся к этому гребню лучшими своими произведениями, в которых есть ощущение конкретного глобального времени».[4]

Близкое по мысли ощущение выразил другой участник «круглого стола», казахский поэт Олжас Сулейменов, размышлявший о новаторстве Маяковского: «По-настоящему мы только теперь начинаем понимать, что стоит за дерзостью Маяковского и как он нам сейчас нужен».[5] А узбекский поэт Наби Хазри прямо сказал, что «уроки Маяковского изучаются, но не всегда применяются должным образом».[6]

---

[2] Лит. газ., 1983, 12 янв., с. 3.
[3] Там же, 1982, 29 дек., с. 3.
[4] Там же, 1983, 12 янв., с. 3.
[5] Там же.
[6] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

С этими суждениями перекликаются и другие высказывания участников дискуссии, а также опубликованные в газете некоторые читательские отклики — например заметка «Как преподавать Маяковского?».[7] Подмеченное поэтом известное «отстранение» от Маяковского и заметка студентки о недостатках вузовского преподавания, когда из поэзии почти исчезает живой образ ее создателя, по существу затрагивают одну и ту же тему. Каким «приходит к нам» Маяковский сегодня? Как представляют себе его образ, его поэзию новые поколения читателей и молодые поэты, определяющие свой путь в требовательном и сложном искусстве слова? Конечно, однозначного ответа на этот вопрос быть не может. Многие верно ощущают революционный пафос его поэзии, высоту нравственных идеалов, удивительную цельность его многогранной личности, наконец, «гороподъемную», по удачному выражению Е. Исаева, силу стиха. Поэтические открытия Маяковского действительно вошли в нашу поэзию и широко используются многими и многими поэтами. Но встречается и явное сужение, упрощение самого представления о великом поэте революции. Проявляется это прежде всего в том, что он воспринимается односторонне, на первый план выдвигается политическая актуальность и злободневность его стихов, а их лирическая проникновенность, возвышающая сила заключенного в поэзии Маяковского нравственного чувства, наконец, глубинные связи его творчества с национальной основой, с традициями русской культуры либо остаются в тени, либо раскрываются самым поверхностным образом.

Конечно, распространению подобных представлений в известной мере способствовали и те издержки, которые сопровождали широкое вовлечение в сферу современной культурной жизни забытых либо недооцененных поэтов. Да и само по себе проявившееся с новой силой в последнее десятилетие увлечение есенинской лирикой, поэзией Блока, обострившийся интерес к творчеству Тютчева, Фета и других поэтов лирического склада — все это в той или иной степени отразилось в общем «настрое» современной поэзии. Однако едва ли следует здесь искать истинные причины высказанного и самими поэтами и критиками ощущения некоторой неудовлетворенности, признания известной «отстраненности» современной поэзии от традиций Маяковского.

В критических статьях, характеризующих поэзию последних лет, все чаще встречается мысль о ровном течении, спокойном развитии поэтического творчества, постепенном накоплении неких новых качеств, еще не проявивших себя в полной мере. Встречаются и более резкие суждения, но в целом общая оценка современного этапа оказывается не столь уж разноречива. Это, разумеется, не исключает признания тех или иных поэтических удач, открытий и находок, не исключает отдельных, порою весьма резких полемических столкновений по конкретным вопросам. Но в целом преобладает представление о «мирном» периоде развития поэзии, скрытно или явно соотнесенном с общим планомерным движением развитого социалистического общества.

Однако реальные потребности современной общественной жизни далеки от настроений спокойствия и лирического благодушия. Время настоятельно выдвигает перед поэзией требование более активного участия во всей практике коммунистического строительства, в борьбе против мещанства и накопительства, равнодушия и самоуспокоения. Потому-то так своевременно и остро обсуждается сейчас вопрос о традициях Маяковского, так самокритично осуждается вольное или невольное «отстранение» от его заветов.

---

[7] Там же, 1982, 13 окт., с. 3.

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

Современное восприятие Маяковского самым непосредственным образом связано и с состоянием нашей науки о литературе, и с конкретной практикой преподавания, в первую очередь вузовского, которое охватывает широкий круг будущих учителей, журналистов, редакторов и других специалистов филологического профиля.

«Маяковедение», как нередко называют специальное изучение биографии и наследия поэта, представляет собой одну из самых разработанных областей истории советской литературы. Особенно активно оно развивалось в 50-е и 60-е годы, когда были созданы основные обобщающие исследования о жизни и творчестве поэта — труды А. И. Метченко, В. О. Перцова и других авторов, внесших немалый вклад не только в изучение Маяковского, но и в подготовку обобщающих исследований по истории советской литературы.[8] В последнее десятилетие продолжается исследовательская и собирательская работа, публикуются новые книги, статьи, воспоминания о Маяковском. Довольно широкое распространение получили разного рода школьные и вузовские «пособия», как правило, тесно связанные с программой и, если вести речь о вузовских изданиях, нередко посвященные той или иной конкретной проблеме, предлагаемой для спецкурса.

При всем положительном значении этой работы, ведущейся довольно широким фронтом и безусловно помогающей лучше представить себе некоторые стороны творческого наследия Маяковского, следует, однако, признать, что она еще не дала нам больших обобщений на новом уровне, позволяющих соотнести творческие завоевания поэта революции с теми разработками по предреволюционной и советской поэзии 20-х годов, которые осуществлены в последние десятилетия.

Еще не стала предметом обстоятельного специального исследования проблема национальных истоков поэзии Маяковского, глубинной народности его необычайного таланта, пронизанного пафосом революционного интернационализма. Частных наблюдений над творческим использованием фольклорных мотивов и образов, над преломлением традиций русской классической литературы в поэзии Маяковского, равно как и общих суждений на эту тему, опубликовано и публикуется немало. Однако сложная теоретическая проблема органической взаимосвязи национального и интернационального, столь существенная не только для творчества Маяковского, но и для осмысления путей развития современной советской литературы, еще ждет своего исследователя. Не удивительно, что появляются работы, в том числе и популярные, рассчитанные на массового читателя, в которых не затрагивается совершенно вопрос о национальной основе поэзии Маяковского, о глубинных народных истоках его поэтического слова, его стиха, либо об этом упоминается в самой общей форме, без всякой конкретизации мысли, что и приводит порою к обедненному и даже искаженному представлению о поэте, неоправданному противопоставлению его в этом плане некоторым его современникам (например, Есенину). Тщательно регистрируются всякие, даже случайные соприкосновения поэтики Маяковского с теми или иными формальными поисками модернистской поэзии начала века; гораздо менее изучаются принципы его работы над словом, поэтическим образом, опирающиеся на народно-поэтическую традицию и нацеленные на прямое обращение к широким народным массам, подчиненные стремлению «сделать поэтическим», как говорил сам поэт, «выброшенный революцией на улицу говор миллионов».

Следует заметить, что работы лингвистов, обращающихся к языку Маяковского, мало помогают литературоведению в решении этой задачи.

[8] Обзор работ о Маяковском см. в статье В. В. Базанова, опубликованной во втором номере журнала за 1983 год.

lib.pushkinskijdom.ru

Усилия этих двух филологических дисциплин, даже когда они работают над одним и тем же материалом, направлены в разные стороны.

Не до конца еще прояснена проблема соотношения в творчестве Маяковского «злобы дня» и крупномасштабного художественного обобщения. Хотя в принципе ее решение уже довольно давно определилось, все еще бытуют (и находят отражение в учебной практике и в выступлениях иных поэтов) разноречивые представления, появляются порою прямо или косвенно выраженные сомнения в том, насколько нужна была для поэта, для развития его таланта повседневная работа в печати.

Суждения эти не новые, их слышал и Маяковский, упрямо продолжая свою линию на самое непосредственное, конкретное участие поэзии в общественной жизни народа, во всех больших и малых проявлениях борьбы за коммунизм. Враги обвиняли его в приспособленчестве, говорили об угасании таланта, «друзья» (порою совсем не понимавшие главного в деятельности Маяковского) сетовали на подавление лирического начала, а сам поэт называл себя «газетчиком» и призывал собратьев по перу: «Сильнейшими узами музу вяжите, как лошадь, — в воз повседневности». С полемической запальчивостью он заявлял: «Не хочу, чтоб меня, как цветочек с полян, рвали после служебных тя́гот. Я хочу, чтоб в дебатах потел Госплан, мне давая задание на́ год».

Свою газетную работу, посвященную повседневным большим и малым заботам, Маяковский всегда видел в свете главных общественных устремлений; для него любая тема могла и должна была быть повернута к борьбе за коммунизм, за счастливое будущее человечества.

В свете этих задач поэт оценивал и собственную работу. В произведении, посвященном злободневной теме, появились проникновенные строки, которые исчерпывающе объясняли смысл и направленность его работы «поэта-газетчика»: «Чтоб в будущем веке жизнь человечья ракетой неслась в небеса — и я, уставая из вечера в вечер, вот эти строки писал».[9]

Стихи «на злобу дня» для Маяковского не являлись второстепенным делом, это был его «чернорабочий подвиг», подвиг поэта, поставившего своей целью соединить высокое искусство поэтического слова с повседневной борьбой народа. И эта черновая, трудная, отнимавшая немало сил и времени работа была *необходима* (он не раз об этом прямо говорил в своих выступлениях) для создания его лучших произведений. Без нее не было бы, во всяком случае в том виде, в котором мы их знаем, ни поэм «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!», ни «Клопа», ни «Бани», ни «Во весь голос», не было бы и таких замечательных стихотворений, как «Домой!», «Стихи о советском паспорте», «Разговор с товарищем Лениным» и многих других его поэтических шедевров.

В лучших работах о Маяковском мысль эта была обоснована с большей или меньшей полнотой, но нельзя, во-первых, сказать, что в этой области сделано все, что тема исчерпана. Нужны более обстоятельные исследования, показывающие многообразную идейную и стилевую связь «газетных» стихов и крупнейших созданий поэта (несколько полнее это прослежено в отношении «Хорошо!», «Клопа» и «Бани»). Во-вторых, не всегда широко распространяются достижения научной мысли, «в курганах книг» порою теряются не только стихи, но и научные достижения. Очень справедливо и резко сказал об этом А. М. Абрамов в своей недавно вышедшей книге «В соавторстве со временем», первый раздел которой посвящен Маяковскому и содержит немало интересных и глубоких суждений, в том числе и прямо связанных с «сегодняшней ситуацией в поэзии».

---

[9] *Маяковский Владимир.* Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 6, с. 360.

lib.pushkinskijdom.ru

Автор критикует некоторые тенденции в изучении Маяковского, когда «пыль мелочей» заслоняет главное, когда «забываем, что органическая спаянность самого глубокого лиризма и трибунности, расходящихся у иного его исследователя, самой острой актуальности и широты, самой неудержимой злобы дня и масштабности является едва ли не самой крупной чертой его поэзии».[10]

Отзвуки подобной «забывчивости» заметны и в иных выступлениях на дискуссии; не случайно заключающие обсуждение итогов дискуссии слова Егора Исаева подчеркивают именно это качество поэзии Маяковского: «...он жил „в нашей буче, боевой, кипучей...", извлекал из нее поэзию, утверждал ее поэзией, защищал ее поэзией. Вот главный урок Маяковского для всех нас!» [11]

Требует пристального внимания затронутая в ряде специальных и общих работ тема «Маяковский и мировая литература». Наша наука накопила уже немало наблюдений и материалов, свидетельствующих о большом и всевозрастающем влиянии Маяковского на творчество многих поэтов разных стран. С его именем справедливо связывают «начало новой поэтической эры» (Е. Исаев). Его стихи воспринимались как поэтическое выражение Великой социалистической революции, они помогали становлению не только поэтической, но и социальной ориентации. «Маяковский, наподобие маяка, высветил мне в свое время верный путь в литературе»,[12] — признавался Луи Арагон, и эти слова могли бы повторить и другие поэты, высказывавшие свою признательность великому певцу Октября.

В последние десятилетия стихи Маяковского получают распространение в новых регионах мира; его произведения переводятся не только в европейских странах, но и в Азии, Африке, Латинской Америке; появляются постановки его пьес, статьи и даже книги о нем.[13]

Изучение и обобщение всех этих материалов представляет большой интерес не только для самого «маяковедения», но и для разрешения более широких историко-культурных и теоретических проблем, связанных с взаимодействием литератур разных народов в новую историческую эпоху. Безусловно, здесь необходимы не только усилия советских специалистов разного профиля («маяковедов», теоретиков, историков литературы зарубежных стран), но и зарубежных ученых; только в разностороннем изучении материала могут быть добыты научно обоснованные выводы.

В то же время для нашей науки весьма существен и другой аспект темы. Как удачно заметил А. М. Абрамов, «поэзия Маяковского рождалась на больших путях мирового искусства».[14] И это проявилось не только в том, что в его стихах в сферу образных ассоциаций вовлечено немало героев и традиционных образов мирового искусства (что в известной мере уже привлекало внимание некоторых исследователей), но прежде всего в том, что художественные открытия Маяковского, при всей их ярко выраженной национальной «физиономии», были связаны с традициями и наиболее интересными поисками мирового искусства. Подобные «соприкосновения» (ибо в большинстве случаев мало либо вообще нет оснований говорить о каком-то прямом или опосредованном воздействии) весьма интересны, ибо они дают возможность поставить вопрос о типе мышления, о характере художественных обобщений, порождаемых эпохой, и вместе с тем исследовать не только индивидуаль-

---

[10] *Абрамов А. М.* В соавторстве со временем. М., 1982, с. 83.
[11] Лит. газ., 1983, 12 янв., с. 3.
[12] Иностранная литература, 1982, № 10, с. 133.
[13] Обзор материалов, характеризующих распространение и восприятие Маяковского за рубежом, дается в статье В. Н. Терехиной, публикуемой в настоящем номере.
[14] *Абрамов А. М.* Указ. соч., с. 83.

lib.pushkinskijdom.ru

ные различия конкретных художественных решений, но и социальную их обусловленность и, в конечном счете, жизненную силу и плодотворность.

Этот аспект темы «Маяковский и мировая литература» позволяет на более широком историко-литературном материале и на более масштабном теоретическом уровне рассмотреть вопрос о творческом методе Маяковского, о социалистическом реализме как закономерном порождении мирового литературного развития. Сопоставление опыта Маяковского с различными явлениями социалистического искусства других стран, имеющими разные национальные традиции и близкие социальные задачи, весьма существенно для верного понимания возможностей реализма нового типа и вместе с тем для критического осмысления некоторых современных тенденций в искусстве, связанных с идущими от модернистских концепций принципами деформации, самоценной условности и т. д. и т. п.

* * *

Изучение наследия Маяковского отнюдь не замыкается рамками советского литературоведения. Во многих странах мира, и прежде всего в социалистических странах, появляются статьи и книги, посвященные великому поэту. Различны задачи и научный уровень этих работ, но самый факт их появления свидетельствует о растущем признании Маяковского как крупнейшего поэта мира и вытекающем из этого стремлении разобраться в его творчестве, дать свое истолкование его поэтической деятельности. Не признавать или замалчивать Маяковского становится невозможным даже для наших идеологических противников, «советологов» разного рода. С другой стороны, наследие Маяковского оказывается необходимым для творческого решения сложных проблем созидания социалистической культуры в странах, вставших на путь социализма.

Следует сразу заметить, что ученые социалистических стран, как правило, хорошо ориентированы в достижениях советского «маяковедения» и в ряде случаев своими исследованиями вносят заметный вклад в разработку крупных проблем. Среди таких работ можно, например, назвать монографию чешского исследователя Мирослава Микулашева «Победный смех. (Опыт жанрово-сравнительного анализа драматургии В. В. Маяковского)», изданную в 1975 году. Книга эта привлекает прежде всего тем, что в ней развитие драматургии Маяковского не только дается в сопоставлении с поисками советских писателей, но и последовательно вводится в общий контекст мировой сатиры, начиная с Аристофана и кончая современной поэту сатирической драматургией европейских стран.

Такие развернутые сопоставления позволяют показать непреходящую ценность художественных завоеваний Маяковского-драматурга, их органическую связь с традициями мировой сатиры, наконец, мировое значение созданных им сатирических образов. Выявляя сходство и различие творческих поисков Маяковского и ряда его зарубежных современников, автор, с одной стороны, показывает обусловленность этих поисков историческими запросами эпохи, а с другой, — убедительно раскрывает не только художественное своеобразие драматургии Маяковского, но и ее органическую связь с революционной действительностью.

Творческое наследие Маяковского не только в нашей стране, но и в других социалистических странах все шире вовлекается в развитие теоретической мысли, причем оно используется не только в качестве отдельных примеров для обоснования и пояснения тех или иных теоретических положений, но и берется как самостоятельная развивающаяся

lib.pushkinskijdom.ru

эстетическая система, которая дает возможность охарактеризовать существенные особенности марксистско-ленинской эстетики.

Пожалуй, особенно заметно это проявляется в трудах болгарских ученых, среди которых, в частности, можно назвать книгу Николая Антонова «Творческий процесс у Маяковского», изданную в Софии в 1972 году. Обстоятельное теоретическое введение, посвященное современному состоянию науки о художественном мышлении, предваряет рассмотрение на материале наследия Маяковского таких проблем, как творческая личность художника, ее взаимодействие с эпохой, возникновение художественного замысла и пути его воплощения, особенности творческого процесса, роль воображения и т. д.

Опираясь на конкретные материалы (черновики, варианты, высказывания поэта и свидетельства современников, имевших возможность наблюдать его творческую работу), Н. Антонов подробно останавливается на индивидуальном преломлении в творческой практике Маяковского коренных положений марксистско-ленинской эстетики, прослеживает преодоление некоторых тенденций, идущих от модернистской концепции искусства. Следует также отметить отчетливо обозначенную в работе мысль о том, что всякая действительно историческая личность есть и личность национальная, что в поэзии Маяковского, рожденной эпохой Великой Октябрьской социалистической революции, и в самой личности поэта раскрывается «необъятная душевность, характер русского народа».[15]

Количество подобных примеров можно было бы увеличить, сославшись на книги и статьи маяковедов Болгарии, ГДР и других социалистических стран, но подробный обзор их не входит в тему данной статьи — эти примеры взяты лишь для подтверждения мысли о том, что изучение наследия Маяковского занимает свое место и в развитии мировой науки.

Однако самый подход к изучению Маяковского за рубежом носит отчетливо выраженный идеологический характер. В работах американских русистов, например, а также в ФРГ и некоторых других странах капиталистического мира прослеживается несколько установившихся штампов, варьируемых в разных планах. Маяковский рассматривается как футурист, сохранивший верность принципам этого малозначительного течения, и тем самым практически отделяется от основного русла советской литературы 20-х годов. Игнорируя многочисленные прямые заявления поэта в стихах и выступлениях о своем стремлении служить делу партии, делу революции, пытаются представить его неким оппозиционером, критически воспринимавшим советскую действительность (при этом превратно истолковываются сатирические стихи и пьесы). В тех или иных вариациях подается мысль о том, что политика погубила лирику, агитационные стихи истощили поэтический талант Маяковского. На этой основе строятся не только обобщающие работы (их очень немного), но и статьи на более частные темы (в том числе и о поэтике Маяковского), оснащенные односторонне подобранными и тенденциозно истолкованными цитатами.

Берется какой-либо факт биографии или творчества Маяковского, подбираются цитаты и различные материалы, позволяющие создать видимость объективного исследования (но при этом тщательно устраняется все то, что не отвечает заранее определенной концепции), и создается новая работа, претендующая на оригинальность, а на деле представляющая собой очередную вариацию одного из разработанных штампов «советологии».

---

[15] *Антонов Николай.* Творческият процес у Маяковски. София, 1972, с. 159—160.

lib.pushkinskijdom.ru

Следует заметить, что новое поколение американских русистов пытается несколько отойти от прямолинейных построений «советологов» старшего поколения, больше внимания уделяет разработке конкретных вопросов поэтики, но в решении принципиальных проблем творчества Маяковского не выходит за рамки ранее сложившихся концепций. Нельзя сказать, что это обусловлено слабым знанием материала — творчества Маяковского, развития советской литературы той эпохи, наконец, работ советских специалистов (хотя, конечно, и само наследие Маяковского, и достижения советских маяковедов едва ли известны американским авторам в полном объеме). Но безусловно, появление таких работ (а они, как правило, создаются в рамках американских или западногерманских университетов и распространяются преимущественно среди студенческой молодежи) оказывается возможным лишь в условиях очень неполных и тенденциозно истолкованных знаний о великом поэте революции. Представленные в полном объеме, его поэзия, драматургия, очерки, выступления сразу же показали бы не только идеологическую заданность, но и научную несостоятельность подобных работ.

К сожалению, некоторые отзвуки концепций «советологов» можно встретить и в отдельных исследованиях ученых социалистических стран (в особенности Югославии, Румынии, Венгрии), где Маяковский нередко оказывается прочно прикреплен к футуризму и Лефу и по существу отъединен от социалистического реализма. Хотя хорошо известны иронические его слова о «футуристиках, имажинистиках, акмеистиках, запутавшихся в паутине рифм», его целеустремленная борьба за новое революционное искусство, за реализм нового типа, которому он еще не подыскал точного названия (Маяковский называл его «тенденциозным реализмом»), но точно определил его социальные и эстетические ориентиры: «Я меряю по коммуне стихов сорта, в коммуну душа потому влюблена, что коммуна, по-моему, огромная высота, что коммуна, по-моему, глубочайшая глубина».[16] Заметим — «душа влюблена». Два этих слова великолепно передают столь характерную для поэта глубокую любовь к великой идее, покоряющей мир, органическую, не навязанную извне и непреходящую его приверженность революции.

* * *

Современный мир во многом непохож на мир Маяковского. Прошедшие десятилетия внесли в жизнь не только нашей страны, но и всего человечества радикальные перемены. Однако именно сейчас, в начале 80-х годов, когда реакционные силы капиталистических стран открыто ведут подготовку ядерной войны, угрожающей всей планете, самому существованию рода человеческого, острота классовых столкновений на мировой арене напоминает времена Маяковского, времена первой решающей схватки за победу социалистической революции. Нарастающее противоборство прогрессивных сил мира против самоубийственного курса империалистической реакции обязывает всех честных людей встать на защиту человеческой культуры, на защиту самой жизни на земле.

Время зовет поэзию на передний край борьбы, требует от поэтов активного вторжения в дела и заботы современности, творческой мобилизации всех сил для отпора реакции.

Как важен в этих условиях поэтический опыт Маяковского, масштабность его образов, точная их идейная нацеленность и художественная сила, его умение обращаться к каждому человеку и ко всему человечеству! Как нужно сейчас свойственное певцу Октября острое ощущение необходимости, неизбежности личного участия в решении глобаль-

[16] *Маяковский Владимир.* Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 7, с. 153.

lib.pushkinskijdom.ru

ных проблем и в осуществлении повседневных конкретных задач — и его вера в счастливое будущее всего человечества, будущее, которое «не придет само», которое нужно создавать сегодня и завтра, создавать своим неустанным трудом, своей борьбой против сил империализма, против всего, что мешает строительству коммунистического общества, что в нас «ушедшим, рабьим вбито», что гнездится порою не только в общественной жизни, но и в личных отношениях, в самой душе человека! Как нужна его непримиримость к пошлости, мещанству, постыдному двоедушию!

Великий поэт революции неповторим, как неповторима создавшая его историческая эпоха.

Новое время рождает новое образное ви́дение мира, новые ритмы, новый круг поэтических ассоциаций. И не к повторению, не к подражанию его стилю, образности, пресловутой «лесенке» стиха зовут говорившие о нем современные поэты и критики. Речь идет о том, чтобы творчески усвоить его опыт, его поэтические завоевания и на этой основе искать свое — свой стиль, свою поэтику, свою систему поэтических образов. Современность открывает небывалые ранее формы и пути воздействия поэтического слова. Когда-то Маяковский радовался первой возможности выступить на радио. Сейчас перед поэтами широко распахнуты двери телевизионных студий; слово их сохраняет магнитофонная запись; космические спутники связи передают выступления в самые отдаленные районы страны. Книжки со стихами быстро расхватываются миллионами читателей, ищущих в поэтических строчках отражение своих мыслей, чувств, переживаний.

Сколь же возрастает в этих условиях ответственность поэта перед народом! Ответственность за свой стих, его идейную наполненность, его художественное мастерство, его жизненную действенность.

Маяковский дал нам точную и емкую формулу нового понимания народности искусства, соединяющую в себе глубинное участие в народной жизни и умение видеть будущее, вести к нему, а не плестись в хвосте событий. «... Народа водитель и одновременно народный слуга» — эти замечательные слова могут и должны стать творческим заветом великого поэта-бойца новым поколениям советских поэтов.

lib.pushkinskijdom.ru

П. С. ВЫХОДЦЕВ

МАЯКОВСКИЙ — НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПОЭТ

Для того чтобы определить истинный вклад художника в литературу, степень его новаторства и значение его открытий для будущего, необходимо установить прежде всего его место в развитии национальной литературы, как это сделал, например, Белинский в отношении Пушкина. Маяковскому в этом смысле не повезло. Долгое время он противопоставлялся русской классике. На этом противопоставлении строили концепцию его новаторства, по которой поэт выглядел главным образом разрушителем национальных традиций (причем оценивалось это как факт положительный). И хотя примерно с середины 50-х годов исследователи стали чаще и серьезнее обращать внимание на проблему преемственности в творчестве поэта, далеко не изжили себя упрощенные представления о новаторстве и «школе» Маяковского. Споры продолжаются до сих пор. В этих спорах предпочтительными оказывались такие характеристики поэта, которые как бы исключали его принадлежность именно к русской поэзии. Казалось, что определение «революционный поэт» вполне заменяет необходимость говорить о национальной основе его творчества. Но именно невнимание к этому аспекту изучения творчества Маяковского в целом приводит зачастую к поверхностному толкованию особенностей и значения его поэзии.

* * *

Когда исследователи специально обращаются к изучению поэтики, языка, стиля Маяковского как поэта русского, они приходят к весьма убедительным выводам: «Маяковский словотворил, новаторствовал, многое ломал; однако все, что он сделал, находится в полном согласии с законами языка. Его словотворчество вступало иногда в конфликт с школьными правилами, но не с законами языка»; [1] «... Маяковский, создавая свой стиль, опираясь на живую устную речь, пользовался не только соответственным словарем и синтаксисом, но и обильно использовал идиоматику речи... Идиоматические обороты, а также пословицы и поговорки придают особую окраску языку Маяковского и нередко как бы „просвечивают“ сквозь ткань его языка как его языковая подпочва»; [2] «В поэтическом языке Маяковского удивительно сочеталось острое чувство современности и глубинное ощущение духа национального языка, ярко выраженные черты своего времени и непреходящие ценности народной русской речи».[3]

Когда же исследователи рассматривают творчество поэта в целом, его эволюцию, делают попытку определить его историко-литературное

---

[1] *Югов Алексей.* Архаизмы в поэтике Маяковского. — В кн.: *Югов Алексей.* Думы о русском слове. М., 1972, с. 96.

[2] *Рыбникова М.* Разговорная фразеология в языке Маяковского. — В кн.: Творчество Маяковского. М., 1952, с. 464.

[3] *Тимофеева В. В.* Язык поэта и время. Поэтический язык Маяковского. М.—Л., 1962, с. 266.

lib.pushkinskijdom.ru

место, они чаще всего игнорируют эти принципиальные наблюдения и выводы и ограничиваются такими характеристиками революционности, гражданственности, новаторства, которые словно бы предполагаются вне первоэлемента литературы — языка (который, как известно, всегда национален) — и вне национально-исторических условий.

Отдельные проницательные суждения о Маяковском как национальном поэте словно бы сознательно не замечаются многими маяковедами. Так, например, еще в 1940 году Александр Фадеев увидел в Маяковском не только поэтический символ Революции, но и одну из самых мощных фигур русской поэтической культуры. Отметив как «главную особенность» поэзии Маяковского «полное слияние в ней общественного и личного», указав на то, что Маяковский, продолжая великие традиции русской классики, «произвел в русском стихе целую революцию, сломав канонические ритмы, внеся в поэтический словарь массовый городской фольклор и говор, словообразования, вызванные революцией», А. Фадеев подчеркнул: «... Маяковский очень русский поэт. Он использовал огромные возможности именно русской речи, в частности использовал старинный русский лубок».[4] И хотя Фадеев назвал в качестве источника новаторства поэта лишь некоторые народно-поэтические жанры («городской фольклор», «старинный русский лубок»), а также «говор», «словообразования, вызванные революцией», он точно определил главное направление поисков Маяковского как национального поэта — не разрушительную, а созидательную деятельность в обогащении литературного языка и обновлении поэтики.

В дальнейшем, однако, исследователи, за редким исключением (работы М. Рыбниковой, А. Югова, В. Тимофеевой, А. Метченко, А. Абрамова), обходились в изучении новаторства поэта либо социально-историческими, либо чисто формальными категориями. Справедливости ради надо сказать, что в последние годы проблема национального своеобразия творчества Маяковского стала привлекать более пристальное внимание. Даже те из авторов, которые всячески избегали самого определения «русский поэт», стали писать (хотя и в слишком общей форме) о национальном содержании его творчества, например: «Русский национальный характер кристаллизуется у Маяковского сильным, готовым к любым испытаниям, которые готовила история народу, возглавившему строительство нового общества и борьбу за него».[5] На национальные основы стиха Маяковского недавно указал Б. П. Гончаров, справедливо полагающий, что «поэт использовал те ресурсы народной поэзии и национального языка, которые до этого оставались в тени (богатство разговорной речи, возможности особых синтаксических построений, акустическую рифму)», что «Маяковский опирался на мощную стихию русского устного слова».[6]

И все же отвлеченно-социологический подход к новаторству Маяковского и народности его поэзии настолько укоренился в сознании современников благодаря многолетним стараниям критиков, что в ходе дискуссии 1982 года «Маяковский и современная поэзия» вопрос о национальном облике поэта даже не был поставлен, хотя он, казалось бы, должен был быть поставлен в первую очередь.

Высказано было немало верных мыслей и положений о гражданственности и тенденциозности в искусстве, о вторичности и первичности в поэзии, об искренности и публицистичности, простоте и сложности, интеллектуализме и созерцательности, о государственном мышлении и

---

[4] *Фадеев А.* За тридцать лет. Избр. статьи, речи и письма о литературе и искусстве. Изд. 2-е, М., 1959, с. 693, 694.

[5] *Перцов В.* Искусство поэтического слова. — В кн.: Маяковский и современность. М., 1977, с. 136.

[6] *Гончаров Б. П.* Ритмико-интонационное движение в стихе Маяковского. — Русская литература, 1982, № 3, с. 23.

lib.pushkinskijdom.ru

всемирной ответственности в поэзии Маяковского и т. п. Но вопрос о его творчестве как национальном историко-литературном художественном явлении по существу оказался в стороне. Очень верное замечание В. Кочеткова о том, что в наше время с особой очевидностью стало ясно, что за Маяковским открывается вся горная цепь нашей классики вплоть до уходящего в глубину веков «Слова о полку Игореве», что, «замыкая собой эту поэтическую горную цепь, Маяковский открывает в XX в. новую горную гряду, новые вершины»,[7] никем не было развито.

В некоторых выступлениях историко-литературное место поэта даже сужается. Так, например, А. Казинцев связал историческую необходимость Маяковского с тем, что... изжил себя символизм. Он пишет: «Ведь когда символизм *завершил круг развития* (? — *П. В.*) и стало очевидным, что поэзия должна искать иные творческие пути, явился Владимир Маяковский».[8]

В статье, подводящей итоги дискуссии, почти не было сформулировано существенно важных новых положений об исторической роли Маяковского как национального поэта и было высказано слишком много общеизвестного, не подвигающего исследовательскую мысль.[9]

В чем же причина такого крайне общего, а в некоторых отношениях поверхностного понимания историко-литературной роли поэта, которого в то же время называют и «великим», и «основоположником», и «гениальным»? По моему глубокому убеждению, причина этого кроется в недостаточном историзме мышления, который предполагает понимание глубинных национальных основ всякой художественной культуры и ее социального конкретно-исторического проявления. И это относится не только к последней дискуссии. В ней, как и во всех предшествующих многочисленных дискуссиях о Маяковском, незримо присутствует миф о якобы вненациональной сущности поэта, о его нигилистическом отношении (хотя бы и в «футуристический» период) к классическому наследию.[10] На эту тему было много написано (и «за» и «против»), но, думается, немало допущено и поверхностных суждений, не проанализированы глубоко даже кажущиеся вопиющими противоречия в высказываниях Маяковского о классическом наследии. Поэтому часто делались, как мы увидим далее, неверные выводы принципиального характера.

Отчасти по этой причине, отчасти потому, что Маяковский и в стихах, и в публичных выступлениях, и в статьях своих редко говорил о национальных традициях в своем творчестве, а чаще «набрасывался» на «старье», сложилась привычка понимать под «старьем» у Маяковского именно классическую литературу. Между тем такое толкование вопроса не совсем верно. Внимательное изучение высказываний Маяковского о прошлой литературе позволяет сделать вывод о том, что он воевал не с классической поэзией, а со «старой» поэтикой. Смешивая эти два понятия и пытаясь как-то «поделикатнее» обойти «нигилизм» поэта, критики и литературоведы часто идут по ложному пути. Вместо широкого контекста историко-литературного процесса как прежде всего национального, веками выработавшего устойчивую и разветвленную художественную систему (включающую, разумеется, и поэтику, и социально-нравственные идеалы), исследователи и критики прибегают то к социологическим категориям (гражданственность), то к «чисто» формальным (введение строки-лесенки, ударника и т. п.), которыми измеряется новатор-

[7] *Кочетков Виктор.* Необходимость и неизбежность. — Лит. газ., 1982, 10 ноября, с. 3.

[8] *Казинцев Александр.* «...До корней, до сердцевины...» — Лит. газ., 1982, 13 окт., с. 3 (курсив мой, — *П. В.*).

[9] Лит. газ., 1983, 12 янв., с. 3.

[10] Даже по отношению к дооктябрьскому периоду нельзя говорить о национальном нигилизме Маяковского; в группе футуристов он занимал особую позицию, хотя и подписывался под их декларациями.

lib.pushkinskijdom.ru

ство Маяковского. Эта ошибка, к сожалению, слишком укоренилась в литературоведении.

Устремленность Маяковского к новому пониманию народности литературы обусловила все его идейно-эстетические взгляды, включая проблему преемственности. Страстное желание превратить, как говорил Михаил Пришвин, слово как дело писателя в общенародное дело стало пафосом всех его поисков, смыслом всей его жизни. В лице Маяковского наша отечественная литература обрела в XX веке такую творческую личность, в которой слились прочно, абсолютно нераздельно два начала в искусстве, всегда определявшие этапы его движения, — стремление сделать слово активным оружием преобразования жизни и стремление обновить арсенал художественных средств.

Эта, казалось бы, азбучная истина сплошь и рядом упрощается, когда критики пытаются ограничить уроки Маяковского либо утверждением гражданственности искусства, либо ломкой традиционной поэтики. Пушкин и Некрасов были и великими новаторами формы, и великими гражданскими поэтами. И именно слияние этих качеств как историческая необходимость обусловило эпохальную роль каждого из них в обновлении литературы в целом в определенный исторический период. Маяковский в этом смысле — новый этап движения русской поэзии. Только художникам огромного масштаба по плечу такая роль. И права Лариса Васильева в своей реплике по поводу дискуссии о Маяковском: «Ни один художник, даже самый бескорневой, не возник на пустом месте, три кита по крайней мере его держат — прочная основа предшествующей литературы, гигантский фундамент исторической жизни и чувство своего времени. Без традиции нет художника, как нет человека без матери».[11] Эти «три кита» и составляют основу всего творчества Маяковского. Его корневая поэтическая система питалась одновременно и необыкновенно обостренным чувством времени, и «гигантским историческим фундаментом» народной жизни, что в свою очередь просто-таки диктовало поэту необходимость обновления всего художественного арсенала. Время требовало равносильного слова. «Он был обновителем, — снова напомню точные слова Л. Васильевой, — ибо явил собою прежде невиданную могучую личность поэта в новом, прежде невиданном времени».[12] И в этом смысле действительно в наше время нет равновеликого по своим масштабам и исторической роли поэта, хотя есть немало талантливых поэтов.

Здесь нет возможности говорить на эту тему обстоятельно. Однако необходимо заметить, что после Маяковского столь же мощной фигурой, обозначившей принципиальный этап в развитии национальной поэзии, в утверждении ее народных основ стал А. Твардовский. При всей индивидуальной разнице этих крупнейших поэтических фигур советской эпохи их творческая деятельность как национальных художников разных исторических периодов очень близка в главных направлениях творческих поисков (стремление художественно закрепить социально-историческое движение народных масс, передать внутренний мир главного героя времени, ориентация на массового читателя, увеличение «грузоподъемности» стиха за счет живой народной речи и др.).[13]

Не менее интересны и значительны сближения на этой же основе Маяковского и его великого современника — Сергея Есенина. Высказывались мнения, что Маяковский, захваченный идеей служения «общему делу» — революции, наступал не только «на горло собственной песне»

---

[11] *Васильева Лариса.* Хотела бы оказаться неправой... — Лит. газ., 1982, 29 дек., с. 3.

[12] Там же.

[13] Подробнее об этом см.: *Выходцев П. С.* Шолохов и Твардовский. — В кн.: Творчество Михаила Шолохова. Статьи, сообщения, библиография. Л., 1975, с. 125—138.

lib.pushkinskijdom.ru

(в смысле интимного самовыражения), но и на личностное, так сказать, начало в поэзии. Но как подлинно народный поэт Маяковский не мог быть только «певцом масс», только «агитатором» и «горланом» революции. Он первым в русской поэзии с таким размахом и глубиной воспел новую социально-нравственную сущность человека. И здесь он не только не противоположен, как некоторым кажется, пафосу поэзии позднего Есенина, а родствен ему — и прежде всего в утверждении социально-философской концепции личности. Их питали общие корни, они осознавали единые цели, только шли поэты разными путями. Есенин художественно постигал сложный и противоречивый путь формирования новой личности, Маяковский не менее сильно и глубоко показал богатство внутреннего мира новой личности, рожденной революцией, но в большей мере социально определенной. Есенин обретал новый идеал, Маяковский мерял весь мир открытым им идеалом социалистической личности.[14] Образно говоря, они стоят по обе стороны великого исторического течения — на переломе судеб крестьянской и пролетарской России.

Если вопрос о национальной сущности творчества как основе подлинной народности литературы на каждом историческом этапе рассматривать как развивающийся процесс, становятся более очевидными и корневые связи таких поэтов, как Пушкин, Некрасов, Блок, Есенин, Маяковский, Твардовский, и новаторство каждого из них, и значение социальной позиции поэта в его достижениях.

Когда мы привычно говорим, что писатель глубоко воспроизвел историческую жизнь народа, его духовный мир, мы не всегда отдаем себе отчет в том, что определяем самое главное в его творческом подвиге, каковыми бы ни были личные заблуждения художника. Достаточно вспомнить оценки исторической роли Пушкина, данные Белинским, или Льва Толстого, высказанные Лениным. При этом необходимо учитывать, что в данном случае успех художника зависит не от случайных тематических, сюжетных или иных находок, не от литературных приемов, а от его жизненного и творческого поведения, в котором реализуются философские, социальные, нравственные, собственно эстетические убеждения писателя как личности, вобравшей многообразный исторический опыт своего народа. Отношение к прошлому и понимание будущего оказываются поистине движущей силой в служении писателя современности.

К сожалению, некоторые резкие, порой поверхностные, хотя в известной мере и объяснимые временем, характером полемики и особенностями творческой личности поэта, высказывания Маяковского о русской классике и прошлом России использовались определенной частью литераторов в целях дискредитации национальных традиций, для утверждения чисто групповых интересов. Маяковский нередко подхватывал лефовско-футуристические и пролеткультовские лозунги, утверждал их категорически и всегда в полемическом пылу, проявляя порою нечеткость позиции и делая уступки идущим от модернизма левацким эстетическим концепциям, особенно в таких декларациях, как стихотворение «Радоваться рано». Он шел к истине трудным и противоречивым путем. Непосредственно окружавшая его литературная и окололитературная среда играла свою отрицательную роль в процессе освобождения поэта от пут модернизма, которые в самом художественном творчестве он рвал свободнее, резче и решительнее. Но даже в годы недостаточно глубокого понимания и проблемы преемственности, и своей роли в национально-историческом литературном процессе он не допускал дискредитации идейно-эстетических основ русской литературы, ее социального реалистического

[14] Подробнее об этом см.: *Выходцев П. С.* В поисках нового слова. Судьбы русской советской поэзии двадцатых—тридцатых годов XX века. М., 1980, с. 121—161.

lib.pushkinskijdom.ru

фундамента, ее гуманистического пафоса и гражданской направленности (что, кстати говоря, было характерно для многих футуристов-лефовцев).

Маяковский понимал футуризм как «революцию формы».[15] Если внимательно присмотреться к тому, какой смысл вкладывал он в само понятие «революция формы», мы увидим принципиальное отличие его от всех собратьев по группировке. Обновление формы он всегда предлагал (и тем более совершал), как мы увидим далее, при активном учете предшествующего опыта и в первую очередь народного языка.

Свой футуристический нигилизм в отношении к классике Маяковский объяснит в 1926 году в статье «Как делать стихи?». Причем характерно, что эта самая значительная эстетическая декларация зрелого Маяковского начинается именно с вопроса преемственности. Автор сразу же заявляет, что его стремление «если не разбивать, то хотя бы дискредитировать старую поэтику» было вызвано желанием «расправиться с критиками», которые за классикой прятались «от нового искусства», и что сама «ни в чем не повинная старая поэзия» тут ни при чем. «Наоборот — снимая, громя и ворочая памятниками, мы показывали читателям Великих с совершенно неизвестной, неизученной стороны» (т. 12, с. 81). Маяковский не случайно пишет о «старой *поэтике*», да еще оговаривается, что сама «старая поэзия» «ни в чем не повинна». Речь, следовательно, идет о борьбе не с наследием, а с защитниками традиционной поэтической формы. Это нетрудно подтвердить и на анализе других его высказываний о классике.

Самое же важное состоит в том, что в страстных призывах к обновлению поэтических средств поэт видел первоочередную задачу борьбы за качество революционной поэзии, а корни, основу самих художественных средств всегда видел в богатствах народного языка, или, как он сам образно скажет, в умении писателя черпать из «артезианских людских глубин». Все его обращения к писателям всецело служить интересам революционных масс были обусловлены полнотой и прочностью слияния чувств со «стапятидесятимиллионным народищем». Здесь, думается, и скрыта тайна своеобразия понимания Маяковским народности литературы, преломления в его эстетических взглядах и в творчестве национальных традиций, в том числе и фольклорных.

Нельзя сказать, что Маяковский с самого начала хорошо и разносторонне, как, например, Есенин, знал фольклор. Он мог допускать такие его характеристики, которые невозможны в устах не только Есенина, но и Блока, и многих других русских поэтов («плоскость раешника», «ерунда частушек» — т. 7, с. 155). Но у него всегда было глубокое ощущение стихии народного языка как основы художественного творчества. Для него народ, которого он метко и точно назвал языкотворцем, был непререкаемым авторитетом. Вот почему, даже будучи молодым поэтом-футуристом, он, в отличие от своих собратьев по группе, никогда не пытался вступать в соревнование с народом в области словотворчества. Он стремился обогатить язык. Вероятно, такое же стремление он видел в Хлебникове и высоко ценил его за это. На этом пути были и крайности юношеских увлечений идеями преобразования поэтического языка, и своеобразные словесно-образные («футуристические») издержки, идущие от избытка внутренней силы, энергии и устремленности к новому. Но дань формальной новизне была у него мизерной и, можно сказать, чисто внешней, как бы показной. Маяковский никогда не посягал, как это делали А. Крученых, В. Шершеневич, Д. Бурлюк и другие, на основы народной культуры и народного языка, напротив, с течением

---

[15] *Маяковский Владимир.* Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12. М., 1959, с. 9. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

lib.pushkinskijdom.ru

времени проявлял все большее внимание к различным фольклорным жанрам.

Обратим внимание на одну из самых первых эстетических деклараций Маяковского, когда, казалось бы, для него и вопроса о народности искусства не вставало, когда преемственность в художественном творчестве не только не была осознана, но подвергалась опасному нигилистическому осмеянию со стороны футуристов. Я имею в виду статью «Россия. Искусство. Мы», написанную Маяковским в 1914 году, в которой он решительно поддерживал В. Хлебникова как автора «Воззвания к славянам» (1908). В этом «Воззвании» содержался не просто призыв к объединению славян, но и намечался путь этого объединения: через освоение общеславянской древней культуры «построить общеазиатское сознание в песнях».[16]

В русле хлебниковских рассуждений, но более четко и более точно Маяковский дает ряд таких характеристик русского народного творчества, которые позволяют говорить об удивительно глубоком понимании молодым поэтом национальных основ художественной культуры: он страстно отстаивает необходимость в литературе «чувства русского стиля», отмечает «жизнерадостность нашего лубка», убежденно пишет о том, что «из светлого русла родного, первобытного слова, из безымянной русской песни» вышли «непревзойденные образцы слова» (т. 1, с. 320).

В этих высказываниях, с моей точки зрения, отражены коренные свойства таланта Маяковского как национального поэта, чувствовавшего главное направление поисков русской поэзии. Убежденность молодого поэта в том, что для литератора «чувство русского стиля» — одно из определяющих условий творчества (его он называет в первую очередь) и что «непревзойденные образцы слова» вышли из «светлого русла» народного языка, «безымянной русской песни», зиждилась на той же основе, которая в сходных условиях переломного периода в истории русской литературы продиктовала его гениальному предшественнику желание неоднократно внушать своим современникам мысль о том, что писатель должен «повиноваться принятым обычаям в словесности своего народа, как он повинуется законам своего языка»,[17] что «изучение старинных песен, сказок и т. п. необходимо для совершенного знания свойств русского языка» [18] и т. д.

Приведенные выше мысли молодого Маяковского следует тем более высоко оценить, что, по справедливому замечанию автора монографии о языке поэта, «обстоятельства дооктябрьской биографии Маяковского мало способствовали развитию интереса к истокам родного слова».[19]

Противоречия в высказываниях Маяковского о национальной культуре, и народном творчестве в частности, во многом объясняются, с одной стороны, непростым процессом их постижения вообще, а с другой — особенностями борьбы поэта за обновление художественной формы поэзии. Но какими бы порой резкими ни были оценки фольклора в этих высказываниях, интерес к нему у поэта всегда был устойчивым и более глубоким, чем может показаться при первом впечатлении.

Остановимся на одном небольшом примере. Выше приводилось негативное мнение Маяковского о частушке. А вот как обстояло дело по существу. Маяковский придавал огромное значение «словесной обработке» темы, сюжета и при этом не только никогда не сводил вопрос к чисто формальным поискам, но постоянно подчинял эту «обработку» законам русского языка. На большом количестве примеров это показано

[16] *Хлебников В.* Собр. произв., т. II. [Л., 1930], с. 7.
[17] *Пушкин.* Полн. собр. соч., т. 11. [Л.], 1949, с. 66.
[18] Там же, с. 147.
[19] *Тимофеева В. В.* Указ. соч., с. 270.

lib.pushkinskijdom.ru

в названном выше фундаментальном исследовании В. В. Тимофеевой «Язык поэта и время. Поэтический язык Маяковского».

В работе над словом Маяковский видел одну из главных задач писателя и в течение почти всей жизни обращался к частушке с целью «обработки слова». В годы революции частушка стала, особенно в «Окнах РОСТА», наиболее притягательным для поэта жанром. Он не раз с гордостью вспоминал о своих удачах в создании агитационных произведений на основе поэтических принципов частушки («Милкой мне в подарок бурка...», «Ешь ананасы, рябчиков жуй...» и др.). Его авторскому самолюбию необыкновенно льстило, что подобные произведения, в частности частушку «Ешь ананасы...», «усыновила петербургская улица» (т. 12, с. 85). Насколько серьезным было отношение Маяковского к частушке, говорит и то, что, рассказывая о своих успехах в ее «словесной обработке», он не только предлагал критикам «поразбираться, на основании каких правил все это сделано» (т. 12, с. 85), но и сам анализировал эту свою работу как пример ответственного отношения поэта к слову. Напомню один из таких по-маяковски емких анализов.

Размышляя о «бесконечно индивидуальных» приемах «обработки слова» («рифмы, размеры, аллитерации, образы, снижения стиля, пафос, концовка, заглавие, начертание и т. д., и т. д.»), Маяковский обращается именно к частушке, прочно связывая при этом форму и содержание в работе писателя над художественным произведением: «... Социальное задание — дать слова для песен идущим на питерский фронт красноармейцам. Целевая установка — разбить Юденича. Материал — слова солдатского лексикона... Прием — рифмованная частушка.

Результат:

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

Новизна четверостишия, оправдывающая производство этой частушки, — в рифме „носки подарены“ и „наскипидаренный“. Эта новизна делает вещь нужной, поэтической, типовой. Для действия частушки необходим прием неожиданной рифмовки при полном несоответствии первого двухстрочья со вторым. Причем первое двухстрочье может быть названо вспомогательным» (т. 12, с. 87—88).

Мы видим, что Маяковский, рассказывая о своей работе над частушкой, обнаруживает тонкое понимание основных особенностей поэтики жанра и опирается на них (живое разговорное слово — «солдатский лексикон», «прием неожиданной рифмовки», «несоответствие» первого двухстрочья второму, его «вспомогательность» и др.). При этом было бы ошибочным думать, что Маяковского просто привлекали агитационно-«прикладные» возможности частушки (как и фольклора в целом). В народной частушке он находил образцы такого высокого искусства слова, которым уступали произведения даже самых талантливых поэтов. Приведу в качестве примера еще одно признание Маяковского. Выступая на диспуте «Упадочное настроение среди молодежи» в 1927 году, Маяковский говорил: «Я приводил на прошлом собрании строки, которые мне нравятся у Есенина: „Знаю я, что с тобою другая...“ и т. д. Это самое „др“ — другая, дорогая, — вот что делает поэзию поэзией. Вот чего многие не учитывают. Отсутствие этого „др“ засушивает поэзию не менее докладов, о которых говорит т. Калинин, превращая и ее в скучную пасторскую риторику. Но уж если говорить о „др“, то я вам приведу одну частушку:

Дорогая, дорогой,
дорогие оба,
дорогая дорогова
довела до гроба.

lib.pushkinskijdom.ru

Это „др“ почище, чем у Есенина... Вопрос о форме — важнейший вопрос» (т. 12, с. 315—316).

В известном смысле Маяковский даже считал недосягаемым мастерство безымянных авторов фольклора. Искренне восхищаясь художественной силой песенного четверостишия «Мы на лодочке катались...» (кстати, очень близкого поэтике частушки), Маяковский с завистью восклицал: «Мне бы такое написать!» Он даже полемически защищал принципы народного искусства. Утверждая свое право на работу с частушкой («Ешь ананасы...») и имея в виду достоинства народной поэзии в целом, Маяковский вспоминает скептиков, не признававших фольклора, и решительно возражает им: «Едва ли такой стих узаконила бы классическая поэзия. Греч в 1820 г. не знал частушек, но если бы он их знал, он написал бы о них, наверное, так же, как о народном стихосложении, — презрительно: „Сии стихи не знают ни стоп, ни созвучий“» (т. 12, с. 85).

Высоко оценивая свои произведения (включая агитстихи), в работе над которыми он осваивал народно-поэтические формы, Маяковский имел в виду не частные моменты использования элементов фольклора или просторечных слов, а принципиальное обогащение художественного языка на почве живого народного языка — это была, по его мнению, работа «большого словесного значения, работа, очищавшая наш язык от поэтической шелухи на темах, не допускающих многословия» (т. 12, с. 208).

Верный «чувству русского стиля», Маяковский постоянно черпал, говоря его же языком, «из светлого русла родного первобытного слова» краски для своих поэтических образов. В народном языке, в фольклоре он видел тот же фундамент национальной художественной культуры, что и Пушкин, писавший о «законах своего языка», которым обязан «повиноваться» художник: «...когда ты даешь революционную боевую песню, то помни, что мало в этой песне дать случайное выражение, которое подвернется под руку, а подбирай слова, которые выработали до тебя поколения...» (т. 12, с. 270—271).

Таким образом, вопрос об отношении Маяковского к частушке нельзя сводить ни к стилизации, ни к агитационно-прикладному ее использованию. Поэт понимал частушку как высокий образец словесного творчества и, анализируя характер собственного ее освоения, приходил к выводам широкого эстетического значения. В сущности тот же принцип понимания и «обработки слова» лежит в основе подхода Маяковского и к другим фольклорным жанрам.

* * *

Познав в годы революции подлинную радость творческого общения с массами — во многом благодаря открывшимся возможностям реализовать свою давнюю мечту творить «в русле родного, первобытного слова и безымянной русской песни», прямо обращаясь к «языку улицы» (под которым подразумевались все богатства живой народной речи, включая фольклорные формы), — Маяковский мечтает даже слиться с этими массами в едином творческом порыве. Его рекомендации всем «играющим, ставящим, читающим, печатающим» «Мистерию-буфф» «менять содержание», подчиняя его «современным, сегодняшним, сиюминутным» задачам (т. 2, с. 245), его осознанный отказ подписываться под поэмой «150 000 000», чтобы «каждый дописывал и лучшил» (т. 1, с. 26), при некоторой наивности этих пожеланий, имели глубокий и серьезный смысл, как и его необыкновенно ответственное отношение к читательским письмам и вопросам, намерение на этом материале создать книгу, желание вовлечь рабочую молодежь, которая занимается «корявым пи-

lib.pushkinskijdom.ru

санием», в подлинно творческий процесс и т. д. и т. п. Во всем этом ощущается коренная подпочва народности творчества Маяковского. Естественно, что у такого цельного и искреннего поэта, как Маяковский, ни одна сторона его творческого поведения, его мастерства не оставалась безразличной к этой устремленности художника и гражданина.

Как писатель активного гражданского темперамента, прочно связавший свое творчество с актуальнейшими общественными задачами современности, Маяковский признавал только то, что непосредственно работает на решение этих задач, что, в свою очередь, обусловило и своеобразие понимания им народной культуры слова. В понятие «фольклор» он включал все формы народной речи как живого, действенного средства общения людей («лозунги митингов, выкрики улиц» (т. 2, с. 359) и т. п.), как орудия жизни. Такое понимание фольклора трудно назвать научным, точным, но оно имеет свои основания.[20] Маяковский на первое место ставил современные формы жизни народного слова, порой недооценивая старые, но и те и другие, по его убеждению, требуют активного творческого отношения со стороны писателя. Если внимательно присмотреться ко всем высказываниям Маяковского о мастерстве, мы увидим, что, как и в примере с частушкой, он всегда был внимателен к народным средствам выражения мыслей и чувств.[21]

Размышляя о мастерстве — о рифме, ритме или образе, — Маяковский нередко возвращался к примерам народного творчества, как бы выверяя свою правоту или неправоту. Даже при создании одного из самых лирических (и «нефольклорных») стихотворений «Сергею Есенину» он не мог обойтись без этого. Подробнейшим образом рассказывая о трудностях поиска ответственнейшей начальной строфы («Вы ушли, как говорится, в мир иной...»), о том, как он долго не находил строки, которая характеризовала бы Есенина и могла одинаково относиться «ко всем», и только вспомнив «самое простонародное» «Нет тебе ни дна, ни покрышки», нашел нужное: «Ни тебе аванса, ни пивной...» (т. 12, с. 102—107), Маяковский по существу раскрыл внутреннее родство своего творческого метода народной поэзии.

То же самое можно обнаружить и в его понимании поэтической образности вообще, которую, считал он, надо всегда доводить «до предела» (т. 12, с. 108). Внимательный анализ характера и эволюции, например, гиперболических образов, по словам самого поэта, позволяющих ему создавать «фантастические события» (т. 12, с. 110), мог бы дать убедительный ответ на вопрос о том, как все более укреплялось у Маяковского «чувство русского стиля», способность преодолевать футуристический принцип самоценного формотворчества и находить, как сказал бы А. Твардовский, свой индивидуальный «ряд» народному творчеству.

Маяковского постоянно волновал вопрос, «как ввести разговорный язык в поэзию» (т. 12, с. 84), как «дать все права гражданства новому языку» (т. 12, с. 85). Этим объясняется и постоянная, порой даже с издержками, война против «засахаренного» стиха, против стилизации старых поэтических форм. Это же обусловило и его внимательное отношение к живым фольклорным жанрам (частушке, песне, пословице, поговорке), а также к законам народного языка и опыту русской классической литературы. Маяковский прекрасно понимал, что новое искусство воздвигается не на пустом месте. Поэтому, воюя против бездумной «экс-

---

[20] В этом своем понимании фольклора Маяковский не одинок среди писателей. А. Твардовский в понятие «народное творчество» включал даже, как он сам определил, «полуфольклорные» формы (прибаутки, шутки, фронтовой стенгазетный материал и т. п.). А Василий Белов в книге «Лад» рассмотрение фольклорных жанров начинает с «разговора».

[21] Подробнее об этом см.: *Выходцев П. С.* Русская советская поэзия и народное творчество. М.—Л., 1963, с. 91—142.

lib.pushkinskijdom.ru

плуатации» старых форм, он становился одновременно и защитником их. «Новизна, — писал он, — конечно, не предполагает постоянного изречения небывалых истин. Ямб, свободный стих, аллитерация, ассонанс создаются не каждый день. Можно работать и над их продолжением, внедрением, распространением» (т. 12, с. 86). Это убеждение, высказанное спокойно, без полемических перехлестов, как раз и обнаруживает глубокое понимание Маяковским законов развития искусства.

Нахождение собственного ритма стиха (всякий раз в соответствии с темой), «чувство ритма», а не способность «заучивать чужие размерчики, ямб, хорей, даже канонизированный свободный стих» (т. 12, с. 101) — вот что было для Маяковского определяющим. И это «чувство ритма», как явствует из статьи «Как делать стихи?», вытекало из чувства родного языка, «чувства русского стиля». Когда он писал, «что литература — это обработка слова, что время каждому поэту голосом своего класса диктует форму этой обработки, что статья рабкора и „Евгений Онегин“ литературно равны, и что сегодняшний лозунг выше вчерашней „Войны и мира“, и что в пределах литературы одного класса есть только разница квалификаций, а не разница возвышенных и низменных жанров» (т. 12, с. 161—162), речь, конечно, шла не об уравнении великого Пушкина и рабкора, не о противопоставлении репортажа роману Льва Толстого, а о необходимости ответственности и требовательности писателя независимо от жанра, в котором он работает, о соответствии формы и содержания в искусстве, о том, что современные жизненные задачи всегда были и остаются определяющими в творчестве художника. Нарочито и даже опасно резко сформулированные Маяковским сопоставления и противопоставления не следует понимать упрощенно, как и высказывание другого великого борца за действенность и народность искусства — Льва Толстого: «Художник будущего будет понимать, что сочинить сказочку, песенку, которая тронет, прибаутку, загадку, которая забавит, шутку, которая насмешит, нарисовать картинку, которая будет радовать десятки поколений или миллионы детей и взрослых, — несравненно важнее и плодотворнее, чем сочинить роман, симфонию или нарисовать картину, которые развлекут на короткое время несколько людей богатых классов и навеки будут забыты».[22]

Самое главное в понимании Маяковского — поэтическое «обслуживание» «стапятидесятимиллионного народища» при самом серьезном и ответственном отношении к данной задаче. В этом плане он высоко оценивает творческую работу поэта, который ничем, казалось бы, не был похож на него, писал в весьма традиционной художественной манере и всегда ратовал не столько за новаторство, сколько за традиции: «Стихи Демьяна Бедного — это правильно понятый социальный заказ на сегодня, точная целевая установка — нужды рабочих и крестьян, слова полукрестьянского обихода (с примесью отмирающих поэтических рифмований), басенный прием» (т. 12, с. 88). Вот почему он был убежден: «Разница газетчика и писателя — это не целевая разница, а только разница словесной обработки» (т. 12, с. 192). Как и безымянным творцам фольклора, Маяковскому чуждо было установление в искусстве жанровой иерархии. Определяющим мерилом произведения всегда выступал критерий пользы и гармонии формы и содержания.

В годы революции в творческих поисках Маяковского явно обозначились две линии освоения фольклорной традиции: создание массово-агитационной, часто сатирической, поэзии с прямой и открытой ориентацией на народно-поэтические сюжеты и образы («Сказка о красной шапочке», «Сказка о министре-дурачке» и др.) и лирической и эпической

[22] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., юбилейное издание, т. 30. М., 1951, с. 183—184.

lib.pushkinskijdom.ru

поэзии, в которой связи с фольклором более сложны и более опосредованны. Обе эти линии занимали важное место в поисках поэта, а работа над массово-агитационными жанрами в известном смысле имела определяющее значение. Охарактеризовав «Окна РОСТА» как период «очищения языка» «от поэтической шелухи» (т. 12, с. 208), Маяковский тем самым оценил свою работу с фольклорными жанрами как очень принципиальную в борьбе за подлинное искусство. Фольклор помогал поэту лепить сатирические образы, находить емкие средства монументальных обобщений, разработать гибкую и многообразную систему гиперболических в своей основе романтических образов. Все вместе взятое и придавало его поэзии ярко выраженную национальную окраску. Индивидуальная неповторимость художественного ви́дения автора вполне согласовывалась с устойчивой, традиционной основой творчества. Это особенно ярко проявляется в образной системе поэта, в характере художественной условности его произведений.[23] «Ощущение духа национального языка, различных оттенков, заключенных в его традиционных оборотах, — пишет В. В. Тимофеева, — позволяло Маяковскому на их основе создавать хранящие в себе отпечаток народного мышления и в то же время очень своеобразные „маяковские“ образы».[24]

Следовательно, не так называемая стихотворная «лесенка», смелые метафоры и рифмы и не просторечная стихия сама по себе составляют главную ценность в новаторстве Маяковского, а способность творить ритмы и образы (если иметь в виду художественную форму) в соответствии с духом национального языка и народного поэтического мышления. Поэтому не следует выдавать за традиции Маяковского в произведениях поэтов необычность метафор, разрушение ритмики стиха и насыщенность его жаргонизмами.

В своей поэтической работе Маяковский отталкивался от многих фольклорных жанров — песни, частушки, сказки, былины, сказа, народной драмы, легенды, предания, небылицы, анекдота, прибаутки, загадки, пословицы, поговорки, райка, вертепа, лубка, мифологических сюжетов и образов. Народная фантастика входит в его произведения не только в виде сюжетов и персонажей, но в качестве художественной основы гиперболических образов. И везде Маяковский подвергает фольклорные материалы резко индивидуальной обработке, порой даже отходя от народно-поэтической формы, но сохраняя ее основу. Агитационные задачи (в широком смысле слова — как задачи активного утверждения новых социальных идеалов) играют очень важную роль в эволюции самого творческого метода поэта. Фольклор все более перерастает «прикладную» роль в агитационно-публицистических стихотворениях и врывается во все сферы художественного творчества поэта. Маяковский широко обращается к мотивам и образам фольклора не только в агитационно-публицистических произведениях, в том числе и большой формы («150 000 000», «Мистерия-буфф»), но и в собственно лирических («Хорошее отношение к лошадям», «Сергею Есенину» и др.).

Отсюда очень важный вопрос в эстетике Маяковского — вопрос о читателе. И не просто о читателе, а о массовом читателе, рожденном революцией. Во многих своих статьях и выступлениях он касался этого вопроса, а ряд статей специально посвятил ему («Расширение словесной базы», «Вас не понимают рабочие и крестьяне», «Корректура читателей и слушателей» и др.). При всех издержках, обусловленных временем и категоричностью суждений поэта, Маяковский абсолютно точно улавливал принципиальную основу решения проблемы читателя для судеб литературы. Его страстное желание слиться с новым рабоче-крестьянским

[23] Мне представляется данная проблема главной в изучении связей поэта с фольклором.

[24] *Тимофеева В. В.* Указ. соч., с. 276.

lib.pushkinskijdom.ru

читателем, целиком подчинить свой талант его социально-нравственным интересам и нуждам обусловило некоторые кажущиеся противоречия в его суждениях, но в еще большей мере — его быструю эволюцию в сторону подлинной народности литературы. Он хотел быть не только певцом революции, но и «голосом своего класса», «водителем» масс, стать поистине «этой силы частицей», быть кем угодно — «ассенизатором», репортером, плакатистом, сказителем, «горланом», но вместе с «атакующим классом». Так высоко ценимая им «безымянная» работа в «Окнах РОСТА», расчет на изустное бытование (и изменения) своих произведений, неукротимое желание встречаться с массовой аудиторией и т. п. — все это проявления важнейших сторон его эстетической позиции.

И вовсе не случайно, что другой великий поэт, как никто более продолживший и углубивший эту его традицию, назвал в качестве важнейшей исторической заслуги Маяковского сближение поэзии с массовым читателем: «До широких масс поэзия доходит не через „лирические томики", о которых с благородным пренебрежением говорил Маяковский. Для этого есть много путей. Тут и школьный учебник, и песенник, и отрывной календарь, и рукописный список „на память". Вот о чем надо мечтать, о таком пути своей поэзии в гущу народа».[25] Охарактеризовав далее Некрасова как одного «из самых могучих поставщиков общенародного поэтического репертуара XIX века», А. Твардовский тут же говорит о Маяковском: «Какое сознательное, страстное стремление уйти из малотиражной книжечки в народ! Этот человек был бы счастлив печататься на фронтонах самых больших зданий города и на спичечных коробках, только бы уйти с книжной полки».[26]

Так Маяковский и в этой своей позиции оказывается в прочной цепи передовой национальной поэзии, всегда устремленной к народности. Проблема читателя выступает не просто как проблема «понятности», массовости искусства, но и творческого метода. Когда А. Лежнев «пренебрежительно обозвал» литературу первого периода революции «изустным периодом» (т. 12, с. 160), Маяковский с саркастическим негодованием буквально обрушился на критика, защищая эту литературу как важный этап утверждения подлинной народности. Сама эта характеристика («изустный период»), ориентация на массы стала для поэта, как мы видели, синонимом высокой похвалы работы писателя и критерием оценки его достижений. «Поэзия, — обобщал Маяковский, — перестала быть только тем, что видимо глазами. Революция дала слышимое слово, слышимую поэзию. Счастье небольшого кружка слушавших Пушкина сегодня привалило всему миру» (т. 12, с. 162).

В своей страстной борьбе за читателя и за литературу, служащую современному передовому (массовому) читателю, Маяковский допускал крайности лефовско-футуристического толка в суждениях о прошлой литературе («чтивом советских масс — классики не будут» и др.), в какой-то мере вызванные полемическими задачами.[27] Однако, в отличие от всех модернистов и даже многих реалистов той поры, он необыкновенно остро чувствовал и понимал, что происходит формирование новой социально-психологической атмосферы и новых задач во взаимоотношениях народа и искусства. В сущности, о назревающем новом союзе народа и литературы уже взволнованно писал в конце прошлого века Лев Толстой. О рождении нового цепителя и повелителя искусства — народного читателя — не раз писал М. Горький. Классически четко и принципиально мысль о новых связях будущей социалистической лите-

[25] *Твардовский А.* Поэзия и народ. — Молодой большевик, 1947, № 4, с. 31.
[26] Там же, с. 32.
[27] В своей полемике Маяковский, к сожалению, часто выступал от имени футуристов и лефовцев, защищал их даже тогда, когда для этого не было никаких оснований. В этом была серьезная субъективная ошибка поэта.

lib.pushkinskijdom.ru

ратуры и читателя сформулирована в работе В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература».

Подчиняясь чувству большого художника, Маяковский всецело посвятил свой талант решению этой задачи, не испытывая ни сомнений, ни компромиссов. Одно из последних своих публичных выступлений (25 марта 1930 года, на вечере, устроенном в связи с 20-летием поэтической деятельности) Маяковский почти целиком посвятил вопросу «читатель и писатель». Снова подчеркнув, что подлинным читателем и ценителем литературы являются «рабоче-крестьянские массы» и что он всегда стремился быть «поэтом этих людей», Маяковский заключал: «Очень трудно вести ту работу, которую хочу вести я. Работу сближения рабочей аудитории с большой поэзией, с поэзией, сделанной по-настоящему, без халтуры и без сознательного принижения ее значения» (т. 12, с. 423—424). Трудность такой работы — это «трудность понимания и ‹трудность› писания так, чтобы было понятно, не снижая темы, — тем языком, на котором говорит масса» (т. 12, с. 425). Вот почему для него поэтический язык массы — фольклор — и в своем современном бытовании, и в своих истоках (т. е. идущий «из светлого русла родного, первобытного слова») был главной опорой в обновлении всей поэтической речи. Ни один из современных Маяковскому поэтов не был так охвачен идеей создания нового литературного языка на основе богатств языка народного. Подобно тому как аналогичная задача, как задача общенациональная, осознавалась веком раньше Пушкиным, Маяковскому она представлялась самой главной во всей литературной работе. Не случайно, о чем бы он ни говорил, он постоянно обращался к вопросу об «обработке слова», и его главным врагом была литературщина. Даже привычное толкование «литературного языка» вызывало у него резкий протест: «Привычка писателя сегодняшнего дня писать тем языком, который выдуман интеллигенцией, который был разъединен от языка улицы, от языка масс, и назывался литературным языком» (т. 12, с. 425).

Понимание Маяковским вопроса о массовом читателе как центральной проблемы литературного процесса[28] органически согласовывается не только с одним из коренных положений в его эстетике — о поэте-«чернорабочем», — но и с тем глубоким интересом к фольклору, который охватил его с первых дней революции. Ориентация на фольклор как традицию устной поэзии имела для Маяковского определяющее значение в его дальнейшем развитии и оказывала влияние на всю систему его художественных средств. Как мы видели, он неоднократно демонстрировал в своих статьях и выступлениях зависимость работы над словом от обязательного учета писателем вкуса и мироощущения читателя, его культурной традиции. Он даже недостатки всего литературного процесса связывал с тем, что «наша пресса» «не учитывает всей сложности интересов читательской массы» (т. 12, с. 292).

Таким образом, вопрос о новом качестве народности литературы понимался Маяковским в широкой историко-литературной перспективе, с учетом национальной художественной традиции, особенно народно-поэтической. Поэтому он имел моральное право так резко выступать против всего, что, по его мнению, мешало скорейшему достижению единства слова поэта и дела народа. И здесь он не щадил даже великих. Не щадил и самого себя:

Я хочу быть понят моей страной,
а не буду понят —
что ж?!

[28] Вопрос этот является одним из важнейших и интереснейших в изучении эстетики Маяковского, тем более что суждения поэта о читателе далеко не однозначны и эволюционировали.

lib.pushkinskijdom.ru

По родной стране
пройду стороной,
как проходит
косой дождь.
(т. 12, с. 182)

В последние годы жизни Маяковский пришел к такому глубокому осознанию своей миссии национального поэта революционной эпохи, что стали очевидными те полемические излишества и крайности, которые навязывались ему групповыми обязательствами, в течение многих лет добросовестно выполнявшимися им. Поняв главные ошибки футуристов, имажинистов, лефовцев, конструктивистов,[29] пролеткультовцев и рапповцев, он уверенно заговорил с современниками и потомками как великий «полпред стиха» первой страны социализма. Начатая новая поэма «Во весь голос», выступление на вечере, посвященном 20-летию своей творческой деятельности, цикл стихотворений «Неоконченное» и другие материалы подтверждают, что Маяковский был накануне мощного творческого взлета, обещавшего качественно новые идейно-эстетические свершения.

Если иметь в виду справедливые слова А. Н. Толстого о том, что «русский литературный язык ближе, чем все другие европейские языки, к разговорной народной речи» и что именно в этом направлении сближения языка художественной литературы с живым народным языком вели постоянную борьбу Пушкин, Лев Толстой, Лесков, Чехов и Горький,[30] то понятно, как органична для национальной литературной традиции была вся деятельность В. Маяковского.

В зрелые годы Маяковский подтвердил и углубил высказанную им в 1914 году мысль о национальной основе художественного творчества, уже опираясь на свой собственный опыт. В беседе с австрийским писателем Гуго Гуппертом он сказал: «Я всегда склонялся к мнению, что корни моей поэзии слишком связаны со свойствами русской языковой почвы и что поэтому мои стихи не могут акклиматизироваться на иначе населенной земле».[31] Свойства же «русской языковой почвы», как он понимал уже в ранние годы, проистекают «из светлого русла родного, первобытного слова, из безымянной русской песни».

Между прочим, в этой постоянной и напряженнейшей работе Маяковского над богатствами живого народного языка, на почве которого поэт создал безграничное множество огромной силы поэтических образов, отмеченных одновременно печатью яркой, самобытной личности, — один из главных уроков Маяковского как поэта национального. И если с этой точки зрения взглянуть на послемаяковскую поэзию, то нетрудно будет доказать, что главные его традиции продолжали в первую очередь такие поэты, как А. Твардовский, а не те, кто поверхностно осваивал его поэтику и узко понятый ими публицистический стиль.

Есть у Маяковского одно признание, мимо которого прошли исследователи, но которое, по моему убеждению, имеет принципиальное значение для понимания идейно-эстетической эволюции поэта в сторону углубления народности творчества. В статье «Как делать стихи?» Маяковский называет разные темы, которые его волнуют в настоящее время, для которых уже «заготовки сложены в голове, особенно трудные — записаны», и среди них важнейшую: «Огромная тема об Октябре, которую не доделать, не пожив в деревне» (т. 12, с. 90).

[29] Конструктивисты «повторяют ошибку футуристов — голое преклонение перед техникой, они повторяют её и в области поэзии» (т. 12, с. 409).

[30] *Толстой А. Н.* Полн. собр. соч., т. 14. М., 1950, с. 353.

[31] Цит. по *Чистова Б.* «Все, что я сделал, все это ваше...» (К истории взаимоотношений В. Маяковского с немецкими литераторами). — Вопросы литературы, 1960, № 6, с. 159.

lib.pushkinskijdom.ru

Отдав так много сил раскрытию октябрьской темы, поэт ощущал недостаточность сделанного по причине неполного знания деревни. Есть серьезные основания предполагать, что Маяковский имел в виду необходимость не только более глубокого изучения быта, социальной психологии и нравственности русского крестьянина, но и эстетического богатства его культуры, т. е. фольклора и живого народного языка: мы ведь хорошо знаем, что очень часто в лексиконе Маяковского «доделать», «сделать» означало работу над художественным словом, а многие конкретные примеры его «обработки слова» связывались в это время с обращением к песне, частушке и поговорке. И не случайно вслед за вышеприведенным признанием Маяковский критикует недостатки стихов молодых поэтов и тут же замечает: «*Сделанные* строки редки, и потому вся поэма водяниста, длинна» (т. 12, с. 91). В связи с этим думается даже, что мечта поэта изучить деревню была вызвана в первую очередь желанием глубже проникнуть в народную культуру слова. Нетрудно заметить, что с середины 20-х годов в творчестве поэта особенно интенсивно укрепляется народная основа его поэтической речи, все заметнее освобождается поэт от следов нарочитого футуристического экспериментирования. Знаменательно, что в последние годы он особенно часто говорил о том, что мечтает писать так, «чтоб пенистей пива, чтоб крепче вина хватали за душу песни» (т. 7, с. 141).

* * *

Когда речь идет о национальном облике писателя, необходимо иметь в виду еще один существенный аспект, без учета которого нельзя говорить о подлинной народности его творчества. В. Белов в книге «Лад» справедливо пишет: «Художественный образ — это родное дитя традиции, оплодотворенной вдохновением художника. Как бы ни был талантлив художник, игнорируя художественную традицию, он все равно будет бесплоден. Но что значит и традиция без вдохновения художника? Не озаренная этим высоким вдохновением, она также бесплодна, как бы ни велико было художественное богатство прошлого».[32]

Из дальнейших рассуждений автора «Лада» мы видим, что «высокое вдохновение» художника, оплодотворяющее традицию, — это страстная озабоченность жизненно важными интересами своего народа, его будущим. Диалектика единства традиций и новаторства раскрывается в конечном счете в практической, социально значимой работе художника. Без глубоких национально-исторических корней творчество остается поверхностным и недолговечным. «Художник, — писал М. Пришвин, — должен чувствовать вечность и в то же самое время быть современным. Без чувства вечности невозможны прочные вещи, без чувства современности — художник останется непризнанным»,[33] т. е. по существу не реализовавшим заложенные в нем природой возможности.

Пример творческих судеб В. Хлебникова и В. Маяковского — красноречивое подтверждение этому. Поэтический талант Хлебникова вне сомнения. Невозможно подвергнуть сомнению и гуманистическую направленность его творческих исканий. С самого начала оба поэта были искренне устремлены в светлое будущее. Осознавая себя творцами небывалого, они не только в ранние годы, но на протяжении всей жизни активно обращались к мифологии, к древним языческим сюжетам и образам, сами создавали своеобразные мифы, стараясь через прошлое понять будущее как идеал жизнеустройства. Идея объединения славянства владела обоими поэтами.

---

[32] **Наш современник, 1981, № 7, с. 162.**
[33] ***Пришвин М.*** **Незабудки. М., 1969, с. 114.**

lib.pushkinskijdom.ru

Но при всей, казалось бы, общности устремлений между поэтами пролегала почти пропасть. Как мечтатель и мифотворец Хлебников всю жизнь игнорировал социальную конкретно-историческую основу художественного творчества, даже тогда, когда она независимо от авторского желания врывалась в его мифы-поэмы. Пантеизм Хлебникова насквозь «литературен» и призван лишь олицетворять древний мир, противопоставляемый поэтом современности как идее.[34] И здесь, в главном, Хлебников близок символистам. Даже трагическое ощущение мира в наиболее «социальной» поэме «Война в мышеловке» (1914) передается не в социально-исторических образных ассоциациях, а в отвлеченно-«национальных» (славяно-языческих) и сугубо книжных («теней и углов Пифагора ковши» и т. п.). Столь же отвлеченную форму принял и протест автора против «сумасшедшего мира», оказавшегося в пучине войны: разрушительному злу войны противопоставлено... футуристическое слово как единственная реальная красота и гармония. Мифологические аллегории для Хлебникова — не художественный прием, в отличие от Маяковского, а основной элемент творческого метода. Поэтому, сколько ни пытался автор «Войны в мышеловке» (как, впрочем, и в других произведениях) связать миф с современностью, сама социальная действительность как бы мифологизируется.

Нечто принципиально иное, даже прямо противоположное, мы видим в «Человеке», «Войне и мире», «Облаке в штанах», «Мистерии-буфф» и других произведениях Маяковского. Их сюжеты, художественные идеи, образный строй несут в себе мир острых социальных противоречий, и авторский идеал — романтический образ будущего — не растворяется во вневременном содержании мифа, а лишь усиливается в своей обобщенности. По мере углубления социально-исторического мышления Маяковский не только не отказывался от попыток создать образ будущего, но даже прибегал к своеобразной мифологизации его. Такова, например, по словам самого поэта, «утопия» «Пятый Интернационал», в которой автор пытался заглянуть в будущее «через 500 лет» (т. 1, с. 26). Он не боялся, что мифологические или сказочно-фантастические образы и мотивы захлестнут современное мироощущение, конкретно-социальную мечту, потому что, в отличие от Хлебникова, он не возрождал мифологическую или фольклорную архаику с целью противопоставления ее современности, а как бы извлекал из нее необходимое для жизни. Именно поэтому Маяковский, не только (как и Хлебников) искренне веривший в обновление жизни, но понимавший социальную необходимость активного ее преобразования, сумел правильно разгадать направление борьбы и свое в ней участие. Поэтому и вся образно-поэтическая система его произведений, будучи, казалось бы, близкой хлебниковской (в том числе и с точки зрения ее национальных истоков), имеет совсем иное содержание. Как справедливо отмечали исследователи, Маяковский, используя пословицы, поговорки и иные устойчивые словосочетания, чаще всего стремился «выявить полузабытое первичное значение» слов.[35] Но это стремление, будучи близким хлебниковскому, принципиально было иным: Хлебников выискивал, а точнее, придумывал «древние» слова, всегда отвлеченные или даже лишенные смысла, Маяковский же обнажал скрытый в словах конкретный (социально-исторический, предметный, психологический) смысл либо включал их в совершенно конкретную новую ситуацию, тем самым освежая привычные понятия («сочтемся славою — ведь мы свои же люди», «чем точить демократические лясы» и т. п.).

Эти особенности свойственны вообще работе поэтов с фольклором. В поисках Хлебникова немало смелых словесно-образных экспериментов,

[34] Подробнее об этом см.: *Выходцев П. С.* Велимир Хлебников. — Русская литература, 1983, № 2, с. 55—71.

[35] *Тимофеева В. В.* Указ. соч., с. 272.

lib.pushkinskijdom.ru

осуществленных на фольклорной (языковой) основе, но эти эксперименты почти нигде не выходят за рамки очень субъективного ви́дения. У Маяковского даже самые необычные образы приобретают общезначимое содержание, не выбиваются из русла современного национального стиля. Любя все жизненно конкретное, социально определенное, он всегда оставался романтиком, мечтателем, устремленным в будущее.

Социально-исторический оптимизм Маяковского как поэта эпохального также имеет глубокие национальные корни. Случайно ли, что в упоминавшейся выше статье 1914 года Маяковский рядом с «чувством русского стиля» указал на другой важнейший источник творчества (в плане мировоззренческом) — «жизнерадостность нашего лубка»? Суть дела не только в лубке. В дальнейшем он будет не раз обращаться к близким в этом смысле (оптимизм) жанрам частушки, раешника, сказки, народной сатиры.

Исторический оптимизм был органическим для творческой натуры Маяковского. Он был порожден прежде всего народной основой его мировоззрения, укреплен классовым чувством рабоче-крестьянских масс, с которыми все прочнее связывал свою судьбу поэт. Оптимизм определял не только тематику, наступательный характер его поэзии, но и излюбленные средства и принципы поэтической работы. А. И. Метченко заметил, что «склонность к гиперболизму» имела у Маяковского мировоззренческие истоки: «Капитализм запакостил планету, и когда Маяковский воспринимал революцию как разлив второго потопа, который перемоет миров города, он выражал чувства, владевшие многими. И гнев и надежды принимали планетарный размах».[36]

Но если предпринять еще более глубокие поиски истоков этого гиперболизма, они приведут нас к народному творчеству. Именно в связи с историческим оптимизмом поэта. Гиперболизм был у Маяковского не просто художественным приемом, но важнейшим элементом творческого метода, каким он является и в народном творчестве. Если иметь в виду очень точное наблюдение Вас. Федорова, то «Маяковский — поэт открытой программы»,[37] мы не сможем не заметить, что гипербола Маяковского, в сущности являющаяся средством выражения масштаба и силы любви и ненависти поэта, родственна гиперболе народной поэзии. Писавшие о фольклорных традициях Маяковского (Д. М. Молдавский, И. С. Правдина, М. А. Рыбникова) [38] верно указали на родственную близость гиперболических, особенно фантастических, образов поэта народно-поэтическим, но, к сожалению, ограничились лишь констатацией этой близости, конкретными параллелями в агитационных произведениях, в которых поэт прибегает к прямому использованию фольклорных образов. Между тем главное как раз в художественной системе поэта, внутренне «перекликающейся» с фольклорной. Поэтому дело не только и не столько в лежащих на поверхности параллелях или прямых сближениях образов «150000000», «Мистерии-буфф» или других фольклоризованных произведений Маяковского со сказочными, былинными или мифологическими образами, сколько в близости самого принципа гиперболизирования. Его гипербола чаще всего доведена до фантастики, что свойственно прежде всего сказке, а ее содержание целиком определяется эмоциональной силой гуманистической мысли в оценке явления. Достаточно вспо-

---

[36] *Метченко А.* Родник сил неиссякаемой жизненности. — В кн.: Маяковский и современность, с. 24.

[37] *Федоров Вас.* Наше время такое. М., 1973, с. 507.

[38] *Молдавский Дм.* Маяковский и фольклор. — В кн.: Русская советская поэзия и народное творчество. Сб. статей. Л., 1955, с. 92—167; *Правдина И. С.* Творчество В. Маяковского 1917—1924 годов и русский фольклор. — В кн.: Вопросы советской литературы, IV. Фольклор в русской советской литературе. М.—Л., 1956, с. 76—126; *Рыбникова М.* Указ. соч., с. 437—479.

lib.pushkinskijdom.ru

мнить «портрет капитализма» в поэме «Владимир Ильич Ленин» (обожравшееся, «обдрябшее» и разбухшее чудовище) или, напротив, образ революционной России в поэме «Хорошо!» — «подростка-страны», что «с каждой весной ослепительней».

Гипербола Маяковского, подобно сказочной и былинной, — одно из самых активных социально-контрастных средств художественной системы. Сказочная условность занимает в поэзии Маяковского гораздо более существенное место, чем обычно считают, имея в виду условные образы и ситуации, скажем, поэмы «150000000» или пьесы «Мистерия-буфф». Условные формы были характернейшей чертой поэтики Маяковского; они помогали ему свободно и смело перекидывать мост из прошлого — через настоящее — в будущее, — и не только благодаря таким образам, как «машина времени» или «Фосфорическая женщина». Не менее существенно, что многие метафорические образы и ситуации, как, например, обращение поэта к революционерам, похороненным на Красной площади, в поэме «Хорошо!» («И чудится мне, на красном погосте...») или «клич подвалов» (т. е. рабочих) «Мы прорвемся небесам в распахнутую синь. Мы пройдем сквозь каменный колодец» в поэме «Владимир Ильич Ленин», — уходящие своими корнями в сказочную фантастику, очень органичны в реалистической ткани стиха Маяковского. Именно подобные образы чаще всего словно на крыльях своих несут романтическую мечту поэта.

Маяковский никогда не пренебрегал, особенно в агитационных и сатирических стихах, поэмах и пьесах, прямым обращением к фольклорным образам и мотивам, всегда обнаруживая мастерское владение ими в своих поэтических трансформациях. Но не менее существенным оказывается часто подспудная, подпочвенная жизнь в его стихе народно-поэтического образа, несущего в себе глубинный заряд народного мироощущения. Маяковский всегда умеет передать ожидание небывалого, чудесного, заставить читателя поверить в него («Я знаю — город будет, я знаю — саду цвесть...», «И я, как весну человечества, рожденную в трудах и в бою...» и мн. др.). Вера поэта в осуществление этого небывалого была твердой и бескомпромиссной. Он видел огромные трудности, сам вместе со своим народом переносил лишения и невзгоды, но, подобно безымянным создателям сказок, верил в то, что, как говорил М. Пришвин о социально-философской сущности сказки, «добро всегда перемогает зло». Этот народный оптимизм определил всю мажорную (но отнюдь не бодряческую!) тональность его поэзии.

Кстати, именно этот глубоко народный оптимизм Маяковского, его жажда «пришпилить» сегодняшний день к истории были высоко ценимы певцом народной России Михаилом Пришвиным («Читаю взасос Маяковского»). В повседневном служении поэта времени Пришвин видел родственность своему творческому принципу.[39] Не менее родственным был ему народный оптимизм как определяющее свойство мировоззрения и мироощущения художника. Пришвин однажды сказал, что он всю свою жизнь «писал о радости» и что делать это «очень трудно», потому что истинный художник должен писать только правду. Не обходя сложных и противоречивых сторон действительности, Пришвин обрел, как он сам признавался, прежде всего под влиянием народной сказки, высшую правду трудовых масс — их исторический оптимизм («добро перемогает зло») как философскую концепцию жизни — и служил ей всеми своими силами. В не меньшей мере это можно отнести к Маяковскому. И то, что А. Фадеев в свое время довольно точно уловил органическое родство поэзии Маяковского с народно-поэтической традицией (оптимистическое

[39] *Пришвин М. М.* Собр. соч. в 6-ти т., т. 5. М., 1957, с. 414.

lib.pushkinskijdom.ru

мироощущение) и связал это со «старинным русским лубком», — также не случайно.

Маяковский вообще хорошо ощущал значение народного творчества в развитии революционного искусства, не только в смысле создания произведений, близких народным массам, но и в более широком идейно-эстетическом, жизненно-философском плане. «...Мексиканский посол в Париже, г-н Рейес, известный новеллист Мексики, — писал Маяковский, — предупреждал меня, что сегодняшняя идея мексиканского искусства — это исход из древнего, пестрого, грубого народного индейского искусства, а не из эпигонски-эклектических форм, завезенных сюда из Европы. Эта идея — часть, может еще и не осознанная часть, идеи борьбы и освобождения колониальных рабов» (т. 7, с. 275). Это высказывание Маяковского внутренне перекликается с пришвинским о жизненной оптимистической философии фольклора. Но оно также утверждает мысль о народном творчестве как искусстве первичном, подлинном. Если вспомним, как молодой Маяковский протестовал против «формальной новизны» и эпигонства символистского искусства, а в зрелые годы — против самоценных формальных увлечений и футуристов, и конструктивистов, и лефовцев, также отмеченных явной печатью вторичности, эпигонства, мы не можем недооценить глубинно-народную подпочву эстетики поэта.

Эволюция Маяковского как поэта неотделима от процесса углубления им понимания национальных основ творчества, можно сказать, даже обусловлена этим пониманием. Вот почему и вопрос об агитационности, публицистичности поэзии Маяковского представляется гораздо более сложным и важным, чем принято думать (и что, к сожалению, с такой очевидностью проявилось в последней дискуссии о наследии поэта). Маяковский и сам как будто повинен в неверном восприятии его поэзии: слишком часто и охотно подчеркивал он агитационные установки своего творчества. Даже о поэме «Хорошо!» сказал, назвав ее «программной вещью»: «Ограничение отвлеченных поэтических приемов (гиперболы, виньеточного самоценного образа) и изобретение приемов для обработки хроникального и агитационного материала» (т. 1, с. 28). Если, однако, внимательно присмотреться к тому, какое содержание вкладывал поэт в понятие «агитационность», можно прийти к выводу, что оно имело значительно более широкий смысл, чем утвердилось в нашем быту и в публицистике, и означало, скорее, средства художественного воздействия на сознание и психику читателя.[40]

Для того чтобы написать поэму «Хорошо!», это, по словам А. Фадеева, одно «из самых жизнерадостных и современных творений поэта»,[41] написать в условиях разрухи, бедности, отчаянной борьбы за существование, надо было обладать глубинным историческим мышлением, впитавшим многовековую историю своего народа, не раз из руин и пепла возрождавшего свой дом — свое отечество. Надо было вобрать в себя не только жизненный оптимизм рабоче-крестьянских масс, подведенных самой историей к необходимости преобразования веками складывавшегося эксплуататорского строя, но и всю гамму мыслей, переживаний, настроений, оценок явлений жизни трудовыми массами, чтобы создать такое полифоническое произведение, как поэма «Хорошо!». И то, что сам автор назвал агитационностью, — не что иное, как удивительная цельность, сконцентрированность всей образной системы ради утверждения идеи исторической необходимости рождения нового мира. Такая агитационность — высшая форма художественности.

---

[40] Пример шуточного применения поэтом этого понятия: стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» — это агитация за то, чтобы девушки любили поэтов («Как делать стихи?»).

[41] *Фадеев А.* Указ. соч., с. 692.

lib.pushkinskijdom.ru

Эта же целеустремленность обусловила и основные принципы типизации как исторической действительности в целом, так и нового героя как личности. Сквозь все несовершенства и трудности социальной действительности, неполадки и бедность быта Маяковский стремился разглядеть новую, будущую Россию, и именно эту «страну-подросток» воспевал всей силой своего поэтического слова:

Я вижу —
где сор сегодня гниет,
где только земля простая —
на сажень вижу,
из-под нее
коммуны
дома
прорастают.

(т. 8, с. 314)

Идеал Маяковского, которым он «мерял» жизнь, не был однолинейным и не мог вместиться в одноцветную краску публицистики. Он был всеохватывающим. Поэтому даже самые возвышенные, самые обобщенные образы не превращались в декларации, а были своеобразной идейно-эстетической «вытяжкой» из фактов и предвидения. Высочайшая способность видеть мир в трех измерениях (прошлого, настоящего и будущего) обусловила удивительную жизнестойкость смелого сотворчества с самой жизнью, которое могло соревноваться со сказкой, мифом и легендой. Творя «небывалое завтра», Маяковский, в отличие от того же Хлебникова, никогда не отрывался от повседневно насыщенной противоречиями действительности.

Итак, мы с полной уверенностью можем говорить о том, что Маяковский как великий мастер слова не мог бы состояться, если бы его художественное самосознание не уходило в глубокую подпочву национальной культуры, народной исторической жизни, если бы он не обладал высочайшим чувством народного словотворчества.

lib.pushkinskijdom.ru

В. Н. ТЕРЕХИНА

МАЯКОВСКИЙ В ЗАРУБЕЖНОМ МИРЕ

На выставке «20 лет работы» Маяковский с гордостью представил свои книги, вышедшие к тому времени тиражом 1 млн 200 тыс. экземпляров. «Нигде, никогда я не мог иметь такой поддержки, — говорил поэт в беседе с сотрудником латвийской газеты «День». — В 1919 году было выпущено 110 тысяч книг моих сочинений, тогда как прежде поэзию печатали в количестве 2000 экз.» [1] И сегодня, несмотря на огромные тиражи,[2] книгу его трудно найти праздно лежащей на прилавке магазина или книжной полке библиотеки.

Маяковский — непосредственный участник общественной и культурной жизни не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами. Его книги издавались около 500 раз в 50 странах, немало стихотворений включено в зарубежные антологии русской и советской поэзии, опубликовано в газетах и журналах. Более 30 постановок по произведениям Маяковского осуществлено за последние десять лет на профессиональных сценах и импровизированных подмостках 19 стран. К этому следует добавить книги издательств «Прогресс» и «Радуга» распространяемые за рубежом на 29 языках, в том числе таких редких, как маратхи, телугу, тамили, непали.

В чем причины растущего во всем мире интереса к Маяковскому? Прежде всего — это широкое революционно-демократическое движение, которое, вовлекая в социальную борьбу миллионы людей, делает все более близкими и необходимыми им идеи Октября, воплощенные поэтом глубоко и новаторски.

Неразрывность Маяковского и революции осознается крупнейшими деятелями культуры. «Несмотря на то что национальный характер и исторические условия каждой из стран мира различны, — отмечал индийский писатель Сардар Джафри, — влияние Маяковского охватывает все страны, потому что Маяковский — это поэт не одной какой-нибудь страны, Маяковский — это поэт эпохи, той эпохи, которая стала будущим человечества. Везде, где люди стремятся к свободе, слышно биение сердца Маяковского. Поэт писал на русском языке, Советский Союз вдохновил его стихи, но чувства, которые он выразил, — это чувства американцев и индийцев, испанцев и африканцев. Маяковский был гражданином Советского Союза и гордился этим, но уже давно он стал гражданином всех стран мира, так же как Ленин принадлежит не только России, но всему миру, потому что Ленин — это залог светлого и счастливого будущего человечества».[3]

Недаром к творчеству Маяковского обращаются в самые напряженные, самые решающие исторические моменты, находя в нем «строящую

---

[1] *Маяковский Владимир.* Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. XIII. М., 1961, с. 217. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.

[2] По данным Всесоюзной книжной палаты на 1 янв. 1982 года, произведения Маяковского в нашей стране были изданы 1176 раз на 83 языках общим тиражом 135 млн 593 тыс. экз.

[3] Иностранная литература, 1956, № 11, с. 182.

lib.pushkinskijdom.ru

и бунтующую силу», энергию оптимизма. Польский поэт А. Сандауэр рассказывал, как в разгар войны, в 1943 году, скрываясь в карпатских лесах, он начал переводить поэму «Хорошо!»: «...без оригинала, без бумаги, без карандаша — которым, впрочем, из-за мороза и мрака нельзя было бы писать — переводил по памяти, ища в стихах избавления от темноты, голода и холода».[4]

Для многих знакомство с поэзией Маяковского означало приход к социалистическому мировосприятию, к социальной активности. Владислав Броневский не случайно считал, что ему он «обязан окончательным разрывом с символическим старьем и отношением к слову, как к оружию борьбы».[5] Сборник «Дымы над городом», отмеченный Маяковским, положил начало польской поэзии социалистического реализма.

Творчество Маяковского созвучно нашим дням не только своим социалистическим пафосом, но и поиском новых форм художественной выразительности. В лирике и эпосе, в журналистике и политплакате, в драматургии и кинематографе — везде Маяковский дал начало плодотворным, ведущим в будущее, традициям.

Он «...открыл и внес во всемирную лирику новые мотивы, которых литература не знала до него; уловил и воплотил в поэзии нечто новое: стихийный ритм безымянной движущейся массы; создал... новое искусство: искусство динамики и ритма. Это новое завоевание в области литературы, новый вклад в человеческую культуру».[6] Так еще в 1924 году определял место Маяковского в мировой культуре выдающийся болгарский поэт, первый переводчик стихов Маяковского на болгарский язык Гео Милев.

Прошло полвека, и мы видим, что значение таково явления, как Маяковский, особое. Он поэт всех, чья «нация социалистичья», и выступает связующим звеном между многообразными явлениями социалистического искусства, далеко отстоящими друг от друга и по времени, и географически.

...голос его долетает
до африканских саванн.
И под звуки тамтама
с удивительной силой звучат
«Левый марш»,
и «Мистерия-буфф»,
и поэма о днях Октября —
«Хорошо!
хорошо!
Хорошо!»[7]

Так же как для молодого малийского поэта Гауссу Диавары, повсюду Маяковский предстает человеком будущего, во всем подстать своему творчеству. Притягательная сила его личности — еще одна причина все более глубокого внимания к советскому поэту. Как вспоминал И. Бехер, «тогда, когда его стихи только начали еще переводить, он уже воздействовал на нас своей титанической личностью».[8]

Интерес к необыкновенному человеку Владимиру Маяковскому (об этом свидетельствовали даже первые газетные упоминания о нем) ведет к его творчеству, а созданное им, словно в символе, воплощается в его неповторимом облике.

Неслабеющий интерес к жизни «поэтического летописца своего вре-

---

[4] Цит. по: W. Majakowskij. Materialy zebral i wstępem opatzyl F. Nieuważny. Warszawa, 1965, s. 290.
[5] Иностранная литература, 1973, № 7, с. 218.
[6] *Милев Г.* «И свет во тме светится...» — Пламък, 1924, кн. 1, с. 44.
[7] Иностранная литература, 1973, № 7, с. 212.
[8] *Бехер И.* Открыватель мира. — Правда, 1940, 14 апр.

lib.pushkinskijdom.ru

мени»[9] отразился в обилии биографических книг, статей, диссертаций, основным предметом которых являются споры о новом типе человека и поэта.

Очень разным предстает Маяковский на этих страницах, ибо те ценности, которые делают его нашим современником, воспринимаются во всем мире неоднозначно. Существенное значение имеют политические, исторические, национальные, культурные особенности каждой страны. И все же в этом естественном многообразии конкретных ситуаций обнаруживаются черты некоторой общности, позволяющие нам говорить о современном восприятии Маяковского в крупнейших регионах мира: в странах социализма, в капиталистических странах, в странах Азии, Африки, Латинской Америки. Это дает возможность увидеть конкретные факты и свидетельства в перспективе важнейших социально-культурных процессов последнего десятилетия.

* * *

Современный этап восприятия творчества Маяковского в капиталистическом мире начался в середине 60-х годов на волне массовых движений протеста. В условиях обострения противоречий буржуазного общества, его очевидной неспособности разрешить экономические, социальные, нравственные проблемы, защитить гуманистические ценности усиливаются нападки правящих кругов на идеологию и культуру социализма. Следствие этого — очень редкие издания в капиталистических странах произведений Маяковского и весьма активная деятельность советологов, направленная на искажение облика великого поэта Октябрьской революции.

Не первое десятилетие существует международная школа фальсификации советской литературы. Причем, по данным журнала «Славик ревью», доля работ по этой тематике среди прочих исследований о Советском Союзе постоянно возрастает — в 4 раза при общем росте в 2.5 раза.[10] Из более чем 150 книг, статей, рецензий по различным вопросам жизни и творчества Маяковского, которые вышли за последние 20 лет в капиталистических странах Европы и США, около половины содержат мифы времен «холодной войны» и «бродячие сюжеты» из статьи Р. Якобсона «О поколении, растратившем своих поэтов».

Достаточно сослаться на последнее издание книги Марка Слонима «Русская советская литература. Писатели и проблемы. 1917—1977».[11] Оно рекомендуется как своего рода стабильный учебник, в котором, по словам другого «специалиста» Э. Симмонса, «критические интерпретации советской прозы и поэзии вполне самостоятельны». Однако автор, не отличаясь оригинальностью, сместил все исторические перспективы, чтобы вопреки хорошо известным фактам изобразить на отведенных «поэту революции» (так называется глава о Маяковском) 12 страницах из 437 «конфликт» поэта с советской властью. Признавая, что «после Блока он первым оказал такое мощное и широкое влияние» (с. 31), М. Слоним по существу свел заслуги Маяковского к роли «стихотворного комментатора последних известий» (с. 24).

С откровенно советологических изысканий начинал и один из самых известных западных специалистов по Маяковскому Эдвард Браун. Будучи профессором Стэнфордского университета в Калифорнии (именно там

---

[9] *Мицковиќ С.* Мајаковски и революцијата. — В кн.: *Мајаковски В.* На сет глас. Скопје, 1970, с. 82.

[10] Подробнее см.: *Блинкин Я. А.* Диссертации по истории Советского Союза, защищаемые в США. — Вопросы истории, 1974, № 6, с. 181—187.

[11] *Slonim M.* Soviet Russian Literature. Writers and Problems. 1917—1977. N. Y.—L., 1977.

lib.pushkinskijdom.ru

в 1919 году была основана одна из старейших антикоммунистических организаций — Гуверовский институт войны, революции и мира — и выходит журнал того же направления «Рашен ревью»), Э. Браун не раз пытался изобразить Маяковского в «прокрустовом ложе» новой действительности, которая якобы ограничивает развитие его поэтической индивидуальности.[12] Однако сила таланта Маяковского такова, что чем более подробно знакомится исследователь с его творчеством, документами биографии и эпохи, тем труднее ему избежать правды, тем чаще вынужден он делать оговорки и прибегать к фигуре умолчания. Так, в книге «Маяковский. Поэт в революции», изданной, между прочим, за счет филантропического фонда одного из крупнейших монополистов Эндрю У. Меллона, Э. Браун, приравнивая литературный бунт к социальной революции, использует имя Маяковского, провозглашает его одним из предшественников «новых левых». Он пишет о высоких поэтических достоинствах многих произведений поэта, в частности поэмы «Во весь голос», но делает при этом характерную оговорку, что «ее идеологическая цель не должна скрывать от нас качество этой работы»,[13] оговорку, отчетливо выражающую неприятие идейно-эстетической концепции Маяковского. Жизнь поэта отождествляется с его творчеством: «...структура его поэзии в целом, — поясняет Э. Браун, — воспроизводит очертания событий его жизни, как бронзовая статуя — модель».[14]

Встречаются и прямолинейные искаженные толкования сложных моментов биографии Маяковского, прямая спекуляция на неутоленном интересе к его личности.[15]

Знакомясь с архивными и музейными коллекциями нашей страны, работами советских ученых о Маяковском, наблюдая растущий во всем мире интерес к социалистической культуре, такие исследователи, как К. Фриу (Франция), Б. Янгфельдт и Н. Нильсен (Швеция), Тадао Мидзуно (Япония) и др., пытаются отойти от свойственных буржуазной науке штампов. Однако идейно-философская ориентация этих довольно различных по своим исходным принципам ученых не позволяет верно воспринять глубинные основы поэтического наследия Маяковского. В отдельных работах отражаются разнообразные левоанархистские концепции.

Из высказываний Маяковского об искусстве абсолютизируются лишь некоторые, изолированные от конкретных исторических условий. Б. Янгфельдт, например, утверждает, что поэт был футуристом, мечтавшим об отделении искусства от государства: «Маяковский оставался авангардистом всю жизнь и был не менее „футуристом“ в послереволюционные годы, чем в дореволюционный период».[16] Отдельным новаторским приемам в его творчестве приписывается самостоятельное революционизирующее значение, вне и помимо воплощенной ими идеи.

Антибюрократическая сатира Маяковского в таком превратном истолковании становится оружием борьбы против всякого государственного аппарата на «беспартийную демократию». Вера в торжество новых человеческих отношений — «чтоб вся на первый крик: — „Товарищ!“ — оборачивалась земля» — интерпретируется как призыв к разрушению морали.

---

[12] См., например: Russian Literature since the Revolution. N. Y.—L., 1963.

[13] *Brown E.* Majakovsky. A Poet in the Revolution. Princeton Univ. Press, 1973, p. 14.

[14] Ibid., p. 7.

[15] Особенно шумный отклик получила книга «Люблю: рассказ о Вл. Маяковском и Лиле Брик». (*Charters A., Charters S.* I Love: The Story of VI. Mayakowsky and Lili Brik. N. Y., 1978). Подобные «изыскания» подверг аргументированной критике Б. П. Гончаров (см.: *Гончаров Б. П.* «...Пожалуйста, не сплетничайте». Как американские «советологи» искажают творчество В. Маяковского. — Лит. газ., 1981, № 31, 29 июля, с. 2).

[16] *Jangfeldt B.* Majakowskij and futurism. 1917—1921. Stockholm, 1976, p. 12.

lib.pushkinskijdom.ru

Однако несмотря на все эти попытки тенденциозного истолкования наследия великого поэта революции, на Западе набирает силу стремление к глубокому его изучению. За объективное понимание творчества Маяковского решительно выступают критики-марксисты, и среди них Клод Прево (Франция), Мартин Наг (Норвегия), Филипп Боноски, Гейлорд Лерой (США). Не один раз вступал в ожесточенные дискуссии австрийский писатель и переводчик Гуго Гупперт. Все они связывают с именем Маяковского эпическую традицию современной поэзии, ее повседевное участие в политической борьбе.

С развитием массовых движений за мир, за демократию, за право на труд, сблизивших интересы пролетариата, интеллигенции, студенчества, в странах Запада возросла роль разнообразных агитационных жанров. Политизация темы, поиск и применение художественных форм, обладающих непосредственным политическим воздействием, привлекли пристальное внимание к этим сторонам художественного наследия Маяковского.[17] Песни протеста, сатирические ревю, выставки плаката сопровождают многотысячные антивоенные марши и митинги трудящихся США, ФРГ, скандинавских стран, Японии...

В конце 60-х годов в ФРГ появился «Уличный театр», похожий на «Синюю блузу» 20-х. Студенческие группы разыгрывали свои агитпьесы в рабочих районах, там же, где находили для них сюжеты. Автор одной из них, «События на заводе Кампнабель учат нас: рабочие, сопротивляйтесь», Петер Шютт назвал своими учителями Маяковского и Брехта. В духе агитлубков Маяковского, его газетных фельетонов и репортажей пишут о событиях сегодняшнего дня авторы «стихов протеста».

К еще более ранней социалистической традиции, чартистской, обратились английские поэты, причем в отрывистых, четких ритмах их стихов обнаружилось сходство с поэзией Маяковского.[18] Не случайно именно в 70-е годы был широко отмечен 85-летний юбилей пролетарского поэта Хью Макдиармида, прославившего забастовку 1926 года. Тогда же ливерпульскими тред-юнионами была установлена мемориальная доска создателю первого английского романа о рабочем классе «Филантропы в рваных штанах» Роберту Тресселу, могилу которого после длительных поисков обнаружили на кладбище городской бедноты.

Важным этапом в объединении всех «социалистических и демократических элементов национальных культур» (В. И. Ленин) в интернациональную социалистическую культуру стало охватившее весь мир движение протеста против войны во Вьетнаме. Семьдесят американских писателей, художников, ученых (среди них — Джеймс Болдуин, Пит Сигер, Алан Гинсберг) подписали обращение, в котором говорилось, что «любое выступление против этой позорной войны... будет служить поддержкой той Америки, которую мы любим и которой гордимся».[19] Во многом под воздействием Маяковского, по словам немецкой исследовательницы Урсулы Райнхольд, «начал складываться новый тип писателя, связавшего свою судьбу с коммунистической партией. В этом находила свое реальное продолжение традиция социалистической литературы 20—30-х годов, которая долгие годы была прервана...»[20]

Гражданская активность, определенность революционного идеала и гуманизм роднят с Маяковским и Роберта Лоуэлла, призывавшего аме-

---

[17] См., например: *Дик Ф.* Пьесы Маяковского для агитпропа и цирка. — Drama Review, 1973, № 1 и др.

[18] См.: *Марати Янош.* Реализм: вообще и конкретно. — В кн.: Социалистический реализм и проблемы эстетики, вып. 1. М., 1967, с. 73.

[19] Цит. по: *Саруханян А. П.* Уроки Вьетнама и ответственность писателя. — В кн.: Современный революционный процесс и прогрессивная литература. М., 1976, с. 371.

[20] Иностранная литература, 1977, № 11, с. 232.

lib.pushkinskijdom.ru

риканских студентов вернуть регистрационные карточки правительству, и Уолтера Лоуэнфелса, поэта-коммуниста, автора сборника «Где Вьетнам? Американские поэты отвечают». «Он подобен Маяковскому», — писал о Лоуэнфелсе Оукли Джонсон. Одну из своих последних книг поэт озаглавил: «Революция — это значит быть человечным». Эти слова заставляют вспомнить стихотворение Маяковского «Революция»:

Это народа огромного громо́вое:
— Верую
величию сердца человечьего!

(I, 140)

В 1974 году пала фашистская диктатура в Португалии. Первая возможность приехать в Москву — и Жозе Гомеш Феррейра приходит к памятнику Владимиру Маяковскому, чтобы рассказать поэту Революции о своей родине. Ему слышатся в гуле площади напутственные слова Маяковского:

Ты, поэт, неспроста оказавшийся тут,
я не знаю, кто ты,
как тебя зовут:
скажи своему народу —
пусть всегда
ему светит одна путеводная звезда —
Революция,
Поэзия,
чистым пламенем осененная рука,
рассекающая пропасть
крыльями стиха.[21]

К Маяковскому обращаются как к яркому воплощению возможностей социалистического искусства в эпоху крупных общественных движений, когда, по словам американского писателя Рида Уитмора, «необходим национальный поэт диапазона Маяковского». В середине 60-х годов, когда тысячи американцев двинулись в Вашингтон, чтобы протестовать против войны во Вьетнаме, Рид Уитмор был консультантом по вопросам поэзии в Библиотеке конгресса США: «Я впервые увидел собственными глазами силу их презрения к Вашингтону. Они думали, что никто не может остаться в Вашингтоне и не прогнить».[22] Поэт уверен, что будь Маяковский в США в эти годы, он бы шел в колоннах демонстрантов, похожий на поэтов-певцов — Фреда Гарднера, Пита Сигера, Джоан Баэз, — ибо Маяковский, по словам автора статьи, их «поэтический лидер без гитары». Вся же «чудовищная литературная машина бесконечно производит шлаки», потому что поэтам предлагают отказаться от социальных проблем в пользу всевозможных анархо-индивидуалистических альтернатив.

Так Маяковский буквально «через головы поэтов и правительств» становится непосредственным участником самых массовых революционно-демократических движений нашего времени. Отмечая растущий интерес к советскому поэту, «личности, выдающейся во всем, человеку великой духовной энергии и мощи», один из английских журналистов воскликнул: «Не зовите нас, мистер Маяковский, мы позовем Вас!».[23] Свидетельство тому — многочисленные постановки его произведений на сценах студенческих и рабочих клубов, в программах фестивалей и митингов.

В 1919 году Маяковский готовил в Москве «зрелище необычайнейшее» — представление «Мистерии-буфф» на подмостках огромного фонтана посреди Лубянской площади. Не осуществленный в тот трудный год,

[21] Там же, с. 146.

[22] *Whittemore R.* A poetic leader without guitar. — New Republic, 1971, April 3, p. 25.

[23] *Miller A.* Don't call us, Mr. Mayakovsky, we'll call you. — Anglo-Soviet Journal, 1974, № 1—2, p. 38.

lib.pushkinskijdom.ru

этот смелый замысел был реализован в 1973 году актерами «Арена-театра» в Стокгольме. «Мистерия-буфф» была разыграна на палубе старого парохода «Ньютиг», стоявшего у берега. Сцена этого плавучего театра — сама земля, которую захлестнул революционный потоп, ковчег, созданный людьми труда, и наконец, сияющая огнями Коммуна.

С успехом шла «Мистерия-буфф» в столице Дании Копенгагене на сцене «Фиольтеатрет» (режиссер Г. Нольсё, 1976).

Приемы народного балаганного действа, цирка, политического фарса, объединенные в этой пьесе пафосом революционного обновления, особенно привлекают самодеятельных артистов. В 1967 году, к 50-летию Октября, по решению Общества трудящихся — любителей театра Японии, «Мистерия-буфф» была поставлена силами восьми драматических коллективов Токио. То же «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи» выбрали для своего спектакля молодые артисты экспериментального театра Финской драматической школы и Драматического колледжа в Тампере (1974).

В творчестве, в самой личности Маяковского молодежь Запада старается обрести жизненные ориентиры, направление художественного поиска. Так, на ежегодном Голландском фестивале искусств (1981) «Независимый театр» из Роттердама показал спектакль «Что случилось с Маяковским?». В композиции, созданной коллективом труппы под руководством Я. Ламерса, использованы отрывки из пьес, поэтическое слово Маяковского, воспоминания. Зрители видят рядом с «Окнами РОСТА» современные политические плакаты и фотодокументы, слышат мелодии 20-х годов. А двумя годами раньше в Италии молодежный театр «У» в Турине осуществил спектакль-трилогию по поэме Маяковского «Владимир Ильич Ленин» и произведениям Есенина «Анна Снегина» и «Пугачев». Как отмечала газета «Паэзе сера», «спектакль захватывает зрителя, переносит его в Россию, показывает революцию, победу Ленина, жизнь Маяковского и Есенина».[24]

Неизменно велико тяготение к Маяковскому во Франции. Еще в 1959 году на сцене прославленного театра «Ателье» режиссер Андре Барсак поставил пьесу «Клоп». В последние годы «феерическая комедия» Маяковского шла в Каэне (реж. М. Дюбуа) и в театре сатиры в Вениссье (реж. Б. Карлуччи). Для этой постановки студенты-слависты университета Клермон-Ферран под руководством профессора Жана Перюса сделали новый перевод пьесы, а композитор Мишель Бернар написал своеобразную «музыку пожарных».

Взволнованно был принят и балетный спектакль труппы Ролана Пети «Зажгите звезды» — романтическая баллада о Маяковском на музыку Сергея Прокофьева.

Владимир Маяковский известен не только в среде интеллигенции. Он «во весь голос» говорит с трудящимися капиталистических стран. В рабочих предместьях Парижа показывают свою композицию «Будущее не придет само» молодые энтузиасты под руководством Сержа Пота. Широкий общественный резонанс сопутствовал выставке «20 лет работы Маяковского», которая длительное время экспонировалась во Франции (1975) и Англии (1982). Эта выставка воспроизводит экспозицию, сделанную Маяковским в 1930 году, для того чтобы показать: «поэт тот, кто в нашей обостренной классовой борьбе отдает свое перо в арсенал вооружения пролетариата».

К пролетариату обращается Маяковский на традиционных фестивалях крупнейших коммунистических газет — французской «Юманите» и итальянской «Унита».

---

[24] Лит. газ., 1979, № 22, 30 мая, с. 15.

lib.pushkinskijdom.ru

В телефильме «Париж. Почему Маяковский?» (автор сценария — лауреат Государственной премии Г. Зубков, режиссер — А. Лисакович. Творческое объединение «Экран», 1981) запечатлен пролетарский певец Роже Варне, исполняющий для сотен участников праздника «Юманите» свою «особую песню» о Владимире Маяковском. «Почему Маяковский?», — задает вопрос автор фильма. «Мир меняется, и мы обращаемся к поэту, который, как никто другой, был устремлен в будущее», — отвечают французы.

В Италии, на одном из фестивалей газеты «Унита» (Неаполь, 1976), состоялся своеобразный смотр инсценировок произведений Маяковского. Популярный актер Валентино Орфео выступил не только как исполнитель главной роли, но и как постановщик пьесы «Клоп», появившейся на римской сцене под названием «Божественная комедия». Один из лучших итальянских чтецов Кармило Бене подготовил программу стихов Маяковского.

В канун праздника газеты итальянских коммунистов, проходившего в 1982 году в Пизе, вышло из печати самое полное издание Маяковского на Западе — восьмитомник под редакцией профессора И. Амброджио. Событием стала выставка «Маяковский — журналист», которую в рамках фестиваля показал Государственный музей В. В. Маяковского (Москва). Почти два миллиона трудящихся Италии смогли познакомиться с работой поэта-агитатора. Каждый экспонат: «Окна РОСТА», сатирические рисунки, фотографии, стихи в газетах и журналах — все находило незамедлительный отклик у посетителей, соотносилось с нынешней непростой политической ситуацией: «Раскрыл я с тихим шорохом глаза страниц... И потянуло порохом от всех границ...»

По окончании фестиваля жители коммуны Вольтерра попросили показать выставку в местном музее. И в этом небольшом городке люди, вникая в стихи Маяковского о революции и Антанте, о бюрократах и мещанах, «о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка», начинали обсуждать острейшие проблемы нашего времени, выходили вслед за поэтом из «квартирного мирка» в огромный мир человечества. Несомненно, для них творчество Маяковского — не столько факт историко-литературный, сколько явление современное, связанное с борьбой за будущее.

О воздействии примера советского поэта на становление деятелей прогрессивной культуры не раз говорил Луи Арагон: «Владимир Маяковский — маяк, освещающий дорогу, по которой шагает жизнь. В свете Маяковского мы переоцениваем наши собственные богатства, мы лучше понимаем и наши истоки, и наше движение».[25] А это значит, что, несмотря на упорное противодействие со стороны апологетов буржуазного общества, влияние Маяковского на социальную и культурную жизнь капиталистических стран, его вклад в формирование социалистической культуры в них возрастает.

* * *

Поиск своего пути развития, характерный для стран Азии, Африки и Латинской Америки, придает проблеме духовной ориентации особое значение. Стремясь сохранить самобытное искусство предков и избежать скомпрометировавшей себя буржуазной массовой культуры, национальная интеллигенция все более пристально изучает опыт культурного строительства в СССР. Маяковский выступает как пример служения своему народу, как поэт, не только поставивший задачу «делать социалистическое искусство», но и практически создавший образцы произведений разных жанров с учетом низкого культурного и политического образования в массах, что составляет характерную особенность многих стран и

[25] Там же, 1954, № 161, 30 дек., с. 4.

lib.pushkinskijdom.ru

в настоящее время. На этот опыт ссылается молодой писатель из Народной Республики Бенин Айя Хамид: «По словам Маяковского, революционный поэт отдает „всю свою звонкую силу“ атакующему классу. Настоящая литература не может не быть революционной, не может не звать к решительной и полной перестройке общества... Мы должны не только защищать прогрессивные идеи, наш долг — создать передовую, революционную, оптимистическую литературу, зовущую к лучшему, счастливому обществу».[26]

Формирование национальной культуры идет в условиях борьбы за независимость, за социальное равенство, за демократию. Об удивительной силе воздействия стихов Маяковского на сражавшихся палестинских патриотов рассказывал, выступая в Государственном музее В. В. Маяковского, поэт Муин Бсису. Позже, покидая осажденный Бейрут, М. Бсису «взял с собой портрет великого поэта революции Владимира Маяковского. Он украшал помещение... редакции журнала „Лотос“, объединяющего прогрессивных писателей стран Азии и Африки». По словам палестинского поэта, Маяковский «был как бы с нами, в наших революционных рядах».[27]

Маяковский был и в рядах вьетнамских партизан, выпустивших на оберточной бумаге тоненькую книжечку со стихами о Ленине.[28]

Убежденность Маяковского в действенной силе слов, в том, что «песня и стих — это бомба и знамя», близка сандинистам Никарагуа. Их «АВС» — политическая азбука — сделана по принципу «Советской азбуки» для солдат революционной России.

Самый непосредственный интерес вызывают «Окна РОСТА» Маяковского, плакаты, разъясняющие декреты народной власти, пропагандирующие ее завоевания. Несколько десятилетий назад один из патриотов Гаити, поэт Жак Румен, связывая задачу создания новой поэзии с опытом Маяковского, писал: «Искусство... нынешнего дня должно быть орудием, схожим с листовкой, памфлетом или плакатом. Если мы сумеем соединить с классовым содержанием поэмы красоту формы, если нам удастся воспринять урок Маяковского, мы сможем создать великую революционную и человеческую поэзию, достойную тех духовных ценностей, на защиту которых мы должны встать».[29]

Духовные ценности революционно-демократической культуры приходится отстаивать и в столкновении с архаичностью, замкнутостью традиционных поэтических форм.

Эти черты в латиноамериканской поэзии Владимир Маяковский увидел во время своего краткого пребывания в Мексике в 1925 году. Он с удивлением отметил, что поэты «пишут почти одни лирические вещи со сладострастиями, со стонами и шепотами и про свою любимую говорят: Комо леон нýбио (как нубийский лев)» (VII, 277). На этом фоне поэзия Маяковского производила огромное впечатление. Свидетель выступлений Маяковского в Мексике, замечательный художник Диего Ривера вспоминал, что Херман Луис Арсубиде и Аркелес Веда («это были как раз те, которые сравнивали своих любимых с нубийскими львами») вскоре «нашли верное направление для своего творчества и создали превосходные поэтические произведения, написанные в хорошей и ясной форме, доступной для массового читателя... За ними последовали и другие. Все это было результатом созидательного, прогрессивного и мощного

[26] Иностранная литература, 1977, № 3, с. 188.

[27] Известия, 1982, 24 сент.

[28] Переводчик поэмы «В. И. Ленин» Суан Зьеу писал: «Идейность Маяковского — наша, коммунистическая, хотя стихотворный размер, стиль не похожи на те, что свойственны нашей поэзии». (Цит. по: *Никулин Н. И.* Поэзия социалистического Вьетнама. — В кн.: Социалистический реализм на современном этапе его развития. М., 1977, с. 288).

[29] Иностранная литература, 1973, № 7, с. 216.

lib.pushkinskijdom.ru

влияния необычайного гения Маяковского».[30] Творческий пример советского поэта во многом содействовал рождению и укреплению в поэзии новых, дотоле незнакомых прогрессивных традиций. Они касались не только поэтики, но затрагивали самую суть отношения поэта к миру. Размышляя о воздействии «поэта-гиганта», Николас Гильен подчеркивал, что «поэзия Маяковского оказала большое влияние и на содержание. Поэты Кубы стали интересоваться классовой борьбой, стали участвовать в классовой борьбе и стали писать стихи о классовой борьбе».[31] Именно тогда, в канун 10-летия Октября, появилась первая в кубинской литературе поэма, в центре которой был рабочий-революционер, — «Братский привет механическому цеху». Ее автор Рехино Педросо рассказывал: «...то, что было написано мной, стало прямым отражением событий в далекой России, отражением революционного, классового самосознания кубинского пролетариата...» [32]

Путь революционного самосознания становится и способом выхода из региональной замкнутости к мировой социалистической культуре. Примером может служить сборник «Штурм неба. Антология мировой революционной и коммунистической поэзии», изданный в Гаване в 1975 году. Среди ста «больших поэтов, которые свою жизнь и свой талант отдали общему делу всех угнетенных» (так сказано в предисловии), видное место занимает Владимир Маяковский. Воздействие его творчества многообразно, и подчас это уже вторичное влияние, идущее через крупнейших национальных поэтов, таких как лауреат международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» и Нобелевской премии Пабло Неруда. Глубоко воспринявший поэзию Маяковского еще в 20-е годы, он писал: «Среди одряхлевших поэтических систем, с их классификацией рассветов и сумерек, раздался его голос, подобный молоту строителя... Он, а не творцы развлекательных попурри, был отныне собратом моим по искусству. О нем я не раз вспоминал в окопах республиканцев у стен осажденного Мадрида в дни боевого моего крещения».[33] Великий чилийский поэт всколыхнул поэзию Латинской Америки, и через него влияние Маяковского распространилось по всему континенту. И уже в стихах Эрнесто Кардинале и других революционных поэтов Никарагуа звучат публицистические интонации «агитатора, горлана-главаря».

Исследователи отмечают воздействие творчества Маяковского на «новых поэтов» Индии.[34] Не только поэтика раннего Маяковского с ее урбанизмом, сниженной лексикой, но и сложные метафоры поэмы «Во весь голос» входят в поэтический язык индийцев. Гаджанан Муктибодх в стихотворении «Я от вас далек» размышляет: «Чтобы очистить вселенную, нужен ассенизатор. Я не в силах им стать. Но каждый день кто-то внутри кричит мне, что нет грязной работы».

Художественный опыт Маяковского имеет исключительно важное значение для молодых поэтов социалистической ориентации. Малийский поэт Гауссу Диавара в книге «Великие горизонты», в главе со знаменательным названием «Мое становление как социального поэта», ведет стихотворный разговор с Владимиром Маяковским: «Может быть, волнения африканского поэта, ищущего свой путь, не чужды ему? Он, давший мировой литературе такие бессмертные произведения, как „Наш марш“, „В. И. Ленин“, „Во весь голос“, оставивший в наследство советским поэтам пылкую любовь к человеку, не мог не понять меня». И Маяковский отвечает: «Настоящее тянет крылья к контурам Завтра. В огнеды-

[30] ГММ, инв. № 13768. Воспоминания Д. Риверы (рукопись).
[31] Иностранная литература, 1973, № 7, с. 210.
[32] Там же, 1977, № 11, с. 279.
[33] Там же, 1973, № 7, с. 214.
[34] *Сенкевич А. Н.* Идея свободы в трактовке «новых поэтов» хинди. — В кн.: Современный революционный процесс и прогрессивная литература, с. 283—304.

lib.pushkinskijdom.ru

шащей солнца стихии поднимется человек во весь свой богатырский рост, и лучи его разума понесут счастье вселенным».[35] В сложном сцеплении элементов негритянской поэзии, французского языка явственно слышен голос Маяковского:

И он,
свободный,
ору о ком я,
человек —
придет он,
верьте мне,
верьте!

(I, 242)

Высоко оценивают творческие завоевания Маяковского крупнейшие писатели Латинской Америки. Лауреат международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» аргентинский романист Альфредо Варела, посетив дом Маяковского, записал в книге почетных гостей: «Жгучая жизнь Маяковского — живой урок для всех революционных писателей». В 70-е годы в Аргентине трижды выходила антология произведений поэта с предисловием Лилы Герреро.

В Бразилии в начале 60-х годов сложился широкий общественный интерес к жизни и творчеству Маяковского. Только в 1961—1962 годах в литературном приложении в газете «Эстадо де Сан-Пауло» было опубликовано 10 статей о советском поэте. В это же время выходили сборники его стихов, в существовавших тогда Народных центрах культуры шли агитпредставления для крестьян и городской бедноты. Знаменитый бразильский писатель Жоржи Амаду свидетельствовал: «Маяковский учит нас всех, писателей и поэтов, как надо превратить искусство в орудие пролетариата для строительства социализма».[36] Такое восприятие опыта Маяковского тем более значимо в условиях борьбы за демократизацию общества, когда и работа о поэтике стиха Маяковского в соотношении с прозой, и постановка в театре «Канесао» в Рио-де-Жанейро пьесы «Клоп» вызывают дискуссии, далеко выходящие за рамки эстетических проблем.

Обращаясь к Маяковскому, к его творческому наследию, деятели искусств стран Азии, Африки, Латинской Америки теснее соприкасаются с идеями социализма, с опытом реального социализма, пророчески воспетого поэтом. Это один из ярких ориентиров в интеллектуально-художественном движении. Даже там, где восприятие творчества Маяковского только начинается, оно связано с признанием высокого авторитета нашей Родины. Один из видных революционеров Амилкар Кабрал, приветствуя 50-ю годовщину образования СССР, сказал: «Маяковский, поэт революции, с волшебной силой воспел гордость людей, пишущих на языке Ленина. Пусть же нынешние поэты на всех континентах воспевают новое и прекрасное чувство гордости за то, что нам довелось родиться и жить в эпоху, когда выросло и навечно окрепло прекраснейшее творение социалистических республик».[37]

* * *

Наиболее широко и органично Маяковский воспринимается в социалистических странах. Именно здесь его наследие — неотъемлемая часть общественной и культурной жизни, а он сам стоит вровень с национальными поэтами. Этому в значительной мере способствуют издавна существующие литературные связи, а у славянских народов и языковая

[35] Цит. по: Современная художественная литература за рубежом, 1977, № 5, с. 80.
[36] Лит. газ., 1973, № 29, 18 июля, с. 5.
[37] Правда, 1972, 24 дек.

lib.pushkinskijdom.ru

близость. Глубокий, плодотворный след оставили и непосредственные личные контакты Маяковского с деятелями искусства Германии, Польши, Чехословакии, Венгрии, Болгарии, но важнейшей предпосылкой распространения и воздействия его творчества является идейно-политическое единство стран социалистического содружества. Благодаря ему в 70-е годы в условиях сложившейся общности социалистических литератур художественный опыт Маяковского предстает как интернациональное достояние.

Показательно, что антология поэтов братских стран, изданная в Болгарии, озаглавлена словами Владимира Маяковского: «Слушайте, товарищи потомки...»[38] В Чехословакии была выпущена книга стихов Маяковского с параллельными текстами на русском, чешском, словацком, болгарском, немецком языках. 80-летие со дня рождения советского поэта было отмечено многочисленными публикациями во всех социалистических странах. Центральные газеты Чехословакии, например, напечатали его стихи в лучших переводах («Руде право» — «Во весь голос», «Правда» — «Левый марш», «Нове слово» — «Разговор с товарищем Лениным»).

Сближению социалистических культур содействуют и постановки пьес Маяковского. Настоящим событием в театральной жизни Болгарии были спектакли Государственного театра сатиры в Софии «Клоп», «Баня» (в конце 50-х годов) и особенно «Мистерия-буфф» (1967). Огромный алый плакат художника Л. Чехларова по-маяковски наглядно представлял образ пьесы: «Дорога Революции». Успех постановок был подтвержден на гастролях в Москве.

Интересный спектакль по пьесе «Клоп» (реж. Иван Добчев) идет на сцене пловдивского театра, а написанная не без влияния Маяковского, прежде всего его «Бани», пьеса болгарского драматурга Є. Стратиева «Замшевый пиджак» поставлена Московским театром сатиры.

Новаторский характер драматургии Маяковского румынские критики сравнили с «первым ударом гонга в мире Талии», прозвучавшим в постановках Бухарестского театра комедии и Национального театра им. И. Л. Караджале.

Давние традиции сценического воплощения произведений Маяковского сложились в ГДР. Бертольд Брехт писал, что полнота восприятия их «зависит от того, будем ли мы соответствовать требованиям нашей борьбы».[39] Вероятно поэтому режиссеры выбирают для постановки наиболее трудную, политически заостренную, но и предельно актуальную «Баню». Спектакли театра им. М. Горького в Магдебурге и «Дойчес театр» в Берлине вызвали заинтересованные, серьезные отклики.

Активная переводческая и издательская работа приблизила произведения Маяковского к массовому читателю. Высокую оценку получила деятельность чешского пропагандиста и переводчика поэзии Маяковского Иржи Тауфера, удостоенного премии им. Клемента Готвальда за книгу «Судьбы и произведения», где среди других опубликован прекрасный литературный портрет советского поэта. Стали классическими переводы Гуго Гупперта, который представил немецким читателям пятитомного собрания сочинений практически полный объем работ Маяковского.

С участием поэта и переводчика Радована Зоговича, который еще в годы войны спас от фашистов книги Маяковского, вышло в свет пятитомное собрание избранных произведений поэта на сербскохорватском языке.

Директор бухарестского издательства «Универс» профессор Ромул Мунтяну, говоря об интересе к советской литературе в Румынии, подчеркнул, что «Владимир Маяковский по-прежнему остается немеркнущей

[38] Слушайте, другари пътомци... София, 1967.

[39] *Брехт Б.* О социалистическом реализме. — В кн.: Творчество и жизнь. Литературно-художественная критика в ГДР. М., 1976, с. 94.

lib.pushkinskijdom.ru

звездой советской поэзии, и к его стихам постоянно возвращаются и наши писатели, и переводчики».[40]

В Румынии, где до войны Маяковский был мало известен, в конце 40-х—начале 60-х годов выпущено 28 его книг общим тиражом 450 000 экз. Д. Балан сравнивает эти цифры с изданиями других чрезвычайно любимых писателей: книги Л. Толстого — 17 раз тиражом 409 000 экз., М. Горького — 16 раз тиражом 234 000 экз.[41]

В Болгарии уже в 1945 году вышел первый сборник стихов в переводе Б. Райнова, а в последующие 20 лет, по данным Народной библиотеки Кирилла и Мефодия, осуществлено 21 издание тиражом 175 000 экз.[42]

Как самые актуальные произведения, в первую очередь были изданы поэмы «В. И. Ленин», «Хорошо!», стихи об Америке. Однако тематическое и жанровое многообразие творчества Маяковского долгое время оставалось невыявленным. Не хватало хороших переводов и популярных исследований его поэзии. Недостаточно полное знание о Маяковском в 50-е годы частью критиков и читателей было принято за ограниченные возможности метода социалистического реализма.

Однако авторитет Маяковского был слишком велик, чтобы его игнорировать. Поэт оказался в центре дискуссий об истоках и перспективах литературного развития социалистических стран Европы.

Ряд исследователей провозгласили поэта лидером авангардизма, пытаясь доказать «футуристический характер поэтической эволюции Маяковского».[43] «Если глубже всмотреться в деятельность Маяковского как деяние, — писал румынский профессор М. Новиков, — вся она предстанет как изумительно гармонизирующая с его исходной эстетической позицией футуриста... Футуризм — высвобождение творчества из пут всяких канонов... по этому последовательно футуристическому пути шел Маяковский».[44]

Происходило характерное даже для содержательных монографий чехословацких ученых В. Хомы и З. Матгаузера перенесение и распространение на футуризм достижений Маяковского, не только не связанных, но и противоречивших декларациям литературной группы. Это был, по меткому замечанию Станислава Шматлака, «тот же самый „схематизм“, то же эпигонство — только модернистской окрашенности».

В более широком контексте спорную мысль о декадентских истоках современного социалистического искусства высказал венгерский критик Ласло Иллеш, отмечая, что «общее, всеобъемлющее значение для формирования социалистического реализма имели: советский (в поэзии) и польский футуризм, болгарский символизм, немецкий, югославский и венгерский активизм, чешский поэтизм, французский сюрреализм».[45]

Против попыток сблизить социалистический реализм с модернизмом, вывести его из европейского авангарда выступили ученые многих стран, собравшиеся на Международном симпозиуме по проблемам социалистического реализма в Оломоуце (Чехословакия, 1973) и на конференции, посвященной 80-летию со дня рождения Маяковского, в Брно (1973).

В центре внимания находился позитивный опыт Маяковского, совершившего переход от футуризма к социалистическому реализму. В этом выразился исключительный интерес литературной общественности

---

[40] Иностранная литература, 1977, № 11, с. 274.

[41] *Balan D.* Majakovski în România. Bucureşti, 1975, s. 327.

[42] *Бошнаков Д.* Маяковски в България. Проникноване, разпространение, утверждение. — Език и литература. 1973, № 5, с. 76.

[43] *Богдановић Н.* Футуризам Маринетија и Мајаковскоі. Београд, 1963, с. 187.

[44] *Новиков М.* Поэзия Маяковского и революционный пафос эпохи. — В кн.: Literatura, umění a revoluce. Брно, 1976, с. 93, 94.

[45] См.: *Иллеш Л.* Некоторые проблемы социалистической литературы. — В кн.: Литература в изменяющемся мире. М., 1975, с. 167.

lib.pushkinskijdom.ru

70-х годов к эволюции художников-новаторов, наблюдаемой в каждой национальной культуре. Маяковский типологически стоит в одном ряду с теми, чья ранняя приверженность модернизму не стала преградой на пути к социалистическому искусству. «Если же революция становилась жизненным призванием, то в конечном счете это приводило к разрыву с модернизмом, — делает вывод венгерский ученый И. Кираи. — Примерами здесь может служить творчество Ади, Блока, Бехера, Брехта, Маяковского, Аттилы Йожефа, Элюара, Арагона и т. д.».[46] Но разрыв с модернизмом был актом созидательным и не разрушал внутренней эволюции художественного сознания поэтов. Основываясь на сравнительном анализе переходного периода в творчестве Маяковского, Бехера и Йожефа, немецкая исследовательница А. Пецольд заключает: «Развитие этих трех поэтов демонстрирует существенный качественный скачок при конституировании демократических и социалистических элементов в национальных литературах в новую социалистическую мировую литературу. Этот скачок, который Ленин особенно подчеркивал в „Что делать?“, — скачок от стихийности к сознательности».[47] Так Антониа Пецольд намечает общее направление, типологию процесса. В то же время усилия многих ученых сосредоточены на более подробном анализе раннего творчества Маяковского, когда происходило накопление демократических и социалистических элементов и переход к новому качеству.

Мария Пылева из Болгарии выделяет как важнейшую черту эволюции Маяковского — расширение поэтического мира. От поэмы к поэме все новые жизненные пласты осваиваются Маяковским и совершается переход от традиционного противопоставления поэта и толпы к социально наполненному — поэт и буржуазный мир. Опираясь на слова Маяковского о том, что «„Облако в штанах“ — вторая трагедия поэта», М. Пылева рассматривает все дооктябрьские поэмы в одном ряду с трагедией «Владимир Маяковский». «Лирический герой, — считает она, — по своей внутренней природе приближается во многом к драматургическому образу».[48]

Другая болгарская исследовательница, Теменуга Димитрова, выявляет элементы нового мировосприятия на уровне лирического героя. Главное, по ее мнению, это «направленность к реальным процессам жизни, активное формирование его социального сознания и моральных принципов»,[49] что связано с новым революционным подъемом в стране.

Этот социальный аспект наиболее очевиден в трагедии «Владимир Маяковский», которую Т. Димитрова, в противоположность М. Пылевой, рассматривает как поэму. Здесь герой, автор и актер максимально сближены, но не тождественны. Их объединяет принцип гуманизма, предстающий на социальном уровне как страдание, на индивидуальном уровне — как сострадание, на философском — как поиск избавления от страдания. Исследовательница приходит к выводу об активном характере гуманизма Маяковского: «...лирический герой... видит два пути — идеалистико-религиозный, с которым связана богоборческая тема, и революционно-пролетарский», с утверждением которого связано «целостное духовное поведение героя от пролога до эпилога».[50]

Высказывая ряд тонких наблюдений над поэтикой трагедии, справедливо возражая против отождествления бунта вещей с формальными по-

---

[46] *Кираи Иштван.* О некоторых проблемах модернизма. — Там же, с. 189.

[47] *Пецольд А.* Влияние Ленина на В. Маяковского, И. Бехера и А. Йожефа. — В кн.: Ленин и марксистская литературная критика за рубежом. М., 1977, с. 286.

[48] *Пълева М.* Пътят на Маяковски към драмата. — Език и литература, 1974, № 4, с. 30.

[49] *Димитрова Т.* Лирическият герой в творчеството на ранния Маяковски. — В кн.: Годишник на Софийския университет, т. LXIX. Славянски литератури. София, 1978, с. 117.

[50] Там же, с. 90.

lib.pushkinskijdom.ru

исками кубофутуристов,[51] Димитрова все же преувеличивает революционность первой пьесы Маяковского. Привнесенность в анализ трагедии «Владимир Маяковский» идей более позднего периода становится очевидной при определении ее жанра. Т. Димитрова называет пьесу «философско-психологической», хотя возводит ее к традиции балаганного зрелища, с его обобщенностью и анонимностью. Более последователен, на наш взгляд, чешский славист Мирослав Микулашек.[52] Выделяя тот же прием гротеска, что и Димитрова, он прослеживает в трагедии «Владимир Маяковский» отталкивание от символистской драмы В. Соловьева, Л. Андреева, В. Брюсова и приближение к экспрессионистской школе. Таким образом возникает атмосфера идейно-эстетических поисков, формировавшая поэта.

Следуя историко-генетическому методу, М. Микулашек ставит пьесы Маяковского в широкую парадигму европейской комедиографии прошлого и настоящего. Так, «Мистерию-буфф» он возводит к средневековой драме и пьесам Э. Верхарна, Э. Толера, Г. Кайзера, написанным перед I мировой войной. Одновременно исследователь связывает ее с будущей политической драмой Б. Брехта, Э. Пискатора и др.

Широкий контекст анализа позволяет М. Микулашеку показать творческую эволюцию как в цепи драматических произведений Маяковского, так и в театральной эстетике 20-х годов нашего века.

Плодотворным не только для монографии М. Микулашека, но и для целого ряда исследований стало стремление изучить творческий опыт Маяковского не изолированно, а во взаимодействии с опытом национальных литератур.

Последовательные шаги в этом направлении предпринимают болгарские русисты. Так, Васил Колевски в монографии «За литературу социалистического реализма» (гл. «Наш Маяковский»), приводя слова Георгия Димитрова о том, что Христо Смирненский — это «болгарский Маяковский», пишет: «Известно, какая глубокая разница существует между поэтикой Маяковского и поэтикой Смирненского с точки зрения изобразительных средств, структуры стиха, его оркестровки. Что же дало возможность Димитрову провести эту аналогию? — размышляет ученый. — Несомненно, нечто более важное, чем изобразительные средства, чем стиль. Это новый художественный метод поэтов — метод социалистического реализма. Существенные различия в творческой индивидуальности художника только подчеркивают оригинальность его дарования. Эти различия, делает вывод В. Колевски, отражают и творческие возможности нового художественного метода, исключительное многообразие форм, стилей, индивидуальных почерков».[53]

Рассматривая литературные связи Маяковского и Гео Милева, другой исследователь, Христо Дудевский, приходит в статье «Близкие по духу» к необходимости комплексного подхода, через мировоззрение, художественный метод и стиль, к вопросам влияния и заимствования.[54]

Болгарские ученые учитывают опыт советских славистов, но по некоторым вопросам приходят к отличным от них выводам. Так, профессор Симеон Русакиев возражает против высказанного Д. Марковым мнения о том, что «Г. Милев обязан Маяковскому своим выходом из тупика символизма».[55] Вслед за Х. Дудевским он обращает внимание на суще-

[51] См.: *Черемин Г. С.* Ранний Маяковский. М., 1962, с. 73.

[52] *Микулашек М.* Победный смех. (Опыт жанрово-сравнительного анализа драматургии Маяковского). — Spisy filozoficki fakulty Brněnske univ., 1975, № 189, s. 83.

[53] *Колевски В.* За литературата на социалистическия реализъм. София, 1977, с. 210.

[54] *Дудевски Х.* Съветската литература в България. София, 1977, с. 90.

[55] *Марков Д.* Маяковский и болгарская поэзия. — В кн.: Маяковский в славянских странах народной демократии. М., 1951, с. 18.

lib.pushkinskijdom.ru

ственное для Г. Милева воздействие поэзии Э. Верхарна и других европейских поэтов. На этом фоне поэма Маяковского «150 000 000» послужила Милеву «творческим примером» в создании революционной поэмы «Сентябрь».

Таким образом, выявлено более сложное, неоднозначное, но тем более убедительное влияние Маяковского, чьи традиции «не подчиняют себе творческую индивидуальность, а являются моделью оригинальных художественных открытий».[56] Далее, изучая и сопоставляя поэзию Маяковского и Вапцарова, «общие типологические тенденции в их развитии как певцов революции», С. Русакиев пишет: «Все, что Вапцаров усвоил у Маяковского — новаторский идейный и художественный опыт, — стало предпосылкой глубоко оригинального и самобытного открытия».[57] Вместе с тем он учитывает и роль непосредственного воздействия конкретных произведений, с которыми Н. Вапцаров знакомился через Х. Радевского, переводившего стихи Маяковского.

Пристальное внимание к проблемам литературных взаимосвязей, ставшее отличительной особенностью литературной критики последних лет, связано с процессом формирования общности социалистических литератур. При этом, как было неоднократно замечено, воздействие творчества Маяковского, «будучи в начале явлением подражательным... очень быстро слилось с национальной поэтической традицией и сейчас проявляет себя как собственная национальная поэтическая тенденция».[58] Действительно, Юлиан Тувим, Владислав Броневский, Витезслав Незвал, Станислав Нейман, Иоганнес Бехер, Бертольд Брехт, Гео Милев, Христо Радевский, Антал Гидаш и многие другие выдающиеся деятели искусства, глубоко национальные по сути своего таланта, не раз говорили о воздействии на них творчества Маяковского. «Личность Маяковского и его творческая концепция, — пишет Пауль Винс (ГДР), — привлекли к себе огромный интерес и способствовали становлению трех поколений наших поэтов. Но и четвертое — подрастающее — поколение меряется с ним силами, равняется на него. Он продолжает быть воспитателем, советчиком для молодых талантов».[59]

Краткий обзор восприятия творческого наследия В. В. Маяковского в современном мире позволяет говорить о растущем авторитете великого советского поэта.

Взаимодействие художественного опыта Маяковского с различными сторонами общественной и культурной жизни зарубежных стран — одно из важнейших явлений в литературе XX века. Оно привлекает внимание широкого круга ученых.

Национальное художественное мышление, обогащаясь в интернациональном общении, обретает общечеловечность, входит составной частью в социалистическую культуру. В этом процессе трудно переоценить роль Маяковского, чье творчество, по точному выражению С. Русакиева, стало «эпицентром в развитии мировой революционной поэзии».[60]

---

[56] *Русакиев С.* Новаторската традиция на Маяковски и развитието на българската поезия. — Език и литература, 1977, № 2, с. 52.

[57] *Русакиев С.* Маяковски и Вапцаров. — Там же, 1976, № 2, с. 21.

[58] *Стратулат А.* Маяковский и социалистическая поэзия Румынии. — Научные доклады высшей школы, филол. науки, 1966, № 3, с. 166.

[59] Лит. газ., 1973, № 29, 18 июля, с. 5.

[60] *Русакиев С.* Маяковски и Вапцаров, с. 28.

lib.pushkinskijdom.ru

В. А. ШОШИН

ПАФОС ВСЕНАРОДНОГО ЕДИНСТВА

(ИЗ ОПЫТА РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ 30-Х ГОДОВ)

История общества, история общественной мысли, история литературы в том числе, имеют непреходящее воспитательное и «учительное» значение. Мы учимся на уроках прошлого, берем на вооружение духовный опыт предшествующих поколений. В связи с этим несомненный интерес в истории советской литературы представляет поэзия 30-х годов, в особенности второй их половины, предвоенных лет.

Если 30-е годы в целом были временем подведения итогов созидательных свершений пролетарской революции, когда само существование социалистического государства стало неопровержимым фактом и фактором всеобщего мирового развития, то тем более это верно в отношении к предвоенным годам. Они обладают и своим особым историческим значением — в свете зарниц приближавшейся второй мировой войны, которая в 1930 году лишь предугадывалась, а в 1940 году охватила целый ряд стран.

Именно со второй половиной 30-х годов связаны значительные события внутриполитической жизни СССР, имевшие мировой резонанс. Принятие в 1936 году Конституции СССР, закрепившей революционные завоевания, ознаменовало победу социалистического строя в одной из крупнейших держав мира. Обсудив проект третьей пятилетки, XVIII съезд ВКП(б) в 1939 году констатировал, что страна вступила в период завершения строительства социализма и постепенного перехода к коммунизму.

Страна предвидела возможность империалистической агрессии. Поэзия вместе со всей литературой непосредственно готовила народ к драматическим испытаниям тяжелейшей в истории человечества войны. И, как вскоре выяснилось, готовила успешно, утверждая идеалы гражданственности и патриотизма, формируя духовную основу будущей победы. Значение созданных в ту пору произведений определяется прежде всего тем, что они содействовали гражданскому воспитанию героев Великой Отечественной войны перед грядущими боями.

Достаточно вспомнить, какую роль в общественном сознании во время войны играли созданные ранее стихи и песни М. Исаковского, Н. Тихонова, В. Лебедева-Кумача, А. Твардовского, К. Симонова, А. Суркова, чтобы понять историческое величие советской поэзии 30-х годов. Она не могла бы столь всеохватно и глубоко воздействовать на умы и сердца миллионов людей, если бы не побуждала звучать самые сокровенные их струны.

Уже одно это ставит под сомнение попытки зарубежных буржуазных литературоведов утверждать, будто поэзия второй половины 30-х годов и вообще всего предвоенного десятилетия не имела якобы в своем активе незаурядных художественных достижений. Вспомним мысль В. И. Ленина о том, что роман Н. Чернышевского «Что делать?» не отличался бы тем влиянием, которое он в действительности оказывал, если бы не был художественным.[1]

[1] *Ленин В. И.* О литературе и искусстве. М., 1967, с. 653.

lib.pushkinskijdom.ru

Именно во второй половине 30-х годов были созданы такие значительные произведения, как поэмы «Маяковский начинается» Н. Асеева и «Христолюбовские ситцы» П. Васильева, книги стихов «Тень друга» Н. Тихонова и «Каспийское море» В. Луговского, исторические поэмы, баллады и циклы Д. Кедрина, Н. Рыленкова, Б. Корнилова, Л. Мартынова, К. Симонова, лирические стихи А. Твардовского, А. Прокофьева, С. Щипачева, песни В. Лебедева-Кумача, М. Исаковского, А. Суркова, В. Гусева, Е. Долматовского.

Выступая на торжественном заседании, посвященном 60-летию образования СССР, Генеральный секретарь ЦК КПСС Ю. В. Андропов сказал, что за годы Советской власти в нашей стране «на основе прогрессивных традиций, интенсивного обмена духовными ценностями расцвела социалистическая многонациональная культура».[2] Следует подчеркнуть здесь, что существенный вклад в этот расцвет внесли 30-е годы.

Мутному валу германского шовинизма и японского милитаризма противостояла идейная сплоченность братских народов Советского Союза. В 1936—1940 годах широко отмечались юбилеи выдающихся деятелей культуры различных республик — Шота Руставели, Пушкина, Тараса Шевченко, Гоголя, Некрасова, Льва Толстого, Коста Хетагурова. Декады национального искусства и литературы в Москве поднимали авторитет национальных традиций, укрепляли чувства советского патриотизма и социалистического интернационализма.

200-летие добровольного присоединения Грузии к России, которое отмечается в текущем году, — большая историческая дата. Но и здесь мы должны сказать особо о той значительной роли, которую сыграли именно предвоенные годы в укреплении взаимосвязей русской и грузинской литератур. После Первого Всесоюзного съезда писателей (1934) поэты-переводчики (Н. Тихонов, Б. Пастернак и др.) за короткий срок широко познакомили русского читателя с достижениями грузинской советской поэзии (С. Шаншиашвили, Г. Табидзе, Т. Табидзе, И. Абашидзе, Г. Абашидзе, Р. Маргиани, А. Абашели, В. Гаприндашвили, А. Кутатели, И. Мосашвили, К. Каладзе, А. Мирцхулава, С. Чиковани, Г. Леонидзе и мн. др.).

В 30-е годы советская поэзия не только дала миру выдающиеся творения, но и предстала перед ним как новое цельное идейно-эстетическое явление исторической значимости. В этом — историческая «учительная» роль предвоенного времени, чьи уроки не должны быть нами забыты. Это и обусловливает непреходящее значение поэзии второй половины 30-х годов.

Так как некоторыми зарубежными да и отечественными литераторами 30-е годы не раз рассматривались как период «упадка» после якобы периода расцвета советской поэзии в 20-е годы, в трудах ряда историков литературы предвоенное десятилетие получило особенно детальный анализ (работы А. Павловского, А. Кулинича, В. Бузника, Е. Любаревой и других).

Одним из первых на роль 30-х годов в развитии советской поэзии обратил внимание П. С. Выходцев. В статьях «В борьбе за развитие национальных художественных традиций» (в сб.: Русская советская поэзия. Традиции и новаторство. Л., 1972), «На стыке двух художественных культур» (в сб.: Вопросы теории фольклора. Русский фольклор. XIX. Л., 1979), в книге «В поисках нового слова. Судьбы русской советской поэзии двадцатых-тридцатых годов XX века» (М., 1980) он подробно разработал вопрос, включив в научный обиход широкий круг глубоко проанализированного материала.

Попытки «ниспровергателей» тезиса о логически поступательном

[2] *Андропов Ю. В.* Шестьдесят лет СССР. — Коммунист, 1983, № 1, с. 5.

lib.pushkinskijdom.ru

развитии советской поэзии находят отпор и в новых литературоведческих изысканиях (см., например: *Заманский Л.* Пути развития русской советской поэзии 30-х годов. Челябинск, 1982).

1

Период 30-х годов занимает особое место в истории нашей страны да и всего человечества. От энтузиазма советских тружеников в конечном счете зависело — быть или не быть в будущем свободе и народовластию в Индии, Афганистане, Никарагуа, в десятках стран мира. От Магнитки лежал прямой путь к Новой Гуте и Бокаро.

«Чтобы поэтически воспроизводить действительность, — напоминал В. Г. Белинский, — мало одного природного таланта: нужно еще, чтоб под рукою поэта была поэтическая действительность».[3] Время поэтам такую действительность предоставило. Годы Магнитостроя и реорганизации Кузбасса, первых пятилеток и коллективизации сельского хозяйства отличались, по свидетельству современника, «неповторимым, своеобразным подъемом настроения».[4]

То, что в начале 30-х годов казалось лишь завязью, вскоре развернулось бурным цветением. Современники жили в атмосфере великих дерзаний и подвигов: романтика Громова и Чкалова, намеревавшегося первым облететь «вокруг шарика», строительство канала Москва—Волга, освоение Арктики, папанинская эпопея, первые бои, выигранные будущим маршалом Жуковым.

По словам Н. Г. Чернышевского, «богатая народная поэзия» возникала только там, где масса народа «волновалась сильными и благородными чувствами, где совершались силою народа великие события».[5] Это в полной мере относится и к 30-м годам нашего века. И пафос поэзии, действительно, полнозвучно отражал пафос реальной жизни, в которой нашел воплощение «мир радости, творчества и мужества»,[6] «дерзкий мир больших желаний и страстей».[7]

Вторая половина 30-х годов дала гражданскому пафосу советской поэзии новое наполнение. Поэзия подчеркивает необычность современной эпохи, предметом воспевания безраздельно становится подлинное призвание человека как преобразователя мира, и авторы раскрывают диалектику души хозяина народного государства. Энергия революционного пафоса удваивается оттого, что юность граждан сочетается с юностью их страны. Эмоциональная свежесть мироощущения подкрепляется философией исторического оптимизма.

Вопросы поэзии постоянно обсуждаются в печати, как дело принципиальной важности. Наиболее значительны дискуссии о творчестве В. Маяковского (1936), о формализме (1936), о политической лирике (1937—1938). В прессе постоянно публикуются статьи ведущих мастеров слова о природе творчества, о поисках путей в искусстве.

Во второй половине 30-х годов многие крупные поэты продолжают углублять свое понимание поэзии и ее современных задач. Так, середина и начало второй половины десятилетия стали переломным временем в творческом развитии Н. Заболоцкого. Он корректирует свои творческие принципы, пытаясь найти ответы на коренные вопросы бытия. Он выходит из кризиса, развивая свое представление о человеке, вносящем в природу позитивное, организующее начало, преодолевающем извечный

[3] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, с. 267.
[4] *Жуков Г. К.* Воспоминания и размышления, т. 1. Изд. 2-е, М., 1974, с. 260.
[5] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. II. М., 1949, с. 295.
[6] *Луговской Вл.* Раздумье о поэзии. М., 1960, с. 177.
[7] *Симонов К.* Победитель. М., 1941, с. 34.

lib.pushkinskijdom.ru

хаос («Седов»). Пораженный бессмысленностью стихийного существования самоценной природы, Заболоцкий выдвигает идею ее гармонизации усилиями мыслящей личности.

В середине 30-х годов наблюдается подъем эпического жанра. Накануне двадцатилетия Великого Октября было естественным стремление подвести итоги социального, экономического и культурного развития страны. Продолжается осмысление гражданской войны, которая была одной из основных тем поэзии 20-х годов. При освещении революции авторы стремятся исследовать предпосылки Великого Октября, детально проследить исторический путь народа к социальным преобразованиям.

Особенностью этого периода становится то, что мысль художников все настойчивее обращается к урокам и более отдаленных эпох отечественной истории (Д. Кедрин, Л. Мартынов, Н. Рыленков, К. Симонов). Симонова упрекали за то, что, используя исторические сюжеты, он модернизирует события, приближая их к нашим дням. Как можно считать недостатком достоинство? Предвоенные исторические поэмы К. Симонова «Суворов», «Ледовое побоище» обладали несомненной мобилизующей силой, в чем и заключалось их гражданственное значение.

Середина десятилетия — как бы психологический рубеж, на котором гражданская война уже ощущается достоянием исторического прошлого. Тема гражданской войны, вовлекая в свою орбиту мотивы вековой истории, перерастает в тему войны грядущей — новой, решительной схватки с империалистическими агрессорами. Вместе с авторами читатель не только вспоминает и заново осмысливает события давних лет, но и вооружается их опытом в своей духовной подготовке к будущим испытаниям. В этом отношении конец 30-х годов существенно отличается от их начала.

Большим достижением поэзии 30-х годов явилась поэма А. Твардовского «Страна Муравия» (1935). Автор глубоко раскрыл центральную тему времени — победу идей социализма в сознании самых широких слоев трудового народа. В новом, колхозном мироустройстве герой поэмы — «человек массы» — находит не только материальный достаток, но и воплощение нравственного идеала. По словам Вас. Федорова, своей поэмой Твардовский «прошел „по главному“, тронул самый чувствительный нерв народной жизни».[8]

Одна из новаторских черт поэмы «Страна Муравия» заключалась в подчеркивании автором нравственной высоты народных, конкретно — крестьянских, идеалов, еще в начале 30-х годов нередко пренебрежительно отрицавшихся. Это было знамение времени — недаром поэма появилась на стыке двух половин десятилетия. Как отмечают критики (П. Выходцев, Л. Заманский), в особом внимании Твардовского к семейным связям, в его поэтизации материнской красоты, сыновней верности заветам отца заключено извечное крестьянское чувство уважения к родителям, к своим истокам. Новая жизнь, по мысли автора поэмы, вытесняя старую, не отрицает вековые гуманистические нравственные нормы, а подтверждает их.

Закономерно появление именно в конце 30-х годов и большой поэмы о В. Маяковском, которая подытоживала полемику вокруг Маяковского, помогала определить его значение для настоящего и будущего нашей литературы и шире — общественного сознания. В поэме «Маяковский начинается» (1940) Н. Асеев изображал судьбу поэта в непосредственной связи с судьбами страны, сочетая точность образного строя с романтической приподнятостью повествования.

В работах по истории советской поэзии недостаточно, на наш взгляд, подчеркивалось идейно-культурное своеобразие поколения поэтов, высту-

[8] *Федоров Вас.* Наше время такое... О поэзии и поэтах. М., 1973, с. 185.

lib.pushkinskijdom.ru

павших в предвоенные годы, единство их позиции, их коммунистическая убежденность.

Несомненным завоеванием второй половины 30-х годов было повышение культурного уровня начинающих авторов, которые учились уже не на курсах ликвидации неграмотности, а в высших учебных заведениях. Типична в этом отношении биография Алексея Лебедева. По окончании средней школы работал учеником-конструктором в проектном институте. Вступил в комсомол. Был призван на флот. Служил командиром отделения радистов. Затем поступил в Военно-морское училище имени М. В. Фрунзе в Ленинграде. Служил на подводных лодках, был штурманом Л-2, с которой и погиб в ноябре 1941 года.

Нужно также отметить массовость предвоенного призыва в поэзию. Обычно называется пять-шесть фамилий, можно — и должно! — назвать значительно больше: К. Симонов, Е. Долматовский, М. Дудин, М. Алигер, А. Недогонов, С. Наровчатов, С. Смирнов, В. Шефнер, С. Гудзенко, погибшие на войне А. Лебедев, В. Стрельченко, А. Артемов, В. Афанасьев, Н. Майоров, П. Коган, Н. Отрада, М. Кульчицкий, Г. Суворов, В. Занадворов, А. Копштейн, В. Шульчев, В. Кубанев, А. Подстаницкий, Е. Нежинцев...

Повышение общей культуры увеличивает и требовательность к выбору литературных наставников. Одним из первых среди них остается Маяковский, но во второй половине 30-х годов в творческом самоопределении и становлении молодых поэтов все большую роль играет опыт современных мастеров советской литературы. В Ленинграде, например, сильно влияние А. Прокофьева на творчество А. Чуркина, М. Комиссаровой. Широко популярным становится Н. Тихонов, в творчестве которого молодые авторы находили пример гражданской активности, идейной принципиальности, мужества и патриотизма (К. Симонов, А. Лебедев, А. Гитович, Е. Долматовский, Г. Суворов и др.).

Эпоха формировала молодых поэтов, но и они содействовали складыванию определенного нравственного ее климата. Ощущение времени, бескомпромиссность к себе и к другим — во все эти качества подлинного поэта молодежь вносила новое, свое. Такие люди и определяли творческую обстановку в среде литературной смены предвоенных лет. Их сближала любовь к Родине, они с детства дышали воздухом «лучшей по качеству страны» (Б. Корнилов), жили предчувствием подвига.

Утверждение нового и в жизни, и в литературе обычно сопровождается трудностями роста, вынужденной борьбой с отживающими представлениями, с догмами и т. п. Произведения о современной деревне, о классовой борьбе в ней не всегда находили правильное понимание. По существу оказался не признанным критикой такой яркий талант, как Павел Васильев. «Подлинно эпической силой»,[9] по выражению В. В. Куйбышева, отличалось его творчество. Но даже в 1936 году, спустя почти десятилетие после публикации его первых стихов, критик А. Тарасенков называл его «мнимым талантом».[10]

Поэма Н. Асеева «Маяковский начинается» по праву стала большим художественным достижением советской литературы. «Я считаю эту книгу одним из самых значительных поэтических явлений наших дней»,[11] — отзывался о ней А. Фадеев. Вместе с тем эта поэма демонстрирует пример того, как трудно порой даже крупному художнику избавиться от ложных концепций.

Во второй половине 30-х годов, как увидим ниже, философско-эстетическая мысль пришла к позитивному решению проблемы националь-

[9] Цит. по: *Серебрякова Галина.* Странствия по минувшим годам. М., 1965, с. 160.

[10] *Тарасенков А.* Мнимый талант. — Лит. газ., 1936, 15 окт.

[11] На обсуждении книг о В. В. Маяковском. — Там же, 1940, 24 ноября.

lib.pushkinskijdom.ru

ных культурных традиций. Поэма «Маяковский начинается» гражданским пафосом, широтой исторического кругозора, реалистической образностью знаменовала решительный отход Н. Асеева от былых его футуристических и лефовских догм. Однако и в ней еще давали себя знать рецидивы историко-культурного нигилизма: «паточный стиль», «ложноклассический ассортимент» — так в поэме аттестуется И. Билибин; нестеровские полотна зачисляются «по ведомству» купцов Востряковых; в чеховском «Дяде Ване» вдруг обнаруживается автором «символики приторной — липкая патока».

Драматизм судьбы талантливейшего Павла Васильева, идейные заблуждения признанного мастера Николая Асеева оказались так же типичными для противоречивого и трудного предвоенного времени, как были типичны для него вышеизложенные позитивные факты. Однако за сложностью событий явственно видно основное направление эпохи — укрепление идейной консолидации литературы.

Возрастание общественной роли литературы во второй половине 30-х годов находит выражение в государственном признании ее мастеров. Имена писателей присваиваются не только учреждениям и организациям, но и селениям, городам (Горький, Маяковский). Видные писатели становятся депутатами Верховного Совета СССР, республиканских Верховных Советов, городских и районных советов депутатов трудящихся. Лучшие произведения удостаиваются только что учрежденных Государственных премий СССР. В 1939 году указом Президиума Верховного Совета СССР ряд писателей за литературно-общественные заслуги были награждены орденами СССР.

2

Зарубежные недоброжелатели советской литературы утверждают, что временем ее расцвета были 20-е годы, так как, дескать, именно тогда она отличалась чрезвычайным разнообразием. Они забывают или сознательно не замечают при этом, что разнообразие литературы, в том числе поэзии 20-х годов, было обусловлено не только художественно-стилевой, но и идеологической пестротой различных течений и направлений.

Ясно, что на такой основе не могла развиваться многонациональная, но единая в своей идейно-эстетической сущности литература, внутренние потребности совершенствования которой закономерно определяли необходимость консолидации творческих сил. Исторической заслугой второй половины 30-х годов является то, что именно в это время особенно четко определились магистральные линии движения советской литературы, ее партийность и народность.

«Еще более крепким стал союз рабочих и крестьян, упрочилась дружба народов СССР», — резюмирует итоги 30-х годов «История Коммунистической партии Советского Союза».[12] Определяемое исторической зрелостью общества, в поэзии углубляется понимание народности. Сбывается ленинская мечта о литературе, служащей народу и выражающей народные чаяния.

Обогатившее литературу внутренне прочувствованное соединение личного с общественным в сознании граждан, органичное внедрение в социальную психологию принципов коллективизма — выдающееся идейно-нравственное завоевание эпохи строительства социализма.

Консолидации литературных сил содействуют не только сама общественно-историческая обстановка, но и ряд специальных литературно-

[12] История Коммунистической партии Советского Союза. М., 1976, с. 463.

lib.pushkinskijdom.ru

организационных мероприятий. Ликвидация узких групповых рамок в первой половине 30-х годов содействовала активизации литературной жизни, направлению творческих усилий на решение действительно важнейших задач современности. «Мы составляли единую поэтическую семью»,[13] — вспоминал Н. Тихонов. «Ликвидация барьеров привела к сплочению писателей, ставящих в основу своей работы — благо пролетарского государства и процветание советской литературы»,[14] — свидетельствовал А. Прокофьев. «Литература тех лет представляется сплошным массивом»,[15] — подчеркивал Л. Леонов.

Современные исследователи (П. Выходцев, В. Бузник, А. Павловский, А. Кулинич) характеризуют 30-е годы как время идейного единства советской литературы, советской поэзии. Неточным только было бы утверждать, что «процесс консолидации писательских сил» завершился уже до создания Союза писателей СССР.[16] После его организации процесс объединения литературных сил развивался еще более активно.

Многоцветие красок, многообразие тем и своеобразие авторского почерка — все это не делает поэзию калейдоскопически пестрой. Гете отмечал, что «во всяком произведении искусства... все сводится к концепции».[17] Для поэзии 30-х годов такой определяющей концепцией была мысль о слитности личности с обществом, с жизнью единственной в мире социалистической Родины.

Эмблемой эпохи становятся слова Валерия Чкалова, сказанные им в 1937 году в США, о том, что у него в нашей стране — 170 миллионов друзей. Характерным документом времени является стихотворение В. Стрельченко «Моя фотография», в котором говорится, что в «семью» автора входит множество людей, так или иначе причастных к его жизни.

Со мной на фотографии моей
Должна бы сняться тысяча людей,
Людей, составивших мою семью.[18]

Для консолидации советской поэзии в процессе складывания и укрепления морально-политического единства советского народа большое значение имели судьбы крестьянской поэзии. Интенсификация сближения города и деревни закономерно определила проблемно-тематическое наполнение большого пласта в литературе 30-х годов. Время снимало «есенинскую» остроту конфликта «стального коня» и тщетно догоняющего его жеребенка. Крестьянин и интеллигент утрачивали узость профессионального миропонимания.

На смену крестьянской психологической разобщенности приходило ощущение сплоченности со всей страной, со всем народом. В сближении города и деревни находила выражение характерная для 30-х годов ликвидация социальных перегородок, содействовавшая единению и личных судеб, и процессов общественного и культурного развития. Жители колхозного села, открывающие для себя все новые духовные горизонты, занимают почетное место среди героев современной поэзии, становящейся общенародной (А. Твардовский, М. Исаковский, А. Прокофьев и др.).

Один за другим выходят сборники стихов А. Твардовского — «Дорога» (1938), «Сельская хроника» (1939), пронизанные лиризмом, запечатлевающие приметы новой жизни, человеческих отношений. В поэтических новеллах, стихотворениях-«портретах» нарисованы образы кре-

[13] *Тихонов Николай.* Писатель и эпоха. Выступления, литературные записи, очерки. М., 1972, с. 19—20.

[14] За мощную литературу строящегося социализма. — Литературный современник, 1933, № 4, с. 16.

[15] Лит. газ., 1957, 5 сент.

[16] *Кулинич А.* Русская советская поэзия. М., 1963, с. 176.

[17] *Гете.* Собр. соч., т. 10. М., 1937, с. 718.

[18] *Стрельченко Вадим.* Моя фотография. М., 1941, с. 50.

lib.pushkinskijdom.ru

стьян, овладевших «городскими» профессиями, раскрываются черты духовного облика представителей послереволюционной, а затем и колхозной деревни («Шофер», «Гость», «Встреча», «Ленин и печник»). Стихи А. Твардовского, как и стихи М. Исаковского, рассказывая о современной деревне, знаменуют отход от специфических традиций крестьянской поэзии 20-х годов с ее противопоставлением города деревне.

Если предшествующее время было временем острой идеологической борьбы внутри страны, то вторая половина 30-х годов — несмотря на всю сложность внешней и внутренней обстановки — становится также периодом идеологической консолидации. Это имело решающее значение не только в плане социального развития советского общества, но и в деле гражданского воспитания масс перед угрозой империалистической агрессии.

Идеологическая консолидация обусловила выработку единых принципов социалистической культуры. Во второй половине 30-х годов углубляется понимание классического наследия, национальных традиций, народного творчества. Происходит реальный синтез романтического и реалистического направлений в общей концепции социалистического реализма.

Если в 20-е годы вопрос о том, нужно или не нужно осваивать классические традиции, был вопросом дискуссионным, нередко решавшимся отрицательно, то в 30-е годы он был четко решен в положительном плане. Пропаганда классических традиций в значительной мере определила атмосферу литературно-общественной жизни, дискуссионным же стал более частный вопрос о конкретных путях освоения культуры прошлого.

Овладение богатством культуры, усвоение предшествующих традиций не являлись процессами интеллектуально замкнутыми. Они сочетались с обнаружившимся во второй половине 30-х годов стремлением углубить патриотическое понимание исторического прошлого. Так, чествование А. С. Пушкина в 1937 году вылилось во всенародный праздник, на который русская поэзия откликнулась широко и разносторонне («Пушкин в Кишиневе» Б. Корнилова, «Стихи о Пушкине» П. Антокольского, «Пушкин» В. Саянова, «Тень Пушкина» Н. Рыленкова и мн. др.).

Важно отметить единодушие в позитивном восприятии великого поэта — разительный контраст с вульгарно-социологическим его истолкованием в 20-е—начале 30-х годов. Для многих авторов Пушкин и наша революция едины, потому что Пушкин вечен, он вышел за рамки своего времени, он принадлежит к послереволюционной эпохе, ибо его стихи были «песнью, совестью и духом славного навеки мятежа» (Б. Корнилов). Напомнив о силе и величии Родины, А. Твардовский масштабностью ее истории мотивировал необходимость появления пушкинского гения:

Земля такая не могла ведь,
Восстав из долгой тьмы времен,
Родить и нынче гордо славить
Поэта, меньшего, чем он...[19]

Пушкинский юбилей, выявив усиление в массах патриотических чувств, в свою очередь, несомненно, содействовал их углублению. Он подчеркнул плодотворность следования гуманистическим традициям русской классической литературы. Это было важным завоеванием общественной мысли после национального нигилизма, характерного для ряда литераторов в 20-е и первой половине 30-х годов.

В литературе укрепляется чувство идейно-эстетического родства с народной поэзией Некрасова (М. Исаковский, А. Твардовский), с пат-

[19] *Твардовский А. Т.* Собр. соч. в 6-ти т., т. 1. М., 1976, с. 147.

lib.pushkinskijdom.ru

риотической романтикой Лермонтова (Н. Тихонов, П. Антокольский). Возобновляется на новом историческом этапе басенная традиция Крылова, еще в дореволюционные годы продолженная Демьяном Бедным. Утверждая право мыслящей личности на самостоятельность философских исканий, Н. Заболоцкий наследует философско-поэтические традиции, идущие еще от М. Ломоносова.

Все явственнее обнаруживается типологическое родство современных поэтов с предшественниками из различных эпох. Так, в творчестве В. Луговского отразилась концепция А. Блока о поэте как «сыне гармонии», о романтическом искусстве, чья задача — гармонизировать мир, сочетая земное начало с космическим, сиюминутное — с вечным. Идейно-эстетическая глубина поэмы А. Твардовского «Страна Муравия» обусловлена в известной мере опорой на гуманистические традиции русской классики, стремящейся раскрыть душу простого труженика, помочь ему найти путь к счастливой жизни.

Во второй половине 30-х годов резко возрастает интерес к наследию В. Маяковского, его творческие принципы все энергичнее находят воплощение в работе практиков и теоретиков метода социалистического реализма, в значительной мере подготовленного именно им. Большое внимание творчеству В. Маяковского было уделено на пленуме Правления Союза писателей СССР в 1936 году. Откликаясь на этот пленум, «Литературная газета» напоминала, что на Первом Всесоюзном съезде писателей творчеству В. Маяковского неправомерно противопоставляли поэзию Б. Пастернака как представителя «чистой» лирики: «Такой ориентир был неправильным и нанес вред советской поэзии. . .» [20]

Маяковский не противопоставляется более другим крупным поэтам как новатор — «традиционалистам». Напротив, выявляется его родство с ними. Например, в общественном сознании происходит сближение традиций В. Маяковского и С. Есенина как традиций гражданственности, народности, патриотизма.

Поэзии второй половины 30-х годов Маяковский оказался близок своим пафосом социального преобразования мира, устремленностью в коммунистическое будущее. Воспевать героя революционной действительности и равняться на него — вот чем дышало творчество В. Луговского, А. Суркова и многих их современников. Обращаясь мыслью к Маяковскому в предвоенном 1940 году, А. Ахматова подчеркивала непреходящее значение гражданской поэзии Маяковского.

Маяковский становится эталоном революционного поэта и для поэтов братских республик (С. Айни, Г. Гулям, С. Вургун, Г. Леонидзе и др.).

В своих выступлениях на Первом съезде советских писателей М. Горький подчеркнул, что «советская литература не является только литературой русского языка, это — всесоюзная литература», что «разноплеменная, разноязычная литература всех наших республик выступает как единое целое. . .» [21] Вторая половина десятилетия дает практическое подтверждение этих тезисов.

Во второй половине 30-х годов стало особенно ясно, что советская литература, включая в себя десятки литератур нашей страны, развивается как литература единая, сцементированная общностью идейно-политических задач и творческого метода. Творческое содружество братских литератур вступает в новый этап.

В практику входят отчеты национальных авторов перед общественностью столицы страны. Возрастает интенсивность творческих встреч. Об этом свидетельствует даже сухая летопись общесоюзных событий. Так, в феврале 1935 года в Москве и Ленинграде проходит декада гру-

[20] Пленум творческой дружбы. — Лит. газ., 1936, 24 февр.
[21] *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 27. М., 1953, с. 324, 296.

lib.pushkinskijdom.ru

зинской поэзии. В марте в Москве проводится творческий вечер П. Тычины. В апреле М. Горький беседует с группой украинских писателей. В мае в Москве проходит вечер армянской поэзии и т. д.

«Правда» систематически публикует материалы в разделе «Литература народов СССР». В январе 1936 года в Москве собирается Всесоюзная конференция переводчиков художественной литературы. К XX годовщине Октября выпускается сборник «Творчество народов СССР», в подготовке которого участвуют ведущие литераторы страны. В 1938 году проводится конференция молодых писателей братских республик в Москве.

Для укрепления духовного единства страны большое значение имело проведение в государственном масштабе юбилейных празднеств, посвященных народно-поэтическим шедеврам «Слово о полку Игореве», «Витязь в тигровой шкуре», «Давид Сасунский».

После Первого съезда писателей государственное значение было придано переводческому искусству. Правление Союза писателей координировало деятельность переводчиков, объединяло и направляло их усилия. Так, при подготовке к юбилею Т. Г. Шевченко обнаружилось, что его творчество было представлено русскому читателю недостаточно полно и художественно. Работа над переводом произведений Шевченко отрядом видных русских поэтов (А. Твардовский, М. Исаковский, Н. Ушаков, Н. Асеев, Н. Тихонов) оказалась литературно-общественным событием.

Для многих русских поэтов переводы стали частью их творческой деятельности, выполняемой по зову сердца (Вс. Рождественский, Б. Пастернак, А. Прокофьев, В. Звягинцева, С. Клычков и др.). Ломая «стену молчания» между народами, они осуществляли гуманистические идеалы народной революции, ставя на службу ей богатства многовековой культуры различных народов.

Немаловажное значение имело практическое укрепление контактов представителей братских литератур. Во второй половине 30-х годов интенсифицируются выступления поэтов различных народов в центральных журналах. «Новый мир» и «Октябрь» публикуют стихи и поэмы украинца П. Тычины, грузина И. Гришашвили, казаха С. Муканова, татарина А. Ерикеева, азербайджанца М. Рагима, воспевающие свершения своих республик, величие страны Советов.

Общность художественных принципов, объединение творческих усилий, расширение географических и национальных горизонтов, развитие межнациональных контактов, укрепление дружбы народов и их поэтов — во всем этом находит выражение процесс идейно-эстетической консолидации литературы.

Исторически прогрессивный и социально плодотворный, процесс консолидации не был, однако, процессом унифицирующим, как пытаются представить дело буржуазные «советологи». В предвоенные годы со значительными произведениями выступают такие разные по творческому почерку мастера, как А. Прокофьев (книга «В защиту влюбленных»), И. Сельвинский (трагедия «Рыцарь Иоанн»), Н. Тихонов (интермедии к трагедии Сервантеса «Нумансия»), И. Эренбург (стихи об Испании и Франции).

3

Нельзя сказать, что для поэта непосредственное обращение к фольклору строго обязательно. Но несомненно и то, что органически народными поэтами становились лишь те, кто опирался на народное творчество. Советские авторы также не могли пройти мимо сокровищницы фольклора, которая, по словам Н. Г. Чернышевского, «всегда возвы-

lib.pushkinskijdom.ru

шенна», «проникнута всеми началами прекрасного», «дышит нравственным здоровьем».[22]

Октябрьская революция, открыв народам дорогу к творчеству, ознаменовала расцвет фольклорных традиций и в письменной литературе. Без них немыслимы стихи С. Есенина. Героем поэмы «150 000 000» В. Маяковский сделал обобщенно-былинного Ивана. Фольклорными мотивами полна украинская поэзия, прежде всего стихи П. Тычины. На фольклорной основе с самого начала развивалась татарская советская поэзия. Примеры такого рода можно умножить.

Главное заключается в том, что освоение фольклора советской поэзией не было процессом ни субъективным, ни кратковременным. Все новые поколения так или иначе обращались к фольклору. Общесоюзная критическая мысль приходила к выводу о необходимости включения фольклорных традиций в мировоззренческую концепцию современной ей литературы. Наметился решительный поворот к народной песне, к ее пафосу жизнеутверждения.

Как известно, на Первом Всесоюзном съезде писателей М. Горький развернуто изложил марксистскую философскую точку зрения на проблему народного творчества, призвал ликвидировать разрыв между письменной литературой и фольклором. Значительным событием был прозвучавший с трибуны съезда призыв М. Горького овладевать богатствами народного творчества: «Начало искусства слова — в фольклоре. Собирайте ваш фольклор, учитесь на нем, обрабатывайте его».[23]

Призыв Горького был услышан. «Развитие советской поэзии, — отмечалось уже три года спустя, — в последние годы идет под знаком решительного обращения к народности».[24] Наступала пора обобщений: в 1937 году организуется журнал «Народное творчество».

Поворот к фольклору был исторически закономерен. Идейно-художественный потенциал народного творчества играл существенную роль в становлении советского искусства, в формировании метода социалистического реализма. Прежде всего это проявлялось в восприятии и усвоении основополагающих принципов народного творчества — его демократизма, художественной простоты, образной емкости.

Наибольших успехов добивались те авторы, для которых постижение фольклора было жизненно органичным. В простой, естественной форме поэзии М. Исаковского заложено емкое, социально значительное содержание: подобное соотношение содержания и формы также восходит к фольклорной традиции. Тематика стихов разнообразна, но всех их объединяет основная тема поэта: судьба народа, его революционное пробуждение, стремление к счастливой жизни.

Утверждая мысль о невозможности существования личного вне общественного, о неразрывности личного счастья с благополучием социалистической Родины, все решительнее обращается к фольклорным традициям и А. Твардовский, которого уже в 1940 году А. Фадеев называет «крупнейшим советским поэтом».[25] Его поэма «Страна Муравия» насыщена народными присказками, пословицами, поговорками, тропами. Но не только в словесной форме — глубокая фольклорная традиция заложена в самой основе замысла поисков страны Муравии.

В соответствии с фольклорным идеалом обрисован и образ героя поэмы: Моргунок народен и в своей приверженности к труду, и в своей готовности помочь другим, а прежде всего — в своей искренности и неуспокоенности в поисках лучшей доли. Фольклорна в поэме и сюжетно-

[22] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. II, с. 297—298.

[23] *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 27, с. 342.

[24] *Литератор.* Двадцать лет советской литературы. — Новый мир, 1937, № 11, с. 348.

[25] На обсуждении книг о В. В. Маяковском. — Лит. газ., 1940, 24 ноября.

lib.pushkinskijdom.ru

композиционная тройственность ситуаций (автор характеризует три пути искателей правды, его герой с одними и теми же лицами встречается по три раза и т. п.).

Как и в фольклорных произведениях, в произведениях Твардовского сочетаются эпос и лирика: порой автор уступает слово своему герою, но в его рассказ о себе вкладывает собственную душу. В 1937—1941 годах поэт создает цикл стихотворений про деда Данилу — «За тысячу верст», «Дед Данила в лес идет», «Как Данила помирал», «Еще про Данилу» и др. Перед нами своего рода поэма, хотя и не имеющая сквозного сюжета, но обладающая четко выписанным народным героем, чей характер ярко проявляется в различных ситуациях. Образ деда Данилы не только принадлежит к числу наиболее народных образов советской поэзии, но и свидетельствует о плодотворности обращения к фольклорным традициям при работе над характером современника.

Речь самого Твардовского наделена присущей народному творчеству высокой простотой. Но не чужда поэту и красота былинного вдохновения:

Ветер, пой, ветер, вой на просторе!
Я дорогою сказочной мчусь.
Всю от моря тебя и до моря
Вижу я, узнаю тебя, Русь! [26]

Творческие поиски получали и национальное обновление. Многие поэты обращаются к фольклорному иноязычию, усваивая и обрабатывая его. Например, В. Луговской, Н. Тихонов, А. Адалис, изучая жизнь народов Средней Азии и Кавказа, опирались на материалы народных сказаний, использовали стилевые и языковые обороты, свойственные фольклору.

Как правило, народное творчество отличается свободолюбием. Откликаясь на темы революции (в 1937 году как большой праздник было отмечено 20-летие Великой Октябрьской социалистической революции), поэты разрабатывали патриотические и свободолюбивые традиции фольклора различных народов (М. Исаковский, Н. Грибачев, П. Шубин). Поэты братских народов также использовали символику народного творчества (поэма А. Исаакяна «Мгер из Сасуна» и др.).

Знаменательный контрапункт национального и интернационального обнаруживает творчество М. Исаковского. Народность содержания обусловливает его интернационализм. Характерные для него образы белой березы, буйной головы, ракитного куста находятся на стыке фольклора русского и белорусского. Переводя Янку Купалу, Исаковский с любовью воспроизводит его фольклорную образность — постоянные эпитеты, обращения к миру природы. Касаясь зарубежной темы, Исаковский и в ней выявляет глубинное, народное, общечеловеческое: испанская девушка в его стихотворении умирает «на сыпучем, на горючем» песке — образность и интонация отечественного фольклора приближают к читателю индивидуальность героини.

Говоря о способности поэта проникнуться идеалами народа, приобщиться к одухотворяющей эстетике народного творчества, оказаться созвучным народному мироощущению, критики 30-х годов постоянно обращали внимание на искания поэтов в области массовой песни. Успех песни 30-х годов был обусловлен сближением ее с фольклором и удачным использованием его поэтики.

Особенности жанра — устный характер его бытования, участие широких масс в популяризации лучших образцов — делают народность песни необходимым ее компонентом. Вот почему расцвет массовой песни падает именно на 30-е годы, когда в литературе углубляется идея народности. Массовая песня этих лет отразила в себе (и в такой же мере выразила)

[26] *Твардовский А. Т.* Собр. соч. в 6-ти т., т. 1, с. 131.

lib.pushkinskijdom.ru

существенные стороны движения культуры нашего общества на великом этапе его социалистического обновления.

В прессе тех лет, анализировавшей успех произведений песенного жанра, подчеркивалось, что расцвет песни всегда связан с революционным подъемом.[27] Авторы песен 30-х годов (В. Лебедев-Кумач, А. Сурков, М. Исаковский, В. Гусев и др.) в своих поисках и достижениях использовали традиции революционно-демократических поэтов XIX века и пролетарской поэзии. Однако, продолжая традиции народных и революционных песен, новые массовые песни кардинально отличались от них: они не только отрицали старый мир, но и утверждали мир новый, социалистический.

Успешность работы над песней в 30-е годы была подготовлена практикой поэтов-песенников 20-х годов. Зримо проявились, однако, и новые черты. Не подражанием, но усвоением опыта народного творчества характеризуется в основном подход к нему. На смену переделок прежних текстов, свойственных предшествующему десятилетию, приходит творческая опора на принципы фольклора. Параллельная разработка лирических и гимнических песен завершается взаимопроникновением жанров, сплавлением их в новый жанр — советскую массовую песню.

В целом же можно сказать, что в массовой песне 30-х годов проявились не только те или иные специфические особенности прежних традиций, но прежде всего свойственные им народность, демократизм. Как отмечает современный исследователь, «не только поэтическая символика, языковые средства, ритмические интонации, но и социально-нравственная атмосфера, характер типизации героев связывают массовую советскую песню со старой и новейшей народно-поэтической традицией».[28]

Подъем жанра песни во второй половине 30-х годов уже современниками расценивался как важнейшее достижение советской поэзии в целом. По существу это был поразительный феномен в истории мировой культуры. 30-е годы — примечательный период необычайного расцвета массовой песни как нового явления социалистической культуры, когда массовая песня не только сложилась в своих важнейших очертаниях, но и оставила образцы, отмеченные демократизмом содержания, активной гражданственностью, высоким оптимизмом и народностью.

Нарастание песенности в поэзии было обусловлено целым комплексом причин. Песня аккумулировала радостные эмоции современника — строителя нового общества. Обращение к песне было связано с отказом от формалистического экспериментаторства, что в свою очередь было обусловлено углублением народности литературы. Более вдумчивое отношение к национальным художественным традициям также не могло не повернуть поэтов к народной песне.

Консолидация различных литературных направлений проявила себя в песне наиболее ярко. Несомненно сказалось взаимопроникновение жанров, столь характерное для 30-х годов: если в 20-е годы песни гражданственной тематики резко отделялись от лирических, то в 30-е годы для массовой песни раскрытие существенной общественно-политической проблематики в лирической ситуации стало не только распространенным, но и типичным. Гимническая песня напитывалась лиризмом личного чувства, песня лирическая разрабатывала своими средствами гражданские темы. Песня была гражданственной и вместе с тем глубоко личной, близкой каждому и к каждому обращенной.

Интерес к фольклору во второй половине 30-х годов становится частным выражением консолидации литературы на путях возрастающего

[27] См., например: *Розанов Ив.* Вас. Лебедев-Кумач. «Книга песен». — Новый мир, 1938, № 5, с. 284.

[28] *Выходцев П. С.* На стыке двух художественных культур. — В кн.: Вопросы теории фольклора. Русский фольклор, XIX. Л., 1979, с. 25.

lib.pushkinskijdom.ru

внимания к отечественной истории и культуре, обусловленного современной внутренней и международной обстановкой. Самое основное в том новом, что привнесла в процесс освоения фольклора вторая половина 30-х годов, было последовательное использование народного творчества в целях воспитания советского патриотизма.

4

Разоблачение захватнических антинародных целей поджигателей войны, необходимость объединения прогрессивных сил всех миролюбивых стран для отпора фашизму, важность форсирования обороноспособности Советской страны, значение развития национально-освободительных движений, укрепление международной солидарности трудящихся — вот проблематика многих произведений. Приход к власти Гитлера не мог не вызвать у советских людей чувства особой настороженности и тревоги.

В марте 1935 года «Новый мир» публикует поэму Б. Корнилова «Моя Африка». Замысел поэмы, как рассказывают современники, возник у автора после беседы с одним ленинградским художником, который поведал ему о героической борьбе и гибели на фронте гражданской войны в России добровольцев из далекого Сенегала. Как отмечал сам Корнилов, ему хотелось написать произведение широкого идейного звучания. Он вышел за рамки непосредственного сюжета и создал одно из ярких произведений советской литературы об интернационализме и дружбе народов.

Выдающимся документом времени явилась и книга стихов Н. Тихонова «Тень друга», вышедшая в 1936 году. Автор передавал сложность обстановки в предвоенной Европе. Осознавая в полной мере опасность приготовлений поджигателей войны, он вместе с тем выражал уверенность в окончательной победе над ними.

Среди зарубежных стихов второй половины 30-х годов можно отметить также цикл С. Кирсанова о Франции, стихи А. Гитовича о Монгольской Народной Республике. Зарубежную тему осваивали и начинающие поэты, видя в ней сюжетный плацдарм для образного раскрытия идеи братства трудящихся всех стран. Герой поэмы П. Шубина «Слово об Иоване Зрини» — венгерский доброволец «с червонной звездой на папахе», который сражается в России за власть рабочих.

Мятеж в Испании всколыхнул всю нашу страну. В октябре 1936 года в Москве прошли литературные вечера «Писатели — детям и женщинам Испании», сбор с которых шел в фонд помощи республиканской Испании. В вечерах участвовали Д. Бедный, А. Лахути, П. Антокольский, А. Сурков, Б. Пастернак, В. Луговской и другие.

В журналах и газетах появились стихотворные отклики на бои в Испании. Сочувствие республиканцам было искренним и глубоким. Советская поэзия внутренне была готова к драматическим событиям на международной арене. Это обусловило ее художественные удачи уже при самых первых шагах в процессе освоения новой темы («Мать» М. Исаковского, «Живи, Испания!» П. Васильева).

Второй Международный конгресс в защиту культуры, состоявшийся летом 1937 года в Барселоне, продемонстрировал сплоченность антифашистских сил. Выступления Вс. Вишневского, А. Толстого, М. Кольцова на Барселонском конгрессе были лишь частным выражением интернациональной солидарности советских писателей с испанским народом. Некоторые из них принимали непосредственное участие в борьбе испанских республиканцев.

Впечатления от испанских событий вызвали эмоциональный взлет в творчестве И. Эренбурга. Его «испанские стихи» взволнованны и драматичны. Автор вспоминает «край отчаянья, Арагон», где «кровью смо-

lib.pushkinskijdom.ru

чена земля», где «пушки говорят всю ночь» и «высоко в небе качается пустая колыбель».

Военная напряженность между тем нарастала год от года. Журнал «Знамя» в конце 1936 года начинает печатать отрывки из вышедшей в Англии книги Эрнста Генри о подготовке Германии к войне «Гитлер над СССР?» В стихах, например, В. Луговского чувствовалось, как тревожно мироощущение поэта: «стихи кипят в моторах танков».[29]

«Новый мир» в середине 1938 года вводит новую рубрику под недвусмысленным названием «Если завтра война». В мае того же года «Знамя» выступает с редакционной статьей об оборонной тематике в журналах — «Держать в мобилизационной готовности». То был год, когда потенциальные интервенты от провокаций перешли к развернутой агрессии. «Вся советская литература, — отмечала общественность, — должна совершить поворот к оборонной патриотической теме. Мы призываем всех писателей проверить свои творческие планы под углом зрения возможной войны».[30]

Бои в Испании, столкновение у озера Хасан, сражения на Халхин-Голе — все эти события стали проверкой боеготовности советских войск, военных доктрин, вопросов тактики, проблем стратегии. Проверяла свое оружие и поэзия — в конкретных условиях находили воплощение концепции социалистического патриотизма и интернационализма, гуманизма и революционной бдительности.

1939 год явился годом освобождения Западной Украины и Западной Белоруссии. В военном походе участвуют поэты, в том числе А. Твардовский, В. Луговской, К. Симонов, С. Щипачев, Н. Грибачев, М. Матусовский, М. Алигер. Они видели край, где каменные мадонны на дорогах были «единственные матери, которым слезами горе не мутило глаз».[31]

В этот край страданий пришла свобода и национальное освобождение. «Освободив чужую жизнь из плена»,[32] — точна эта строка В. Звягинцевой. Походные дневники наполнены характерными свидетельскими показаниями очевидцев: «Люди жмурятся, будто выходят из подвала на солнечный свет».[33]

Поход 1939 года мы воспринимаем теперь как прообраз освобождения стран Восточной Европы в 1944—1945 годах:

Но не забыть, как танк влетел стремглав
В селение. И старая крестьянка,
К железу потемневшему припав,
Щекой прижалась к гусенице танка.[34]

Молодость героев гражданской войны «била пламенем в глаза волчьей стае, черной смерти возле озера Хасан».[35] Но теперь наследники героев гражданской сами понюхали пороху. Испытавшие чувство «братства боевого» (выражение Н. Тихонова), поэты утверждают преемственность эпох, родство поколений защитников революции.

В боях 1937—1940 годов советская поэзия решительно пересмотрела свой творческий арсенал. Одним из уроков, вынесенных с поля военных действий, была возросшая уверенность в действенности образного слова. А. Недогонов так откликнулся на финскую кампанию: «Поэт, покинь перо и музу, вставай и слушай гул брони...»[36] Но потом оказалось, что перо поистине приравнено к штыку. На финском фронте возник неуны-

---

[29] *Луговской Владимир.* Каспийское море. М., 1936, с. 9.
[30] Вперед, к новым победам! — Знамя, 1938, № 11, с. 10.
[31] *Щипачев Степан.* Стихи. М., 1940, с. 6.
[32] *Звягинцева Вера.* Избранные стихи. М., 1968, с. 54.
[33] *Долматовский Евгений.* Московские рассветы. М., 1941, с. 89.
[34] Там же, с. 72.
[35] *Шубин Павел.* Парус. Л., 1940, с. 159.
[36] *Недогонов Алексей.* Избранное. М., 1977, с. 53.

lib.pushkinskijdom.ru

вающий Вася Теркин, который чуть позднее дал замысел замечательной поэме А. Твардовского.

«Хочешь жить — умри не отступая!»[37] Эта заповедь воплощается в жизнь. На финском фронте сражаются и работают А. Твардовский, А. Сурков, В. Азаров, Е. Долматовский, Н. Грибачев, Н. Щербаков, Ю. Инге, М. Дудин, Е. Вечтомова, С. Наровчатов, М. Луконин, Н. Отрада, А. Копштейн. Н. Тихонов, например, становится фронтовым корреспондентом газеты Ленинградского военного округа «На страже Родины», первый материал публикует вскоре после начала военных действий, при последнем штурме находится в передовых рядах атакующих, сообщает информацию по телефону прямо на первую полосу очередного номера.

В стихах второй половины 30-х годов усиливается тревожное, предгрозовое напряжение. Наполнен драматическими предчувствиями «Светлый берег» В. Шефнера: «близок час невиданных сражений»; «он близок, час иной разлуки».[38] «Могильщики лихо работают»,[39] — откликается на современные события А. Ахматова. Трагизмом поражает цикл И. Эренбурга «Париж, 1940» и примыкающие к нему стихи. Страны Западной Европы «трамбуют медленные танки», ей в горло впиваются «руки свастик», садисты тычут ей «в глаза окурки», она кажется поэту «посмертным слепком» с «любимого чела».[40]

Но именно в этих тревожных условиях усиливается в поэзии лирическая струя. «Любовь моя! Ты — мужество мое»,[41] — в духе времени соединяет Е. Долматовский понятия, считающиеся полярными. «Разве б мог я вырасти поэтом, если б не был рядовым бойцом?»[42] — говорит он, видя корни лирики в драматических событиях эпохи. По мысли Н. Сидоренко, Красная Армия оберегает не только страну, ее поля и заводы, но и право на нежность, «птичьи голоса», «теплый берег золотой», «натянутые паруса», «нашу песню над водой».[43]

Сочетанием лиризма и тревожности характерны предвоенные циклы стихов Н. Тихонова (один из них так и назван — «Чудесная тревога»). Эти циклы, полные жизнеутверждения, внутренне противостояли человеконенавистнической волне поднимающейся идеологии фашизма. Казарменному туману автор противопоставлял светоч подлинной поэзии. Его предвоенные стихи полны нежности — словно перед разлукой, или он и в самом деле предчувствовал недальнюю разлуку миллионов солдат с близкими и родными?

Перед угрозой смертельной опасности напряженной струной звучит мотив счастья жизни, особенно звонкий в голосах современных поэтесс, у которых он дополняется радостью раскрепощения советской женщины. «Верю сердцу человеческому я»,[44] — признается М. Алигер. «Пусть нам открываются для счастья все пути-дороги на земле»,[45] — призывает Е. Шевелева. «Нет, я буду все-таки счастливой»,[46] — надеется О. Берггольц.

Одной из главных черт поэзии становится теснейшая связь сокровенных лирических ощущений с осознанием гражданского долга. Мировая прогрессивная общественность видит своего будущего спасителя

---

[37] Там же, с. 56.
[38] *Шефнер Вадим.* Светлый берег. Л., 1940, с. 18, 7.
[39] *Ахматова Анна.* Стихотворения. М., 1967, с. 29.
[40] *Антокольский Павел.* Собр. соч. в 4-х т., т. 1. М., 1971, с. 465.
[41] *Долматовский Евг.* Дальневосточные стихи. М., 1939, с. 67.
[42] Там же, с. 78.
[43] *Сидоренко Николай.* Заре навстречу. М., 1938, с. 66.
[44] *Алигер Маргарита.* Железная дорога. М., 1939, с. 5.
[45] *Шевелева Е.* Лирика. Ростов-на-Дону, 1940, с. 37.
[46] *Берггольц Ольга.* Книга песен. Л., 1936, с. 27.

lib.pushkinskijdom.ru

в лице Советского Союза. И лирика мужества и лирика нежности соединяются в теме солидарности фронта и тыла:

Скоростной истребитель, внезапно решающий бой, —
Это сердце мое!
Враг увидит его над собой! [47]

При всем различии творческих путей и индивидуальных судеб поэты предвоенного времени были удивительно едины в своем отношении к миру. Патриотизм мужественный и открытый, не приниженный мерками вульгарного социологизма, — вот их отличительная черта. «Я — русский человек»,[48] — заявлял В. Гусев. «Я — патриот. Я воздух русский, я землю русскую люблю»,[49] — от лица молодого поколения вторил ему П. Коган.

Типичным явлением предвоенной поэзии стал Константин Симонов. Чувствуя, что «у юношей нехватало мужской суровости в голосах»,[50] молодой автор берет на себя трудную ответственность стать поэтом воинского мужества. Тянувшийся к героической теме, К. Симонов находит своего настоящего героя в боях на Халхин-Голе. В личном мироощущении укрепляются гражданские мотивы, лирика в свою очередь вторгается в публицистику, философское постижение жизни становится невозможным вне осмысления происходящих в ней общественных процессов.

Еще в ранних стихах В. Луговского 20-х годов находим образ, поистине пророческий: «Над нами восходит кровавой звездой и свастикой черной и ночью седой средина двадцатого века!» [51] Она приближалась в терновом венце новых испытаний. В конце 30-х годов до первого выстрела Великой Отечественной войны оставалось совсем немного...

Оставалось немного, но в общественном мнении прочно укоренилось сознание кровного единства советского патриотизма и социалистического интернационализма. Помогая другим народам, советские люди укрепляли могущество родного государства — во имя всего свободолюбивого человечества. Укрепление могущества родной страны означало увеличение поддержки всем народам мира в борьбе против фашизма.

5

Еще со времен первых боев в Испании в поэзии окрепла нота единства народов перед угрозой фашистской агрессии. В конце 30-х годов уже не только успехи в упрочении международного братства трудящихся, но и судьбы всего мира осознавались в непосредственной зависимости от могущества Советской страны, патриотизма и коммунистической убежденности ее граждан.

Моральная подготовка к возможной большой войне велась не только на полях сражений. Вырабатывалась стратегия духовной битвы. Насущной задачей становилась всесторонняя идейная подготовка будущих защитников Родины.

Не случайно именно во второй половине 30-х годов происходит переоценка культурного наследия прошлого, в том числе и достижений уже послереволюционных лет. Знаменательным было издание после долгого перерыва сборника патриотических стихотворений С. Есенина.

---

[47] *Адалис А.* Братство. М., 1937, с. 28.
[48] *Гусев Виктор.* Соч. в 2-х т., т. 1. М., 1955, с. 166.
[49] Имена на поверке. М., 1975, с. 106.
[50] *Симонов К.* Победитель, с. 15.
[51] *Луговской Вл.* Собр. соч. в 3-х т., т. 1. М., 1971, с. 160.

lib.pushkinskijdom.ru

Постижение социального смысла изменений, происходивших в период завершения строительства социализма, содействовало углублению национального чувства. Именно в ту пору советская литература, по выражению А. Толстого, от пафоса космополитизма, а порою и псевдоинтернационализма — пришла к Родине, как к одной из самых глубоких и поэтических своих тем.

На Западе издавна бытовали искаженные представления о России. Не просто бытовали, а тенденциозно насаждались. Миф о «вековой русской отсталости» питал идею колонизации России. В XX веке наследники псов-рыцарей — германские фашисты — готовились к новому походу на Восток. С ними идеологически смыкался троцкизм — национальный нигилизм, недоверие к народным основам искусства.

В противовес агрессорам и их приспешникам создавался семисотлетний фронт — от Александра Невского и Минина, Петра I и Ломоносова, Суворова и Кутузова до наших дней. Поэзия шла «на острие» этого духовного наступления.

Процесс консолидации активно давал себя знать в борьбе с псевдохудожественными тенденциями и лженаучными концепциями, уже подвергавшимися критике и прежде. Так, в 1936 году «Правда» публикует передовую статью, направленную против вульгарного социологизма. Затем критика этой догматической методологии была развернута в «Литературной газете» и в журнале «Литературный критик». Освобождение от пут вульгарного социологизма было для литературы жизненно важным делом, ибо он не только упрощал сущность классовой борьбы, но и препятствовал воспитанию советского патриотизма.

Если вульгарные социологи рассматривали художественное творчество как механическое пересказывание идеологии, отрицая культурное наследие и возможности использования его традиций в новом искусстве, то бывшие лефовцы и конструктивисты, в последнем смыкаясь со своими антиподами, утверждали примат формы в ущерб содержанию. Это обусловило необходимость проводившейся во второй половине 30-х годов борьбы с формализмом.

Формалистические увлечения не были проявлением лишь технологического экспериментаторства — они отвлекали писателей от решения основных идейно-воспитательных задач эпохи. В 1936 году «Правда» опубликовала статьи, критикующие формалистические и натуралистические опыты некоторых авторов. В большой статье, напечатанной в журнале «Новый мир» в 1937 году, отмечалось, что некоторые поэты как бы остановились перед трудностями освоения нового материала, чему причиной — «традиция» бесплодных формалистических изысков.

Борьба с формализмом во второй половине 30-х годов была борьбой за народность литературы, вовсе не ставившей под сомнение необходимость совершенствования ее технологии. В предвоенный, например, год состоялась дискуссия о путях становления мастерства молодых поэтов. Критики единодушно высказались за творческие поиски, если они опираются на знание жизни и порождены не механическим экспериментаторством.[52]

По словам К. Симонова, «из того, кто ничего не любит и ничего не помнит, можно сделать самоубийцу, но нельзя сделать бойца».[53] Эта мысль пришла к нему во время боев на Халхин-Голе. С. Марков подобную мысль выносил в странствиях по России. Патриотическое стремление узнать родную страну, увидеть ее красоту, постичь истоки ее духовной силы тянуло его в волшебный «град Рябинин».

---

[52] См., например: *Гринберг И.* На поэтические темы. — Литературный современник, 1940, № 8—9; *Жданов Н.* Заметки о современной поэзии. — Звезда, 1940, № 1—2.

[53] *Симонов Константин.* Стихотворения. 1936—1942. М., 1942, с. 81.

lib.pushkinskijdom.ru

Темы «малой и большой Родины», по определению Н. Рыленкова, становятся в конце 30-х годов особенно популярными. И. Авраменко воспевает родную Сибирь, И. Ерошин — Алтай, П. Комаров — Дальний Восток, В. Звягинцева — Среднее Поволжье, Н. Грибачев — Карелию, М. Дудин — текстильный Ивановский край. Достоинства «краевой лирики» (название одного из циклов А. Прокофьева) заключались и в том, что в них отсутствовали обычные недостатки произведений, написанных в результате выездных творческих командировок, — описательность и поверхностность суждений, подражательность.

Для родного края — его природы, его жителей, его истории — каждый находит самые ласковые слова. Могуч талант Твардовского, но и он обретает особую поэтическую силу от соприкосновения с Лукоморьем детства и юности: «Отрадно мне с мыслью жить любимой, что в родной моей стране есть мой край родимый».[54]

Развитие мотива «малой родины» — существенный вклад в идейно-нравственное воспитание в конце 30-х годов. Лирическую остроту этому мотиву придает предчувствие близкой военной разлуки. Тем дороже и важнее привет и память Родины:

Мы не забудем никогда,
Что мы отсюда родом.

И в грозных будущих боях
Мы вспомним, что за нами —
И эти милые края,
И этот куст, и камень...[55]

Возвращение к «малой родине», таким образом, несло в себе значительный идейно-нравственный заряд. Но это было возвращение человека, обогащенного чувством причастности к жизни и судьбам и всей «большой Родины» — социалистической державы. Диалектическую прочность их связи иллюстрирует творчество М. Исаковского, в диапазоне которого — и детальная конкретность родного края, и ощущение непосредственного контакта со всей страной:

Я не знаю — чрез какие реки,
По каким пройду еще местам,
Только знаю, что тебя вовеки
Никому в обиду я не дам![56]

Еще более значительным духовным средством формирования советского патриотизма явилась отечественная история — многовековая борьба народа за свободу и национальную независимость. Осмысление своего времени как определенного звена исторической преемственности стало особенно характерно в военное предгрозье. На материале произведений о событиях начала XVII века, о войне 1812 года и других исторических моментах в жизни страны воспитываются патриотические чувства народа.

Воспитание патриотизма становится одним из основных направлений государственной идеологической политики. В марте 1936 года СНК СССР и ЦК ВКП(б) принимают новое постановление о подготовке учебников по истории. Старые учебники не могли удовлетворить, так как в них господствовали уже совершенно несостоятельные вульгарно-социологические концепции школы М. Покровского.

В феврале 1936 года «Правда» напечатала редакционную статью, в которой говорилось: «Глупая и вредная реакционная болтовня о том, будто русский народ в прошлом представлял собой сплошную массу леже-

[54] *Твардовский А. Т.* Собр. соч. в 6-ти т., т. 1, с. 112.
[55] *Твардовский А.* Сельская хроника. М., 1939, с. 39—40.
[56] *Исаковский М.* Стихи и песни. М., 1938, с. 21.

lib.pushkinskijdom.ru

боков и лентяев, был воплощением всеобщей обломовщины, азиатской дикости и т. д. и т. п., не раз была решительно осуждена партией». В ноябре того же года в «Правде» было опубликовано постановление Комитета по делам искусства при СНК СССР «О пьесе „Богатыри" Демьяна Бедного», в котором говорилось о воспитательном значении фольклора.

В 1940 году на собрании актива партийных работников Москвы М. И. Калинин прямо указывает: «Проповедь советского патриотизма не может быть оторванной, не связанной с корнями прошлой истории нашего народа. Она должна быть наполнена патриотической гордостью за деяния своего народа. Ведь советский патриотизм является прямым наследником творческих дел предков, двигавших вперед развитие нашего народа...» [57]

В печати ширится историко-патриотическая пропаганда. Журнал «Знамя», например, печатает цикл статей о борьбе русского народа с немецкой агрессией. В одной из них резюмируется суть происходящего: «Интерес к исторической теме не случаен. Есть глубокий смысл в том, что значение этой темы поднялось до уровня важнейших политических основ, которыми живет государство в целом, что темой русской истории непосредственно занимаются члены Политбюро. Смысл всего этого в том, что в наши дни жизнь русского народа вступила в одну из самых решающих фаз своей истории».[58]

Историческая тема получает дальнейшее жанровое развертывание, стихи звучат со сцены («Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьева, «Рыцарь Иоанн» И. Сельвинского). Созвучны злобе дня монологи Кутузова. Главное в образе «рыцаря Иоанна» — Ивана Болотникова — народная вера в справедливость, самоотверженная преданность народу.

В работах по истории советской поэзии обычно при анализе исторической темы в период 30-х годов основное внимание фиксируется на поэмах Д. Кедрина. Думается, однако, что замысел данной статьи логично переносит центр смысловой тяжести на поэмы К. Симонова. Здесь мы целиком солидаризируемся с наблюдением Л. Заманского о том, что Симонов исходил из тех же представлений и задач, что и другие советские поэты, создававшие в ту пору исторические поэмы, но он непосредственно «сопрягал» героику с такими нравственными категориями, как гордость воинской славой предков, национальное самосознание, любовь к Родине.[59] Можно добавить лишь, что в том же плане, что и К. Симонов, работал в конце 30-х годов Н. Рыленков, захватывая пласты иного материала, но имея в виду ту же духовную сверхзадачу.

Как и сами исторические герои, разнообразны и жанры, в которых воплощены их образы, — широкоохватные полотна, «маленькие поэмы», баллады, лирические стихи. Так, Н. Рыленков на исторические темы создает целую книгу, в которой стихи («У смоленских башен», «За Днепром на древнем городище» и др.) дополняются сюжетными произведениями («Отрок с уздечкой», «Сказание о ханской басме», «Меч Мономаха», «Свадьба Марины Мнишек» и др.).

В трактовке исторической темы происходит еще одно существенное изменение. Концепция Покровского противопоставляла народ и государство самым категорическим образом. Теперь литература рисует не только классовую борьбу внутри страны, но и общенародную борьбу за утверждение русской государственности. Среди ее героев — выдающиеся полководцы, государственные деятели прошлого.

---

[57] *Калинин М. И.* Об искусстве и литературе. М., 1957, с. 216.
[58] *Зелинский К.* О русской теме. — Знамя, 1939, № 2, с. 255.
[59] *Заманский Л. А.* Русская советская историческая поэма 30-х годов. Челябинск, 1981, с. 64.

lib.pushkinskijdom.ru

Широтой социального кругозора новаторски выделяются исторические поэмы Л. Мартынова. Автор изображает «порывистых людей, все заново творящих во вселенной», чей «мир грез высок и беспределен», которые и в практическом мире «летят оперенной стрелой». Таковы Соймонов, сподвижник Петра I, сам Петр I, Увенькай, представитель одного из сибирских народов, медсестра, которая спасает революционера. «Правдивая история об Увенькае», «Тобольский летописец», «Пленный швед» — все это произведения оптимистические, жизнеутверждающие.

Издание в 1940 году книги поэм Л. Мартынова вызвало бурные приветствия критики: «превосходно владеет стихом», «подлинная поэзия», «уверенно входит Мартынов в литературу».[60] Своеобразие поэта не только в демократизме концепции исторического героя, история в его изображении предстает сказочной, легендарной, былинной. По выражению С. Залыгина, «Мартынов вменяет необыкновенное в обязанность поэзии. Он находит необыкновенное и удивительное повсюду...»[61] И это усиливает эмоциональную доходчивость выражаемых поэтом патриотических идей.

Многих авторов интересовало не столько событие, сколько характер героя, который мог и не быть государственным деятелем, но был непременно патриотом, человеком широкого кругозора (образы Баяна у Н. Грибачева, Ярославны у А. Прокофьева).

Нередко поэты берутся за перо, чтобы запечатлеть непосредственную перекличку эпох. Ю. Инге отмечает боевое единение различных времен отечественной истории: «Дружат с зоркостью зениток петровских пушек грозные стволы».[62]

Характерно, что в творчестве того или другого поэта образы представителей русского народа и образы инонациональные идут рука об руку. Так, среди основных героев С. Маркова — реальные исторические деятели, дорогие ему своей близостью к народу: Пушкин, Достоевский, Александр Грин, землепроходец Александр Баранов. Но, патриот, С. Марков является также искренним интернационалистом, он создает стихи о выдающемся казахском деятеле, друге русского народа Чокане Валиханове.

В поисках вдохновляющих примеров патриотического подвижничества поэты выходят за пределы отечественной истории. А. Чивилихин пишет о Менделееве и Циолковском, но также и о Джордано Бруно. А. Кочетков создает не только драму в стихах «Надежда Дурова» (в соавторстве с К. Липскеровым), но и поэтическую драму «Николай Коперник».

Герой этого произведения — гуманист, который заступается за народ перед властями. Многогранная и свободолюбивая натура, он также — гражданин, который в случае надобности смело берется за меч, принимает на себя командование крепостью, осаждаемой тевтонами:

Я воевал за родину, за Польшу,
За отчий кров, за счастье, за любовь,
За честь!..[63]

Эти слова звучали весьма актуально. И представитель далекой эпохи оказывается близок нашему времени пафосом своего научного поиска, творческой увлеченности, гражданского мужества и самоотречения.

Укрепление чувства советского патриотизма в советской поэзии и вообще в народном мировоззрении во второй половине и особенно в конце

---

[60] *Азаров Вс.* Трагические судьбы. — Литературный современник, 1940, № 8—9, с. 218. 217. 219.
[61] *Мартынов Леонид.* Поэмы. Новосибирск, 1964, с. 8.
[62] *Инге Юрий.* Кронштадт. Л., 1940, с. 12.
[63] *Кочетков Александр.* Николай Коперник. М., 1974, с. 126.

lib.pushkinskijdom.ru

30-х годов явилось важным консолидирующим фактором, имевшим громадное по своим последствиям общественно-политическое значение.

Процесс утверждения идеалов советского патриотизма, связанный с переосмыслением отечественной истории, — основной идейно-творческий процесс в советской поэзии конца 30-х годов.

Прерывая наметившиеся было «традиции» национальных нигилистов, активизировавшихся в 20-е годы, поэзия второй половины 30-х годов воспевала любовь к Родине, формируя духовный фактор будущей победы в Великой Отечественной войне.

Последние предвоенные годы идейно-психологически теснейшим образом связаны с военным временем. Закономерно, что в дни боев многие стихи и песни предвоенных лет получили вторую жизнь — «Катюша» М. Исаковского, «Родина» К. Симонова и другие.

Война не застала поэзию врасплох, потому что порыв патриотизма, который летом 1941 года охватил всю страну, был подготовлен, внутренне заложен в ней. Не случайно наибольший вклад в летопись войны внесли именно те поэты, которые и в предвоенные годы явились пропагандистами патриотизма.

Летопись Великой Отечественной войны изобилует подвигами, истоки которых — в предшествующем времени. Всем известен героизм Мусы Джалиля. Издав в предвоенные годы две книги стихов, Иван Ковалевский третью свою книгу слагал в 1942—1944 годах в фашистских лагерях смерти, поддерживая в товарищах веру в победу. Популярный до войны певец, исполнитель патриотической песни «Орленок», отправился добровольцем на фронт и, попав в лапы к фашистам, шел на казнь с любимой песней на устах...

Наши зарубежные враги и недоброжелатели пытались и пытаются принизить значение 30-х годов в истории литературы. «Но, — напоминал В. Саянов, — каждый честный исследователь скажет, изучая эту эпоху: она дала крупнейшие произведения, она подготовила писателей 40-х годов, помогла им выполнить свой долг перед Родиной в пору труднейших военных испытаний».[64]

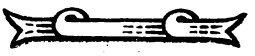
Конечно, теперь некоторые достижения того времени могут показаться не столь значительными, но следует помнить слова В. И. Ленина: «Исторические заслуги судятся не по тому, чего *не дали* исторические деятели сравнительно с современными требованиями, а по тому, что они *дали нового* сравнительно с своими предшественниками».[65]

Поэзия возникает из жизни, жизнь дополняет поэзию. Сын Вадима Стрельченко, герой его поэмы «Валентин», спустя двадцать лет после гибели отца на фронте помогал в качестве советского специалиста строить новую жизнь зарубежным странам — новый мир, за который сражался его отец.

В современных условиях борьбы за сохранение и упрочение мира, за национальный суверенитет и территориальную целостность государств, за утверждение права наций на самоопределение, за укрепление могущества Советского государства исторический опыт русской советской поэзии второй половины 30-х годов весьма поучителен и актуален.

---

[64] Лит. газ., 1957, 5 сент.
[65] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 2, с. 178.



lib.pushkinskijdom.ru

И. К. ГОРСКИЙ

ОБ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКЕ И СРАВНИТЕЛЬНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Хотя в последнее время все настойчивее говорят о необходимости изучения проблем исторической поэтики, однако, что она представляет собою, пожалуй, не более ясно, чем что такое «филология нашего века».[1] Стало быть, прежде чем браться за изучение исторической поэтики, надо сперва наметить круг коренных вопросов, подлежащих выяснению, и в первую очередь в самом общем виде ответить на главный вопрос: что такое историческая поэтика, как она возникла, чем была вначале и чем стала сейчас.

Известно, что первые попытки построения исторической поэтики исходили от родоначальников сравнительно-исторического литературоведения. Поэтому характеристика его сущности и хотя бы беглый взгляд на его эволюцию и должны раскрыть нам первоначальное значение исторической поэтики.

В конце 30-х—начале 40-х годов XIX века перед европейскими учеными вновь встали те два вопроса, которые в общем были уже решены в эпоху Просвещения, — о художественной специфике слова и об исторической обусловленности его развития. Повторная постановка этих ключевых вопросов, определявших направления литературных исследований и их смену, вызывалась изменением условий задачи. Теперь эти вопросы ставились как единая проблема, как проблема развития собственно художественной литературы, имеющей в отличие от философии, религии, науки и пр. свои правила создания литературных произведений и свою особую, относительно самостоятельную историю. Тем не менее решалась эта проблема по-прежнему как задача с двумя неизвестными.

Если в исследовании выделялась художественная специфика литературы, брались преимущественно ярчайшие произведения поэтического искусства, включая и новейшие образцы. Если же акцент делался на том, как искусство слова достигло такого совершенства, исследование по необходимости отодвигалось к исходным рубежам развития литературы, где художественная специфика словесности без остатка исчезала в общих очертаниях нерасчлененной духовной культуры. В первом случае исследователю приходилось иметь дело с определенной личностью писателя, потому что вне индивидуальных способностей человека по-особому воспринимать мир и воспроизводить его в словах ни о каком искусстве поэзии не может быть и речи (хором легче исполнять, чем сочинять, и появление корифея есть следствие этого затруднения). Во втором случае,

---

[1] По инициативе Научного совета «Проблемы марксистско-ленинского литературоведения, поэтики и стилистики художественной литературы» и Научного совета по комплексной проблеме «Закономерности развития мировой литературы в современную эпоху» при Отделении литературы и языка Академии наук СССР 19—21 мая 1982 года в Москве, в Институте мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР, состоялась научная конференция «Историческая поэтика и принципы ее изучения». Пишущий эти строки, хотя и был приглашен участвовать в ее работе, к сожалению, не смог присутствовать на ней. Поэтому проходившая на этой конференции дискуссия не получила своего отражения в данной статье.

lib.pushkinskijdom.ru

наоборот, вместо прекраснейших творений Данте, Шекспира, Мольера, Гете, Пушкина и др. исследователю приходилось оперировать разными абстракциями порождающей причины, начиная то с народного духа (Гердер), то с абсолютной идеи (Гегель), то с врожденных склонностей («раса» Тэна), то с единства психического акта всех рас (Тайлор) и тому подобных субстанций.

И вот, чтобы раскрыть тайны чарующего поэтического слова, исследователю надо было пройти из конца в конец, от абстрактного к конкретному или наоборот, но непременно одолеть всю цепь многовекового литературного развития, да так, чтоб не упустить из виду тех переходов, где причина и следствие менялись местами, где общественный спрос на поэзию побуждал людей к литературной деятельности, а литературная деятельность наиболее одаренных, поднимая искусство слова на новую ступень, повышала в обществе эстетические запросы, и так по многу раз! Если к этому добавить туманность такого лучезарно-обворожительного явления, как красота, и загадки психофизического парадокса, то станет понятно, почему ученые второй половины XIX века в поисках ответа на возникшие вопросы разошлись по разным направлениям, из которых наиболее влиятельными стали биографическое и культурно-историческое.

Преуспевая в изучении художественности слова, биографическое направление заводило, однако, в тупик проблему исторической обусловленности литературного развития, а культурно-историческое направление, наоборот, разрабатывая понятия о детерминированности, причинности, закономерности литературной эволюции, в бессилии отступало перед проблемой художественности слова.

Ныне нетрудно объяснить, почему так получалось.

Для того чтобы раскрыть художественность слова, надо разграничить поэтическое и непоэтическое, т. е., попросту говоря, объяснить, почему, например, исторические романы В. Скотта производят сильное эстетическое впечатление, а аналогичные произведения его последователей нередко кажутся только бледной тенью вальтерскоттовских вещей. При ближайшем рассмотрении выяснялось, что все дело тут в нюансах композиции, обрисовки образов, в меткости деталей, тонкости штрихов, наблюдательности, остроумии и т. д. — словом, в чувстве меры, для соблюдения которой необходима индивидуальная способность — сознательно или интуитивно — улавливать малейшие оттенки слова по линиям: чуть резче — чуть глуше, несколько сильнее — чуточку мягче и т. д. и т. д. Тайна художественной специфики слова упиралась в проблему личности, в проблему индивидуальных способностей писателя. Для объяснения того, как преломлялись эти способности в произведениях поэзии, требовалось обстоятельное освещение условий жизни писателя, его участия в политическом и умственном движении своей эпохи, настроений его ближайшего окружения и рода занятий, увлечений, случайных встреч, переживаний и т. д. Поэтому Ш. О. Сент-Бёв отказывался даже браться за дело, если биография писателя была недоступна изучению.

Но каким бы широким ни был диапазон освещения биографии писателя, с точки зрения личных способностей, опредмечивавшихся в фактуре произведений, раскрывалось только своеобразие последних да многогранность их конкретных различий. Последовательности же появления произведений определенного рода, равно как и образования поэтических традиций, индивидуальное отношение писателей к окружающему миру не объясняло, и потому, оставаясь на почве проблем личного творчества, невозможно было определить даже вклада писателя в развитие поэтического искусства. «Всякий поэт, Шекспир или кто другой, вступает в область готового поэтического слова, он связан интересом к известным сюжетам, входит в колею поэтической моды, наконец, он является в такую пору, когда развит тот или другой поэтический род. Чтоб определить

lib.pushkinskijdom.ru

степень его личного почина, мы должны проследить наперед историю того, чем он орудует в своем творчестве».[2] Более того, с позиции личных способностей весьма туманно представлялись и причины расцвета дарований, появление гениев, потому что человеческие способности несводимы к природным задаткам индивида.

Человек как индивид есть только особь, которую мы относим к человеческому, а не, скажем, к волчьему роду. Лишь как личность человек представляет собою целостное единство заложенных в нем природных задатков и развитых на их основе тех или иных человеческих способностей. Пробуждение и развитие последних всецело зависит от структуры общества и тех функций, какие выполняет в нем индивид. Способности воина воспитываются и раскрываются в сражениях, гражданские — на общественном поприще, профессиональные, в том числе и художественные, — в процессе соответствующей практики, и т. д. Словом, человек есть совокупность конкретных общественных отношений. Вы можете быть индивидом с богатейшими задатками полководца или артиста, но если в обществе отсутствуют условия для их развития, если в данное время нет особого спроса на эти профессии или какой-нибудь случай преградит вам путь к ним, ваши задатки могут остаться даже и незамеченными. Стало быть, чтобы раскрыть причины повышения или понижения общественной потребности в поэтических произведениях определенного рода, чтобы объяснить приток новых сил в поэзию и расцвет индивидуальных дарований или, наоборот, их увядание, надо было перейти на социальную точку зрения, т. е. устранить из историко-литературных исследований личность. Индивид и общество в известном смысле противоположны друг другу, и их нельзя смешивать. «Г-н Струве, — говорит Ленин, — очень справедливо указывает, что „игнорирование личности в социологии или, вернее, ее устранение из социологии есть в сущности частный случай стремления к научному познанию“».[3]

Итак, чтобы раскрыть историческую обусловленность литературного процесса, его каузальность, его закономерность, изучение литературы должно было вестись в плане социальных, общественных отношений, для чего требовалось исключить из рассмотрения личность. Но как ее устранить из художественной литературы, из поэтического творчества, особенно личного? Делалось это по-разному, в частности второстепенных и третьестепенных писателей выстраивали в один ряд с корифеями (И. Тэн, А. Н. Пыпин, Н. С. Тихонравов и др.). В результате личные способности писателей, больших и малых, усреднялись, нивелировались, а это приводило и к устранению проблемы художественности слова. Обвинения в адрес культурно-исторической школы, которую уличали и все еще уличают в том, что она изучала по литературным памятникам историю культуры, а не историю поэтического искусства, что она игнорировала творческое своеобразие писателей, что она не интересовалась формою произведений, и т. д. — эти обвинения небезосновательны, хотя далеко не всегда правомерны. Тут дело не в произволе исследователей, а в объективной внутренней логике развития науки о литературе.

При освещении литературы под социальным углом зрения она неизбежно поворачивалась к исследователям одним только своим содержанием, которое оказывалось частью духовной культуры вообще и притом неопределенно широкой частью. Изучение литературы под таким углом зрения не отличалось существенно от ее изучения другими общественными науками и не требовало выработки специальной методологии. Более того, стремление к раскрытию детерминизма литературного процесса побуждало исследователей уподоблять науку о литературе естествозна-

[2] Памяти академика Александра Николаевича Веселовского. По случаю десятилетия со дня его смерти (1906—1916). Пгр., 1921, с. 30 (Приложение).

[3] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 1, с. 430.

lib.pushkinskijdom.ru

нию, в те времена особенно преуспевавшему в изучении причин эволюции растений и животных. Некоторые ученые (Тэн, Брюнетьер) доводили аналогию между гуманитарными и естественными дисциплинами до отождествления присущих им способов познания, сводя все их различие к одной количественной стороне, к степени математической точности, — они толковали о научном методе вообще. Это был метод собственно даже не культурно-исторический (таковым он был по существу у предшествовавшего исторического направления), а аналого-исторический. Аналогия между явлениями литературы и природы помогала уяснению закономерного характера литературного процесса, но она же и уводила от раскрытия художественной специфики слова. Эти два начала явно противоречили одно другому.

Попытки разрешить указанное противоречие путем «обогащения» культурно-исторической методологии элементами иных концепций и, в частности, за счет открытий биографического метода Сент-Бёва (ярчайшим примером такой попытки являются «Главные течения в европейской литературе XIX века» Г. Брандеса), кроме эклектизма, ни к чему не вели. Абстрактное с конкретным непосредственно — без последовательных переходов от звена к звену на протяжении всей цепи литературной эволюции — не могло совместиться, и эта несовместимость исходного с конечным вызывала среди сторонников культурно-исторического направления характерные для них шараханья и метания. Среди ученых, искавших решения подмеченного противоречия, были, однако, и такие, которые, опираясь на достижения культурно-исторической школы, и прежде всего на ее положение об определяющей роли общественного начала в содержании литературы, попытались сузить сферу аналогии (В. Шерер) или вовсе отказаться от уподобления литературных явлений физическим (А. Н. Веселовский) и поставить изучение истории поэзии в рамки движения ее собственных форм. Такой поворот литературоведческой мысли вел к применению генетического принципа постепенного восхождения от зародышевых синкретических элементов поэзии ко все более развитым, специализирующимся формам словесного искусства и от безличного творчества к личному. Личное творчество, а вместе с ним и тайны художественного мастерства при такой постановке вопроса становились конечной целью, а не исходным пунктом исследования. «Мне кажется, — писал Веселовский, — необъяснимость поэзии проистекала главным образом из того, что анализ поэтического процесса начинали с личности поэта».[4] В другом месте, поясняя ту же мысль, он говорит: «Процесс личного творчества „покрыт завесой, которой никто и никогда не поднимал и не поднимет“ (Шпильгаген); но мы можем ближе определить его *границы*, следя за вековой историей литературных течений и стараясь уяснить их внутреннюю законность, ограничивающую личный, хотя бы и гениальный почин».[5]

Пути для такого подхода к изучению поэтического искусства (в широком понимании этого явления, включавшем в себя как устное, так и письменное и печатное слово) были уже подготовлены мифологической школой, миграционной и антропологической теориями. Последователи Гриммов, опираясь на сравнительно-историческое языкознание, доказали, что первоначальной базой и арсеналом поэзии была мифология, уходившая своими корнями в незапамятную глубь веков. Миграционная теория, ограничив притязания мифологов на универсальность их экзегезы, конкретизировала вопрос о происхождении поэтических произведений, перенеся его на почву достоверной истории общения литератур. Наконец,

[4] Цит. по: *Жирмунский В.* Неизданная глава из «Исторической поэтики» А. Веселовского. — Русская литература, 1959, № 2, с. 179.

[5] *Веселовский А. Н.* Из истории романа и повести. Материалы и исследования. Вып. I. СПб., 1886, с. 27.

lib.pushkinskijdom.ru

сравнительная этнография, выдвинув антропологическую теорию самозарождения сюжетов, заложила основы для научного объяснения отлета поэтической фантазии от отражаемой ею действительности, наметив тем самым возможность материалистического истолкования важнейших поэтических фигур (эпитета, метафоры и сравнения), равно как и явлений типологического сходства.

Основываясь на достижениях этнографии и прежде всего на трудах Э. Тайлора, В. Шерер в 1876 году доказывал, что науке о литературе «рано или поздно необходимо приступить к созданию исторической и сравнительной поэтики». Он пояснял: «Если поэтика не хочет продолжать по-прежнему брести все той же изъезженной дорогой, она обязана будет, разумеется, строить свои выводы на основании всего доступного материала, подымаясь от простейших образований к более сложным, исходя при этом из поэтики первобытных народов и разыскивая следы явлений примитивных среди более высокой культуры».[6]

То, что исторический подход начинается с выяснения происхождения вещей, что он необходимо включает в себя генетический принцип, пояснений не требует. Но почему историческая поэтика непременно должна была быть вместе с тем «и сравнительной»? Потому что ее целью являлось уяснение законов поэтической эволюции. Комментируя указания Веселовского на то, что «правильный ход развития» литературы иногда затемняется посторонними влияниями, ускоряющими или извращающими его, Е. В. Аничков справедливо заметил, что «такие слова в устах только историка не имели бы смысла».[7] Но теоретик, намеревавшийся открыть особые законы развития поэтического искусства, несомненно, должен был стремиться к устранению привходящих обстоятельств, чтобы выправить извилистый путь истории. Между тем ни одна литература, не исключая греческой, античные достижения которой служили для большинства ученых основой всех их теоретических построений, не годилась для последовательного проведения генетического принципа.

Сталкиваясь с «перерывами» в развитии поэзии или просто с недостаточной, фрагментарной изученностью литературного процесса, Гегель и его последователи находили выход в том, что восполняли пробелы действительной истории дедуктивными умозаключениями, чаще всего не находившими фактического подтверждения. Этому умозрительному способу построения литературной теории был противопоставлен другой, по преимуществу индуктивный, опирающийся на обобщение достоверных фактов. Чтобы устранить из литературной эволюции затемнявшие ее обстоятельства, то ускорявшие поэтическое развитие одних народов, то задерживавшие или даже подавлявшие развитие других, решено было взять ряд литератур (в то время такой ряд литератур, наиболее известных в науке, называли всеобщей литературой) и поставить их параллельное изучение на сопоставительную основу. Соединение генетического принципа восхождения от простого к сложному с параллельным изучением ряда литератур и превращало прием сравнения, давным-давно уже применявшийся филологами, в специальный литературоведческий метод, названный сравнительным. «Впоследствии, — обещал Веселовский в 1870 году, — я думаю рассказать вам, как в деле историко-литературных исследований он сменил методы эстетический, философский и, если угодно, исторический. Здесь мне хотелось бы указать лишь на тот факт, что это метод вовсе не новый, не предлагающий какого-либо особого принципа исследования: он есть только развитие исторического, тот же исто-

[6] Цит. по: *Жирмунский В. М.* «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского. — В кн.: *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940, с. 27—28.

[7] *Аничков Е. В.* «Историческая поэтика» Александра Ник. Веселовского. — В кн.: Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1907, с. 407.

lib.pushkinskijdom.ru

рический метод, только учащенный, повторенный в параллельных рядах, в видах достижения возможно полного обобщения».[8]

Разработка сравнительного метода для его основоположников означала не что иное, как переход к новому направлению развития науки о литературе в целом, охватывающему как историю, так и теорию изящной словесности, включая сюда, как уже отмечалось, и стадию ее до-письменной эволюции. Такой переход литературоведения на новый путь исследований, обеспечивавший дальнейшую специализацию литературной науки, наталкивался, однако, на необходимость уточнения особого предмета ее познания — того, что называлось «изящной литературой» (художественной). Исторические границы последней представлялись весьма неопределенными, подвижными, расплывчатыми, и потому основной упор зачинатели сравнительно-исторического литературоведения делали на определении предмета истории литературы. Из русских ученых этому вопросу посвятил почти все свои литературоведческие работы Н. И. Кареев, автор философских очерков «Литературная эволюция на Западе» (1886). Но, пожалуй, настойчивее всех — на протяжении всей жизни — обращался к этому вопросу Веселовский.

Уже в «кандидатском» отчете за 1863 год, размышляя над тем, возможно ли построение такой истории литературы, которая была бы собственно «эстетической дисциплиной, историей изящных произведений слова, исторической эстетикой», Веселовский утверждал: «Без сомнения, история литературы может и должна существовать в этом смысле, заменяя собою те гнилые теории прекрасного и высокого, какими нас занимали до сих пор».[9] Особое внимание определению предмета историко-литературных исследований уделил Веселовский и в своей первой, вступительной лекции на кафедре всеобщей литературы С.-Петербургского университета «О методе и задачах истории литературы как науки». Отталкиваясь от традиций культурно-исторической школы, рассматривавшей литературу почти исключительно со стороны ее содержания, и имея в виду необходимость большей специализации историко-литературных исследований, он сказал: «История литературы в широком смысле этого слова — это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом. Если, как мне кажется, в истории литературы следует обратить особенное внимание на поэзию, то сравнительный метод откроет ей в этой более тесной сфере совершенно новую задачу — проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливалось всякое предыдущее развитие».[10] Для решения же этой «новой задачи» надо было еще «собрать материал для методики истории литературы, для индуктивной поэтики, которая устранила бы ее умозрительные построения, для выяснения сущности поэзии — из ее истории».[11] Ибо, как скажет он в другом месте по поводу романа, «история поэтического рода — лучшая поверка его теории».[12]

Под «исторической поэтикой» Веселовский, как и Шерер, подразумевал новые эстетические построения и необходимый для них специальный научный метод, адекватный пониманию словесного искусства как явления, исторически обусловленного, закономерно развивающегося во времени и, вследствие этого, требующего для раскрытия своей сущности, для своего более глубокого познания соответствующего подхода и тео-

---

[8] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика, с. 47.
[9] Там же, с. 396.
[10] Там же, с. 52.
[11] Там же, с. 54.
[12] *Веселовский А. Н.* Из истории романа и повести, вып. 1, с. 26.

lib.pushkinskijdom.ru

ретического истолкования. В их понимании историческая поэтика означала попросту теорию литературы, основанную на принципах историзма.

В. Шерер успел только наметить контуры своей, видевшейся ему в перспективе работы по созданию «исторической и сравнительной поэтики». Его лекции на эту тему, читанные в 1885 году в Берлинском университете, вышли под названием «Поэтика» (1888) уже как посмертное издание. Значительно дальше Шерера и вообще всех других представителей этого направления[13] пошел Александр Веселовский.

Веселовский не только собрал огромный, в известном смысле уникальный по своей ценности материал, необходимый для раскрытия эволюции словесного искусства, его генетических связей с первобытной культурой, мифологией, фольклором, анонимными памятниками Средневековья и личными достижениями писателей эпохи Возрождения и времен Романтизма, но и опубликовал ряд обобщающих статей (глав), легших в основу его знаменитой «Исторической поэтики» (1940). В конце жизни, все с той же мыслью о необходимости создания нового учения о литературе, он знакомится с новейшими трудами по эстетике и психологии творчества[14] и пишет несколько работ, намечавших переход от поэтики предания к поэтике личного творчества. Кроме исследований о Данте, к ним относятся книги о Боккаччо и о Петрарке, где Веселовский предпринял новую попытку показать, как содержание жизни, проникая традиционные образы, приводит к развитию литературы.[15] Под этим же углом зрения написана Веселовским и его классическая монография «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и „сердечного воображения“» (1904), где, по словам М. П. Алексеева, исследователь «не только затронул по-новому „биографическую подкладку поэтической психологии“ Жуковского и осветил отражения этой психологии в чертах его поэтического стиля, но и определил его „общественно-психологический тип“».[16] Шаг за шагом преодолевая противоположность между культурно-историческим и биографическим направлениями литературных исследований, Веселовский определенно приближался к их синтезу. Но ему не удалось довести до конца начатое.

Говоря о постигшей Веселовского неудаче, исследователи склонны объяснять ее либо непосильностью для одного человека поставленной им задачи, либо недостатками его метода, либо тем и другим, вместе взятым. При более внимательном рассмотрении этого вопроса выявляется, однако, что подобное объяснение не более основательно, чем упреки Г. Флобера в адрес школы Тэна, о которой он с гневом писал: «Меня всегда возмущает, что на одну доску ставится шедевр и любая гнусность. Мелкоту превозносят, а великое принижают; ничто не может быть глупее и аморальнее».[17] Так думают многие. А между тем нет ничего наивнее, как объяснять характерную тенденцию самого влиятельного из всех литературоведческих направлений XIX века недомыслием, эстетической глухотой или нравственным индифферентизмом его многочисленных представителей. Точно так же безуспешность попытки Веселовского довести до конца начатое им построение исторической поэтики нельзя объяснить ни его мнимой одинокостью (на самом деле его открытия перенимались массой ученых), ни пресловутой порочностью его методологии (большой группе видных советских ученых не удалось «поднять знамя, выпавшее

[13] К последователям этого направления В. Ф. Шишмарев относит немцев Э. Вольфа, Л. Якобовского, Э. Гроссе, К. Боринского, К. Брухмана и К. Бюхера, француза Ш. Летурно, болгарина Д. Матова, датчанина К. Вилькенса, финна И. Гирна, американца Ф. Гёммира и др. (*Шишмарев В. Ф.* Александр Веселовский и русская литература. Л., 1946, с. 12).

[14] См.: *Жирмунский В.* Неизданная глава из «Исторической поэтики» А. Веселовского, с. 178.

[15] См.: *Шишмарев В. Ф.* Указ. соч., с. 42—43.

[16] См.: *Веселовский А. Н.* Избранные статьи. Л., 1939, с. 566.

[17] *Флобер Г.* Собр. соч. в 10-ти т., т. VIII. М., 1938, с. 242.

lib.pushkinskijdom.ru

из рук великого ученого, и продолжить начатую им работу на основе марксистско-ленинского понимания исторического процесса в целом и специфики литературного творчества»).[18] Значит, и тут дело не в личных возможностях того или другого ученого и не в благих намерениях целой группы исследователей, а в той объективной логике развития науки о литературе, на необходимость раскрытия которой обратил внимание А. С. Бушмин.[19]

Погружение в конце XIX—начале XX века в историю национальных литератур, которые все более и более рассматривались как самостоятельные, относительно замкнутые в себе и независимые друг от друга культурные образования, способствовало развитию конкретно-исторических исследований, т. е. собственно исторического метода, но все более и более затрудняло переход к широкомасштабным обобщениям, выпрямляющим зигзаги отдельных литературных историй и, так сказать, укладывающим их в русло общей логики поэтической эволюции. В рамках общего освещения они все чаще стали соединяться, говоря словами И. Г. Неупокоевой, посредством «переплетного синтеза». Если на рубеже XVIII—XIX веков, в пору интенсивного внедрения историзма в литературные исследования, общие истории литературы[20] еще конкурировали с историями национальных литератур[21] и по глубине мысли, по качеству нередко даже превосходили их,[22] то сто лет спустя на пути создания общих историй литературы почти непреодолимой преградой стала «вечно недостаточная изученность» отдельных национальных литератур. Сознание общности литературных судеб, которое уходило своими корнями в общелатинскую литературу Средневековья и традиции Возрождения и которое крепко еще держалось у просветителей, к концу XIX столетия угасло. Если романтикам еще приходилось доказывать необходимость превыше всего ценить национальную самобытность, то для реалистов, поднявших конкретно-историческую детализацию картин на уровень высочайшего искусства, это стало уже чем-то само собою разумеющимся. В развитии науки о литературе произошел, что называется, поворот на 180°, и он-то подрезал под корень не успевшее еще как следует сложиться сравнительно-историческое литературоведение.

---

[18] *Жирмунский В. М.* Историческая поэтика А. Н. Веселовского. — Известия Академии наук СССР, 1938, № 4, с. 65.

[19] *Бушмин А.* Наука о литературе: Проблемы, суждения, споры. М., 1980, с. 25.

[20] В Италии пятитомный труд Дж. Андреса «О происхождении, путях развития и современном состоянии каждой литературы» (1782—1799); в Германии «Лекции о древней и новой литературе» (1815) Ф. Шлегеля и «История поэзии и красноречия у современных народов» (1801—1819) Ф. Боутервека; во Франции «Литература стран южной Европы» (1813) Л. С. Сисмонди и «Курс всеобщей литературы» (1817) Н. Лемерсье; в Англии «История литературы» (1814) Дж. Данлопа; в России «История поэзии» (1835) С. П. Шевырева и т. д.

[21] Первым образцом систематического изложения национальной литературы в процессе ее развития считается многотомная «История итальянской литературы» (1772—1782) Дж. Тирабоски. В Англии таким начинанием явилась «История английской поэзии» (1774—1781) Т. Уортена, за которой последовали историко-литературные работы В. Скотта, Ч. Лэма, У. Хэзлитта и др.; во Франции — «Курс французской литературы» (1826—1829) А. Вильмена; в России — «История русской словесности, преимущественно древней» (1846) С. П. Шевырева и т. д. По отзыву А. Н. Веселовского, лучшей из работ этого рода является пятитомная «История поэтической национальной литературы немцев» (1835—1842) Г. Г. Гервинуса.

[22] Так, В. Н. Перетц находит, что история всеобщей литературы Дж. Андреса («О происхождении, путях развития и современном состоянии каждой литературы»), появившаяся почти одновременно с «Историей итальянской литературы» Дж. Тирабоски, выгодно отличается от последней и глубиною мысли, и оригинальностью суждений о писателях (*Перетц В. Н.* Из лекций по методологии истории русской литературы. Киев, 1914, с. 71—74). То же самое — если ее сопоставить с первыми опытами по изучению национальной английской литературы — можно было бы сказать о всеобщей «Истории литературы» Данлопа, пользовавшейся в свое время широким признанием в кругах европейских ученых.

lib.pushkinskijdom.ru

Если для Гриммов и их последователей — А. Куна, М. Мюллера, Ф. И. Буслаева, А. А. Потебни и др. — устное народное творчество служило связующим звеном между мифологией и литературой, в частности ведической, то ныне фольклористы и литературоведы поделили между собою мифологическую гипотезу, лишив ее прежнего смысла. Представитель антропологической школы Ш. Летурно, автор «Литературной эволюции различных человеческих рас» (1894), самое понятие «литература» толковал еще чрезвычайно широко, включая в него даже танцы — синкретическое искусство первобытных племен и народов. Теперь же антропологическую теорию самозарождения сюжетов сузили до значения одной только фольклорной теории.[23] Понятие о единстве словесного искусства, характерное для сравнительно-исторического литературоведения, оказалось расчлененным. Фольклористика и литературоведение резко обособились, отдав проблему происхождения поэзии и ее форм на откуп чистой теории.

Историю национальной литературы всюду начинают с появления письменности в отдельных странах. Такая урезанная литературная история не нуждается ни в мифологической экзегезе, ни в антропологической интерпретации поэтических форм. Более того, отпала и необходимость параллельного изучения литератур, их целостного сравнения, сузившись до регистрации отдельных, частных, нередко случайных контактных отношений между ними по линиям влияния и его восприятия, чем прежде — но только в содружестве с мифологической и антропологической школой — занималась теория заимствования (миграционная теория).[24] Теперь только она по существу сохранила свое актуальное значение для историко-литературных исследований, отождествившись в сознании многих ученых со сравнительным литературоведением, с литературной компаративистикой (vergleichende Literaturgeschichte, littérature comparée, comparative literature).

Вследствие отождествления теории заимствования со сравнительным литературоведением подавляющим большинством литературоведов последнее даже перестало осознаваться как литературное течение. На него стали смотреть как на некую область историко-литературных исследований, в которой применяется преимущественно прием сравнения в рамках различных методов (В. М. Жирмунский, Ф. Вольман, Д. М. Вайда, Д. Дюришин и др.), либо как на специальную литературоведческую дисциплину, будто бы имеющую в отличие от истории литературы, теории и литературной критики свой особый предмет познания (А. Дима и др.),

---

[23] См.: КЛЭ, т. 6, стлб. 637 — «Самозарождения сюжетов».

[24] Глава сравнительно-исторического литературоведения Александр Веселовский, имея в виду мифологическую гипотезу и теорию заимствования, утверждал, что «они даже необходимо восполняют друг друга, должны идти рука об руку, только так, что попытка мифологической экзегезы должна начинаться, когда уже кончены все счеты с историей» (*Веселовский А. Н.* Собр. соч., т. 8, вып. 1. Пгр., 1921, с. 1). Касаясь отношения теории заимствования к теории самозарождения (основ), он пояснял: «В сущности, ни одна из этих теорий в отдельности не приложима, да они и мыслимы лишь совместно, ибо заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии. Теория „заимствования“ вызывает, таким образом, теорию „основ“, и обратно...» (*Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха, вып. 5. СПб., 1889, с. 115—116). Согласно исследовательской установке представителей классического сравнительно-исторического литературоведения, мифологическая гипотеза, теория заимствования и теория самозарождения — каждая в своей сфере компетенции — решали одну и ту же проблему генезиса поэтических произведений. С решения этой фундаментальной проблемы и начиналось сравнительно-историческое литературоведение, хотя ею вовсе не ограничивалось, ставя своей конечной целью раскрытие закономерностей поэтической эволюции на всем протяжении истории всемирной литературы.

lib.pushkinskijdom.ru

который стали искать на обочине истории национальных литератур.[25] Этим особым предметом сравнительного литературоведения оказывались, естественно, литературные связи, чаще всего межнациональные, но иногда с дополнением и внутринациональных (Р. Уэллек, Д. Дюришин). Компаративисты стали отличать литературные связи уже не только от типологических схождений (литературных параллелей), как это делалось прежде, но и от... влияний[26] — словно «влияние» и «заимствование», действие и его восприятие не суть две нераздельные стороны одного и того же явления, называемого связью, идет ли речь о литературе или о чем другом.

Впрочем, все попытки изгнать теорию заимствования из научного обихода, заклеймить ее как позитивистскую, механистическую и объявить самые понятия «влияние» и «зависимость» однозными[27] не увенчались успехом. Усиливающийся процесс формирования одной всемирной литературы, ломая перегородки национальной обособленности и все заметнее обнажая зависимость литератур друг от друга, от способности каждой из них воспринимать инонациональные достижения и, перерабатывая их на самобытной основе, в свою очередь влиять на развитие других литератур, сделал старую теорию заимствования чрезвычайно живучей. Разумеется, слабые стороны традиционной теории заимствования можно и должно критиковать. Однако ее нельзя просто браковать и отбрасывать, не предлагая взамен ничего лучшего. А пока поневоле приходится опираться на старые, традиционные приемы исследования, и кто знает, не подскажет ли такое практическое применение теории заимствования верного решения сложного и запутанного в тенетах национальной конкретности вопроса.

В настоящий исторический момент, отмеченный резким расширением базы формирования всемирной культуры и интенсификацией этого процесса, наблюдается поворот в сторону обратного движения литературоведческой мысли от акцентированного, специального изучения национальных литератур к изучению их в различных объединениях, называемых межлитературными общностями. В результате явно обострилось противоречие между тем взглядом на сравнительное литературоведение, который в пору еще недавнего обособленного изучения национальных литератур отождествлял компаративистику с теорией заимствования, и складывающимся новым пониманием сравнительного литературоведения, перед которым настойчиво ставятся задачи все более широкого междуна-

---

[25] На это совершенно справедливо указал Д. Дюришин, который в числе ученых, тщетно искавших для сравнительного литературоведения особый предмет познания, называет П. ван Тигема, М. Ф. Гюйяра, Ж. М. Карре, Н. И. Конрада, В. М. Жирмунского, Б. Г. Реизова и др. (*Ďurišin D.* O literárnych vzťahoch. Sloh, druh, preklad. Bratislava, 1976, s. 20—25). Однако выводы словацкого ученого из этих верных наблюдений свелись к тому, что он, не касаясь отношений сравнительного литературоведения к литературной теории, признал его составной, органической частью историко-литературных исследований, областью, не представляющей ни особого предмета познания, ни специального метода, отличающейся от других сфер изучения истории литературных произведений, процессов развития мировой и национальных литератур только методикой сопоставительного анализа.

[26] См., например: КЛЭ, т. 4, стлб. 313—314 — «Литературные связи и влияния». Это одна из лучших энциклопедических статей по данной проблематике, в общем верно характеризующая значение литературных контактов. Тем разительнее бессмысленность ее названия («палка с одним концом»), отразившего предубеждение некоторых литературоведческих кругов к термину «влияние», словно эта обобщающая категория не есть продукт векового развития, и притом не одной только литературной мысли, и мы можем по своему усмотрению делить понятия об объективных явлениях и процессах на угодные и неугодные нам.

[27] К. И. Ровда вполне обоснованно критикует попытки такого рода, в которых особую настойчивость из литературоведов марксистской ориентации проявляет Д. Дюришин (*Ровда К. И.* Сравнительное изучение славянских литератур. (Новые книги ученых социалистических стран). — Русская литература, 1980, № 4, с. 191).

lib.pushkinskijdom.ru

родного плана. Вызванное этим обострение противоречия между отживающим свой век узким пониманием компаративистики и ее новым, еще не устоявшимся толкованием породило сознание глубокого затянувшегося кризиса сравнительного литературоведения.[28]

Поиски выхода из кризисного состояния современной компаративистики, т. е. путей преодоления ее ограниченности одной теорией заимствования, вызвали немалый разнобой мнений среди ученых, из которых одни, по-прежнему отделяя сравнительное литературоведение от общего,[29] ищут для него особую сферу познания, другие же, считающие такое разграничение неправомерным, пытаются отвести сравнительному литературоведению в широких границах истории мировой литературы выполнение особой функции — раскрывать на путях сравнения особенности структурного построения произведений и их относительную эстетическую ценность (М. Бакош, Р. Уэллек, Р. Этьямбль и др.). Последняя группа ученых и пришла к выводу о необходимости для сравнительного литературоведения поставить в центре своего внимания вопросы сравнительной исторической поэтики[30] — проблему, которую, как мы знаем, уже четко сформулировали Шерер и Веселовский. Но если основоположники сравнительно-исторического литературоведения ставили решение этой задачи в зависимость от генетического подхода, видя главную цель сравнительного изучения литератур в раскрытии того, каким образом содержание жизни отливалось в особые, собственно поэтические формы отражения, то новейшие инициаторы разработки исторической поэтики, вооруженные чисто литературным материалом, добытым на путях разрозненного изучения истории национальных литератур, наоборот, склонны исходить из идеи «самодвижения» формы, из допущения имманентности литературного развития.

Идея имманентности художественного развития в сущности является не чем иным, как крайним выражением специализации, при которой условное незаметно для сознания превращается в безусловное. Вследствие настойчивых повторений приема отвлечения от инородного, изучаемая часть (литература) в мышлении изолируется, отрывается от своего целого (духовной культуры в ее субстанциональных связях с жизнью). Становясь при специальном рассмотрении как бы целью са-

---

[28] Симптомы наступающего кризиса в области сравнительного изучения литератур появились еще во время первого компаративистского съезда литературоведов, состоявшегося летом 1900 года в Париже. Они обозначились в расхождении позиций Г. Париса, одного из могикан старого сравнительно-исторического литературоведения, и Ф. Брюнетьера, настаивавшего на обособлении литературных исследований от фольклорных. Эта установка на обособление сравнительного литературоведения от фольклористики и положила начало его вырождению как особого литературоведческого направления. С тех пор нареканиа на неопределенность задач литературной компаративистики, на ее методологическую беспомощность и идеологическую одиозность фактически не прекращались. Однако, как отметил Р. М. Самарин, свое наиболее резкое выражение сознание бесперспективности традиционных путей развития компаративистики получило уже после второй мировой войны, в частности в выступлении на II конгрессе Международной ассоциации по сравнительному литературоведению в 1958 году американца Р. Уэллека (*Самарин Р. М.* О современном состоянии сравнительного изучения литератур в зарубежной науке. — В кн.: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1961, с. 103 и след.).

[29] См., например: *Георгиев Е.* Общо и сравнително славянско литературознание. София, 1965.

[30] Так, Р. Этьямбль, повторив в изящно-памфлетной манере почти все те обвинения, какие высказал в адрес современной компаративистики Р. Уэллек, как и последний, пришел к выводу, что если сравнительное литературоведение хочет быть наукой, оно должно оставить в стороне «литературные влияния» и сосредоточиться на раскрытии эстетической сущности произведений, т. е., в понимании французского ученого, на изучении формы, должно стремиться как к своей конечной цели к созданию «сравнительной поэтики» (*Etiemble R.* Comparaison n'est pas raison: La Crise de la littérature comparée. Paris, 1963).

lib.pushkinskijdom.ru

мой по себе, часть (литература) и замыкается в том порочном кругу каузальности, который называют формализмом. Не следует, однако, забывать, что как содержание переходит в свою форму, так и форма всегда является оборотной стороной некоего содержания, которое определяется лишь в процессе конкретизации своей структуры. Поэтому можно, отталкиваясь и от сугубо формальных установок, на каком-то этапе исследования разорвать порочный круг воображаемого «самодвижения» поэзии и прийти к некоторым положительным результатам. Но, разумеется, возможность верных выводов при ошибочных посылках не делает последние истинными и, следовательно, не может служить доказательством методологической состоятельности формализма. Речь идет лишь о том, что развитие по необходимости совершается в борьбе противоположностей (крайностей) и что при спиральном движении этого развития, когда намечается обратный поворот, исходные пункты исследования могут поменяться местами, и рассмотрение того, что прежде начиналось с содержания, может непроизвольно начаться с формы. Такую возможность надо тем более иметь в виду, что в настоящее время многие склонны подразумевать под поэтикой учение о структуре литературных произведений. На это указывает, между прочим, и то определение «поэтики», какое дает Краткая литературная энциклопедия, достаточно полно отразившая распространенные ныне представления о ней.

Поэтика, читаем мы, — «наука о строении лит. произведений и системе эстетич. средств, в них используемых. Состоит из общей П., исследующей худож. средства и законы построения любого произведения; описательной П., занимающейся описанием структуры конкретных произведений отд. авторов или целых периодов, и исторической П., изучающей развитие лит.-худож. средств. При более широком понимании П. совпадает с теорией лит-ры, при более узком — с исследованием поэтич. языка, или худож. речи».[31]

Оставим в стороне описательную поэтику, в задачу которой входит формализация некоторых литературоведческих построений, — пусть судят о ней сами структуралисты. Остановимся лишь на тех дефинициях, по которым мы можем высказаться с некоторым пониманием сути дела.

Сразу же заметим, что ни «Поэтика» Шерера, ни «Историческая поэтика» Веселовского под специальное определение, предлагаемое в Краткой литературной энциклопедии, не подходят. Не подходят под него также «Поэтика древнерусской литературы» Д. С. Лихачева и «Поэтика ранневизантийской литературы» С. С. Аверинцева, которые, хотя и не снабжены в отличие от «Исторической поэтики» М. И. Стеблин-Каменского поясняющим их характер определением в самом заглавии, по существу принадлежат к тому же типу работ. Более того, под основную из дефиниций понятия «поэтика», даваемых в Краткой литературной энциклопедии, безоговорочно подойдут только исследования вроде очерков В. Б. Шкловского «О теории прозы», а из сочинений донаучной поры знаний о литературе, пожалуй, лишь наставления типа «Поэтического искусства» Н. Буало или «Опыта критической поэтики для немцев» И. Х. Готшеда, которые тоже считали содержание поэзии чем-то менее существенным для нее по сравнению с формой и слогом (стилем). Что же касается «Поэтики» Аристотеля, «Науки поэзии» Горация или «Поэтики» Феофана Прокоповича, то этого рода трактаты без натяжек под основную из указанных дефиниций не подведешь. Это обстоятельство вынуждает обратить особое внимание на оговорку насчет возможности более широкого и более узкого понимания поэтики. Надо объяснить, почему поэтика может пониматься и как теория литературы и как стилистика — иначе мы рискуем запутаться в словах, называя одно и то же разными име-

[31] КЛЭ, т. 5, стлб. 936—937.

lib.pushkinskijdom.ru

нами. Чтобы избежать этого, попытаемся сначала определить понятие *теория*.

В самом общем определении теория есть особо организованная форма наиболее развитого в данный момент общественного сознания, служащая целям управления практической деятельностью. В более узком, специальном смысле теория означает логически последовательное, внутренне выдержанное научное построение, т. е. такую систему взаимосвязанных достоверно истинных обобщающих суждений о данном предмете и обоснованных указаний на способы его объяснения (методы исследования), при которой — в отличие от области эмпирических знаний, например истории литературы, — открывается возможность непосредственно, без обращения к чувственному опыту, переходить от одного утверждения к другому, что собственно и позволяет теории с наибольшей вероятностью предвидеть в абстракции ход развития практики и управлять ею.

Поскольку изучаемый предмет может рассматриваться как в целом, так и по частям, на всем протяжении его развития или только на одном из этапов его эволюции, постольку и теория этого предмета, в нашем случае теория литературы, может быть как общей, так и частной, специальной. Так, к сфере общих проблем теории литературы мы, несомненно, отнесем вопросы о сущности словесного искусства, его происхождении, его общественном назначении, его отношениях с другими областями духовной культуры, а значит, и об особенностях поэтически-образного отражения действительности, об особенностях перехода эстетического в художественное,[32] о характерной для такой идеологической надстройки структуре и т. п. При переходе к изучению структуры художественной литературы, т. е. составляющих ее элементов, их отношения друг к другу и к целому, обнаруживается, что она состоит из поэтических родов, которые в свою очередь членятся на жанры, что на разных ступенях развития эти роды и жанры образуют различные системы, что и на одном и том же этапе исторического развития жанрово-родовые системы существенно варьируются в зависимости от того, в рамках какого литературного направления они складываются, различную характеристику получают также стиль и метод, неодинаковым оказывается даже использование самого строительного материала, языковых форм, тропов, фигур и т. п. Так от общих вопросов теории литературы мы переходим к ее частным, специальным проблемам — к теории родов (например, драмы), отдельного жанра (скажем, к теории басни или романа), либо даже к теории целой жанрово-родовой системы определенной эпохи (допустим, средневековой русской или византийской литературы), теории реалистического направления, теории метода социалистического реализма, теории поэтического языка и пр. При этом само собою разумеется, что как при решении общих вопросов теории литературы, так и при углублении в ее частные аспекты нам приходится от изучения содержания рассматриваемых вещей и явлений переходить к анализу их формы, но при специальном исследовании делать это значительно чаще и настойчивее, потому что на более конкретном уровне роль формы в деле выявления различий как бы возрастает (отличить сказку от басни или рассказ от поэмы по содержанию труднее, чем по форме). Наконец, в задачу теории литературы входит еще описание путей, ведущих к познанию изучаемого предмета, приемов его исследования — разработка специальной литературоведческой методологии.[33]

Итак, в теории литературы обозначились три раздела. С литературоведческой методологией поэтику пока еще никто не путал. Отличают ее,

[32] На необходимости строго разграничивать понятия «эстетическое» и «художественное» совершенно справедливо настаивает А. Н. Иезуитов. (См. его книгу «Социалистический реализм в теоретическом освещении» (Л., 1975, с. 32 и др.)).

[33] См. по этому вопросу: *Бушмин А.* Указ. соч., с. 34—41.

lib.pushkinskijdom.ru

как правило, и от общей теории литературы. Что же касается частных аспектов, то тут как раз и проявляется тенденция к слиянию или смешению понятий «теория» и «поэтика», причем на долю последней приходится одна только форма да средства ее создания. Выходит, таким образом, что в области частных, более специальных аспектов литературной теории последняя раздваивается на теорию содержания и теорию формы, которую и обозначают словом «поэтика». Нетрудно заметить, однако, что в основе этого расщепления специальной литературной теории на две, например теории романа на учение о его содержании и на учение о его форме (поэтику), лежит типично формалистическая установка, доводящая единство противоположностей, единство содержания и формы, до их разрыва, до превращения понятия формы в пустую абстракцию.

Вот здесь-то и возникает вопрос об отношении того, что некогда называлось поэтикой, к тому, что позднее получило название теории литературы. Из двух одно: либо поэтика есть специальный отдел теории литературы, разрабатывающий ее частные вопросы (теорию жанра, теорию литературного направления, теорию творческого метода, теорию тропов и т. д.), либо поэтика чем-то существенно отличается от теории литературы.

Если поэтика есть та же теория литературы, пусть и ограниченная рамками специальных, частных ее вопросов, тогда историческая поэтика определится как теория, построенная на принципах историзма. При таком понимании исторической поэтики ее изучение надо начинать, а вернее, продолжать на путях научной критики известных нам теорий литературы, как носящих подзаголовок «Основные проблемы в историческом освещении» (трехтомная «Теория литературы», изданная Институтом мировой литературы им. А. М. Горького), так и не имеющих подобного пояснения, но фактически проникнутых тем же духом историзма и особенно его наивысшим проявлением — тенденцией исторического материализма. Важнейшей задачей по разработке так понятой исторической поэтики явилась бы проверка того, в какой мере выдержан в этих теоретических трудах хронологический принцип освещения различных литературоведческих понятий и категорий, а также их увязка между собой, насколько глубоко раскрываются их внутренние отношения и переходы в предлагаемой системе построения. А это есть специальная задача литературоведческого науковедения, которое формируется в настоящее время из таких исследований, как, например, «Возникновение марксистского литературоведения в России» (1970) П. А. Николаева, «Литературоведение в России XVIII века» (1981) А. С. Курилова, а также коллективных монографий типа «Возникновение русской науки о литературе» (1975), «Русская наука о литературе в конце XIX—начале XX в.» (1982) и др.

Но если поэтика не есть теория литературы, если, следовательно, и историческая поэтика не может быть сведена к разновидности литературной теории, тогда придется поискать, чем же отличаются друг от друга эти две дисциплины — поэтика и теория литературы.

Многие века становление науки о литературе шло раздельными путями: в лоне поэтик и риторик, где конденсировались литературно-теоретические обобщения, и на путях развития старой, универсальной филологии, в недрах которой, наряду с элементами не сложившейся еще лингвистики, истории, этнографии, археологии и иных, не исключая даже некоторых естественных, наук, накапливались постепенно и элементы будущей истории поэтического искусства, т. е. различные комментарии текстов, факты из прошлого, биобиблиографические сведения, суждения о просодии и отдельные критические соображения, перекликавшиеся с аналогичными спорадическими высказываниями критического порядка в поэтиках и риториках. Когда же на рубеже XVIII—XIX веков стали появляться одна за другой самостоятельные научные отрасли: история,

lib.pushkinskijdom.ru

лингвистика, археология, этнография, литературоведение и т. д., старой филологии, представлявшей до этого синкретическую совокупность различных гуманитарных, и не только гуманитарных, знаний, объединенных толкованиями текста, пришел конец. С возникновением науки о литературе пробил час также старых поэтик и риторик. В сложившейся новой системе знаний о литературе, получившей значение специальной науки, произошло перераспределение функций, которые прежде, в ином сочетании и в иных формах, частично выполнялись филологией, а частично поэтиками и риториками.

До возникновения самостоятельной науки о литературе все поэтики носили теоретико-прикладной характер, выполняя двоякую функцию. Они являлись основной формой развития литературной теории и одновременно служили руководством по практическому приложению литературно-теоретических обобщений, учили, как надо писать, чтобы писать хорошо, и на какие правила должно опираться при оценке созданного. Все они носили четко выраженный нормативный характер, что собственно и отвечало их назначению — быть поэтиками. С возникновением литературной науки ее основным предметом, выражавшим сущность поэзии как исторически обусловленного явления, стала история литературы. Представляя собою обширный свод различных эмпирических знаний, она, с одной стороны, нуждалась в особой надстроечной форме их обобщения, а с другой, — объединяя в себе на хронологической основе как одинаково соответствующие своему времени различные, часто даже взаимоисключающие общественные идеалы, эстетические вкусы и художественные принципы, она уже не могла непосредственно вмешиваться в текущую художественную практику писателей, быть орудием, направляющим их деятельность. История литературы как бы расколола старую поэтику на две части, поделив ее между теорией литературы и литературной критикой.

Задачу обобщения художественной практики, как предшествовавшей, так и текущей, стала решать теория литературы, тогда как обязанность давать те или иные рекомендации писателям и оценивать их произведения в соответствии с общественными запросами, потребностями, вкусами, ожиданиями и т. д. данного времени легла на плечи литературной критики. Так как в прошлом именно поэтики служили основной формой воплощения литературно-теоретической мысли, то естественно, что при становлении истории литературы соответствующая ей новая теория получила название *исторической поэтики*, хотя прежнему назначению поэтик она отвечала уже лишь в той мере, в какой ее обобщения брались на вооружение литературной критикой. Правда, во времена Лессинга и Белинского, когда литературная критика служила основной формой развития философско-эстетического направления в науке о литературе, литературная критика еще самостоятельно и даже преимущественно разрабатывала и вопросы теории литературы. Со временем, однако, процесс дифференциации литературной науки и здесь провел глубокое разделение функций. Как специализированная литературоведческая дисциплина критика, конечно, не может не иметь прямого отношения к выработке теоретических обобщений, однако объективно ее возможности резко ограничены рамками настоящего момента — она участвует в выработке теоретических обобщений больше в плане их предварительной наметки, чем окончательной формулировки, для которой требуется учет всего многовекового опыта литературного развития. Современная специализированная литературная критика в большей степени нацелена на практическое приложение теоретических обобщений, вырабатываемых литературной наукой в целом.

Здесь уместен вопрос о нормативности поэтик.

Существует мнение, и притом широко распространенное, по которому поэтики могут будто бы быть нормативными и ненормативными.

lib.pushkinskijdom.ru

Например, поэтика классицизма считается нормативной, а романтическая поэтика ненормативной; поэтика соцреализма в разные периоды его развития трактуется неодинаково, в частности нынешняя поэтика социалистического реализма квалифицируется как ненормативная. При ближайшем рассмотрении выясняется, однако, как это убедительно доказал А. Н. Иезуитов,[34] что такая классификация поэтик держится, во-первых, на отождествлении нормы с догмой и, во-вторых, на игнорировании разных исторических форм приложения теории.

Не всякая поэтика носит догматический характер и не обязательно оформляется в виде свода правил, как поэтика Аристотеля, Скалигера, Буало, Готшеда и др. Так, поэтика романтизма не была догматической и не оформлялась уже в виде свода правил. Более того, сами романтики искренне верили в то, что для них правила не писаны; но, выступая под знаменем полной свободы творчества, они на деле боролись только против навязывания искусству догматических установок классицизма, следовательно, за утверждение новых норм поэзии и иных критериев ее оценки. В то время эти требования романтической критики казались — по контрасту с безапелляционными предписаниями классицизма — даже вовсе не обязательными и потому не воспринимались в качестве норм, регулирующих деятельность многих писателей. Но современная наука достаточно четко определяет нормативный, установочный характер романтических принципов творчества и, так сказать, задним числом сводит их даже к весьма строгому кодексу общих правил. Точно так же обстоит дело и с новейшими модернистскими поэтиками, которые только в воображении их приверженцев являются ненормативными, а на деле обязывают их адептов придерживаться довольно жестких общих правил в художественной практике и оценке ее результатов. Вообще поэтика в этом отношении напоминает мораль. Мораль, которая не действует, которая не сказывается в поведении людей и не служит для них мерилом нравственности, есть только этика — то или иное учение о добре. Точно так же и поэтика, если она не преломляется на практике, если она не находит своего выражения в художественных созданиях и не становится критерием их совершенства, есть только теория литературы — отвлеченное учение о словесном искусстве. Чтобы быть действенной, поэтика должна стать нормативной — только при условии, что она отстаивает некоторую систему общеобязательных установок для данного направления литературного развития, поэтика и может выполнять свое назначение руководства в области текущей творческой деятельности. Ненормативная поэтика в сущности никому не нужна.

Представим себе такой разговор литературной критики, исповедующей ненормативную поэтику, с писателем:

Литературная критика (обращаясь к писателю). Я — сторонница ненормативной поэтики. Я не могу, да и не буду давать тебе никаких советов и рекомендаций, обязывать тебя служить обществу и придерживаться каких-то литературных традиций. Пиши, как тебе бог на душу положит, заботясь единственно о своей неповторимой творческой индивидуальности. А вот когда ты создашь свое творение, я посмотрю, что у тебя получится, и вынесу тебе свой приговор...

Писатель (с недоумением). Позволь, ты же заведомо отказалась ставить передо мною какие-то определенные творческие задачи, условия, требования... На основании какого же эстетического кодекса ты будешь выносить мне свой приговор?! Нет, дорогая, прежде чем меня судить, пойди сперва научись правильно думать или, по крайней мере, отучись притворяться. У тебя нет под рукой такого свода, какие в свое время

[34] *Иезуитов А. Н.* Проблема нормы и нормативности в литературе. — В кн.: Классическое наследие и современность. Л., 1981, с. 50—55.

lib.pushkinskijdom.ru

составляли Скалигер, Буало и другие? Но ведь и времена не те... Ныне даже юристам, отправляющим правосудие, нередко приходится обходиться без свода законов, выискивая их в различных источниках. Тебе тоже приходится копаться в массе теоретических и исторических работ, прежде чем ты отыщешь нужные тебе правила для оценки созданного мною. Как эти правила называются: законами ли творчества, требованиями времени, социальным заказом, эстетическим вкусом, поучительным примером великого мастера слова, — не суть важно. Существенно только то, что никакое искусство вне объективных отношений меры невозможно, а мера необходимо предполагает норму. И я не имею ничего против, чтобы ты исходила из обязывающих всех нас, писателей, определенных норм нашего времени — постарайся только, чтобы норма в твоем истолковании не превращалась в догму.

Возражения против признания нормативности ныне действующих поэтик вызываются главным образом неправильным решением вопроса об отношении индивидуального к общему.

Общее не существует вне отдельного, как и, наоборот, неповторимо индивидуальное только в том случае становится относительно самостоятельным, отдельным, если оно скрепляется общим. Если отдельное не вписывается в данное общее, значит, оно входит в общее иного рода, и только в составе последнего может определиться со стороны своего индивидуального своеобразия. Поэтому признание некоторых общеобязательных установок (норм), регулирующих практическую деятельность многих писателей, вовсе не исключает ни индивидуального своеобразия каждого из них, ни того, что творчество всегда есть некоторое исключение из общего правила, что художественная деятельность, как и всякая другая живая, преобразующая работа, ведет к изменению существующих норм. В литературном деле «безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию».[35] Словом, признание нормативности и ее унификация, характерная для догматического подхода к творческой деятельности, совсем не одно и то же.

Итак, всякая поэтика нормативна. Ненормативная поэтика, которая не переплетается с живой художественной практикой, есть либо мертвая поэтика, либо отвлеченная теория. *Поэтика в истинном значении этого термина есть прикладная литературная теория.* То, что в донаучную пору знаний о поэзии существовали своды правил поэтического ремесла, а ныне, со времен возникновения специальной литературной науки, обязанность составлять для разных случаев различные варианты общих правил легла на плечи литературной критики, свидетельствует о разных формах функционирования поэтики, но не о коренном изменении ее изначального, основного назначения — служить регулятором поэтической практики.

Более того, не исключена возможность и такого поворота в развитии литературоведения, при котором станет целесообразным или даже необходимым вооружить литературную критику чем-то вроде эстетического кодекса, отдаленно напоминающего пиитики старого доброго времени. Но здесь мы уже соприкасаемся с проблемой отношения литературной науки к футурологии.

Бесспорно, что в задачу науки входит мысленно предвосхищать объективный ход развития изучаемого предмета, предвидеть направление его возможных изменений и в соответствии с таким прогнозом предлагать те или иные практические рекомендации. У разных наук возможности прогнозирования, однако, далеко не одинаковы, что объясняется, по-видимому, не только различной степенью сложности специально изу-

[35] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 12, с. 101.

lib.pushkinskijdom.ru

чаемых областей, но и важностью последних для жизни людей. Так, серьезные ошибки в экономическом прогнозировании могут обернуться для жизни народа или даже современного человечества весьма тяжелыми последствиями. Ошибки же в предвидении хода литературного развития могут остаться даже незамеченными — настолько мал удельный вес такого рода предсказаний в жизни людей и потому сосредоточение общественных усилий на выработке приемов такого прогнозирования в настоящее время ничтожно мало и соответственно весьма незначительны и возможности литературоведения в предсказаниях перспективы поэтического развития. Но общее повышение фактора предвидения перспектив развития человечества в пору современных убыстряющихся темпов всеобщего движения, когда мало-мальски серьезное упущение в расчетах на достижение цели может привести к полнейшему краху, разумеется, не может не сказываться и на задачах науки о литературе. И как ни малы возможности последней в деле прогнозирования художественного развития, однако, они все же существуют и известна их основа — это историзм, значит, в области регулирования литературного процесса — историческая поэтика.

Ленин подчеркивал, что марксистский подход к общественным проблемам ставит их на «историческую почву, не в смысле одного только объяснения прошлого, но и в смысле безбоязненного предвидения будущего и смелой практической деятельности, направленной к его осуществлению».[36] Оглядка на пройденный литературою путь приоткрывает перед наукою о ней возможность предвидеть на некотором отрезке времени ее движение в будущем, по восходящей или, возможно, отклоняющейся линии эволюции. Вот здесь-то и обнаруживается, что, вероятнее всего, важнейшей задачей исторической поэтики нашего времени станет рекомендация таких научно обоснованных, выверенных обобщающих положений, опираясь на которые литературная критика могла бы эффективнее, без нынешнего субъективизма, с большим знанием дела и лучшим предвидением перспектив развития влиять на практическую деятельность писателей.

Как бы то ни было, но в настоящее время разработка проблем исторической поэтики, на мой взгляд, возможна лишь на путях поиска правильной постановки вопросов. С этой точки зрения вывод М. Б. Храпченко, настаивающего на первоочередной необходимости заняться «разработкой проблем всеобщей исторической поэтики»,[37] представляется безусловно правильным. Сначала надо более или менее четко обозначить общие контуры решения проблемы, ибо «кто берется за частные вопросы без предварительного решения общих, тот неминуемо будет на каждом шагу бессознательно для себя „натыкаться“ на эти общие вопросы».[38]

---

[36] Там же, т. 26, с. 75.

[37] *Храпченко М.* Историческая поэтика: основные направления исследований. — Вопросы литературы, 1982, № 9, с. 75.

[38] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 15, с. 368.

lib.pushkinskijdom.ru

А. П. ЧУДАКОВ

ИСТОКИ ЧЕХОВСКОГО СЮЖЕТНОГО НОВАТОРСТВА

Среди многих новаторских художественных приемов Чехова достаточно рано обратили на себя внимание новые сюжетные принципы, характеристика большинства из которых обычно начинается словом «отсутствие»: отсутствие подробных авторских вступлений и разъяснений, предыстории героев, описаний, приостанавливающих действие, бессобытийность, обрыв действия «на середине» и, конечно, отсутствие «конца», знаменитые «открытые» финалы, не раз подробно рассмотренные в специальных трудах. Много говорилось — особенно в современной Чехову критике — об эпизодах, как будто не связанных с основным действием, «необязательных», об отсутствии четкой иерархичности построения: эпизод фабульно важный может занимать меньшее повествовательное место, чем сцена, не играющая роли в дальнейших событиях.

Но новые сюжетно-фабульные принципы, получившие свое наиболее яркое воплощение в творчестве Чехова, явились не на пустом месте. Перед Чеховым лежала вся русская литература XIX века.

* * *

Элементы некоего нового сюжетного строения, заключающегося в наличии слабо связанных между собою эпизодов, сцен, не «работающих» непосредственно на развитие сюжета, авторской мысли, появлялись в 1860—1880-е годы в самых разных жанрах и у самых разных писателей. Еще М. Е. Салтыков-Щедрин иронизировал (поводом послужила повесть В. П. Авенариуса): «Чтобы написать повесть, роман, комедию, драму вроде „Поветрия“, нужно только сесть у окошка и пристально глядеть на улицу. Прошел по улице франт в клетчатых штанах — записать; за ним прошла девица с стрижеными волосами — записать; а если она при этом приподняла платье и показала ногу — записать дважды; потом проехал извозчик и крикнул на лошадь: „Эх ты, старая“ — записать. Посидевши таким образом у окна суток с двое, можно набрать такое множество наблюдений самых разнообразных, что затем остается только бежать в типографию и просить метранпажа привести их в порядок».[1]

Но вот что за десять лет до того писали о самом Щедрине: «Что такое большая часть „Очерков“? Случаи из действительной жизни, рассказанные очень умно и занимательно, но все же не более как *случаи*, которые могли быть, а могли и не быть... Случай, взятый из действительной жизни и перенесенный в литературное произведение, тогда только становится правдой в истинном смысле этого слова, когда проникнут идеей, которая одна может дать ему смысл и значение, скрепить между собою подробности события и осветить их надлежащим образом».[2] Дистанция между Авенариусом и Щедриным огромна, и очерки Щедрина, разумеется, были далеки от «случаев», но в них, очевидно, были неко-

[1] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 9. М., 1970, с. 237.

[2] Цит. по: Критическая литература о произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина, вып. I. М., 1905, с. 166—167.

lib.pushkinskijdom.ru

торые внешние черты сходства с возникающей литературой новых способов объединения материала. Воздействие этих способов испытало и позднее творчество сатирика.

В 80-е годы фотографизм, «дагерротипизм» находили едва ли не у всех заметных писателей. У П. Боборыкина: «Его многочисленные произведения — альбомы фотографических карточек, снятых с героев минуты».[3] У И. Потапенко: «В лучших его рассказах на первом плане — внешняя картинка, бытовые краски, видимые формы жизни и нравов».[4] У И. Ясинского: «Всё штрихи, намеки и больше ничего».[5] «Резче всего эта черта непосредственного отражения мимолетных явлений жизни, — писал Р. А. Дистерло, — отложилась на произведениях г. Ясинского. Выходящие теперь книжки его сочинений не что иное, как альбомы моментальных фотографий».[6] То же говорили и о К. Баранцевиче, И. Щеглове, В. Короленко и др.

Обобщая эти новые, в представлении современной критики, черты беллетристики, в той же статье Дистерло писал: «Современная беллетристика во многом непохожа на художественную литературу предшествующего времени... Прочтя два-три произведения новой беллетристики, читатель, воспитавшийся на нашем новом реальном романе, начинает чувствовать, что попал в какую-то особую сферу, точно его перенесли из общества серьезно мыслящих и глубоко страдающих людей в компанию наивных и беспечных туристов по жизни. Новые писатели словно... ее временные гости, интересующиеся мимоходом случайно попавшимися им на глаза явлениями. При первом знакомстве произведения кажутся какими-то отрывками жизни, кусками, насильно выхваченными из нее, не сведенными ни к каким основам миросозерцания».[7]

Элементы нового качества проявились и в тогдашней драматургии, в частности в творчестве центральной ее фигуры — А. Н. Островского. Общеизвестны нападки на Островского (в том числе и из круга «молодой редакции» «Москвитянина») за «недраматизм» его пьес, присутствие в них «эпического элемента», вялость действия, наличие «ненужных» для сюжета персонажей. Многие из них выглядят как «репетиция» подобных обвинений, в многократно усиленном виде обрушенных на Чехова.

Глубокие замечания по этому поводу высказал в свое время М. П. Алексеев. Самые большие трудности для Островского в процессе создания пьесы представляло фабульное движение, динамика пьесы; он мыслил другими сценическими категориями. «Всякая вообще пьеса возникала у него первоначально в виде отдельных и безусловно отрывочных сцен, которые в процессе литературной обработки можно было переставлять, урезывать и дополнять... Замысел возникает у него в виде отдельных сцен, очень четких, но статичных: недаром Островский сам как бы подчеркивает эту статичность термином: картина... К этому обозначению близко и другое — „сцены из московской жизни“, к которому Островский охотнее прибегает во вторую половину жизни».[8] М. П. Алексеев связывает это с самим характером литературных веяний эпохи: борьба с драматической техникой в целях создания целостной формы «была для него столь трудной потому, что приходилось ее вести не только с материалом, но и с веяниями литературной эпохи, обязавшей его быть наблюдателем и натуралистом по преимуществу».[9] Речь шла, таким образом, о почти принудительных художественных требованиях эпохи, ее диктате.

[3] Книжки недели, 1891, № 1, с. 182.
[4] Северный вестник, 1892, № 2, с. 170.
[5] Биржевые ведомости, 1894, 19 марта, № 77.
[6] Неделя, 1888, 27 марта, № 13, с. 420.
[7] Там же.
[8] *Алексеев М. П.* Пейзаж и жанр у Островского. — В кн.: Островский. 1823—1923. Одесса, 1923, с. 136—139.
[9] Там же, с. 134.

lib.pushkinskijdom.ru

Много говорилось в критике 1860—1880-х годов о неорганизованности, хаотичности композиции прозаических произведений, отсутствии «центра», о самостоятельности и несвязанности с целым отдельных фабульных линий и т. п. Элементы нового художественного языка очень хорошо умел «вылавливать» Н. К. Михайловский. Так, он мгновенно замечал детали, персонажей, эпизоды, мало или слабо связанные с основным сюжетом. «Сцена эта отвратительна и совершенно не нужна, — пишет он об одном из эпизодов романа Муравлина «Мрак» — „Ужасно смешной идиот" более нигде в романе не показывается».[10] «Чтобы вырисовать читателю фигуру Коверзнева (из рассказа Б. Маркевича «Лесник», — *А. Ч.*), он прибегает к таким чертам, которые, будучи совершенно исключительными, редкостными, в то же время никакой роли в рассказе не играют».[11] Иногда сами по себе такие «вставки» он ценит чрезвычайно высоко: «Прочтите, например, в „Братьях Карамазовых" все, что касается несчастного мальчика Илюшечки. Девять десятых этой эпизодической вставки не имеют никакого отношения ни к фабуле романа, ни к его задаче... Нельзя без волнения читать ни в каком смысле ненужные и все-таки потрясающие злоключения Илюшечки».[12] Однако конечный вывод обычен для Михайловского: «Вы перечтете их и раз, и два, и три, все с тем же волнением, с тем же подступом невольных слез к горлу, но это своеобразное состояние нервов так и останется состоянием нервов, не разрешаясь в какую-нибудь определенную мысль или чувство, в котором вы могли бы дать себе ясный и полный отчет».[13]

Ближайшие истоки всех этих сюжетно-композиционных принципов и способов, вызывавших многолетние критические споры, отыскиваются в 1860-х годах и связаны с жанром прозаических «сцен» (а затем и «сценок»). В общем плане возникновение этого жанра обусловлено эстетикой демократов-шестидесятников, полемически направленной против положений «дворянского» искусства, эстетикой, наносившей «оскорбление действием всем традиционным, привычным формам беллетристики».[14]

* * *

Дебютные рассказы Н. В. Успенского, которого вместе с В. А. Слепцовым и И. Ф. Горбуновым можно, очевидно, считать родоначальником жанра «сцен», были сюжетны и строились вполне традиционно: зависимые друг от друга эпизоды движут фабулу к развязке. Так построены «Поросенок», «Грушка», «Змей» и другие, входившие в публиковавшийся в «Современнике» цикл «Очерков народного быта». Но уже в шестом очерке этого цикла — «Ночь под светлый день» («Современник», 1859, № 2) — мы сталкиваемся с совершенно иным подходом к композиции, точнее, с демонстративным отказом следовать всяким традиционным литературно-композиционным принципам.

В очерке как бы отсутствует всякая организация. Заглавие предполагало некую обычную для очерка «этнографическую» часть. Но она — в нарушение канона — минимальна (занимает всего два абзаца). Затем, после одно-, двухстрочного обозначения места действия сразу даются разговоры. Начинаются *сцены*.

«В кухне священника, напротив пылающей печи, молодой работник с молодой работницей изо всей мочи щиплют кур и поросят, так что животные даже по смерти своей издают писк.

---

[10] *Михайловский Н. К.* Соч., т. VI. СПб., 1897, стлб. 338.
[11] Там же, стлб. 441.
[12] Там же, т. V, стлб. 273.
[13] Там же.
[14] *Михайловский Н. К.* Литературно-критические статьи. М., 1957, с. 319.

lib.pushkinskijdom.ru

— Пойдешь к заутрени? — спрашивает работник, обдирая ухо на поросенке.

— Неколи... Я бы пошла.

— Так к обедни.

— Приду к обедни.

Земский примеривает только что принесенный сюртук. Портной осаживает полы, самодовольно встряхивает головой и говорит:

— Графу не стыдно надеть... Какова работа!

Земский ухмыляется. Он хочет показаться жене.

Земчиха в другой комнате снаряжает бабу в амбар. Она говорит ей...

В конторе идет спевка...

В хате птичницы с чашкой воды стоит баба...

Горница приказчика блистает огнями». И т. д.

Непредвзятость, «естественность» объединения картин отмечалась в одной из первых рецензий на сборник 1861 года (в «Сыне отечества»): «Что может быть проще и безыскуснее приведенного нами рассказа? Есть ли хоть одно выражение, которое говорило бы о какой-то предвзятой мысли или о вымысле, или звучало бы фальшивой нотой?.. Когда вы читаете рассказ, не кажется ли вам... что вы накануне праздника путешествуете с автором по селу и заглядываете на минуту то в тот, то в другой дом и все, что он передает вам, слышите и видите сами?» [15]

Кроме «последовательного», «простого» соединения картин существенно было, конечно, отсутствие в очерках завершенной фабулы — черта, точно отмеченная в известной рецензии Чернышевского «Не начало ли перемены?». «...Из 24 очерков, собранных теперь в отдельном издании, — писал он о сборнике 1861 года, — не меньше как двадцать рассказов как будто бы не имеют никакого сюжета. Только в четырех можно отыскать что-нибудь похожее на повесть, да и то, какую повесть? — самую незамысловатую и почти всегда недосказанную. „Старуха“ рассказывает, как попали в солдаты два ее сына; об одном, еще так себе, сказывает она по порядку, а об другом не удалось ей поговорить, потому что уснул купец, слушавший ее, и принесла хозяйка постоялого двора бедной старушонке творожку и молочка».[16]

Из всех шестидесятников Н. Успенский, пожалуй, наиболее последовательно отталкивался от всякой литературности. Именно о нем Чернышевский сказал: «Он пишет о народе правду без всяких прикрас».[17] Понятно, что для писателя такой ориентации были привлекательны не формы с преобладанием «литературной выдумки», а те, где быт «сам сочиняет про себя».[18]

«Сцены», где герои говорят о себе без авторского посредничества, безусловно относились к таким формам. «Сцены», кроме того, в это время вообще имели демократическую репутацию — очевидно, ощущалась какая-то их внутренняя связь со зрелищностью, площадностью. Недаром К. Леонтьев замечал со своей эстетико-аристократической позиции: «Сценичность, как хотите, все-таки есть пошлость».[19] Возможно, в пристрастии к этому жанру не последнюю роль сыграла и личная склонность Н. Успенского (проявлявшаяся и в его поведении) к народной сцене, балагану (сейчас бы сказали: карнавалу) — опять-таки как к явлениям, оппозиционным по отношению к «литературности».

---

[15] Цит. по: *Успенский Н.* Повести, рассказы и очерки. М., 1957, с. 620.

[16] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. VII. М., 1950, с. 855. Ср. обычный прием Чехова: монолог, рассказ прерывается потому, что слушатель уснул, пришел коновал, принесли водку, рассказчик начал купаться и т. п.

[17] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. VII, с. 856.

[18] *Анненков П. В.* Воспоминания и критические очерки, т. II. СПб., 1879, с. 52, 51.

[19] *Леонтьев К.* Собр. соч., т. VIII. М., 1912, с. 325.

lib.pushkinskijdom.ru

Казалось, здесь очень бы подошел сказ. Но к этому времени сказ, освященный именем Гоголя, из-за его многочисленных эпигонов в глазах шестидесятников уже должен был носить печать литературности. К тому же «безыскусственность» сказа предполагала как раз большую художественную дисциплину, в частности в композиции (например, свойственную рассказам от первого лица А. Ф. Писемского, появившимся примерно в эти же годы), а значит — опять «литературность». Сказ в известном смысле противопоказан «объективной» передаче диалога, который деформируется при изложении его «сказчиком». Кроме того, в своей ориентации на «естественность» и формы народного самовыражения писатели новой генерации должны были, несомненно, ощущать, что монолог, как писал в своей классической работе Л. В. Щерба, «является в значительной степени искусственной языковой формой», и видеть то, что наблюдал выдающийся лингвист, изучая народную речь: «...припоминая время, проведенное мною среди этих полукрестьян, полуфабричных, я с удивлением констатирую тот факт, что я никогда не слышал *монологов,* а только отрывочные *диалоги*».[20] Диалог ближе к конкретной речевой реальности народного коллектива, столь ценимой шестидесятниками: в формах диалогической речи, отмечал В. В. Виноградов, «легче обнаружить элементы социально-языковой системы в ее непосредственном проявлении», «в живом движении, в самом близком соотношении с формами бытового уклада».[21]

Как раз в канун 60-х годов обращение будущей литературы о народе к новым, «безавторским» формам проницательно предсказал П. В. Анненков в одной из своих статей в «Современнике» (1854, №№ 2, 3): «...естественный быт вряд ли может быть воспроизведен чисто, верно и с поэзией, ему присущей, в установленных формах нынешнего искусства, выработанных с другою целью и при других поводах... Какой вид будет иметь свежая, оригинальная форма простонародного рассказа — мы не знаем... Статься может, что вместе с новой формой появится и содержание, которое не станет нуждаться в пояснениях со стороны, потому что все пояснения уже будут находиться в нем самом».[22]

«Сцены» как объективная, внеличная форма противостояли традиционному типу творчества на личностно-биографической основе, об отталкивании от которого очень хорошо сказал Г. Успенский: «...когда „настал 61 год“, взять с собою „в дальнюю дорогу“ что-нибудь вперед из *моего личного прошлого* было решительно невозможно — ровно ничего, ни капельки... Следовательно, начало моей жизни началось только *после забвения моей собственной биографии*».[23]

«Светлый день», один из первых очерков Г. Успенского (1863, первоначальное заглавие «Под праздник и в праздник»), содержит явные черты физиологического очерка — календарная «локализация», отсутствие фабулы, чисто формальная роль героев, не обладающих, кроме имен, какими-либо индивидуальными приметами (про Чуйкина, в частности, сказано, что он служит «в какой-то палате»). Но несравненно бо́льшую роль играют в очерке разного рода эпизоды, связующим звеном которых является Чуйкин, их наблюдающий: эпизоды на рынке, в лавке, дома, на улице, в церкви. Обычно в очерках этого типа всякая картина сопровождается несколькими репликами, но чаще эпизод разрастается в целую сценку, сплошь и рядом без участия героя (часть таких сценок Г. Успен-

---

[20] *Щерба Л. В.* Восточно-лужицкое наречие, т. I. Пгр., 1915, «Приложение», с. 3, 4.

[21] *Виноградов В. В.* Избр. труды. О языке художественной прозы. М., 1980, с. 46.

[22] *Анненков П. В.* Указ. соч., с. 83.

[23] Глеб Успенский в жизни. По воспоминаниям, переписке и документам. М.—Л., 1935, с. 62—63.

lib.pushkinskijdom.ru

ский исключил при переработке очерка в 1867 году), про наблюдательскую роль которого как бы забыто — во всяком случае, реалии даются без строгой привязки к какому-либо конкретному восприятию.

Новые черты, проникшие в старый жанр на его излете, удобнее всего показать путем сопоставления однородных по теме очерков — классического «Петербургского дворника» В. Даля, вошедшего в «Физиологию Петербурга» (1845), и «Дворника» Гл. Успенского, напечатанного в 1865 году в журнале «Будильник».

В очерке Успенского есть изначальная нравоописательная установка («Ничего лучшего я не могу выбрать для начала моих очерков столичных нравов, как сказать несколько слов о дворнике...») и прицел на изображение лица типического, не называемого повествователем по имени, но именуемого «дворником», «курткой», «человеком в фуфайке». Как и в очерке Даля, дворник Успенского рисуется в процессе своих повседневных занятий, в соответствии с обычаями физиологий большое внимание уделяется его внешности, костюму, жилью.

Однако при всем том меж очерками есть существенные различия. Далевский дворник — из деревни, он рассказывает об отце, «малых ребятах». У дворника из очерка Успенского тоже есть в деревне семья. Но это не вообще «отец», «дед», «малые ребята» — это «сын Иван и жена Авдотья», живущие в конкретном Осташкове, им не хватает именно «двадцати целковых», да еще, пишет Авдотья, «нельзя ли картузик сынку, да ей платок, да два целковых за башмаки еще не отдавали...»

Физиологический очерк достаточно свободно включал в себя диалог, небольшие сценки — их мы находим у Я. Буткова, Е. Гребенки, И. Панаева. Есть такие вкрапления и в «Петербургском дворнике» Даля. Все они чрезвычайно целенаправленны: и эпизод с гайкой, вылившийся в драку, и разговор с порядочно одетым господином, и сцена с чумичкой — все это «работает» исключительно на решение основной задачи — изображение характера дворника, его поведения в разных ситуациях, его «логики особого разбора» и т. п. Каждая из сцен кратка и не прерывает общую нить характеристического повествования, лишь яснее ее прорисовывая и ярче расцвечивая. Именно в этом их коренное отличие от «драматических» отступлений в «Дворнике» Успенского. Общая характеристика образа жизни и занятий героя дается на двух начальных страницах, а первая же идущая после нее сценка — беседа с франтом — занимает целую страницу. Франт остался на улице, дворник ушел; но повествователь за главным героем не последовал, зато франт без вниманья не оставлен — изображается, как он «подпрыгивает на тротуаре, круто поворачивая от угла назад, заглядывает в ворота и марширует опять». Повествователь все же потом последовал за дворником — в мастерскую. Но дворник уже оттуда ушел, повествователь же продолжает описывать сценку в мастерской, движимую уже своею логикой: «Марфуша толкнула свою подругу Соню и воскликнула: „Ах, батюшки! Где же это рюш-то?..“» Сцена разрастается, выходя за пределы владений и восприятия дворника: «Девушки выскочили за ворота... хихикали, останавливались на минутку у окон часового магазина, потом бежали куда-то, опять поворачивали назад, зачем-то перебежали дорогу...» Продолжение истории связано с дворником — он устраивает вернувшихся ночью пьяных швеек в своей каморке. Но затем «линия дворника» снова прерывается: «День. Марфуша сидит за работой с больной головой... и грустно ей, и вся разбита, нездорова она». Сцены приобретают самостоятельное значение.

Еще отчетливее эта особенность построения очерков Успенского видна в «Нравах Растеряевой улицы» (1866). В центре очеркового цикла фигура собирательная — тип нового мастерового, «умеющего *обделывать* свои дела». Начинается цикл с «географического» описания с характерной «физиологической» терминологией: «она обладает и всеми особенностями

lib.pushkinskijdom.ru

местностей такого рода», «общий колорит», «иную сравнительно с другими захолустьями физиономию». В соответствии с тем же «физиологическим» узусом дается портрет героя, авторская характеристика его нравственных качеств, биография (родители, детство, юность). Биография излагается в форме сказа. Но сказ этот постоянно перебивается диалогами и жанровыми сценками, причем на диалогических репликах нет отпечатка стиля рассказчика — они как бы сохраняют свой «первозданный» вид и таким образом характеризуют главного героя далеко не в первую очередь (ср. комментируемые реплики героев у Даля или Я. Буткова).

Для характеристики фигуры Прохора Порфирыча очень важно описание понедельника, «дорогого» дня. Но изображение такого дня быстро теряет этого героя как свой центр и распадается на ряд самостоятельных эпизодов: подробное, на несколько страниц, изображение пробуждения мастерового «после вчерашнего», картина в кабаке, возвращение мастерового домой, потом обратно в кабак, появление целовальниковой подруги «с большой грудью, колыхавшейся под белым фартуком» — и только здесь вновь появляется Прохор Порфирыч. (В последующих очерках цикла можно найти множество сцен, имеющих лишь формальную прикрепленность к Прохору Порфирычу: «девица с папироской», эпизод с «расчетом» девятилетнего мальчика, купанье мастеровых и т. д.). Описание понедельника заканчивается очень важным для поэтики осложненного сценами физиологического очерка заключением: «Общий недуг понедельника слагал сцены с совершенно одинаковым содержанием». Однако содержание это передается не авторски-обобщенно, но геройно-драматически-конкретно. Благодаря такому построению эпизоды сплошь и рядом принимают вид «вставных», которые интересны сами по себе, безотносительно к главной задаче: так сама эта главная задача приобретает иной, менее центростремительный характер.

Еще большую автономию получают отдельные эпизоды в таких очерках Г. Успенского, как «В балагане. Ярмарочные сцены» (1865). Однако они еще сохраняют некоторую подчиненность общему авторскому руководству: «Чтобы окончательно дополнить картину, раскрывавшуюся на глазах зрителя, необходимо сказать...»

Ю. В. Лебедев отмечает сильный элемент драматизации в книге Н. Полякова «Москвичи дома, в гостях и на улице» (1858), в которой «довольно сильна традиция циклов физиологических очерков... Драматический элемент просачивается в главы-обобщения, в наиболее консервативные компоненты очеркового жанра».[24] Говоря о связи «Очерков бурсы» (1862—1863) Н. Г. Помяловского с «физиологиями», А. Г. Цейтлин, однако, подчеркивал, что их «сюжет развивался с помощью многочисленных жанровых сцен».[25] «Наш приход» М. А. Воронова («Будильник», 1866, №№ 41—42) по своей задаче — обрисовке всех «слоев» прихода — близок к физиологическому очерку, но изобразительная установка его уже совершенно иная: сценка является не *после* неких общих авторских положений и в виде их иллюстрации, как было там, но *прежде* таких положений. С самого начала перед нами очень конкретная ситуация — место и время, точное расположение героев на сценической площадке: «Лето. Праздник. Девять часов утра... Вот направо чиновник Геклов... Даже туземный наш ловелас Семен Курносов — смотрите, как скромен: он поместился чуть не в притворе, чуть не с нищими... — Неужели уж кончилась обедня? — спрашивает мать девицы Переполоховой, выбегая из кухни».

[24] *Лебедев Ю. В.* У истоков эпоса. (Очерковые циклы в русской литературе 1840—1860-х годов). Ярославль, 1975, с. 28, 29.

[25] *Цейтлин А. Г.* Становление реализма в русской литературе. (Русский физиологический очерк). М., 1965, с. 275.

lib.pushkinskijdom.ru

У всех этих авторов принципы «регулярной», по выражению П. В. Анненкова, традиционно литературной композиции жизненного материала еще достаточно сильны — новые способы лишь накладываются на привычную литературную основу. Однако характерна сама всепроникаемость новых форм.

Физиологический очерк первым дал приют новым композиционным принципам и стал первою их «жертвой». Но вряд ли можно согласиться с Ю. В. Лебедевым, что «массовое распространение в 50—60-х годах всевозможных „записок", „сценок", „картинок с натуры"... — результат кризиса» физиологического очерка.[26] Понятно, правда, почему новые способы компоновки жизненного материала прежде всего оказались связанными именно с ним. В нем не обязательна фабула, а не ощущая ее диктата, он мог более свободно ассимилировать разросшиеся драматизированные эпизоды. Однако «эпизодность», «сценочность» — качество, распространившееся в 60-е годы не только на «физиологии» и отнюдь не ими спровоцированное. Оно охватывает все малые жанры (рассказ, новелла, очерк), проникает и в соседние.

У Г. Успенского подзаголовок «сцены» появился впервые в 1864 году в очерке «В деревне. Летние сцены», но элементы «сценочного» построения встречаются у него и раньше. Так, «На бегу» (1863) представляет собою ряд жанровых картин, связанных лишь единством места и ситуации: приводятся разговоры двух мещан, потом кучеров, затем сторожа со зрителями и др. Один от другого эпизоды отделяются графически — строкой точек. «Связанность отдельных тем иногда настолько отдаленна, — писал о раннем Г. Успенском А. Камегулов, — что они смело могут быть названы самостоятельными картинами».[27] Именно это позволяет, замечает тот же исследователь, в рассказы сборника «Глушь» перенести целиком несколько глав из «Нравов Растеряевой улицы», прибегнув к самой простейшей мотивировке ввода.[28] Условность мотивировки появления той или иной сцены — характерная черта манеры Г. Успенского 1860-х—начала 1870-х годов.

В целом сцены Г. Успенского не полностью вписывались в формирующийся жанр, выбиваясь из него большими вступлениями, обширными пейзажами, авторским лиризмом. Вот начало из уже упоминавшегося рассказа «На бегу»: «Июнь. Теплые летние дни. Именно теплые, потому что убийственный жар, каким жгло летнее солнце в прошлые годы, по счастью, не тревожит теперь москвича, этого, по большей части, сына лени, увальня, лежебока и сонулю. И разгулялся же он, родимый!»

Для И. Мясницкого, вступившего в литературу в то время, когда жанр сценки полностью затвердел, «сценочный» способ построения был уже самым обычным. Его рассказ начинается с краткого общего вступления, после которого идет текст, легко разбиваемый на ряд частных сцен, каждая из которых могла бы начать свой самостоятельный рассказ; все сцены, за исключением вводных и заключительных, можно без ущерба для общей картины поменять местами. В качестве иллюстрации годится едва ли не любой из рассказов, изображающих какое-либо массовое действо — ярмарку, церковный праздник, гулянье. Таковы, например, рассказы «На купеческой свадьбе» или «На вербах» (в сборнике «Нашего поля ягодки» — М., 1880), где каждый новый эпизод, как и у Слепцова, вводится простым обозначением места: «У столика с игрушками...», «У столика с эстампами...», «У буфета», «В карточной комнате».

Аналогична композиция некоторых ранних чеховских очерковых сцен. В «Салоне де варьете» (1881) самостоятельность отдельных сцен подчеркнута типографски — строкой точек (этот способ применяли и

[26] *Лебедев Ю. В.* Указ. соч., с. 27.
[27] *Камегулов А.* Стиль Глеба Успенского. Л., 1930, с. 66.
[28] Там же, с. 71—72.

lib.pushkinskijdom.ru

Г. Успенский, и Н. Лейкин). Очень похоже построена сценка И. Мясницкого с тем же названием и напечатанная на полгода раньше чеховской («Мирской толк», 1881, № 9). Тождество объекта описания усиливает сходство — даются те же эпизоды знакомства с «этими дамами», пьяных разговоров и пр.

«По зале павой плывет голубая дама, оштукатуренная хозяйственным способом. К ней подлетает франт с „капулем".

— Мамзель! Силь ву пле нащет лафиту?.. Мерси-с от души! Пермете-с вашу ручку и поближе к моему сердцу!..

За одним из столиков в буфете сидят двое русачков пожилых лет, тянут коньяк и беседуют. Собеседники уже на втором взводе и толкуют каждый свое...

На сцене — третье отделение шансонеток. Публика входит в азарт, неистово хлопая...»

* * *

Новые способы введения жизненного материала проникали не только в затухающие «физиологии», но и в такие актуальные для 60—80-х годов жанры, как очерк широкого профиля — путевой, общественно-проблемный. Новые композиционно-повествовательные принципы деформировали и жанр, который можно условно назвать очерковым рассказом или повестью. К такому жанру, впитавшему новые веяния, относятся, например, многие произведения А. И. Левитова. Элементы этого нового качества хорошо определил А. М. Скабичевский: «Произведения эти... представляют ряд отрывочных, клочковатых, нестройных и по большей части неоконченных очерков. Но, собственно говоря, название „очерков" не совсем точно и может дать несколько ложное понятие о форме произведений А. И. Левитова... Каждое произведение А. И. Левитова представляет из себя обыкновенно разноцветный калейдоскоп образов, воспоминаний, мыслей... С большими обиняками добирается обыкновенно автор до главного предмета своего повествования... И все эти обиняки делаются без всякой предвзятой цели, с той же непроизвольностью, с какой в голове каждого человека одни представления сменяются другими...» [29]

В «Уличных сценах» В. А. Слепцова (1862), еще написанных на традиционные «физиологические» темы (вербная неделя, балаганы на Святой), эпизоды, однако, уже не связаны никакими «переходами» — они вводятся как бы по праву самого их явления.

«— Вот она, чудовища-то! Посмотрите, господа, на зверя морскова! — кричит мальчик, неся что-то в ящике...

На углу остановилась пролетка. Из пролетки выскочил юный, но уже строгий на вид офицер...»

Картины быстро сменяются, мелькают, ни на одной не делается специального ударения: «Вдруг раздается неистовейшая брань... Публика еще несколько минут остается под влиянием так неожиданно разыгравшейся сцены, но постоянно прибывающие волны гуляющих, шум и гром экипажей окончательно изглаживают это впечатление».

«В очерках Слепцова, — отмечает Р. Дёринг, — которые часто оформлены как сцены, уже заложен метод агглютинации посторонних элементов (Aneinandervorbeiredens), на который потом будут часто обращать внимание в текстах Чехова».[30] Эта черта связи картин, взятых свободно, как бы посторонних какой-то единой задаче, становится устойчивой особенностью композиции сцен. Так строятся и многие очерки-сцены И. Ф. Горбунова. Каждый эпизод вводится очень кратким автор-

[29] *Скабичевский А.* Соч. в 2-х т., т. II. Изд. 2-е, СПб., 1895, с. 214, 215.

[30] *Döring J. R.* Der Beitrag V. A. Slepzovs zur Evolution der Skizze in den sechziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts. — In: Referate und Beiträge zum VIII. Int. Slavistenkongress. B. 119. München, 1978, S. 22.

lib.pushkinskijdom.ru

ским сопроводительным текстом; соединяются они по тому же «агглютинативному» принципу: «Внутри Александровского рынка сплошная масса толпящегося народа.

— Ивану Семенову, с наступающим!

— И вас также...

В темной, узенькой, заваленной разным тряпьем лавке приказчик сбывает мужику кафтан.

— Да ты надень! Надень да и посмотрись в зеркало!

Мужик надел...

В конторах закладчиков...» («Канун рождества»).

Постепенно новые композиционные принципы распространялись на жанры, не имеющие никакой связи с «физиологиями», даже с очерком вообще, на жанры с вполне развитой фабулой — рассказ и повесть.

Повести и большие рассказы Слепцова строятся по тому же принципу соположения слабо связанных меж собою самостоятельных эпизодов, что и его очерки. Кроме того, в большой жанр включаются эпизоды, непосредственно не связанные с фабульным действием. Из таких эпизодов состоит, например, обширная X глава повести «Трудное время» (1865). Введение их мотивируется весьма внешним образом: герой (Рязанов) присоединяется к мировому посреднику в его поездке по окрестностям. Глава распадается на ряд автономных сцен, очень похожих на самостоятельные сцены-рассказы с типичными для них вводами и концовками: «Въехали в деревню. По самой средине улицы лежит что-то большое, покрытое холстиною.

— Стой! Что это? ямщик, открой!

Лежит мужичье тело...

— Трогай!»

Мотивировка ввода формальна, сцены разрастаются. Но исходя из новых принципов подхода к композиции материала, автор свободно их включает. «Сюжет обставлен у Слепцова, — писал один из рецензентов повести в 1866 году, — множеством вводных сценок, анекдотов, лиц, разговоров, подмеченных и подслушанных, очевидно, в разное время и в разных местностях и нанизанных теперь в один рассказ». «Повесть, — писал тогда же другой критик, — представляет ряд фотографических сцен, связанных между собою только внешним образом».[31]

В рассказе «Питомка» в сцене у кабака вдруг является такая деталь: «К телеге подошла собака, понюхала у лошади хвост и ушла опять на завалинку». Еще одна собака появляется в повести «Трудное время»: «...впереди бежал, без толку мыкаясь из стороны в сторону, большой легавый щенок с коричневыми ушами и неуклюжими, толстыми лапами. Он то и дело забивался в кусты...» и т. д. (глава XIV). И тот и другой пес — это не тургеневские собаки, друзья охотничьих скитаний, занимающие свое место в сюжете. Эти псы, мелькнув один раз, исчезают навсегда.

В рассказе «Вечер» (1862) только что начавшееся изложение истории с письмом прерывается целой сценкой: «В растворенное окно виден двор; неподалеку, на погребице, слышны голоса: „Акулина?“ — „Чего?“ — „Где давишная сметана, что от обеда осталась?“ — „Не знаю“. — „Кто же знает?“ — „А я почем знаю“, — и прочее». В рассказе Чехова «Неприятность» вводная сценка мотивирована тем же чисто внешним поводом — открытым окном: «...думал он, садясь у открытого окна... Далеко около забора... бродила кухарка Дарья и собирала щавель для зеленых щей... Слышались голоса... Кучер Зот с уздечкой в руке

[31] Цит. по: *Чуковский К.* Люди и книги шестидесятых годов. Л., 1934, с. 215, 216.

lib.pushkinskijdom.ru

и больничный мужик Мануйло в грязном фартуке стояли около сарая, о чем-то разговаривали и смеялись».

Влияние «форм времени» на Слепцова ощущается и в других его жанрах — путевых очерках-исследованиях «Владимирка и Клязьма» и «Письма об Осташкове». «Эти исследования даны им в беллетристической форме, в виде небрежных отрывков из записной книжки прохожего».[32]

Мнение современной критики подытожил в 1869 году А. М. Скабичевский. Ставя Слепцова по таланту выше Н. Успенского, он находил у автора «Ночлега» и «Мертвого тела» «то же ограничение случайными сценками, мельком схваченными на большой дороге... — Факты, выставляемые В. Слепцовым, или слишком мелочны, или слишком случайны».[33]

Чехов много размышлял над эпохой 60-х годов — и в плане общественном, и научном, и литературном. Следы этих размышлений отыскиваются в таких его произведениях, как «На пути», «Именины», «Скучная история», «Дуэль», «Палата № 6», «Соседи» и др., в его публицистике и письмах. «Именины» и «Соседи» вызвали полемику в печати по поводу отношения в них к идеям 60-х годов. Как раз в связи с первым из этих рассказов Чехов и дал свою известную характеристику 60-х годов (в письме к А. Н. Плещееву от 9 октября 1888 года): «Шестидесятые годы — это святое время, и позволять глупым сусликам узурпировать его значит опошлять его».

С творчеством Г. И. Успенского Чехов был знаком с гимназических лет. До 1879 года Успенский печатался в «Будильнике», который Чехов в это время, несомненно, читал (и даже пытался в нем сотрудничать). В «Литературной табели о рангах» (1886) Чехов присвоил Успенскому достаточно высокий чин, поставив перед многими известными тогдашними писателями.[34]

С творчеством Слепцова Чехов имел возможность познакомиться в год своего литературного дебюта. Чеховский рассказ «Жены артистов» был опубликован в № 7 за 1880 год петербургской газеты «Минута», а в № 4 и № 12 этой газеты были напечатаны не публиковавшиеся при жизни Слепцова рассказ «Бабье сердце» и драматическая сценка «В трущобах».

Можно привести немало примеров сходства построения очерков и сцен Г. Успенского и Слепцова, с одной стороны, и Чехова — с другой (например, слепцовских зарисовок «На железной дороге» (1862) и чеховского очерка «В вагоне» (1881)). Однако вряд ли правомерно говорить о каком-либо конкретном влиянии того или иного произведения. Речь скорее может идти об общем воздействии литературы 60-х годов с ее чертами нового литературного письма.

Процесс внедрения в самые разные жанры элементов нового литературного качества, условно названного нами «сценочностью», особенно явственно отразил в своем творчестве Н. А. Лейкин, под пером которого складывался сам жанр сценки в его «классическом» виде. В чеховской библиотеке сохранилось 42 лейкинских сборника; многие новые литературно-сюжетные веяния он воспринял через лейкинскую сценку.

В начале своего творчества Лейкин испытал большое влияние физиологического очерка («Апраксинцы», 1863). Но уже в «Биржевых артельщиках» (1871) повествование строится как цепь эпизодов, состоящих

---

[32] Там же, с. 211.

[33] *Скабичевский А.* Соч., т. I, с. 132.

[34] Подробно о творческих и личных взаимоотношениях писателей см.: *Семанова М. Л.* Чехов и Глеб Успенский. (К вопросу о творчестве Чехова 1880-х годов). — Учен. зап. Ленинградск. пед. ин-та им. А. И. Герцена, 1959, т. 215, с. 3—63. М. Л. Семанова отмечает также «общность некоторых принципов письма (при определенных чертах различия)» обоих писателей (с. 42).

lib.pushkinskijdom.ru

в основном из диалогов; каждый такой эпизод уже представляет собою по сути дела законченную сцену. В конце 1870-х годов такие сцены уже появляются в виде отдельных произведений и получают название: «сценка».

Важнейшей чертой лейкинского сюжета является отсутствие какой-либо специальной завязки. Действие рассказа происходит в бане, в лавке, в вагоне, в конторе, где герои сходятся не по внутреннему побуждению, диктуемому движением их мысли, воли, чувства, но оказываются рядом силою реально-бытовых обстоятельств. Нет и особой развязки: рассказ кончается тем, что герой выходит из магазина, ресторана, вагона. Внутри сценки может что-то происходить, может быть спор, скандал, но все кончается ничем — вагон подошел к станции, все вышли.

Лейкинская сценка, будучи художественно аморфной, тем не менее тысячекратно продемонстрировала саму литературную возможность рассказа «без начала» и фабульной незавершенности, возможность «оборванности» — в нарушение классических канонов.[35]

Эту возможность широко использовал Чехов. В первые годы своей литературной работы он написал несколько десятков сценок. Однако чеховские сценки, оставаясь внешне эскизами, «картинами», эпизодами, становились такими эпизодами, которые закрепляли важные этапы внутренней жизни человека, фиксировали существенные моменты движения чувств, стороны личности человека в целом. Они становились законченными художественными образованиями, разрешавшими свою художественную задачу. И их композиция, с традиционной точки зрения кажущаяся незавершенной (отсутствие «конца»), на самом деле таковою не является, как не является незавершенным лирическое стихотворение большого поэта, представляющее собою «фрагмент чувства», завершенный внутри себя.

Общность между чеховскими рассказами и массовой литературою критика долго видела в «неотобранности», «случайности» деталей и эпизодов. Разницу между «неотобранностью» как явлением художественной аморфности и как явлением настоящего искусства замечательно объяснил Достоевский в своей рецензии 1861 года на сборник рассказов Н. В. Успенского. Сначала, подобно многим другим критикам, Достоевский отмечает «фотографизм» Успенского: «Он приходит, например, на площадь, и, даже не выбирая точки зрения, прямо, где попало, устанавливает свою фотографическую машину. Таким образом, все, что делается в каком-нибудь уголке площади, будет передано верно, как *есть*. В картину, естественно, войдет и все совершенно ненужное в этой картине или, лучше сказать, в идее этой картины... если б на этот рынок в это мгновение опустился воздушный шар (что может когда-нибудь случиться), то г-н Успенский снял бы и это случайное и совершенно не относящееся до характеристики рынка явление».[36] Но Достоевский на этом не останавливается, сумев в подобных «ненужностях» увидеть некое брезжущее новое «направление» и с глубокой прозорливостью угадав, что может вырасти из него «у сильного художника». В другом рассказе он отмечает такие «ненужности» уже с положительным знаком, при этом заключая: «...вот мы теперь хвалим все эти ненужности... Но мы и теперь сожалеем, что г-н Успенский не умеет справляться с этими ненужностями. Что он говорит на десяти страницах, то у сильного художника уместилось бы на одной, да еще так, что и ненужности эти остались бы».[37]

---

[35] Подробно проблема взаимоотношений лейкинской сценки и чеховского рассказа рассматривается нами в специальной работе.

[36] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 19. Л., 1979, с. 180.

[37] Там же, с. 183.

lib.pushkinskijdom.ru

Это объяснение удивительно оправдывается при сравнении «сцен» шестидесятников с чеховскими сценками. Сопоставим один из рассказов Чехова, выполненных в этой жанровой традиции, со «сценами» шестидесятника Слепцова, написанными приблизительно в то же время, что и рассказы Успенского, рецензированные Достоевским, и очень близкими к ним по построению.

Сравним, воспользовавшись тематическим сходством, даже не целые рассказы, а один эпизод из рассказа Слепцова «Вечер» (1862) и эпизод из рассказа Чехова «На святках» (1899). Ситуация почти полностью совпадает: неграмотная старуха диктует письмо. Сходны даже сами тексты писем, восходящие, очевидно, к одному шаблону письмовников начала века. У Слепцова: «Любезному нашему сыну, Егор Тимофеичу, низко кланяемся и желаем тебе доброго здоровья». У Чехова: «Любезному нашему зятю Андрею Хрисанфычу и единственной нашей любимой дочери Ефимье Петровне с любовью низкий поклон...» Одна из тем чеховского рассказа — непонимание людьми друг друга (старики и Егор, который сочиняет по их заказу письмо). У Слепцова старуха и пишущий письмо тоже не понимают друг друга.

«— Ну, так, так. А от старика-то поклон писал?

— От какого старика?

— Да от дяди-то?..

— А почему я знаю? Что ж ты не говоришь? Как его звать-то?

— Дядю-ту?

— Да, да. А кого же? Неужели ж мерина?»

Некоторые из реплик комичны; все развивают одну тему. Реплик такого толка около сорока.

У Чехова та же тема некоммуникабельности освещена всего в трех-четырех репликах.

«— Жарко! — проговорил Егор, расстегивая жилет. — Должно, градусов семьдесят будить. Что же еще? — спросил он.

Старики молчали.

— Чем твой зять там занимается? — спросил Егор».

Егору отвечают, он понимает все по-своему. В конце приводится еще одна реплика — старика, который тоже ничего не понял.

Подход совершенно иной, полностью исключающий повторяемость и бытовую речевую избыточность. При всем том ситуация воспроизводится вполне индивидуально-конкретно. Особенно существенно то, что, пользуясь выражением Достоевского, «и ненужности остались»: в начале рассказа в описание обстановки, при которой пишется письмо, а также персонажей, в среду очень значимых подробностей вдруг вторгается неожиданная звукоподражательная деталь: «И теперь — это происходило на второй день праздника в трактире, в кухне — Егор сидел за столом и держал перо в руке. Василиса стояла перед ним, задумавшись, с выражением заботы и скорби на лице. С нею пришел и Петр, ее старик... он стоял и глядел неподвижно и прямо, как слепой. На плите в кастрюле жарилась свинина: *она шипела и фыркала и как будто даже говорила: „Флю-флю-флю“*. Было душно» (курсив мой, — *А. Ч.*)

Единственная «случайная» деталь у Чехова странным образом создает впечатление неотобранности. И это именно *впечатление*, накладывающееся как дополнительное на вполне характеристическое остальное изображение, это *художественный эффект*. У Слепцова же многие реплики являют собою не впечатление, но близки к действительной неотобранности (хотя и не везде).

Слепцов стоял у самых истоков возникновения новых описательных приемов. К моменту вступления в литературу Чехова они стали уже общим достоянием. Как писал К. Леонтьев, в литературе этого времени

lib.pushkinskijdom.ru

все «разрезывают беспрестанно котлеты, высоко поднимая локти»,[38] «нервным движением наливают себе рюмку водки» [39] и т. п.

У Чехова, наследника этой литературы, герои тоже все время делают нечто очень похожее: что-то разрезают (или того хуже — точат перед этим нож о вилку) и пьют водку (особенно в пьесах). Однако при этом совершенно нет ощущения, что такое происходит «беспрестанно». Точнее, насыщенность подобными «необязательными» действиями и подробностями как бы есть, но она, скорее, неясно чувствуется, чем реально видится. Обставленность сиюминутными и ситуационными деталями у Чехова не имеет того сгущенного характера, как, например, у натуралистов. Общее впечатление от его прозы отнюдь не тяжеловесное, а напротив, легкое, прозрачное, акварельное, как многократно определяла его критика. И эта легкость и стройность сочетаются с такого рода деталями, которым позавидовал бы любой натуралист (от давно не мытых ног дьячка в раннем рассказе до натирания на ночь водкой с уксусом в предпоследнем). Восприняв от современной традиции внимание к «неотобранным» предметам и, очевидно, считая возможность их включения в сферу изображения важным завоеванием, Чехов коренным образом реформировал сам способ этого включения.

Он разрéдил сплошную предметность современной литературы. Уже это было новаторством. Оказалось, что совершенно не обязательна непрерывная вещная линия — достаточен пунктир. Более того, пунктир создает большее впечатление однородности, ибо заставляет считать «пустоты» действующими в том же направлении. Стало ясно, что ощущение целостности, «потока жизни» гораздо вернее создается немногими деталями, чем их длинной вереницею.

При всем разнообразии типов построения художественных текстов все же можно выделить две крайние возможности. Первая — создание текста как можно более условного, далекого от современных (и вообще реальных) жизненных форм и в фабуле, и в отдельных ситуациях, и в вещном антураже, и в языке. Вторая — построение текста, как можно более близкого к современной жизни в ее обыденных предметных формах и ситуациях. Тексты первого рода открыто ориентируются на литературу, тексты второго — на «нехудожественное» описание, демонстрируя «невымышленность», «безыскусность», «непосредственность», «спонтанность» возникновения, «незавершенность» и т. п.

Произведения Чехова, понятно, относятся ко второму роду. Но в качестве ближайшего «образца» он — волею судеб и литературной биографии — взял не какой-либо нелитературный жанр (путь вполне возможный), а тексты современной массовой литературы. И если лейкинская сценка действительно являла собою почти безыскусственный, «простой» текст, то чеховский рассказ был *имитацией* этой простоты. Но задача такой имитации и сам текст этого рода — при всей своей видимой простоте (или именно из-за нее) — много сложней для восприятия. Быть может, этим в значительной мере объясняется распространенность толкования чеховских произведений как вещей с несложной бытовой и поверхностно-общественной проблематикой и при его жизни, и долго после.

Ап. Григорьев писал, что те черты отношения к действительности, которые мы связываем с Гоголем, можно найти, например, у Нарежного, однако у него это «грубые, так сказать, сырые материалы». Поэтому в литературе «разносторонний анализ явлений повседневной, окружающей нас действительности» [40] ведет свое начало все же от Гоголя. В ана-

[38] *Леонтьев К.* Собр. соч., т. VIII, с. 230.
[39] Там же, с. 237.
[40] *Григорьев Ап.* Соч., т. I. СПб., 1876, с. 21. Ср.: «...толчки к поискам новых форм... Гоголя, например, направили не только к переработке приемов самой „натуральной“ школы, но и к использованию журнально-газетной смеси, к вульгарному

lib.pushkinskijdom.ru

логичной роли, несмотря на наличие множества предшественников, оказался Чехов.

На основе явлений, существовавших в современной литературе в одних случаях в полухудожественном, а в других, скорее, в предчувствованном, чем осуществленном виде, в творчестве Чехова был создан новый художественный язык. Общие, ничейные и разрозненные *элементы* под его пером сложились в систему, создав новый тип литературного мышления.

анекдоту, к традиции Измайлова и Нарежного, к забавным повестям Скаррона и другим „низким“ жанрам» (*Виноградов В. В.* Избр. труды. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 146).

lib.pushkinskijdom.ru

Ю. В. ЛЕБЕДЕВ

О ПРОБЛЕМАТИКЕ И ПОЭТИКЕ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ РАБОТ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Литература в сознании русского читателя XIX века была не только и не столько «изящной словесностью», сколько особой формой духовного существования нации. На одну из существенных причин этого указал в свое время А. И. Герцен: «У народа, лишенного общественной свободы, литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести. Влияние литературы в подобном обществе приобретает размеры, давно утраченные другими странами Европы».[1] Восприятие литературы как высшего проявления духовных сил народа порождало и особые формы литературно-критического ее освоения. Большинство русских писателей не случайно были одновременно незаурядными литературными критиками: Некрасов, Тургенев, Гончаров, Достоевский, Толстой... Среди этой славной плеяды особое место занимает Салтыков-Щедрин: он был призван взять в руки перо критика еще и природой своего сатирического дарования, наложившего неизгладимую печать оригинальности на его рецензии и статьи. Он чаще, чем собратья по критическому цеху, обращался к самым различным формам пародии, в его статьях нередко преобладает ядовитая ирония, переходящая в сарказм, он использует различные оттенки сатирического заострения и преувеличения. Свойственные русской критике прямота и откровенность суждений переходили у Щедрина в беспощадное обличение, в уничтожающий приговор.

Щедрин-критик давно привлекал внимание советского литературоведения. Специальные разделы о его литературно-критической деятельности имеются в фундаментальных исследованиях А. С. Бушмина и С. А. Макашина.[2] Есть ряд специальных работ, среди которых выделяются труды А. Лаврецкого, М. С. Горячкиной, В. Ф. Никифоровой и др.[3] Однако за последние годы, в связи с пробуждением интереса общественности к критическому наследию XIX века, появились исследования, в которых обращается внимание не только на проблематику, но и на особенности художественной формы критических произведений.[4] Настоящая статья посвящена основным аспектам содержания и формы критического творчества Салтыкова-Щедрина.

---

[1] *Герцен А. И.* Собр. соч. в 30-ти т., т. VII. М., 1956, с. 198.

[2] *Бушмин А. С.* Сатира Салтыкова-Щедрина. М.—Л., 1959; *Макашин С. А.* Салтыков-Щедрин на рубеже 1850—1860-х годов. М., 1972.

[3] *Лаврецкий А.* Щедрин — литературный критик. М., 1935; *Горячкина М. С.* Салтыков-Щедрин — критик. — В кн.: История русской критики, т. II. М.—Л., 1958; *Никифорова В. Ф.* М. Е. Салтыков-Щедрин — литературный критик. Автореф. канд. дис. Л., 1956.

[4] См., например: *Егоров Б. Ф.* О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стиль. Л., 1980.

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

М. Е. Салтыков-Щедрин начал свою литературно-критическую деятельность в эпоху, когда в литературе совершался процесс качественной перестройки художественного сознания, вызванный революционными переменами в общественной жизни России 1860-х годов. Именно в 60-е годы стала очевидной несостоятельность так называемого «эстетического сепаратизма» и относительность автономии искусства среди других форм общественного сознания. Это было время эмансипации в самом широком смысле слова: не только сословной (приход на общественную арену разночинцев) или женской (идея равноправия), но и «эмансипации» политической, философской, публицистической, эстетической сфер духовной культуры.

В новых условиях по-новому была осознана связь литературы с жизнью. Литература, если она хотела оставить за собой роль «учебника жизни», должна была выйти за пределы собственно художественных проблем на широкий простор действительности. Монопольное право ее на универсальную роль в духовной жизни общества было поколеблено. Литература проходила через стадию самоотречения и самоочищения, вступала в живой творческий контакт с иными формами общественного сознания. Только приняв это «крещение», она смогла возродить синтезирующие начала, художественную цельность, но на более широкой, чем в реализме 30—40-х годов, жизненной основе.

Уже в первой критической статье о стихотворениях Кольцова Салтыков-Щедрин предъявляет новые требования к современному писателю и поэту, существенно отличающиеся от требований Белинского. Писатель у него — не пророк, не гений, не единственный духовный вождь нации, а чернорабочий, аналитик, собиратель материала. Критик призывает писателя к анализу окружающей жизни, к деятельности, не сулящей громкой славы и шумного успеха, но лишь подготовляющей грядущий расцвет литературы. Наступает время, когда литература должна поступиться своей спецификой, чрезмерное внимание к которой угрожает ей дурной литературностью.

Вслед за Чернышевским Салтыков-Щедрин признает красоту свойством действительных предметов, настаивает на ее объективно существующей реальности. В жизни, по Щедрину, бьется неистощимый источник прекрасного, к которому должно обращаться искусство в поисках живой воды для художественного творчества. Объективность красоты и недостаточность искусства («суррогат», по определению Чернышевского) — только на основании двух этих истин возможно плодотворное развитие литературы современности. Интересно, что этот крутой поворот чувствовали и поэты так называемого «чистого искусства», которое в эпоху общественных потрясений 1860-х годов не было последовательным в отстаивании своей автономии от живой жизни. А. А. Фет писал в 1865 году:

Кому венец: богине ль красоты
Иль в зеркале ее изображенью?
Поэт смущен, когда дивишься ты
Богатому его воображенью.
Не я, мой друг, а божий мир богат,
В пылинке он лелеет жизнь и множит,
И что один твой выражает взгляд,
Того поэт пересказать не может.[5]

Сознание исчерпанности старых форм художественного осмысления мира нередко приводило Салтыкова-Щедрина к недооценке художествен-

[5] *Фет А. А.* Вечерние огни. Изд. 2-е, М., 1979, с. 68. (Серия «Литературные памятники»).

lib.pushkinskijdom.ru

ности. В конце 1850-х—начале 1860-х годов он был склонен к самым парадоксальным суждениям о перспективах развития искусства. Л. Н. Толстой в письме к В. П. Боткину от 21 октября 1857 года замечал: «Салтыков даже объяснил мне, что для изящной литературы теперь прошло время (и не для России теперь, а вообще), что во всей Европе Гомера и Гете перечитывать не будут больше». И далее, уже говоря о своем писательском призвании, Толстой продолжал: «Слава богу, я не послушал Тургенева, который доказывал мне, что литератор должен быть только литератор. Это было не в моей натуре. Нельзя из литературы сделать костыль, хлыстик, пожалуй, как говорил В. Скотт. Каково бы было мое положение, когда бы, как теперь, подшибли этот костыль. *Наша* литература, т. е. поэзия, есть, если не противузаконное, то ненормальное явление (мы, помнится, спорили с вами об этом) и поэтому построить на нем всю жизнь — противузаконно».[6]

Стремление Щедрина-критика погрузить литературный образ в кипучую и пеструю действительность, его манера рассматривать литературный факт не сам по себе, а в широком контексте общественной жизни — во всем этом проявлялась щедринская неприязнь к литературности, боязнь отрыва искусства от действительности, от глубинного русла исторического развития. Последовательный демократ по своим убеждениям, Щедрин часто сводит творчество рецензируемого поэта или писателя с «идеальных вершин», напоминая читателю о бедствиях народных, о жизни грубой, но составляющей едва ли не самый основной пласт современного существования. «Большая половина его стихотворений дышит самою искреннею свежестью, а романсы его распевает чуть ли не вся Россия», его мир — «это мир неопределенных мечтаний и неясных ощущений... в котором нет прямого и страстного чувства, а есть только первые, несколько стыдливые зачатки его»[7] — такова точная, эстетически тонкая щедринская характеристика лирики Фета. А рядом — горькое напоминание о людских страданиях и драмах, которые «остались для нашего поэта чем-то вроде очарованного замка, в двери которого он даже и стучаться не пробовал, потому что инстинктивное (и, конечно, похвальное) чувство скромности подсказывало ему: беги сих мест, ибо здесь совершается запутанное и нерадостное людское дело! настоящее же твое место там, где кузнечики (цикады) поют свой радостный гимн» (т. 5, с. 384).

Щедрин как будто бы и не нарушает пушкинский призыв судить писателя по законам, им самим над собою признанным. Он излагает в статье действительное кредо поэта «чистого искусства», подстраивается к враждебному строю мыслей и чувств. Но тем самым он изнутри разрушает эстетский подход к жизни, с ядовитой иронией доводя до логического конца, парадоксально заостряя чуждый ему склад мышления. Прием пародийного пересказа, сатирической маски сближает критику Щедрина с сатирической поэзией Некрасова и поэтов-искровцев, часто использовавших форму монолога от лица обличаемого героя. В итоге все, что получило относительное критическое признание, — и «самая искренняя свежесть чувств» и «мир неопределенных мечтаний и ощущений» — признается занятием *этически* неоправданным перед лицом тех драм, от контактов с которыми ускользает легкокрылая муза Фета. Известная жесткость щедринских социально-эстетических оценок, сама по себе кажущаяся чрезмерной, психологически оправдана в контексте «трудного времени» 1860-х годов, когда мощные социальные катаклизмы потрясали Россию.

Безупречное объяснение позиции демократической критики по отно-

[6] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., юбилейное издание, т. 60. М., 1949, с. 234.
[7] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 5. М., 1966, с. 383. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

lib.pushkinskijdom.ru

шению к Фету и поэтам его школы дал Ф. М. Достоевский в статье «Г-н -бов и вопрос об искусстве». «Положим, — писал Достоевский, — что мы переносимся в восемнадцатое столетие, именно в день лиссабонского землетрясения. Половина жителей в Лиссабоне погибает; домы разваливаются и проваливаются; имущество гибнет; всякий из оставшихся в живых что-нибудь потерял — или имение, или семью. Жители толкаются по улицам в отчаянии, пораженные, обезумевшие от ужаса. В Лиссабоне живет в это время какой-нибудь известный португальский поэт. На другой день утром выходит номер лиссабонского „Меркурия" (тогда все издавались «Меркурии»). Номер журнала, появившегося в такую минуту, возбуждает даже некоторое любопытство в несчастных лиссабонцах, несмотря на то, что им в эту минуту не до журналов; надеются, что номер вышел нарочно, чтоб дать некоторые сведения, сообщить некоторые известия о погибших, о пропавших без вести и проч., и проч. И вдруг — на самом видном месте листа бросается всем в глаза что-нибудь вроде следующего:

Шопот, робкое дыханье,
Трели соловья...

...Не знаю наверно, как приняли бы свой „Меркурий" лиссабонцы, но мне кажется, они тут же казнили бы всенародно, на площади, своего знаменитого поэта, и вовсе не за то, что он написал стихотворение без глагола, а потому, что вместо трелей соловья накануне слышались под землей такие трели, а колыхание ручья появилось в минуту такого колыхания целого города, что у бедных лиссабонцев не только не осталось охоты наблюдать — „В дымных тучках пурпур розы" или „отблеск янтаря", но даже показался слишком оскорбительным и небратским поступок поэта, воспевающего такие забавные вещи в такую минуту их жизни...

Заметим, впрочем, следующее: положим, лиссабонцы и казнили своего любимого поэта, но ведь стихотворение, на которое они все рассердились (будь оно хоть и о розах и янтаре), могло быть великолепно по своему художественному совершенству. Мало того, поэта-то они б казнили, а через тридцать, через пятьдесят лет поставили бы ему на площади памятник за его удивительные стихи вообще, а вместе с тем и за „пурпур розы" в частности. Выходит, что не искусство было виновато в день лиссабонского землетрясения... а поэт, злоупотребивший искусство в ту минуту, когда было не до него».[8]

Щедрин вершил свои критические приговоры с позиции тех многострадальных «лиссабонцев», которые искали в литературе ответов на жгучие вопросы современности. В статье «Стихотворения Кольцова» он, например, прямо заявлял: «И зачем пускаться вдаль, зачем тревожить прах усопших, когда вблизи нас, между живыми, все еще так мало объяснено и даже не тронуто? Зачем искать драм на луне, когда в семействе какого-нибудь Ивана Федотова совершается драма с большим спектаклем?» (т. 5, с. 30). В четкой нацеленности критики Щедрина на злобу дня проявились и сильные, и слабые стороны его аналитического метода. Критик подчас проявлял скептицизм по отношению к проблемам широким, философским только потому, что они не имели прямого контакта с насущными вопросами современности. Социально-этический максимализм не позволил, например, Салтыкову-Щедрину по достоинству оценить поэтическую глубину философских «Дум» Кольцова, художественно-гуманистическую ценность лучших стихов Полонского и Майкова, поэтико-философскую проблематику тургеневских «Отцов и детей».

Однако отмеченная однобокость суждений и оценок Щедрина была связана и с особенностями развития русской критики эпохи 60-х годов.

[8] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 18. Л., 1978, с. 75—76.

lib.pushkinskijdom.ru

Исследователи замечают, что критическая жизнь этого времени становится чрезвычайно разветвленной и, так сказать, специализированной, особенно на фоне 30—40-х годов, когда все многообразие критических оценок покрывалось авторитетным словом Белинского. «Белинский, воспитанный на Пушкине и его времени, сохранил в сфере критики пушкинскую универсальную синтетичность мировоззрения... он заложил основы всех типов литературной критики реалистического периода: и социологической, и этико-характерологической, и эстетической, и стилистической... К тому же обладая синтетической общностью взгляда, проникнутый методом историзма, зрелый Белинский даже при своих перегибах охватывал почти все стороны литературного произведения: и идейную сущность, и жанр, и систему образов; а главное — умел охватить литературное движение в целом, подчеркнуть магистральные линии, найти связи данного произведения со школой, направлением, с общим развитием жизни, сделать далеко идущие идеологические выводы. До такой всеобщности и радикальности не мог подняться никто из современников Белинского».[9]

В 1860-е годы, с усложнением общественной жизни и нарастанием политической борьбы, а также в связи с дифференциацией картины литературного развития, критический универсум Белинского оказался неповторимым. На смену ему пришла специализация критической мысли по отдельным направлениям и школам. Даже Чернышевский и Добролюбов, критики наиболее разносторонние и многогранные, не могли уже претендовать не только на охват литературного движения в целом, но и на целостную интерпретацию отдельного произведения: в их творчестве преобладал социологический тип литературной критики. Живую сложность и многоаспектность литературного процесса, место в нем отдельного писателя, значимость в контексте его творчества отдельного произведения удерживала теперь критика во всей совокупности ее направлений и школ.[10]

Салтыков-Щедрин внес существенный вклад в теорию реалистического искусства и в историю русской литературно-критической мысли. Через все его творчество проходит целый ряд сквозных эстетических и историко-литературных проблем, которые получают от статьи к статье все более глубокое раскрытие. Остановимся на главных из них.

* * *

Фундаментом критической концепции Щедрина является вопрос о соотношении мировоззрения и творчества писателя. В своих статьях и рецензиях о поэзии Фета, К. Павловой, о творчестве И. А. Гончарова и антинигилистической беллетристике Салтыков-Щедрин продемонстрировал особое умение «улавливать политику в эстетике» (А. С. Бушмин), обнаруживать скрытую связь между образной системой и политическими убеждениями писателя. В интерпретации Щедрина «мотыльковая» поэзия К. Павловой явилась, например, продуктом целой системы понятий, основу которых составляет «досужество» и которые в философии порождают идеалистов Юркевичей, а в политической сфере отзываются славянофилами. Точно так же в антинигилистических романах Писемского («Взбаламученное море»), Лескова («Некуда»), Клюшникова («Марево») Щедрин усматривал проявление «административно-полицейского направления» в литературе. При этом критик не чуждался гротескного заостре-

[9] *Егоров Б. Ф.* Очерки по истории русской литературной критики середины XIX века. Л., 1973, с. 18, 19.

[10] См. об этом: *Скатов Н. Н.* Критика Николая Страхова и некоторые вопросы русской литературы XIX века. — Русская литература, 1982, № 2, с. 31—33.

lib.pushkinskijdom.ru

ния тех или иных «готовностей» в художественном мироощущении рецензируемого писателя.

Отрицая теорию «стихийного творчества», не доверяя «самодеятельной силе фантазии», Салтыков-Щедрин настаивал на примате сознательного начала в искусстве. В статье «Стихотворения Кольцова» он писал: «...мы требуем от искусства, чтобы оно было проникнуто мыслью, и мыслью исключительно современною. Эта мысль добывается не чутьем художника, как хотят уверить нас многие, а деятельною и добросовестною разработкою фактов, действительным участием в труде современности» (т. 5, с. 13). При этом Щедрин не избежал определенных рационалистических издержек.[11] Но повышенное внимание к проблеме мировоззрения и творчества позволило ему сделать ряд ценных суждений как практического, так и теоретического характера.

В статье «Уличная философия» критик теоретически сформулировал и практически, в ходе анализа произведения, обосновал одно из кардинальных положений своего литературно-критического кодекса: «...*интерес* беллетристического произведения, при равных художественных силах, всегда пропорционален степени умственного развития автора» (т. 9, с. 64). А в исследовании лирики Полонского, сосредоточив внимание на непоследовательности и неустойчивости миросозерцания поэта, Щедрин фактически доказал справедливость основной своей мысли: «...неясность миросозерцания есть недостаток настолько важный, что всю творческую деятельность художника сводит к нулю» (т. 9, с. 397).

Конечно, сатирик Щедрин и здесь не избежал сознательных полемических преувеличений. В анализе консервативных основ миросозерцания Гончарова в «Обрыве», например, он не обратил внимания на позитивные моменты гончаровской критики радикализма нигилистического толка, приводившего на практике к разрыву преемственных связей в ходе исторического развития. А ироническая щедринская интерпретация лирики Полонского замкнулась, по существу, только на демонстрации поэтических слабостей художника, обусловленных нечеткостью его гражданской позиции. За «вялостью и бесцветностью», за «словесным туманом» критик просмотрел многие поэтические шедевры Полонского, вошедшие в сокровищницу русской лирики. Но такова уж особенность щедринской критики, в которой логическая последовательность и радикальная бескомпромиссность суждений порождали чрезмерную нормативность общих выводов и приговоров.

Салтыков-Щедрин обладал особым, лишь сатирику доступным критическим искусством: из отдельных штрихов, взятых из произведения того или иного автора, он создавал гротескный образ этого произведения, тем самым как бы изнутри дискредитируя его. Если у Белинского, например, цитатный метод был средством бережного проникновения во внутренний мир произведения, то у Салтыкова цитатность чаще всего облекалась в форму пародийно-сатирического ниспровержения идейно-художественной системы враждебного ему писателя. Для Щедрина-критика важно было не только указать на противоречивые стороны рецензируемого произведения, но и сатирически заострить их. Для достижения критического эффекта он подчеркнуто укрупнял писательские просчеты и слабости, сатирически деформировал произведение или поэтическую систему в целом, разрушая их естественные пропорции. Эта деформация не была произвольной, скорее наоборот: с ее помощью Щедрин обнажал скрытые, а подчас и завуалированные, но тем не менее существующие противоречия художественного мира писателя, выводя наружу такие «готовности» его образного мышления, которые ускользали

[11] См. комментарии С. А. Макашина к статье «Стихотворения Кольцова» (т. 5, с. 527).

lib.pushkinskijdom.ru

от поверхностного взгляда. Критические разборы сатирика превращались в суровые предупреждения, а нередко и в пророческие предвосхищения путей дальнейшей эволюции писателя.

Критические статьи Щедрина напоминали своеобразные экспериментальные лаборатории. Художественное произведение подвергалось в них «давлению», во многом превышавшему допустимые в повседневности нагрузки. Но именно сатирическое утрирование было надежным, хотя и суровым, испытанием на прочность. Конечно, случалось и так, что тонкая материя искусства, особенно у поэтов «чистого искусства», не выдерживала «перегрузок» и разрывалась. Не выдерживал давления щедринских оценок хрупкий поэтический мир утонченного лирика Афанасия Фета, разрушался балансирующий на грани реальности и сказки художественный образ лирики Полонского... Современного читателя не может не настораживать ригоризм щедринских приговоров, как будто бы сознательно игнорирующих подчас специфику искусства, предъявляющих ему жесткие рационалистические требования. Тем не менее, в отличие от критиков-радикалов писаревского и зайцевского толка, эстетически чуткий Щедрин удерживался на грани и никогда не приходил к принципиальному «разрушению эстетики», к выводам сугубо утилитарного характера.

В статье «Снопы. Стихи и проза Я. П. Полонского» он убедительно показал внутреннюю связь между четкой идейной установкой автора и эстетической целостностью художественного произведения. «Без ясно сознанной идеи, — писал Щедрин в этой статье, — художественное произведение является сбродом случайностей, в котором даже искусно начертанные образы теряют значительную долю своей цены, потому что не существует органической связи, которая объясняла бы их участие в общей экономии художественного произведения» (т. 9, с. 398). Нет четкой поэтической идеи — нет и «животворящего духа. Разрозненность, случайность, вялость — вот характеристические качества произведений, отвергающих так называемую тенденциозность...» (т. 9, с. 398). С другой стороны, анализируя антинигилистические романы, Щедрин отмечал, что рационалистическая дидактика губит в них искусство.

Вторая важная проблема, в решении которой Салтыков-Щедрин оказался проницательным критиком и блестящим теоретиком, касалась эстетической разработки понятий «реализма» и «натурализма». «Заслуга Щедрина, — пишет современный историк русской критики В. И. Кулешов, — в том, что он вернулся к специальной отработке уже выдвинутого в русской критике эстетического понятия и термина „реализм“... Реализм в широком, точном понятийном и терминологическом смысле был Щедриным резко противопоставлен натурализму... Именно от Щедрина берет начало сегодняшнее истолкование реализма и натурализма».[12]

Впервые Щедрин обратился к этой проблеме в статье, посвященной анализу драмы Писемского «Горькая судьбина». Критическая ее интерпретация заставляет Щедрина усомниться в качестве реалистической манеры писателя, поражающего «необыкновенной ограниченностью взгляда», «крайней неспособностью его мысли к обобщениям» и равнодушно-бесстрастным отношением к создаваемым в драме характерам. Писемский «ловит внешние признаки и лепит из них фигуры, по большей части довольно выпуклые, но глаза у этих фигур всегда оловянные...» (т. 5, с. 184). Можно ли назвать истинным реализмом такое эмпирическое бытописательство? Отвечая на этот вопрос, Щедрин приходит к следующему заключению: «... дело в том, что мы иногда ошибочно понимаем тот смысл, который заключается в слове „реализм“, и охотно соединяем

[12] *Кулешов В. И.* История русской критики XVIII—XIX веков. Изд. 2-е, испр. и доп., М., 1978, с. 301—302.

lib.pushkinskijdom.ru

с ним понятие о чем-то вроде грубого, механического списыванья с натуры, подобно тому как многие с понятием о материализме соединяют понятие о всякого рода физической сытости» (т. 5, с. 196). Метод эмпирической, протокольной констатации жизненных фактов Щедрин пародирует в рецензии на повести Авенариуса: «...писать так, как пишет г. Авенариус, доступно решительно всякому... нужно только сесть у окошка и пристально глядеть на улицу. Прошел по улице франт в клетчатых штанах — записать; за ним прошла девица с стрижеными волосами — записать; а если она при этом приподняла платье и показала ногу — записать дважды...» (т. 9, с. 237).

В противоположность механическому копированию реалист, по Щедрину, не ограничивается передачей внешних признаков, а берет человека «со всеми его определениями, ибо все эти определения равно *реальны,* то есть равно законны и равно необходимы для объяснения человеческой личности» (т. 5, с. 197). Сравнивая истинный реализм классиков русской литературы с натурализмом французов, Салтыков-Щедрин замечает: «...размеры нашего реализма несколько иные, нежели у современной школы французских реалистов. Мы включаем в эту область *всего* человека, со *всем* разнообразием его определений и действительности; французы же главным образом интересуются торсом человека и из всего разнообразия его определений с наибольшим рачением останавливаются на его физической правоспособности и на любовных подвигах. С этой точки зрения Виктор Гюго, например, представляется в глазах Зола́ чуть не гороховым шутом, да, вероятно, той же участи подверглась бы и Жорж Занд, если б очередь дошла до нее» (т. 14, с. 153).

Вторым признаком отличия реализма и натурализма Щедрин считает изображение явлений действительности в их причинной зависимости и историческом развитии. «...Приступая к воспроизведению какого-либо факта, — пишет критик в рецензии на драму «Горькая судьбина», — реализм не имеет права ни обойти молчанием его прошлое, ни отказаться от исследования... будущих судеб его, ибо это прошедшее и будущее хотя и закрыты для невооруженного глаза, но тем не менее совершенно настолько же *реальны,* как и настоящее» (т. 5, с. 197). Упрекая беллетриста Мордовцева в рецензии «Новые русские люди» за его натуралистически-описательный подход к изображению «лишнего человека», Щедрин обращается к реалистическому искусству Тургенева: «Велика исковерканность Гамлета Щигровского уезда, но она не поражает читателя, во-первых, благодаря отношению к ней автора, умевшего в самой исковерканности отыскать человека, и, во-вторых, благодаря тому, что за этой исковерканностью виднеется целый предшествовавший ей жизненный процесс» (т. 9, с. 370). Аналогичные мысли о задачах реалистической литературы в целом высказывает Щедрин в статье «Напрасные опасения»: «...литература есть тот очаг общественной мысли, который служит представителем не только насущной физиономии и насущных потребностей общества, но и тех стремлений, которые в данную минуту хотя и не вошли еще в сознание общества, но тем не менее существуют бесспорно и должны определить *будущую* его физиономию» (т. 9, с. 16).

Наконец, третьим и, пожалуй, основным признаком подлинно реалистического искусства является идейность, составляющая, по Щедрину, важнейшее условие художественности. «Всякий, самый неважный писатель реальной школы, — отмечает критик в статье о «Горькой судьбине», — принимаясь за свое дело, знает, что он хочет сказать»... Причисленный к натуралистам-бытописателям Писемский, в интерпретации Щедрина, «положительно не знает, что он хочет сказать и в какие отношения может стать к предмету; он выкладывает перед читателем груды человеческих тел и говорит: вот тела, которые можно было бы назвать мертвыми, если б в них не проявлялось некоторых низшего сорта движе-

lib.pushkinskijdom.ru

ний, свойственных, между прочим, и человеческим организмам. Отсутствие идеала выходит полное, миросозерцания никакого, и в результате — страшная духота» (т. 5, с. 184).

Развернутую характеристику удручающих последствий безыдейной сытости художника-натуралиста дал Щедрин в статье «Новаторы особого рода», посвященной анализу романа Боборыкина «Жертва вечерняя», в котором воспевание «хлама» жизни, обнаженного ощущения пола на грани порнографии явилось результатом духовной ограниченности автора.

Бесспорной заслугой Щедрина-критика был углубленный анализ социальных истоков натуралистического искусства, развернутый в статье «Драматурги-паразиты во Франции» и в цикле очерков «За рубежом». Натурализм как литературная школа связан, по Щедрину, с упадком духовной жизни современной буржуазной Европы, вступающей в полосу глубокого социального кризиса. Беспринципность и продажность становится нормой поведения современной буржуазной интеллигенции: «Мы, дескать, может быть, и врем, но, если нужно, мы будем врать и наоборот!» В литературе, провозгласившей отказ от борьбы за общественные идеалы, Щедрин усматривает психологию самодовольного буржуа, которому «ни героизм, ни идеалы уже не под силу», который «слишком отяжелел, чтоб не пугаться при одной мысли о личном самоотвержении, и слишком удовлетворен, чтоб нуждаться в расширении горизонтов» (т. 14, с. 152).

* * *

Фундаментальной проблемой, к решению которой Щедрин подходит с разных сторон на протяжении всего критического творчества, является проблема народности литературы. Впервые критик обращается к ней в ранних своих статьях «Стихотворения Кольцова» и «Сказание о странствии и путешествии... инока Парфения». Проблема народности кристаллизуется здесь в процессе размежевания с крайностями славянофильских и западнических концепций исторического развития России.

Щедрин осуждает либералов-западников за их равнодушное отношение к национальной культуре и горячо приветствует поворот литературы 1860-х годов к национальной проблематике. «Направление, принятое русскою литературой последних годов, — пишет он в статье-рецензии «Сказание о странствии и путешествии... инока Парфения», — заслуживает в высшей степени внимания. Русский человек, с его прошедшим и настоящим, с его экономическими и этнографическими условиями, сделался исключительным предметом изучения со стороны литераторов и ученых. Всякий стремится посильною разработкою явлений русской жизни уяснить для себя загадочный образ русского народа... Делается очевидным для всякого, что потребность познать самих себя, со всеми нашими недостатками и добродетелями, вошла уже в общее сознание: иначе нельзя объяснить ту жадность, с которою стремится публика прочитать всякое даже посредственное сочинение, в котором идет речь о России... Всякий, кого сколько-нибудь коснулся труд современности, кто не праздно живет на свете, волею или неволею, естественным ходом вещей, должен убедиться, что если мы желаем быть сильными и оригинальными, то должны эту силу и оригинальность почерпать в той стране, на которую доселе, к сожалению, мы смотрели равнодушными и поверхностными глазами заезжего туриста» (т. 5, с. 33, 34).

Демократизм Щедрина, по сравнению с демократическими убеждениями его предшественника Белинского, приобретает существенную социальную конкретизацию. Щедрин воспринимает народ не в отвлеченно-гуманистическом аспекте «бедного человечества», а в исторически-конкретном облике живой *крестьянской* Руси, являющейся опорой экономической и духовной жизни нации. В статье «Стихотворения Коль-

lib.pushkinskijdom.ru

цова» он признает, что русская литература в большом долгу перед народом, что на путях исследования народной жизни она не затратила и сотой доли тех усилий, которых требует от нее современное состояние жизни крестьянства. Поэтому образ народа в сознании публики остается в значительной мере темным и загадочным.

Призывая писателей к освещению этой загадочной народной среды, Салтыков-Щедрин понимает, что на первых порах здесь неуместно ждать больших художественных открытий, емких художественных синтезов. Время таких синтезов далеко в будущем, на долю же современного писателя выпадает черновая работа монографического анализа народной жизни, анализа всестороннего, объективного и беспристрастного. В этом пункте, собственно, Щедрин и вступает в полемику со славянофилами. В конце 1850-х годов он приветствует то неотступное и пристальное внимание, с которым русские славянофилы относятся к исследованию народной жизни. В письме к И. В. Павлову от 23 августа 1857 года Щедрин говорит: «Признаюсь, я сильно гну в сторону славянофилов и нахожу, что в наши дни трудно держаться иного направления. В нем одном есть нечто похожее на твердую почву, в нем одном есть залог здорового развития...» (т. 18, кн. 1, с. 179). Но тем не менее его настораживают у славянофилов черты идеализации аскетических и, как кажется Щедрину, отживающих сторон народного характера, на почве которых славянофилы воздвигают здание гармонического и завершенного учения. Народная жизнь еще так мало изучена, что всякие попытки создания целостных ее концепций в современную эпоху оказываются, по Щедрину, безжизненными. В отличие от славянофилов критик ратует за исторический подход к изучению динамичного, развивающегося народного организма. Задача современного писателя заключается в исследовании его движения и развития, в отделении обветшавшего и отживающего от прогрессивного и зарождающегося. Отклонение от такого пути чревато догматизацией и преувеличениями. Русская литература, указывает Щедрин, не раз давала в этой связи убедительные уроки современным писателям. Стоило Гоголю отказаться от исследования народной жизни и попытаться дать читателю завершенную и гармоническую ее концепцию — последовала драма его как писателя. То же случилось с Островским, когда он в пьесах славянофильского периода попытался сказать «новое слово» о русском народном характере. Это «новое слово» еще впереди, полагает Щедрин, а пока русская демократическая беллетристика призвана все свои силы употребить на исследование народной жизни.

Однако в очерке «Несколько слов о современном состоянии русской литературы вообще и беллетристики в особенности» (хроникальное обозрение «Наша общественная жизнь», декабрь 1863 года) Щедрина уже настораживает чрезмерная эмпиричность освещения народной жизни в очерковых циклах демократов-шестидесятников. В полемике с дворянской литературой о народе, стремившейся к ясной и гармонически завершенной художественной форме, по-своему выражавшей идеализированное отношение к народу писателей круга Григоровича, литераторы-демократы перегибают палку в другую сторону. «Публика не без основания сетует на русскую литературу», полагая, что новые таланты расходуются «по мелочам» и «ознаменовывают свою деятельность больше сценками да рассказцами» (т. 6, с. 180). «Уменье группировать факты, схватывать общий смысл жизни, уменье заводить речь издалека и вдаваться в психологические развития с каждым днем утрачивается все больше и больше, а с тем вместе утрачивается и способность к созданию чего-либо цельного. Беллетристика приобретает характер, так сказать, этнографический, посвящает себя разработке подробностей жизни, настойчиво ловит отрывки, осколки и элементы ее и, надо сказать правду, в этой бисерной работе обнаруживает не одну настойчивость, но и замечательное мастер-

lib.pushkinskijdom.ru

ство» (т. 6, с. 180). И хотя Щедрин оправдывает «осколочность» современной литературы особенностями самой русской жизни пореформенного времени — «произведения литературы утратили цельность, потому что в самой жизни нет этой цельности» (т. 6, с. 182), — чувство неудовлетворенности избыточной аналитичностью и дробностью демократической беллетристики пронизывает всю статью.

Пройдет пять лет, и следующий критический очерк, посвященный осмыслению судеб демократической беллетристики, Щедрин снабдит оптимистическим заголовком «Напрасные опасения» (1868). Открывая статью развернутым анализом современной читающей публики, Щедрин дает понять, что сетования на бедность литературы выходят из среды читателей, воспитанных в традициях духовной культуры 1840-х годов, из среды так называемых «лишних людей», которые подходят к оценке демократической литературы с устаревшими этическими и эстетическими критериями. Опасения и сетования этих читателей Щедрин подвергает теперь безоговорочному отрицанию. Более дифференцированно и критично подходит он в «Напрасных опасениях» и к оценке демократической беллетристики, вступая в скрытую полемику со статьей Н. Г. Чернышевского «Не начало ли перемены?» (1861), посвященной разбору народных рассказов Н. В. Успенского. Новаторство Успенского Чернышевский усматривал в полемической направленности его рассказов против писательской манеры Григоровича и Тургенева. Отсутствие идеализации, «правда без всяких прикрас», стремление говорить о мужике без церемоний, на равных с ним правах, — все эти свойства писателя-демократа знаменовали качественно новый подход к освещению народной темы в литературе. Что касается Щедрина, то на новом этапе развития демократической беллетристики, на рубеже 1860—1870-х годов, он совершенно иначе оценивает идейно-художественные возможности писательской манеры Н. Успенского. В творчестве последнего, сбивающемся на отдельные «эскизы», «сценки», «зарисовки с натуры», Щедрин видит теперь лишь одностороннюю реакцию на «идиллически-пейзанское хныканье Григоровича». «Этот писатель, — говорит Щедрин, — вышел из принципов, совершенно противоположных Григоровичу; он находил, повидимому, что действительность требует не украшения, а правды, и начал говорить эту правду настолько, насколько хватало у него сил. Но и тут вышло нечто совершенно неожиданное: оказалось, что под углом зрения г. Н. Успенского русский крестьянский мир представляет собою не более не менее как обширное подобие дома умалишенных... изображение организованной бессмыслицы, без начала и без конца, оказалось до того смелым, что даже самые смешливые люди с трудом мирились с ним. Подражателей у г. Н. Успенского не нашлось, а если таковые и были, то вовремя остановились» (т. 9, с. 31).

Чем обусловлен столь поразительный контраст в оценке писателя со стороны двух выдающихся деятелей русской революционной демократии? Оставляя в стороне личные вкусы и оттенки в мировоззрении критиков, обратим внимание на самую существенную причину — на эволюцию творчества беллетристов-шестидесятников. Во второй половине 1860-х годов наиболее талантливые их представители, и в частности Ф. М. Решетников, под воздействием развертывающегося процесса эмансипации личности в народной среде, осознали исчерпанность одностороннего, социально-критического подхода к изображению народной жизни. Начиная с «Подлиповцев» Решетникова перед русской литературой появились многообещающие перспективы рождения нового жанра «народного романа», центральными героями которого могли стать новые характеры крестьян, деятельные, энергичные, духовно изменяющиеся вместе с растущим самосознанием всей крестьянской массы.

В 1865—1867 годах выходят в свет три тома «Степных очерков»

lib.pushkinskijdom.ru

А. И. Левитова. Эти очерки, доселе рассыпанные в разных изданиях, а теперь собранные под одну обложку, обнаруживают связь друг с другом и представляют более целостную, чем у Слепцова и Успенского, картину степной, крестьянской России.

Создание крестьянского романа в первой половине 1860-х годов могло представляться Добролюбову и Чернышевскому лишь отдаленной мечтой, но для Салтыкова-Щедрина, в момент работы над «Напрасными опасениями», эта мечта превратилась в ощутимую реальность ближайшего литературного развития. Конечно, Щедрин давал себе отчет в том, что демократическая беллетристика была еще далека от искомого идеала, высокохудожественный роман из жизни народа был еще впереди. «Главное дело современных литературных деятелей, — писал он, — заключается в подготовлении почвы, в собирании материала и в честной разработке его...» (т. 9, с. 34). Но он уже не сомневался, что «русская литература нашла... путь прямой и правильный; если же на этом пути мало встречается деятелей, поражающих своими талантами, то это еще беда небольшая» (т. 9, с. 34).

В рецензии на роман Решетникова «Где лучше?» Щедрин с чувством глубокого удовлетворения писал: «Г-н Решетников первый показал, что русская простонародная жизнь дает достаточно материала для романа, тогда как прочие наши беллетристы, затрогивавшие этот предмет, никак не могли выбиться далее коротеньких и малосодержательных рассказов» (т. 9, с. 323). Щедрин понимал, что проза русских демократов не могла еще конкурировать с классическими явлениями русского искусства 1860-х годов; о слабости романа Решетникова он писал, например, Некрасову 25 марта 1868 года: «Роман Решетникова... с трудом читать можно. Однако я его выправляю и думаю, что в этом виде можно будет его печатать» (т. 18, кн. 1, с. 333). Но чутье незаурядного критика подсказывало ему, что сама тенденция в изображении народной жизни, наметившаяся в очерковых циклах и романах писателей демократического лагеря, является жизнеспособной и перспективной.

* * *

С раздумьями о народности искусства, с вопросами зарождения в русской литературе 1860-х годов новой жанровой формы народного романа тесно связана проблема, проходящая через многие литературно-критические выступления Щедрина, — проблема теории и истории русского романа.

Еще в повести «Противоречия» Салтыков задавал себе вопрос, почему в основе всех современных романов «проведено всегда одно и то же чувство любви»? Ведь человек по своей природе — существо многогранное, и «кроме любви, в нем есть другие определения, столь же ему свойственные, столь же немолчно требующие удовлетворения» (т. 1, с. 93). Объяснение этому факту он находил в учении французского социалиста-утописта Фурье. В дисгармоническом состоянии современного общества человек задавлен «тяжестью уродливого стечения обстоятельств», которые сдерживают свободное проявление всех потребностей его природы. В любви ему открывается единственный живой исход, единственное спасение от удушающих противоречий современного мироустройства.

Однако зрелый Салтыков-Щедрин в цикле очерков «Господа ташкентцы» говорит о том, что старый любовный, семейный роман уже исчерпал себя. Подлинно драматические конфликты в современном обществе все чаще и чаще обнаруживаются не в любовной сфере, а в «борьбе за неудовлетворенное самолюбие», «за оскорбленное и униженное человечество», «в борьбе за существование». Эти новые, более широкие общественные вопросы настойчиво стучатся в двери литературы. «Роман со-

lib.pushkinskijdom.ru

временного человека разрешается на улице, в публичном месте — везде, только не дома; и притом разрешается самым разнообразным, почти непредвиденным образом. Вы видите: драма начиналась среди уютной обстановки семейства, а кончилась бог знает где; началась поцелуями двух любящих сердец, а кончилась получением прекрасного места, Сибирью и т. п.» (т. 10, с. 33—34). Новые формы жизни требуют, по Щедрину, и новых форм искусства. На смену старому «семейному», «любовному» роману должен прийти роман *общественный*. В рецензии на книгу очерков С. В. Максимова «Лесная глушь» Щедрин утверждает, что «разработывать по-прежнему помещичьи любовные дела сделалось немыслимым, да и читатель стал уже не тот. Он требует, чтоб ему подали земского деятеля, нигилиста, мирового судью, а, пожалуй, даже и губернатора» (т. 9, с. 440). Если в старом романе на первом плане «стояли вопросы психологические», то здесь — «вопросы общественные».

Разумеется, Салтыков-Щедрин понимал, что и семейно-психологический роман так или иначе решал проблемы социальные, но тем не менее в нем не было развернутых картин политической и социальной борьбы. Восполнить эти пробелы и был призван новый жанр общественного романа, который, если судить по высказываниям Щедрина, мыслился им в трех художественных разновидностях: народный, роман о новых людях и роман социально-политический, обличительный.

Среди «старых» романов о новых людях Щедрин выделял «Отцов и детей» Тургенева и «Что делать?» Чернышевского. Но существенным недостатком тургеневского романа он считал слишком узкую арену деятельности для главного героя, Базарова. А роман «Что делать?», в целом получивший высокую оценку Щедрина, не удовлетворял его типичной для утопического мышления чрезмерной «регламентацией подробностей», особенно в картинах «светлого будущего». В своих критических статьях Щедрин большое внимание уделил характеристике тех трудностей, которые встают перед писателями на путях создания нового романа: внутренняя сложность духовной жизни нового человека; трудность изображения его в повседневной революционно-практической деятельности, так как условия русской жизни не дают ему возможности свободно и беспрепятственно реализовать себя; встают на этом пути и серьезные цензурные преграды; наконец, в самой русской жизни новые формы общественности еще лишены ясных очертаний, находятся в состоянии колеблющемся и неупорядоченном. Поэтому создание высокохудожественного общественного романа Щедрин считал делом будущего, приветствуя любую черновую работу, которая велась русскими писателями в русле нового направления.

В раздумьях об истории развития русского романа критик уловил главные пути эволюции большой эпической формы. Тенденции приближения к общественному роману ощутимы, например, и в творчестве Тургенева от «Дворянского гнезда» через «Отцов и детей» к «Дыму» и «Нови»,[13] и у Толстого от «Войны и мира» к «Воскресению»: если в «Войне и мире» существуют и взаимодействуют друг с другом два равнозначимых центра — герои и народ, то в «Воскресении» равновесие нарушается в пользу России народной, а дворянский герой уходит на второй план и уже не является носителем главной художественной мысли произведения. Таким образом, само развитие русской классической литературы питало и оправдывало «смелую идею демократического романа широкого социального диапазона и острого политического звучания, романа, который карал бы „даже и губернатора“, т. е. политический режим самодер-

[13] *Dudek G.* Zur Genrespezifik der Romane I. S. Turgenevs. — Zeitschrift für Slawistik, 1977, № 1, S. 88—94.

lib.pushkinskijdom.ru

жавия, а с другой стороны, широко захватывал бы народную жизнь, прославляя, подобно „Запискам охотника“, тружеников земли и противопоставляя их паразитическим классам общества».[14]

* * *

Новая группа проблем, вокруг которых вращается критическая мысль Салтыкова-Щедрина, связана с вопросами истории и теории современной сатиры. Здесь особо следует выделить две рецензии критика: «В сумерках. Сатиры и песни Д. Д. Минаева», «Смешные песни Александра Иволгина», а также письмо Щедрина к редактору «Вестника Европы». Сатира, по ироническому замечанию Щедрина, началась на Руси со времен Гостомысла: «Земля наша велика и обильна, но порядка в ней нет». И тем не менее испокон веков и по сию пору «трудно живется нашей сатире», так как идеалы ее находились и находятся «в заведовании надлежащих комендантов», устанавливающих границы и пределы сатирическому негодованию. Наиболее ходовыми формами сатирического обличения в русской литературе были и остаются поэтому две: сатира дидактическая, громящая пороки вообще, вне времени и места их обитания, и сатира узкообличительная, обращающая внимание на «частные», мелкие злоупотребления и не поднимающая руку на общественную систему в целом, которая злоупотребления плодит. Лозунг мелкого обличителя: «Законы святы, да исполнители — лихие супостаты». В противоположность двум этим разновидностям Щедрин развивает идею создания новой, общественной сатиры, задача которой заключается в исследовании внутренней несостоятельности всей системы существующих общественных отношений. Для того чтобы общественная сатира восторжествовала, нужно освободить идеалы от контроля «надлежащих комендантов» и перенести их на почву народную. «Таким образом, оказывается, что единственно плодотворная почва для сатиры есть почва народная, ибо ее только и можно назвать общественной в истинном и действительном значении этого слова. Чем далее проникает сатирик в глубины этой жизни, тем весче становится его слово, тем яснее рисуется его задача, тем неоспоримее выступает наружу значение его деятельности. Дело будет слышаться в его речи, то кровное человеческое дело, которое, затрогивая самые живые струны человеческого существа, нередко возвышает до героизма даже весьма обыкновенного человека» (т. 9, с. 246).

По отношению к народной почве Салтыков-Щедрин сохранял подход исторический. Он неустанно напоминал, что в народных идеалах нужно различать ценности прогрессивные, за которыми стоит будущее, и взгляды обветшалые, которые принадлежат истории. Такой дифференцированный взгляд на жизнь народа давал возможность Щедрину беспощадно высмеивать «глуповские» черты в психологии народных масс, оставаясь на почве широкого демократического идеала. Когда по выходе в свет «Истории одного города» либеральный критик А. С. Суворин стал упрекать сатирика в глумлении над народом, в высокомерном отношении к нему, Щедрин в письме к редактору «Вестника Европы» сделал на этот счет такие пояснения: «...рецензент мой не отличает народа исторического, то есть действующего на поприще истории, от народа как воплотителя идеи демократизма. Первый оценивается и приобретает сочувствие по мере дел своих. Если он производит Бородавкиных и Угрюм-Бурчеевых, то о сочувствии не может быть речи... Что же касается до „народа“ в смысле второго определения, то этому народу нельзя не сочувствовать уже по тому одному, что в нем заключается начало и конец всякой индивидуальной деятельности» (т. 8, с. 454).

---

[14] *Бушмин А. С.* Указ. соч., с. 421.

lib.pushkinskijdom.ru

Салтыков-Щедрин неустанно ратовал за расширение «арены реализма» в сатирическом творчестве русских писателей, упрекая их в узости общественной почвы, на которой они «выращивали» сатирические обличения. Недостатком сатиры Минаева он считал ограниченность ее содержания «некоторыми особенностями общественной жизни» Петербурга. «Особенности эти очень неважны» и «воспроизведение их может интересовать только небольшой круг прикосновенных». Задачи сатиры, по мнению Щедрина, в современную эпоху значительно расширяются, ее не могут удовлетворить даже масштабы гоголевского обличения. В рецензии «Смешные песни Александра Иволгина» критик замечает, что сатира Гоголя оставалась, в основном, на почве личной и психологической. Это определялось самим характером общественной жизни России первой половины XIX столетия: во времена Гоголя еще не появились «моровые» общественные «поветрия», втягивающие в свое движение целые массы людей. В эпоху второй половины XIX века ситуация резко изменилась: «Вспомним язву либерализма, язву празднословия, язву легкомыслия; вспомним нелепую и жалкую борьбу так называемых благонамеренных отцов против детей-нигилистов...» (т. 9, с. 276). Теперь предметом сатиры должен стать не психологический тип, но именно та или иная общественная язва, «моровое поветрие». Индивидуально-психологические особенности героев, одержимых этим поветрием, не только не имеют существенного значения, но и попросту исчезают. С почвы психологической сатира переходит на почву общественную, и этот переход наглядно демонстрирует сам Щедрин, обращающий преимущественное внимание на групповые сатирические образы.

Интерес к массовым, широко распространенным явлениям общественной жизни сказывается и на характере критических работ Салтыкова-Щедрина, определяя их качественное своеобразие. Едва ли не большинство его статей и рецензий посвящено второстепенным писателям, в творчестве которых наиболее ярко проступают типичные противоречия в развитии литературы. Создавая литературный портрет писателя, Щедрин интересуется более всего такими чертами писательского облика, которые сближают его с определенной художественной школой и — шире — с теми или иными общественными течениями. Статья о романе Гончарова «Обрыв» не случайно называется «Уличная философия»: щедринский образ «улицы» обнимает собою целое общественное «поветрие», охватившее пореформенную либеральную интеллигенцию, в миросозерцании которой одержали верх консервативные интересы и инстинкты. Критический метод Щедрина, ориентированный на общетиповое, общехарактерное, дает ему возможность соединять несоединимое, нащупывать парадоксальное тождество между далеко отстоящими друг от друга явлениями: его интересует не столько поэтическая индивидуальность, сколько общие процессы становления и развития народного романа.

Этот пафос критической мысли Щедрина определяет в конечном счете и своеобразную форму его статей и рецензий, построенных по дедуктивному принципу: сначала идут общие рассуждения о литературном процессе и его связях с ходом общественной жизни, ставятся и решаются вопросы историко-литературного и теоретического плана, а потом иллюстративно подверстываются конкретные наблюдения над некоторыми сторонами творчества анализируемого писателя. Писатель в целом или отдельные произведения никогда не рассматриваются у Щедрина имманентно: в процессе критической интерпретации они «обрастают» целой серией других авторов-спутников или спутников-произведений. За частным литературным явлением проступает группировка — вытягиваются и выстраиваются длинные цепочки генетически родственных явлений.

В критическом анализе общественной психологии целых писательских коллективов, направлений и школ Щедрин неповторим, уникален.

lib.pushkinskijdom.ru

Он умеет схватить скрытое, тайное, что прячется от посторонних глаз, и выставить его на всеобщее обозрение, отвлекаясь от многообразных оттенков и нюансов. Разумеется, индивидуальность автора или специфика произведения здесь обедняются, но зато выигрывает общая картина литературной жизни, проясняются скрытые движущие силы художественного процесса, ставится точный диагноз тем заболеваниям, которые подспудно зреют в живом организме литературы.

Салтыков-Щедрин, наделенный от природы редкой гармонией аналитического ума и художественного таланта, прекрасно знал психологию и эстетические вкусы самых различных слоев русских читателей. Он мог легко перевоплощаться и писать критические статьи от лица чиновника-ретрограда, провинциального учителя гимназии, патриархального помещика и т. п. Критик, например, интуитивно понимал, как может прочесть роман А. К. Толстого «Князь Серебряный» отставной учитель словесности, духовный кругозор которого не идет дальше ветхих учебников риторики и поэтики. Такой «оппонент» непроизвольно обнажал наиболее слабые стороны романтической философии истории, отразившиеся в романе Толстого: поэтизацию боярства, идеализацию старой феодальной Руси. Вместе с тем повествование от вымышленного читателя, образ мыслей которого не вызывал никаких опасений цензуры, помогало критику высказать между строк свои собственные, далеко не безобидные в цензурном отношении вещи. Он вплетал в наивные рассуждения старого служителя гимназии серьезные раздумья о назначении сатиры, о роли в ней фантастики и гротеска, о чуждости высокохудожественной прозы поверхностному реализму и бытописательству.

В рецензии на постановку в Петербурге оперы Россини «Карл Смелый» Щедрин тоже использует прием сатирической маски. Рецензия пишется от лица некоего провинциального помещика-ретрограда, который делится впечатлениями от только что прослушанной оперы. Пародируя образ мыслей этого человека, Щедрин наглядно показывает логику сближения сторонника «чистого искусства» и «охранителя общественного благоустройства». В то же время рассказ простодушного консерватора, испуганного революционным звучанием оперы, позволяет критику в косвенной форме провести через цензуру идеи революционной борьбы: освободительное движение швейцарцев против австрийского ига уподобляется революционной ситуации в России и борьбе крестьян за землю и волю.[15]

Глубокое понимание противоречивости восприятия того или иного произведения в широкой читательской среде делало щедринскую критику необычайно гибкой и практически действенной. Оно же обусловило в конечном счете жанровое многообразие критического наследия писателя. В статьи и рецензии Щедрин включает рассказы, драматические сценки, бытовые диалоги, разные виды пародий. «Изложение теоретических проблем часто прерывается сатирической зарисовкой живых типов действительности, изложением злободневных фактов, чтобы иллюстрировать ту или иную мысль».[16]

Академик А. С. Бушмин отметил в мировоззрении Щедрина две художественные тенденции: «Одна, более подвижная, более гибкая, чутко реагировала на „злобу дня“, всякие быстрые изменения в общественно-политической ситуации и имела своей задачей дать немедленный ответ на волнующие общественные проблемы. Другая захватывала более медленные — социально-психологические процессы общественной жизни».[17] Эти же два критерия — с точки зрения минуты и под углом

[15] См. комментарии В. Я. Кирпотина и Д. И. Золотницкого в пятом томе цитируемого собрания сочинений Салтыкова-Щедрина (т. 5, с. 645, 579).
[16] *Горячкина М. С.* Указ. соч., с. 181.
[17] *Бушмин А. С.* Указ. соч., с. 416.

lib.pushkinskijdom.ru

зрения вечности — просматриваются и в критических оценках писателя. Злоба дня не всегда давала Щедрину право сохранять лояльное отношение, например, к произведениям Тургенева, но в глубине его души постоянно существовала возможность более широкого и принимающего взгляда, который ощущается не только в подтексте щедринских статей, но и в некрологе «Памяти И. С. Тургенева», а также в письме П. В. Анненкову от 3 февраля 1859 года, в котором дается классическая оценка нравственной проблематики и художественного своеобразия тургеневского таланта: «Да и что можно сказать о всех вообще произведениях Тургенева? То ли, что после прочтения их легко дышится, легко верится, тепло чувствуется? Что ощущаешь явственно, как нравственный уровень в тебе поднимается, что мысленно благословляешь и любишь автора? Но ведь это будут только общие места, а это, именно это впечатление оставляют после себя эти прозрачные, будто сотканные из воздуха образы, это начало любви и света, во всякой строке бьющее живым ключом...» (т. 18, кн. 1, с. 212).

Салтыков-Щедрин был непримирим к некоторым сторонам почвеннических воззрений Ф. М. Достоевского и к тем его произведениям, где они получали наиболее прямое выражение. Героев «Бесов», например, он называл не живыми людьми, а «какими-то загадочными и словно во сне мечущимися марионетками, сделанными руками, дрожащими от гнева» (т. 9, с. 413). Но, отвлекаясь от антинигилистических сторон миросозерцания Достоевского, в той же статье («Светлов, его взгляды, характер и деятельность») Щедрин писал: «По глубине замысла, по ширине задач нравственного мира, разработываемых им, этот писатель стоит у нас совершенно особняком. Он не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предведений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества. Укажем хотя на попытку изобразить тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия, положенную в основание романа „Идиот“, — и, конечно, этого будет достаточно, чтобы согласиться, что это такая задача, перед которою бледнеют всевозможные вопросы о женском труде, о распределении ценностей, о свободе мысли и т. п. Это, так сказать, конечная цель, в виду которой даже самые радикальные разрешения всех остальных вопросов, интересующих общество, кажутся лишь промежуточными станциями» (т. 9, с. 412—413).

Обратим внимание, что и в этой оценке ощущаются возможности двух подходов к характеристике писателя: с точки зрения насущных проблем и в перспективе «отдаленнейших исканий человечества». И все же более устойчивый интерес Щедрин-критик питал к тем явлениям современной ему беллетристики, где шел анализ текущей, неустоявшейся жизни, где демократы-первопроходцы, забывая о «правилах» художественности, обращались к освоению новых жизненных пластов, заглядывали в далекое будущее.

Трудно провести четкую грань между щедринской сатирой и критикой. Последняя носит у него типично художественный характер: различные типы пародий, емкий, поэтически насыщенный эзопов язык, мышление, постоянно балансирующее на грани логической и образной сфер... Не этим ли обстоятельством объясняется несколько необычный финал профессиональной критической деятельности Щедрина, оборвавшейся в самом начале 1870-х годов? Но хотя со страниц «Отечественных записок» 1870—1880-х годов исчезли специальные статьи и обзоры, критика осталась: она ушла в тексты художественных произведений, стала частицей образного языка великого сатирика.

lib.pushkinskijdom.ru

ФОЛЬКЛОР И ИСТОРИЯ

(дискуссия)

Т. А. Новичкова

ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ БЫЛИН И ПРОБЛЕМА ИХ ИСТОРИЗМА

Проблема историзма русского эпоса остается одним из ключевых вопросов фольклористики, являясь своеобразным индикатором, отражающим изменения во взглядах на былевое наследие. Внимание авторов недавно опубликованных на страницах журнала «Русская литература» статей [1] заострено не только на специфике жанрового, эпического обобщения определенного исторического периода — эпохи Киевской Руси — по былинам, но и на выявлении своеобразия самой этой исторической эпохи, далеко не однозначно характеризуемой историками. В отличие от большинства исследователей, считающих, что «политической формой Древнерусского государства этого периода является раннефеодальная монархия»,[2] И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин предлагают рассматривать эпоху Киевской Руси как «переходную», причем как историческую фазу, имеющую самостоятельное историко-типологическое значение и обладающую самодовлеющей формой.[3] В Киевской Руси И. Я. Фроянов видит не раннефеодальную монархию, а «политическую организацию родоплеменного общества в последний период его существования».[4]

Вряд ли такое определение могло бы вызвать чьи-либо возражения, если бы автор не стремился доказать, что удельный вес родоплеменных традиций в IX—XII веках был настолько велик, что вообще трудно говорить о существовании феодальной государственности в этот период. Сложность вопроса заключается в том, что «родоплеменное общество в высшей фазе своего развития обладает столькими признаками будущего феодального общества, что уловить грань между уходящей первобытностью и утверждающимся феодализмом очень трудно. Затушевыванию этой грани способствует и сохранение новым классовым обществом старой докиевской терминологии» (например: «князь» первоначально — глава рода, позднее — властелин феодального княжества).[5]

Специфику этого сложного исторического периода И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин стремятся вскрыть через своеобразие эпических сюжетных концепций, выразивших, по их мнению, представления об инициационном комплексе, о князе как родоплеменном вожде (пассивность Владимира в былинах прочтена авторами по Фрэзеру).

Такое прочтение исторической эпохи по былинам предполагает два основных допущения: во-первых, должен быть признан факт чрезвычайной устойчивости, малой проницаемости эпоса как жанра (что обычно признается фольклористами); во-вторых, надо быть уверенным в том, что само возникновение былинных сюжетных концепций относится к эпохе формирования Киевской Руси. И эта точка зрения разделяется многими эпосоведами: «изучение отраженных в былинах особенностей политической и общественной обстановки, обычаев, представлений и исторических реалий позволило уточнить время формирования эпоса, отнеся его к периоду раннего феодализма» (к X—XIV векам).[6] Даже исследователи, специально занимавшиеся «палеонтологией» народных эпосов (В. М. Жирмунский, Е. М. Мелетинский), подчеркивая сложность вопроса об отношении былины

---

[1] *Фроянов И. Я., Юдин Ю. И.* Об исторических основах русского былевого эпоса. — Русская литература, 1983, № 2, с. 92—105; *Азбелев С. Н.* Народный эпос и история. (К изучению национального своеобразия). — Там же, с. 106—119.

[2] *Черепнин Л. В.* Вопросы методологии исторического исследования. (Теоретические проблемы истории феодализма). М., 1981, с. 76.

[3] *Фроянов И. Я., Юдин Ю. И.* Указ. соч., с. 94—95. См. также: *Фроянов И. Я.* Киевская Русь. Очерки социально-политической истории. Л., 1980. Рец. см.: История СССР, 1982, № 5, с. 173—186; Вопросы истории, 1982, № 9, с. 174—178.

[4] *Фроянов И. Я.* Указ. соч., с. 32.

[5] *Рыбаков Б. А.* Киевская Русь и русские княжества XII—XIII веков. М., 1982, с. 256.

[6] *Астахова А. М.* Русский героический эпос. — В кн.: Былины. Русский музыкальный эпос. Сост. В. В. Коргузалов, Б. М. Добровольский. М., 1981, с. 11.

lib.pushkinskijdom.ru

к эпической архаике, в целом рассматривали русский эпос как «феодальный»,[7] исторический «в полном смысле слова».[8]

В то же время считать русский эпос жанром, появившимся в эпоху феодализма, не представляется возможным. Не случайно В. Ф. Миллер, глава исторической школы, подчеркивал, что при сопоставлении былин с историей Киевской Руси и русских княжеств XII—XIII веков он занимается снятием *верхних* слоев эпоса, которые могут дать «не гадательное, а более или менее точное представление о *ближайшем* (курсив мой, — *Т. Н.*) к нам периоде жизни былин».[9]

Важную роль в формировании Древнерусского государства и древнерусской народности сыграло «сознание русскими единства»,[10] развитие этнического самосознания. В устнопоэтической культуре этого периода особенно большое значение имел эпос, очевидно, он был ведущим жанром фольклора XI—XII веков.[11] В эпической форме сюжетно обобщался накопленный исторический опыт; но, называя реальные имена, интересуясь определенными историческими фактами, эпос брал их в их «родовой» значимости, «как первоэлемент особой поэтики историзма и существенный „знак" социальной и исторической эпохи».[12] Естественно, что в период сплочения вокруг Киева всего восточнославянского мира архаический, догосударственный эпос был особенно проницаем для имен и реалий, служивших «знаком» новой эпохи; мог он подвергнуться и влиянию со стороны других жанров (предания, исторической песни). Необходимо лишь учитывать, что, во-первых, это было влияние на уже сложившуюся в жанровом отношении традицию, и, во-вторых, что происходило оно на почве сюжетного сходства, сюжетной «совместимости».[13]

Как эстетическое целое эпос не мог возникнуть из ничего, не имея под собой почвы развитых навыков художественного обобщения действительности, причем обобщения, свойственного ему как жанру. Так, например, художественные традиции эпического времени и пространства, архаичные по природе, были выработаны докиевской эпикой, создав возможность концентрации героев и сюжетов, с ними связанных, вокруг Киева; одного исторического факта — например, сватовства Владимира I к Рогнеде Полоцкой — мало, для того чтобы сложился эпический *сюжет* о сватовстве невесты для князя.

Нельзя представить себе генезис эпического сюжета, не имея представления о закономерностях его начального формирования: «„Седая древность" при всех обстоятельствах останется для всех будущих поколений необычайно интересной эпохой, потому что она образует основу всего позднейшего более высокого развития».[14] Проблема историзма былин — это не только проблема верхних слоев эпоса, но и вопросы исследования архаических основ эпики. При этом почти неизбежно те, кто работает с сюжетной основой, отталкиваясь от своеобразия поэтики сюжетного субстрата фольклорного произведения, а не от преломления в сюжете известных нам (практически за сравнительно небольшой период) исторических фактов, окажутся перед необходимостью изучения архаических пластов сюжета и жанра, а поиск совпадений между былиной и определенными историческими событиями приведет к снятию верхних пластов.

Первый путь был избран Ю. И. Юдиным и И. Я. Фрояновым — их работа выполнена в традициях типологического направления в исследовании фольклора. Полемизируя с В. Я. Проппом относительно интерпретации конкретных былинных сюжетов, авторы берут на вооружение концепции «Исторических корней волшебной сказки», доказывая зависимость некоторых сюжетов («Добрыня и змей», «Молодость Чурилы») от обряда инициации. В центре внимания авторов — эпические коллизии, предметные художественные детали, типологически соотносимые с элементами дофеодального мировоззрения.

В то же время присутствие в былинах архаического сюжетного субстрата, как и наличие в эпосе семантически отмеченных, восходящих к древнейшим, культовым, образов и деталей, еще вовсе не характеризует общественное сознание той этнической общности, которая сложилась в период формирования Древнерусского государства. Народный классический героический эпос, русские былины могли «получить настоящее развитие лишь с опорой на типологически и исторически предшествующий ему эпический материал», старые эпические модели не могут быть непродуктивными в новых исторических

---

[7] *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Избр. труды. Л., 1979, с. 234.

[8] *Мелетинский Е. М.* Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 1963, с. 445.

[9] *Миллер В. Ф.* Очерки русской народной словесности. Былины, т. I. М., 1897, с. IV.

[10] *Мавродин В. В.* Образование Древнерусского государства и формирование древнерусской народности. М., 1971, с. 166.

[11] *Лихачев Д. С.* Возникновение русской литературы. М.—Л., 1952, с. 34.

[12] *Гацак В. М.* Историзм поэтики и поэтика историзма. — В кн.: Фольклор и историческая действительность. Тезисы докладов Всесоюзной научн. конф. Махачкала, 1976, с. 15.

[13] *Азбелев С. Н.* Указ. соч., с. 115.

[14] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 20, с. 118.

lib.pushkinskijdom.ru

условиях, так как «они представляют собой необычайно емкие художественные формы, в которых отлиты запасы значительных представлений и идеалов народа».[15]

Таким образом, с одной стороны, в былинах обнаруживается большое количество реалий, характеризующих быт раннефеодального города,[16] но с другой — ни сущность эпических конфликтов, ни функции и взаимоотношения действующих лиц, ни особенности художественно-выразительных средств, былинной этики и эстетики не умещаются в рамки феодального мировоззрения. Инертность Владимира прямо противоположна древнерусским летописным представлениям о князе; потестарные основы раннефеодальной государственности своеобразно преломляются в эпосе: феодальная иерархия понимается как родственный союз с делением на возрастные группы («дядюшка», «крестовый отец» Владимир и побратимы — старшие и младшие «названые» братья — богатыри); нет еще идеализированно-обобщенного изображения героев — образцов феодального этикета, богатырские типы русских былин отличаются ярким своеобразием, но их индивидуализация носит наивно-реалистический характер, так как она предопределена типом поступка, спецификой действия, совершаемого героем; говорить о влиянии христианских религиозных догм на былины не считали возможным даже дореволюционные эпосоведы.

Очевидно, «киевский», «новгородский» эпос как художественная, образная форма отражения действительности не соответствовал структуре феодальных отношений. Такое противоречие было закономерным: новая историческая действительность осознавалась поначалу в старых, родоплеменных формах; «эпическое» время старин еще не доросло до действительного киевского времени, оно отражало это время в эстетических традициях, выработанных сотнями предшествующих поколений. Эпическое время было докиевским, дофеодальным, также и в силу особенностей развития феодальной государственности у восточных славян. Известно, что, как и у ряда германских племен, переход к феодализму у славян совершался «бессинтезным путем, путем внутренней эволюции первобытнообщинного строя»;[17] а «отзвуки былого племенного деления» еще в IX—XIII веках «были отчетливо слышны, особенно на севере и востоке восточнославянской территории».[18]

Эпос — книга, которую мы вынуждены читать с конца и по последним страницам составить представление о содержании в целом. Попытка прочесть ее первые главы особенно трудна и заманчива. Применение методов исторической типологии может облегчить такую попытку, но необходимо учитывать, что возможности исторической типологии не безграничны: она способна указать общие закономерности стадиального развития, но не конкретные формы, в которые оно должно быть облечено, — для этого единица историзма сравнительной типологии слишком крупна.[19]

С этой точки зрения, стремление представить «колпак земли греческой» как инициационный головной убор на том основании, что у некоторых африканских или австралийских племен в обрядах посвящения использовались иногда особые шапки (например, из кишок или пузырей животных), — вряд ли состоятельно. Прохождение через огонь (в былинах трансформированный в огненную Пучай-реку),[20] зафиксированное для обрядов инициации некоторых племен, не обязательно должно было присутствовать в комплексе славянских обрядов посвящения, о форме и существовании которых у славян нет достоверных известий. Трудно идентифицировать эпические предметно-художественные детали с ритуальными предметами реконструируемой на основе эпического же материала обрядовой схемы.

В былинах «шапка земли греческой» — предмет многозначный, им постоянно пользуются герои эпоса (не один только Добрыня) как оружием или оберегом в разных критических ситуациях. «Шапкой земли греческой», «пуховым колпаком» пользуется «старый казак» Илья Муромец: он ею рассекает «на полы» Идолище;[21] шапкой Илья расправляется с разбойниками (Гильф., 3, № 221, с. 162);

---

[15] *Путилов Б. Н.* Славянские эпические песни о сватовстве. — В кн.: Фольклор и этнография. Л., 1970, с. 157.

[16] *Марков А. В.* Бытовые черты русских былин. — Этнографическое обозрение, 1903, № 3, с. 42—113; № 4, с. 1—28; *Шамбинаго С. К.* Древнерусское жилище по былинам. — В кн.: Юбилейный сборник в честь В. Ф. Миллера. М., 1900, с. 129—149; *Липец Р. С.* Эпос и Древняя Русь. М., 1969.

[17] *Гутнова Е. В.* Труды Ф. Энгельса по истории раннего средневековья. — В кн.: Энгельс и проблемы истории. М., 1970, с. 98.

[18] *Третьяков П. Н.* Итоги археологического изучения восточнославянских племен. — В кн.: Исследования по славянскому языкознанию. М., 1961, с. 309.

[19] *Емельянов Л. И.* Методологические вопросы фольклористики. Л., 1978, с. 10.

[20] *Фроянов И. Я., Юдин Ю. И.* Указ. соч., с. 97.

[21] Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, ч. I. М., 1861, № 15, с. 87. (Далее в тексте сокращенно: Рыбн., с указанием тома, номера былины, страницы). Ср.: «шляпой сорочинскою» (Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года, т. 3. Изд. 4-е, М.—Л., 1951, № 245, с. 309. (Далее сокращенно: Гильф.)).

lib.pushkinskijdom.ru

поменявшись одеждой с каликой Иванищем, Илья в рясе, с калиньей клюкой и в калиньей шляпе появляется на пиру у Владимира, используя калинью шапку для расправы над Полканом.[22]

Головному убору, необходимой принадлежности калиньего, странническому костюма, наряду с посохом (клюкой «в девяносто пуд») и лаптями с вделанными в носы и «пяты» яхонтами для освещения ночного пути, сплетенными из семи шелков («семь» — семантически отмеченная числовая совокупность, связанная с представлениями о Вселенной, о мировом древе),[23] приписывалось вообще оберегове значение, магические свойства, как и всему страннеческому костюму в целом. Переодевание богатырей каликами — обычный мотив былин о конфликте с вредительским, особенно «потусторонним» началом. Не только Илья переодевается каликой, прежде чем сразиться с Идолищем, но вместе с ним и Добрыня и Алеша облекаются в калинью одежду, отправляясь в Вахрамеево царство, подвластное олицетворению смерти, Марье Лебеди Белой. Клюка, шапка, а иногда и плеть в былинах оказываются взаимозаменяемыми предметами: Илья может убить татар или Идолище клюкой,[24] Добрыня — расправиться со змеем плетью (Чич., № 1, с. 109—110), железными прутьями.[25]

Конечно, основным оружием героев в этих сюжетах («Добрыня и змей», «Илья и Идолище») является головной убор, тем не менее система взаимных замен эпических предметов, выступающих в одной и той же функции, в одних и тех же сюжетных ситуациях, могла бы быть использована в исследовании вопросов генезиса былин: былинные прутья, плети, шапки и многие другие предметы, бесспорно, наделены сакральным смыслом, проясняющимся из сравнения эпического текста с обрядовым.[26]

Интерпретируя тему «Добрыни и змея» как инициационную, авторы находят соответствие основных эпических мотивов общему направлению и значению обряда посвящения: это купание, испытание огнем и угроза поглощения чудовищем во время купания. В качестве сравнительно-типологического используется материал очень далекой для славян этнографии. Но историко-этнографические корни былины, на наш взгляд, гораздо естественнее могли бы быть объяснены из славянской, русской календарно-обрядовой практики. Былина достаточно прозрачно намекает на отношение рассматриваемого сюжета к периоду летнего солнцестояния: мать запрещает Добрыне купаться в полдень в реке в жару, но «захватили его зори петровские, Еще те солнцепеки меженные», и третья струя реки вынесла героя в «море Греческо», где его и поджидал Змей,[27] грозящий огнем спалить Добрыню. Богатство славянского этнографического материала (обрядовые костры в период петровской игры солнца и в день Ивана Купала, необходимость и опасность купания в это время, избегание купания в полдень, соединение воды и огня в форме сожжения и потопления в воде обрядовых чучел, принесение жертв огню и воде, вера в особую силу змей и всякой нечисти в этот период)[28] дает широкие возможности к объяснению былинного сюжета на национальной почве.

В то же время предложение исследователей видеть в былине отголоски обряда инициации интересны вот в каком отношении: если признать зависимость былинного сюжета от представлений, связанных с периодом летнего солнцестояния, с ритуальным поведением этого периода, то не являлось ли последнее «славянской» формой инициации, которая была календарно обусловлена? Идея половозрастного посвящения была одной из ведущих в комплексе обрядов весенне-летнего цикла. Работа эпосоведов в этом направлении должна вести к объяснению не только собственно эпических, но и этнографических явлений. Взаимодействие элементов фольклора, мифологии, этнографии и истории и преломление их в одном из жанров устной поэзии, в былинах, очевидно, еще предстоит выяснить.

Противоречия в трактовках конкретных эпических сюжетов закономерны: они связаны с многослойностью эпического наследия в целом и с особенностями сюжетной поэтики в частности. Проблема историзма, генезиса былин не может быть решена без исследования поэтики сюжетного субстрата в его многообразных связях с исторической действительностью. В свою очередь, развитие фольклорного сюжета немыслимо вне границ эстетики

---

[22] Былины Севера. Записи, вступит. ст. и комментарии А. М. Астаховой, т. 2. М.—Л., 1951, № 157, с. 351.

[23] *Топоров В. Н.* О числовых моделях в архаических текстах. — В кн.: Структура текста. М., 1980, с. 26—29.

[24] Онежские былины. Подбор былин и научн. ред. текстов Ю. М. Соколова. Подготовка к печати, примечания и словарь В. И. Чичерова. М., 1948, № 6. (Далее в тексте: Чич., с указанием номера былины, страницы).

[25] *Ончуков Н. Е.* Печорские былины. СПб., 1904, № 59, с. 250.

[26] Ср.: прутья и плеть в очистительной и карпогонической магии: *Кагаров Е. Г.* Состав и происхождение свадебной обрядности. — В кн.: Сб. музея антропологии и этнографии, т. 8. Л., 1929, с. 177.

[27] Былины новой и недавней записи из разных местностей России. Под ред. В. Ф. Миллера. М., 1908, № 21, с. 36.

[28] *Даль В. И.* О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. СПб. — М., 1880, с. 101.

lib.pushkinskijdom.ru

жанра. Историзм конкретного сюжета или цикла сюжетов (о сватовстве, о борьбе с врагами и чудовищами) связан со спецификой жанрового историзма.

Известно, что эпос — «это повествование об этносе и его бытии в мире»; реалии эпоса существенны «не в прагматической данности и достоверности, а в родовой, эпохальной обусловленности и показательности»; это верно «по отношению к эпосу любой стадиальной типологии, поскольку наличие самых существенных эволюционных различий не отменяет сути эпоса как формы художественного самопознания этноса в его становлении и утверждении, будь то родоплеменной коллектив или народность».[29] Рассмотрение эпоса как устнопоэтической формы выражения этнического самосознания позволяет по-новому подойти не только к вопросу исследования древнейших эпических сюжетных слагаемых, связанных с традициями архаической культуры, с миром формирующихся этносоциальных представлений, но и к проблеме жанрового историзма, дает возможность поставить вопрос о функциональных, внетекстовых, особенностях историзма былин.

Одним из основных признаков, позволяющих охарактеризовать сущность, природу жанра является функция, которую он выполняет как в системе фольклорных жанров, так и, шире, в системе народной духовной культуры вообще; два других признака — свойственная жанру форма исполнения и особенности поэтической структуры — находятся в определенной зависимости от первого. «Говоря об эстетическом отношении к действительности в фольклоре, — пишет В. Е. Гусев, — необходимо также иметь в виду, что оно неразрывно связано с практическими, прикладными (в широком смысле этого слова) функциями произведений искусства».[30] Под функцией, как правило, понимается не просто «роль фольклорного жанра (или произведения), лежащая вне текста», «но определенные типы связей и зависимостей. . . фольклорных структур с нефольклорными структурами. . . связи с различными сферами устойчивой народной бытовой практики, с традиционными народными социально-бытовыми институтами, с миром традиционных представлений».[31]

Функциональное значение эпических жанров, не связанных прямо с обрядовыми или трудовыми актами, специально для каждого жанра, как правило, не рассматривается; говоря о целевой установке этих жанров, определяют ее в целом как свободную от бытового назначения, «идейно-эстетическую».[32] В то же время именно уяснение функциональной природы эпоса как жанра открывает новые возможности для исследования генезиса былин и меры их историзма.

Особенности былинного историзма во многом обязаны своим происхождением специфике компетенции этого жанра, проявившей себя не только в поэтике, но и в особенностях бытования, географического распространения, преимущественного исполнения былин в определенные периоды года («великопостная» поэзия), в способности существования в системе другого жанра, прежде всего коляд. Проблема историзма былин тесно связана с вопросом выражения эпосом пространственно-временных представлений, довольно архаичных по природе.

«Мало найдется других показателей культуры, которые в такой же степени характеризовали ее сущность, как понимание времени. В нем воплощается, с ним связано мироощущение эпохи, поведение людей, их сознание, ритм жизни, отношение к вещам».[33] Для архаической культуры свойственна «вневременность» в восприятии времени, осознаваемого как некое пространство, в плоскости — или плоскостях — которого прошлое уживается с настоящим. Мы не видим мир прошлого по той простой причине, что он слишком далек, до него дальше, чем до неба или до края земли: до неба «ежели бы было высоко, там бы гремело, а здесь бы не слыхать было»; и земля не широка — «ежели бы было широко, то как бы в семичасовой день солнышко могло кругом обойти?», а вот до «предков» — «оченно далеко! Что умер у меня батюшка да дед, и теперь их нет».[34]

Представления о смерти как продолжении жизни, о цикличности, повторяемости явлений природы были обусловлены плоскостным, пространственным, образно-мифологическим восприятием времени. Оно сказалось, например, в нечеткости разграничения будущего и прошедшего в древнерусском языке: слова «передний» и «задний» могли смешиваться при обозначении прошлого и будущего временных отрезков. Положение во времени известной категории людей — своих умерших и «старших» — определялось через указание на местонахождение их в некотором пространстве: словом «прѣд-

---

[29] *Гацак В. М.* Поэтика эпического историзма во времени. — В кн.: Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР. М., 1980, с. 10, 12.

[30] *Гусев В. Е.* Эстетика фольклора. Л., 1967, с. 268.

[31] *Путилов Б. Н.* Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории. — В кн.: Фольклор. Поэтическая система. М., 1977, с. 17.

[32] *Аникин В. П.* Возникновение жанров в фольклоре. — В кн.: Русский фольклор. Специфика фольклорных жанров. М.—Л., 1966, т. 10, с. 28.

[33] *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 84.

[34] *Зеленин Д. К.* Описание рукописей ученого архива Русского географического общества, т. 1. Пгр., 1914, с. 82.

lib.pushkinskijdom.ru

нии» называли вообще предков и старейших.[35]

Непроницаемой, временной границы между прошлым и настоящим, понятыми плоскостно, нет. Связь между этими плоскостями осуществима с помощью слова: в «Слове о полку Игореве» слава предков выступает как слава их потомков.[36] Не только память о героях прошлого хранится в слове, «славе», — то есть в том, что эмоционально воспринимается слухом, — но и само их существование заключено в словах, воспринимаемых чувственно: известно, что архаическое сознание отождествляет поначалу словесный знак и то, что он обозначает. С осторожностью, бережно относились к фольклорному слову как к чему-то конкретно-ощутимому — слово не говорят, а «выпускают». Так, по выражению Е. В. Субботиной, были знатоки эпоса, которые «в мир своих слов не выпускали» (то есть не исполняли былин, хотя и знали их).[37]

В народной поэзии путешествие во времени можно совершить, преодолев трудности дороги, лежащей в конкретно представимом пространстве между «нижним» и «верхним» миром или на поверхности земли — плоскостное восприятие мира, в сущности, не делало большого различия между горизонталью и вертикалью. Мыслью растекается по древу Боян, волком бежит по земле, «свивая славы оба полы сего времени»;[38] весь мир обегают туры, чтобы привести слушателей к киевским воротам, из которых выходит богородица, оплакивающая судьбу города; в причете невеста прокладывает дорогу к предкам, посылая свой «*голос*»:

По мирскому частому забору,
По краям вырытой канавы,
Между посаженными березами,
По хлебородному полю,
По шелковым кистям хлебных
корней,
По горящей свечке — соломе,
По золотой бусе — суставам ее,
По частым кудрям — колосу.[39]

Эпическим песням о «киевском» времени и его героях функция «наведения мостов», осуществления связи между поколениями, предками и потомками, свойственна в неменьшей, если не в большей степени, чем причитанию. Эпическое время строится как «начальное время активных действий предков, предопределивших последующий порядок, но дело идет уже не о творении мира, а о заре национальной истории, об устройстве древнейших государственных образований».[40]

Совмещение в былинах «сети противоречий, несообразностей и анахронизмов. . . облеченной в поэтические образы»,[41] разновременных событий, фактов, лиц — не результат разложения архаической основы, а закономерный для эпического жанра процесс, обусловленный пространственным представлением о прошлом. Эпический мир — конкретно-образная модель идеализируемого прошлого — емок и универсален по природе, мифология и героика защиты Киева Ермаком от монголо-татарских захватчиков слиты в нем в органическом единстве. Киевский мир открыт только для национальных героев, но в поле зрения былины находятся и их противники — чудовища, враги — то есть «все, что нарушает то или иное „мы“, входит в группу „чужих“ явлений».[42]

Средний мир алтай-кижи (алтайского человека), скандинавский Мидгард, Киев русского эпоса — постоянно находятся в центре земли предков. Такое представление не всегда было только «эпическим»: когда славянского купца, морехода и путешественника, спрашивали о его родине и ее общественном устройстве, он отвечал, что все его соотечественники подчиняются «главе глав», великому князю, жилище которого «находится в середине земли славян»,[43] — в X веке представление о центральном местоположении жилища своего князя было актуальным.[44]

В былинах центром киевского времени и пространства является пиршественный стол Владимира. Типологически эпический пир с его «учеными» местами, которые осмелился «помешать» Илья,[45] сопоставим с пиром предков народных причи-

---

[35] *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка, т. I. СПб., 1893, стлб. 910; т. 2, стлб. 1643.

[36] Слово о полку Игореве. Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. Комментарии Д. С. Лихачева. М.—Л., 1950, с. 435.

[37] Былины Печоры и Зимнего берега. Изд. подг.: А. М. Астахова, Э. Г. Бородина-Морозова, Н. П. Колпакова, Н. К. Митропольская, Ф. В. Соколов. М.—Л., 1961, с. 434.

[38] Слово о полку Игореве, с. 11.

[39] *Евсевьев М. Е.* Мордовская свадьба. Саранск, 1959, с. 36—37.

[40] *Мелетинский Е. М.* Миф и историческая поэтика фольклора. — В кн.: Фольклор. Поэтическая система, с. 41.

[41] *Буслаев Ф. И.* Народная поэзия. Исторические очерки. СПб., 1887, с. 127.

[42] О формировании первичных категорий этносоциальной психологии см.: *Поршнев Б. Ф.* Социальная психология и история. М., 1966, с. 123—125, 100—101.

[43] *Хвольсон Д. А.* Известия о хозарах, буртасах, болгарах, мадьярах и руссах Абу-Али Ахмеда бен Омар Ибн-Даста. СПб., 1869, с. 32.

[44] Впрочем, еще в XVII веке москвичи считали, что их столица «отстоит отовсюду от границ на сто двадцать миль» (*Олеарий Адам.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906, с. 149).

[45] См.: Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. I. М., 1860, с. 86.

lib.pushkinskijdom.ru

таний и с собственно обрядовой формой общений с предками через пир (общие поминки, «родительские» дни, белорусские «дзяды», чувашский «ман кун», болгарский «помен» и т. п.): «есть еще у славных прародителей от края до края земли расставленные столики. Посадили ли тебя (обращение к покойнику) в нижний конец, или же посадили за середину стола, или в верхний конец? (А на этих столах везде одинаковые кушанья, где бы ни посадили)».[46]

Закономерно, что именно пир стал традиционным началом старин: подобные зачины «определенным образом „стыкуют" эпический мир с действительностью», «открывают его для аудитории».[47] Архаическая традиция установления контактов с прошлым через совместный с предками пир, широко отразившись в фольклоре, сыграла немаловажную роль в формировании канонического былинного зачина. Высказывалось даже предположение, что былины как жанр были «пировыми песнями».[48] Упоминание об исполнении былин в Новгороде на пирах-братчинах действительно существует,[49] но, конечно, значение и функции эпических песен в системе народной духовной культуры, связи этого жанра с действительностью были более сложными и опосредованными.

Некоторые эпосоведы предполагают наличие магической функции у эпоса, но «до сих пор мало ясного в вопросе о магических функциях различных жанров».[50] Магические функции были свойственны ряду жанров фольклора, прежде всего обрядовой поэзии и заговорам. Религиозно-магические функции могли быть обнаружены и у сказок, особенно если последние бытовали среди населения, ведущего промыслово-охотничий, подвижный образ жизни.[51]

Магические функции эпоса чаще всего ставятся в зависимость от мифологического мировоззрения, согласно которому «мир осознавался как проекция на современность событий мифологического времени», «эпическое время» генетически связано с мифологическим. Магическое значение эпоса архаических формаций сказалось, например, в «особенно сильной связанности исполнительского времени с художественным временем повествования».[52]

Былины использовались непосредственно в обряде, в качестве песен-коляд, виноградий (преимущественно о богатырях, плывущих на Соколе-корабле).[53] На святки «настоящее» пользовалось поддержкой «прошедшего» для обеспечения будущего благополучия: «торжественный цикл новогодних обрядов начинался воспоминаниями о прошлом (пением старинных былин), а завершался гаданиями о будущем», конец святок — крещенский вечер — был «наиболее удобным временем для вопрошения судьбы».[54]

Герои филиппинского эпоса «мыслятся исполнителями и слушателями как предки, до сих пор активно влияющие на их жизнь»; исполнение эпических песен приурочивается на Филиппинах к важнейшим этапам аграрного цикла, к событиям, связанным с кровной враждой, похоронами и свадьбой.[55] Магические потенции эпического жанра широко использовались в карельской свадебной обрядности. У финнов-саво «хорошими сватами считались рунопевцы»; карельские «патьвашки» славились как знатоки рун;[56] исполнялись руны и при посеве.[57]

Русские старины не были простой формой выражения исторической памяти народа в нашем, современном понимании истории — для дописьменной культуры историческая память — это память о своем прошлом, воздействующем на настоящее, не пассивное знание, а активное использование прошлого. Если уж говорить об эпосе как «завещании предков», то он был ценен вовсе не своей фактичностью, а чувственным, эмоционально-образным обобщением этнического прошлого. Отлитый традицией, узор эпического повествования инкрустировался фактами, отобранными из истории по принципу их соответствия эстетике жанра. В свою очередь, эстетика эпических песен, хранивших добытый многими

---

[46] Карельские причитания. Петрозаводск, 1976, с. 294.

[47] *Селиванов Ф. М.* Изображение человека в былинах. — В кн.: Фольклор. Поэтическая система, с. 196.

[48] *Липец Р. С.* Эпос и Древняя Русь, с. 120.

[49] *Молчанов С. К.* Описание Архангельской губернии. СПб., 1813, с. 192.

[50] *Кравцов Н. И.* Проблемы теории фольклора. — В кн.: Проблемы фольклора. М., 1975, с. 9.

[51] *Зеленин Д. К.* Религиозно-магические функции фольклорных сказок. — В кн.: Сб. в честь С. Ф. Ольденбурга. Л., 1934, с. 215—241.

[52] *Неклюдов С. Ю.* Заметки об эпической временной системе. — Учен. зап. Тартуского ун-та. Труды по знаковым системам, вып. 6. Тарту, 1976, с. 152—153. (У долган: надо досказать эпическую песню, чтобы не сократился «век сказителя»).

[53] *Миллер В. Ф.* Указ. соч., т. 3, с. 344—355.

[54] *Рыбаков Б. А.* Календарь IV века из земли полян. — Советская археология, 1962, № 4, с. 71.

[55] *Станюкович М. Б.* Эпос и обряд у горных народов Филиппин. — Советская этнография, 1981, № 5, с. 72—83.

[56] *Сурхаско Ю. Ю.* Карельская свадебная обрядность. (Конец XIX—начало XX века). Л., 1977, с. 70.

[57] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940, с. 202.

lib.pushkinskijdom.ru

поколениями опыт обобщения прошлого, была обусловлена тем, как это прошлое воспринималось коллективом. Отсюда — совпадение мифологического фона и конкретно-исторической обстановки, существование национальных героев и фантастических чудовищ в одном — эпическом — мире, мире прошлого. Герои этого мира не ушли в небытие, они остались на заставе, обеспечивая благополучие своего «рода-племени», — пока жив эпос, жива, хотя бы неосознанно, рудиментарно, и его древнейшая функция.

Явно обереговое значение имело, например, исполнение песен о «древних богатырях, известных им (славянам, — *Т. Н.*) только по преданию, но отнюдь же не по совершенным ими подвигам», славянами, входившими в свиту греческого посла Никифора Грегораса (посольство к сербскому царю 1326 года): проезжая ночью македонскими лесами, они, «немало не заботясь об окружающей опасности, выкрикивали и громким пением превозносили славу древних богатырей».[58] Греческим послам уже было непонятно, что именно эта слава должна была отпугнуть возможных врагов, для них это была просто ничем не объяснимая неосторожность. О каких-то «славянских песнях», имевших культовое значение, упоминает греческий историк Теофил в связи с нападением полководца Приска на славян в 590 году: греки нашли их «спящими после славянских песен», в каком-то порыве даже выказывавшими желание умереть.[59] В общем контексте (исполнение «славянских» песен в обстановке нападения врага, пассивность и желание умереть, очевидно, вызванные эмоциональным перенапряжением) эти песни могут быть рассмотрены как имеющие отношение к культу предков или мифологических покровителей. Очевидно, жанр подобных культовых песнопений существовал у славян в середине первого тысячелетия нашей эры.

С другой стороны, у нас есть достаточные основания для того, чтобы признать устойчивость, традиционность жанра былин. Стабилизировавшись в основной массе в эпоху Киевской Руси, северорусские былины дошли до нас, очевидно, в малоизмененном виде. За это — ряд факторов. Во-первых, сравнение ранних по времени записей былин (XVII—XVIII веков) с более поздними показывает сохранение в новейших текстах композиции, имен, топонимики, присущих текстам рукописных сборников. Во-вторых, особенностью эпической поэтики является ее стабильность, устойчивость: «пределы образно-тематического изменения вариантов былины, спетой в разное время и в разных местах, оказываются решительно ограниченными устойчивой традицией. Степень изменения диктуется воспроизведением одного и того же образно-тематического содержания: в ход пускаются то одни, то другие образно-тематические подробности, но все они заимствуются из общего песенно-эпического запаса».[60] В-третьих, само отношение сказителя к эпическому тексту свидетельствует, что «эпическая система на протяжении довольно длительного времени не претерпевает сколько-нибудь существенных изменений».[61]

Важное значение в сохранении эпической традиционности имела специфика географического распространения и бытования былин. Сохранение былин в севернорусских районах («Исландии» русского эпоса), в Сибири и в районах с казачьим населением, очевидно, было связано с архаической, восходящей к киевскому периоду, социально-бытовой функцией эпоса, поддерживавшейся распространенностью древнейших занятий, морского и зверобойного промыслов, на русском Севере, сохранением военно-кочевого стиля жизни у казаков, вообще подвижным образом жизни населения, необходимостью миграций (промысловых или исторически обусловленных — для казаков и сибирских переселенцев). В условиях житейской «нестабильности» эпос помогал сохранять душевное равновесие, вселял уверенность в будущем.

В свою очередь, традиционная социально-бытовая функция былин, служившая одной из причин устойчивости эпических сказаний, могла лучше всего сохраниться именно на русском Севере, в бывших новгородских владениях, в среде патриархального крестьянства. Принципиальное значение для этого имел факт свободы северного крестьянина от крепостной зависимости (основного признака феодализма), что ставило северянина в сравнительно независимое положение по отношению к монархии и, главное, обусловливало меньшую степень феодализации народного сознания, своеобразие эстетического отношения к действительности. Высокоразвитая духовная культура, свободолюбие и независимость как основные черты психического склада сочетались с приверженностью традициям, уходящим корнями в глубокую древность, с сознательным культивированием этих традиций.

---

[58] *Шафарик П. И.* Славянские древности, т. I, кн. 2. М., 1837, с. 92.

[59] Там же. См. также: *Нидерле Л.* Славянские древности. М., 1956, с. 204.

[60] *Аникин В. П.* Теория фольклорной традиции и ее значение для исторического исследования былин. М., 1980, с. 118.

[61] *Черняева Н. Г.* Былинный текст и «мнение» о нем сказителя. (К вопросу поэтического стиля былин). — В кн.: Поэтика литературы и фольклора. Воронеж, 1979, с. 16.

lib.pushkinskijdom.ru

Для нас особый интерес представляет традиция исполнения старин на промыслах, где обычно и выучивались былинам, вдали от дома, в период выхода в море на лов рыбы, а также (в основном для женщин) в период Великого поста — то есть весеннего периода, насыщенного всевозможными поминальными обрядами и обычаями. По мнению некоторых собирателей, вся эпическая поэзия была «великопостной» в противоположность лирической бытовой.[62]

Ставить факт существования былин в зависимость от «досуга», появлявшегося во время промысловых занятий или домашних работ (плетения сетей)[63] — значит объяснять сохранение эпоса случайными причинами, идти вслед за носителями эпоса в объяснении фольклорных явлений (так как обычно исполнение старины объяснялось тем, что есть время для пения). Для сохранения эпоса важен не просто досуг, но досуг, возникавший во время определенных занятий, связанный с образом жизни населения. «Золотичане (Зимний берег) обилие старин по течению реки Мезени объясняют редкостью населения и в то же время большим числом мест для рыбной ловли и зверобойного промысла, где промышляющим подолгу приходится проводить время в губах, разбросанных на большом расстоянии по берегу моря, или в лесах».[64]

Исполнялись старины и в иноязычной среде: в Усть-Цильме, например, «на промыслах русских мало», один человек на двадцать—тридцать ненцев, но, собравшись по нескольку человек, русские промысловики пели «старины про своих богатырей».[65]

Военно-морская тематика и образность былин, очевидно, были связаны с особенностями их социально-бытовой функции. Так, Д. А. Мачинский полагает, что военно-морские мотивы русского эпоса были обусловлены как историческими «дунайскими» переживаниями славян, так и фольклорным представлением о чужом мире.[66] Нельзя забывать и о том, что старины лучше всего сохранились среди населения, для которого морской промысел был одним из важнейших: традиционная концовка былин «синему морю на тишину» или «дунай, дунай, боле петь не знай» в сущности совпадала по значению с «ключом и замком» — заключительной формулой заговоров, сигнализировавшей о переходе вербальной магии в силу действия. Старины исполнялись также на лесных «гонках» (Гильф., 3, с. 73), вообще во время поездок (там же, с. 9), «ходя по чужим людям на заработки» (там же, с. 417). Постоянная работа на земле способствовала забыванию былин: П. Я. Меншиков объяснял А. Ф. Гильфердингу, что он забыл много старин, так как «крестьянство убило в нем память» (там же). Очевидно, эпос мог сохраняться в течение длительного периода времени далеко не во всякой этнической среде, жизнеспособность его как жанра была связана с целым рядом историко-этнографических факторов.

Функция былин в системе других жанров во многом совпадала не только с функцией исторических песен (которые часто называли тоже старинами), но и духовных стихов. На Терском берегу Белого моря духовные стихи часто смешивались со старинами:[67] дочь кенозерского священника выучилась старинам лишь потому, что отец запрещал ей петь обычные, «греховные», песни и заставлял петь «божественные» стихи, к их числу, как оказалось, принадлежали и былины (там же, с. 432). Былины часто исполняли, когда ходили «по миру» (там же, с. 306): «Добрыню и Маринку», например, могли петь, прося подаяния (там же, с. 600; Рыбн., 2, № 4).

Былина о Соколе-корабле вплоть до начала нашего столетия сохраняла культовое, магическое значение, исполняясь во время колядования. Очевидно, именно откровенная ориентированность этой былины на установление контактов с миром предков помогла ей сохраниться в ритуальном контексте даже в районах, небогатых эпосом: в Вятской, Вологодской, Саратовской губерниях, среди казачества. Первой опубликованной записью из Сибири была былина о Соколе-корабле, помещенная в 1827 году в «Московском телеграфе», — вероятно, эта старина пользовалась особенно большой популярностью у сибирских поселенцев.[68]

В Сибири, как и на русском Севере, былины обычно исполнялись на промыс-

---

[62] *Агренева-Славянская О. Х.* Описание русской крестьянской свадьбы, ч. 3. Тверь, с. 88.

[63] *Маслов А. Л.* Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад. — Изв. имп. общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. 114, с. 305. М., 1911. (Труды этнографического отдела, т. 16).

[64] Там же.

[65] *Григорьев А. Д.* Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 годах, т. I. М., 1904, с. 149. (Далее в тексте: Гр., с указанием тома и номера былины).

[66] *Мачинский Д. А.* «Дунай» русского фольклора на фоне восточнославянской истории и мифологии. — В кн.: Русский Север. Л., 1981, с. 153—154.

[67] Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 года А. В. Марковым, А. Л. Масловым и Б. А. Богословским, ч. 2. (Терский берег Белого моря). — Изв. имп. общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. 114, с. 4.

[68] *Сидельников В. М.* Былины Сибири. Томск, 1968, с. 18—19. (Далее в тексте сокращенно: Сидельн., с указанием номера былины или страницы).

lib.pushkinskijdom.ru

лах: во время привалов «среди охотников, заночевавших в тайге или среди рыбаков, отлучившихся также далеко от своих населенных пунктов» (Сидельн., с. 25), иногда — непосредственно в пути, в лодке (там же, с. 31).

Распространение старин в среде промыслового населения русского Севера, потребность в эпических сказаниях среди первых переселенческих потоков, двинувшихся в Сибирь (в основном, с Севера), потребность, подарившая нам жемчужину русской эпической поэзии, «Древние российские стихотворения», но не выдержавшая длительного испытания новыми условиями нарождавшейся в Сибири капиталистической промышленности и быстро погасшая,[69] сохранение эпоса в казачьей среде — все это служит свидетельством наличия определенной зависимости существования былин от образа жизни их носителей. Опасности, возникавшие во время промысловых перемещений, миграций, военных походов, поддерживали необходимость в этом жанре, дающем возможность не только видеть историческую перспективу героики национального прошлого, но и заручиться «поддержкой» находящихся в ином, эпическом, «золотом» веке предков.

Этнографы, археологи, фольклористы неоднократно сталкивались с прямым почитанием богатырей, как предков, живущих в своем времени и пространстве. Культовое восприятие древнего богатырства могло быть серьезной помехой при раскопках: в Приднепровье жители отказывались работать на «богатырском кургане», считая, что это может причинить им вред, — на таких насыпях даже не косили траву, нельзя было всходить на их вершины, так как, по поверью, это были «укрепления» богатырей, где они когда-то жили, «защищали жителей от нападения неприятеля, а в свободное время, для забавы, перебрасывались топорами с одного укрепления на другое и ловили их на лету» (ср. общее место былин: играние палицей).[70] Вблизи вышеназванных укреплений жители указывали на сосну «святый Илья», под которой якобы зарыт клад (ср.: последняя поездка Ильи за кладом в былине).

Популярностью пользовались предания о колодцах, ключах, выбитых копытами коня Ильи,[71] о постройке Ильей церквей и часовен, изменении им русел рек, причем не только Оки, но даже Невы[72] (таким образом рассказчики, очевидно, пытались связать имя Ильи с новой столицей). Представление об Ильепредке, реально существовавшем в прошлом мире, материализовывалось в конкретных, зримых образах, не только доказывавших бесспорность его существования в прошлом, но и значимость его деяний для настоящего поколения.

Предания о предках-родоначальниках, о расселении и межплеменных взаимоотношениях славянских племен широко представлены в «Повести временных лет». Известия о древних славянских племенах Нестор «ниоткуда больше не мог почерпнуть, как только из народных сказаний».[73] Эти предания могли отражать культовое отношение к «пращурам», но сами по себе они культового значения не имели, функция этого жанра была сугубо информативной — именно так, как обязательную историческую информацию, их и использует летописец. Знание таких преданий, как и «закона отець своих», расценивается летописцем как показатель высокого уровня культуры славянских племен, это было знание, регулирующее, определяющее поведение каждого члена племени, — и в этом отношении оно было практическим. Не случайно о предании и законе отцов упоминается наравне с бытоустройством.[74]

Жанр эпической песни, поэтический жанр, информативно-регуляторной функции не нес: если она и возникала, то вторично, в результате того, что объектом воспевания старины было прошлое, не мыслимое вне всякой исторической действительности. На долю эпической поэзии выпала другая роль — осуществить вербальный контакт с прошлым. Естественно, что такая функция требовала синтезации всего этнического прошлого в одном «золотом» веке. Таким образом, когда было необходимо передать конкретную информацию, касающуюся родового происхождения, важных вех в истории этноса, возникновения географического рельефа местности, пользовались преданием — «повествованием, отражающем *обыденные* (курсив мой, —

---

[69] После знакомства со сборником Кирши Данилова собиратели рассчитывали найти именно в Сибири «Исландию» русского эпоса, но быстро разочаровались (Сидельн., с. 13). В то же время собиратели были уверены в том, что они имеют дело не со «случайно сохранившимися обломками», а со следами «чего-то более прочного, некогда цельного и устойчивого» (Былины и исторические песни из Южной Сибири. Записи С. И. Гуляева. Новосибирск, 1939, с. 18).

[70] Дневник курганных раскопок, произведенных по поручению начальника Могилевской губернии А. С. Дембовецкого в течение лета 1892 года, с. 29.

[71] *Зеленин Д. К.* Великорусские сказки Пермской губернии. — Записки Русского географического общества по отделению этнографии, т. 41, № 16. Пгр., 1914, с. 158.

[72] *Буслаев Ф. И.* Указ. соч., с. 103.

[73] *Шафарик П. И.* Указ. соч., т. I, кн. 2, с. 89.

[74] Повесть временных лет. Пер. Д. С. Лихачева и Б. А. Романова. Под ред. В. П. Адриановой-Перетц, ч. 1. М.—Л., 1950, с. 14.

lib.pushkinskijdom.ru

Т. Н.) представления о мире»,[75] но, когда нужно было создать атмосферу эмоционального, чувственного общения с национальной героикой прошлого, — возникала потребность в песенном жанре эпоса. Предание излагает краткое содержание события, которое необходимо запомнить, так как оно имеет значение и для настоящего; в фокусе эпической поэзии, собственно, не событие, а героическое деяние, совершаемое богатырем в обстановке, которая не мыслится этносом как обыденная и в этом смысле — конкретно-историческая.

В достоверности существования былинного героя в прошлом (в поэзии — «эпическом») мире никто не сомневался, иначе сам жанр не имел бы смысла. Утрата веры в истинность событий, воспеваемых эпосом, вела к разложению былины. По мнению А. Ф. Гильфердинга, безусловная вера «в истину чудес, какие в былине изображаются», связана с тем, что на русском Севере «огромное большинство живет еще вполне под господством эпического миросозерцания» (Гильф., 1, с. 36—37).

Не случайно с появлением письменности в Древней Руси в особенно затруднительном положении оказался не летописец, фиксировавший и излагавший события так, как он знал их по преданиям и по собственной памяти, а поэт, задавшийся целью воспеть героический подвиг. Письменная форма изложения заставляла его ощущать себя новатором в этой области: «Слово о полку Игореве» открывается воображаемой полемикой с певцом «слав» Бояном. «Спор с Бояном — не застывшая риторическая фигура, а провозглашение нового эстетического кредо», «характеристика, данная Бояну в „Слове", полисемантична», она «выражает архаические представления о поэтическом творчестве как о волховании»,[76] даже — шаманстве.[77]

Важное значение имела музыкальная форма исполнения «славы», содержание которой передавалось не только голосом, но и «соколами-перстами», возложенными на вещие струны. Представление о магии музыки как средстве общения с невидимыми силами-покровителями было широко распространено у разных народов в разных слоях населения: среди моряков существовало поверье, что игра на струнном инструменте способна прекратить штиль, вызвать ветер;[78] в южнославянской эпике игра на свирели вызывает дождь;[79] в русской скоморошине игрой на гуслях поминают покойника (Рыбн., 3, № 43, с. 254), в былине о Добрыне и Алеше музыкальный инструмент сам как бы выговаривает за Добрыню то, что хочет сообщить герой, при этом струны осуществляют пространственно-временную связь: «А натегает веть он струноцьку от Киева, А от Киева он натегает до Чернигова, Да другую послал как в Ерусалим град» (Гр., 3, № 1, с. 4).

Чтобы воспеть славу прошедшего времени, совершенного подвига, нужны особые «старые» слова, то есть слова о старом, былом: повесть о походе Игоря необходимо начать «старыми словесы», но по «былинам сего времени». «Старыми» словами были, очевидно, и слова эпоса, что отразилось в народном названии жанра — «старины», в традиционных формулах зачинов и концовок былин: «В старые веки прежние, не в нынешние времена последние. . . То старина, то и деянье: Синему морю на утешенье. Быстрым рекам слава до моря, Веселым молодцам на потешенье».[80] Пародия на старину, небылица, обыгрывает значение слова «старый» как ключевого для понимания эпоса: «Старина сказать, да старика связать, Старика связать да со старухою» (Чич., № 254) (ср.: скандинавское «эдда» — старуха, прабабушка).

В то же время автор «Слова» отлично понимает, что недискретный, обобщенный историзм боянова песенного повествования невозможен в письменном изложении, в рассказе о конкретном походе, отсюда — противопоставление «замышления» Бояна «былинам» своего времени. С этой точки зрения термин «былина», пущенный в научный обиход И. П. Сахаровым, — совершенно неподходящее название для жанра старин, так как «былина противопоставляется вымыслу», «это действительность, быль»,[81] не трансформированная эпической, обобщенной формой историзма.

Но инерция устнопоэтической традиции постоянно напоминает о себе как в употреблении названий «песня», «старыми словесы» в приложении к письменной повести, так и в тенденции обращения к Владимирову времени как эпохе героических подвигов предков («почнем же, братие, повесть сию от стараго Владимера до нынешняго Игоря»), а также в использовании фольклорных,

---

[75] *Азбелев С. Н.* Отражение действительности в преданиях, легендах и сказаниях. — В кн.: Прозаические жанры фольклора. Минск, 1974, с. 100.

[76] *Шарыпкин Д. М.* Боян в «Слове о полку Игореве» и поэзия скальдов. — ТОДРЛ, т. XXXI. Л., 1976, с. 16.

[77] *Мороз Е. Л.* Следы шаманских представлений в эпической традиции Древней Руси. — В кн.: Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. Л., 1977, с. 64—72.

[78] *Олеарий Адам.* Указ. соч., с. 11—12.

[79] Песни южных славян. Вступит. ст., сост. и примеч. Ю. И. Смирнова. М., 1976, с. 47.

[80] Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 3, № 2, с. 110, 106.

[81] Слово о полку Игореве, комментарий, с. 376.

lib.pushkinskijdom.ru

эпических художественно-выразительных средств. Некоторые эпические обороты поданы автором полемически, как образцы специфически боянова устного искусства: если бы вещий Боян «свивал славы оба полы сего времени», то он бы начал песнь свою иначе, нежели автор «Слова»: «не буря соколы занесе чрез поля широкая — галици стады бежат Дону великому».[82] Поскольку речь идет об устойчивых устнопоэтических формулах, ясно, что за певцом «слав» стоит многовековая эстетическая традиция, уходящая корнями в докиевскую эпоху.

Существование генетической, преемственной связи между искусством «велесова внука» и творчеством севернорусских старинщиков как в плане общей семантики жанра, его функции (песнь о старом как осуществленная связь между временами), так и в аспекте жанровой формы (в использовании традиционных формул и образов, в песенном исполнении) — несомненно.

Конкретный историзм «обыденного» характера, свойственный историческим преданиям, родословным в устной традиции, с появлением письменности стал принципиальным условием любого исторического письменного повествования. Но по ходу изложения событий, там, где возникала потребность в героической идеализации действий исторических лиц, обращение к фольклорной, прежде всего эпической, поэтике неизбежно.

Севернорусская былина была органическим продолжением древнерусской эпики: «. . .преемственная связь севернорусских былин с архаической эпической традицией с особенной очевидностью обнаруживает себя в сюжетике», причем не только на уровне общих тем и мотивов, а и «в конкретной их разработке, в конкретном художественном выражении».[83]

В этом отношении сюжет женитьбы Владимира на полоцкой княжне (так, как мы знаем его по летописи) древнее самого факта сватовства: расстановка действующих лиц, та важнейшая роль, которую отводит повествование Добрыне — дяде жениха по матери, — подчеркнутая насильственность акции типологически сопоставимы как с сюжетным комплексом и представлениями свадебного обряда, так и с канонами эпического сватовства. Русский свадебный обряд, эпическое и летописное сватовство обнаруживают типологическую изоморфность структур. Общее для всех типов сватовства (обрядового, эпического и летописного) — установка на заключение брака посредством договора двух сторон; Владимир всегда засылает сватов к княжне, об умыкании нет и речи. Второй общий момент: изображение насилия над домом невесты: в обряде — на уровне действия, в эпосе и летописи — на словесном, повествовательном уровне. И наконец, общий заключительный акт: увоз невесты в локус (дом, землю) жениха.

«Летописное повествование о Владимире и Рогнеде, — писал А. М. Лобода, — представляет не вполне достоверное изложение известных событий в том самом виде, как они происходили, а лишь отражение того, что рассказывалось или пелось некогда об этих событиях, и весьма близко во многих отношениях к ныне известным былинам о сватовстве Владимира».[84] Этот сюжет так полюбился летописцам, что, попав в Лаврентьевскую летопись под 1128 годом, приобрел особую красочность.

Летописные рассказы (под 980 и 1128 годами) и былина о женитьбе Владимира, не являясь эволюционными разновидностями какого-то одного общего предания, сложенного по горячим следам факта, близки между собой как различные сюжетные воплощения архаической традиции повествования о сватовстве невесты для князя. Возможность изложения конкретного исторического события в ключе сложившейся сюжетной традиции возникала в условиях сходства этого события с выработанным каноном повествования о подобного рода ситуациях, конфликтах. Эпос подчинял законам эстетики жанра вливавшиеся в него факты, имена, реалии; этот процесс, в свою очередь, зависел от особенностей его жанрового историзма. В период формирования народности эпос группировал сюжеты вокруг имен Владимира и киевских богатырей, замыкая эпическое время и пространство границами киевской земли, противопоставленной другим землям и даже «иному» миру (чудовищ, змей и волшебниц). Исходя из сопоставления былины с летописью, можно заключить, что особенно сильной способностью сюжетной концентрации были наделены имена Владимира и Добрыни.

Повествования, связанные с этими именами, могли отражать и в летописи представления, идущие от более раннего периода. Под 985 годом, например, в «Повести временных лет» помещен рассказ о походе Владимира с Добрыней на болгар: «весь рассказ — явно фольклорного

---

[82] Слово о полку Игореве, с. 9—10. Ср.: Традиционно-эпический зачин: «Ни ясен сокол с тепла гнезда солетыват, Ни белой кречет с тепла гнезда сопорхыват, Востает сам батюшка Владимир-князь» (Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 2, с. 90); или: «А не волна ли да с волной сволновалась, а не волна-то ведь Калин-царь А сволновалсе-то со татарами» (Чич., № 77).

[83] *Путилов Б. Н.* Севернорусская былина в ее отношении к древнерусскому эпосу. — В кн.: Фольклор и этнография Русского Севера. Л., 1973, с. 185.

[84] *Лобода А. М.* Русские былины о сватовстве. Киев, 1904, с. 241—242.

lib.pushkinskijdom.ru

происхождения»,[85] причем он довольно противоречив по содержанию.

Во-первых, он декларирует отказ от столкновений с побежденными болгарами, хотя именно Волжская Булгария была «главным соперником» Древней Руси в Поволжье и «путь в эту страну» был «проложен давно и прочно».[86] Во-вторых, причина отказа Добрыни сделать данниками Руси болгар — так, как она обычно толкуется комментирующими это место, — тоже не вполне ясна: Добрыня решил не собирать дань с уже побежденных Русью болгар, поскольку последние слишком богаты для этого («ввиду их относительно высокого экономического развития»).[87] В-третьих, вообще «не ясен вопрос, на каких болгар ходил Владимир походом: на волжских или на дунайских»; в пользу первых — указание «Памяти и похвалы» Владимиру, где говорится о его походе на волжских булгар, в пользу вторых — упоминание о водном пути (в ладьях), которым пришлось добираться Владимиру с Добрыней к болгарам.[88]

Все эти противоречия требуют объяснения. Попробуем сначала разобраться в причине, которую Добрыня указывает в качестве главной для отказа от обложения данью болгар: «Рече Добрына Володимеру: „Съглядехъ колодникъ и суть вси в сапозѣхъ. Сим дани нам не даяти, поидемъ искать лапотниковъ“».[89] Противопоставление сапог — лаптям, как богатства — бедности, типично для фольклора, но для фольклора крестьянского: «лапоть знай лаптя, а сапог сапога», «чем лаптю кланяться, так уж поклонюсь сапогу».[90] В летописи перед нами разговор военачальников, заинтересованных в получении дани. Противопоставление сапог лаптям здесь имеет другой подтекст: лапти — обувь земледельца, ведущего оседлый образ жизни, сапоги — обувь кочевника, необходимая для верховой езды, обувь, говорящая о том, что ее обладатели не задерживаются на одном месте и сделать их данниками надолго практически невозможно; реальные доходы будут приносить только «лапотники».

В то же время известно, что к X веку основная масса населения Волжской Булгарии уже была занята в земледелии, и в этой области здесь были достигнуты значительные успехи, хотя пережитки кочевого образа жизни сохранялись в быту булгар, сказавшись в переходе к кочевому образу жизни на летний период, в сохранении, наряду с постоянным, временного типа жилищ, шатров.[91] Собственно переход к земледелию у той части древних болгар, которая двинулась на север после распада возглавляемого болгарами союза племен (конец VII века), осуществлялся в связи с освоением плодородных земель левобережной Волги[92] и ассимиляцией местного населения.

В рассказе под 985 годом путь военного похода к болгарам рисуется как водный («в лодьях»), хотя пленных можно было привести в Киев и «берегом». Все это мало похоже на путь в Волжскую Булгарию. Очевидно, речь в рассказе идет об отношениях Киева с болгарами, но — древнего Киева (полянского центра) с древними болгарами Великой Болгарии, расположенной, по свидетельствам византийских историков V—VII веков, в степях юго-восточной Европы, в Причерноморье.[93] Исследователи пытаются более точно определить локализацию отдельных племен Великой Болгарии — могущественного союза кочевых народов — это Подонье и северное Приазовье, земли от Азовского моря до Днепра, нижний Дон и верховья Северного Донца.[94]

Представление о древних кочевниках-болгарах, военный поход в земли которых был удобен именно «в лодьях», закреплялось в фольклорных сюжетах, противопоставлявших их как кочевников оседлым земледельцам; сюжетах, обосновывавших невозможность обложения болгар данью и необходимость поддержания мира с ними. Впоследствии рассказ о походе Владимира Святославича в Волжскую Булгарию попадает под влияние более ранних фольклорных повествований об отношениях Киева с древними болгарами, что и приводит к появлению вышеназванных противоречий. Владимир с Добрыней стали героями сюжета, складывавшегося на протяжении нескольких столетий (с V—VII по X век). Таким образом, к X—XI векам уровень эстетического, сюжетного обобщения определенных этносоциальных представлений был очень высок, давая возможность в художественной форме закрепить в памяти этноса любое, важное с точки зрения людей того времени, историческое явление или событие в системе разных исторических жанров, отличающихся друг от друга особенностями природы своего историзма.

Специфика былинного историзма, обусловившая стяжение разновременных явлений исторической действительности в одном «эпическом» мире, может быть объяснена через эпическое — простран-

---

[85] Повесть временных лет, ч. 2, с. 329.

[86] *Пашуто В. Т.* Внешняя политика Древней Руси. М., 1968, с. 97.

[87] Там же.

[88] Повесть временных лет, ч. 2, с. 328.

[89] Там же, ч. 1, с. 59.

[90] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка, т. 4. М., 1982, с. 138; т. 2, с. 237.

[91] *Смирнов А. П.* Волжские булгары. М., 1951, с. 27.

[92] Там же, с. 16.

[93] *Генинг В. Ф., Халиков А. Х.* Ранние болгары на Волге. М., 1964, с. 106—107.

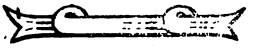
[94] Там же, с. 111—116.

lib.pushkinskijdom.ru

ственно-плоскостное — отношение к времени. Пространственное восприятие прошлого в эпосе соответствовало архаическому уровню осознания своей этнической истории. Прошлое — время и мир национальных героев, предков — не мыслилось в отвлечении от настоящего. Эпос выполнял функцию общения с прошлым на повествовательном, словесно-музыкальном уровне. С этой функцией связан целый ряд особенностей бытования и географического распространения былин, отношения к этому жанру его носителей (установка на достоверность как обязательное условие существования жанра), своеобразие жанровой поэтики.

Чувственное, эмоциональное отношение к своему этническому прошлому обусловило своеобразные принципы отбора и изображения явлений и фактов конкретно-исторической действительности, взятых эпосом в их «родовой» значимости. В этом отношении северно-русские старины, очевидно, генетически восходят к Бояновым песням, совпадая с ними в объекте изображения (героическое деяние, помещенное в недискретный мир прошлого), в способе повествования (словесно-музыкальном), а также в функции общения с миром национальных героев-предков. Как и старина, боянова «слава» в своих истоках не была придворной хвалебной песней; утверждая героику прошлых лет, она проецировала ее на текущий ход событий. Будучи подлинно народным устнопоэтическим жанром, эпическая песня продолжала бытовать в определенных этносоциальных и географических условиях вплоть до начала нашего столетия.

Функциональные особенности эпического историзма обязательно должны быть учтены при рассмотрении любой проблемы современного эпосоведения, так как социально-бытовая функция эпоса влияла не только на меру его историзма, но и на особенности его жанровой поэтики.



lib.pushkinskijdom.ru

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Н. П. Желтова

ПО ПОВОДУ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОТЗЫВА В. И. ЛЕНИНА О РОМАНЕ М. ГОРЬКОГО «МАТЬ»

Вспоминая о встрече с Лениным на V Лондонском съезде РСДРП, Горький пишет, что Владимир Ильич «тотчас же заговорил о недостатках книги „Мать", оказалось, что он прочитал ее в рукописи, взятой у И. П. Ладыжникова. Я сказал, что торопился написать книгу, но — не успел объяснить, почему торопился, — Ленин, утвердительно кивнув головой, сам объяснил это: очень хорошо, что я поспешил, книга — нужная, много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно, и теперь они прочитают „Мать" с большой пользой для себя. „Очень своевременная книга". Это был единственный, но крайне ценный для меня комплимент».[1]

Как видим, ленинский отзыв о романе включает в себя три основных тезиса: 1) политическое, общественное значение романа, 2) своевременность его появления и актуальность и 3) наличие в нем недостатков. Наиболее единодушно и обстоятельно в горьковедении раскрыты первый и второй тезисы. Своевременность появления романа, отражение в нем главного направления революционного движения XX века — массового роста политического сознания трудящихся — исследованы как в связи с творческой историей романа, так и художественным методом советской литературы, а также в плане выяснения воздействия романа на общественное движение и на развитие русской и советской литературы. Разумеется, неисчерпаемой остается возможность дальнейшей разработки этих тезисов в новых историко-литературных и теоретических исследованиях. В настоящем сообщении остановимся на третьем тезисе.

Писатель, развернуто воспроизводя позитивное ленинское суждение о романе, не конкретизировал критической оценки Ленина. Думается, что это объясняется самим характером критических замечаний. Некоторые сведения о них дают воспоминания М. Ф. Андреевой. «Ленин, — сообщает М. Ф. Андреева, — ценил „Мать" очень высоко, считая появление ее крупным событием, а недостатки видел больше всего в идеализации революционеров-интеллигентов».[2]

Вопрос о критическом элементе в ленинском отзыве о «Матери» привлекал внимание ряда исследователей, в том числе Л. Плоткина, В. Баранова, Т. Браже.

Плоткин писал: «Некоторые черты идеализации действительности даже у любимых писателей огорчали Ленина». Он придерживался мнения, что Ленин «порицал отступления от жизненной правды в высоко ценимой книге, продиктованные самыми благородными побуждениями».[3]

В. Баранов, соотнеся пьесу «Враги» и роман «Мать», утверждал, что «Враги» заслуживают более высокой оценки. При этом некоторую несправедливость в общественном восприятии пьесы Горького автор статьи объясняет в значительной мере популярностью романа «Мать». Пьеса, читаем в статье, «оказалась заслоненной романом, получившим столь широкий резонанс».[4] Приведя далее высказывания Горького, свидетельствующие о неудовлетворенности писателя романом и о высокой самооценке «Врагов», он пишет: «Писательские самооценки, взятые сами по себе, не могут служить основанием для каких-либо существенных выводов о закономерностях творческого развития писателя. Их надо учитывать, но ими нельзя ограничиваться. Необходимо в каждом случае раскрывать все, что за ними стоит. Однако, если речь идет о „Матери", то у горьковской самокритики было немало оснований, что подтверждают и отзывы марксистской критики, начиная со знаменитого ленинского».

В методическом пособии для учителей средней школы читаем: «. . .надо соблю-

---

[1] *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 17. М., 1952, с. 7.

[2] *Андреева М. Ф.* Встречи с Лениным. — В кн.: Мария Федоровна Андреева. Переписка, воспоминания, статьи, документы. Воспоминания о М. Ф. Андреевой. М., 1961, с. 97.

[3] Звезда, 1969, № 10, с. 207.

[4] Горьковские чтения. 1976. Горький, 1977, с. 70, 68.

lib.pushkinskijdom.ru

дать чувство меры в определении и оценках, которые мы даем этой книге. Раскрывая ее большую идейно-художественную силу, не надо замалчивать и недостатки романа».[5]

Все вышеприведенное по поводу отзыва В. И. Ленина вызывает потребность вспомнить некоторые моменты истории создания и публикации «Матери», а также остановиться на вопросе о связи идей романа с последующими произведениями писателя и содержанием ряда его статей и писем. Это позволит нам убедиться в том, что ленинский отзыв не дает основания утверждать, что в романе совершается «отступление от жизненной правды» и предпочитать ему в художественном отношении пьесу «Враги».

Отметим прежде всего неточность, которую допустил в своих суждениях Л. Плоткин: он так переложил свидетельство М. Ф. Андреевой, что оно вступило в противоречие с основной мыслью ленинского отзыва.

Вызывает возражение характер аргументации у В. Баранова: произвольное отождествление мнений критиков, к которым он отсылает читателя, с отзывом В. И. Ленина. На самом деле отзывы марксистской критики о романе «Мать» были весьма неоднородны и далеко не совпадали с ленинской характеристикой горьковского произведения. Причем различие высказываний Ленина, Плеханова, Луначарского, Воровского о «Матери» отражало особенности их взглядов на искусство и общей политической позиции. Например, суждения Г. В. Плеханова о «Матери» В. А. Десницкий справедливо связывал с неубедительным решением проблемы соотношения научного и художественного мышления,[6] а также особенностями политической позиции Г. В. Плеханова по отношению к революции 1905—1907 годов. Последним обусловлено и положительное восприятие Плехановым «Врагов»,[7] и отрицательная оценка им романа «Мать». «Горький, — писал Плеханов, — считает себя марксистом: ведь в своем романе „Мать“ он уже выступил как проповедник Марксовых взглядов. Но тот же роман показал, что для роли проповедника этих взглядов г. Горький совершенно не готов, так как взглядов Маркса он совсем не понимает».[8] Как видим, суждение Г. В. Плеханова о романе «Мать» не совпадает с ленинским восприятием произведения.

Что касается характеристики художественного своеобразия романа «Мать», то я хотела бы напомнить, что в литературоведении обоснованно сближены в некоторых отношениях высказывания В. В. Воровского и А. В. Луначарского, причем, хотя мнения обоих критиков-марксистов различны, они объединяются критическим отношением к художественным достоинствам романа. Б. А. Бялик связывает известную неудовлетворенность Воровского и Луначарского романом «Мать» с тем, что Воровский и Луначарский высказались о романе спустя два-три года после опубликования повести «Исповедь». «В. В. Воровский, — пишет Б. А. Бялик, — отнесся к этой повести и к лежащей в ее основе идее богостроительства отрицательно, и это обострило его критическое отношение к тем сторонам „Матери“, в которых он усмотрел вытеснение реализма романтизмом, или, употребляя выражение Ф. Энгельса, вытеснение „реалистического“ начала „идеальным“. В. В. Воровский отказался признать образ Ниловны типическим: ему показалось, что этот образ „идеализирован“, что это — „тип надуманный, маловероятный“». «В. Воровский, — пишет далее Б. А. Бялик, — тяготел к изображению жизни в формах самой жизни, А. В. Луначарский к романтически-патетическому ее освещению, к обобщенно-символическим художественным формам».[9]

Выступление В. В. Воровского в печати по поводу «Матери» вызвало резкое возражение М. Горького. Разноречие Горького и Воровского в вопросе об образе Ниловны уже привлекало внимание советских исследователей, и в горьковедении отмечалась ошибочность мнения Воровского о нетипичности героини романа «Мать».[10] Углубленный анализ художественных особенностей «Матери» позволил горьковедам утверждать, что «композиционное строение романа преследует цель показать тесную взаимосвязь между формирующимся новым характером и движением самых масс. В основе горьковского сюжета лежало новое раскрытие взаимоотношений личности и коллектива».[11]

Известно, что общественно-политическое значение и художественные достоинства романа высоко оценивали рабочие

---

[5] *Браже Т. Г.* Изучение в школе романа А. М. Горького «Мать». Пособие для учителя. Л., 1980, с. 17.

[6] *Десницкий В. А.* А. М. Горький. Очерки жизни и творчества. Л., 1959, с. 306.

[7] *Плеханов Г. В.* Литература и эстетика, т. 2. М., 1958, с. 496—514.

[8] Там же, т. 1, с. 131—132.

[9] *Бялик Б. А.* Рождение творческих принципов социалистического реализма. — В кн.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX вв. М., 1975, с. 55—56, 38.

[10] См.: *Касторский С. В.* Повесть М. Горького «Мать», ее общественно-политическое и литературное значение. Л., 1954; *Муратова К. Д.* Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М.—Л., 1966, с. 151—163.

[11] *Муратова К. Д.* Указ. соч., с. 157; см. также: *Бурсов Б. И.* Роман М. Горького «Мать» и вопросы социалистического реализма. М., 1955, с. 115—217.

lib.pushkinskijdom.ru

в «Открытом письме Горькому» (1908).[12] В работах обычно подчеркивалась связь романа с революционными процессами, достоверность и актуальность изображаемых писателем героев, отмечалось наличие в самой действительности прототипов, свидетельство самого Горького, что, создавая образ Ниловны, он отправлялся от фактов, наблюдавшихся им в жизни. Тем самым опровергалось категорическое суждение Воровского о надуманности образа героини романа «Мать».

Но расхождение мнений художника и критика при общности их идеологических позиций объясняется тем, что здесь столкнулись не просто различные эстетические пристрастия, а два различных мнения о сущности реализма: одно основано на понимании реализма как метода, ориентирующего художника на обобщение распространенных явлений жизни; другое видит художественную правду в обобщении основных тенденций исторической действительности.

Показывая крупным планом то, что в бытии и сознании масс еще только зарождалось, Горький следовал высочайшим традициям реализма постигать явления в их социально-исторической конкретности и в движении. Горький выступил преемником основных реалистических завоеваний русских и зарубежных писателей. Именно эту способность реализма глубоко проникать в жизненные процессы выделяли К. Маркс и Ф. Энгельс в высказываниях о Бальзаке. Опережающее отражение жизненных явлений в искусстве определяется зоркостью видения мира писателем, прогрессивностью его художественного метода. Именно это свойство горьковского художественного сознания является основой его творческих открытий: многогранность исторического и социального постижения гуманистического развития личности и общества, тематическая разветвленность, многогеройность, родовое, видовое, жанровое и стилистическое многообразие.

М. Горький, создавая образы Фомы Гордеева, героев повести «Трое», автобиографической трилогии, романов «Дело Артамоновых» и «Жизнь Клима Самгина», оставался верным лучшим реалистическим традициям. Он, как это свойственно классикам XIX века, стремился передать полноту психологического облика героя и формирующие его жизненные обстоятельства. Но в художественном исследовании проблемы «личность и общество» он более, нежели многие его великие предшественники, уделял внимание раскрытию общественно-политических мотивов поведения и судеб людей. Это диктовалось писателю эпохой, в которую он жил и творил, эпохой острых идеологических конфликтов и массового революционного движения, его собственным мировоззрением и мировосприятием. Основное художественное открытие Горького в «Матери» выразилось в постижении тех коренных перемен в жизни, которые становились реальностью XX века и от развития которых зависела судьба общества, социальный и нравственный прогресс.

В этом прежде всего нужно видеть горьковское новаторство в решении проблемы типического. Социалистическому искусству присуща такая типизация жизненных наблюдений художника, которая включает прогнозирование, основанное на научном миропостижении, на познании и оценке реального исторического развития с высоты коммунистического идеала. Горьковский принцип типизации предполагает углубление опоры на реальные факты жизни и в то же время усиление роли вымысла, творческой фантазии.

В образе Ниловны обобщается процесс роста политического сознания широчайших масс. И хотя в период создания горьковского произведения уровень идейно-нравственного и политического развития всей массы еще не возвышался до Ниловны, обнаружившей качества политического трибуна, агитатора, тем не менее Горький типизирует эти нарастающие тенденции в народном движении в эпоху революции 1905 года. Жизнь в романе Горького выглядит «завершеннее», чем она была в 1905—1907 годы, и такое художественное заострение в типизации реальных явлений не противоречит, как мы знаем, основам реализма. И в дальнейшем история оправдала предвидение художника: «После октября 1917 года ни у кого уже не могло возникнуть сомнения, что Горький в „Матери“ был художником-реалистом в высшем смысле этого слова, первым зачинателем и мастером пролетарского социалистического реализма».[13]

Однако не разделяя заявления критика об «отступлении Горького в романе „Мать“ от жизненной правды», возражая против объединения с ленинским отзывом о «Матери» суждений других критиков-марксистов, нужно все же поддержать саму постановку вопроса о более обстоятельном рассмотрении ленинского отзыва и меру горьковского открытия в романе «Мать».

Т. Браже, комментируя свидетельство М. Ф. Андреевой, замечает: «В каком смысле „идеализация“? В отрешенности героев от земных благ, в жертвенности? Но это реально присущая многим интеллигентам черта, речь может идти только о мере ее изображения в романе. В лишенности героев живых черт и конкретных человеческих примет? И это не совсем так. О каждом из героев-интеллигентов говорится, что он имеет свой характер, свои привычки. Но в романе возникла система образов-дублеров: На-

[12] См.: *Касторский С. В.* Указ. соч., с. 6, 7.

[13] *Десницкий В. А.* Указ. соч., с. 311.

lib.pushkinskijdom.ru

таша и Сашенька, хотя имеют разные характеры и внешность, выполняют в романе одну и ту же композиционную роль. . . В образах революционеров-интеллигентов нет той внутренней четкой яркости и полноты, которая отличает Павла от Находки, Николая Весовщикова от Феди Мазина. Думается, что об этом с учащимися стоит поговорить, не настаивая на категоричности выводов. Надо говорить, что во второй части не все сделано на одном уровне».[14]

Посылка Т. Браже мотивирована только читательским впечатлением от текста романа. Необходима, однако, мотивировка и обусловленностью типологии и стилистической характеристики героев этого ряда авторским замыслом и социально-исторической обстановкой начала века.

Почувствовать и отчетливо увидеть, как писатель во время работы над романом воспринимал революционную интеллигенцию и ее отношения с рабочим классом, дает письмо М. Горького Гапону от 1905 года.[15] Горький, как явствует из письма, видел неоднородность революционной интеллигенции и понимал пагубность буржуазной политики, сталкивающей рабочий класс с интеллигенцией. И писатель в «Матери» создает ту атмосферу взаимоотношений революционной интеллигенции и трудящихся масс, которая выражает прогрессивное развитие общественного движения.

Но это не означает, что авторский замысел и его реализация в романе охватили весь объем и все важнейшие оттенки формирования и раскрытия общественного сознания того времени. В центре романа общественно-политическое пробуждение масс. Но развитие социалистического сознания не сводится только к процессу роста масс от стихийности к сознательным коллективным выступлениям. Это и постоянная работа теоретической мысли, формирование личности в процессе общественного решения философских, экономических, нравственно-эстетических проблем. Гуманистическое обогащение масс неотделимо от формирования и функционирования целостного мировосприятия, объясняющего мир на основе марксизма-ленинизма и определяющего движение к коммунизму. Как подчеркивал В. И. Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература», взаимодействие субъективных нравственных побуждений человека с теоретическими достижениями наук и с практикой революционной борьбы рабочего класса определяет реальное достижение истинной свободы личности. Начиная с «Матери», Горький сосредоточенно и все более углубленно обращается к тем героям, к тем сюжетам, которые позволяют шире обосновать выбор революционного пути и средств социалистического преобразования действительности. В русле этих размышлений и идейно-художественных исканий писателя займет особое место его работа над образом революционера-интеллигента и над образом гармонической личности.

В 1907 году М. Горький писал А. В. Луначарскому: «Мысль ваша о революционерах, как о мосте, единственно способном соединить культуру с народными массами, и о сдерживающей роли революционера — мысль родная и близкая мне, она меня давно тревожит, и я страшно рад, что вы ставите ее так просто и крепко. В „Детях солнца“ я вертелся около этой мысли, но — не сумел формулировать ее и — не мог. Ибо — кто среди *моих* „Детей солнца“ — способен почувствовать эту мысль и эту задачу? Она должна родиться в уме и сердце пролетария, должна быть сказана его устами — не так ли? И, конечно, он ее расширит, он ее углубит. . . Не помню, чтобы я приглашал „удивляться мудрой гармонии природы“, думаю, что удивление явилось в переводе на французский язык. Но — в оную мудрость — верую, а на несовершенства природы и враждебность ее ко мне склонен смотреть как на несовершенства моего познавательного аппарата — т. е. как на нечто, что мои потомки превзойдут. Убеждение же во враждебности природы неискоренимой — должно, по-моему, вновь привести нас к дуализму. Полагая, что „все в человеке и все — для человека“ — основа веры моей, — не могу я не веровать в победу над природой *моей*. Получил книгу Ал. Алек. [Богданова] „Красная звезда“ — читаю. И нравится, и нет, но — вещь умная. Если у вас нет этой книжки — черкните, прочитаю, — пришлю. Меня более всего поразила в книге этой догадка о возможности существования материи, которая *отталкивается*, а не притягивается телами, известными нам. Вспоминаю, что будучи на Капри, Ал. Ал. — мимоходом — говорил об этой гипотезе, но тогда я, как-то, не остановился на его словах. А сейчас я сразу схвачен за сердце — ибо все возможно для человека, ибо — все его догадки — осуществляются, как ныне осуществлена мечта о философском камне. Ведь — так? А коли единство материи-силы, — значит — монизм основной закон вселенной, значит — гармония!».[16]

Письмо показывает, как Горький ощущает важность проникновения в текущие конкретные события путем глубокого аналитического исследования действительности. В нем четко прозвучало выражение бодрого вдохновенного состояния писателя и, с другой стороны, передано ощущение ненайденности чего-то

[14] *Браже Т. Г.* Указ. соч., с. 17.

[15] См.: Революция 1905—1907 годов и литература. М., 1978, с. 253—255.

[16] Архив А. М. Горького. Неизданная переписка, т. 14. М., 1976, с. 20—21.

lib.pushkinskijdom.ru

очень важного для реализации этого вдохновения в произведениях. Любопытно, что Горький вспоминает в связи с образом революционера именно пьесу «Дети солнца», и не называет ни «Матери», ни «Врагов». Позволим себе высказать предположение, объясняющее это обстоятельство.

«Дети солнца» — пьеса, навеянная и общественной обстановкой начала 1905 года, и глобальными размышлениями писателя над человечеством в системе «природа, человек, наука», создается в то время, когда писатель только начинает видеть политическое пробуждение широких народных масс.[17] В 1907 году и в последующие годы Горький был лишен тех наблюдений, которые питали «9-е января», «Мать» и «Враги». Чтобы читатель мог почувствовать новые процессы революционного развития, движение к новому подъему, творческое вдохновение, рождаемое верой в человека и жаждой гармонического общества, искусство художника нуждалось в углублении идейной направленности, определяемой «органическим слиянием человеческого знания, действий и эмоций».[18] Именно этим устремлением характеризуется эволюция Горького-художника: эволюция, отражающая типологические процессы в общественном сознании и прежде всего в революционном общественном сознании: благородные побуждения реализуются только во взаимодействии со знаниями, добытыми истинной наукой.

В письме Горького А. В. Луначарскому интересно пересекаются суждения, ведущие писателя к автобиографической трилогии, к «Сказкам об Италии», к «Русским сказкам», т. е. произведениям, продолжающим линию «Заметок о мещанстве» и романа «Мать», и к увлечениям богоискательством, богостроительством, связанным с недооценкой решающего значения растущего самосознания народа. Этим можно объяснить сосредоточенность в письме на поисках стимулов, возбуждающих культурное обогащение общества, и известный оттенок отношения к народу как только ведомой массе.

Горьковские размышления в письме — отражение его неизменной преданности социалистическим идеалам и вместе с тем противоречий в мировоззрении писателя того времени и творческая заявка на углубление социально-психологического анализа характеров и нравственных проблем.

Проблема «образ революционера-организатора и развитие масс» отчетливо прозвучит в письме М. Горького М. Н. Покровскому в 1916 году: «. . .дело общественного воспитания масс ныне постепенно переходит в руки интеллигенции, созданной этими массами, социально однородной с ними. . .»[19]

Интерес Горького к герою-выразителю революционного сознания XX века наблюдается на протяжении всего творческого пути писателя и характеризуется сложным, напряженным постижением писателем сущности социалистического гуманизма, определяющего формирование гармонической личности и социальный прогресс. Прослеживая в творчестве Горького эволюцию образов революционеров, мы видим, как писатель все глубже приходит к объемному гуманистическому раскрытию человека в единстве с общественным движением.

Горьковская гуманистическая концепция получила наиболее полное выражение во второй редакции очерка «В. И. Ленин» и в письме писателя Н. К. Крупской, написанном как раз в разгар работы над второй редакцией очерка. 16 мая 1930 года Горький писал: «. . .я был изумлен тем, как много он [Ленин] видит „мелочей“ и как поразительно просто мысль его восходит от ничтожных бытовых явлений к широчайшим обобщениям. Эта его способность, поразительно тонко разработанная, всегда изумляла меня. Не знаю человека, у которого анализ и синтез работали бы так гармонично».[20]

Очерк «В. И. Ленин» дает все основания рассматривать его и как известный отклик писателя на давние замечания В. И. Ленина, адресованные «Матери», и как действенный пересмотр политических и философских противоречий, имевших место в творчестве Горького после революции 1905—1907 годов и в первые годы после Октября.

Таковы некоторые заключения, которые мне хотелось бы предложить читателю в связи с рассмотрением вопроса о критических замечаниях В. И. Ленина о романе «Мать», упомянутых в горьковском мемуарном «литературном портрете» «В. И. Ленин».

---

[17] Не случайно сормовская демонстрация 1902 года и судьба ее героев составят сюжет горьковского романа, написанного после и в свете революции 1905 года.

[18] *Щербина В. Р.* Критика и жизнь. (Некоторые проблемы современной критики). — В кн.: Актуальные проблемы методологии литературной критики. М., 1980, с. 58.

[19] Архив А. М. Горького, т. 14, с. 140.

[20] *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 30, с. 168.

lib.pushkinskijdom.ru

В. Н. Фойницкий

ОДНА ИЗ ЛЮБИМЫХ ПЕСЕН В. И. ЛЕНИНА

В ноябре 1913 года В. И. Ленин писал: «Свыше 40 лет французское население Эльзаса насильственно „германизировали“ и „вгоняли“ всяческим прижимом в королевско-прусскую, фельдфебельскую, чиновническую дисциплину, называемую „германской культурой“. А эльзасцы отвечали своей протестующей песенкой: „Вы взяли наш Эльзас, нашу Лотарингию, вы можете германизировать наши поля, но вы никогда не овладеете нашим сердцем, — никогда“».[1]

О том, как великий вождь познакомился с этой песней, вспоминала в 1926 году Н. К. Крупская: «К нам приходила на пару часов француженка-уборщица. Ильич услышал однажды, как она напевала песню. Это — эльзасская песня. Ильич попросил уборщицу пропеть ее и сказать слова и потом нередко пел сам ее. Кончалась она словами:

Vous avez pris l'Alsace et la Lorraine.
Mais malgré vous nous resterons français,
Vous avez pu germaniser nos plaines,
Mais notre coeur — vous ne l'aurez jamais!

(«Вы взяли Эльзас и Лотарингию, но вопреки вам мы остаемся французами; вы могли онемечить наши поля, но наше сердце — вы никогда не будете его иметь!»). Был это 1909 г. — время реакции, партия была разгромлена, но революционный дух ее не был сломлен. И созвучна была эта песня с настроением Ильича. Надо было слышать, как победно звучали в его устах слова песни:

Mais notre coeur — vous ne l'aurez jamais!»[2]

Отвечая в 1935 году на анкету Института мозга, Н. К. Крупская назвала эту песню среди других любимых песен В. И. Ленина, которые он охотно напевал.[3]

До сих пор не было выяснено, какая же именно песня понравилась В. И. Ленину, кто именно ее создал. В «Справочном томе к Полному собранию сочинений В. И. Ленина» она названа без всяких пояснений просто «эльзасской песенкой» (ч. 2, М., 1970, с. 644). Одна из его составительниц с огорчением констатировала: «Как и в указателе к предыдущему изданию, не удалось установить подлинное название и полный текст „эльзасской песенки“, цитируемой В. И. Лениным в статье „Цаберн“ (24 том)».[4]

Можно отметить еще два упоминания ее в литературе. В своих мемуарах «Арфа в моей жизни» К. А. Эрдели отмечала, что слышала это произведение в годы своей юности от гувернантки, вспомнила мелодию припева и по памяти записала ее: «Это — эльзасская песня, сложенная французским народом после франко-прусской войны».[5] В предисловии к этой книге ее общий редактор Б. В. Доброхотов восторженно писал: «Да и многие факты, подчас имеющие очень большое значение, воскресли лишь благодаря исключительной памяти Ксении Александровны. Таков эпизод с эльзасской песней, любимой В. И. Лениным. Факт существования этой песни, так же как любовь к ней создателя советского государства, был давно известен по воспоминаниям Н. К. Крупской. Но что это за песня, каковы ее текст и напев, никто не знал. Ксения Александровна, слышавшая песню ребенком, по прошествии более семидесяти лет записывает по памяти французский текст и мелодию, делает фортепианное сопровождение, и таким образом еще одна песня, любимая В. И. Лениным, становится известной всем».[6] Здесь все преувеличено. К. А. Эрдели привела уже известный, кстати, по мемуарам Н. К. Крупской, текст и напев только припева песни, причем в жеманном и минорном варианте, весьма отличавшемся от первоначальной авторской музыки. Ни полный текст, ни его авторы, ни композитор не были установлены, и поэтому никак нельзя считать, что песня стала «известной всем».

В 1932 году в мемуарах о М. А. Волошине «Живое о живом» М. И. Цветаева писала: «Возьмем только последние полтора столетия. Французская революция во всем ее охвате. . . вся Наполеониада, 48-й год, с русским Рудиным на баррикадах, вся вечерняя жертва Коммуны, даже катастрофа 70-го года.

Vous avez pris l'Alsace et le Lorraine,
Mais notre coeur vous ne l'aurez jamais!

---

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 24, с. 184.

[2] Воспоминания родных о В. И. Ленине. М., 1955, с. 194.

[3] Воспоминания о В. И. Ленине в 5-ти т., т. 1. Изд. 2-е, М., 1979, с. 604.

[4] *Шахновская Н. Д.* Новый путеводитель по ленинскому литературному наследию. Вторая часть Справочного тома к Полному собранию сочинений В. И. Ленина. — Советская библиография, 1970, № 1, с. 90.

[5] *Эрдели К. А.* Арфа в моей жизни. М., 1967, с. 22. Нотная запись — на с. 22—23.

[6] Там же, с. 16.

lib.pushkinskijdom.ru

— все это наша родная история, с молоком матери всосанная».[7] В комментарии к тексту на французском языке отмечается, что это «слова французского поэта и политического деятеля Поля Деруледа».[8] Но в его книгах текст песни не обнаружен.

На самом же деле слова песни написаны двумя авторами: Вильмером (Вильмер — псевдоним Жермена Жирара) и Анри Назе; музыка создана композитором и пианистом Луи Андре Фредериком Бен-Тейю. Приводим текст песни:[9]

ALSACE ET LORRAINE

Chant national. Paroles de Villemer et H. Naset. Misique de Ben Tayoux. Mouvement de marche.

France! A bientôt car la sainte espérance
Emplit nos coeurs en te disant: Adieu!
En attendant l'heure de délivrance,
Pour l'avenir, nous allons prier Dieu.
Nos monuments, où flotte leur bannière
Semblent porter le deuil de ton drapeau.
France, entends tu la dernière prière
De tes enfants couchés dans leur tombeau?

Refrain:

Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine,
Et malgré vous, nous resterons Français,
Vous avez pu germaniser la plaine,
Mais notre coeur, vous ne l'aurez jamais!
Eh! Quoi, nos fils quitteraient leurs chaumières
Et s'en iraient grossir vos régiments!
Pour égorger la France, notre mère,
Vous armeriez le bras de ses enfants?
Ah! Vous pouvez leur confier des armes!
C'est contre vous qu'elles leur serviront,
Le jour où, las de voir couler nos larmes,
Pour nous venger, leurs bras se lèveront!

Refrain.

Ah! Jusqu'au jour où, drapeau tricolore,
Tu flotteras sur nos murs exilés,
Etouffons tous la haine qui dévore
Et fait bondir nos coeurs inconsolés;
Mais le grand jour où la France meurtrie
Reformera ses nouveaux bataillons,
Au cri sauveur jeté par la patrie,
Hommes, enfants, femmes, nous répondrons:

Refrain.

Перевод: [10]

ЭЛЬЗАС И ЛОТАРИНГИЯ

Национальная песня. Слова Вильмера и А. Назе. Музыка Бен-Тейю. В темпе марша.

Франция! До скорого свидания, потому что святая надежда
Наполняет наши сердца, когда мы говорим тебе «До свидания»!
В ожидании часа освобождения
Мы будем молить бога о будущем.
Наши гробницы, где развеваются флаги,
Кажется, носят траур по твоему знамени.
Франция, слышишь ли ты последнюю мольбу
Твоих детей, схороненных в могилах?

Припев:

Вы не получите Эльзас и Лотарингию,
И вопреки вам мы останемся французами,
Вы могли онемечить поля,
Но нашим сердцем вы никогда не овладеете!

Как! Наши сыновья должны покинуть свои хижины,
Чтобы умножить ваши полки!
Чтобы задушить Францию, нашу мать,
Вы хотели бы вооружить ее детей?
О, вы можете доверить им оружие!
Против вас оно им послужит
В день, когда, устав видеть, как льются наши слезы,
Они поднимутся, чтобы отомстить за нас!

Припев.

Ах! До того дня, когда ты, трехцветное знамя,
Будешь снова развеваться над нашими городами, отторгнутыми от родины,
Спрячем ненависть, которая грызет
И возмущает наши безутешные сердца;
Но в тот великий день, когда истерзанная Франция
Соберет свои новые полки,
На клич о спасении, брошенный отчизной,
Мы все — мужчины, дети, женщины — ответим:

Припев.

Необходимо отметить, что расхождение подлинного текста рефрена с текстом припева, приведенным В. И. Лениным, Н. К. Крупской, М. И. Цветаевой и К. А. Эрдели, следует объяснить тем, что они были знакомы с устным вариантом песни, бытовавшим десятилетия спустя после завершения франко-прусской войны, а подлинный текст песни был написан в самый разгар ее.

---

[7] *Цветаева М. И.* Соч. в 2-х т., т. 2. Проза. М., 1980, с. 251—252. За указание на этот текст М. И. Цветаевой и за помощь в выяснении вопроса, кто же именно создал песню, любимую В. И. Лениным, выражаю искреннюю благодарность сотруднику сектора международного книгообмена Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина Алексею Павловичу Романову.

[8] Там же, с. 515.

[9] In: Almanach d'Alsace et de Lorraine, 4-e Année 1898. Paris, [1897], p. 72—73.

[10] Подстрочный перевод песни выполнен автором настоящей статьи.

lib.pushkinskijdom.ru

Кто же были создатели песни? Луи Андре Фредерик Бен-Тейю проявил склонность к музыке уже в детстве, выступая в концертах с импровизациями в девятилетнем возрасте. Окончив консерваторию, он до 1870 года создал множество произведений: «Болеро», «Радость и счастье», «Болтуньи», «В лесу», два ноктюрна, «В Неаполе», «Лукреция» и др. Франко-прусская война прервала его творческую работу. Уехав на север Франции, он руководит там патронной фабрикой. Вернувшись в Париж после снятия осады, композитор, как сказано в первом дополнительном томе к знаменитому словарю «Ларус», «написал подлинно примечательную патриотическую песню, которую сразу же все стали распевать: „Вы не получите Эльзас и Лотарингию“». Позднее на концертах в Париже постоянно исполнялись его романсы и песни, в том числе «Республика» и «Страсбург».

Об авторах текста этой песни есть очень мало сведений. Вильмер выпустил еще несколько сборников песен в соавторстве с другими поэтами. Анри Назе был, возможно, профессиональным военным.

Знание полного текста и подлинной музыки (нотная запись мелодии песни приведена в том же альманахе, где напечатаны слова) любимой песни В. И. Ленина дает возможность внести новые штрихи в разработку необъятной проблемы «Ленин и искусство» и в характеристику образа великого вождя.

Т. Н. Маркова

АННА АХМАТОВА В ТВОРЧЕСКОЙ СУДЬБЕ Л. ТАТЬЯНИЧЕВОЙ

Признание ахматовской традиции в поэзии Л. Татьяничевой, на первый взгляд, может показаться спорным. Действительно, ее творчество, рожденное в атмосфере трудового энтузиазма легендарного Магнитостроя, воспринимается органической частью литературы о социалистическом строительстве, о достижениях советского рабочего класса, иначе говоря, художественного направления, проложенного В. Маяковским и продолженного Я. Смеляковым, Б. Ручьевым, В. Федоровым и многими другим. Тесные связи Татьяничевой с этими поэтами безусловно существовали, зримо проявляясь в проблемно-тематической и образной перекличке их произведений, родстве лирических героев. Между тем незадолго до своей смерти Татьяничева сказала об Ахматовой: «Ее творчество *всегда* было дорого для меня глубиной и мыслеемкостью строки, ясностью и благородством формы, удивительным чувством меры и силой гражданственности в ее вершинных стихах».[1]

В наше время определено большое значение «ахматовского направления» для творческого становления «почти всех крупных (советских, — *Т. М.*) поэтесс».[2] В том числе установлена и немалая роль «ахматовской порядочности и патриотизма», «равновесия между стихом и словом, между стихией ритма и стихией слова» Ахматовой в идейном и художественном формировании Л. Татьяничевой.[3] Само по себе преклонение Татьяничевой перед «живым классиком» нельзя, следовательно, назвать чем-то необычным или неизвестным. Однако исследователи творчества Татьяничевой рассматривают это явление в самом общем его виде, часто низводя влияние замечательной поэтессы до прямого ученичества начинающих, забывая о синтезе воспринятых Татьяничевой резко контрастирующих между собой традиций. С нашей точки зрения, именно такой синтез ярко свидетельствует о творческой индивидуальности Татьяничевой, не случайно ощутившей уже в пору первых шагов ее «рабочей Музы» властную притяженность к нравственно-эстетическим устремлениям Ахматовой.

Перед юными героями Татьяничевой 30-х годов «разъят на части мир во всей огромности». Светло и радостно, по-девичьи взволнованно звучит голос поэтессы в стихах «Кто бы поверил», «Рассудите сами». В ее душе рождается гордость просторами родной земли («Здесь раздолье веселым ветрам»), стремление открыть перед будущим поколением красоту и величие цветущей земли Советов («О сыне»), донести свое ощущение высоты, полета, могучего движения Родины к новым победам («Мой герой», «Орленок»). В эти годы начинают обозначаться черты лирической героини Татьяничевой: самоотверженность, сила и цельность чувств человека, строящего новую жизнь. Татьяни-

---

[1] Письмо Л. К. Татьяничевой к автору статьи от 5 февраля 1979 года.

[2] *Жирмунский В. М.* Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973, с. 45.

[3] См.: *Сорокин В.* Высокий полет. — Москва, 1975, № 12, с. 197; *Пистунова А.* Светлое слово. — Лит. Россия, 1975, № 14, с. 14.

lib.pushkinskijdom.ru

чева находит в глубинах человеческих отношений, переживаний, в том числе сложных и даже мучительных, свидетельства подлинного духовного подъема, не облегчая этого процесса, измеряя его конечными достижениями. Так возникает в ее ранней поэзии сквозная тема любви-испытания, обогащающей внутренний облик лирической героини даже в горькие минуты разочарований:

Я счастлива
Высоким горьким счастьем —
Неразделенной целостью любви.[4]

Хоть раз вздохнуть бы воздухом вершины,
Не страшен мне мучительный подъем.[5]

Все, что ты отнял, любимый,
Мир возвратит мне сторицей![6]

Способность нести тяжелую «любовную память» во имя спасительного поэтического вдохновения заключали в себе стихи (особенно ярко в сб. «Белая стая») А. Ахматовой: «Одной надеждой меньше стало, Одною песней больше будет».[7]

У Татьяничевой характер и направленность самоотречения иные. Ей чуждо чувство одиночества, отрешенности от окружающих ее людей; ради собственного деятельного участия в общей жизни, в общей борьбе за будущее она преодолевает личные испытания и потери, за что и воздается ей сторицей. Тем не менее сама по себе готовность пройти путь «мучительного подъема» к «воздуху вершины» выражается в близкой Ахматовой страстно-напряженной тональности.

В годы Великой Отечественной войны мотив предельного самоотвержения укрепляется и разрастается в поэзии Татьяничевой, потому что он воплощает общенародные переживания и свершения, мобилизацию души защитников Родины. Как известно, настроение такого характера вылилось во многие щемяще-искренние ахматовские строки: от ранней ее «Молитвы» до произведений 40-х годов. У Татьяничевой свои представления о ценностях мира, тесно связанные с трудовыми процессами, с образом уральской земли, ее дореволюционного прошлого и военного настоящего. И понятие об испытаниях другое: не личная обездоленность, утрата своего ребенка, друга, «таинственного песенного дара», а потеря на поле битвы, полная отдача сил во фронтовом и трудовом подвиге. Но мера самоотречения не менее высока («Припасть к земле и плакать, плакать. . .», «России»):

Прими мой дочерний поклон
. . . . . .
За русскую речь, за молитвы
Суровых прабабок моих,
И даже за то, что средь битвы
Мой сын не остался в живых.[8]

Ориентация на судьбу русской женщины далеких эпох и сближает и разделяет Татьяничеву с Ахматовой. Образ прародительницы — «бабки» — возникает в «Сказе о черном кольце» (1936) Ахматовой и в «Сказе» (1945) Татьяничевой. Первая завещает внучке «перстень черный» — знак тайной любви, вторая — горький опыт вдов, оплакивающих свое одиночество и как бы дающих будущим поколениям завет хранить верность погибшим в бою:

Узнав, что друг в бою убит,
Подруга уходила в скит,
Чтобы в лесу, в глухом скиту
Оплакивать свою беду,
И чтоб любовь свою сберечь
От наваждения жарких встреч.[9]

В «Сказе» Татьяничевой главным становится образ нового времени, советской женщины, преодолевшей трудности войны, умеющей «. . .сильной быть, В далекий скит не уходя, Трудиться, петь, детей растить И за себя И за тебя. . .». Но неизбывная боль прощания с любовью, счастьем, безысходного ожидания проходит трагической темой в отдельных стихах Татьяничевой («Вдова»). К ахматовской силе воссоздания чувства утраты, «опустошенного дома», стремления охранить, спасти возлюбленного, полететь к нему птицей («Ярославна») приобщается молодая поэтесса.

В период Великой Отечественной войны нельзя не заметить тяготения Татьяничевой к многим подлинно ахматовским мотивам: обездоленного детства, славы, для которой «мертвых нет», встречи с любимым, «когда окончится бой» и т. д. Произведения Ахматовой и Татьяничевой такого звучания создавались в одно время, поэтому не приходится говорить о наследовании традиций. На перекличку характерных для обеих дум, переживаний указать необходимо.

В трудные военные годы формируются взгляды Татьяничевой на искусство, творческое ремесло. В них многое заставляет вспомнить об опыте Ахматовой: стремление отдать песне полученные в тяжких личных испытаниях мужество, знания, ощущение боли рождения крылатого слова и одновременно спасительность служения ему. Однако у автора «Белой стаи» осмысление этой истины произошло

---

[4] Молодая гвардия, 1981, № 3, с. 10.
[5] *Татьяничева Л.* Лирика. Свердловск, 1946, с. 43.
[6] Молодая гвардия, 1981, № 3, с. 10.
[7] *Ахматова Анна.* Стихотв. и поэмы. Л., 1976, с. 89. (Библиотека поэта, большая серия).
[8] *Татьяничева Л.* Верность. Челябинск, 1944, с. 34.
[9] *Татьяничева Л.* Лирика. Свердловск, 1946, с. 8.

lib.pushkinskijdom.ru

совсем в другую эпоху и было окрашено неприятием мира в целом; позже, в 30—50-е годы, Ахматова обогатила свою концепцию искусства открытием тайн поэтических прозрений и мастерства. По сравнению с обобщениями «Белой стаи», у Татьяничевой, отдающей свою Музу воюющей Родине, все звучит суровей, даже трагичнее, но и оптимистичнее:

Тебя я буду вновь и вновь
Лепить из слов и петь.
Будь неподкупна, как любовь
Идущего на смерть.[10]

В стихотворении «Я стою под всевидящим небом» молодая поэтесса, не прося любви, признания, славы, определяет для себя

. . . тяжелый и длительный путь,
Только б слово, поющее слово
Сладкой болью проникло мне в грудь.[11]

Любое потрясение вызывает у автора страх потерять Песню. Но даже «безглазая мокрая тьма», «горестная страда» не пугают крылатую. Песня оборачивается дарующей душевную радость, живую воду возрождения — состояние души, получившее глубокое и трепетное воплощение в лирике Ахматовой.

Стремление проникнуть в закономерности времени, жизни в целом через призму ищущей, предельно самоотверженной женской души привело Татьяничеву к освоению поэтики, вполне сопоставимой с ахматовской. Конечно, речь здесь не о силе художнических открытий (не случайно справедливо утвердилось понятие «ахматовской школы») и не о степени поэтического дара (в этом смысле вряд ли можно поставить с Ахматовой кого-нибудь из ее или наших современниц), а о некоторых сходных особенностях их лирики. Среди них: разные формы «самоиспепеляющей» исповеди, способность идти от частного, даже интимного признания к широким обобщениям, внешняя простота детали, сдержанность жеста, движения, бытовая конкретность образа при «мыслеемкости» каждой строки, наконец, динамика нарастания к финалу стихотворения (вплоть до «открытых» концовок) смысловой нагрузки. Разумеется, по отношению к раннему творчеству Татьяничевой можно говорить лишь о тенденциях развития такого мастерства. Но уже и здесь радуют такие и подобные им строки:

Когда войдешь ты в комнату мою,
Огнем великой битвы опаленный,
Не зарыдаю я, не запою,
Не закричу, не брошусь исступленно.
Я даже слов, возможно, не найду,
Заветных слов, что берегла годами,
А лишь, как на присяге, припаду
К руке твоей горячими губами.[12]

Все вышеуказанные черты поэзии Татьяничевой 30—40-х годов созревали не без серьезных упущений, содержательно-структурных огрехов. Немало здесь было прямого подражательства Ахматовой, заимствования ее красок, конструкций: образов «суровой обители любви», «горячего бреда», «горького песенного бреда», «голодной печали» и т. д., деталей: «трепет губ», «рот, не знающий признаний», «глиняный божок». Более того, ощущалась примесь нехарактерных для Татьяничевой «смиренных интонаций» — «Страданьем омой мою душу, печалью меня успокой», «Пресветлым и ласковым ликом склонись надо мною, о, мать», — невыразительность откровенно зависимого от первоисточника строя мысли. Думается, однако, что приобщение к классическим традициям через освоение художественной культуры Ахматовой в любом случае плодотворно. Период ученичества, ускоренный «саженьими шагами» советской действительности, героикой труда и борьбы в годы Великой Отечественной войны, дал интересные творческие результаты.

В лирике зрелой Татьяничевой ахматовская традиция получила новое воплощение. Во многом тому способствовали проникновенно зазвучавшие «осенние» мотивы, связанные с первым подведением итогов собственной жизни, с постижением смысла человеческого существования. Раздумчивые интонации медитаций, неторопливый и пристальный авторский взгляд в глубь своей души и в сущностные проявления мира оказались более органичными для Татьяничевой, дали воистину удачные произведения уже во второй половине 50-х годов: «Еще легко ступают ноги», «Длиннее дни. Прозрачней дали», «Совсем как в юности, тревожит» и др. Жизнеутверждающие настроения получали философско-нравственное обогащение:

И день, что мной еще не прожит,
Мне дня минувшего милей.
Не потому ль, что в час рассвета
Лучами кажутся пути,
Что песня лучшая не спета
И жизнь, как прежде, впереди?[13]

И здесь можно найти параллели с творчеством Ахматовой, трепетно писавшей о предвесенних днях, когда надоевшую песню, «как новую, с волнением поешь».[14] Но упрекнуть Татьяничеву в заимствовании уже нельзя. Прежде всего потому,

[10] Там же, с. 61.
[11] Там же, с. 44.
[12] Там же, с. 60.
[13] *Татьяничева Людмила.* Лирика. Челябинск, 1955, с. 56.
[14] *Ахматова Анна.* Стихотв. и поэмы, с. 115.

lib.pushkinskijdom.ru

что Татьяничева в сходной теме ставит акцент совсем на другом — на обновлении путей жизни, образ песни теряет свое узко-конкретное предназначение и становится проводником мысли о бесконечных возможностях будущего, волнующих его загадках и перспективах. Эта мысль в ее соотнесенности с мотивом заново познаваемых «родных полей» дает совершенно самостоятельное звучание мотиву, рождает обобщение, чуждое Ахматовой.

В ряде стихотворений Татьяничевой той же поры мастерски донесено ощущение быстротечности бытия, сомнения в достигнутости стремлений и идеалов, а отсюда — жажды обрести иные, неведомые еще связи с миром, понять его движение. По ходу таких раздумий своеобразно обогащается тема поэта и поэзии как мучительного, испепеляющего труда, тяготения к совершенству, что тоже вряд ли характерно для вдохновенной и «быстрокрылой» музы Ахматовой. Вместе с тем особый по чистоте пропорций, плавности переходов, пастельности красок колорит — свидетельство творческого усвоения ахматовской поэтики.

Усложненность философско-эстетического поиска оттачивает поэтическую форму лирики Татьяничевой. Например, читаем:

Труднее пишется с годами.
Никак себе не угодишь.
Над испещренными листами
Порою до светла сидишь.
Не то.
Не так.
И вновь черкаешь.
И снова льнет к перу рука. . .[15]

Усеченные конструкции внутри предпоследней строки, создающие иллюзию прерывистого от волнения дыхания, анафора на стыке строк, наконец, говорящая и экономная деталь (испещренные, исчерканные листы) придают эмоциональную насыщенность размышлению Татьяничевой о поэтическом мастерстве, все более самокритичному, а главное, теснее соотнесенному с идеей назначения человека на земле, с понятием счастья труда.

В поэзии Татьяничевой 60—70-х годов продолжают встречаться отдельные реминисценции из Ахматовой, указывающие на своеобразное восприятие творческой эстафеты старшего поколения: у Ахматовой — «И сосен розовое тело В закатный час обнажено» («Земля, хотя и не родная»), у Татьяничевой — «У рассвета сосны розовы, А у вечера — красны» («У рассвета сосны розовы»); у Ахматовой — «И из чьих-то приплывшая снов И почти затонувшая лодка» («Мартовская элегия»), у Татьяничевой — «И лодка, влекомая к темному дну, Всплывает! — Назло всем погибельным снам. . .» («Мне снилось»).

Тем не менее Татьяничева вкладывает в эти близкие себе образы свое, порой полемически направленное к источнику содержание. Несомненно, она отнюдь не стремится оспорить достижения Ахматовой. Просто теперь Татьяничева располагает системой глубоко продуманных взглядов, все ее потенциальные стремления реализуются в русле определившегося, зрелого отношения к жизни, которому только помогают проявиться запавшие в сердце чужие созвучия, соцветия.

Не идеализируя действительности, не упрощая человеческого взаимодействия с ней, Татьяничева в драматических (а иногда и трагических) картинах склонна высветить состояние противоборства с препятствиями. У Ахматовой в приведенных выше строчках мастерски уловленная в природе деталь (обнаженное, незащищенное тело сосен, затонувшая лодка) призвана передать элегические переживания. Татьяничева в этой сфере находит эстетически убедительный образ спасительной противоположности.

Не повторяя своего Учителя в искусстве, Татьяничева запечатлела в лирике, особенно последних лет, немалый и интересный пласт собственных впечатляющих наблюдений и обобщений. Их можно проследить в ряде тем — исторической памяти, Родины, судьбы русской женщины и т. д. Может быть, наиболее наглядно — в решении вечной проблемы жизни и смерти.

Нельзя сказать, что мотив смерти определяет настроение последних стихов Татьяничевой. До последнего часа столкновение с «черным айсбергом Смерти» ей кажется преодолимым («Год кочую на раненой льдине»), а более всего заботит боль близких, чувство утраты, переживаемое детьми и влюбленными («Смерть стопроцентна на земле»). Шестым апреля 1980 года (за три дня до смерти) датировано стихотворение «Профиль»:

На срезах скал
Гроза резцом нагим
Мой профиль отчеканит.
Кем буду для тебя,
Когда меня не станет. . .
О, лишь не одиночеством
Твоим![16]

Благородны и глубоко человечны душевные движения, отразившиеся в поздней лирике Татьяничевой. Она не только не драматизирует, но даже пытается снять трагическую мантию с темы смерти: «Когда же я выроню стремя, Во мне остановится время, Как стрелки на старых

[15] *Татьяничева Людмила.* Лирика. Челябинск, 1955, с. 57.

[16] Знамя, 1980, № 8, с. 3.

lib.pushkinskijdom.ru

часах»,[17] или «Помахав на прощанье Случайным прохожим, Я с былинкой уйду В невесомой руке. . .»[18]

Тут, казалось бы, и намечается точка соприкосновения с Ахматовой. Вспомним ее признание:

И кажется такой нетрудной,
Белея в чаще изумрудной,
Дорога не скажу куда. . .[19]

И все-таки разность установок еще более ощутима. Ахматова являет таинство неведомого. Татьяничева стремится донести страшное противоречие между вечным движением жизни и неестественным для человека покоем, остановкой времени. Кроме того, благородная сдержанность достигается Татьяничевой ценой невероятного напряжения душевных и физических сил, и она умеет на высокой ноте протеста против темных сил страдания донести это состояние: «Как трудно крови Течь, Как больно крови Стыть»;

И, лишь когда нагрянула беда
И обнажилась бездна
Предо мной,
Я крикнула:
— Мне рано в никуда,
Еще не завершен мой путь земной![20]

Эти и другие стихи, взрывные, щемящие, лишены и следа просветленности, как, скажем, исполненные почти неземного величия духа и мудрой самоиронии ахматовские «Приморский сонет» или «Без названья»:

Среди морозной праздничной Москвы,
Где протекает наше расставанье
И где, наверное, прочтете вы
Прощальных песен первое изданье —
Немного удивленные глаза:
«Что? Что? Уже? . . Не может быть!»
— «Конечно! . .»
И святочного неба бирюза,
И все кругом блаженно и безгрешно. . .
Нет, так не расставался никогда
Никто ни с кем, и это нам награда
За подвиг наш.[21]

В лирике Татьяничевой, напротив, необычайно усиливается драматизм волевого напряжения, яростной борьбы со смертью, борьбы, в которой последний глоток воздуха отдается «Слову-Песне», оказавшейся способной наперекор всему пробудить всплеск жизни. Именно ее бурной красоте, активной энергии (а не вечно прекрасной, как у Ахматовой, «неба бирюзе» в отличие от тленности человека) поет свой гимн Татьяничева:

Мне снилось,
Что лодка уходит ко дну
Кратчайшей
Из всех моих прежних дорог.
Что слов остается —
На песню одну,
А воздуха —
Лишь на единый глоток.
. . . . . .
Последний глоток
Отдаю я словам, —
И лодка, влекомая к темному дну,
Всплывает! —
Назло всем погибельным снам,
Тяжелым ребром разрезая волну.[22]

Творческая индивидуальность Татьяничевой определилась. Но разве можно обойти молчанием ее обретенное воистину под могучим влиянием Ахматовой мастерство глубинного самоанализа, позволившего самые страшные шаги к небытию запечатлеть с единственной целью — в искренности сокровенных переживаний найти зерно каких-то новых, неизвестных дотоле нравственно-эстетических ценностей. И потому поиск Татьяничевой имеет право на признание.

В образной системе поздней Татьяничевой происходят существенные изменения, подготовленные всем предшествующим ее развитием. Показательны самые названия последних книг: «У рассвета сосны розовы» (1977), «Хвойный мед» (1978), «Калитка в лес осенний» (1979). Продолжая традицию Ахматовой, поэтесса поднимается до «свежести слов и чувства простоты». Такое сочетание, конечно, знак любого мастерства, в данном случае качества свежести и простоты почерпнуты от по-своему «прочтенной» природы. Здесь снова Татьяничева находит свои, оригинальные краски.

Стих возникает так же естественно, легко, всегда неожиданно, как олененок на заснеженном поле («Мой олененок»). Устойчивое сравнение-метафора «слово-птица», столь знакомое по ранней поэзии Ахматовой, рождает целый поток неповторимых аналогий в лирике Татьяничевой: строка — труженица-пчела или добрый Конек-Горбунок, рифмы — чайки, ритмы — волны, стихи — колосья, нежно и упорно взращиваемые на ниве сердца. Рождение слова, стиха получает у Татьяничевой разные метафорические решения: прорастающие в сердце зерна, рождающееся в сотах янтарное чудо, но чаще других — огненное, и даже «колдовское»: «Из лучей, Из запевок, Из трав В звонком тигле На сильном огне Вы-

[17] *Татьяничева Людмила.* Калитка в лес осенний. Книга новых стихов. М., 1979, с. 76.
[18] Там же, с. 14.
[19] *Ахматова Анна.* Стихотв. и поэмы, с. 251.
[20] Знамя, 1980, № 8, с. 11.
[21] *Ахматова Анна.* Стихотв. и поэмы, с. 246.
[22] *Татьяничева Людмила.* Калитка в лес осенний, с. 34.

lib.pushkinskijdom.ru

плавляю особенный сплав», «Лучей осенних собираю хворост, Чтобы высокий Распалить костер». Он разжигается на сердце, как на бересте обычный огонь; поленьями служат надежды, радость, горе, сомненье. Когда пламя очистится от дыма, легко, неотвратимо «узлами рифм завяжутся слова» («Береста»).

А. Ахматова обладала удивительным даром видеть душу природы, соотнесенной со сложным комплексом человеческих представлений о Прекрасном. Природа давала второе зрение, седьмое чувство лирической героине ахматовской лирики. Достижения Татьяничевой и в этой области выросли под воздействием самостоятельной концепции жизни, трудовой, тесно связанной с родным уральским краем, его бытом, его землей. Немудрено, что она открывает свежие ассоциации, особые колористические и звуковые оттенки.

В последние годы Л. Татьяничева отдает явное предпочтение лаконичным, концентрированным формам лирических медитаций, исчерпывающим замысел в малом объеме. Отталкиваясь от предмета, факта, явления природы или жизни, авторская мысль основывается на впечатлениях, полученных от внешнего, объективного мира. На протяжении всей творческой жизни Татьяничева осваивает, применительно к своей области, к своим темам и образам, излюбленный жанр Ахматовой, доведенный ею до филигранной точности и лаконизма (В. Жирмунский справедливо говорил об «эпиграмматичности» словесной формулы у Ахматовой). В лучших своих произведениях Татьяничева достигла подлинных высот, модифицируя разновидности этого жанра.

Лирическая миниатюра Татьяничевой может строиться на сюжетной основе, определенной жизненной ситуации, часто лично пережитой, глубоко прочувствованной. Такое стихотворение всегда содержит повествовательный элемент, некоторый балладный оттенок. Повествование в нем может быть развернутым, как, например, в «Балладе о доброте». Детская память навечно запечатлела подробности горького, страшного дня похорон матери: старенькие дроги, дешевый гроб, комья глины, тонкий ствол рябины у могильного холмика, обвязанный для приметы цветным платком, шарф из серого козьего пуха, которым укутал стынущую от горя и холода сироту возница-татарин. Эта последняя деталь приобретает характер символа: «Шарф, из серого Козьего пуха Меня добрым теплом Одарил».

Сюжетная ситуация может быть только намеченной, указанной, как в миниатюре «Припомнишь. . .» В толчее военного вокзала девочка-заморыш занята своим важным делом: она молча подает в солдатские теплушки запотелый ковш с родниковой водой. Повествования как такового нет, запечатлен всего один эпизод, даже кадр, большой войны, а образ сразу получает силу обобщения: ключевая вода становится живой водой, незамутненной, но горькой как детская слеза.

Лирическое размышление Татьяничева ведет зачастую в обобщенно-личной форме. Накопление изобразительных деталей, образов неизбежно приводит к выводу, проявленному в виде заключительного резюме. В стихотворении «Как прекрасна земля» целый ряд образов просторного, светлого мира — заря, закат, леса, поляны, звезды — эмоционально подготавливают закономерный и одновременно неожиданный итог: «Чувство свободы Рождает в нас Сознанье высокого долга».

Лирические стихотворения, построенные на сопоставлении человеческого бытия и природы, нередко приобретают характер притчи, в которой психологический параллелизм может быть открыто проявлен или воплощен в пластическую аллегорию, как, скажем, в «Памяти друга» и др. Лаконичность, концентрированность мысли, преобладание морально-этической проблематики делают такие миниатюры ярким явлением, значимым вкладом Л. Татьяничевой в советскую поэтическую культуру последних лет.

Трудно не увидеть заметного приближения Татьяничевой к высотам стихотворного мастерства, к художественному совершенству, образцом которого для нее была Анна Ахматова, чье творчество прочными узами связано с пушкинской традицией. Именно так ставил в свое время вопрос А. Твардовский, говоря о «поэтической школе Ахматовой»: «Это, в первую очередь, школа пушкинская, школа, откуда вышли и идут столь многие и столь разные мастера нашей поэзии. Эмоциональная сила ахматовской лирики оказала и оказывает очевидное влияние на многообразное развитие нашей поэзии, в частности, в лице ее дочерних и внучатных по отношению к возрасту Ахматовой представительниц».[23]

---

[23] *Твардовский А.* Собр. соч. в 6-ти т., т. 5. М., 1980, с. 272.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. В. Гужиева

КНИГА И РУССКАЯ КУЛЬТУРА НАЧАЛА XX ВЕКА

(БРЮСОВ)

Изученность проблемы «Брюсов и книга» такова, что нет смысла продолжать поиск в прежних узких границах обособленной биографии поэта, каких придерживается даже в самом широком, комплексном исследовании Э. Литвин.[1] Столько представлено доказательств исключительной любви Брюсова к книге, что ученые, комментируя это, нарушают должную академическую сдержанность: «Как много у Брюсова эпиграфов, цитат прямых и скрытых, того, что сейчас называют „перекличками“. . . ниточек, так или иначе связывающих его с поэтами почти всех эпох, почти всех народов».[2] Не объяснить только индивидуальностью Брюсова то, что признанный учитель поэтов, поглощенный их заботами, выкраивал драгоценное время для книжного дела. И занимался этим, по оценке специалистов,[3] столь профессионально, что способствовал становлению библиографии, книгоиздания, библиотечного дела, приобщению народа к культуре после Октября.

К. Чуковский, набрасывая художественный портрет Брюсова в мемуарах, вправе был прибегнуть к психологическим гиперболам: «почти нечеловеческая страсть», «феноменальная образованность».[4] Но научную реальность этот действительный уникум обретает с выявлением общих причин, проявлявшихся в судьбах других современников. Искать их недолго, если вспомнить другого выдающегося писателя тех лет — М. Горького, о страстном книголюбии и плодотворной прогрессивной деятельности в качестве издателя и пропагандиста книги которого говорят столь же категорично: «Нисколько не рискуя впасть в преувеличение, можно смело утверждать, что ни один из писателей так часто и столь неизменно „про книгу славу“ не „пел“, сколько Горький».[5] Одновременное появление двух таких ревнителей книги тем более симптоматично, что они, принадлежавшие к разным литературным направлениям, сходились в совместной книгоиздательской деятельности на благо просвещения России, что Горький глубоко ценил Брюсова как «самого культурного писателя на Руси», «превосходного работника», с которым «хочется работать. . . много и долго».[6] Велик был и поток автосвидетельств других писателей о значении книги в их судьбе, что подавало повод к следующему обобщению: «Значительная часть наших современников вовлечена в литературу прежде всего. . . пристрастием. . . к книге».[7] О масштабах внутрилитературных последствий этого Л. Гуревич свидетельствовала: «Наша литература вдруг наполнилась бессчетным количеством образов, представлений, имен, захваченных из всех времен и со всех концов мира».[8] Такие определения, как «преемственность», «традиционность», не подходили для передачи остроты и своеобразия массовой интенсивной работы писателей по освоению отложившихся в книгах художественных открытий прошлого, так как она выходила за рамки обычного заимствования. Этим, в частности, объясняется широкое бытование специально изобретенного тогда термина «книжность». Не было сколько-нибудь важной литературной проблемы, будь это борьба направлений, периодизация литературного процесса, вопрос о творческом методе и т. д., к установлению современных особенностей которой не привлекалось бы это определение. Одним казалось, что «книжность» характеризует отдельных современников (Бальмонт писал, например: «Вячеслав Иванов, в отдельных достижениях чрезвычайно сильный поэт, в общем представляет как бы параллель Брюсову. Он книжник»),[9] другим —

---

[1] *Литвин Э.* Книга в жизни и творчестве В. Я. Брюсова. — Тр. ЛГБИ, 1956, т. 1, с. 159—184.

[2] Брюсовские чтения 1962 года. Ереван, 1963, с. 24.

[3] См.: *Боднарский Б.* Брюсов как библиограф. — Советская библиография, 1933, сб. 1—3, с. 156—165; *Гужиева Н.* 1) Библиографическая деятельность Брюсова. — Там же, 1976, № 3, с. 51—64; 2) Пометы Брюсова на полях сочинений Пушкина. — Книга. Исследования и материалы, сб. 41. М., 1980, с. 138—146; *Абрамов К.* В. Я. Брюсов — руководитель библиотечного отдела Наркомпроса. — Библиотеки СССР, вып. 41. М., 1969, с. 93—104; *Дашкевич Н., Хомутова Е.* Валерий Яковлевич Брюсов — редактор. — Книга. Исследования и материалы, сб. 27. М., 1973, с. 74—91; *Терещенко Е.* Брюсов — редактор «Народной библиотеки» сочинений Пушкина. — В кн.: Русская литература XX века. Ставрополь, 1973, с. 99—114; *Тиханчева Е.* Брюсов о русских поэтах XIX века. Ереван, 1973, с. 89—123.

[4] *Чуковский К.* Репин. Горький. Маяковский. Брюсов. Л., 1940, с. 77.

[5] Книга. Исследования и материалы, сб. 17. М., 1968, с. 5.

[6] *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 29. М., 1955, с. 383, 380.

[7] Вестник Европы, 1911, № 5.

[8] Русская мысль, 1910, № 1, с. 73.

[9] *Бальмонт К.* Морское свечение. СПб., 1911, с. 179.

lib.pushkinskijdom.ru

всю современную поэзию (по образному выражению К. Чуковского: «Если теперь еще встретишь стихотворение без намека на такую-то страницу такой-то книги, то оно кажется каким-то простоволосым, провинциальным, неблаговоспитанным»),[10] третьим — ранний этап развития современного искусства, о котором Н. Абрамович писал: «Период книжности, культурности, преклонения перед самодовлеющей формой, период яростного усвоения и стремления использовать в литературе заемные богатства. . .»[11]

Если для В. Шершеневича пристрастие к книге — родовой признак символизма: «Вожди символизма в России насквозь пропитаны книгой. . . у символистов не зрачки, а переплет полного собрания сочинений мировой (по количеству) литературы»,[12] то для Д. Выгодского оно равно присуще и их литературным оппонентам — акмеистам. По поводу сборника одного из них («Камень» О. Мандельштама) он писал: «Как неистребим во всем этом запах старинной книги».[13] Горький усмотрел в книжности отличие того течения, которое «однажды назвало само себя „неонародничеством" и источником которого была не жизнь, а книга»,[14] а Е. Колтоновская — свойство всей интеллигенции и В. Вересаева как автора книги «Живая жизнь»: «Очень книжная книга, типично интеллигентская».[15]

Интерес к книге как к чему-то универсальному, имевшему отношение к важнейшим проблемам развития литературы, захватил самых разных писателей. Он возник в атмосфере огромного духовного напряжения общества, в преддверии новой эры истории и под воздействием комплекса причин: литературных, социальных, бытовых. Сказывалось назревание в России социального взрыва, открывшего доступ к культуре широким народным массам, приближение величайшей научной революции, усилившей интеллектуальное начало во всех областях деятельности человека, возникновение принципиально новых отношений между искусством, жизнью, техникой в связи с появлением новых видов искусства, подобных кино, поколебавших «литературоцентризм» традиционной культуры, покоившейся на книге как преобладающем средстве общения художников с потребителями их созданий. Настоятельно потребовался как пересмотр под новым углом зрения всего накопленного в книгах творческого наследия, так и проверка возможностей самой книги в роли материального средства распространения культуры.

Установлено, что в начале XX века она впервые подверглась испытаниям, которые в дальнейшем становились все более явственными в связи с развитием «массовой культуры».[16] Современные исследователи, указывая на элементы конкуренции с книгой радио, кино и телевидения, справедливо утверждают, что книга требует от потребителя большей сосредоточенности, подготовки, духовного опыта.[17] При всем том, что книга иногда отступает перед своими конкурентами ввиду противоречивого развития культуры, ввиду того, что массовость, экстенсивность нередко осуществляется за счет глубины, она сохраняет свою жизненность, отвечая глубочайшей потребности в повышении интеллектуального уровня духовной жизни человечества. Интеллектуализация продолжает захватывать разные области мирового искусства XX века: музыку, живопись, литературу, сказываясь в обилии реминисценций, воскрешении образов прошлого, «жажде учености». Исследователь творчества Д. Шостаковича М. Сабинина видит в его цитатности, активном извлечении и из своих, и из чужих сочинений музыкальных тем, превращаемых в символы, в узнаваемые персонажи, родовое качество искусства XX века, сближающее Шостаковича со Стравинским, Пикассо, Онеггером, Т. Манном. Как авторитетное обобщенное свидетельство интеллектуализации литературы М. Сабинина приводит следующее: «Один из крупнейших мыслителей нашего века Томас Манн признается в своей „отнюдь не сугубо индивидуальной" склонности видеть во всяком проявлении жизни продукт культуры и сколок мифа и предпочитать цитату „самостоятельному" сочинению; он приходит к выводу, что смешение нового и старого, неизвестного и знакомого, „самостоятельного" и „цитатного" приносит совершенно особое эстетическое наслаждение. В „Докторе Фаустусе" Т. Манн, размышляя над судьбами современного романа, приводит формулировку Г. Левина (исследователя творчества Джойса), глубоко его взволновавшую совпадением с собственными его взглядами: „Лучшее из написанного в наши дни — не акт созидания, но вызывания к жизни в памяти читателя путем насыщения реминисценциями"».[18]

За этим стоит серьезнейшая перестройка внутреннего развития литературы, вытеснение одних типов использования традиции другими. А. С. Бушмин

---

[10] Свободные мысли, 1907, 5 (18) ноября.

[11] Новая жизнь, 1912, № 3, с. 147.

[12] *Шершеневич В.* Зеленая улица. М., 1916, с. 21.

[13] Летопись, 1917, № 1, с. 252.

[14] Современник, 1912, № 12, с. 398.

[15] Речь, 1915, 9 марта.

[16] См.: *Хренов Н.* Кинозрелище в период НТР. — В кн.: НТР и развитие художественного творчества. Л., 1980, с. 103—114.

[17] *Андреев Ю.* Литература и кино. — Вопросы литературы, 1982, № 8, с. 12 — 22.

[18] *Сабинина М.* Шостакович-симфонист. М., 1976, с. 26.

lib.pushkinskijdom.ru

в своем исследовании «Преемственность в развитии литературы» указывает, что заимствование чаще всего, в порядке общего закона, определявшего ход развития искусства в целом, производилось художниками подспудно, лабораторно, с целью подчинения традиций новым оригинальным созданиям. Но имело место и сознательное использование реминисценций, открытая ссылка на уже известные образцы, как это делал Салтыков-Щедрин.[19] В искусстве XX века второй из этих типов явно берет верх, что резко ощущается в творчестве Брюсова. Многие его произведения похожи на литературоведческие исследования, испещренные ссылками на разнообразные источники, подводящие под изображение жизни солидный академический базис. Сказывалось влияние на Брюсова приближающейся научной революции, потребовавшей от человечества огромного напряжения ума. Брюсов был одним из первых и наиболее увлеченных провозвестников усиления науки в жизни общества, активным пропагандистом создания «научной поэзии», представленной в таких его образцах, как «Мир электрона». Многое здесь спорно, и гораздо плодотворнее Брюсов в изображениях не физических проблем, а души человека в ее повышенной жажде знания, предвосхищая внутреннюю интеллектуализацию искусства, о которой писал Т. Манн.

Значение Брюсова для многих современников тем и определялось, что его творчество было воплощением интеллектуальности и книжности. Так, Блок, собственное творческое самоопределение которого было связано со сложнейшей и интенсивной переработкой художественных достижений прошлого,[20] в начале своего пути высоко ценил Брюсова как учителя, как «гениального поэта александрийского периода русской литературы».[21] Определение Блока сближает современное искусство с эллинистическим, процветавшим в древности при знаменитой библиотеке в Александрии, отличавшимся ориентацией на ученость, и указывает на Брюсова как главную, характерную фигуру.

Право на главенство ему давала не только общая интеллектуальность его творчества, энциклопедизм, обилие реминисценций, но и конкретность представлений о роли книги в жизни современного человека, глубина и тонкость передачи психологии «книжника» начала XX века.

Во множестве стихов чаще, чем кто-либо из его современников, Брюсов утверждал книгу как предмет первой необходимости, жизненно важный для человека XX века. В «Терцинах к списку книг» привязанность к книге — это профессиональная страсть библиографа, в «L'ennui de vivre» — автобиографическая, характерная для его личной писательской судьбы, в урбанистических стихах, в цикле «В стенах», — неизбежно определяемая ростом городской цивилизации, появлением городского книжника, привыкшего видеть перед собой «цветы обоев, цепи книг». Эти стихи показывают, что проблема книги волновала участников литературного процесса начала XX века не только в своих литературных сторонах, но и в жизненных истоках. Многие из них ощутили, что она обострилась в связи с внутренним развитием общества, рождением «человека двадцатого века, живущего воздухом библиотек».[22] Так, Вяч. Иванов воспринял образы стихотворения И. Анненского «Идеал» как чрезвычайно многозначительный символ, представляющий все человечество в виде посетителей Публичной библиотеки, ищущих в книгах ответ на загадки бытия.[23] Среди интеллигенции широко распространялись тогда преувеличенные, доходящие до прямой фетишизации представления о роли книги в жизни общества.[24] Они обнаружены даже у Горького исследователем его концепции книги: «Горький был твердо убежден в огромной роли книги в революционном преобразовании общества (были моменты, когда писатель даже фетишизировал ее)».[25]

Появление абстрактно-гуманистических толкований книги как главного орудия борьбы со злом, «последнего освободителя», по выражению Л. Андреева,[26] вызвало иронически-двусмысленный призыв В. Розанова: «Господа, бросьте браунинги и занимайтесь библиографией. Все равно с этим „правительством" ничего не поделаешь. Оставьте. Сам Бог простит, что не одолели. Сказано: „перекуем мечи на плуги". Ну — библиография и есть эти самые „плуги". Возьмем тихостью, возьмем терпением, возьмем мирным трудом. Если оно увидит, что мы все читаем „Библиофила" и „Старые годы"... то оно посмотрит-посмотрит, подождет-подождет — и снимет везде „худые положения", там „воен-

[19] *Бушмин А.* Преемственность в развитии литературы. Изд. 2-е, доп. Л., 1978, с. 136—159.

[20] См.: *Громов П.* А. Блок, его предшественники и современники. М.—Л., 1966.

[21] *Блок А.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М.—Л., 1963, с. 117.

[22] Живое слово, 1911, 29 авг. (11 сент.).

[23] *Иванов Вяч.* Борозды и межи. М., 1916, с. 293—294.

[24] См.: *Гужиева Н.* В. И. Ленин и литературно-общественные споры о книге в начале XX века. — В кн.: В. И. Ленин и книга. 4-я Всесоюзная научн. конф. по проблемам книговедения. Тезисы докладов. М., 1980, с. 15—16.

[25] *Голубева О.* Горьковская концепция книги. — Книга. Исследования и материалы, сб. 30. М., 1975, с. 37.

[26] Русская воля, 1917, 19 февр.

lib.pushkinskijdom.ru

ные" и разные другие, и вообще тоже „перекует мечи на орала" и переделает „трехвостки" просто в веревочки для завязывания провизии».[27]

Непростая для многих его современников проблема общественной значимости книги осложнялась для Брюсова рецидивами эстетства и интеллектуального гурманства. Но при всех противоречиях побеждало в Брюсове чувство высокого долга художника перед обществом и желание служить ему через книгу. Доказательство тому — сборник «Поэзия Армении», подготовленный Брюсовым совместно с учеными Армении в 1916 году в качестве протеста против притеснения армян в Турции. Интерес к конкретным книгоиздательским делам подогревался его просветительскими наклонностями. Симптоматична его оценка оживления в деле издания Пушкина, которому он сам практически содействовал и которое приветствовал как выражение того, «что интерес к Пушкину распространился в широкие круги русского общества. Россия начинает понимать, что Пушкин не только истинное начало ее литературы, что он — второй после Петра Великого ее просветитель».[28]

Подъем в книгоиздании подтверждал, что интерес к книге усилился в России в связи с тем, что она была главным средством удовлетворения тяги к культуре среди широких слоев общества. Отсюда — резкое увеличение книжных потоков, усиление общественной роли прессы, расцвет искусства оформления книг.

Брюсов как книгоиздатель сформировался под воздействием этих событий, производивших неизгладимое впечатление на современников, о чем можно судить по такому, например, высказыванию: «За последние три-четыре года у нас на книжном рынке развертываются такие явления, которые, — позволим себе утверждать это, — не имели места нигде и никогда во всей всемирной истории. Происходит нечто головокружительное по своей быстроте, невероятное по своей резкости, небывалое и неслыханное по своим размерам».[29]

Явления такого масштаба не могли не быть порождением колоссального духовного напряжения всего общества в его главных социальных запросах. Множество конкретных фактов: связь книжной горячки 1905—1906 годов с революционными событиями, успехи таких прогрессивных издательств, как «Знание», «Издательство Марии Александровны Малых», созданного с одобрения В. И. Ленина в целях распространения марксистской литературы и идейной беллетристики среди неимущих, проникновение книги туда, где прежде о ней и не слыхивали,[30] появление читателя из низших слоев общества и популярность у него М. Горького,[31] имевшего репутацию писателя, связанного с социал-демократией, и отвечавшего своим творчеством на наболевшие нужды угнетенных масс, — все это свидетельствовало, что через книгу осуществлялась тяга к культуре широких народных масс и что эта тяга возникла в атмосфере революционного брожения общества, поисков нового, прекрасной осмысленной жизни для всех. Это вызывало настороженное отношение реакционных сил и сказывалось в политике властей, о которой В. И. Ленин писал в 1913 году: «. . .девяти десятым населения России правительство заграждает путь к образованию. . . Такой дикой страны, в которой бы массы народа настолько были *ограблены* в смысле образования, света и знания, — такой страны в Европе не осталось ни одной, кроме России».[32] Подобная политика заставляла многих из неимущих классов искать пути к культуре самостоятельно, через книгу, через самообразование. Это способствовало успеху культурной пропаганды социал-демократии и таких прогрессивных просветителей, как Н. Рубакин, и одновременно ставило читателей в зависимость от капризов капиталистического книжного рынка. Вот красочное описание вульгаризирующего воздействия на культуру рыночной спекуляции: «Писатель-мещанин изготовляет на скорую руку книгу-товар для книжного рынка. . . Товар должен кричать, обертка и заглавие должны обещать „что-нибудь этакое", „что-нибудь экзотическое", виньетка должна поражать бегущих мимо, хватать за полы, кричать вдогонку: „Последняя новость!. .", „Была конфискована по 1001 статье„».[33] Культурное развитие страны протекало крайне противоречиво и волновало современников контрастами, неустойчивостью, невозможностью своего полного осуществления в рамках старых социальных отношений.

Радужные картины: «Книжный поток разливается по всей стране, и в этом году можно было наблюдать какой-то праздник книги»[34] — столь же часты,

---

[27] Новое время, 1911, 7 (20) февр.

[28] Русская мысль, 1912, № 3, с. 15 (2-я пагинация).

[29] *Рубакин Н.* Книжный прилив и книжный отлив. — Современный мир, 1909, № 12, с. 1 (2-я пагинация).

[30] *А. Б.* [*Богданович А.*]. Критические заметки. — Мир божий, 1901, № 1, с. 3.

[31] *Клейнборт Л.* М. Горький и читатель низов. — Вестник Европы, 1913, № 12, с. 172.

[32] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 23, с. 135, 127.

[33] Современный мир, 1913, № 1, с. 99.

[34] Современный мир, 1911, № 8, с. 349.

lib.pushkinskijdom.ru

как и тревожные сообщения о покупательном кризисе из-за обнищания народных масс[35] и их значительной неграмотности, цензурных преследований,[36] последствий мировой войны,[37] о трудном положении учреждений для обслуживания читателей, не имеющих средств на покупку книг. «Наплыв в бесплатные библиотеки громадный. . . учащиеся, интеллигенция, рабочие, дети. Происходит настоящая борьба за книгу. Видишь книжный голод. Несчастный персонал растерпвается, мечется».[38]

Это, естественно, ожесточало неимущих читателей не только против главных виновников, но и против всех, пользовавшихся плодами культуры, о чем свидетельствует такое, например, высказывание, приведенное Л. Клейнбортом в статье «Новый читатель»: «Теперь уже каждому грамотному рабочему известно, что пока Брюсовы, Белые, Сологубы и прочие. . . проходили среднюю и высшую школу, они стоили русскому народу по 50 тысяч рублей. В переводе на язык народной действительности затраченная сумма на образование каждого равна тысяче коров. Значит, чтобы развить таланты гг. Брюсовых, надо было продать тысячи крестьянских коров и оставить без молока десятки тысяч крестьянских детей».[39] Наивно-прямолинейный, огульный этот суд точен, однако, в установлении недопустимости продолжения старого порядка вещей. Самые чуткие из «книжников» признавали справедливость подобных напоминаний о тех, чьими жертвами создавалась культура. В 1908 году в статье «Россия и интеллигенция» Блок выражал готовность принять их возмездие, толкуя как трагические взаимоотношения народа и интеллигенции.

В статье «Для настоящих книг всегда жду несуетных часов» я писала об огромной роли книги в жизни и творчестве Блока, понятой как обоюдоострое оружие — и благое, и опасное, как концентрат духовной энергии, способной иссушить слабые души, укрепить сильные.[40] В строках стихотворения из цикла «Кармен»: «Бушует снежная весна. Я отвожу глаза от книги. . . О, страшный час, когда она, Читая по руке Цуниги, В глаза Хозе метнула взгляд» — книга изображена ослепительным снежным вихрем, от блеска которого лирический герой отводит взгляд. А ведь это величественный персонаж, равный по мощи Кармен, любовный поединок с которой подобен акту высокой трагедии, к которой он готовится, заранее вычитывая свою судьбу из книги и как бы заряжаясь ее силой. Кармен выражает стихийную эмоциональность, любовь к свободе, к жизни, лирический герой — могучую интеллектуальность. Их тяга друг к другу вызвана тем, что они разные, неслиянные и в то же время глубоко дополняющие друг друга, как книга и жизнь. Соотношение книги и жизни — не простое, но чреватое будущим. И книга и жизнь равно прекрасны, могущественны, равно взывают к мужеству и мобилизации всех духовных возможностей человека.

Брюсов также опасался полного погружения в мир книг. Потому-то в «Терцинах к спискам книг» каталог представляется зловещим скелетом, обещающим сохранить от всех мечтаний лишь груду слов, и тревожны размышления горожанина, отделенного книгами от мироздания: «Да! я знаю, как сладки вериги в глубине безысходных пещер».[41] Трагедийно и жертвенно изображает Брюсов в «Грядущих гуннах» возможное возмездие масс мудрецам и поэтам с их книгами в стилизованном под арханку образе древних варварских нашествий. Здесь сказалась, разумеется, ограниченность представлений интеллигенции об исторических закономерностях. Но вызвано это реальными сложностями распространения культуры и книги в России. Сверхобразованные, ощущавшие себя наследниками всей мировой культуры, проделывавшие напряженную работу по ее интеллектуализации, писатели-эрудиты ощутили в своей «книжности» опасность отрыва от народа. Эти опасения имели под собой реальные основания ввиду недостаточной культурной подготовленности населения России и противоречивости отражения социальных проблем культурного подъема в сознании части интеллигенции. Если для Блока и Брюсова разница в уровнях культурной подготовки интеллигенции и народа не исключала необходимости их взаимной учебы друг у друга, возможности для интеллигенции брать у народа уроки нравственности, социальной справедливости, верить в него как строителя будущего, то у реакционной части интеллигенции эта разница вызывала уверенность в собственной избранности, превосходстве, вечном праве элиты быть пастырем темных масс.

В первую очередь это относится к таким писателям как Д. Мережковский и З. Гиппиус, отталкивавшим высокомерием единонаследников мировой культуры даже тех, кого привлекала их интеллектуальность.[42] Именно об их

---

[35] Биржевые ведомости, 1902, 10 июля.

[36] Современный мир, 1909, № 12, с. 20—21.

[37] Речь, 1914, 21 ноября.

[38] Русские ведомости, 1913, 22 февр.

[39] Современный мир, 1914, № 5, с. 111 (2-я пагинация).

[40] В кн.: В мире Блока. М., 1981, с. 481—502.

[41] *Брюсов В.* Собр. соч. в 7-ми т., т. I. М., 1973, с. 172. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[42] *Шагинян М.* Человек и время. М., 1980, с. 33—450.

lib.pushkinskijdom.ru

идеалистических, сухих, рожденных в книжном заточении рецептах спасения культуры называвший их «парижскими книжниками» Блок писал: «. . .навязыванье мертвых схем, вроде параллелей, проводимых между миром языческим и миром христианским, между Венерой и богородицей, между Христом и антихристом, — есть занятие книжников и мертвецов: это — великий грех перед нравственно измученными и сбитыми с толку людьми, каковы многие из современных людей».[43] Бесплодие этих схем породило безысходный пессимизм в создателях, вызвавший их эмиграцию после революции и многократно отразившийся в их концепциях книги. Душа, сломавшаяся под властью книги, отражена, например, в стихотворении Гиппиус «Баллада», где персонаж — монах и затворник, ослабевший в многолетнем заточении над книгой. Глубоко пессимистична и концепция болезни книги, выдвинутая Гиппиус: «Собрание, книга стихов в данное время — есть самая бесцельная, ненужная вещь. . . Книга стихотворений — даже и не вполне „обособленного" автора — чаще всего утомительна. Ведь все-таки каждому стихотворению соответствует полное ощущение автором данной минуты; оно вылилось — стихотворение кончилось, следующее — следующая минута, — уже совсем иная; они разделены временем, жизнью; а читатель перебегает тут же с одной страницы на другую, и смены, скользя, только утомляют глаза и слух». Здесь декларируется отсутствие цельности в самой жизни художника, разделенность на отдельные стихи его поэзии, на отдельные минуты — его биографии. Распад книг символизирует распад жизни и личности писателя, потерю его контактов с людьми.

Концепция Гиппиус резко противоречила той, что пропагандировал Брюсов: «. . .Книга стихов должна быть не случайным собранием стихотворений, написанных по разным поводам и только механически сопоставленных под одной обложкой, но именно *книгой*, т. е. некоторым *целым*, которое объединено единым замыслом».[44–45] Защищать единство книги означало отстаивать жизненность и целостность самой культуры, и это было тем более необходимо, что «антикнижные», «антикультурные» настроения слишком широко распространялись среди интеллигенции, в частности — как результат пресыщения, как оборотная сторона чрезмерной привязанности к книге. О силе этих настроений свидетельствует жизненная трагедия одного из спутников Брюсова — А. Добролюбова, отказавшегося от книг и культуры, якобы заслонявших от него жизнь народа, ради бродяжничества. На самом себе Брюсов испытал всю противоречивость отношения современников к книге, вызывая как ревностный ее служитель и горячие похвалы, и яростные нападки. Столь разные лица, как идеолог народничества Н. Михайловский[46] и критик-эстет Ю. Айхенвальд,[47] обвиняли Брюсова в плагиате, с той только разницей, что для первого в этом повинны все русские модернисты, не имеющие корней в родном искусстве и обкрадывающие европейских предшественников, а второй видел в Брюсове «усыновителя чужих детей» из-за ограниченности личного дара. Даже славу первого урбаниста эпохи оспаривали у Брюсова футуристы, ссылаясь на вторичность его образов города.[48]

Если сопоставить позиции футуристов и «парижских книжников», отчетливо видно, как различны они были в отрицании книги, какой сложный комплекс самых разных причин скрывался за внешне одинаковыми результатами. Идея распадающейся книги была выдвинута Гиппиус как оправдание социальной ущербности ее искусства, находившего мало сторонников, как желание приписать книге собственную слабость, неумение разрешить противоречия культурного развития страны. «Антикнижность» же футуристов была нацелена против всего, что было эстетского, гурманского, элитарного у тех, кого представляла Гиппиус. Субъективно они жаждали демократизировать искусство, вывести его на улицу, с этой целью стилизуя свои издания под уличные листки, печатая их то на оберточной бумаге, то на обоях. Но их экстравагантность отпугивала демократического читателя, вовлекая авторов в новый круг противоречий, хотя и не столь замкнутый, как у их антиподов. Стихийный демократизм, интерес к новым городским условиям существования человека дали им возможность почувствовать приближение новой эры в развитии искусства и в его соотношениях с жизнью, возникновение массовой культуры. Этим в какой-то мере оправданы предельно нигилистичные планы, выдвинутые в книге В. Каменского «Его — Моя биография Великого Футуриста»: «Книгу в искусстве (мертвая форма словопредставленья посредством бумаги и шрифта) — совершенно уничтожить, а перейти непосредственно к искусству жизни, помещая стихи и мысли на заборах, стенах, домах, фабриках, крышах, на крыльях аэропланов, на бортах кораблей, на парусах, на небе электрическим свечением, на платьях».[49]

---

[43] *Блок А.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 6, с. 76.

[44–45] Лит. наследство, т. 85, 1976, с. 237.

[46] Русское богатство, 1895, № 10, с. 34—58.

[47] Утро России, 1909, 26 ноября.

[48] *Шершеневич В.* Указ. соч., с. 21.

[49] *Каменский В.* Его — Моя биография Великого Футуриста. М., 1918, с. 6.

lib.pushkinskijdom.ru

Призывы к слиянию книги с жизнью, с другими искусствами раздавались и из лагеря оппонентов футуристов. Вот свидетельство А. Белого: «Мне всю жизнь грезились какие-то новые формы искусства, в которых художник мог бы пережить себя слиянным со всеми видами творчества; в этом слиянии — путь к творчеству жизни: в себе и других. Книга всегда теснила меня; мне в ней не хватало и звуков, и красок; я хотел вырыва из тусклого слова к яркому. . . писатель увиделся мне организатором языковых стремлений народа: он и живой рассказчик, и певец-исполнитель, действующий тембром голоса и жестикуляцией. . . Мне тесно в книге: и, заключенный в нее, невольно шатаю я ее устои; и это не потому, что я думаю, будто в культуре грядущего книга исчезнет; все виды литературы в ней сохранятся, конечно; но над ними подымется новая сфера творчества, к которой будет выход из только музыки и из только литературы: новый человек эпохи синтеза скажется в ней».[50]

Проекты Белого и Каменского могли бы показаться странной выдумкой, если бы не память о народе, реально нуждавшемся в новых доступных средствах распространения культуры — они в дальнейшем могущественно заявили о себе. Но борьба с книгой в ее же пределах при «литературоцентризме» культуры обернулась дурной литературщиной, вывернутой наизнанку книжностью. Оба автора признали это, оценив свою работу, по выражению Каменского, как «суету, скорбь, условность, заблуждение».[51] Судьба Белого была особенно трагична, так как он, глубоко пропитанный рафинированной книжностью символизма, пытался вынести к массам плоды изощренно-интеллектуальной переработки мировой культуры. Пагубно сказались на отношении Белого к книге отвергавшиеся Брюсовым претензии «младших символистов» быть адептами нового вероучения, призванными преобразить жизнь искусством, показать на собственном примере возвышение человеческой души под воздействием творческого, артистического начала. Ощущая эфемерность этих претензий, они оправдывались ссылками на вечную трагедию искусства — антиномию замысла и воплощения, при которой готовое произведение всегда искажает замысел художника, «литературщина» мешает читателю заразиться живыми чувствами творца.[52] Последовательный ревнитель этих заповедей, Белый писал хаотично, отрицая жанровые и стилистические нормы, якобы мешающие обнажать душу в ее сокровенном.

Через проблему книги — последнего продукта работы художника — Белый пытался приблизиться к социальным вопросам в «Дневнике писателя» — отклике на революцию. Его направленность («Разбиваются в нашей душе наши книги в их темах, в их целях, в их складе; писатели, мы выходим из „книги“)»[53] соотносится с революционной перестройкой в обществе. Но социальное Белый мистифицирует как «мистерию коллектива, живущего многоличием индивидуумов», и субъективно трактует задачи художника: «Забывши о прежнем читателе, о кругах и сферах распространения книг (ведь исчез «книжный рынок»), он будет писать для себя. . . „читатель“ к нам явится только в том случае, если мы будем с собою самими беседовать о „недоступном“ в нас».[54] Представляя нового читателя единомышленником писателя, которого интересует «не готовая формочка, интересует его в „книге“ вовсе не „книга“, не пропись и не изделие чувств, интересует его становление, кипение прорастающей жизни»,[55] — Белый лишь по-новому повторяет символистские тезисы об антиномии жизни и искусства, формы и содержания, о преградах, которые условности искусства ставят между писателем и читателем. Парадоксально, что с усилением интереса к книге как средству общения у Белого увеличивается неверие в нее, возникает потребность подорвать ее единство.

Все это понуждало Брюсова выступить против «антикнижности», даже его, верного служителя книги, иногда провоцировавшей на лозунги в духе Белого: «Пусть поэт творит свою жизнь, а не свои книги». Не исключено, однако, что это был не более как дипломатический ход стратега, пытавшегося сгладить противоречия в школе. Слишком трезв был Брюсов, чтобы разделять фантасмагорические идеи «младших символистов», и слишком увлечен просвещением России, чтобы тешиться мелочной игрой в аристократа духа, чуждого пошлой толпе. Идея распадающейся книги Гиппиус отрицается Брюсовым в стихотворении «Мы к ярким краскам не привыкли». В центре образ, являющийся почти сколком с того, что говорила Гиппиус о книге: «Мы дышим комнатною пылью, Живем среди картин и книг, И дорог нашему бессилью Отдельный стих, отдельный миг». Затем рывком Брюсов выводит себя из этого круга: «А мне что́ снится? — дикие крики. А мне что́ близко? — кровь и война. Мои братья — северные владыки, Мое время — викингов времена» (I, 174). Поэт отказывается от поколения, слабеющего в книжном затворничестве, во имя жизни. Это бегство не от книг, а во имя

[50] Цит. по: День поэзии. М., 1972, с. 271.

[51] *Каменский В.* Указ. соч., с. 206.

[52] См. об этом: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX века. М., 1975, с. 187—206.

[53] Записки мечтателей, 1919, № 1, с. 120.

[54] Там же, с. 124.

[55] Там же, с. 122.

lib.pushkinskijdom.ru

их, потому что в идеале современных книжников: «отдельный стих, отдельный миг» — смертный приговор им и их культуре.

Брюсов сумел понять, что книжность книжности рознь и подлинная защита книги и культуры по плечу лишь мужественным. От претендовавших на главенство в духовной жизни страны особенно требовалось мужество, чтобы увидеть свой интеллектуальный труд глазами тех, кто лишен был элементарного, как бы ни был суров их приговор. Зрелый Брюсов сознает, что культура не может быть обновлена маленькими комнатными переживаниями книжников, как ни тонки они, если они не выдерживают суда народа, провозглашенного им как высший: «На полях, под пламенным куполом, На улицах в ущельях стен, Со страниц стремительной книги. . . Я слушал твой голос, народ!» (III, 287). Книга здесь равновелика жизни, динамичная, обращенная ко всему народу. Это великолепный обобщенный образ самой культуры, причастной к жизни всего общества, одновременно и развивающейся, и заключенной в четкие формы книги, без которых она не становится достоянием всех. Для выполнения своей общественной функции книга должна подчиниться автору как его послушное оружие.

Брюсов вырабатывал свой идеал книги, соответствующий его поэтическим задачам. Это книга-справочник, путеводитель по культуре, цельная, единая в замысле, проникнутая целеустремленной волей автора, наделенная солидным справочным аппаратом, предлагавшим читателю продлить путь в книжный мир, не останавливаться на достигнутом, пополнять свои знания. В этом он не делал различия между читателями, не понижая требований к образованным и не сомневаясь в стоящих на первых подступах к культуре. Не все получалось гладко: ранние издания страдают известной рафинированностью, в последних много противоречий из-за чрезмерной широты читательского назначения. Брюсов и изменял идеалу книги-труженицы, пример чему — сборник «Стихи Нелли», вышедший без имени автора как типичная для эпохи мистификация.[56] Но у многого в книгоиздательском наследии Брюсова было большое будущее, что подтверждает переиздание через 50 лет сборника «Поэзия Армении». Плодотворны издательские замыслы Брюсова с печатью академизма, так как они отвечали лучшему в Брюсове и потребностям интеллектуализации общества, помогая утвердиться книжности как новому качеству литературы.

В своих изданиях, наиболее близких к академическим, Брюсов прямо наводит на след, ведущий к чужим книгам, как в автокомментарии к стихотворению «К Медному всаднику» в сборнике «Пути и перепутья»: «Для понимания некоторых выражений в этом стихотворении надо возобновить в памяти „петербургскую повесть“ Пушкина о „бедном Евгении“ ⟨«Медный всадник»⟩ и стихи Тютчева „Декабристам“» (I, 648). Поэту важно, чтобы читатель узнал реминисценции, создающие обобщенный в Медном всаднике образ российской государственности. Герой видит в живой толпе современников персонажей Пушкина, Тютчева, ощущая грани между ними, между вымыслом и реальностью. Он размышляет и о современных социальных проблемах, и о том, как русская культура помогает ему понять их, и о сложности соотношения искусства и жизни. Его интеллект могуч и измеряется не только суммой знаний, но и их структурным составом. Книжный комментарий позволяет подчеркнуть многогранность образа, его интеллектуальность.

В других случаях для этого использованы эпиграфы. Ряд наиболее остроумных образцов — в сборнике 1906 года «Stephanos», самом совершенном книжном создании Брюсова. Достоинства собранных здесь знаменитых стихотворений: «Кинжал», «Грядущие гунны», «Довольным», «Конь Блед» — умножены блистательной оправой, цельностью издательского замысла. Книга элегантна, стройна в композиции, многосоставной и симметричной. Произведения распределены по разделам, имеющим названия и эпиграфы. Открывается книга «Предисловием» и «Посвящением», закрывается «Заключением», и «Примечаниями». Это античный храм с четкой планировкой, разработанностью всех элементов, с парадными входами, торжественным греческим названием сборника. Научно-справочный аппарат невелик, слегка стилизует книгу под научную. Его функцию несут эпиграфы. Самый примечательный из них — в стихотворении «Кинжал» (кстати, появляющийся здесь и отсутствующий в первой журнальной публикации). Стихотворение — о высоком предназначении поэта, понятом в соответствии с гражданскими традициями русской классики: «Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза, И песня с бурей вечно сестры» (I, 422). Эти традиции выявлены посредством эпиграфа — цитаты из стихотворения Лермонтова «Поэт»: «Иль никогда на голос мщенья *Из золотых ножон не вырвешь* свой клинок. . .». Роль его усилена тем, что он процитирован в первой же строке стихотворения Брюсова: «*Из ножен вырван* он и блещет вам в глаза», но с измененной интонацией, как будто Лермонтов спрашивает, а Брюсов отвечает. Высокой миссией рупора исторических битв поэт обязан воздействию и их самих, и великой культуры прошлого. В стихотворении она представлена и реминисценцией

[56] См.: *Тяпков С. Н.* К истории первых изданий русских символистов. (В. Брюсов и А. Емельянов-Коханский).— Русская литература, 1979, № 1, с. 143—152.

lib.pushkinskijdom.ru

из Лермонтова, и обобщенным образом прошлого человечества, влекущего поэта в моменты затиший: «Когда не видел я ни дерзости, ни сил, Когда все под ярмом клонили молча выи, Я уходил в страну молчанья и могил, В века, загадочно былые». На этих путях происходит встреча и с Лермонтовым, и с Тютчевым, строки из стихотворения которого «Цицерон»: «Счастлив, кто посетил сей мир В его минуты роковые», предпосланы всему разделу «Современность», открывающемуся стихотворением «Кинжал». Скоплением эпиграфов Брюсов подчеркивает и академичность, книжность своего издательского замысла, и весомость, жизненность культурных традиций, представленных чередой славных имен. Этот литературный ряд — своего рода символ длинного пути по культуре прошлого, помогающий в решении актуальных проблем.

Такой же ряд тех, кто духовной опорой соучаствует в современности, Брюсов развертывает в стихотворении «Помню вечер, помню лето. . .» из этого же сборника, демонстрируя еще один вариант тесного увязывания эпиграфа с внутренним заданием произведения. Стихотворение это, отличаясь от «Кинжала» камерностью, не менее важно для понимания особенностей брюсовского подхода к проблеме соотношения искусства и жизни, правдиво и поэтично изображая особый настрой души, до дна пропитанной впечатлениями искусства. Миг наивысшего счастья герои сознают, представляя себя литературными персонажами: «Мы любили! мы забыли, Это вечность или час! Мы тонули в сладкой тайне, Нам казалось: мы не жили, Но когда-то Heinrich Heine В стройных строфах пел про нас!» (I, 372—373). В этом заключающем стихотворение образе Брюсов не отрицает облагораживающей жизненной силы искусства, необходимости каждое движение души и в ее потаенных уголках сверять с высокими образцами литературы, но видит здесь динамичный и сложный процесс, способствующий укреплению единства человеческой души и ее связей с миром. Динамика запечатлена в том, что стихотворение начато от имени «я», вспоминающего о прошлом, а закончено от имени «мы». Редкостное состояние души, вообразившей себя созданием Гейне, ощутили одновременно двое, связанные и силой чувства, и силой искусства. Это праздник и любовной встречи людей, и жизни с искусством. Эпиграф из Тютчева: «День вечерел. Мы были двое» — акцентирует внимание на идее союза людей, добавляя к проблеме соотношения жизни и искусства дополнительную осложняющую окраску. Он не повторяет, но даже противопоставлен финальному образу, устраняя сомнение в подлинности чувств героев, в возможности подавления жизни искусством. Если в давнюю любовную встречу герою могло почудиться, что он не живой, а придуманный, вычитавший свою любовь из Гейне, то, вспоминая о ней над книжкой Тютчева, он восстанавливает в себе ощущение разделенности этого чувства его любимой — и в этом находит подтверждение реальность всего происшедшего. Придуманность образа как бы обуздывается эпиграфом, не позволяющим, чтобы поэзия Гейне подменила правду живого человеческого чувства.

Гейне и Тютчев образуют литературный ряд тем более сложно взаимодействующих величин, что он разомкнут событиями из жизни героев. Ведь Тютчев упомянут в начале, в эпиграфе, а Гейне — в конце, в финале. Литературный ряд окаймляет с двух сторон изображение жизни героя, осеняя поэзией Гейне встречу с любимой и освежая поэзией Тютчева воспоминание о ней. Гейне и Тютчев, представляющие разные национальные культуры — немецкую и русскую, — соединяются, оживают как общечеловеческое достояние в живой человеческой душе, открытой миру, жаждущей любви и прекрасного в жизни. Художники скрепляют и одухотворяют такую душу, делая устойчивыми ее высокие порывы, она же дает им необходимую жизненную опору. Жизнь и искусство взаимно обогащают друг друга, пересекаясь на своих путях. И над этим перекрестком витает образ живой культуры, материалом для которой является и плоть горячего любящего сердца, и высокая артистичность художников. Брюсов слишком трезв, чтобы строить далеко идущие планы о возможности преображения жизни искусством, ставя проблему как чисто психологическую. Человек, пропитанный искусством до того, что помнит о нем и в минуту любовного свидания, реально существует, но не может представлять все человечество. Его чувства прекрасны как редкий цветок, как мгновенная искра вечности, мелькнувшая в дыму пожарища, вызванная и быстро поглощенная потоком бурлящих страстей современности.

Картину этих страстей Брюсов рисует не только в стихотворениях «Кинжал», «Грядущие гунны», «Довольным», но и в «Предисловии», написанном как обращение автора к собственной книге со словами прощания и извинения за читателей, которые могут ее сейчас в вихре событий не заметить. Сам он разделяет их чувства, готовый кинуться в гущу событий: «Прощай, моя бедная книга! Ты уже далека и от меня. Да, настало время военных труб и песен сражений», — но при этом предсказывает ей судьбу феникса: «Проходи мимо, чтобы спокойно ждать своего часа». Автор надеется, что имеющееся в ней общечеловеческое, вечное сделает ее нужной грядущим поколениям. В этом его поддерживают великие художники прошлого, на авторитет которых он опирался, изображая и тонкие переживания современного книжника в стихотворении «Помню вечер, помню лето. . .», и его высокие гражданские

lib.pushkinskijdom.ru

порывы в стихотворении «Кинжал». Они же благословляют его на выход из книги. Строки одного из них, Тютчева: «Теперь тебе не до стихов, о слово русское, родное» — поставлены эпиграфом к «Предисловию». Редчайший случай употребления эпиграфа! «Предисловие» тем самым приравнено к стихам. Не переставая быть служебной, прикнижной частью, документом автора о себе как издателе этой книги, оно становится почти художественным произведением, столь же пламенным гимном в честь реальной исторической бури, как «Кинжал». Она бушует вокруг построенного автором стройного здания книги и зовет к себе по завершении этого строительства. Здесь как бы пересадочная площадка из мира жизни в мир искусства, позволяющая автору маневрировать перед сложностью их отношений. О том, как запутанны они были, дает представление помещенное здесь же стихотворение «Грядущие гунны». Брюсов призывает революцию, не надеясь, что уцелеет сам и «мудрецы и поэты», но уверенный, что она ведет к построению прекрасного будущего. Образ его как торжества социальной справедливости, разума, красоты он рисует в стихотворении из этой книги «К счастливым». Поэт покидает свою книгу, не сомневаясь в ее устремленности в это будущее и жизнеспособности. Слишком бесспорные авторитеты: Тютчев, Гейне, Лермонтов — помогали ему строить этот храм искусства, проникая в самую глубину его созданий и сопровождая при выходе из книги. Они подтверждают, что книге как средству общения суждена долгая жизнь, если она задерживает автора в его жажде жизни ровно настолько, насколько это необходимо для увековечения в искусстве его жизненных впечатлений. Без их творческой переработки, придания им четкой законченности художник не сможет рассказать будущим поколениям о том, чему он был свидетелем, запечатлеть на века, преобразовать в общечеловеческие вечные образы летящий перед ним жизненный вихрь. Чем он мощней и стремительней, тем больше мужества, гибкости, ответственности перед искусством и читателями требуется от художника. Слишком страшный пример являла собой судьба таких писателей, как Белый, многое растративших впустую в хаотичных, бесформенных проклятиях искусству и книге.

Мысль о книге как техническом средстве общения с читателями, забота о о цельности и отлаженности этого мощного орудия пропаганды идей дисциплинировала Брюсова и как поэта. Он прощался с книгой, уверенный, что сделал все, что было в его силах, для культуры будущего, и книга ему в этом помогла. И был прав. Трудом и упорством часто заменявший вдохновение, уступавший в даровании таким современникам, как Блок, Брюсов не только полностью реализовал его, но и стал одним из лидеров в литературной жизни своего времени, провозвестником интеллектуализации искусства будущего. В полной мере переживший болезни книжности, сказавшиеся на многих его произведениях чрезмерной ученостью, холодом вымученных ассоциаций, схематизмом, Брюсов дал и великолепные образцы новой интеллектуальной поэзии, тонко показав, как культура помогает книжнику любить и ненавидеть, пропитывая собою и нежнейшие, интимнейшие движения его души, и высокие гражданские порывы.

Успех предопределен был тем, что Брюсов с первых же шагов своей литературной деятельности глубоко понял роль книги в своей жизни и заранее серьезно подготовился к тому, чтобы стать тем, на кого равнялись современники в своей книжности. Доказательство тому — в стихотворении «Измена» (1895), примечательном по ряду причин. Оно показывает, как рано Брюсов проникся сложностью проблемы «книга и жизнь», поскольку книга и чрезмерно привязывает современного человека, и не охватывает всей полноты его жизненных интересов. Самому герою кажется, что он предает книги, уходя от них на любовное свидание: «О, милый мой мир: вот Бодлер, вот Верлен, Вот Тютчев,— любимые, верные книги! Меняю я вас на блаженные миги. . . О, вы мне простите коварство измен!» Но книги, слишком глубоко проникшие в его душу, сопровождают его и после ухода, восстанавливая свою власть незаметно и верно. Это подтверждает цитата из Тютчева: «Пойду, побегу, как безумец, как вор, И в лужах мелькнет мой потупленный взор: „Угрюмый и тусклый“ огонь сладострастья!» (I, 58). Помещенная на ударном, финальном месте стихотворения, выделенная кавычками цитата предсказывает герою, что ждет его на любовном свидании. Сам герой, вычитав свою судьбу из книг, несет их с собой по жизни, делая их участниками событий. Стихотворение замечательно этой уверенностью в невозможности избавиться от власти книги, проявляющейся неожиданно и противоречиво, что подтвердили в дальнейшем жизненные и творческие трагедии современников Брюсова — А. Добролюбова, Белого. Написанное в разгар полемики с В. Соловьевым, провозглашенным «младшими символистами» пророком, оно интересно и как первая попытка Брюсова размежеваться с символизмом соловьевского толка. Как известно, В. Соловьев отрицал в Брюсове поэта, ссылаясь, в частности, на чрезмерную подражательность его взаимоисключающим образцам модернистской и классической поэзии.[57] Полемичен в свете этих обвинений в эклек-

[57] Вестник Европы, 1894, № 8, с. 890—892; 1895, № 1, с. 421—424, № 10, с. 847—851.

lib.pushkinskijdom.ru

тизме отбор книг в «Измене»: «Вот Бодлер, вот Верлен, вот Тютчев», утверждающий право на широту книжных интересов. Автор сознает свою книжность не противоречащей тому, что он представитель нового искусства, так как в будущем заимствования будут производиться в еще большем масштабе, чем прежде, с возможно более полным, энциклопедическим охватом разных источников. Здесь для Брюсова таилась опасность всеядности, готовности, например, использовать и оккультную литературу. Но это же обеспечивало и выход на просторы всей мировой культуры, к ее гражданским традициям, плодотворно сказавшимся в «Кинжале». В «Измене» Брюсов впервые использует литературный ряд из разных имен художников прошлого как обобщенный образ книг вообще, символ культуры как таковой, во всем многообразии ее проявлений, организуя его посредством цитатности.

Построение символа демонстративно рационально: сначала приведен список всех книг, затем цитируется одна из них, полномочно представляющая все. В сущности, вместо нее могла быть другая, и Тютчев предпочтен Бодлеру и Верлену явно из-за своей большей известности русскому читателю, облегчающей узнавание процитированного и возврат ко всему книжному ряду. Обнаженно, с логичностью математического интегрирования, цитата возводится в символ, двойственный, парадоксально соединяющий конкретность указываемого источника и обобщенность абстракции. Брюсов предстает сугубым интеллектуалом, гордящимся эрудицией, склонным к абстрактной игре ума, синтезированию разных культурных ценностей, интегрированию по типу того, что произведено над цитатой из Тютчева, исследователем по складу ума и цепкости памяти, точно и быстро выхватывающей из книжного богатства необходимую цитату. Цитатность стихотворения вызвана не подражательностью, поскольку она сознательна и близка к той, которую утверждал позднее Т. Манн. Нащупываются огромные возможности цитаты для построения символа, поскольку она хранит в себе память о произведении, из которого извлечена, но как малая, урезанная часть его легко переосмысляется в новом контексте, превращаясь в намек на нечто большее своего буквального смысла. Зрелый Брюсов в таких произведениях, как «Кинжал» или «К Медному всаднику», великолепно использует ее для характеристики современного человека, интенсивно переосмысляющего прошлое в соответствии с новыми интеллектуальными задачами. Он умеет конкретно аргументировать самые отвлеченные идеи и видеть за точно воспроизведенной цитатой длинный ряд аналогий, усиленно выискивая их, согласовывая с собственными оригинальными созданиями.

Стихотворение «Измена» характерно также тем, что показывает особое место Брюсова среди символистов, будучи уже на самом раннем этапе развития поэта ориентировано на самую рациональную из всех концепций символизма, воспринятую от А. Добролюбова.[58] Сводится она к тому, что символизм, в отличие от своих предшественников, изображает зарождение явлений, только намекая на возможное развитие в будущем. Символизм утверждается как поэзия тайн и намеков, но без мистической путаницы идеалистических догм В. Соловьева. Автор «Измены» исключает полутона и туманы, которыми «младшие символисты» окутывали свои образы, делая их неземными. Сочно, с ярким эротизмом описано предвкушаемое любовное свидание. Земным выглядит и книжное заточение. И все-таки есть в стихотворении тайна, с предчувствия которой оно начато («Сегодня! сегодня! как странно! как странно!. . .») и на пороге раскрытия которой окончено. Догадка о невозможности измены книгам мелькает под занавес мгновенно, как то, чему еще предстоит воплотиться. Но конструктивная роль ее огромна — ведь она оспаривает само название, выводя за пределы бытового, обжитого мира, замкнутого понятием «измена». Цитата из Тютчева зловещим колоритом высвечивает неустойчивость этого мира, намекая на чреватость катастрофой метаний от плотских утех к книжному заточению. Красочная обыденщина — бледная тень перед ждущими за ее пределами внебытовыми силами возмездия. Обязательный символистский подтекст, кардинально переосмысляющий в конце фабулу, вскрывающий глубинные мировые силы, определяющие все, не делает автора последователем дуалистического идеализма догматиков символизма, в фактах жизни искавших их идеальный прообраз, «мировую душу». Реальная противоречивость интеллектуального и чувственного в герое ставит его перед лицом грозных, неведомых сил, но не исключается возможность понять их. Сложное ощущение жизни как конгломерата сил близких и дальних, видимых и скрытых, житейских и мировых еще не ведет к мистике (как это видно по Чехову), если не дискредитируется разум человека, его социальные возможности. Брюсов же не принижает своего героя: смутность его познания истины определена только тем, что он делает первый шаг через порог привычного. Движение к истине развернуто вперед, в будущее, куда проводником встает книга — средоточие человеческого разума.

В такой функции Брюсов не раз впоследствии представит книгу, уповая на нее как на фундамент могущества чело-

[58] См.: *Иванова Е.* Валерий Брюсов и Александр Добролюбов. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1981, т. 4, № 3, с. 255—265.

lib.pushkinskijdom.ru

века, концентрат его духовных сил, связующее звено поколений. Такой он рисует ее в стихотворении 1922 года «Книга», в самый разгар увлечения «научной поэзией». В «Измене» это и многое другое присутствует как в зародыше, скрытно, неразработанно, под покровом узкокамерного психологического этюда. Оценить его в полной мере можно, лишь рассматривая в перспективе всего творческого развития Брюсова, через заблуждения неуклонно двигавшегося к осознанию призвания поэта служить всему обществу. На всех этапах ему помогал интерес к книге как средству общения, расширяя его горизонт, заставляя помнить о реальных культурных запросах общества. В «Измене» он только подступает к этому, защищаясь от нападок В. Соловьева, сосредоточиваясь на сложнейших литературных проблемах и одновременно глубоко проникая в психологию книжника.

В стихотворении «Мы к ярким краскам не привыкли. . .» книга увидена определяющей жизнь целого поколения, и это понято как следствие урбанизации, наступления новой эры в жизни человечества. Одновременно с возникновением более широкого и конкретного представления о роли книги в жизни общества усиливается и необходимость более четко определить свою литературную позицию, размежеваться с декадентскими пессимистическими концепциями культуры, олицетворенными в идее Гиппиус о распадающейся книге. Сборник «Stephanos» — вершина дореволюционного творчества Брюсова. В стихах он рисует себя поэтом с развитым чувством общественного долга, а самой конструкцией сборника, его цельностью и гармоничностью демонстрирует, как помогает ему в этом книга, скрепляющая союз людей. Здесь наиболее отчетливо видно, как велика была тогда нужда в изобретении термина «книжность», поскольку он подходил для отражения и резких сдвигов в самом механизме литературных заимствований, и возросшей зависимости художников от технических средств общения с читателем. Сборник являл собою тонкое и органичное соединение издательской культуры с высокой внутренней интеллектуальностью художественных произведений.

С наступлением революции завершается процесс формирования в Брюсове убежденного просветителя, одного из самых активных в Госиздате пропагандистов книги среди широких народных масс, соратника Горького в его прогрессивных издательских начинаниях. Не случайна типологическая близость к детищу Брюсова — «Поэзии Армении» — сборников национальных литератур, выпущенных Горьким в издательстве «Парус» при участии Брюсова. Брюсовские разработки типологии поэтического сборника с печатью академизма несомненно содействовали возникновению у Горького идеи создания серии «Библиотека поэта», пользующейся в наши дни огромным спросом. Книга помогла Брюсову найти практическое применение своим интеллектуальным и просветительским запросам, способствовать просвещению народа, делами подкрепить признание его прав на культуру. Это дало Брюсову основание и свой писательский труд расценивать как социально равноценный всякому другому труду — в стихотворении 1917 года «Работа». В нем завершается поиск места писателя среди тех, кто творит жизнь, является ее надеждой и опорой, социальным фундаментом. Уходят в прошлое тревоги по поводу возможных трагических недопониманий народа и интеллигенции, спокойно и твердо провозглашается уверенность в том, что плоды писательской работы будут приняты и оценены, как хлеб насущный: «Посеянный хлеб разойдется по миру; с гудящих станков Поток животворный польется; Печатная мысль отзовется Во глуби бессчетных умов» (III, 20). Символически выглядит стоящая под стихотворением дата, напоминающая о том, что с победой революции обретена социальная основа для веры в будущее, для разрешения противоречий культурного развития страны. Разрушены социальные препоны старого строя на пути масс к культуре, резко расширяется контингент образованных читателей, создается благоприятная обстановка для повышения интеллектуального уровня жизни всего общества. Писатель может быть уверен, что его книга найдет множество ценителей, если она создавалась с чувством долга перед народом. Это чувство постепенно, по ходу развития революционных событий, нарастало в Брюсове, что и определило его творческий рост, то обстоятельство, что он стал художником, шедшим в авангарде духовного развития человечества.

Брюсов предвосхитил многое в мировом искусстве, а его пропаганда книги как надежного, гибкого, на многое способного орудия распространения культуры может служить подспорьем и в сегодняшних спорах о массовой культуре, о возможностях книги в сравнении с радио, кино, телевидением. Брюсов взял лучшее, что было в книжной культуре России начала XX века, когда «литературоцентризм» культуры еще не был поколеблен, но одной книгой становилось все труднее полностью удовлетворять возраставшие потребности масс. Вера в творческую жизненную силу культуры и книги позволяет ему полноправно участвовать в нашей жизни.

lib.pushkinskijdom.ru

Иштван Феньвеши
(Венгрия)

ПЕРВЫЕ ВЕНГЕРСКИЕ ПЕРЕВОДЫ «ЖИТИЯ» АВВАКУМА

Говорить об открытии древнего периода русской литературы для венгерского читателя можно лишь в самые последние годы, когда в результате многолетней работы двух наших ведущих специалистов Э. Иглои и П. Мишлеи было опубликовано лучшее из прозаического наследия за 700 лет. В их книге «Древнерусская художественная проза» предстают национальные судьбы русского народа в зеркале художественной прозы сквозь призму различных ее жанров и в хронологическом развитии.[1] Подобного широкого «поперечного разреза» в настоящее время в Венгрии нет ни по одной из больших или соседних нам литератур Европы.

Этой работе предшествовали и во многом ее подготовили имеющие не только художественную, но и филологическую ценность переложения главных произведений древней русской литературы, сделанные в последние три десятилетия. Достаточно указать на три поэтических перевода «Слова о полку Игореве», выполненных Шаролтой Лани, Йожефом Эрдёди и Гезой Кепешем,[2] на «Житие» протопопа Аввакума, вышедшее двумя изданиями в переводе Йожефа Юхаса,[3] на обобщающие антологии русской поэзии, увидевшие свет в 60—70-х годах.[4]

Наконец, еще на заре нашей научной литературной русистики, в 1947 году, ученый и переводчик, выдающийся венгерский славист первой половины XX века Золтан Трочаньи составил антологию, впервые приоткрывшую занавес перед русской литературой в целом, в том числе перед древней.[5]

Что же касается восприятия древней русской литературы до освобождения страны, то (за исключением «Слова о полку Игореве», история переводов которого подробно раскрыта Э. Иглои)[6] оно не стало по сей день не только предметом научного изучения, но даже серьезного сбора фактов на уровне библиографии. Основным источником по истории восприятия русской литературы в Венгрии служит библиография Ш. Козочи и Д. Радо, содержащая некоторые важные данные и по указанному периоду.[7] Однако она весьма неполна и очень неточна. По интересующей нас теме, по древней русской литературе, особенно дезориентируют разделы «Народное творчество» и «Сочинения неизвестных авторов», где почти на каждом шагу наблюдаются случаи ложной идентификации. Например, исследователь венгерской литературы первой половины XIX века И. Феньё именно в зарегистрированных под 1839—1841 годами «Сочинениях неизвестных авторов» уже два десятилетия назад открыл первые венгерские переводы произведений Пушкина, Лермонтова и Гоголя.[8] А в разделе «Народное творчество» «русская сказка» под названием «A testnélküli lélek». («Душа без тела»), переведенная Габором Казинци в журнале «Атенеум» за 1838 год,[9] при ближайшем рассмотрении оказывается не чем иным, как известным «Рассказом о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем». В. Одоевского. В переводе же произведения «A sziv» («Сердце»), зарегистрированном под 1911 годом в газете «Дебрецен»[10] и квалифицированном составителями как «древнерусская легенда», нетрудно узнать легенду о Данко из рассказа М. Горького «Старуха Изергиль».

Обо всем этом нелишне сказать потому, что по опыту сплошного просмотра вен-

---

[1] *Iglói Endre, Misley Pál.* Régi orosz széppróza. Budapest, 1977, 343 p.

[2] Orosz költök. [Ford. Lányi Sarolta]. Budapest, 1947, p. 7—10; Ének Igor hadjáratáról. Ford. Frdődi József. Világirodalmi antológia, II. k. Tankönyvkiadó, 1956; Ének Igor hadáról. Ford. és bevez. Képes Géza. Uj Magyar könyvkiadó, 1956.

[3] Avvakum protopópa önéletirása — Jepifanij szerzetes önéletirása. Ford. és jegyz. összeáll. Juhász József. Utószó Török Endre. Magyar Helikon, 1971; Kriterion, 1977.

[4] *Rab Zsuzsa.* 1) Sárkányölő. Az orosz lira századaiból. Magvető, 1965; 2) Varázslók, szentek, vitézek. Óorosz népi énekek Magyar Helikon, 1871; Orosz klasszikus költők, I. Európa, 1978.

[5] *Trócsányi Zoltán.* Az orosz irodalom kincsesháza. Athenaeum, 1947, 498 p.

[6] *Иглои Э.* 1) К вопросу перевода «Слова о полку Игореве» в Венгрии. — Annales Univ. Debreceniensis, 6 (1959/60), p. 287—297; 2) Древнерусская литература в Венгрии. — Slavica [Debrecen], 9 (1969), p. 121—138; *Iglói Endre.* Az Igor-ének kezdeti fogadtatása Magyarországon.— Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből. I. k. Akadémiai, 1961, p. 55—85.

[7] *Kozocsa Sándor, Radó György.* A szovjet népek irodalmának magyar bibbliográfiája 1944-ig. Müvelt Nép, 1956, 708 p.

[8] *Fenyő István.* Az orosz irodalom fogadtatása a reformkori magyar hirlapirodalomban. — Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből, I. k. Akadémiai, 1961, p. 233—237.

[9] *Kozocsa Sándor, Radó György.* Op. cit., p. 27.

[10] Ibid., p. 29.

lib.pushkinskijdom.ru

герской периодики двух первых десятилетий нашего столетия, в рецепции русской литературы не только XX или XIX, но и XI—XVIII веков — ввиду задержавшегося развития венгерской русистики в 20—40-е годы XX века — раскрытие определенной доли фактического материала все еще остается задачей будущего. В первую очередь требует к себе пристального внимания периодика второй половины XIX века. Для нее, как известно, характерен бурный рост — это результат капиталистического развития страны после создания дуалистического Австро-Венгерского государства в 1867 году. Между тем эта периодика весьма поверхностно просмотрена авторами указанной библиографии, притом именно на последние десятилетия века падает первая основная волна интереса к русской литературе. Следовательно, без материала, который может дать систематическое изучение этой периодики, вряд ли можно считать наши знания об этом предмете законченными и еще менее — пригодными для какого-либо синтеза.

Необходимость такой дальнейшей работы, быть может, подтверждается и данными настоящей статьи, посвященной двум фрагментарным переводам «Жития» Аввакума. Оба они были напечатаны в первой четверти XX века.

1

Впервые заговорил на нашем языке великий мастер ранней русской художественной прозы в 1906 году. Этот перевод был обнаружен как «побочный продукт» наших разысканий по горьковской теме. Он был опубликован дважды.

Сначала он появился в выходящей в трансильванском городе Марошвашархее газете «Эдьетертеш» за 27 января 1906 года под названием «Страдания русского ссыльного».[11] Вслед за этим, менее чем через месяц, 21 февраля, этот же текст был перепечатан в газете «Бекешмедьеи фюггетленшег» города Бекешчаба, расположенного на сотни километров западнее.[12]

В 1905 году, начиная с Кровавого воскресенья, в венгерской печати надолго занимают прочное место переводы, а также статьи, интервью и репортажи на русскую тему. Они свидетельствуют об интересе венгерской общественности к событиям в России, а также к русской литературе, как потенциальному зеркалу русской революции, и, как и следовало ожидать, изобилуют конкретными подробностями о революционных выступлениях и о судьбе жертв самодержавия. Большая их часть основана на сообщениях с мест и выражает неподдельное сочувствие, хотя иногда за этим скрывается только общее обывательское любопытство. Эти разные тенденции восприятия нащупываются частично и в публикациях, составляющих предмет этой части нашего сообщения, по крайней мере, если учесть их более широкий контекст.

В газете «Эдьетертеш» отрывок из «Жития» отнюдь не исключение. Здесь уже начиная с 1902 года регулярно печатаются произведения русских писателей — Пушкина, Григоровича, Тургенева, Некрасова, а в 1906—1907 годах читатели находят здесь и по одному произведению А. К. Толстого и Л. Толстого.[13] Причем даются они вместе с крупнейшими западноевропейскими писателями на фоне современной венгерской прозы и поэзии.

Газета же в г. Бекешчаба — серый, по-настоящему провинциальный орган местных интересов, в котором ни до, ни после мы не найдем не только серьезных русских писателей, но даже хорошей современной венгерской литературы. В появлении здесь отрывка из «Жития» Аввакума поэтому не приходится искать проявления какой-либо редакторской концепции или даже просто стремления публиковать «большую литературу». Скорее лишь благодаря «модности» русской темы, для удовлетворения общего любопытства здесь была замечена и перепечатана изобилующая «страшными» подробностями публикация номера марошвашархейской газеты (к тому времени уже основательно устаревшего).

Во вступлении, сопровождавшем перевод (15 строк), речь идет о формах русского народного протеста в XVII веке. Приводим отсюда лишь два предложения, служащие как бы итогом: «Наиболее жестокая судьба постигает тех, кто не переходил в русскую религию (т. е. в официальную, никоновскую веру, — *И. Ф.*), и как раз к ним относится написавший историю этого времени. Этим писателем был священник Аввакум, сосланный вместе с тысячами других в Сибирь и вынужденный, начиная с реки Амур (!), проделывать свой путь пешком, в окружении казачьих банд».

Переведенный текст (объемом 2040 знаков) охватывает сравнительно про-

[11] Egy orosz száműzött szenvedései.— Egyetértés. [Marosvásárhely], 1906, január 27.

[12] Egy orosz száműzött szenvedései.— Békésmegyei Függetlenség, [Békéscsaba], 1906, február 21.

[13] Puskin. Ha megcsal az élet, 1905, január 19; Két holló, 1906, december 6; Epigrammák Grigorovics hagyatékából, 1903, szeptember 3; Turgenyev: A koldús, 1905, április 12; Nyekraszov: Önvád, 1906, február 21; A. K. Tolsztoj: A bűnös nő, 1906, június 3; L. Tolsztoj: Az öreg ló, 1907, április 18; Csehov: Arcátlanság, 1902, október 19; A pohárköszöntő, 1903, julius 18; A műdarab, 1904, julius 26—27; Egyszer egy évben, 1905, január 17—18; Natália mesél, 1906, október 17.

lib.pushkinskijdom.ru

странный эпизод на реке Тунгуске, когда Пашков заставляет Аввакума идти по берегу, наносит ему 72 удара кнутом и доводит его дальнейшими истязаниями до потери сознания, и более короткое описание заключения в Брацком остроге. Из послесловия читатель узнает об «огненной» смерти Аввакума.

В тексте есть пропуски — такие, например, как пропуск имени Пашкова, числа его людей и т. п., и более ощутимые — такова «потеря текста» в первом эпизоде, из которого исключен рассказ Аввакума о животном мире Тунгуски, важный для понимания его злоключений на берегу, среди дикой природы. Все это передается одним обобщенным указанием: «a vadállatok orditása között» («среди рыка зверей»). Подобная участь постигла и важные с точки зрения литературного изображения детали: «разболокши, по той же спине», «рыкнул яко дивий зверь» и др.

Необходимо констатировать, однако, что перевод дает относительно целостный текст, достаточно выразительный благодаря богатству бытовых подробностей и хорошей «редактированности» подбираемых кусков. Его отличает еще одна выгодная черта: диалоги здесь даются уже в установившейся в печати с середины XIX века форме абзацного набора и к тому же без нейтрализации в тисках косвенной речи.

Поскольку перевод безымянный, опорных точек для установления его источника мало. Лишь написание двух собственных имен дает некоторое основание предполагать, что переводчик имел дело не с оригиналом. Транскрипция «Paskoff» и «Jenisei» склоняет нас в пользу немецкого источника перевода. Однако по свидетельству А. Н. Робинсона, данные которого можно считать исчерпывающими по части книжных публикаций, первый полный немецкий перевод «Жития» был опубликован Р. Ягодичем лишь в 1930 году. Из этого, разумеется, вовсе не следует, что отдельные отрывки из него, в частности в периодике, не могли появиться на немецком языке гораздо ранее. Наличие газетного венгерского перевода говорит о такой возможности, и, может быть, послужит стимулом к розыскам, ведь по данным библиографий, в ГДР еще не изучалась история восприятия Аввакума, вероятно не проводился и сплошной просмотр обширной периодики конца XIX—начала XX века.

Наряду с этой немецкой «версией» нельзя исключить некоторую вероятность заимствования текста из румынских газет, поскольку город, где впервые увидел свет перевод 1906 года, находится в Трансильвании, в окружении уже тогда значительного румынского населения со своей периодикой. Если это так, то румынский был тем языком-посредником, за которым стоял непосредственно русский оригинал, или же, что более вероятно, еще один язык-посредник — французский, как наиболее распространенный в румынской среде.

Перевод 1906 года — самый ранний из известных нам переводов «Жития». Однако исключать возможность обнаружения еще более ранних переводов нельзя, даже учитывая тот факт, что в обобщающих трудах по русской истории и по истории русской литературы, появившихся на венгерском языке в последние десятилетия XIX века, еще не зарегистрировано самое имя Аввакума.[14]

2

Второй перевод из «Жития» появился в венгерской печати через два десятилетия спустя. По объему он в три раза превосходит первый. Мы обнаружили его в первом томе книги «История русской литературы» Шандора Бонкало, бывшего в 1918—1924 годах профессором Будапештского университета.[15] Объективно этот перевод мог бы считаться известным, но он прочно забыт и нигде не фигурирует среди переложений русской литературы. Этот отрывок выполняет роль иллюстрации к материалу книги и дан в переводе самого автора.

Таких «скрытых» переводов можно много найти в газетных и журнальных статьях и книгах XIX и даже XX века. М. Вайда Дьёрдь, например, в своей статье 1961 года указывает на первые отрывки переводов А. Грибоедова и А. Островского, относящиеся к 60—70-м годам прошлого века.[16] Нами обнаружен перевод «Песни о Буревестнике» М. Горького в приложении к венгерскому изданию известной книги М. де Вогюэ о русском романе, сделанный через французский язык-посредник Имре Хусаром.[17]

Критическое рассмотрение научной и переводческой деятельности крупного венгерского слависта Ш. Бонкало не входит в задачи настоящей статьи, тем более, что это во многом уже проделано

---

[14] *Rambaud Alfred.* Oroszország története, 1—2. Budapest, 1890; *Lázár Gyula.* Az orosz birodalom története, 1—4. Temesvár, 1890—91; *Szolowiew Szergiusz.* Oroszország története. Ungvár, 1895; *Podradszky Lajos.* Bevezetés az orosz irodalom XI—XVII századbeli történetébe. Besztercebánya, 1897.

[15] *Bonkáló Sándor.* Az orosz irodalom története, Athenaeum, 1924. I. k. p. 161—166.

[16] *Vajda György Mihály.* A magyar olvasóközönség megismerkedése az orosz drámairodalommal. — Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből, I. k. Akadémiai, 1961, p. 307, 314.

[17] *Vogüé de M.* Az orosz regény. Ford. Huszár Imre. Athenaeum, 1908. II. k., p. 203—205.

lib.pushkinskijdom.ru

Аттилой Шалга.[18] Подчеркнем лишь, что его книга содержит чрезвычайно богатый фактический материал и, в частности, именно в отношении фольклора и древней литературы дает неизмеримо больше текстов (в отрывках), чем все более ранние работы данного жанра до него.

Интересующие нас отрывки находятся в третьей главе, после отрывков из книги Гр. Котошихина, и предваряются сжатой, корректной характеристикой «Аввакума Петровича». Включение отрывков из «Жития», своим объемом, кстати, превосходящих все остальные приводимые в книге за XI—XVII века тексты, Бонкало мотивирует следующим образом: «Из жизнеописания, сделанного им самим, здесь публикую несколько таких отрывков, которые освещают не только личность автора, но и дух эпохи и стиль обращения с раскольниками».

В главе даны три разные по величине фрагмента из «Жития»: а) пребывание Аввакума в Лопатищах и изгнание им скоморохов, б) его злоключения в Юрьевце и Москве, в) путешествие по реке Тунгуске, здесь же эпизоды, касающиеся московской типографии, а затем Мезенской ссылки и московского собора. Общий объем их составляет около 5300 печатных знаков. Здесь же далее находим еще два небольших отрывка (всего в 900 знаков), где Аввакум а) предлагает своим сторонникам добровольное самосожжение, б) рассказывает о том, что он видел Антихриста. Эти последние отрывки не из «Жития».

Учитывая цель, поставленную Бонкало, можно сказать, что в пределах данного объема подборка дает достаточно многообразную характеристику как отношений эпохи, так и — впервые на венгерском языке — личности самого Аввакума.

Если сопоставить указанные фрагменты с современным изданием текста Аввакума,[19] то прежде всего бросается в глаза их чрезвычайная размельченность. Они явились результатом контаминации примерно двух десятков небольших кусков в 1—12 строк каждый с многоточиями для обозначения «швов» внутри отдельных фрагментов. Возникает задача установить, на основе какого из изданий «Жития» был сделан перевод. Однозначного ответа можно было бы ожидать лишь от знакомства с составом библиотеки самого Бонкало, а пока что можно лишь предположить, имея в виду пребывание ученого в Петербурге в 1912—1914 годах, что, как наиболее полным, он пользовался последним, барсковским текстом 1912 года. Позже, в 20—30-х годах, именно на основе этого последнего будут сделаны переводы на ведущие мировые (английский, немецкий, французский) языки.[20]

Качество бонкаловского перевода нельзя оценивать с точки зрения современных требований к литературному переводу. Бонкало «заменяет» архаичный стиль Аввакума нейтральным литературным языком XX века. Это тогда было общепризнанным принципом и всеобщей творческой практикой (переводчик наших дней Й. Юхас шел по этому же пути, знакомя венгерского читателя с текстом XVII века). Зато заслуживает внимания и свидетельствует о высоком филологическом качестве перевода Бонкало то, что почти все трудные места, к которым издание 1963 года дает примечания или варианты, здесь передаются с большой точностью. Например, переводя выражение «и хари, и бубни изломал», слово «хари» он передает именно как «álarc», т. е. «маска», какие носили скоморохи. Когда в оригинале мы читаем: «велел благословить сына своево Матфея бритобратца (вариант: братобритца), то последнее слово на венгерском языке звучит как «borotváltarcú», т. е. «с бритым лицом». Есть и противоположные примеры — некоторые несоответствия перевода оригиналу. В оригинале: «воевода с пушкарями прибежали». Поскольку подборка Бонкало играет роль хрестоматии, то не имеет слишком большого значения, солдатам какого рода войск воевода приказал увести Аввакума, поэтому венгерское «katonákkal» («солдатами») не является слишком значительной утратой для читателя. В этой же сцене «блядин сын» (согласно замечанию А. Н. Робинсона, это не индивидуальная грубость Аввакума, а распространенное в XVII веке и употребительное даже в церковных выступлениях выражение, ведь Симеон Полоцкий самого Аввакума назвал в одном из соборных выступлений «блядословным»). Бонкало переводит сдержанным «tolvaj» («вор»), отказываясь от аналогичных традиций венгерского словоупотребления того времени (известно, что современник Аввакума, лидер венгерской контрреформации, великолепный мастер ораторской прозы кардинал Петер Пазмань также не чуждался подобных выражений).

Текст перевода часто имеет пропуски. В частности, пропускаются некоторые детали информативного, а иногда стилисти-

---

[18] *Salga Attila.* 1) Bonkáló Sándor és a keleti szlávok. Bölcsészdoktori disszertáció. Kézirat. ELTE BTK 1975; 2) Adalékok Bonkáló Sándor életéhez és munkásságához.— Egri Ho Si Minh Tanárképző Főiskola Füzetei, 1974; сделанная на основе первой работы А. Шалга и наиболее доступная библиография трудов Ш. Бонкало — в статье: *Kovács Zoltán.* Bonkáló Sándor (1880—1959). Életrajza és tudományos munkássága.— Filológiai Közlöny, 1980, 1. sz., p. 98—102.

[19] *Робинсон А. Н.* Жизнеописания Аввакума и Епифания. Исследования и тексты. М., 1963, 316 с.

[20] См. там же, с. 90.

lib.pushkinskijdom.ru

ческого характера. В предложении: «И стригли при переносе меня» — обстоятельство времени звучит так: «istentisztelet közben» («во время богослужения»), хотя в оригинале имеется в виду лишь один из моментов православной литургии — «перенос святых даров». Учитывая иллюстративную функцию всего текста в книге, винить переводчика за такую неточность не представляется возможным. Не имеет решающего значения и то, утром какого дня недели происходит событие: вместо «егда ж разсветало в день недельный» мы читаем лишь «hajnalban» («на заре»). Все случаи обращений, вопросов и т. п., передающие в подлиннике интонацию живой речи, в венгерском тексте даны в форме косвенной речи.

Необходимо отметить, что из известных нам до сих пор публикаций Аввакума бонкаловская — единственная за все время хортистского режима 1919—1924 годов и единственно доступная (до самого освобождения) широкому венгерскому читателю. Вместе с остальными отрывками древнерусской литературы, приводимыми в начале его книги, она способствовала формированию представления об этом периоде. Тексты же 1906 года донесли имя Аввакума лишь до сравнительно узкого круга (максимально в несколько тысяч человек) читателей всего двух небольших городов.

Интересно и даже симптоматично, что в обоих рассмотренных нами переводах, отделенных друг от друга промежутком в 20 лет (причем Бонкало, более чем вероятно, не знал отрывков 1906 года, сразу же по появлении затерявшихся в газетном море далекой от Будапешта провинциальной печати), выбираются для передачи на венгерском языке те самые эпизоды, которые З. Трочаньи также выделит для своей антологии уже после освобождения. Но заметно не только такое совпадение текстов. Значительно между ними и различие. Перевод Бонкало входит как органическая часть в первую систематическую историю русской литературы на венгерском языке. Он присутствует здесь почти как литературный текст (наше ограничение объясняется указанными выше моментами контаминации), поэтому в выборе отрывков, помимо тематических соображений, определенную роль сыграл и эстетический аспект. В публикации же 1906 года доминирует чисто информативная функция.

М. И. Рыжова

МИЛЕ КЛОПЧИЧ — ПЕРЕВОДЧИК И ПОПУЛЯРИЗАТОР РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Послевоенные десятилетия явились важным, качественно новым этапом в ознакомлении широкой читательской публики Словении — одной из республик СФРЮ — с русской классической поэзией, в первую очередь с творчеством Пушкина и Лермонтова: если раньше переводы их произведений носили чаще всего эпизодический и в какой-то степени случайный характер, то теперь издание их осуществлялось продуманно и планомерно, в результате пушкинское и лермонтовское литературное наследие оказалось представленным обстоятельно и разносторонне, словенским читателям стали доступны многие ранее не известные им произведения великих русских поэтов. Главная заслуга в этом деле принадлежит Миле Клопчичу, видному словенскому поэту и крупнейшему переводчику русской поэзии на словенский язык. Переводческая деятельность Клопчича очень обширна; данная статья, в которой значительное внимание уделяется личности самого поэта, носит в основном информационный характер, представляя собой как бы вступление к более подробным исследованиям важнейших достижений Клопчича в области перевода русской поэзии.[1]

Миле Клопчич родился в 1905 году в семье шахтера, в Лотарингии, куда отец уезжал на заработки, но вскоре, в 1909 году, семья возвратилась в Словению. Уже в детстве, читая имеющиеся у отца рабочие газеты и посещая собрания, Миле Клопчич приобщался к рабочему движению, в 15—16-летнем возрасте стал «скоевцем» (членом запрещенного властями Союза Коммунистической Молодежи Югославии), активным агитатором, за что часто подвергался арестам. Это лишило его возможности окончить педагогическое училище. Продолжить обучение в гимназии даже экстерном ему не удалось; впоследствии он много и очень

[1] Одна из таких работ — «Словенский поэт Миле Клопчич как переводчик стихотворений А. С. Пушкина», принадлежащая автору данной статьи,— публикуется в сборнике «Духовная культура славянских народов» (Л., 1983); о целесообразности других подобных исследований будет сказано ниже.

lib.pushkinskijdom.ru

успешно занимался самообразованием, изучал языки, в том числе и русский. В 1923 году руководство Коммунистической партии Югославии направило его на учебу — для пополнения политического образования — в Москву; по каналам партийной связи ему удалось нелегально перейти югославско-австрийскую границу, но, доехав до Вены, он получил распоряжение вернуться.[2]

Ранние стихи М. Клопчича навеяны его участием в революционном движении, многие из них были написаны в тюрьме. Свой первый сборник «Пламенеющие оковы» поэт подготовил для печати в рабочем издательстве — в серии «Пролетарская библиотека», — когда ему еще не исполнилось восемнадцати лет. Сначала Клопчич хотел посвятить свою книгу товарищам по борьбе и тюрьмам, но, узнав в январе 1924 года (когда сборник был уже в наборе) о смерти Ленина, заменил прежнее посвящение новым — «Памяти Ленина». Стихи сборника проникнуты духом революционной борьбы и пролетарского интернационализма. Поэта вдохновляет революция в России и Германии (отдельные стихотворения посвящены Карлу Либкнехту и Розе Люксембург), понимание причин эксплуатации и унижения рабочих переходит в призывы к борьбе, ощущается вера в грядущее «сияние свободы», в победу «пролетариата-титана», в освобождение труда, созидательная сила которого приравнивается к богу. Клопчич писал свои стихи для рабочих, многие из них предназначались для декламации на митингах и сходках, этим обусловлена патетичность некоторых стихотворений. Вообще стилистические особенности сборника, характер многих образов свидетельствуют о том, что Клопчич в известной мере использовал здесь поэтику распространявшегося тогда в словенской литературе экспрессионизма[3] (историки литературы относят его стихотворения 20-х годов к одному из течений словенского экспрессионизма — к «революционному», или «социальному» экспрессионизму).[4] В стихах сборника проявился яркий, хотя еще и не вполне сформировавшийся талант их автора.

В 1929 году в Югославии проходил получивший широкий общественный резонанс судебный процесс над группой «молодых социальных лириков», участников альманаха «Книга товарищей», представителей почти всех народов Югославии. В их числе был и Клопчич, который вновь оказался под арестом. Однако суд отверг обвинение властей, молодые поэты были оправданы и освобождены.

В 1934 году вышла в свет книга Клопчича, программно названная им «Простые стихи», во многом новаторская для словенской поэзии того времени. Как и прежде, центральное место занимает здесь социальная тема, только теперь она, как правило, облекается в иную форму — в сборнике преобладают реалистические тенденции. Остроумно высмеивая нарочито непонятные, туманные, далекие от действительности стихи «для немногих» (сатира «Рецепт для поэта»), сам автор обращается непосредственно к жизни. В сборнике предстает хорошо знакомая поэту жизнь шахтерского поселка, отображаемая то в виде объективизированных зарисовок, то как бы «изнутри», в форме монологов персонажей, в которых перевоплощается автор. Убеждения его остаются прежними, только по цензурным условиям он вынужден выражать их иными средствами, намеками, правда, достаточно прозрачными. Так, особенно полюбилось рабочим и часто декламировалось ими на собраниях стихотворение «Дрейчник Андрей говорит» — рассуждения старого шахтера, человека с тяжелой судьбой и твердой верой в то, что жизнь должна измениться к лучшему. Хрестоматийными стали стихотворения Клопчича о шахтерских детях — простые и сказочные, наивные и глубокие, очень поэтичные при четкой социальной детерминированности. В некоторых стихотворениях сборника отражается гнетущая атмосфера и душевное состояние человека в те мрачные годы, когда в Европе все шире распространялся фашизм; иногда это стихи элегического характера с ироническим призвуком,[5] порой в них встречается более сложная, символическая образность. Сборник свидетельствует о возросшем поэтическом мастерстве Клопчича, который предстает здесь как вполне сложившаяся яркая творческая индивидуальность, как большой, самобытный художник слова. Книга «Простые стихи» занимает видное место в словенской литературе 30-х годов и является существенным этапом в развитии словенской пролетарской поэзии.

Стихотворения Клопчича из этой книги переводились в 1936—1937 годах в нашей стране Алексеем Сурковым[6] и Александром Безыменским,[7] переводы

---

[2] Подробнее биографию М. Клопчича см.: *Liška J.* Življenje in delo Mileta Klopčiča. — In: *Klopčič M.* Pesmi in prepesnitve. Ljubljana, 1968, s. 129—143.

[3] См. об этом: *Рябова Е. И.* Словенская революционная поэзия 20-х годов. — Советское славяноведение, 1967, № 3, с. 20—21.

[4] См.: *Рябова Е. И.* Основные направления в межвоенной словенской литературе. — В кн: Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970, с. 142—146.

[5] См.: *Liška J.* Življenje in delo Mileta Klopčiča, s. 138.

[6] А. Сурков перевел пять стихотворений Клопчича: «Мой отец шахтер», «Дрейчник Андрей говорит», «Повесть о кирке», «Сумасшедший Франц», «Похороны».

[7] А. Безыменский перевел стихотворения «Сознание», «Любопытное дитя»

lib.pushkinskijdom.ru

эти публиковались в центральной печати, в газетах и журналах («Правда», «Молодая гвардия», «Красная новь»).[8] Позже переводы А. Суркова вошли в его сборник «Путем песни» (М., 1937) и неоднократно перепечатывались в изданиях его избранных произведений и собраниях сочинений, переводы А. Безыменского включены в его сборник «Простые вещи» (М., 1938).

Некоторое время Клопчич работал как журналист, постоянно сотрудничая и в легальной коммунистической печати; в 1934 году он получил место секретаря культурно-просветительного общества «Словенская Матица». В годы войны, как югославский военнопленный, Клопчич угнан в Германию, затем из немецкого концлагеря переведен в итальянский, откуда с частью военнопленных выпущен в 1942 году. Вскоре ему удается связаться с Освободительным Фронтом, а в 1943 году он ушел в партизаны. В народно-освободительной армии Клопчич вел разнообразную агитационно-пропагандистскую деятельность, работая в соответствующем отделе ЦК Коммунистической партии Словении. В сентябре 1943 года Клопчич написал одноактную драму «Мать», которая с большим успехом обошла все партизанские сцены не только в Словении, но и на освобожденной территории в Хорватии и Боснии, ставилась на партизанских базах в Италии и даже — в переводе на французский язык — в Алжире; в общей сложности пьеса была поставлена во время войны более двухсот раз.[9] Кроме того, Клопчич собрал и издал в двух томах «Стихи наших борцов» (1944—1945), куда вошли как произведения известных литераторов, так и самодеятельных, непрофессиональных поэтов, участников народно-освободительного движения в Словении. И сам Клопчич создает актуальные стихи, посвященные партизанской борьбе, клеймит позором предателей родины. В апреле 1945 года он пишет в торжественном стиле стихотворение «К приходу Красной армии», где от имени участников освободительного движения говорит о той вере, которую все годы войны вселял в них «голос из Кремля» и Советская Армия, о братстве по оружию, об ожидании грядущей победы и осуществления всех давних надежд. Стихотворение завершается знаменательными словами: «Уже предвещанный свет разлит по любимой земле, куда брат великий пришел навестить своих братьев».

После окончания войны Клопчич продолжал вести большую общественную и культурно-просветительскую работу, занимал различные ответственные должности, был секретарем, а затем заместителем председателя Общества культурных связей с СССР, возглавлял некоторые издательства и Словенский национальный театр в Любляне.

Хочется отметить, что сборник его избранных стихов и переводов — своеобразная антология поэта — имеет подзаголовок-посвящение: «К пятидесятилетию Октябрьской революции»,[10] что как бы перекликается с посвящением его первого сборника. В 1978 году Клопчич избран членом-корреспондентом Словенской Академии наук и искусств, при этом наряду с другими заслугами поэта в области словенской литературы и культуры особое значение придавалось его обширной, плодотворной, можно сказать даже эпохальной, переводческой деятельности.

С годами переводческое мастерство Клопчича развивалось и совершенствовалось. Еще юношей, в семнадцати-восемнадцатилетнем возрасте, он начал переводить немецкие революционные песни, которые публиковались в рабочей печати, стихи А. Петцольда, Э. Толлера и др. Впоследствии он переводил немецких (особенно Гейне), чешских, хорватских, сербских, македонских, китайских, американских негритянских поэтов. Но совершенно особое место в его переводческой деятельности в течение более чем полувека занимает русская поэзия. Вот как по этому поводу высказывается сам Клопчич: «Тысячи и тысячи русских стихов перевел я на словенский язык, ради них я, собственно говоря, оставил свое оригинальное творчество. И мне не жаль: около 30 тысяч русских классических, в строгие формы отлитых стихов в словенских переводах — это обогащение нашей литературы» (письмо от 7 февраля 1982 году автору данной статьи).

В 1927 году Клопчич перевел, а в 1928 году опубликовал в видном словенском литературном журнале «Люблянски звон» («Люблянский колокол») и вскоре затем отдельным изданием поэму А. Блока «Двенадцать». Это было не только первое обращение Клопчича как переводчика к русской литературе, но одновременно и первый перевод произведения советской поэзии в Словении,[11] предисловие к книжному изданию (в серии «Пролетарская библиотека») написал Братко Крефт, впоследствии видный словенский писатель и литературовед. Позже, уже в послевоенные годы,

(переведенное также Н. Н. Бахтиным — «Резец», 1937, № 5), «Считалка», «Корова», «Дитя не хочет спать», «Три желания».

[8] Библиография находится в Картотеке Н. Н. Бахтина в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом).

[9] *Liška J.* Življenje in delo Mileta Klopčiča, s. 139. Сейчас по этой пьесе Клопчича создан телефильм.

[10] *Klopčič M.* Pesmi in prepesnitve. Ljubljana, 1968.

[11] *Liška J.* Opombe k spremni besedi.— In: *Klopčič M.* Pesmi in prepesnitve. Ljubljana, 1968, s. 157.

lib.pushkinskijdom.ru

Клопчич перевод этот существенно переработал, можно сказать, перевел поэму почти заново, опубликовав ее в 1957 году (с предисловием переводчика) и в 1967 году (с обширным предисловием Б. Крефта).

Вскоре после поэмы Блока Клопчич перевел и опубликовал также в «Люблянском звоне» (1928) стихотворение Есенина «Русь Советская», с тех пор он не прекращал работы над переводами произведений русской литературы, главным образом русской классической поэзии, особое место постоянно принадлежало при этом творчеству Пушкина и Лермонтова.

К систематическим переводам пушкинской поэзии Клопчич приступил в 1937 году, когда широко отмечалось 100-летие со дня смерти великого русского поэта. Летом этого года на словенском языке был издан сборник избранных пушкинских стихотворений, куда вошло более сорока переводов Клопчича и четыре перевода О. Жупанчича.[12] Небольшое предисловие и комментарии к сборнику также принадлежат Клопчичу.

В 1938—1939 годах Клопчич приступает и к переводам стихотворений Лермонтова, публикуя их в журналах. В 1939 году в «Люблянском звоне» были напечатаны переведенные им стихотворения «Отчего», «Нет, не тебя так пылко я люблю. . .», «Выхожу один я на дорогу. . .», «Сон»,[13] а в 1940 году — «Парус» и «Молитва» («Не обвиняй меня, всесильный. . .»).[14] Несколько ранее, в начале 1938 года, в этом журнале появилась переведенная Клопчичем легенда «О двух великих грешниках» из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» с подзаголовком «К шестидесятилетию смерти».[15] К сожалению, в дальнейшем к творчеству Некрасова Клопчич больше не возвращался.

Работа над переводами произведений русских поэтов в те годы затруднялась недоступностью для переводчиков новейших советских изданий, которые в королевскую Югославию не поступали, приходилось пользоваться старыми и неполными изданиями.

После войны, весной 1946 года, М. Клопчич впервые посетил нашу страну; во время этой поездки он приобрел и целый ряд необходимых для его переводческой деятельности книг, включая академическое издание Пушкина. Это способствовало продолжению работы Клопчича над переводами пушкинских произведений. В 1948 году Клопчич предложил Государственному Издательству Словении проспект шеститомного собрания избранных произведений Пушкина. Составителем и главным редактором всего издания был сам Клопчич, при этом он не только продолжал переводить пушкинские стихотворения, но и принялся за переводы иных, самых разнообразных по жанрам произведений — он перевел «Евгения Онегина», «Графа Нулина», четыре пушкинские сказки, повесть «Египетские ночи», избранные статьи и письма. Полностью издание это было осуществлено в 1949—1967 годах.[16] В последний, шестой том вошел «Евгений Онегин», над переводом которого Клопчич работал почти два десятилетия. Предшествующие пять томов, распроданные к этому времени, были в дополненном и местами исправленном виде переизданы вторично в 1970 году.[17]

---

[12] *Puškin A. S.* Pesmi. Ljubljana, 1937.

[13] Ljubljanski zvon, 1939, s. 558—559. В это же время Клопчич написал и опубликовал небольшой популярный очерк жизни и творчества Лермонтова (*Klopčič M.* Mihail Jurjevič Lermontov. Življenjepisna skica. — Ljubljanski zvon, 1939, s. 599—604).

[14] Ljubljanski zvon, 1940, s. 238—239. В 1941 году Клопчич опубликовал также свой перевод биографического романа о Лермонтове «Демон», принадлежащего немецкому слависту А. Лютеру. В послевоенный период этот перевод был переиздан в Словении еще трижды.

[15] Pesem o dveh velikih grešnikih. Iz epa «Komu se v Rusiji dobro godi?» (Ob šestdesetletnici smrti — prevedel Mile Klopčič). — Ljubljanski svon, 1938, št. 1—2, s. 64—66. Перевод этот неоднократно перепечатывался и позже — в журнале «Obzornik» (1948, št. 2) в сопровождении предисловия переводчика, в издании «Мировая литература» (Svetovna Književnost, II, Ljubljana, 1964) и др.

[16] *Puškin A. S.* Izbrano delo v šestih knjigah. I. Pesmi, 1950; II. Povesti, 1949. Prevedel V. Levstik («Арап Петра Великого», «Повести Белкина», «История села Горюхина», «Рославлев», «Дубровский», «Пиковая дама», «Кирджали»); III. Povesti, članki, pisma, 1951. Prevedla M. Klopčič in Vl. Levstik («Капитанская дочка» и «Путешествие в Арзрум» — перевел В. Левстик, «Египетские ночи», статьи, письма — пер. М. Клопчич); IV. Drame, 1949. Prevedel J. Vidmar («Борис Годунов», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы», «Русалка», «Сцены из рыцарских времен»); V. Pesnitve, Pravljice, 1959 («Бахчисарайский фонтан», пер. Тит Видмар; «Цыганы», пер. Й. Удович; «Граф Нулин», пер. М. Клопчич; «Полтава», пер. Й. Удович; «Медный всадник», пер. О. Жупанчич; «Сказка о царе Салтане», пер. О. Жупанчич; «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о мертвой царевне. . .», «Сказка о золотом петушке» — пер. М. Клопчич); VI. Jevgenij Onjegin, 1967. Prevedel M. Klopčič.

[17] Так, стихотворения Пушкина, которым отводится первый том, в издании 1970 года дополнены двадцатью пятью новыми переводами Клопчича. В результ-

lib.pushkinskijdom.ru

Все издание предваряет принадлежащая Клопчичу обширная статья о жизни и творчестве Пушкина, каждый из последующих томов открывается предисловием,[18] все тома сопровождаются подробными комментариями. Этот справочный аппарат, как и непосредственная работа над переводами, свидетельствуют о серьезной, глубокой филологической подготовке Клопчича. В конце последнего, шестого тома он приводит основное из использованной им литературы о Пушкине — здесь труды Д. Д. Благого, Б. В. Томашевского, Б. С. Мейлаха, М. А. Цявловского, А. Л. Слонимского, Н. Л. Бродского, И. Л. Андроникова, книга под редакцией Н. В. Измайлова «Пушкин в письмах Карамзиных 1836—1837 годов» (М.—Л., 1960), серийные издания, такие, как «Пушкин. Исследования и материалы», «Временник Пушкинской комиссии», «Литературное наследство» и др. Использует Клопчич и «Словарь языка А. С. Пушкина» (т. I—IV, М., 1956—1961), и, конечно, обращает самое пристальное внимание на комментарии в тех изданиях сочинений Пушкина, которыми он пользовался, особенно это относится к академическому «Полному собранию сочинений в шести томах» под редакцией М. А. Цявловского (М., 1936—1938).

Переводы Клопчича свидетельствуют о его вдумчивом, как правило, очень верном прочтении Пушкина (неточности, вызванные недостаточным пониманием текста, единичны). Глубоко вникая в смысл подлинника, в авторский замысел, переводчик стремится как можно полнее передать идейно-эмоциональное богатство пушкинских произведений, что требует воссоздания соответствующего, столь же широкого стилистического диапазона и звукового воплощения, в первую очередь аналогичных ритмико-метрических форм.

Версификационной стороне своих переводов Клопчич уделяет очень большое внимание и достигает в этом отношении прекрасных результатов. Соответствие многих особенностей русской и словенской просодии, силлабо-тоническая система стихосложения, утвердившаяся в словенской поэзии XIX века, создают возможность воспроизведения в переводах на словенский язык метрико-ритмической структуры произведений русской классической поэзии. Переводя Пушкина, Клопчич достигает в этом отношении очень большой точности, он строго сохраняет пушкинский размер, количество стоп в стихе. Так, среди принадлежащих Клопчичу переводов пушкинских стихотворений (в издании 1970 года) встречаются лишь два случая, где размер изменен, причем в одном из них (в переводе стихотворения «Телега жизни», где четырехстопный ямб случайно был заменен пятистопным) Клопчич сам обнаружил эту метрическую неадекватность и заново перевел стихотворение — этот переработанный вариант перевода, более точный также в смысловом и стилистическом отношении, опубликован в новейшем, миниатюрном издании пушкинских стихотворений.[19]

Сохраняя размер подлинника, Клопчич, как правило, воспроизводит и особенности строфики переводимых произведений. Так, например, он совершенно адекватно передает столь редкую, лишь один раз встречающуюся у Пушкина форму (разностопный амфибрахий, имитирующий античный дифирамб)[20] — строфу «Вакхической песни».[21] Великолепно воссоздает он и такое трудное для перевода строфическое построение, как октава, мастерски воспроизводит ее сложную архитектонику, строго следуя правилу альтернанса, что мы видим, например, в переводе пушкинской «Осени», где сохраняется и александрийский стих. В примечании к этому стихотворению сам переводчик признается в единственном и вполне сознательном отступлении от заданной формы (в седьмом—восьмом стихах VIII строфы) ради сохранения рифмующихся слов «организм» — «прозаизм»,[22] поставленных Пушкиным в такой заметной позиции не случайно.[23]

тате в книгу вошло около 150 произведений, из них лишь шесть переведены не Клопчичем (три перевода принадлежат О. Жупанчичу, по одному — Ф. Левстику, Й. Видмару и Б. Водушеку).

[18] Все предисловия за исключением четвертого тома и все комментарии написаны М. Клопчичем (предисловие к четвертому тому принадлежит Б. Крефту). Следует попутно также назвать посвященные Пушкину статьи Клопчича, написанные им в послевоенные годы и опубликованные в периодической печати: Hitlerjevo barbarstvo nad Puškinovim spomenikom. — Tovariš, 1946, št. 2; Puškin in sovjetska doba (ob 110-letnici smrti). — Ljudska pravica, 1947, št. 34; Aleksander Sergejevič Puškin (ob 110-letnici smrti). — Slovenski poročevalec, 1949, št. 34; Aleksander Sergejevič Puškin (ob 150-letnici rojstva). — Novi Svet, 1949; Ob 150-letnici rojstva Aleksandra Puškina. — Slovenski poročevalec, 5.VI.1949 (библиография приводится по: *Liška J.* Opombe. — In: *Klopčič M.* Pesmi in prepesnitve, s. 158).

[19] *Puškin A. S.* Pesmi. Prevedel Mile Klopčič. Ljubljana, 1980. Первое издание этой книги относится к 1959 году.

[20] См.: *Томашевский Б. В.* Пушкин, кн. 2. М.—Л., 1961, с. 85.

[21] Подробнее см. в упомянутой статье автора данной работы — «Словенский поэт Миле Клопчич как переводчик стихотворений А. С. Пушкина».

[22] *Puškin A. S.* Pesmi. Ljubljana, 1970, s. 317—318.

[23] См.: *Степанов Н. Л.* Лирика Пушкина. М., 1959, с. 226—227; *Слоним-*

lib.pushkinskijdom.ru

Но в словенском языке их аналоги имеют не по три, а по четыре слога («organizem» — «prozaizem»), в результате вместо мужской возникает в конце строфы женская рифма. Вероятно, в данном случае переводчик имел все основания поступить именно так, соблюдение формы происходит у него не в ущерб богатому, сложному содержанию и стилистическим особенностям стихотворения.

Единственная «вольность», которую Клопчич очень редко себе позволяет при воссоздании пушкинских версификационных форм ради сохранения каких-то смысловых или стилистических элементов текста, — это отдельные вкрапления с изменением порядка рифмовки, заменой женских рифм мужскими и наоборот, причем, как правило, лишь там, где такие вариации не нарушают общую метрико-ритмическую структуру подлинника («Вновь я посетил. . .», «Андрей Шенье») или иногда встречается замена охватной рифмы перекрестной и наоборот (единичные случаи).

При переводе «Евгения Онегина» Клопчич очень точно воспроизводит онегинскую строфу, что сам подтверждает в предисловии к пушкинскому роману в стихах, тут же поясняя словенскому читателю особенности этой строфы, ее широчайшие выразительные возможности, разнообразно используемые Пушкиным. Переводчик обращает внимание также на некоторое сходство и различия между онегинской строфой (как ямбическим 14-стишием) и классическим сонетом, поскольку сонет в словенской литературе, утвержденный в ней еще в 30-е годы XIX века крупнейшим словенским поэтом Ф. Прешерном, получил очень широкое распространение.

Приведем для примера хотя бы пятую строфу первой главы, которая, как и весь перевод, представляет собой полный метрический эквивалент русского текста.

Мы все учились понемногу,
Чему-нибудь и как-нибудь,
Так воспитаньем, слава богу,
У нас немудрено блеснуть.
Онегин был по мненью многих
(Судей решительных и строгих),
Ученый малый, но педант;
Имел он счастливый талант
Без принужденья в разговоре
Коснуться до всего слегка,
С ученым видом знатока
Хранить молчанье в важном споре
И возбуждать улыбку дам
Огнем нежданных эпиграмм.

Vsi smo po malem se učili,
naj kar in kakor koli bo,
zato s tem, kar smo pridobili,
postavimo se kaj lahko.
Onjegin je po mnenju mnogih
(sodnikov cenjenih in strogih)
bil res pedant, a bistroglav.
Imel je srečen dar, da znal
se zlahka je pomenkovati
o čemer koli s komer že,
z izrazom zvedenca molče
slediti važni kdaj debati,
in z epigrami marsikdaj
gospem izvabiti smehljaj.[24]

Известно, какие огромные трудности стоят перед переводчиками «Евгения Онегина» на другие языки.[25] Со многими из них Клопчич справляется довольно успешно, что видно и из приведенного отрывка. Местами перевод предельно точен, но нигде не отягчен не органичными для словенского языка кальками и буквализмами — в смысловом отношении Клопчич умеет уловить и передать главное, наиболее существенное, прекрасно чувствуя и сохраняя при этом пушкинские интонации, оттенки иронии, неизбежные «переводческие издержки» невелики.

Принадлежащий Клопчичу перевод «Евгения Онегина»[26] бесспорно заслуживает подробного, специального исследования, тем более что в Рукописном отделе Института русской литературы хранятся присланные Клопчичем его беловые автографы и черновые рукописи отрывков из «Онегина»[27] (на которые любезно обратила внимание автора дан-

---

ский А. Мастерство Пушкина. М., 1959, с. 132.

[24] Два первых стиха переведены совершенно точно; далее: «Поэтому тем, что мы получили, можем с легкостью похваляться (показать себя)». Пятый стих переведен точно, в шестом — эпитет «решительных» изменен на «достопочтенных»; единственно в седьмом несколько изменен смысловой акцент: «Был, правда, педант, но сообразительный (ясная голова)». И далее: «Имел он счастливый дар — умел с легкостью беседовать о чем угодно с кем угодно, с выражением знатока молча следить иногда за важными дебатами и эпиграммами частенько выманивать у дам улыбку».

[25] См. об этом: *Алексеев М. П.* «Евгений Онегин» на языках мира. — В кн.: Мастерство перевода. М., 1965, с. 278—279.

[26] Это третий словенский перевод «Евгения Онегина». Ранее пушкинский «роман в стихах» был переведен и опубликован Иваном Приятелем (1909) и Р. Бордоном (1962).

[27] Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 244, оп. 14, № 61 — переводы на словенский язык стихотворений Пушкина «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день. . .»), «Пророк» и XXIX строфа восьмой главы «Евгения Онегина» (беловые автографы с подписью Клопчича); № 64 — черновые автографы отдельных строф из «Евгения Онегина»: из глав пятой (II—V), седьмой (XXXI—XXXIV), восьмой (XXX—XXXIII) и письма Онегина.

lib.pushkinskijdom.ru

ной статьи хранительница Пушкинского фонда Р. Е. Теребенина) — анализ их поможет проникнуть в то, что обычно называют «творческой лабораторией» художника слова, в нашем случае поэта-переводчика, наглядно показать его поиски более точных выразительных средств, некоторые особенности его индивидуального творческого процесса.

«Евгений Онегин» в переводе Клопчича увидел свет не только в виде шестого тома собрания сочинений Пушкина, но почти одновременно, в том же 1967 году, и в дешевой школьной серии «Klasje» («Колосья»)[28] — массовым тиражом, а также в прекрасном иллюстрированном издании (с иллюстрациями советского графика Н. Кузьмина — удачная копия московского издания 1933 года).[29]

Сложнейшее стилистическое многообразие творческого наследия Пушкина, его «стилистическая полифония»,[30] заставляет переводчиков решать труднейшие задачи. Отчасти с ними приходится сталкиваться Клопчичу и при переводе многих произведений других русских поэтов. Дело еще в том, что не все лексико-стилистические пласты русского литературного языка имеют в словенском свои соответствия, свои четкие аналоги. Это относится к такому важному стилистическому компоненту, как церковнославянизмы, которые не только служат существенным атрибутом «высокого» стиля, но часто используются русскими поэтами и в иных художественных целях. Языком церкви у словенцев на протяжении веков была латынь, их литературный язык складывался постепенно на основе живой народной речи, народных говоров его создателей. При воспроизведении стилистических особенностей русской поэзии переводчик не располагает средствами, адекватными церковнославянизмам в русском языке, и вынужден искать иные приемы.

Стихотворения и поэмы Пушкина, как и вообще произведения русской классической поэзии, Клопчич переводит современным словенским литературным языком — богатым и прекрасным, все оттенки и возможности которого великолепно ощущает, используя, когда нужно, и разговорные формы, и просторечия. Лишь в редких случаях употребляет переводчик несколько архаичные формы; как правило, необходимая стилизация достигается путем тщательного отбора лексики живого языка и умелого использования интонационно-синтаксических средств. Так, например, при переводе пушкинского стихотворения «Пророк», особенно насыщенного церковнославянизмами,[31] приближение к библейски-высокому повествовательному стилю возникает у Клопчича благодаря искусному, строгому выбору лексического материала и синтаксическим приемам, главным образом нагнетению конструкций с союзом «и»,[32] который в словенском тексте, как и в подлиннике, часто выступает в роли анафоры. По-своему воссоздает Клопчич пушкинские анафоры и синтаксическую специфику — и соответственно торжественно-высокий слог — также в переводе первого стихотворения из «Подражаний Корану». Немалую роль в воспроизведении подобного стиля играют и инверсии (постпозитивное употребление прилагательных).[33]

В тех случаях, где это требует подлинник, Клопчич искусно воссоздает народную речь (например, в репликах няни в «Евгении Онегине»), прекрасно передает близость к фольклору таких, например, пушкинских произведений, как «Песни о Стеньке Разине»,[34] тонко ощущает и удачно воспроизводит народный колорит пушкинских сказок. Покажем это на примере перевода «Сказки о попе и о работнике его Балде».

Творческие находки начинаются здесь уже с заглавия — Клопчич удачно подбирает словенский эквивалент для имени главного персонажа; по-словенски он назван «Trapé» (производное от «trap» — «дурак», с чуть смягченным оттенком, вроде русского «дурачина»). И весь словенский текст сказки изобилует остроумными переводческими решениями, изобретательностью, обычно обусловленной тонким языковым чутьем и глубоким проникновением в текст подлинника. Сопоставим начало перевода с пушкинским оригиналом:

Жил-был поп,
Толоконный лоб.
Пошел поп по базару
Посмотреть кой-какого товару.
Навстречу ему Балда
Идет, сам не зная куда.
«Что, батька, так рано поднялся?
Чего ты взыскался?»
Поп ему в ответ: «Нужен мне работник:
Повар, конюх и плотник.
А где найти мне такого
Служителя не слишком дорогого?»

---

[28] Послесловие и комментарии в этом издании принадлежат словенской исследовательнице русской литературы Вере Бричич.

[29] Об этом удачном словенском издании сообщалось в «Правде» от 8 января 1968 года.

[30] Выражение А. Слонимского.

[31] См. об этом: *Степанов Н. П.* Указ. соч., с. 360.

[32] О различных функциях союза «и» в пушкинском «Пророке» см.: *Виноградов В. В.* Язык Пушкина. М.—Л., 1935, с. 134—136.

[33] Подробнее см. в упоминавшейся статье «Словенский поэт Миле Клопчич как переводчик стихотворений А. С. Пушкина».

[34] Подробнее см. там же.

lib.pushkinskijdom.ru

Živel je pop,
butast ko snop.
Šel je gledat na trg navsezgodaj,
kakšna je roba in po čem je naprodaj.
Na trgu Trapé je stal,
sam ni vedel, kam bi se dal.
«Dobro jutro, batjuška, ti želim.
Nemara ti lahko postrežem s čim?»
Pop odgovori: «Iščem konjarja,
ki bil bi tudi za kuharja in tesarja.
Kje bi se našel hlapec tak?
Delaven, pa ne predrag!»

Буквально: «Жил поп (словенское слово «pop» в значении «духовное лицо» имеет по сравнению с русским аналогом более выраженный иронический или отрицательный экспрессивный оттенок, хотя употребляется и в значении более узком — «православный священник») [35] / тупоумный (глупый) как сноп (что можно признать удачной заменой русского — практически не переводимого — образа; стиль подлинника выдержан), / Пошел он ранним утром посмотреть на базар, / какой есть товар и почем продается. / На базаре стоял Трапé, / сам не знал, куда бы податься. / «С добрым утром, батюшка (русское слово «batjuška», сохраняя явственную связь со своим исконным ареалом, вошло в словенский язык в значении «отец», как уважительное или ласковое обращение, но не как специфическое обращение к духовному лицу). Может, подсобить (услужить) тебе чем?» (грубоватое, малопочтительное обращение Балды к попу явно смягчено — приближено к обычаям католической словенской деревни, хотя переводчик сохраняет здесь обращение к попу «на ты», невозможное в отношениях между словенским священником и его сельской паствой, что придает этому, казалось бы, вежливому приветствию определенный иронический или фамильярный оттенок). Поп отвечает: «Ищу конюха, / который был бы также поваром и плотником. / Где найти такого батрака? / Работящего, но не слишком дорогого!»

Конечно, обратный перевод не в состоянии воспроизвести многие экспрессивно-стилистические оттенки текста Клопчича, хотя в какой-то степени все же может показать направление его переводческих исканий, способы решения трудных задач, стилизаторское искусство. И далее в своем переводе Клопчич последовательно воспроизводит стилистические особенности подлинника, постоянно использует народные обороты речи, идиомы, сохраняет интонационную живость и непринужденность как в повествовании, так и в репликах персонажей. Например, в таком непростом случае — при переводе стиха «Да понадеялся он на русский авось» — Клопчич образует, можно сказать, даже конструирует адекватную смысловую замену для «авось», соединяет посредством дефисов составные части, чтобы они воспринимались как единое речение, и заключает в кавычки: «zanesel se je na ruski „bo-že-tako“» (т. е. «понадеялся на русское „уж как-нибудь“», или точнее «уж как-нибудь обойдется»). Позволяет себе Клопчич — вынужденно — лишь одну смысловую вольность: заменяет в «расплате» щелчки («щелки») оплеухами, поскольку в словенском языке нет точного лексического соответствия для сильного щелчка в нужном смысле этого слова. Стилистическую цельность в словенском тексте эта замена не нарушает. Нужно еще сказать, что Клопчич умело воспроизводит «раешник» пушкинской сказки, варьируя его в духе подлинника при четком сохранении парной рифмовки стихов.

Удачно переводит Клопчич также «Сказку о рыбаке и рыбке», где стремится воспроизвести особенности пушкинского стиха,[36] «Сказку о мертвой царевне и о семи богатырях» и «Сказку о золотом петушке»,[37] где строго сохраняется метрическая форма подлинника.

Естественно, при переводе пушкинских творений не все образы подлинника или не все их оттенки удается воссоздать в словенском тексте — местами неизбежно возникают отклонения или упрощения, так называемые «переводческие издержки». Изредка бывает, что в удачных в целом переводах встречаются отдельные смысловые неточности, вызванные различными причинами — иногда несоответствием русского и словенского ареала, расхождением в каких-то обычаях, деталях быта или не совсем верно понятым русским словом, когда упускается из виду одно из его значений, но случаи эти очень редки, единичны.[38]

[35] См.: Slovar slovenskega knjižnega jezika. Knj. III. Ljubljana, 1979, s. 821.

[36] Интересно отметить, что сходную метрико-ритмическую структуру в первой из пушкинских «Песен о Стеньке Разине», определяемую С. М. Бонди как обработанный в русском народном стиле дольник (см.: *Бонди С. М.* О Пушкине. Статьи и исследования. М., 1978, с. 428), Клопчич передает иначе, используя «десетерац» («десятисложник»), широко распространенный в сербском народном эпосе и имеющий в словенской поэзии свои традиции. (Подробнее см. в указанной статье «Словенский поэт Миле Клопчич как переводчик стихотворений А. С. Пушкина»).

[37] «Сказку о царе Салтане» перевел виднейший словенский поэт XX века Отон Жупанчич (см. об этом подробнее: *Рыжова М. И.* Русская поэзия в словенских переводах Отона Жупанчича. — Русская литература, 1977, № 3, с. 165—166). Все эти пушкинские сказки были изданы также отдельной книгой с иллюстрациями словенского художника Й. Цпухи (*Puškin A. S.* Pravljice. Ljubljana, 1960).

[38] Подробнее об отдельных таких случаях см. в указанной статье «Словенский

lib.pushkinskijdom.ru

Занимаясь переводами произведений Пушкина, подготовкой к изданию и переизданию его собрания сочинений — этим капитальным трудом, очень приблизившим Пушкина к словенцам, Клопчич одновременно не упускает из поля зрения и творчество Лермонтова. В 1960 году он публикует свои переводы лермонтовских поэм «Демон» и «Мцыри» — каждую отдельным иллюстрированным изданием с послесловием переводчика,[39] а в 1961-м — сборник избранных произведений Лермонтова, приуроченный к 120-летию смерти русского поэта. Кроме названных поэм сюда вошла «Песня про купца Калашникова», 56 избранных стихотворений и «Герой нашего времени» — все произведения в переводах Клопчича,[40] с предисловием и комментариями переводчика. С некоторыми исправлениями книга была переиздана в 1975 году.[41]

Отбирая стихотворения Лермонтова для перевода, Клопчич, естественно, отдает предпочтение произведениям, созданным в 1837—1841 годах, хотя включает в свою книгу и пятнадцать более ранних стихотворений, в их числе «Монолог», «Молитва» («Не обвиняй меня, всесильный. . .»), «1830. Майя. 16 число», «Нищий», «Небо и звезды», «Ангел», «К*» («Я не унижусь пред тобою. . .»), «Нет, я не Байрон. . .», «Парус». В том объеме, в каком лермонтовские стихотворения представлены в однотомнике, выбор их безусловно удачен, особенно это относится к зрелому творческому периоду русского поэта — мы находим в сборнике почти все важнейшие лирические и лиро-эпические произведения Лермонтова этого времени (единственно не хватает здесь таких стихотворений, как «Три пальмы», «Пленный рыцарь», «Листок»); видимо, вполне сознательно опускает переводчик лермонтовские эпиграммы. Конечно, чтобы у словенцев сложилось еще более полное и разностороннее представление о Лермонтове, желательно было бы включение в его «Избраные произведения» драмы «Маскарад», которая, насколько известно автору данной статьи, до сих пор не переведена на словенский язык,[42] только это пожелание не должно быть воспринято как упрек Миле Клопчичу, внесшему и без этого огромный вклад в дело популяризации русской поэзии в Словении.

Словенская критика по праву называет Клопчича лучшим переводчиком Лермонтова на словенский язык на фоне подобных трудов его предшественников и современников.[43] Хотя некоторые из лермонтовских переводов Клопчича рассматривались и высоко оценивались словенскими критиками и литературоведами,[44] эта область его переводческой деятельности также заслуживает более подробного, специального исследования в нашей стране. Остановимся сейчас на этих переводах лишь коротко.

Как и при подходе к пушкинским текстам, Клопчич глубоко вникает в содержание лермонтовских произведений, стремясь передать его в своей словенской версии и при этом точно воспроизвести форму подлинника — его размер, строфический рисунок, иные особенности, что, как правило, переводчику прекрасно удается.[45] Тонко улавливает и верно вос-

---

поэт Миле Клопчич как переводчик стихотворений А. С. Пушкина».

[39] *Lermontov M. J.* Demon. Prevedel Mile Klopčič. Ljubljana, 1960 (первый перевод этой поэмы на словенский язык, принадлежащий Ивану Веселу-Веснину, опубликован в 1870 году); *Lermontov M. J.* Mciri. Prevedel Mile Klopčič. Ljubljana, 1960.

[40] Первый словенский перевод романа «Герой нашего времени», принадлежащий И. Пинтару, вышел в 1883 году; в 1921 году его еще раз перевел и опубликовал В. Борштник. Клопчич перевел роман заново. Стихотворения Лермонтова переводились многими словенскими поэтами, но наиболее продуктивно — И. Веселом-Весниным и Л. Ленардом, издавшим в 1905 году сборник лермонтовской лирики. Однако переводы эти несколько устарели.

[41] *Lermontov M. J.* Izbrano delo. Prevedel Mile Klopčič. Ljubljana, 1975. Избранные стихотворения Лермонтова в переводах Клопчича были изданы также в миниатюрной карманной серии (1964), в школьной серии «Кондор» (1965), в сборнике «Лирика» (1970); «Герой нашего времени» — в серии «Сто романов» (1966).

[42] Opombe. — In: *Lermontov M. J.* Izbrano delo. Ljubljana, 1975, s. 449—451; *Krakar L.* Lermontov in Slovenci. — In: *Krakar L.* Prepletanja. Ljubljana, 1978, s. 201—285.

[43] *Krakar L.* Op. cit., s. 241.

[44] *Novak F.* Dve pesnitvi Lermontova v slovenščini. — Naša sodobnost, 1960, s. 1145—1147; *Brnčič V.* M. J. Lermontov. Pesmi. Junak našega časa. — Jezik in slovstvo, l. XI, 1966, s. 117—119. Словенский поэт и литературовед Лойзе Кракар сопоставляет более ранние переводы лермонтовской лирики на словенский язык с переводами Клопчича, наглядно показывая достоинства последних («Молитва» — «В минуту жизни трудную. . .» — всего 6 переводов; «Парус» — 5 переводов; «Казачья колыбельная песня», «Нет, не тебя так пылко я люблю. . .», «Ангел» — 3 перевода. См.: *Krakar L.* Op. cit., s. 251—278).

[45] Как и в переводах пушкинских творений, единственные (единичные, еще более редкие) отступления от формы подлинника — вкрапления с изменением порядка рифмовки, чередования мужских и женских рифм (в отдельных лирических стихотворениях).

lib.pushkinskijdom.ru

создает он интонационно-мелодическое своеобразие лермонтовских творений, особенно там, где эти элементы выполняют важную художественную функцию. Для примера приведем два отрывка из перевода «Смерть поэта»,[46] в которых достигнута большая, можно сказать, почти предельная смысловая точность и успешно передаются особенности экспрессивного синтаксиса с восклицаниями, вопросами, эмоциональной напряженностью, что свойственно «ораторскому» стилю Лермонтова,[47] и все это при сохранении живых, естественных интонаций словенской речи.

Убит! . . к чему теперь рыданья,
Пустых похвал ненужный хор
И жалкий лепет оправданья?
Судьбы свершился приговор!

Ubit! . . Čemu le žalovanje,
kaj puhle hvale hrup ta čas
in bedno opravičevanje?
Odločil je usode ukaz! [48]

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной
Вступил он в этот свет завистливый и душный
Для сердца вольного и пламенных страстей?
Зачем он руку дал клеветникам ничтожным,
Зачем поверил он словам и ласкам ложным,
Он, с юных лет постигнувший людей? . .

Kaj od prijateljev iz sreče tihe, mirne
je zašel med ljudi zavidne, brezobzirne
do prostega srca in vzvišenih strasti?
Zakaj roko je dal nesramnim obrekljivcem,
kako da je verjel laskačem in lažnivcem,
ko je že v mladih dneh do dna snoznal ljudi? [49]

Сохранение синтаксической специфики, умелый лексический подбор помогают Клопчичу передать стиль подлинника, его гневные интонации, напряженный пафос гениального лермонтовского стихотворения. С большим вниманием относится Клопчич к такой присущей лермонтовскому поэтическому языку особенности, как афористичность; в отдельных случаях она даже чуть акцентируется. Вот, например, как воспроизводится концовка стихотворения «И скучно и грустно»:

И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг —
Такая пустая и глупая шутка. . .

Življenje, če le si zagleda ga hladna zavest,
je klavrna burka in bedasta šala! [50]

Прекрасно передает Клопчич лермонтовский лиризм, тонко чувствуя его оттенки, при этом подмечает и соответственно воспроизводит разновидности стилистического характера. Совсем иначе, чем исполненные страстным пафосом стихотворения, звучат у Клопчича переводы таких произведений, как «Завещание», где сохраняется простота, обыденность лермонтовского языка.

Безусловно удается Клопчичу и работа над такими трудными для перевода поэмами, как «Демон» и «Мцыри». При полном сохранении версификационной формы Клопчич верно передает их философскую и образно-стилистическую специфику. Приведем 25-ю — одну из трех последних строф «Мцыри», особенно важных в идейно-тематическом отношении.[51]

«Прощай, отец. . . дай руку мне;
Ты чувствуешь, моя в огне. . .
Знай, этот пламень с юных дней,
Таяся, жил в груди моей;
Но ныне пищи нет ему,
И он прожег свою тюрьму
И возвратится вновь к тому,
Кто всем законной чередой
Дает страданье и покой. . .
Но что мне в том? — пускай в раю,
В святом, заоблачном краю
Мой дух найдет себе приют. . .
Увы! — за несколько минут
Между крутых и темных скал,
Где я в ребячестве играл,
Я б рай и вечность променял. . .»

Zdaj zbogom. . . pot je moj končan.
Čutiš, kako gori mi dlan?
Ta ogenj skrivoma srce
mi žgal od prvega je dne;
a zdaj, ko ni več reje zanj,

---

[46] До Клопчича это стихотворение переводили на словенский язык Ф. Целестин (1893), И. Приятель (1896), С. Грегорчич (1901), Л. Ленард (1905). См.: *Krakar L.* Op. cit., s. 268—269.

[47] См.: *Виноградов В. В.* Язык Лермонтова. — Русский язык в школе, 1938, № 3, с. 43—44.

[48] Дословно: «Убит! . . К чему оплакивание, что теперь (в это время) шум пустой похвалы и жалкое оправдывание?» Последний стих — с буквальной точностью.

[49] «Зачем от друзей, от счастья тихого, мирного забрел (заблудился, заплутался) среди людей завистливых, беспощадных (невнимательных) к вольному сердцу и высоким страстям? Зачем он руку дал бесстыдным клеветникам, как мог поверить льстецам и лжецам, если уже с юных дней до предела (буквально: до дна) познал людей?»

[50] «Жизнь, если всмотрится в нее холодное сознание, — жалкий фарс и глупая (дурацкая) шутка!»

[51] См.: *Максимов Д.* Поэзия Лермонтова. М.—Л., 1964, с. 241—242.

lib.pushkinskijdom.ru

iz ječe bušil je na plan
in k Njemu vrača se ta dan,
ki v zakonitem redu vse,
trpljenje in mir, ljudem daje. . .
A kaj vse to mi mar? — Naj raj,
naj sveti nadoblačni kraj
odkaže duši tih pristan —
a jaz. . . Gorje! — za en sam dan
ki živel bi ga razigran
v gorah, kjer sem otrok igral
bi raj in večnost žrtvoval. . .[52]

Перевод очень близок к подлиннику в смысловом, эмоциональном, стилистическом отношении, это относится не только к приведенному отрывку, но и ко всему тексту Клопчича, который впервые целиком перевел «Мцыри» на словенский язык. И, как уже говорилось, безукоризненно сохраняется форма (в приведенном отрывке в 12—14-м стихах, как и в подлиннике, — тройная рифма; весь перевод, как и оригинал, целиком построен на мужских рифмах).

Не менее успешно переводит Клопчич и «Песню про купца Калашникова». Он стремится приблизиться к необычному для словенской просодии ритмическому строю «Песни», передать те ее особенности, которые перекликаются с народной поэзией. При этом Клопчич пользуется разными средствами и приемами. Так, он находит удачную замену русскому фольклорному зачину-обращению:

Ох ты гой еси, царь Иван Васильевич!
Čast in slava ti, car Ivan Vasiljevič!

(«Честь и слава тебе, царь Иван Васильевич!»).

Воссоздает он и отрицательное сравнение, часто встречающееся в русских народных песнях:

Не сияет на небе солнце красное,
Не любуются им тучки синие:
То за трапезой сидит во златом венце,
Сидит грозный царь Иван Васильевич.

To ne sije na nebu zlato sončece,
in ne občuduje ga oblakov sinjih zbor:
pač pa sam grozni car Ivan Vasiljevič
z zlato krono na glavi za mizo sedi.[53]

Постоянный эпитет русского фольклора, относящийся к солнцу, — «красное» Клопчич заменяет словенским фольклорным эпитетом — «золотое», здесь же употребляется столь свойственный народным песням уменьшительно-ласкательный суффикс — «sončece» (солнышко). Сходным образом, а также используя другие переводческие находки, Клопчич переводит и остальной текст поэмы. Объем статьи не позволяет рассмотреть все это более подробно.

В течение долгих лет Клопчич работает также над переводами басен Крылова. В 1950 году переводчик издает отдельной книжкой одиннадцать произведений русского баснописца,[54] в 1964 году появляется книга «Пятьдесят басен» — издание, оригинально иллюстрированное словенской художницей М. Вовк, с предисловием (очерком жизни и творчества Крылова) и комментариями Клопчича,[55] в 1975 году он дарит словенским читателям уже «Сто басен Крылова».[56]

Часто Клопчича привлекают басни, не потерявшие сатирической остроты и в наши дни,[57] но обращается он и к произведениям, имеющим исторический подтекст («Волк на псарне»). Вообще в поле его зрения оказываются почти все известнейшие басни Крылова, которые он успешно переводит на родной язык. В словенской интерпретации крыловские басни полностью сохраняют свой сатирический смысл, соответствующие оттенки иронии и при этом живость, непринужденность повествования. Приведем для примера в целом точный и верный перевод басни «Лебедь, Щука и Рак»:

Когда в товарищах согласья нет,
На лад их дело не пойдет,
И выйдет из него не дело, только мука.

Однажды Лебедь, Рак да Щука
Везти с поклажей воз взялись,
И вместе трое все в него впряглись;
Из кожи лезут вон, а возу все нет ходу!
Поклажа бы для них казалась и легка:
Да Лебедь рвется в облака,
Рак пятится назад, а Щука тянет в воду.
Кто виноват из них, кто прав, — судить не нам;
Да только воз и ныне там.

---

[52] «Теперь прощай. . . путь мой окончен. Чувствуешь, как горит моя ладонь? Этот огонь тайком жег мне сердце с первого дня, а теперь, когда для него нет больше пищи, из тюрьмы вырвался на простор и возвращается сегодня к Нему, который законным чередом дает людям все, страдание и покой. А мне что до этого? — Пусть рай, пусть святой заоблачный край окажет душе моей тихое пристанище — а я. . . О горе! (соответствует русскому междометию «увы») — за один-единственный день, который прожил бы беспечно в горах, где играл ребенком, пожертвовал бы рай и вечность. . .»

[53] То не золотое солнышко сияет на небе и не любуется им стая туч синих, нет, это сам грозный царь Иван Васильевич в золотой короне (на голове) за столом сидит.

[54] *Krilov I. A.* Basni. Ljubljana, 1950.

[55] *Krilov I. A.* Petdeset basni. Poslovenil, uvod in opombe napisal M. Klopčič. Ilustrirala Melita Vovk. Ljubljana, 1964.

[56] *Krilov I. A.* Sto basni. Ljubljana, 1975.

[57] *Liška J.* Življenje in delo Mileta Klopčiča, s. 142.

lib.pushkinskijdom.ru

Ljudem, ki ni jim sloge mar,
ne gre spod rok nobena stvar,
zaman je ves napor — njih delež je le muka.

Da voz prepeljejo, so se ondan
zmenili rak, labod in ščuka.
Vsi trije so lepo se vpregli vanj;
napenjajo moči, a voz nikamor nočè!
Saj breme ne biló bi zanje pretežko,
a kaj: labod se vzpenja pod nebo,
rak vleče pač nazaj, a ščuka v vódo hoče.
Kdo kriv je, kdo nekriv — kaj bi sodili mi;
a voz še danes tam stoji.[58]

Что касается метрики, то Клопчич, хорошо усвоив особенности крыловского разностопного ямба, свободно варьирует его в духе подлинника, меняя иногда и порядок рифмовки, что мы встречаем и здесь, и в большинстве переводов других басен, хотя в отдельных местах он очень точно воспроизводит размер русского текста. Такое свободное варьирование излюбленных версификационных форм Крылова прекрасно сочетается у Клопчича (как и в подлиннике) с естественными интонациями повествовательного слога — иногда кажется, будто Клопчич не переводит, а как бы пересказывает басню, находит подобающие народные, разговорные обороты речи, иногда пользуется словенскими идиомами, фразеологическими сочетаниями, которых нет в подлиннике, порой удачно подбирая эквивалентную замену русскому речению, например в басне «Крестьянин и Смерть»:

Зовет он Смерть: она у нас не за горами,
А за плечами.

...je klical smrt; ta pa pri nas ni za gorami,
a za petami.

Буквально: «. . .звал смерть; а та у нас не за горами, а за пятами» — т. е. идет по пятам.

Воссоздавая народный характер языка басен, Клопчич в большинстве случаев точно и метко передает также его афористичность — как в сентенциях, так и в тексте. Вот концовка той же басни:

. . .как бывает жить ни тошно,
А умирать еще тошней.
. . .živeti je sicer hudo,
umreti pa je dvakrat huje.[59]

Иногда Клопчич средствами народного языка даже усиливает крыловскую афористичность, например в концовке (сентенции) басни «Петух и Жемчужное зерно»:

Невежды судят точно так:
В чем толку не поймут, то все у них пустяк.
Prismoda je enakih misli:
to, česar ne pozna, tega pač nima v čisli.[60]

Пользуясь словенскими народными речениями, Клопчич иногда словенизирует в басне и другие элементы — кое-что из русского ареала заменяет словенским, так что возникает ощущение, будто действие этих басен происходит в словенском селе. Нередко изменяются собственные имена — в басне «Волк и Кот» вместо Степана и Демьяна соответственно появляются Ванчек и Франчек, вместо Трофима и Клима — Блаж и Томаж, кот назван не Васькой, а просто Муц, т. е. Киска. Все имена заменены и в басне «Крестьянин в беде», а басня «Мирон» носит название «Богатай» — так переименовал переводчик главного героя; имя выбрано им, разумеется, не случайно, оно служит характеристике персонажа. В басне «Демьянова уха» Клопчич идет еще дальше. Здесь изменены не только имена (вместо Демьяна — Блаж, вместо Фоки — Шимен), но и сама уха превращается в куриную похлебку. Дело в том, что в словенском языке старое этимологическое соответствие русскому слову «уха» — «juha» означает суп вообще, для смыслового соответствия необходимо было бы добавить определение — «ribja juha». Клопчич, вероятно, хотел сохранить выразительный лаконизм заглавия, ставшего у нас уже, можно сказать, идиоматическим выражением, употребляемым в нарицательном значении. Это, видимо, и побудило переводчика озаглавить басню «Blaževa obara» и внести соответствующие изменения в текст.

В других переводах русской классики мы таких изменений не встречаем — наоборот, Клопчич тщательно старается передать национальный колорит, «русский дух» пушкинских и лермонтовских произведений, воспроизвести, где это требует текст, русские обычаи, бытовые особенности и, разумеется, сохраняет имена персонажей. В данном случае он ставит перед собой иную художественную задачу —

---

[58] Буквально: «У людей, которые не заботятся о согласии, не ладится ни одно дело, напрасны все усилия — их удел лишь мука. Чтобы перевезти воз, договорились на днях Рак, Лебедь и Щука. Все трое как следует в него впряглись; напрягают силы, а воз никак не сдвинется! Хотя тяжесть для них и не слишком велика, но Лебедь поднимается к небу, Рак же тянет назад, а Щука хочет в воду. Кто виноват, кто не виновен — как нам судить; а воз и сегодня там стоит».

[59] «Жить, правда, тяжко, но умирать тяжелей (хуже) вдвое».

[60] «У придурковатого — те же мысли: чего он не знает, то у него не в чести» (по-словенски это звучит как пословица).

lib.pushkinskijdom.ru

мы имеем дело здесь со своеобразной обработкой, которую Клопчич производит совершенно сознательно, целенаправленно, желая приблизить крыловские басни к словенскому народному мироощущению — в какой-то степени он следует примеру самого Крылова.

Названными русскими поэтами далеко не исчерпывается деятельность Клопчича как переводчика и популяризатора русской литературы в Словении, круг его интересов значительно шире — внимание его привлекает не только классика, но и современные, новейшие произведения, не только поэзия, но и проза, драматургия, литература для детей.

Еще во время войны, руководствуясь, вероятно, нуждами и возможностями партизанской сцены, Клопчич перевел две одноактные пьесы А. П. Чехова — «Медведь» и «Предложение». В послевоенные годы он обращается к драматургии М. Горького — переводит драмы «Мещане» (опубликована в 1950 году) и «Васса Железнова» (поставлена в Люблянском драматическом театре в 1954 году); горьковский «Буревестник» был переведен Клопчичем несколько раньше (опубликован в сборнике его переводов в 1952 году).[61] Вместе со своим братом, Франце Клопчичем, он берется за перевод пьес Маяковского — «Баня» (поставлена в театре в 1958 году) и «Клоп». Желая познакомить своих соотечественников с новейшей советской драматургией, М. Клопчич переводит для Люблянского театра пьесу А. Арбузова «Иркутская история» (поставлена в 1962 году).

В 1958 году юношеское издательство в Любляне публикует переведенную Клопчичем сказку Ю. Олеши «Три толстяка»,[62] а в 1959 году — одну из детских пьес С. Михалкова. Клопчич переводит и издает (в 1963-м и 1965 годах) также сказку «Петя и волк» — текст к симфонической сказке для чтеца с оркестром С. Прокофьева,[63] а затем и такую популярную детскую книжку К. Чуковского, как «Айболит», при этом переводчик удачно переделывает на словенский лад имя главного персонажа.[64]

Клопчичу принадлежат переводы некоторых стихотворений Н. Тихонова, А. Твардовского, С. Маршака.

В 1962—1963 годах Клопчич с увлечением работает над переводом еще одного шедевра русской литературы XIX века — над сказкой П. Ершова «Конек-Горбунок», которая издается на словенском языке в 1967 году.[65] Миле Клопчичу принадлежит огромная заслуга в деле популяризации русской литературы в Словении. Особое значение имеют его переводы русской поэзии, обладающие истинно высокими художественными качествами. Клопчич достиг того, что не удавалось его предшественникам, — сделал наследие Пушкина и Лермонтова достоянием широчайшей читательской аудитории Словении, воспринявшей творчество русских поэтов как доступную ей безусловную, великую идейно-эстетическую ценность. Длительный, упорный, самоотверженный труд Клопчича, завершившийся такими блестящими достижениями, можно по праву оценить как настоящий творческий подвиг.

---

[61] *Klopčic M. Divji* grm. Ljubljana, 1952.

[62] *Oleša J.* Trije debeluhi (povest za mladino). Ljubljana, 1958.

[63] *Prokofjev S.* Peter in volk. Pravljica v verzih. 1963; 1965.

[64] *Čukovski K.* Doktor Jojboli. Povest za mladino. 1963.

[65] *Jeršov P.* Konjiček grbavček. Ljubljana, 1967.

Йоле Станишич

ЛЕРМОНТОВ В ЮГОСЛАВИИ

(ВОЗДЕЙСТВИЕ ЛЕРМОНТОВСКОЙ ПОЭЗИИ НА Й. ДУЧИЧА)

Восприятие Лермонтова у южных славян необходимо рассматривать в контексте социально-политических отношений южнославянских стран к России, в контексте многовековых братских традиций и высоких этических и свободолюбивых устремлений южнославянских народов и их надежд на Россию. Поэты Сербии, Черногории, Хорватии и Словении всегда помнили эти священные традиции и ту огромную роль, которую Россия играла в освобождении балканских народов. И если речь о поэзии — все это нельзя отрывать от живой истории, ибо литература у южных славян, сохраняя высокие эстетические достоинства, всегда имела ярко выраженную социально-этическую черту.

Для многих южнославянских поэтов Лермонтов оказался поэтическим образцом. К своим сборникам, поэмам или отдельным стихотворениям многие предпосылали эпиграфы из Лермонтова; нередко встречаются в самой ткани текста

lib.pushkinskijdom.ru

лермонтовские реминисценции. Крупнейший поэт Словении XX века Отон Жупанчич (1878—1949) и Й. Дучич называли Лермонтова гением.[1]

* * *

Впервые у южных славян[2] имя Лермонтова прозвучало в Хорватии в 1841 году. Станко Враз (1810—1851) — крупный двуязычный поэт и выдающийся переводчик с нескольких европейских языков — в ежемесячном обзоре русской словесности за 1840 год[3] высоко оценил лирику русского поэта, а также роман «Герой нашего времени». С. Враз первым среди южных славян начал переводить Лермонтова, но эти переводы были опубликованы только посмертно, в 1868 году.

В сербской прессе Лермонтов упоминается тоже в начале 1840-х годов. «Герой нашего времени» впервые был опубликован (без повести «Максим Максимыч») в 1856 году в сербской газете «Седмица» (№ 75—195), а в 1858 году там же появился «Ашик-Кериб». Полный перевод «Героя нашего времени» был осуществлен в Сербии Дж. Поповичем в 1863 году. Перевод «Демона» Й. Й. Змаем стал событием во всей переводной литературе южных славян («Сербски летопис», 1862, кн. 106; отд. изд. Будим, 1863). Этот перевод навсегда ввел Лермонтова в сербскую культуру. Известный сербский филолог С. Новакович в 1862—1865 годах перевел несколько лермонтовских стихотворений. Эти переводы не обладали высокой поэтичностью, но они явились ступенью на пути к более совершенным переводам.

Хорватский журнал «Виенац» был одной из трибун русской литературы. В нем с 1869 года печатаются стихи и поэмы Лермонтова в переводе С. Бузолича и Й. Трнского, Л. Вукелича и В. Вежича. В 70-е годы Лермонтова переводят и крупнейшие хорватские филологи М. Шрепель и Т. Маретич (в 1875 году Т. Маретич перевел «Боярина Оршу» и «Завещание»). Впервые «Герой нашего времени» в Хорватии появился в 1883 году в переводе М. Грубера.

В 70-е и 80-е годы Лермонтова переводят братья Иличи: Милутин, Драгутин и Вославв. В. Илич перевел «Завещание» в 1881 году. Это же стихотворение в 1896 году перевел и Й. Й. Змай («Опорука»); и ритмически, и содержанием Змай ближе к подлиннику, но перевод В. Илича пользуется гораздо большей популярностью и в критике признан более поэтичным, чем перевод Й. Й. Змая, Т. Маретича и Р. Одавича.

В 90-е годы появляются в Черногории переводы Й. Поповича-Липовца, Ж. Драгович перевел «Боярина Оршу», а Н. С. Любиша — «Мцыри».

В 1896 году Дучич в журнале «Зора» публикует первые переводы из Лермонтова. Там же в 1896—1897 годах печатается перевод «Мцыри» О. Глушчевича (он же в 1893 году опубликовал «Песню про царя Ивана Васильевича. . .»).

В конце XIX—начале XX века около двадцати сербских поэтов переводят Лермонтова. Среди них А. Шантич, М. Митрович, С. Чорович, В. Петрович. В 1909 году Й. Максимович, переводчик Тургенева и Толстого, опубликовал прозаический перевод «Демона» (журнал «СКГ», кн. 23, бр. 9—10), который в литературном процессе Сербии не сыграл значительной роли, ибо этим переводом нарушена закономерность литературного жанра. И в 1914 году в сборнике «Звуци руске лире» появились девятнадцать переводов из Лермонтова Р. Одавича.

В 1918 году выходит в переводе Богдановича «Герой нашего времени» с послесловием Д. Цесарича — молодого хорватского поэта, будущего лучшего переводчика Лермонтова у хорватов. Наиболее удачный перевод этого произведения осуществил в 1921 году крупнейший сербский переводчик русской и советской классической прозы М. Московлевич. В этом же году были переизданы переводы О. Глушчевича, а в 1927 году в сборнике «Руска лирика» вышли переводы К. Тарановского; при всем их метрическом совершенстве и точности в них отсутствует живой нерв поэзии.

С драматургией Лермонтова Югославия познакомилась позднее. «Маскарад» появился в Черногории в 1909 году в переводе Б. Беговича. В 1944 году в Хорватии Л. Прпич выпустил книгу переводов Лермонтова, где был и «Маскарад». Блестяще перевел это произведение в 1964 году видный хорватский поэт Густав Крклец — один из тончайших лириков и лучший пропагандист творчества Есенина у южных славян.

В 1951 году в Хорватии Д. Цесарич и Г. Витез выпустили сборник стихотворений Лермонтова. В 1955 году появились поэмы Лермонтова в переводе Прпича и Цесарича с послесловием Й. Бадалича «Лермонтов в хорватской литературе».

---

[1] С восхищением Дучич относился и к поэзии словенца Жупанчича и болгарина П. Славейкова, писавшего, что «великий русский поэт вобрал в себя душу своего народа» (*Славейков П.* Събрани съчинения, т. 5. София, 1959, с. 78). Дучичу был близок и болгарский поэт П. Яворов (1878—1914), на которого сильнейшее влияние оказала поэзия Лермонтова. «Поэзия Лермонтова — самая совершенная исповедь моей собственной души» (*Яворов П. К.* Събрана съчинения, т. VI. София, с. 229). А Т. Траянов в 30-е годы XX века причислял Лермонтова к крупнейшим поэтам мира и назвал его «последним потомком Прометея».

[2] Учитывая, что восприятие Лермонтова в Словении в советской печати освещено шире, мы почти не будем касаться этой темы. См.: *Кравцов Н. И.* Проблемы сравнительного изучения славянских литератур. М., 1973, с. 270—273.

[3] См.: Danica ilirska, 1841, № 37.

lib.pushkinskijdom.ru

В Сербии Н. Бартолино в 1953 году опубликовал свои переводы «Мцыри» и «Демона». Этот перевод «Демона», сделанный спустя 90 лет после перевода Змая, не имеет поэтической силы и сегодня менее читаем, чем первый перевод.

Под редакцией М. Сибиновича вышло в 1968 году самое полное издание поэзии Лермонтова в Сербии. В 1969 году М. Сибинович издал сборник своих переводов из Лермонтова под названием «Гвоздени сан». Многие из этих переводов имеют предельную точность и ритмическую адекватность, но поэтичностью они далеко отстают от переводов Дучича, Крклеца или Цесарича. М. Сибинович — талантливый критик и литературовед. Переводческая практика помогла ему еще глубже войти в творческий мир Лермонтова.

* * *

Никто из русских поэтов не оказал такого мощного влияния на сербскую поэзию, как Лермонтов. И в этом главная заслуга Й. Й. Змая, В. Илича и Й. Дучича. Творчество каждого из них — это новый этап в национальной поэзии. Эти три поэта переводили Лермонтова; их переводы и воздействие на них самих лермонтовской поэзии знаменуют, по нашему мнению, три этапа восприятия русского поэта в сербской культуре, а учитывая, что это крупнейшие поэты своего времени, можно сказать, что это три этапа восприятия Лермонтова во всей зоне сербскохорватского языка.

Йован Йованович Змай (1833—1904) и В. Илич (1860—1894) — центральные фигуры сербской поэзии второй половины XIX века. Змай проверил язык Вука Караджича на произведениях крупнейших мировых поэтов. По времени его переводы охватывают эпохи от Горация до начала XX века и просторы от Рима до Ирана и Северной Америки.

Перевод «Демона» Змаем (1863) — важная дата культурной истории южных славян. Он глубоко проник в сербскую культуру и жив до сих пор, остается одним из фундаментальных достижений переводческого мастерства сербов. Есть мнение, что Змай сознательно смягчил богоборческий пафос Лермонтова. Это не так. Поэт, воспевший Гарибальди и парижских коммунаров, Невесинское восстание (1875) и С. Милетича, не боялся церковных догм. Змай перевел «Демона» залпом, вдохновенно. Неправы те, кто утверждает, что Змаю была неясна философская концепция поэмы Лермонтова. Он ощутил в «Демоне» жажду свободы, жажду другой жизни и борьбы за нее. Белинский увидел в «Демоне» «миры истин, чувств, красот».[4] То же можно найти и в переводе Змая. Всем скептикам Змай доказывает, что в настоящем переводе живет все, что сказал автор оригинала, а временами раскрывается и то, на что автор лишь таинственно намекал.

Необходимо вспомнить мнения двух крупнейших хорватских славистов М. Шрепеля и В. Ягича, высказанные в русской прессе. Шрепель отмечал, что переводы Змая «стоят в сербской и хорватской литературе выше всех; в них все кипит полною жизнью, это не сухие остовы, а настоящие поэтические произведения».[5] «Да и теперь еще Пушкина. . . — писал Ягич, — в сербско-хорватской литературе слишком мало знают, гораздо меньше, чем, например, Лермонтова или Тургенева. . . для „Евгения Онегина“ у южных славян не существует еще перевода, который легкостью и изящностью равнялся бы переводу лермонтовского „Демона“ в стихах Змая Йовановича».[6]

Ряд стихотворений Змая напоминают Лермонтова образностью, общей тональностью, встречаются и реминисценции из лермонтовских стихотворений и поэм.[7] Трансформация лермонтовских мотивов и образов у Змая всегда происходила в духе сербской поэзии.

* * *

У Й. Илича (1823—1901), известного поэта-романтика, переводившего многих мировых и русских классиков, было четверо сыновей: Милутин (1856—1892), Драгутин (1858—1926), Жарко (1863—1907) и Воислав. Все они стали известными литераторами и все внесли существенный вклад в сербскую культуру и как переводчики с русского. К сожалению, до сих пор имена братьев Иличей в тени славы их брата Воислава. Милутин перевел ряд стихотворений Лермонтова, эти переводы входят в число лучших. О Драгутине как о переводчике Лермонтова писали А. Погодин, М. Павич, М. Сибинович, а также автор этой статьи. И все же связь Драгутина с русской культурой (и с Лермонтовым) заслуживает более широкого освещения. Посредническая роль Лермонтова между сербской и другими европейскими литературами мало освещена, а ведь именно Д. Илич перевел с лермонтовских текстов «Гор-

[4] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. XII. М., 1956, с. 86.

[5] *Шрепель М.* А. С. Пушкин в хорватской литературе. — В кн.: А. С. Пушкин в южно-славянских литературах. СПб., 1901, с. 66.

[6] *Ягич И. В.* Пушкин в сербско-хорватской литературе. — В кн.: А. С. Пушкин в южно-славянских литературах, с. 77.

[7] О связях Змая с русской литературой шире см.: *Сибиновић М.* Љермонтов у српској књижевности. Београд, 1971, с. 41—74, 152—157; *Станишич Й.* Змай и русская поэзия XIX века. — В кн.: Взаимосвязи русской и зарубежных литератур. Л., 1983, с. 210—281.

lib.pushkinskijdom.ru

ные вершины» Гете и «Душа моя мрачна» Байрона.

Еще при жизни В. Илича А. Степович писал о влиянии лермонтовской «Тамары» на стихи Илича.[8] В прощальном слове над могилой Илича Х. Давичо назвал музу Илича сестрой музы Лермонтова. М. Савич, говоря о лермонтовских мотивах в поэме Илича «Рыбак», заметил, что там заложены некоторые совершенно оригинальные идеи Илича, «достойные его великих образцов».[9] В русской критике еще в начале века замечено, что из всех русских поэтов Лермонтов оказал на В. Илича самое большое воздействие.[10]

В. Илича принято считать реформатором сербской поэзии, сербскохорватской версификации. Но без воздействия русской поэзии эти реформы были бы невозможны. Новейшие исследования убедительно доказали, что вклад лермонтовской метрики в творчество Илича не меньше пушкинского. Поэзия Лермонтова стала составной частью творческой личности В. Илича. Реминисценции и отголоски поэзии Лермонтова во всем их разнообразии встречаются во многих стихах В. Илича.[11]

Ни на кого из сербских поэтов Лермонтов не оказал такого сильного влияния, как на В. Илича, который в свою очередь был идеалом в юные годы для Дучича. И многое из русской поэзии, преломленное через творчество В. Илича, принял Дучич.

* * *

Разное отношение к Лермонтову у сербов, хорватов и черногорцев обусловлено не только многогранностью его творчества, но и той трансформацией его стиха и образов, которую они приобрели в переводах крупнейших поэтов на сербскохорватский язык. После перевода «Демона» Змаем и «Героя нашего времени» Дж. Поповичем в сербской прессе появились первые глубокие оценки творчества Лермонтова. Среди статей о Лермонтове выделяются работы М. Йовановича и С. Новаковича.[12] Больше всего у южных славян писалось о «Демоне». И об оригинале, и о переводе Змая по сей день существуют противоречивые мнения. Оценивая поэму «Демон», М. Йованович (1834—1896) осуждал Лермонтова за отступление от церковных догм: «В этом Демоне мы не сможем узнать того Демона, который существует в нашем представлении».[13] Несмотря на поглощенность М. Йовановича проблемами христианской этики, критик причисляет поэму к вершинным достижениям европейской литературы. Из оценок М. Йовановича уже в 1864 году было ясно, что Змай не нейтрализовал бунтарские идеи Лермонтова.

Творчество Лермонтова явилось одним из тех путей, по которому сербская литература установила прочную связь с европейским романтизмом. В эпоху реализма «Герой нашего времени» помог С. Новаковичу сформулировать главные принципы реалистического художественного метода. Однако характер Печорина, по собственному признанию Новаковича, был не до конца ясен ему самому. Критик не совсем понимал социальную основу лермонтовского романа, хотя глубоко вникал в психологию его героев.

В сербской критике встречались и неверные утверждения о вытеснении «русского байрониста» из сербской литературы 70—80-х годов. Действительность Сербии и тот огромный авторитет, который имели русские революционные демократы благодаря С. Марковичу, основоположнику социалистической мысли Сербии, вызвали в сербской среде большое внимание к произведениям русских писателей, имевшим большую социальную и политическую заостренность. Но «Герой нашего времени» был в некотором роде подготовкой для более полного восприятия Толстого и Достоевского сербской литературой.[14] Глубокий психологизм в рассказах Л. Лазаревича возник не без соприкосновения этого автора с лермонтовским романом. Критическое отношение Лермонтова к социальным явлениям его эпохи оказалось действенным и в общественном плане Сербии. Сербские реалисты «открыли» в Лермонтове борца против тирании. Газета «Застава» писала: «Он сильно повлиял на развитие русской литературы и русского общества; его поэзия воспитала несколько поколений. . . нужно ли доказывать, какое сильное влияние оказывал Лермонтов на людей, сеющих семена новой жизни,

---

[8] См.: *Степович А.* Песме Војислава Илића. — Филологические записки, вып. V—VI. Воронеж, 1893, с. 96.

[9] *Савић М.* Из српске књижевности. Нови Сад, 1898, с. 223.

[10] *Штейн С.* Славянские поэты. СПб., 1908, с. 75.

[11] Шире о влиянии Лермонтова на В. Илича см.: *Павић М.* Војислав Илић и европско песништво. Нови Сад, 1971, с. 243—249; *Павич М.* Русская литература в семье Иличей. — В кн.: Русско-югославские литературные связи II половины XIX—начала XX века. М., 1975, с. 126; *Сибиновић М.* Указ. соч., с. 162—189; *Станишич Й.* Воислав Илич и русская поэзия XIX в. — В кн.: Восприятие русской культуры на Западе. Л., 1975, с. 210—213.

[12] *Јовановић М.* О «Демоне». — Српски летопис, 1864, књ. 109; *Новаковић С.* Јунак нашег доба од М. Љермонтова. Превод с рускога Поповића «Видов дан». 1863, № 76, с. 4; № 77, с. 4.

[13] *Јовановић М.* О «Демоне», с. 175.

[14] См.: *Вулетић В.* Миодраг Сибиновић: Љермонтов у српској књижевности. Београд, 1971. — Зборник за славистику, 2, 1971, с. 186.

lib.pushkinskijdom.ru

новых принципов человечности и справедливости? . .»[15] В статье цитировались и стихи из лермонтовского «На смерть поэта»; она впервые сообщила сербам о столкновении Лермонтова с царизмом. Не установлено, кто был ее автором, но, учитывая пафос статьи, можно уверенно сказать, что автор кто-то из первых сербских социалистов, окружавших С. Марковича и В. Пелагича. Автор статьи, рассказывая о свободомыслии и бунтарстве Лермонтова, одновременно сражается за свои идеалы свободы в Сербии, ибо пропаганда русских вольнолюбцев и революционных демократов и их борьбы с абсолютизмом направляла сербов на борьбу против обреновичевской деспотии.

В 1884 году в Черногории появился ряд статей о Лермонтове. Одна из них сообщала, что в Петербурге открыт музей Лермонтова и что в Париже вышла книга лермонтовской лирики на французском языке.[16]

Множество статей в газетах и журналах печаталось в 1891 году в связи с 50-летием со дня смерти Лермонтова. Среди них следует отметить большую статью С. Якшича «Михаило Љермонтов»,[17] в ней сравниваются судьбы и творчество Лермонтова и выдающегося сербского поэта-байрониста Дж. Якшича (1832—1878). Автор подчеркивал, что деспотизм терзал обоих поэтов. М. Сибинович, упоминая эту статью, считал, что Лермонтов и Дж. Якшич принадлежат к одному типу романтиков, но исключал непосредственное влияние Лермонтова на сербского поэта.[18] Однако, хотя у Дж. Якшича нет заимствованных строк из Лермонтова, ряд стихов его явно навеян лермонтовскими мотивами и образами.

В 1896 году страстный популяризатор культуры России среди хорватов А. Радич дал несколько сжатых комментариев о лермонтовской поэзии.[19]

Среди сербов, писавших о Лермонтове в начале века, необходимо вспомнить Р. Кошутича и Р. Одавича. Р. Кошутич прокомментировал часть лермонтовской прозы и ряд его стихов и поэм.[20] Он высказал некоторые текстологические соображения о «Демоне», дал свое толкование 38-й и 39-й строк: он считает, что слова «как львица» относятся к слову «прыгая», а строка «С косматой гривой на хребте» — к слову «Терек». По Кошутичу, пунктуация должна быть такою:

И Терек, прыгая как львица,
С косматой гривой на хребте,
Ревел. . .

Р. Одавич в книге своих переводов с русского,[21] говоря об идеалах Лермонтова, касается и демонизма: «В одиночестве, навязанном ему, появился демонизм, не как мрачное настроение, но как высшая степень идеализма, как мечта людей XVIII века о совершенном естественном человеке. . . Поэзия Лермонтова — не разочарование, но поэзия печали и гнева».[22] Несмотря на некоторую наивность, прямолинейность и недосказанность этих заметок, они интересны как полемика с утверждениями, что творчество Лермонтова — поэзия отчаяния.

В 20-е годы в сербской критике представляет интерес статья Я. Продановича (1869—1949), посвященная новому переводу М. Московлевича «Героя нашего времени».[23] Хотя критик и выражает некоторое неудовольствие тем, что Печорин не может быть причислен к борцам за переустройство русского общества, тем не менее он считает, что рано было тогда ожидать появления такого образа в литературе и поэтому он закономерно не появился ни в творчестве Лермонтова, ни в творчестве Пушкина.

В Сербии в нескольких работах рассматривались связи Лермонтова с европейской культурой (И. Петрович и М. Ортхабер). И. Петрович подробно пишет о влиянии Байрона на Лермонтова в двух работах.[24] В начале века и у сербских поэтов (в том числе и у Дучича) встречаются элементы байроновского или гейневского стиля. Возможно, что этот факт и побудил И. Петровича исследовать проблему байронизма у южных славян. И он пришел к выводам, что подлинный байронизм усвоен сербами и хорватами через Пушкина и Лермонтова (хотя первые переводы из Байрона появились в Хорватии еще при жизни поэта, но в них не было байроновского духа и его поэтической мощи).[25] Байрон прозвучал в литературе южных славян через Гейне и Мюссе, Мицкевича и Пушкина, но больше всего через Лермонтова. Ценно, что Пе-

---

[15] См.: Застава, 1881, бр. 116.

[16] См.: Црногорка, 1884, бр. 19, с. 160.

[17] См.: Видело, 1891, бр. 85.

[18] См.: *Сибиновић М.* Указ. соч., с. 136.

[19] *Radić A.* Prijegled ruske književnosti. — U knj.: Čitanka iz slovenske i madjarske književnosti. Zagreb, 1896, s. 353—370.

[20] *Кошутић Р.* Руски примери, књ. 2. Београд, 1914.

[21] *Одавић Р.* Звуци руске лире. Београд, 1914.

[22] Там же, с. 60.

[23] См.: Просветни гласник, 1922, св. 1, с. 44—48.

[24] См.: *Петровић И.* 1) Бајронов утицај на М. Љермонтова. — Нова Европа, 1924, бр. 2, с. 56—63; 2) Лорд Бајрон код Југословена, књ. 1. Пожаровац, 1931.

[25] В то время, когда Чайльд-Гарольд шествовал по свету, в Хорватии был в разгаре иллиризм. Среди представителей этого движения было немало видных поэтов, последователей Байрона. Дм. Деметер (1811—1872) первый у хорватов создал байроническую поэму «Гробничко поље» (1842).

lib.pushkinskijdom.ru

трович указывает и на различие Байрона и Лермонтова: «Лермонтов. . . принадлежит к тем, в чьих произведениях самобытность и оригинальность проявляются сами по себе и занимают свое истинное место, прорываясь сквозь сеть заимствованных теорий и усвоенных правил. Несмотря на его подверженность иностранным влияниям, оригинальный лирический и художественный инстинкт у Лермонтова более развит и целостен, чем у Байрона. . .».[26] Научной глубиной выделяется книга М. Ортхабера о влиянии Гейне на Лермонтова. Подробно освещены лермонтовские переводы из Гейне и те стихи, где ощутимо влияние немецкого поэта. Сквозная идея книги — самобытность русского поэта: «Лермонтов — это талант огромной величины; он слишком самостоятелен и поэтому его нельзя считать подражателем. Весь из драгоценного материала, этот слиток чистого золота не боится впитать в себя другие примеси. Он сознает свою художественную силу, свое подчиняющее, а не подчиненное положение. Сплавляясь с другими металлами, он становится более крепким и более пригодным для своей цели. Они не передают ему свой внешний облик, но напротив, он их подчиняет себе, поднимая до уровня драгоценного металла».[27] Эти слова можно полностью отнести к любому влиянию, в том числе и русскому, на Дучича.

О Лермонтове в 30-е годы часто писала газета «Русский вестник», выходившая на русском языке в Белграде. Справедливо утверждает М. Сибинович, что во многих статьях содержалось самое реакционное истолкование русской истории и литературы. От многих реакционных высказываний «Русского вестника» следует отличать опубликованные в основном на сербскохорватском работы русских ученых, проживавших в 1920-х годах в Сербии и сделавших значительный вклад в изучение взаимосвязей русской и сербской культур. Нельзя пройти мимо работ А. Погодина, П. Митропана, Л. Захарова и К. Тарановского.[28] Статьи Погодина насыщены богатейшим библиографическим материалом; оценки же переводов Лермонтова не всегда учитывают все поэтические компоненты и своеобразие сербской версификации. Более полной оценке Погодиным перевода Змаем «Демона» мешало и то, что критик упрощенно понимал лермонтовскую поэму, считая, что она для XX века наивна, скучна и устарела. П. Митропан впервые осветил отношение сербского прозаика С. Сремца к Лермонтову. (К сожалению, до сих пор влияние Лермонтова на сербских прозаиков мало изучено). Последние три десятилетия о Лермонтове писали в Хорватии Й. Бадалич, А. Фланкер и др. Й. Бадалич выявил воздействие Лермонтова на хорватского прозаика Й. Козарца (1858—1906), создавшего хорватский тип «лишних людей».[29]

В Сербии на более широкой основе занялся изучением Лермонтова, специфики его переводов на сербскохорватский язык М. Сибинович. Его книга суммировала проникновение Лермонтова в сербскую литературу (до второй мировой войны) на протяжении почти ста лет — в период ускоренного развития сербской литературы. Книга Сибиновича частично дополнила русско-сербскую библиографию А. Погодина. Он доказал, что имя Лермонтова начало упоминаться в сербской прессе с 1844-го, а не с 1852 года, как было принято считать ранее. В исследовании М. Сибиновича есть и неприемлемые высказывания, например, он пишет, что в Сербии уже в первые годы XX века «творческая связь с Лермонтовым перестает быть живой». Под творческими связями Сибинович, видимо, подразумевает влияние, хотя именно в XX веке Лермонтов повлиял на творчество ряда крупнейших югославских поэтов. М. Сибинович указал на достоинство переводов А. Шантичем лермонтовских стихов, но не заметил влияния лермонтовской поэзии на ряд лучших и глубоко оригинальных стихотворений Шантича — «самого большого сербского реалистического и социального поэта начала этого века».[30] В. Петрович (1884—1968) переводил Лермонтова, и влияние русского поэта ощутимо и в стихах и в прозе Петровича. Н. Срезоевич создал стихотворение «Гладиаторы» (1910) на ту же тему, что и лермонтовский «Умирающий гладиатор». У Срезоевича такое же начало, явно близкая концепция и такое же отношение к бесчувственной толпе, как и у Лермонтова.

Лермонтов повлиял и на черногорских поэтов П. Петровича Негоша и про-

---

[26] *Петровић И.* Бајронов утицај на М. Љермонтова, с. 57.

[27] *Ортхабер М.* Утицај песника Хајнеа на песника Љермонтова. Ужице, 1936, с. 8.

[28] *Погодин А.* 1) Руско-српска библиографија. Београд, 1932—1936; 2) Љермонтов код срба. — В кн.: Годишњица Николе Чупића, књ. XLVII. Београд, 1938, с. 25—59; 3) Историја руске књижевности. Београд, 1927, с. 94—96; *Митропан П.* 1) Љермонтов и Сремац. — Правда, 1941; 2) Први преводи Љермонтова на српском. — Бразда, 1951, IV, бр. 7—8, с. 576—582; *Захаров Л.* Љермонтовљев «Маскенбал». — Правда, 1934; Тарановски К. Змај као преводилац руских песника. — Летопис Матице српске, 1933, кн. 338, с. 162—171.

[29] *Badalić J.* Odraz ruske književnosti kod hrvatskih pisaca. — Hrvatska varijanta «suvišna čovjeka» kod Josipa Kozarca. — U knj.: Zbornik radova filozofskog fakulteta u Zagrebu, knj. II. Zagreb, s. 99—120.

[30] *Зогović Р.* На попришту. Београд, 1947, с. 218.

lib.pushkinskijdom.ru

живавшего длительное время в России Й. Поповича-Липовца, который перевел десяток лермонтовских стихотворений.

Наука еще не коснулась лермонтовского влияния на ряд хорватских поэтов, начиная с С. Враза до Д. Цесарича (1901—1981). Элементы лермонтовской поэзии присущи творчеству хорватских поэтов Д. Домянича (1875—1933), В. Видрича (1875—1909), Г. Крклеца (1891—1977); трагическое чувство гордого одиночества выражено у Т. Уевича (1892—1956). Можно говорить о сильном сходстве многих стихотворений крупнейшего хорватского поэта В. Назора (1876—1949) с поэзией Лермонтова.

В своих работах творчество Лермонтова затрагивали В. Вулетич, М. Юркович, М. Попович, В. Вукович, Д. Живкович, Й. Яничевич и др. Во многих работах югославских критиков и литературоведов нередко литературно-эстетические факторы отрывались от социально-исторических. Слишком прямолинейно толковались вопросы влияния в целом. Обычно уделялось внимание совпадению отдельных строк. Во многих работах почти не выяснялось общее сходство данных литератур, данных авторов, насколько русское влияние ускорило художественные достижения в процессе развития южнославянских литератур.

Более комплексные работы о югославско-русских отношениях — у Й. Бадалича, М. Бабовича, М. Сибиновича и В. Вулетича. В них учтены и некоторые достижения советской, а также современной европейской науки.

* * *

Сербскую поэзию XX века невозможно представить без творчества Йована Дучича (1871—1943), Алексы Шантича (1868—1924)[31] и Милана Ракича (1876—1938). С Й. Дучича и М. Ракича начинается новый этап в сербской поэзии.

Й. Дучич — на редкость талантливая личность, с неповторимым темпераментом и врожденной гордостью, типичной для герцеговинца. Почти шестьдесят лет он был активен в поэзии.[32] Первое стихотворение он опубликовал в четырнадцатилетнем возрасте; мотив его напоминает шедевр сербской поэзии «Смерть матери Юговича» из косовского цикла. Многие стихи раннего Дучича сотканы из народной символики. Нет ничего парадоксального в том, что в век реализма поэзия Дучича всегда сохраняла романтический компонент. Но каждой романтической черте он придал свой особый лиризм, дучичевскую интимность. Поэзия Дучича позднее стала филигранно отточенной, виртуозной, но в глубокой сердцевине стиха, в метафоре, в свежести языка всегда находилось нечто исконно герцеговинское, спрессованная в слове народная мудрость.

Творчество Дучича как поэта, критика и переводчика на протяжении всей его жизни было тесно связано с русской культурой. Дучич никогда не представлялся учеником Пушкина и Лермонтова, но на него мощно повлияли оба великана русской поэзии.[33]

В стихотворении «Моја отаџбина» на тему всеславянской прародины (1895) Дучич, обращаясь к отечеству, писал:

Не дај да сузом стида проплачу очева сјени —
Ја ћу да будем вихор, ти харфа буди мени!..

Такой же патриотический накал наполняет многие его стихи.

По мнению большинства крупнейших югославских писателей и критиков XX века, Дучич обогатил душу сербского читателя и сербскохорватский поэтический язык. Крупнейший сербский критик Б. Попович (1868—1939) в начале века считал, что воплощение поэтических тем у Дучича — на высочайшем уровне. Такого же мнения был и Й. Скерлич (1877—1914), подчеркивая, что Дучич и там, где был учеником, тотчас же проявлял себя талантливым творцом.[34] В. Петрович писал, что в книгах Дучича «живет мощная и блестящая поэтическая личность исключительного таланта, с которого начинается новая сербская поэзия. . . Всесилие Дучича в овладении языком, тропами, стилем — это то, чему все

[31] В 90-е годы вокруг мостарского журнала «Зора» образовалась группа талантливых молодых литераторов (С. Чорович, А. Шантич, Й. Дучич и др.), без которых, по словам Дучича, нельзя представить ни сербское отечество, ни сербскую культуру.

[32] Основные издания произведений Й. Дучича: «Пјесме» (Мостар, 1901); «Песме» (Београд, 1908); «Плаве легенде» (Београд, 1908); «Песме» (Београд, 1908); «Песме» (Београд, 1911); Сабрана дела, I—VI (Београд, 1929—1932); «Лирика» (Питсбург, 1943); «Гроф Сава Владиславић Рагузински» (Питсбург, 1943); Сабрана дјела, I—VI (Сарајево, 1969).

[33] В статье «Йован Дучич и русская культура» мы фрагментарно коснулись значения переводов Дучичем «эпического Пушкина», влияния Пушкина и Тургенева на его творчество, привели небольшие фрагменты о русских из его очерков, указали на значение его монографии о С. Владиславиче Рагузинском — крупнейшем дипломате Петровской эпохи; коснулись значения журнала «Зора» и некоторых моментов французского влияния на Дучича (см.: *Станишич Й.* Йован Дучич и русская культура. — В кн.: Духовная культура славянских народов. Л., 1983, с. 338—381).

[34] См.: *Скерлић Ј.* Историја нове српске књижевности. Београд, 1953, с. 436.

lib.pushkinskijdom.ru

мы не перестаем удивляться. Это не мастерство, это больше, чем магия, это высшее вдохновение. . . Его произведения — это выигранная великая национальная битва».[35] По мнению П. Слиепчевича, Дучич по богатству эмоции занимает первое место в поэзии южных славян после Негоша. «Йован Дучич напоминает того мифического короля Мидаса, который превращал в золото все, к чему прикасался».[36]

Дучич упорно искал новые ритмы, чтобы «без страха» пройти далекий путь — «пут од једног бола до његове риме» («путь от боли до ее рифмы»). Независимо от темы он находил такие простые и единственные слова, такую символику и музыку, как никто до него. В стихах Дучича есть и пластика скульптуры, и цветовое богатство живописи, и полифония музыки. Он заставил слова заиграть теми звуками, которые до него у других поэтов не были слышны. В стихах Дучича многие слова словно избавились от оледенения и приобрели новое значение. Особый культ формы и слова у Дучича — это тоже продолжение герцеговинской традиции, где слово всегда обожествлялось. Слово самого Дучича — это глубочайшее самовыражение его личности.

Все, что создал Дучич, имеет большое значение для южных славян. В своих письмах и очерках он уловил голос истории. И очень верно сказано, что Дучич является философом прошлого своего народа и что его книга «Градови и химере» была «открытием и осталась высшим артистическим достижением сербской прозы».[37]

Живя среди народа с великими национальными традициями, в условиях австрийской оккупации, когда временами запрещался родной язык, Дучич достойно выразил славянский дух. Это было время, когда силу национальных чувств было необходимо искать в прошлом. «Исторический комплекс, естественно, является самым сильным в условиях национального порабощения».[38] Память о великом прошлом, воскрешение легенд о погибшем в средние века Сербском царстве, мечта о единстве славянских народов были естественны в ту трагическую пору творческой юности Дучича. То, что Дучич сказал о гениальном скульптуре И. Мештровиче, можно полностью отнести и к нему самому: «Как только он прозрел, он увидел величие национальной традиции, как только запел, он создал свой косовский монументальный эпос в мраморе».[39]

В это же время великий хорватский поэт В. Назор вернул к жизни в своих стихах древних славянских богов, весь огромный мир славянской мифологии и эпическое прошлое хорватского народа. «. . .Владимиру Назору уже сопутствовала слава провозвестника национального возрождения, силы и оптимизма».[40] Дучич воскресил косовскую легенду и «царственность» Дубровника, а Иван Мештрович в далматинском камне изваял множество идеальных героев эпоса — тех героев, которых создавал веками южнославянский поэтический гений. В ту эпоху, когда д'Аннунцио отрицал культуру славянских народов, эти знаменитые представители южнославянской культуры продемонстрировали своим творчеством перед всем миром, что славянские народы имеют свою древнейшую историю, своих богов и царей, свои храмы и свою поэзию, своих героев и свою высокую этику.

В работах, посвященных Дучичу, упоминалось о разных влияниях на его творчество. Больше всего говорилось о французском влиянии и почти всегда — до появления труда В. Кошутича — обобщенно и неаргументированно. Но и Кошутич признает, что поэзия Дучича ускользает от любого категорического вывода и определения. Он заметил, что можно указать лишь на кое-какое сходство ее с парнасцами и символистами, назвал некоторых возможных «учителей» Дучича и предполагаемые источники отдельных его стихотворений.[41] Говоря о Дучиче, М. Цар провозгласил процесс заимствования общим законом литературного творчества.[42] Однако каждому заимствованию Дучич дал свой «тон», свою окраску. Некоторые считали, что заимствованные мотивы звучат у Дучича сильнее, чем сами образцы. Как большинство крупных поэтов, Дучич, талантливо перерабатывая чужое, делал его более функциональным, «более крылатым».[43] Раньше чем испытать любое влияние, Дучич овладел национальным художественным опытом. Новаторство его поэзии обусловлено исторической закономерностью развития всей национальной литературы. Только тому, кто знает подлинную культуру южных славян, их историю и богатейшие художественные сокровища, будет ясно, что и там, где Дучич кажется «модерным», он глубоко национален и многие его поэтические картины, поражающие воображение новизной, зиждутся на глубоко фольклорной основе герцеговинцев.

---

[35] *Петровић В.* Сабрана дела, VI. Нови Сад, 1958, с. 440.

[36] *Слијепчевић П.* Јован Дучић. — В кн.: *Дучић Јован.* Песме. Београд, 1975, с. 25.

[37] *Кашанин М.* Судбине и људи. Београд, 1965, с. 347.

[38] *Витошевић Д.* Српско песништво, I. Београд, 1975, с. 162.

[39] *Дучић Ј.* Сабрана дјела, VI, с. 323.

[40] *Палавестра П.* Сербская и хорватская поэзия XX века. — В кн.: Действительность, искусство, традиции. М., 1980, с. 141.

[41] *Кошутић В.* Парнасовци и симболисти у срба. Београд, 1967, с. 82—86.

[42] *Цар М.* Моје симпатије, II. Београд, 1904, с. 100.

[43] См.: *Кошутић В.* Указ. соч., с. 87.

lib.pushkinskijdom.ru

Рассматривая поэзию Дучича, мы обязаны говорить не только о сербской поэзии, но и о хорватской и черногорской, ибо любое его произведение (любой его перевод) становилось литературным фактом всех этих народов, имеющих единый литературный язык и общность судеб. И поэтому творчество Дучича нельзя отрывать от богатейших традиций всех этих народов, и прежде всего — его родной Герцеговины. Мало знать эпические традиции южных славян — нужно знать и ту эпическую среду, те возвышенные характеры, среди которых Дучич сформировался, и трагические обстоятельства Герцеговины в пору его творческой юности. Дучич вырос из глубоких славянских традиций и закономерно, что все это вело его и к русской поэзии — к поэзии народа, на который южные славяне всегда возлагали свои надежды. Постоянная борьба, осады, набеги, погромы, сечи, возмездия и подвиги — все это было типично для многих мест Герцеговины. Многовековая борьба против захватчиков — это способ жизни и герцеговинцев, и черногорцев. «Чојство и jунаштво» (человечность и героизм) — это высший кодекс этических норм, без которых и черногорцы, и герцеговинцы не представляли ни очага, ни жизни. Все это имеет значение, когда идет речь о восприятии Дучичем русской поэзии, и особенно Лермонтова, ибо его Герцеговина — земля восстаний и гайдуков, земля легендарных юнаков и гусляров, кузница языка и эпического десетерца. Природа со своими суровыми пейзажами, загадочными ущельями, древними соснами на легендарных скалах, сверканием скрещенных молний над бойницами и гремящими водопадами, герцеговинский культ традиций, обожествление очага и старинного оружия — все это сближало Дучича с эпической романтикой Кавказа, — Кавказа, нашедшего свое художественное отражение в творчестве Лермонтова.

Когда речь идет о влиянии других культур на творчество Дучича, необходимо вспомнить его слова: «Французов я всегда любил всем умом, а русских — всем сердцем. . .».[44] Следует отметить, что никто из сербов конца XIX — начала XX века не внес такой яркой «восточной», русской струи в сербскую культуру, как Дучич. Его исследования русской истории и литературы еще более углубили связь двух братских культур. В книгах Дучича часто упоминались имена русских писателей или их изречения. Нередко явления конкретной жизни он сравнивал с ситуациями и образами из русской классической литературы. В книгах Дучича находим немало элементов из русской поэзии. И это через поэзию Дучича способствовало идейно-художественному обогащению не только сербской поэзии, но и поэзии других югославских народов. Десятилетиями совсем не упоминалось, что Дучич высокому поэтическому мастерству учился у Пушкина, Лермонтова и других русских поэтов. Разные влияния в его поэзии мозаично разбросаны, но объединены его могущественным талантом.

Лермонтов сыграл огромную роль в творческом развитии Дучича. Этот «демонический юноша» рано вошел в его душу и никогда ее не покидал. Без лермонтовских черт и идущих от его поэзии импульсов по-другому выглядела бы не только первая книга Дучича, но и в какой-то степени его поэтический мир в целом. Глубокие философские темы пришли к Дучичу и от Негоша, и от В. Илича, и от Гете, и от Байрона, но больше всего — от Лермонтова. Многие его образы, объединенные тончайшим лиризмом и философской глубиной, близки к Лермонтову. Воздействие Лермонтова чувствуется в сюжетных ситуациях, ведущих темах, символах и образах. Можно говорить и о развитии Дучичем лермонтовской традиции в разработке ориентальной темы. На Дучича влияли не только темы, образы, дух лермонтовской поэзии, но в некоторой степени и метрика. Внутренняя струя в самом стихе Дучича своей пульсацией близка поэзии Лермонтова. Тема воздействия Лермонтова на Дучича осталась незатронутой и в югославском, и в советском литературоведении, за исключением нескольких страниц в книге М. Сибиновича.[45] В. Илич в свое время называл себя «смиренным учеником Пушкина и Жуковского», а Й. Дучич мог бы себя назвать учеником в первую очередь В. Илича и Лермонтова. Многое из того, что выражает существенные стороны поэзии Дучича, схоже с Лермонтовым: философско-символические элементы, структуральные градации художественных образов, подчеркнутая индивидуальность, личностность его поэзии. Дучич нигде не пересказывает лермонтовское произведение, он от него зажигается и адекватные темы и ситуации решает по-своему и, в основном, на балканской почве. Лермонтовские традиции, а через них и байроновские, проникли не только в раннюю лирику Дучича, но и в его зрелое творчество.

Б. Пастернак считал, что лирический герой Лермонтова был первым подлинным лирическим героем русской поэзии и что Лермонтов «ввел в интеллектуальный обиход нашего века глубоко независимую тему личности».[46] Эта личностная тема в сербской поэзии ярче всего звучит в поэзии Дучича. Она является ее доминантой.

В 1908 году, представляя первые переводы Дучича русскому читателю,

[44] *Дучић Ј.* Сабрана дјела, II, с. 11.

[45] *Сибиновић М.* Указ. соч., с. 196—208.

[46] *Пастернак Б. Л.* Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1965, с. 632.

lib.pushkinskijdom.ru

С. Штейн сообщал: «Об Иване Дучиче сведений на русском языке не имеется. . . Дучич изящный и мягкий лирик. . . Меланхолические настроения особенно сродни его душе. . . Многие стихотворения Дучича с их истинно художественными картинами природы отмечены неподдельною свежестью чувств. . . Особенною любовью Дучича пользуется Лермонтов, который навеял ему немало образов и метафор: таковы, например, излюбленные Дучичем и типичные для Лермонтова сравнения пустыни и моря с человеческой душой».[47] И поныне никто из исследователей не вспомнил эти правдивые слова, а они могли вдохновить на исследование. Существенно, что эпиграфом первой книги стихов Дучича, посвященной поэту А. Шантичу и публицисту А. Шола, взяты строки из лермонтовского «Посвящения»:

Прими, прими мой грустный труд
И, если можешь, плачь над ним —
Я много плакал.

* * *

Й. Дучич и как переводчик — исключительное явление во всей поэзии южных славян. Он вкладывал в перевод всю страсть своего таланта, всю эрудицию и мастерство. Ни один перевод Дучича не создан без вдохновения.

В письмах М. Савичу из Женевы и Парижа[48] Дучич невольно отразил почти весь процесс перевода русской поэзии (особенно Пушкина), раскрыл национальную необходимость таких переводов. Читатель будто наблюдает за пером Дучича, проникает в глубину художественного мира и оригинала, и перевода. Письма раскрывают внутренние побуждения, ведущие Дучича к переводу, и ход работы не только над стихотворениями, но и над отдельными строками и даже словами. Из писем видно, как преодолеваются барьеры и пропасти на пути «перехода» стиха из одной стиховой структуры в другую.

Первыми поэтами, переведенными Дучичем, были Гейне и Лермонтов. В журнале «Зора», который из русских поэтов чаще всего публиковал Лермонтова, Дучич печатает (1896, № 8) цикл переводов из русской лирики. В нем стихотворения Лермонтова: «Узник», «Не смейся над моей пророческой тоской», «Нет, не тебя так пылко я люблю» и «Кинжал». В журнале «Нада» (1898, IV) Дучич (под псевдонимом Ранко) опубликовал еще два перевода из Лермонтова («Тучи» и «Тамару»). В этих переводах Дучич добился максимальной ритмической и словесно-образной точности, мелодически-интонационной выразительности.

Еще до переводов Дучича у сербов и хорватов возникла прочная традиция переводов лермонтовской поэзии, но немногочисленные переводы Дучича — самые значительные после перевода «Демона» Змаем. Эти достижения Дучича и поныне остаются вершиной переводческого мастерства во всей зоне сербскохорватского языка.

Художественное произведение не может иметь дублера, но талантливый переводчик дает ему возможность жить и в стихии другого языка, имея такую же эмоциональную силу. Переводы Дучича с русского убеждают нас в этом. Он считал, что глубинная тайна рождения поэтического произведения труднодоступна, но все же, переводя, он часто в эту тайну проникал. В качестве примера мастерства Дучича мы рассмотрим один из его переводов, типичный для уровня и манеры Дучича. Перевод «Кинжала», как и большая часть переводов Дучича с русского, вот уже больше восьмидесяти лет пользуется неизменной популярностью в зоне сербскохорватского языка.

Как осуществился лермонтовский поэтический мир, покидая языковый слой подлинника? Дучич всегда понимал, что специфика поэтического перевода, независимо от его совершенства, неминуемо ведет к изменению и перестановке разных компонентов произведения. В поисках художественного и функционального эквивалента отдельных строк Дучич разгадывает и ту тайну, которая была скрыта в глубинах творческого процесса автора оригинала.

Дучич самим названием своего перевода — «Кинцалу» — подчеркивает, что это посвящение и гимн кинжалу. В переводе сохранена и образная система, и экспрессивность, и многозначность, единство эпических элементов (напоминающих сербские юнацкие песни), и тончайший лиризм подлинника. В переводе утеряна метафора «жемчужина страданья», имеющая особую прелесть. Если бы Дучич перевел эти слова адекватно «бисер страдања» или «бисер патње», он бы нарушил стилистическую целостность «Кинжала» в новой языковой структуре. У Дучича кинжал удивительно поэтичен и без «жемчужины страданья». Строка «Него свјетла суза по теби се расу» передает всю глубину страданья. Строка «Лилейная рука тебя мне поднесла» переведена так: «Лилејина рука дала те је мени». Исследователи не заметили, что эпитет «лилейная» Дучич заменил именем. Имя «Лилеја» не встречалось никогда ни до, ни после, ни в оригинальной, ни в переводной поэзии южных славян. Знал ли Дучич подлинное значение слова «лилейная»? Точно ответить трудно.[49] Дучич ощутил, что за

[47] *Штейн С.* Указ. соч., с. 85—86.

[48] См.: *Dučić J.* Pisma iz Ženeve i Pariza. — Savremenik, 1963, 4, 5, s. 355—366, 478—488.

[49] Строки Пушкина из «Бахчисарайского фонтана» «Вокруг лилейного чела

lib.pushkinskijdom.ru

словом «лилейная» стоит определенный образ; по всей вероятности, поэт в этом слове действительно услышал имя. В эти годы восточные имена входили в поэзию Дучича именно с помощью Лермонтова. Лилеја в «Кинжале» воспринимается подобно восточным романтическим именам Леила, Лила. Этой конкретизацией образа — добавлением имени при переводе строки — Дучич придал строфе загадочность, не сузив образа. И в переводе кинжал воспринимается как символ любви, душевной стойкости и боевого постоянства. Последней строкой Дучич еще более усилил эпическое звучание оригинала, добавив в переводе слова «челични брате» («стальной брат»). Таким образом, кинжал воспринимается как опора, как олицетворение священных чувств братства. Одновременно последняя строка звучит как древняя славянская клятва вечной верности своему оружию. Это закономерно, ибо каждый переводчик, перенося какой-либо образ в свою литературу, придает ему особенности и своего таланта и своей национальной культуры.

В переводе Лермонтова Дучичу чужд всякий буквализм от смыслового до метрического. Рифма у него никогда не была лишь орнаментом или звуковым звеном: она чаще всего — новый эмоциональный и смысловой «отправной пункт». Дучич приспосабливал метрику в переводах к живым требованиям и законам родного языка и одновременно вносил в сербскохорватскую метрику новации с учетом достижений национальной поэзии и с учетом особенностей оригинала. Неизбежные метрические отступления, в том числе и в переводах из Лермонтова, он возмещал богатством языка и силой темперамента. Стихи Лермонтова в переводе Дучича, покидая языковую структуру оригинала, переходя в новый языковой слой (хотя и родственный), сохранили максимальную художественную верность оригиналу.

* * *

Дучич — один из самых талантливых критиков, наверное самый значительный после Й. Скерлича и Б. Поповича. И как критик он глубже, чем кто-либо до него, проникал в русскую поэзию; даже его небольшие заметки о переводах — это прочная основа для научной теории художественного перевода у сербов, хорватов и черногорцев. На страницах своего журнала «Зора» (1896—1901) Дучич часто откликался на культурные события не только в Герцеговине и Сербии, но и в других южнославянских странах. Чаще же всего он писал о русской литературе. В 90-е годы в Черногории часто появлялись переводы из Лермонтова. Оценивая в 1898 году перевод «Боярина Орши» Р. Драговича,[50] Дучич глубже, чем кто-либо до него из сербов, раскрыл суть гениальной поэзии Лермонтова, ощутил ее внутренний драматический ритм. В связи с переводом «Боярина Орши» Дучич указал на существенную причину многих неудач в переводах с русского на сербскохорватский: «Музыкальность русского стиха настолько неповторима и определенна, что наше ухо с большим трудом приспосабливается к ней. . .». По мнению Дучича, ритм русской поэзии «зачастую обманывает слух наших переводчиков, и в результате перевод оказывается чужим и далеким русскому оригиналу».

О переводе Змаем «Демона» (1863) было немало сказано в прессе южных славян. Дучич — первый из поэтов, кто сумел глубоко проникнуть в суть Змаева перевода, в нескольких фразах оценил и достоинства, и недостатки этого самого значительного поэтического перевода у сербов в XIX веке. «Стиховое мелодическое движение этого перевода нежно, как текущий в траве ручеек»; оно похоже на «журчащий, струящийся и пенящийся в валунах поток, который напоминает почти вся поэзия Лермонтова, и в особенности „Демон“, „Боярин Орша“, „Мцыри“, „Измаил-бей“ и так далее. . . В сербском переводе сохранена прелесть формы, но не звуковая окрашенность. Можно сказать: русский оригинал исполнен большим и звучным мужественным баритоном, а сербский перевод так мил и сладостен, словно исполнен нежнейшим тенором».[51] Статья Дучича активизировала интерес к Лермонтову не только читателей, критиков-литературоведов, но и поэтов-переводчиков.

И в статьях, посвященных литературе южных славян, Дучич часто упоминает русских писателей и их героев, открывает истоки некоторых произведений и их значение. Дучич сумел лаконично и образно доказать, что новизна стихов В. Илича, их близость к достижениям европейской поэзии — во многом результат русского влияния.[52] В нескольких словах Дучич раскрывает не только связь отдельных сербских поэтов с русской поэзией, но и уровень их произведений.[53]

Ты косу дважды обвила» Дучич перевел так: «Ти си челом љиљановим Двапут косу обавила». Здесь имеется логическая ошибка, что вовсе не свойственно Дучичу (возможно, здесь типографская опечатка).

[50] Дучич писал, что в этом переводе, как и во многих других, точных по смыслу, убита живая поэзия, «ибо переводчики не владели поэтическим языком своего народа». Сказанное можно отнести и к переводу «Боярина Орши». «Плащ властелина, в который облачил его великий гений Лермонтова, снят с него. Властелин Орша — лишь голый безжизненный скелет Боярина Орши» (*Дучић Ј.* Сабрана дјела, IV, с. 196).

[51] *Дучић Ј.* Сабрана дјела, IV, с. 195—197.

[52] Там же, с. 245.

[53] «Баллады М. Митровича „Ванда“ и „Фантазия“ — это Пушкин, где много

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

Для сравнительного изучения первая книга Дучича[54] является наиболее интересной. В ней, как в зародыше, запрограммировано все будущее развитие поэта. Неоднократно отмечалось влияние на эту книгу поэзии В. Илича. Здесь ощутимы также и традиции сербской народной поэзии. В. Кошутич делает акцент на влияние французской поэзии. Вполне очевидно, однако, что в первой книге Дучича доминирует воздействие именно русской поэзии,[55] более всего лермонтовской.

Стихотворение «Хајд'мо, о Музо! Амо милу руку», открывающее первый сборник Дучича, словно концентрирует в себе кредо автора, его поэтику и устремленность. В нем раскрываются корни дучичевской лирики, ее глубинные традиции переплетаются с ростками новых веяний. В этом стихотворении, как и в первом стихотворении цикла «Јадрански сонети», присутствие Лермонтова столь же ощутимо, как и присутствие тех южнославянских поэтов, без которых трудно было бы представить Дучича. В нем Дучич ставит вопрос о поисках истины, жизненной цели и о судьбе поэзии:

Хајд'мо, о Музо! Амо милу руку,
Младости моје то узглавље меко!
Дуго нам има до у тиху луку,
Острво мира и сад је далеко.

Катарке стоје гордо на тој води
Што значи живот. . .Ми хитамо журно,
Нејасно небо над нама се сводн,
Под нама море немирно и бурно.

Здесь возникают ассоциации с лермонтовским «Парусом», образ и идеи которого влияли и до Дучича на сербских поэтов, особенно на В. Илича. Лермонтовской системе образов Дучич дал несколько иную направленность. У Лермонтова «мачта гнется и скрипит», а у Дучича «мачта стоит гордо над той водой, которая означает жизнь». Начало лермонтовского стихотворения привело Дучича к созданию самостоятельного высокопоэтического произведения с философским обобщением. В этом стихотворении, как и во всем цикле «Јадрански сонети», явно выражено романтическое мироощущение. Хотя М. Сибинович упоминает, что именно здесь Дучич отходит от Лермонтова-романтика,[56] эта «дистанция» — своеобразное продолжение Лермонтова, его метаморфоза на балканской почве. Утверждать, как М. Павич,[57] что лермонтовский герой в «Парусе» «равнодушен среди волн» и что «ищет спокойствия и мира» — значит не понимать, обеднять этот образ, привлекавший русских революционеров нескольких поколений. Лермонтовская мятежность свойственна и многим другим стихотворениям Дучича. Напряженность, трагизм, особый стоицизм присущи лирическим героям и Дучича, и Лермонтова. Лермонтовские «далекая страна» и «родной край», «буря» и «покой» имеют своеобразный эквивалент и в строках Дучича: «тиха лука» и далекое «острво мира», в непроницаемых туманах — «чудна мета» и «птица са сјеверних мора». Лермонтовские контрасты в «Парусе» еще более усилены в стихотворении Дучича. Они его продолжают, разветвляя и углубляя суть образов и психологическое состояние. И у Лермонтова и у Дучича это поиски в стихиях и мятежах, а не побег в спокойствие и тишину.

Гдје је почетак? Гдје ли чудна мета?
У непровидним маглама се крије.

Этот вечный вопрос, стоящий перед человеком, Дучич решает неоднозначно. Здесь есть и призыв к терпимости, есть и наивная вера, что истина сама по себе придет. Следующая строфа, словно ответ, содержит глубоко социальную неудовлетворенность. Здесь Дучич называет глухим свое время. И как во многих стихах, тут лермонтовский импульс приводит Дучича к таким поэтическим озарениям и взрывам, что они спрессовались в концовки с чисто дучичевскими философскими и художественными обобщениями:

Зови се Љубав! и нас само пјевај
И нашу младост безбрижно и ти'о:
У једном срцу цио свемир има,
У једној сузи има живот цио!

Долог и горестен путь музы Дучича до «острова мира»:

Доље — понор мора, срцем — понор
јада,
Оба мутна, црна, дуга, бесконачна. . .

Это стихотворение — средоточие высокой этики: остаться несгибаемым и самим собой во всех бурях, в испытаниях и одиночестве. Дучич здесь неустанно в поисках истины, а она

. . .мора да лежи дубоко
Ми над њом гремо по незнаној стази.

воды в вине. Баллада „Пустыняк" — это Лермонтов, который пародирует своего „Мцыри"» (*Дучић Ј.* Сабрана дјела, IV, с. 26, 441).

[54] *Дучић Ј.* Пјесме. Мостар, 1901.

[55] В некоторых случаях, там, где у Дучича заметно русское влияние, В. Кошутич и П. Слиепчевич видели французское.

[56] См.: *Сибиновић М.* Указ. соч., с. 197—198.

[57] См.: *Павић М.* Војислав Илић и европско песништво, с. 254.

lib.pushkinskijdom.ru

Нередко в югославской критике говорилось об «аристократизме» музы Дучича. Это излишне подчеркивали в начале века А. Г. Матош и в 20-е годы В. Глигорич. Исследователи даже не попытались этот «аристократизм» дучичевой музы сопоставить со свойствами музы Пушкина и Лермонтова. Отношение к «толпе» у раннего Дучича ближе всего к лермонтовскому; но не надо путать «толпу» Лермонтова и «дивљу руљу» Дучича с народом. Гордость лирического героя Дучича перерастает в величие и стоицизм самой поэзии.

Буди ко птица са сјеверних мора
Становник магле и острва леда,
Што пјева жудно између' ледних гора,
Не питајући да л' је когод гледа,

И да л' је слуша; и сред мртвог дола
Ц'јелога в'јека звонку пјесму вије,
И најзад умре — без имало бола
Што јој пјесму никад нико чуо није.

Приведенные строки Дучича сами по себе отрицают категоричность, с которой Сибинович говорит, что концепция Дучича противоречит Лермонтову. На основании этого мнения Сибиновича З. Константинович сделал неверный вывод, что сербский символизм возник из полемики, противоборства с Лермонтовым.[58] Назвать Дучича символистом — значит обеднить его творчество. Никто в Сербии, Хорватии и Черногории не противоборствовал с поэтикой Лермонтова. В лермонтовских строках Дучич ощутил толчок, который привел его к новым творческим озарениям. Это не полемика с Лермонтовым. Это одни и те же мотивы и элементы, которые по-разному освещают две крупные поэтические личности, представляющие разные эпохи, но родственные народы и литературы. Отход от лермонтовской концепции в начале стихотворения, отмеченный М. Сибиновичем, — это лишь кажущийся отход: по сути, это углубление и разветвление лермонтовской концепции личности, и в конце цикла — возвращение к ней в новом облике, еще более всеохватном.

Цикл «Јадрански сонети» Дучич создал в Женеве, когда усиленно переводил пушкинские поэмы и когда подготавливал большую подборку своих переводов лермонтовской лирики для журнала «Летопис матице српске». В письме М. Савичу от 13.II.1899 года из Женевы Дучич пишет: «Лирика Пушкина — не самая сильная его сторона. В этом, как вам известно, его далеко опередил его „последователь“ (речь идет о Лермонтове, которого я вам представлю в «Летопису», — если вы согласитесь — более удачно. . .)».[59] Осталось невыясненным, затерялись ли переводы Дучича этой лермонтовской подборки в редакции «ЛМС» или в его архивах.

В каждом сонете (их всего десять) возникают картины меняющегося мира. Једро (парус) — центральный образ в этом цикле Дучича. Его «сњежно једро. . .» по духу, образности, философской концепции перекликается с «Парусом» Лермонтова, а само определение «сњежно» адекватно лермонтовскому «белеет». В первом сонете Дучич развивает те же мысли из вводного стихотворения «Хајд'мо, о Музо! Амо милу руку»:

Само ја и једро изнад мртве воде
Неспокојни, мрачни, н'јеми подједнако!

Здесь и парус, и лирический герой одинаково «неспокойны, мрачны, немы» над «мертвой водой». Напрасно глаза ищут берега — они далеки, и острова окутаны вечерней мглой. Но в тишине будто слышатся звуки далекого хора: «То се буде гробља под широком водом! . .». Возможно, это означает, что под водой находятся могилы тех, кто раньше плыл в поисках истины. Мир полон загадочности, драматизма, который особенно нагнетен в третьем сонете. В пятом — «Виторог се мјесец. . .», во второй строфе, соединены два влияния — лермонтовское и фетовское. Чувство сильной тревоги повторяется в шестом сонете «Шуми сњежно једро преко дивље воде. . .». Мысли гонят поэта туда, куда ходят волны и звезды, куда спешат ветры и где погасает день — в ту пустоту, в которой рождаются ураганы:

Мала барка наша нек ко галеб прхне!
Далеко ме гоне моје мисли црне,
На море, на простор, у њедро слободе!
. . . . . .
Бој неба и мора! Да заглунем њиме
Кроз муње и вјетре, пјене и таласе
Један глас у души, једно тужно име!

Все бури мира, все его тайны — в одном человеке. Тут и концентрация того глубокого психологизма поэзии Дучича, который не только родствен психологизму Лермонтова, но и усилен его творчеством.

Концепция лермонтовского «Паруса» содержится и в восьмом сонете «Море!. . море!. . море!. . Свуда само вали. . .» (море символизирует сердце):

Ал'ја куда наглим? У вечерје ведро
Куд лепрша сњежно разапето једро?

Это море ненадежно, даже когда оно спит (сонет «Спава ко д'јете. . . Ал'шума чемпреса. . .»). Кораблю грозит опас-

[58] См.: *Константиновић З.* О савременим теоријама о упоредном проучавању књижевности. — В кн.: Упоредна истраживања, I. Београд, 1975, с. 21.

[59] *Dučić J.* Pisma iz Ženeve i Pariza, s. 362.

lib.pushkinskijdom.ru

ность. Всякий мир обманчив и неустойчив, подводные и подземные бури вершат судьбы мира. В этом сонете словно развязываются узлы страшных противоречий. Конфликтность жизни, даже когда она преодолена, обретает трагический исход:

Ал'рикну море пуно срдбе, б'јеса —
У небо пљусну ускипјелом водом,
Уви се маглом и измахну бродом —
Дуго небом муње пламтеле су жарке. . .

Алп олуј стаде. Гле! Мир, ноћ без јава,
А море без брода. . . Само галеб спава
На црном трупу скрхане катарке.

Через ряд стихотворений Дучича проходит образ паруса. Образ этот романтически многозначен — в нем отражено не одно душевное состояние: тут и беспокойство, и одиночество, и поиски идеала. Это подтверждает, что нет существенного противоречия между лермонтовским «Парусом» и парусом Дучича. И там и здесь лирический герой через мятежность рвется к буре, свободе. Поэтическая позиция Дучича самостоятельна, но «Парус» Лермонтова словно проплывает через всю его первую книгу.

* * *

Й. Дучич посвятил два цикла стихотворений вымышленной восточной красавице Лепле — «Пјесме Лејили» (1897) и «Из пошљедних пјесама Лејили» (1899). Первый цикл состоит из семи, а второй — из девяти стихотворений. В. Кошутич называет Ламартина, Гюго и Готье едва ли не единственными посредниками между Дучичем и Востоком. А ведь Восток Дучич знал у себя дома — и не только через боснийские севдалинки (народные лирические песни мусульман Боснии и Герцеговины), но и через трагические события в истории балканских народов, страдающих веками от турецких захватчиков. Восточную тематику у Дучича нельзя отрывать и от поэзии его старших современников Й. Й. Змая и Й. Илича, хотя последний со своей гибридной лексикой был ему чужд. Очевидна связь этих циклов с севдалинками, с ориентализмом в южнославянской поэзии и с поэзией Пушкина и Лермонтова. П. Слиепчевич писал: «Поэт сумел этот цикл о Лепле украсить литературными именами из Леконта де Лиля. . .».[60] Этого мнения придерживается и В. Кошутич, хотя оба они признают, что содержание в этих циклах Дучича балканское. Свои стихи Дучич не «украшал» именами из поэзии Леконта де Лиля. Что касается связи этого цикла с французской поэзией, то эта связь скорее искусственно натянута, чем доказана исследователями. Язык этого цикла типичен для сербских романтиков (Б. Радичевич, Дж. Якшич, Й. Й. Змай). Атмосфера стихов гораздо ближе лермонтовской поэзии, чем французским романтикам; метрика близка лермонтовскому метру «Хаджи-Абрека». Некоторые строфы Дучича ведут нас прямо к этой поэме. Седьмое стихотворение цикла «Пјесме Лејили» — своеобразное развитие лермонтовских строк: «Развеселить его желая, Лепла бубен свой берет, В него перстами ударяя, Лезгинку пляшет и поет». Может показаться, что на этот цикл повлиял «Гяур» Байрона, но это влияние возможно лишь через Лермонтова, ибо некоторые особенности байроновской поэзии оказали воздействие на раннюю поэму Лермонтова. Разговор Леплы с Хаджи, мольба ее о пощаде, пляска ее, похожая на танец Тамары в «Демоне», трансформировались в цикле Дучича. Цикл, посвященный Лепле, — своеобразный реквием лермонтовской Лепле из «Хаджи-Абрека». Мы уже приводили те строки, которые были близки Пушкину.[61] Если Дучич у кого-нибудь и заимствовал имя восточной красавицы, то прежде всего у Пушкина и Лермонтова. В этом нас убеждает и то изменение, которое Дучич внес в перевод «Кинжала», где место «лилейная рука» перевел «Лилејина рука». По-видимому, для Дучича эти имена родственны.

В стихотворении «Храбро и гордо ушао сам, драга» («Из пошљедних пјесама Лејили») боль и искушение Демона Дучич перенес на себя. Поэт сам ощущает себя этим героем, входит в разные его состояния, входит гордо, «как средь бурь возвышенный Казбек». Лермонтовский пейзаж здесь перенесен в душевные пропасти и ущелья на пути к любви. В ударах бури

Храбро и гордо ушао сам, драга,
Међ љуте боле, дуга искушења,
Ко међ олује узвишени Казбек. . .

Вымышленная Дучичем возлюбленная, подобно лермонтовской Тамаре, не ведает, что она не выдержит этой душевной борьбы над пропастью, в которой и боль ее, и счастье:

Да мора најзад да клоне и пане,
Над пустолином и бола и среће:
Ил' без тог сунца, к'о кавкаско борје,
Или без дажда, к'о грузијско цв'јеће.

Здесь для Дучича, как и для Лермонтова, Кавказ — символ непокорности.

* * *

Демонизм — яркая тема европейской романтической поэзии — глубоко и надолго захватила Дучича. О некоторых

[60] *Слијепчевић П.* Огледи. Београд, 1934, с. 19.

[61] См.: *Станишич Й.* Йован Дучич и русская культура, с. 364—365.

lib.pushkinskijdom.ru

мотивах и компонентах лермонтовского демонизма в стихах Дучича упоминал и М. Сибинович.[62] Не уточнено, насколько Дучич в стихах на эту тему отдал дань традиции мировой классической литературы. Демонические образы мировой поэзии были ему хорошо знакомы по творчеству Дж. Мильтона и Дж. Байрона, И. В. Гете, К. Марло и Клопштока, Альфреда де Виньи и др. Но полнее всего Дучич знал то, что на эту тему создано в литературе южных славян. (Демон в поэме «Рибар» В. Илича и Сатана в поэме П. П. Негоша «Луча микрокозма»). Исследователи не заметили, что в стихах Дучича на тему демонизма чувствуется сильное влияние Негоша. И все-таки стихи Дучича больше всего созвучны лермонтовским демоническим мотивам. Демонизм в тончайших лирических строках Дучича, как и у Лермонтова, содержит философскую окраску. Внутреннюю связь, созвучие «Демона» Лермонтова и демонизма в поэзии Дучича, мы не отрываем от демонических мотивов в других европейских литературах. В первой книге поэта эти мотивы сосредоточены в большом цикле, посвященном В. Иличу. В стихотворении «Ја видјех сјенку кроз вртове твоје» злой дух — ревнивое сомнение лирического героя — напоминает то место из поэмы Лермонтова, где тень Демона падает около Тамары. Этот же мотив находим и в «Рыбаке» В. Илича.

В стихотворении «Ја бих те клео, преклињао с тугом» («Из пошљедних пјесама Лејили») чувство Демона отождествлено с гневом израненного и оскорбленного человека, которого поэт называет раненым Демоном. А в стихотворении «И у моме срцу» Дучич связывает Демона с «давно мертвым» прошлым и с воскресшими воспоминаниями. На начало стихотворения словно упала тень далеких лермонтовских кавказских пейзажей. В седьмом стихотворении второй части цикла «Јесење елегије» «И дугога миловала» лермонтовский Демон перенесен в новую среду.

А не знаде чедо бајно
Један Злодух из далека
Да је за њом гин'о тајно. . .

Лексика этого стихотворения типично романтическая («чедо бајно»). И не случайно М. Цар Дучича назвал неоромантиком. Здесь встречаются строки, в которых злой дух, подобный Демону Лермонтова, устраняет своего соперника. В третьей части цикла «Јесење елегије», первое стихотворение «У часове правјекова» подводит к грандиозной картине сотворения мира, подобной лермонтовской. Здесь и следы поэмы «Луча микрокозма» П. П. Негоша, но без негошевского размаха и глубины. Во втором стихотворении «И спрам сјаја сунца јасна» бушует разрушительная сила. Творец сплел из ярких солнечных лучей золотую вуаль и начертал чудесные слова в первые дни сотворения мира, в первые часы «правеков». И по всему миру «Блистала су слова красна». В первом стихотворении Демон дал толчок к воспоминаниям, а во втором — он олицетворение разрушающей ненависти:

Док из свога царства клета
Пунан мржње Демон стиже,
И на златна слова света
Уништења руку диже!

А в следующем стихотворении «Ал'и данас света слова» блестят и во тьме, вырезанные рукой творца, и перед этими словами любви бессильны мощь ада, гнев Демона и «свирепое бурное время». В пятом стихотворении любовь воплощена в строки, высокий эмоциональный накал которых созвучен лирике Байрона, Негоша и Лермонтова.

В последних стихотворениях этого цикла «Једног дана тако исто» и «Срце моје, срце моје» разговор Дучича со своим сердцем:

Међ њима је Господ блист'о
. . . . . .
и осуду страшну рече:
«Један Анђо оваг раја
Моју милост губи више,
Из небесног светог краја
Занавијек он се брише!
Вјечито ће сузе лити
Без утјехе и без л'јека:
Од сад неће Анђо бити
Биће срце у човјека!»

Здесь само сердце становится демоном в человеке. Этим стихотворением после долгих поисков, испытаний, жизненных крушений, мятежных бурь Дучич дал ответ-синтез на загадку демонизма. При всей универсальности образа Демона в мировой литературе он бесконечно многообразен. Каждая национальная культура дала ему свой оттенок; ни у кого из южнославянских поэтов после Негоша образ Демона не достиг такой динамичности, многоплановости, душевного богатства, как у Дучича. Сравнение Дучичем Демона с сердцем человека, который наказан за возникшее чувство любви, представляет новый взгляд в сравнении с трактовкой Демона у остальных сербских поэтов. Этот поэтический поворот близок лермонтовской концепции. «Демон, воспринимаемый таким образом, имеет все основания и для любви, и для ненависти, и для зла, которое он несет в себе наперекор Всевышнему. Такой Демон вызывает сочувствие».[63]

[62] См.: *Сибиновић М.* Указ. соч., с. 197.

[63] *Сибиновић М.* Указ. соч., с. 201.

lib.pushkinskijdom.ru

Элементы из кавказских поэм Лермонтова Дучич слил с особенностями южнославянского фольклора, с национальными легендами, преданиями, и все это органически срослось, нигде не заслоняя индивидуальный облик Дучича, не приглушая его собственного голоса.

Все три части цикла «Јесење елегије» создавались в те же годы, когда Дучич больше всего переводил Лермонтова и писал о нем. Здесь лермонтовская Тамара безымянно присутствует в трех стихотворениях Дучича. Первое — «Стоји замак стар и даван» — начинается типично лермонтовской картиной: «Стоји замак стар и даван Изнад црне шуме борја. . .». Стихотворение «Ал пун месец када летом» дополняет лермонтовскую картину, но в нем появляются элементы, характерные для народной поэзии Герцеговины: вместо звуков восточных инструментов раздается эхо гуслей («гласи од гусала»). В третьем — «Али када здере вео» — встречаемся с прямым лермонтовским воздействием и с косвенным, преломленным сквозь призму поэзии В. Илича. Здесь звуки и голоса исчезают, как и у Лермонтова, на рассвете, а у Илича — в ту минуту, когда молодой хан был убит.

Иная трактовка Тамары возникла еще в переводе Й. Змая в начале 60-х годов, а затем у В. Илича в 80-е годы и у М. Митровича в 90-е. У Дучича этот образ многим отличается от всех предыдущих трактовок; однако это не полемика с Лермонтовым, но развитие этого образа в иной среде. Лермонтовский образ явился для Дучича творческим импульсом и послужил ему для выражения индивидуального душевного состояния, вызванного демоном, который жил в самом поэте, — демоном воспоминаний. В. Илич в «Тамаре» останавливается на поверхностном изображении единственного случая, а Дучич охвачен сложнейшей проблемой человеческой души. В этом существенное различие в восприятии и толковании Демона и демонизма у этих сербских поэтов.

В цикле «Јесење елегије» (1897) В. Кошутич увидел в изображении замка на горе, окутанного тайной, отражение замка Кортиса из «Легенды веков» В. Гюго,[64] а М. Сибинович ощутил лермонтовскую атмосферу. Сильнее всего тут отзвук лермонтовской «Тамары». Тем более что в эти годы Дучич блестяще перевел «Тамару» Лермонтова. В этих элегиях, посвященных В. Иличу, сплавлены влияния В. Илича, Пушкина и Лермонтова. И одновременно проблематика демонизма расширена, обогащена прежде всего могучей оригинальной личностью Дучича.

В отличие от «Демона» Лермонтова стихотворения Дучича на тему демонизма не так сильно насыщены фольклорными мотивами. Нет и конкретизации места, подобно лермонтовскому Кавказу, но везде есть большая психологическая глубина и многоплановость.

Представляют интерес для сравнительного изучения и стихотворения в прозе Дучича («Плаве легенде», 1908). В стихотворении «Равнодушност» Мефисто размышляет ночью над судьбою человечества. В. Кошутич считает, что это стихотворение несомненно восходит к стихотворению «La tristesse du diable» из «Poèmes barbares» Леконта де Лиля.[65] На самом деле тут у Дучича под другим именем и в несколько измененной среде мы узнаем лермонтовского Демона. И, возможно, ни в одном другом стихотворении Дучича нет столь близкого сходства с лермонтовским Демоном, как здесь. В этой миниатюре мы находим то же душевное состояние и тот же философский смысл, которые Лермонтов выразил в завершающей части «Демона». «Его холодные стальные глаза вперились в огромный город, застывший в страшном сне». Прошли века, а «Мефисто сидит грозен и бледен точно так же, как некогда над Тебой, Вавилоном и над Иерусалимом в часы их разрушения и гибели». Здесь этот демонический образ показан в отчаянном состоянии поражения. Его сердце лишено и любви, и ненависти. «Недвижим, нем, в холодной ночи без неба, возле онемевших колоколов он ощутил свое сердце маленьким и опустошенным. В нем больше не было ни любви, ни ненависти. В нем жило сейчас только холодное равнодушие, такое равнодушие, какого никогда не было ни у Бога, ни у Сатаны и какое свойственно только человеку. Тогда дух зла увидел всю глубину унижения и почувствовал самую лютую из всех болей».

В. Кошутич считает, что философский смысл трагедии «сверхчеловека» в стихотворении Дучича «Човек» восходит к монологу Моисея в одноименной поэме Альфреда де Виньи. Здесь можно отметить некоторое внешнее сходство с этой поэмой, но и тут сильнее выражен особый трагизм лермонтовского одиночества. Лермонтова и Альфреда де Виньи во многом сближала и трактовка образа духа зла. Уже отмечалось и сходство между образом Демона Лермонтова и Моисея Альфреда де Виньи. Герой-исполин в этой поэме, не выдержав тяжести познания и одиночества, проклинает свое бессмертие. И сюжетным развитием, и образной системой эти стихотворения в прозе Дучича («Равнодушност» и «Човек)» гораздо ближе к русской традиции, т. е. к образу Демона Лермонтова, чем к традициям французской поэзии.

* * *

Лермонтовский «Умирающий гладиатор» повлиял на ряд поэтов южных славян: на сербов В. Илича («Рим») и Н. Сре-

[64] См.: *Кошутић В.* Указ. соч., с. 16.

[65] Там же, с. 65.

lib.pushkinskijdom.ru

зоевича («Гладиатори»), на болгарина Х. Смирневского («Гладиатор») и др. Первые строфы стихотворения Дучича «Драма» из античных мотивов во многом совпадают с началом «Умирающего гладиатора». Ораторским стилем Лермонтов усилил трагическое звучание стихотворения. У Дучича трагизм символичен, но нет скорбной интонации. Толчок, данный Лермонтовым в двух последних строфах, перерос у Дучича в потрясающие строки любви, поднимающие его к высшему творческому озарению:

И док дивљим цирком орио се пљесак
Суза једна слетје у крвави п'јесак. . .
Нико не зна да је крила суза она
Св'јет, већи нег небо, него васпона. . .

Символическая лирическая концовка не разрушила художественного единства этого трагического стихотворения.

* * *

Тема одиночества встречается у многих мировых поэтов — у Байрона, Лермонтова, Леопарди и др. Отдельные сборники посвятили одиночеству Сюлли-Прюдом («Les solitudes», 1869) и А. Мачадо («Soledudes», 1903). Эта же тема характерна и для многих южнославянских поэтов, современников Дучича (М. Ракича, С. Стефановича, В. Петровича, Т. Уевича и др.). Многие стихи Дучича о природе — психологические открытия. Именно в таких стихах он продолжает Лермонтова или отталкивается от него. Мотив лермонтовской пальмы встречается в «Под пламенем небом Југа» Дучича. Здесь у Дучича нет прямых реминисценций из Лермонтова, но все же настроение и тема идут от лермонтовских «Три пальмы» и «На Севере диком. . .». У Лермонтова событие происходит на Аравийской земле, а у Дучича не сообщены ни пространственные, ни временные координаты. У Дучича пальма грустит по самуму, который налетел и сразу исчез, а она, не выдержав разлуки, предалась теплому ветру и из-за этого сохнет — увядает от обмана. Самум — горячий ветер пустыни, который все может превратить в прах, — не смог оживить пальму:

Све је мог'о у прах дати,
Ал' у праху што већ бјеше
То не може да поврати!

Шествие каравана у Лермонтова и страшный огонь самума — эти две угрожающие силы роднят эти стихотворения. Концовка у Дучича близка лермонтовским строкам: «Напрасно пророка о тени он просит — Его лишь песок раскаленный заносит». В этом стихотворении преобладают элементы южнославянского фольклора («момче младо» и др.), но поэт его художественно трансформировал.

Тему одиночества Дучич развивает в одном из лучших своих стихотворений «Морска врба». Здесь изображена стоящая над морем с распущенными волосами одинокая верба, как «проклятая нимфа», которая стала деревом и «шелестит печаль». За этим образом угадывается сердце, которое само себя терзает. . . Б. Поповић внес «Морску врбу» в первую большую антологию сербской поэзии и вместе с несколькими другими стихами дал ей наивысшую оценку: «Каждое из этих стихотворений — незабываемое душевное состояние».[66] Д. Живкович причислял «Морску врбу» к наилучшим пейзажным стихам во всей югославской поэзии.[67] «Морска врба» — это сплетение действительного и символического, яви и сна.

Сама врба стоји над морем, врх света,
Расплела је косу зелену и дугу,
Наличи на нимфу која је проклета
Да постане дрво и да шуми тугу.

Слуша песму гора када јутро руди,
Агонију воде у вечери неме,
Непомнично стоји тамо где све блуди:
Облаци и ветри, таласи и време.

И ту шуми с њима, дајући, полако,
Мору коју грану, ветру листак који:
И, ко срце, себе кидајући тако,
Тужно шуми живот. — Сама врба
стоји. . .

«Морску врбу» следует рассматривать в тесной связи со стихотворением «Грм» В. Илича. Дучичу было, вероятно, известно и подобное стихотворение Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam». Название этого дерева на немецком — мужского рода, и любовная жажда ясно выражена в самом названии. Дучич и сам переводил Гейне, но это стихотворение перевел на сербскохорватский его друг А. Шантич. Шантич ввел слово «бор», чтобы передать эффект оригинала («бор» на сербскохорватском мужского рода и означает «сосна»). Широко известно, как это стихотворение перевел Лермонтов. Европейская компаративистика не раз обращалась к этому переводу Лермонтова как к классическому примеру, где переводчик, отталкиваясь от оригинала, выразил самого себя. И у Лермонтова дерево названо сосной. В переводе Тютчева использовано слово «кедр». Тютчева Дучич не переводил, но и этот русский поэт воздействовал на Дучича не только мотивами, но и структурой своего стиха. «Морска врба» в целом отличается от всех названных стихотворений. И одновременно можно найти в ней элемент каждого из них. Дж. Живановиц считает, что творческим толчком к созданию

[66] *Поповић Б.* Естетички списи. Београд, 1963, с. 125.

[67] См.: *Живковић Д.* Теорија књижевности. Београд, 1965, с. 161.

lib.pushkinskijdom.ru

«Морске врбе» Дучичу послужило стихотворение польского поэта Казимежа Пшервы-Тетмайера «Limba».[68] Есть некоторое сходство между стихотворениями «Лимба» и «Морска врба». Живанович предполагает, что, прочтя «Лимбу» в оригинале, Дучич стал искать слово, которое «звуковыми свойствами близко к польскому оригиналу». «Сходство он искал еще и в другом: одинаковое окончание „ба". И так к перу поэта пришла „врба", соответствующая польскому слову „лимба"».[69] По мнению Живановича, когда Дучич увидел название «Лимба», он, возможно, не знал, что это означает, «ибо он не делал перевод. . . он выбрал наше слово, близкое по звучанию польскому».[70] Такие доводы малоубедительны, хотя не исключено, что любого поэта могут вдохновить и звуковые сходства и ассоциации со своим языком. Настойчивое утверждение Живановича, что Дучич выбрал слово «врба» «из-за звукового сходства с польским словом „лимба"», не доказано. И в самих стихотворениях сходства почти нет. У Тетмайера пейзаж горный, а у Дучича приморский. Сходство есть лишь в первых двух словах первых строк: «Сама врба. . .» — у Дучича, «Samotna limba. . .» — у Тетмайера. Случайное сходство или совпадение отдельных слов нельзя отождествлять с воздействием. «Морска врба» и метрически совсем иная, и она вдвое длиннее (написана дванаестерцем, «Лимба» Тетмайера — шестисложником и пятисложником). Стихотворение Дучича гораздо более метафорично, емко и глубоко.

К. П.-Тетмайер (1865—1940) принадлежит к тому кругу поэтов, который назывался «Молодая Польша»; он был глубоко погружен в себя, в свой мир, в одиночество и безысходность нирваны; все эти черты не присущи Дучичу. Тетмайер гораздо ближе к сербскому поэту В. П. Дису (1880—1917). Поэзия Тетмайера не переводилась на сербскохорватский язык в те годы, когда Дучич создал «Морску врбу».[71] Нет доказательств, что Дучич хорошо знал польский язык. Он упоминал в своих эссе и очерках поэтов разных эпох и народов; среди поэтов новых направлений Дучич назвал трех поляков: Пшибышевского, Выспяньского и Тетмайера (в 1909 году в рецензии на книгу хорватского поэта Д. М. Домянича).[72] Если Дучич и читал Тетмайера, то, вероятно, гораздо позже создания «Морске врбе». Для нас чрезвычайно существенно то, что зародыш стихотворения мы находим в стихотворении «У сумраку» (1900) Дучича:

Н'јемо стоје врбе покрај воде мртве
Тихи вјетри мрсе зелене им косе. . .

В более поздней редакции первое слово было заменено: вместо «н'емо» — «тужно». «Морску врбу» можно сблизить и с «Тополем» Фета:

Лишь ты один над мертвыми степями
Таишь, мой тополь, смертный свой недуг. . .

Дучич, видимо, хорошо знал творчество Фета, поскольку в цикле «Јадрански сонети» (V) мы находим реминисценцию из русского поэта:

Ћарлија чемпрес и мирише трава
Ноћ тешким купом злато сипа на њу. . .

У Фета:

Да сыплет ночь своей бездонной урной
К нам мириады звезд.

Некоторые строки «Морске врбе» близки строкам Тютчева: «Что ты клонишь над водами, Ива, макушку свою?». Но «Морска врба» вызывает совсем другое чувство: эта упрямая одинокая гордость с глубокой философской основой скорее ведет к Лермонтову, чем к Тютчеву. В. Кошутич находит, что строки:

расплела је косу зелену и дугу,
. . . . . шуми тугу. . .

родственны стихам Роденбаха:

C'est d'abord la douleur des grandes saules lunaires,
echeveaux en folie
(«Le coeur de l'eau»)

а «все остальное принадлежит только Дучичу».[73] Если уж искать следы чужих источников в этом типично дучичевском стихотворении, то они в «На севере диком стоит одиноко. . .». Строка из первой версии «Морска врба» «Сама врба стоји над морем, на стени»[74] ведет к Лермонтову.

---

[68] Лимба — европейский кедр, растущий в Татрах.

[69] *Живановић Ђ.* Једна Дучићева позајмица. — В кн.: Упоредна истраживања, I. Београд, 1977, с. 608.

[70] Там же, с. 609.

[71] Дучич переводил с чешского Яна Неруду, со словенского — О. Жупанчича, с болгарского — Т. Кунева. С польского Дучич никогда никого не переводил. В 1899 году в журнале «Зора» он печатает статью о Мицкевиче, где называет его «одним из самых великих имен нашего века».

[72] См.: Словенски Југ, 1909, 21 ноября; *Дучић Ј.* Сабрана дјела, IV, с. 335.

[73] *Кошутић В.* Указ. соч., с. 45.

[74] См.: Српски књижевни гласник, 1903, VIII, 7, с. 510.

lib.pushkinskijdom.ru

Лермонтовские мотивы одиночества, страдания приобрели своеобразные модификации в стихах Дучича. Они, как и у Лермонтова, — сквозная тема многих стихотворений. Поэтический эквивалент многих из лермонтовских образов находим у Дучича в стихотворениях «Хајд'мо, о Музо. . .», «Осамљена врба», «Бор», «Буква», «Семе» и др. И для Лермонтова, и для Дучича характерен глубокий лиризм этих образов.

* * *

Нити лермонтовской поэтической ткани врастают глубоко и в более позднюю лирику Дучича. В позднем творчестве это влияние становится более глубинным, более затаенным и стихи этого периода труднее поддаются параллельному сравнению.

«Бор» («Сосна», 1918) Дучича — всеобъемлющий образ одиночества. Сосна с отвесной скалы при первом сиянии рассвета бросает на озаренные склоны черную тень своего отчаяния. Здесь одиночество по-лермонтовски мятежно и гордо.

Голем и мрачан, невесело,
Стоји, безимен као травка;
. . . . . .
Усамљен вечно, страшна грмен. . .

А ноћу небу завихори,
Кад зна да болно све занемље —
И звездама по сву ноћ збори
Горке самоће ове земље.

Отзвуки лермонтовской темы слышатся и в стихотворении «Буква» («Бук», 1924). Оно ассоциируется с лермонтовским «Утесом» и «На севере диком. . .»:

Цело је небо у њу стало,
. . . . . .
Стоји под сунцем које дажди
Тврђава усред поља нага.
А гром једанпут кад је зажди,
Нестаће као бог, без трага.

И ряд других стихотворений подтверждают, что не только темы, но и более глубокое лермонтовское воздействие продолжалось в творчестве Дучича и в последние годы его жизни. В образе дерева у Дучича воплощена и судьба поэта. Вспомним его высказывания: «Наука видит торжество жизни в новом листке, который появляется из старой ветки, а поэт уже видит увядшую ветку в новой почке. . . Он все мерит по судьбе человека, которая преходяща, и потому безмерно трагична».[75] Но Дудич и в семени видел дерево-исполина, которое выдержит и бури и громы; видел в нем вечно «бдительную струну» и слово, что «никогда не занемеет». Он то будущее дерево сравнивает с поэтом, который «восхищен одиночеством» и сгорает от «холодных звезд»:

А као песник, ти ћеш бити
Странац у свету и у гори:
Од осама се што усхити,
Од хладних звезда што сагори.

(«Семе», 1938)

Эти стихи говорят, насколько Дучич был стойком с могучими эпическими национальными корнями даже в таких стихах, где проявился его тончайший лиризм. И в эссе Дучича мысли о поэте и поэзии родственны той пророческой миссии поэта, которую возвестил Лермонтов. Дучич всегда чувствовал эту могущественную силу, которую поэзия имела в судьбе его народа. «Большие истины, которые высказали поэты, никто не опроверг. . . Самым выразительным и самым типичным представителем одной нации, расы является поэт. . . Он мерило национального гения, эмоциональности, идеологии. . . Это солнечные часы, по которым луч записывает свои пути по Вселенной. Поэт — сущность нации, а может быть, и ее конечная цель. Поэтому поэт, бесспорно, является и самым большим патриотом».[76]

А. Погодин, воспринимавший творчество Лермонтова как единое целое, отмеченное «разочарованием, печалью, редкими минутами задушевной веры», находит на нем и «отпечаток духа сомнения».[77] Этот «дух сомнения» выражен и в стихах Дучича, особенно в его последней книге «Лирика», вышедшей в день смерти автора (1943). Но это сомнение исключает всякое недоверие, оно не бросает в отчаяние — это пронзительный взгляд на все окружающее, взгляд, обращенный в себя. Это сомнение и страстное, и светлое, это второе бытие и второе зрение человека. Оно поднимает и озаряет:

Но она обасја мој ум обеснажен,
И даде мом духу, слабом као сламка,
Сто крупных очију, да озарен, блажен,
Мине сваки понор и зна где је замка.

(«Сумња», 1920)

. . . . . .

А на мом путу сама сија
Сумња, то сунце мога ума.

(«Песма», 1943)

В последней книге Дучича («Лирика») снова возникает тема демонизма. В этих небольших стихотворениях спрессованы

[75] *Дучић Ј.* Сабрана дјела, III, с. 247, 249.

[76] Там же, с. 179.

[77] *Погодин А.* Историја руске књижевности, с. 94—95.

lib.pushkinskijdom.ru

те противоречия человеческого духа, которые отразились в «Демоне» Лермонтова.

На чему зидам цркву, на чем?
На стени, песку или блату?
Личи ли страшни ангел с мачем
Судији моме или брату?

На мосту међу обалама,
Збуњен и крвав од свог ланца,
Кога ћу ноћас срести сама —
Убијцу или доброг странца?

(«Побожна песма», 1932)

Једино ти си што је протуречно —
Кад си у срцу да ниси у свести. . .
На ком се мосту икад могу срести,
Свемоћ и немоћ, пролазно и вечно!

(«Човек говори Богу», 1938)

Если в ранних стихах Дучича на тему демонизма явно заметны лермонтовские элементы, то и в этих стихотворениях «невидимым спутником» оказывается Лермонтов, но здесь он более скрыт в самой ткани стихов. И в последней книге Дучича, как и во всем его творчестве, личностное начало, мощно звучащее и самоочевидное, роднит двух великих славянских поэтов.

* * *

Действенная сила подлинной поэзии не ограничивается той эпохой и тем литературным направлением, в русле которого она зародилась и развивалась. Ее импульсивная сила живет столько, сколько живет язык и дух нации, ее влияние на последующие поколения и на различные творческие индивидуальности ощущается в разных формах. Такова чудотворная судьба поэзии Лермонтова.

В поисках путей и возможностей поэтической выразительности Дучич, усваивая богатейшие традиции русской поэзии, находил в них неиссякаемые творческие источники и импульсы. Подобно тому как кипящая лирика Байрона пленила душу молодого Лермонтова, так при первых творческих шагах Дучича в его мир вошла лермонтовская поэзия. В творчестве Дучича рельефно высвечивается, что воздействие Лермонтова не ограничено ни эпохой, ни темами романтизма и реализма, что это воздействие в более сложных формах продолжалось в двадцатом веке.

Общеизвестно мощное лермонтовское влияние на развитие русской поэзии XIX и XX веков (А. Блок и В. Маяковский, Н. Тихонов и Б. Пастернак, и мн. др.). Нетрудно доказать и сегодняшнее воздействие его поэзии на советских поэтов разных национальностей (особенно тех, в чьем творчестве звучит тема Кавказа). Влияние Лермонтова продолжается в XX веке и в литературах других народов Европы, особенно славянских. Это влияние в разной степени ощутимо в творчестве нескольких крупнейших болгарских поэтов (П. Славейков, Т. Трайков, П. Яворов, Х. Смирненский), и многих сербских (Й. Дучич, А. Шантич, М. Ракич, В. Петрович), черногорских (Й. Попович-Липовац, современный прозаик М. Лалич), хорватских (Д. Домянич, Т. Уевич, Д. Цесарич) и словенских (А. Ашкерц, О. Жупанчич) поэтов. Поэзия Лермонтова и сегодня необыкновенно привлекательна для других народов — гордостью, психологизмом, неповторимыми горными пейзажами. В поэтических картинах, образах лермонтовского Кавказа южнославянские поэты более 120 лет находят отражение своих гор, а лермонтовские легенды и бурная судьба Кавказа живо перекликаются со сложнейшей историей Балкан.

Утверждение, что Лермонтов, став классиком для сербов, влиял на их поэзию лишь до конца XIX века,[78] необоснованно сужает магическое воздействие лермонтовской поэзии, которое не ограничено ни рамками века, ни сменой литературных течений и вкусов. Сила классиков в том, что каждое поколение находит в них для себя творческий импульс, с их помощью находит путь к себе, к самовыражению. Было бы вернее подходить к поэзии как к симбиозу разных направлений, где зачастую в произведениях одного автора живет весь художественный опыт его нации и существенная часть достижений мировой культуры. Таков и Дучич.

Герцеговина, родина Дучича, известна понорницами (прячущимися реками), но они не исчезают: еще мощнее вырываются они из каменных стволов, еще громче шумят их каскады, и на пути к морю принимают они притоки и в самом море далеко пульсирует их чистая струя. Такова и поэзия Дучича: она принимала разные притоки (влияния) и растворяла их в себе, в вечно живой связи со своим истоком, и в морях времени она струится со своей свежестью, прозрачностью и неповторимой музыкой. Дучич брал из поэзии Лермонтова те элементы, которые были наиболее созвучны его темпераменту, чтобы их перевоплотить, растворить в себе — все проходило сквозь пламя его вдохновения. Каждый заимствованный элемент становился частью его здания, естественно вырастая из его художественного мира.

Творчество Лермонтова доказывает, как соприкосновение большого искусства разных народов, подобно трению драгоценных камней, вызывает различные световые нюансы и звучания, рождает новое вдохновение, новые содержания и формы, выросшие на национальной ос-

---

[78] См.: *Сибиновић М.* Указ. соч., с. 219.

lib.pushkinskijdom.ru

нове, озаренные силой искусства другого народа.

Если П. П. Негош, И. Мажуранич, Дж. Якшич, Й. Й. Змай, В. Илич, Ф. Прешерн и О. Жупанчич влияют на каждое новое поколение южнославянских поэтов, то можно утверждать, на примере Дучича и ряда крупнейших югославских поэтов середины XX века, что, невзирая на языковый барьер и часто трагический ход времени, лермонтовская поэзия прорастала вновь и вновь на южнославянской почве, и в этом заслуга прежде всего крупнейших сербских поэтов Й. Й. Змая, В. Илича и Й. Дучича.

lib.pushkinskijdom.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

К. И. Ровда

ТРУДЫ И ДУМЫ ЧЕХОСЛОВАЦКИХ РУСИСТОВ

В августе 1982 года в Праге состоялся Пятый конгресс Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы (МАПРЯЛ). Наряду с международными славистическими съездами [1] конгрессы МАПРЯЛ — это всегда значительные события в культурной жизни человечества.[2]

Распространение и изучение русского языка и литературы в социалистических странах, а также в странах так называемого третьего мира, ориентирующихся на социализм, принимает все более широкие масштабы. В Чехословакии русский язык изучается во всех типах учебных заведений. Преподавательские и научные кадры в области русистики готовятся в пяти университетах и одиннадцати педагогических факультетах и институтах страны. Русисты Чехословакии добились значительных успехов как в области лингвистических проблем, так и в области литературоведения. Их деятельность широко освещается в периодической печати. Издается несколько методических журналов. Теоретические статьи литературоведческого характера публикуются в журналах «Československá rusistika» (издается уже более четверти века), «Slavica slovaca», «Slavia», а также в систематически выходящих сборниках трудов высших учебных заведений.

В связи с Пятым конгрессом МАПРЯЛ чехословацкими русистами изданы: «Библиография чехословацкой русистики» за десять лет,[3] «Доклады и сообщения чехословацкой делегации» на конгрессе,[4] сборник статей русистов Карлова университета и преподавателей филологического факультета Московского университета «Методология литературоведческих исследований».[5]

* * *

Библиография чехословацкой русистики за десять лет представляет собой внушительный список трудов ученых и преподавателей, специализирующихся в области русского языка и литературы. В томе зарегистрировано 8163 названия книг, статей, сообщений, методических разработок и т. п., принадлежащих перу 1458 авторов. Чехословакия, таким образом, располагает мощным отрядом русистов, способных решать крупные теоретические и практические задачи. Это тем более важно отметить, что библиография отражает деятельность чехословацких русистов после пережитого их страной во второй половине 60-х годов политического и идеологического кризиса, который, разумеется, затронул и русистов.

Многие чехословацкие ученые, задававшие тон в литературной русистике, оказались в годы кризиса в плену ревизионистских воззрений тех политиков, которые поставили своей целью ликвидацию социалистических завоеваний Чехословакии. В теоретической деятельности русистов проявилось стремление к замене марксистско-ленинской теории в литературоведении структурализмом, к игнорированию в русской литературе великих духовных ценностей и противопоставле-

---

[1] Обращаем внимание на изданную Славянской библиотекой в Праге (уникальной по своему богатству) книгу: VIII. Mezinárodní sjezd slavistů. Zagreb—Ljubljana 1978. Bibliografie. Sestavila Eva Velinská. Praha, 1981, 281 s. В книге помещены материалы о докладах и сообщениях на съезде, о самостоятельных публикациях и номерах журналов, посвященных съезду, и статьи по славистическим проблемам, опубликованные в различных странах мира. Составительница обращается с просьбой к участникам IX МСС в Киеве (1983) присылать в библиотеку, в целях полноты будущей библиографии этого съезда, сообщения о публикациях своих статей.

[2] Материалы, посвященные итогам Пятого конгресса МАПРЯЛ, см. в журнале: Československá rusistika, 1983, č. 1.

[3] Bibliografie československé rusistiky (1971—1980). Библиография чехословацкой русистики (1971—1980). Praha, 1982, 503 s. См. рец.: Československá rusistika, 1983, č 2, s. 78—83.

[4] Доклады и сообщения чехословацкой делегации. Пятый Международный конгресс преподавателей русского языка и литературы. Прага — 1982. Братислава, 1982, 444 с.

[5] Metodologie literárněvědných prací. Studie o ruské literatuře. Методология литературоведческих исследований. Статьи о русской литературе. Praha, 1982, 221 s.

lib.pushkinskijdom.ru

нию им сомнительных «достижений» модернизма и т. п.[6]

Здоровое ядро среди русистов при поддержке нового партийного руководства и советских ученых на ряде совещаний и симпозиумов глубоко проанализировало и подвергло критике антимарксистские извращения в работах русистов, и это обеспечило консолидацию всех русистов вокруг задач, стоящих перед чехословацким обществом в условиях строительства развитого социалистического общества. Большую роль в этой консолидации сыграли такие ученые, как Ладислав Штолл, Ева Фойтикова, Владимир Сато, Богумил Нейман и другие товарищи, как своими работами, так и организаторской и пропагандистской активностью.

И теперь, через десять лет, мы можем судить о результатах деятельности чехословацких русистов по преодолению кризисных явлений. В самом начале 70-х годов была взята правильная линия на исправление прежних ошибок и на создание серьезных исследований в области изучения как классического наследия русской литературы, так и современной советской литературы. Достижения ученых, занимающихся изучением русской литературы и русско-чехословацких литературных связей, весьма серьезны.

Библиография содержит разделы: «Русский язык как мировой; деятельность МАПРЯЛ; русский язык в ЧССР» (608 наименований), «Языкознание» (2885 наименований), «Литературоведение» (2607 наименований) и «Методика преподавания русского языка» (2063 наименования). Дифференцированный анализ этих цифр покажет, какими проблемами занимаются чехословацкие русисты, каких писателей изучают и т. д., но и простое ознакомление со списком их работ позволяет сделать важные наблюдения. В центре внимания — проблемы богатейшего наследия русской литературы от древнейших времен до наших дней. Крупнейшим явлениям русской литературы посвящаются как монографии, так и статьи, публикуемые в журналах и сборниках. Нет одностороннего увлечения модернистскими направлениями, как было прежде. В историю литературы XIX—XX веков включаются представители разных литературных направлений и общественных течений (романтизм, реализм, народничество, славянофильство, символизм, модернизм, социалистический реализм и т. д.), причем изучаются они объективно, с позиций последовательного марксистско-ленинского литературоведения.

Нельзя не сказать о том, что чехословацкие русисты ведут теоретическую разработку важных проблем сравнительного изучения национальных литератур,[7] литературных связей и типологических аспектов литератур. Одной из самых характерных тенденций чехословацкой русистики в 70-е годы является интерес ученых не только к русской литературе нашей страны, но и к литературам других народов Советского Союза.

В сборнике докладов и сообщений чехословацкой делегации на конгрессе МАПРЯЛ, посвященном современному состоянию и основным проблемам изучения и преподавания русского языка и литературы, опубликовано 103 доклада и сообщения разных авторов. Доклад «Чехословацко-русские языковые и культурные контакты», авторами которого являются языковеды Йозеф Влчек и М. Сотак, был оглашен на пленарном заседании. По литературоведению в сборнике помещено 26 докладов и сообщений.

Литературе дооктябрьского периода было посвящено два доклада: Б. Неймана о народнических традициях и А. Червеняка о Ф. М. Достоевском. По советской литературе опубликовано семь выступлений: «К вопросу о современной советской балладе» (Я. Вавра), «Антифашистская тема в советской прозе 70-х годов» (И. Щадей), «Малые жанровые формы с военной тематикой в современной советской прозе» (Н. Сровналова), «Некоторые жанрово-стилистические тенденции советской прозы и драмы» (М. Микулашек), «Идейно-художественные ценности русской и советской литературы и их значение для литературного процесса других стран» (М. Заградка), «К характеристике лирики Анны Ахматовой» (Р. Паролек) и «Художественная и идейно-политическая ценность советской мемуарной литературы» (А. Шлепецкий). О восприятии русской литературы в словацкой критике (М. Антош) и проблемах перевода говорили в своих выступлениях З. Леоновичева, М. Грала и М. Грдличка. Методические вопросы преподавания русской литературы привлекли внимание Е. Фойтиковой, К. Лепиловой, Э. Янчиновой, М. Рогаль, М. Горкович. Проблемам пропаганды русской литературы через телевидение посвятил свой доклад В. Костржица, а жанровым формам прозы о детстве — М. Генчиова.

Хотя подбор докладов по литературе и не дает законченной картины состояния

---

[6] См.: *Ровда К. И.* Пути и перепутья чехословацкой русистики. (По страницам журнала «Československá rusistika»). — Русская литература, 1970, № 3, с. 194—205; *Ковалев В. А.* Эволюция чешской русистики. — Русская литература, 1971, № 3, с. 160—185; *Kovaljov V. A., Rovda K. I.* Cesty a rozcestí československé rusistiky. Praha, 1972, 67 s.

[7] Такая разработка особенно интенсивно ведется словацкими литературоведами, причем в первую очередь должны быть отмечены работы Д. Дюришина, К. Розенбаума, С. Лесняковой, Э. Пановой и др.

lib.pushkinskijdom.ru

русистики в Чехословакии, можно сделать вывод, что больше всего русистов интересует советская литература. Что касается пленарного доклада, то нельзя не согласиться с его общим пафосом, который состоит в утверждении мысли, что русский язык, русская культура и наука являются неотъемлемой частью духовной культуры народов и народностей социалистической Чехословакии, что интерес к ним уходит своими корнями в далекое прошлое и т. д. Однако историческая часть доклада, в которой речь идет о развитии русско-чешских и русско-словацких языковых и культурных связей и отношений на протяжении веков, не вполне удалась. Не названы многие имена пропагандистов русского языка среди чехов (Ганка, Пухмайер, Коларж, Эм. Вавра и др.), не выделена демократическая струя как со стороны чехов и словаков (К. Сабина, Й. Фрич, Э. Тоннер, Эм. Вавра), так и со стороны русских.

Еще более существенным недостатком доклада являются неточные, а порой и ошибочные формулировки. Неославизм, например, характеризуется как «идеологическое выражение программы экспансии чешской буржуазии по отношению к славянским народам», и в связи с ним будто бы происходит «переоценка характера русской самодержавной политики в чешской среде, подчеркиваются ее отрицательные стороны» (с. 12). На самом деле возникшее задолго до первой мировой войны в среде *чешской* и *русской* буржуазии реакционное политическое течение неославизма ставило своей целью постепенно ославянить австрийскую монархию, сделать ее славянской державой под протекторатом самодержавной России, а чехов — господствующей нацией. Но неославизм оказался иллюзией.[8] Критическое же отношение к царизму обнаружилось в чешских демократических кругах (К. Сабина, Й. Фрич, В. Вавра, А. Сташек и др.) еще в середине XIX века. В докладе не указывается на двойственность и противоречивость «общеславянской идеи», что понимал, например, З. Неедлый, предостерегавший «против ее переоценки».[9] Недостатки такого важного по своей проблематике доклада, к подготовке которого, к сожалению, не были привлечены литературоведы, по-видимому, отражают слабость разработки этих вопросов в чехословацкой русистике.

Третья книга, привлекшая наше внимание в связи с конгрессом МАПРЯЛ в Праге, подготовлена коллективами литературоведов двух столичных вузов: Карлова университета в Праге и Московского университета им. М. В. Ломоносова.[10] Ее научными редакторами являются доцент Карлова университета Е. Фойтикова и профессор Московского университета В. И. Кулешов.

Названный труд содержит главным образом статьи, трактующие вопросы методологии в связи с изучением русской классики XIX—XX веков и древней русской литературы. Большая часть статей посвящена проблемам типологического подхода к литературным явлениям, чему в последние 20 лет уделяется большое внимание в советском литературоведении. С некоторого времени этот подход приобретает права гражданства и среди русистов Чехословакии.

Нельзя не приветствовать появления сборника, составленного из работ чехословацких и советских ученых в такой важной области науки, как методология литературоведческих исследований, основанная на общем для нас учении марксизма-ленинизма. Нельзя не признать также важности и актуальности разрабатываемой авторами сборника проблематики. В общей форме эта проблематика намечена в статье В. И. Кулешова «О методологическом единстве генетического и типологического изучения литературы» (с. 11—17). В нашем литературоведении, как и в литературоведении других социалистических стран, практикуется и тот и другой вид исследований. Одни ученые предпочитают работать в области типологического изучения литературных явлений, другие — в области историко-генетического. Польза и того и другого подхода неоспорима. Но для постижения закономерностей литературного развития в масштабе региональных, зональных общностей, мировой социалистической литературы как системы, а также для постижения своеобразия отдельных национальных литератур и вклада каждой из них в мировую литературу необходимо единство типологического и генетического подходов в их диалектической взаимосвязи.

Подобное единство и определяет в главных чертах характер данного коллективного труда. В статье В. И. Кулешова, в частности, справедливо указано, что многие предпосылки типологических общностей «заложены в самой гносеологии художественного творчества» (с. 13); «историко-генетическое и типологическое

---

[8] См.: *Ровда К. И.* Русская поэзия у чехов. — Русская литература, 1981, № 3, с. 210.

[9] *Nejedlý Z.* O literatuře. Praha, 1953, s. 345.

[10] Методология литературоведческих исследований. Статьи о русской литературе. Сборник Карлова университета и Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. Посвящается V Международному конгрессу МАПРЯЛ 1982 г. в Праге. Прага, 1982. (Metodologie literárněvědných prací. Studie o ruské literatuře. Sborník Univerzity Karlovy a Moskovské státní univerzity M. V. Lomonosova. Věnováno V. Mezinárodnímu kongresu MAPRJAL 1982 v Praze. Praha, 1982, 220 s.).

lib.pushkinskijdom.ru

изучение — уровни единого процесса познания» (с. 14). Автор полемизирует с мнением, будто «системность присуща только историко-генетическому изучению, а типологическое занимается только общностью тех или иных свойств литературного феномена вне зависимости от происхождения и особенностей функции» (с. 14). Ограничиться одним из подходов, пишет В. И. Кулешов, «значит остановиться на полузнании. Изучив, например, генезис какого-либо романа, т. е. следственно-причинный ряд, приведший к созданию шедевра, мы затем ставим его в типологический ряд, в романный ряд, и в новых, более широких измерениях осознаем его специфику. Художественное качество тут решает многое: и важность генезиса и место произведения в типологическом ряду, т. е. шедевра в ряду шедевров» (с. 14—15).

Другие авторы рассматривают в типологическом аспекте конкретные литературные явления. В. В. Кусков («Жанровое своеобразие Киево-Печерского патерика») сопоставляет Киево-Печерский патерик с подобными памятниками византийской словесности, и это позволяет ему определить его характерные особенности (национально-исторический пафос, отражение конкретных исторических событий жизни древней Руси второй половины XI—начала XII века и др.) и отметить оригинальность патерика, проложившего путь новым жанрам, «которые станут господствующими в древнерусской литературе XVII века» (с. 45). Подобным образом В. А. Грихин («Проблемы типологического и исторического изучения жанра древнерусской агиографии»), сопоставляя «Сказание о Борисе и Глебе» с древнейшими версиями чешской легенды о Вацлаве, выявляет черты, общие для обоих памятников, и вместе с тем указывает на своеобразие, неповторимость каждого памятника как «выражения национального самосознания на данном этапе исторического развития» (с. 62).

Р. Паролек («К вопросу о типологии литератур национального возрождения в странах Центральной и Восточной Европы») выстраивает в типологический ряд литературы национального возрождения в небольших славянских и прибалтийских странах конца XVIII—начала XIX века и устанавливает интересные соответствия несмотря на отдаленность их в пространстве и времени. В тех и других литературах автор обнаруживает особый симбиоз классицистских форм и просветительских идей с сентименталистским или романтическим содержанием. Оказывается, такой симбиоз наметился уже в творчестве литовского поэта XVIII века К. Донелайтиса «на полвека раньше, чем в других прибалтийских и славянских литературах средней Европы» (с. 141).

Мы не имеем возможности рассмотреть все статьи, хотя они заслуживают внимания специалистов, ибо содержат новые точки зрения, новые взгляды на исследуемый материал. Так, например, С. Матхаузерова рассматривает былинный стих не по напечатанному тексту, а по звукозаписи, считая, что былинный стих предназначен для живого звучания, а изолированный текст, лишенный ритма напева, не дает целостного впечатления от былины. Пушкинисты не без интереса прочтут статью А. А. Смирнова о специфике видов художественной образности в лирике Пушкина 20—30-х годов. Любопытна интерпретация О. В. Орловым Тютчева как поэта-романтика, предвосхитившего своим творчеством Блока и в своих последних стихах сближавшегося со своим антиподом — реалистом Н. А. Некрасовым. Много нового в статьях В. А. Недзвецкого о структуре романов Тургенева и Гончарова, Н. В. Николаевой и М. Еглички о рассказах Л. Толстого, В. Доскочиловой о «Цементе» Ф. Гладкова, А. Пиковой о Л. Андрееве, М. Генчиовой о детских образах в фантастическом романе.

Заключает сборник статья Р. Паролека «Зденек Неедлый и русская культура», которую Е. Фойтикова в предисловии к сборнику по справедливости назвала программной для чешских русистов. Автор оговаривается, что статья его носит полемический, спорный характер. И это в самом деле так. Но это хорошая полемичность, она стимулирует литературоведческую мысль. По традиции путь З. Неедлого, этого «последнего великого энциклопедиста», напоминающего нашего Луначарского, истолковывается как путь от буржуазного позитивизма к марксизму. Паролек выдвигает смелую гипотезу: а не является ли выражавший настроения и чаяния широких непролетарских слоев трудящихся в Чехии Зд. Неедлый революционным демократом и непосредственным предшественником марксизма у чехов, какими были в России Чернышевский и Добролюбов? [11]

Затем в статье анализируются работы и высказывания Неедлого о Пушкине, Гоголе, Белинском, Герцене, Чернышевском, Тургеневе, Л. Толстом, Достоевском, Чехове, Горьком, обнаруживающие его близость к русским революционным демократам. Особое внимание обращается на мысль Неедлого об актуальном значении революционно-демократической критики для строительства социалистической культуры в Чехословакии.

Возникает вопрос: правомерно ли ставить в один ряд русскую революционную

[11] Паролек мог бы опереться здесь на слова Л. Штолла о том, что Неедлый в молодости «поднял революционно-демократический щит» против буржуазного общества (*Stoll L.* Socialismus a osobnosti. Praha, 1974, s. 30). Это место в переводе Л. Ф. Широковой звучит более прямолинейно: З. Неедлый назван ею «истинным революционным демократом» (*Штолл Л.* Избр. статьи и эссе. М., 1982, с. 195).

lib.pushkinskijdom.ru

демократию, выражавшую революционные настроения широких крестьянских масс в России, и чешских деятелей, в частности Неедлого, выросших на несколько иной социальной базе? По-видимому, нет. Ведь чешское крестьянство освободилось от крепостной зависимости еще в период революции 1848 года и развивалось в иных условиях. Но так или иначе, вопрос поставлен, и чешские историки и литературоведы призваны на него ответить.

* * *

Ученые социалистических стран в последнее время все чаще обращаются к вопросу о месте своих национальных литератур в ряду других литератур мира, о национальном своеобразии литератур отдельных народов, о роли каждого народа в создании духовных ценностей мирового значения.

Что входит в мировую сокровищницу художественной культуры? Вся ли национальная литература любой (большой или малой) нации, или только лучшие ее образцы, шедевры, созданные гением народа, независимо от того, велик он или мал? [12] И тут возникают неисчислимые трудности, связанные с критериями оценки духовных ценностей, не только составляющих достояние той или иной национальной культуры, но и входящих лучшими своими образцами в мировую художественную культуру, проникающих в иные культуры, оплодотворяя их, споспешествуя возникновению новых ценностей.

Этой проблематике посвящен коллективный труд ученых Института литературоведения Словацкой Академии наук «Социализм и национальные литературы».[13] В сборнике опубликовано тринадцать статей сотрудников этого института, объединенных общностью теоретических позиций и методических установок. Теоретические позиции авторского коллектива изложены во вводной статье Карола Розенбаума «Национальные литературы и формирование мировой социалистической литературы» (с. 5—13). В центре ее — вопрос о соотношении национальных литератур социалистических государств и мировой социалистической литературы как общности, т. е. проблема общего и особенного в развитии мировой социалистической литературы. В понимании автора мировая социалистическая литература представляет собой совокупность явлений искусства слова, связанных с социализмом тематически и идейно. Эта литература как общность является открытой художественной системой входящих в нее национальных единств с дифференцированной ценностью, дифференцированной в том смысле, что «то, что является ценностью в одной, необязательно должно быть ценностью в другой» (с. 13). На формирование национальных литератур влияние оказывает мировая социалистическая литература не как общность, а главным образом через «вершинные явления национальных литератур», выступающие как факторы взаимодействия, как стимуляторы в инонациональной культурной среде. Правда, воздействовать могут и ценности средние, и более низкие, но они не оставят глубоких следов, влияние их будет эфемерным, поверхностным.

В процессе формирования мировой социалистической литературы из взаимодействия национальных литератур исследователь выделяет три момента: момент *интеграции*, момент *дифференциации* и момент *комплементарности*. Момент *интеграции* заключается в фиксации наиболее общих признаков литературных явлений, выступающих перед анализирующим сознанием в виде соединительных звеньев, и тут происходит унификация ценностей. Но это не обезличивает отдельных литератур, не лишает их национального своеобразия. Момент *дифференциации* остается в силе, сближение литератур не отнимает у них «национального своеобразия, а наоборот, является их наибольшей реализацией». Интеграция, включающая общую социалистическую идеологию, социалистические общественные отношения и мировую социалистическую систему, «способствует интенсивному развитию литератур», «каждая национальная литература в период социализма продолжает свое развитие в связи с национальными традициями», «развивает классическое наследие, являющееся, так сказать, союзником социалистической культуры. Процесс интеграции парализует действие лишь тех национальных традиций и особенностей, которые являются отжившими, несут груз „элементов реакционной идеологии“» (с. 7).

Наиболее эффективных результатов в исследовании процесса возникновения мировой социалистической литературы, по мнению автора, можно добиться, начиная анализ с отдельных социалистических литератур, и затем уже должно следовать изучение в разрезе мировой социалистической общности, чем достигается комплексный подход к процессу формирования мировой социалистической литературы. Так определяется путь исследования через национальную литературу как целостность к мировой социалистической литературе как общности. И тут выступает третий момент, являющийся новым фактором литературного развития, — *комплементарность*, т. е. «дополнение, возникающее из импульсов новых социа-

[12] См.: *Горский И. К.* Заметки о некоторых понятиях сравнительного литературоведения. — Советское славяноведение, 1982, № 3, с. 65—70.

[13] Socializmus a národné literatúry. Medziliterárny kontext slovenskej socialistickej literatúry. II. Literaria XXII. Bratislava, 1980, 287 s.

lib.pushkinskijdom.ru

листических литератур». Это не спорадическое явление, а постоянный закон взаимодействия литератур, заключающийся во взаимопроникновении национального и интернационального. В этом сложном процессе есть нечто фактическое, реальное, так сказать, выступающее в виде национальной литературы, и есть перспектива интеграции — то, что возникает из взаимодействия национальных литератур.

Является ли мировая социалистическая литература реальностью? Автор отвечает: «Понятие мировой социалистической литературы является реальным фактом в том смысле, что национальные литературы трансформируются в социалистические, которые по присущему им принципу направлены к взаимному сотрудничеству. Это понятие заключает в себе и факт и вместе с тем программу. И, наконец, в теоретическом смысле оно является отражением реальных процессов» (с. 12).

Такова в общих чертах концепция развития и изучения мировой социалистической литературы как общности, изложенная К. Розенбаумом. Мы не собираемся анализировать ее в деталях, но скажем, что ее основные принципы кажутся в общем неоспоримыми, хотя в определении мировой социалистической литературы как совокупности явлений искусства слова, связанных тематически и идейно, не хватает указания на принцип отношения литературы как искусства слова к действительности, указания на ее основной метод — социалистический реализм, метод, предоставляющий широчайшие возможности для развития направлений, стилей и индивидуальных особенностей художников.

В сущности проблематика сборника сводится к осмыслению процесса становления словацкой социалистической литературы в типологическом аспекте. Авторы статей сосредоточивают внимание на новаторских явлениях литературы, что определяет отбор имен, и, стремясь к правильной их оценке, рассматривают отечественные литературные явления во всемирном контексте, в котором советской литературе по справедливости отводится большое место. Понимая, что каждая национальная литература развивается по своим внутренним законам, исследователи не замыкаются в узкие национальные рамки, а соотносят литературные явления Словакии с произведениями иных литератур, получивших международное признание. К отечественным художественным творениям применяются самые высокие критерии.

И хотя какая-то часть словацких ученых сознательно избегает говорить о «внешних» влияниях искусства слова одной нации на развитие искусства другой (Д. Дюришин), участники данного сборника не отказываются от терминов «влияние», «воздействие», справедливо полагая, что становление словацкой и всякой другой национальной литературы нельзя рассматривать без учета творческого воздействия на них иных литератур, и в частности советской литературы.

Одни авторы в своих статьях обращаются к наиболее ярким писательским индивидуальностям, определяющим тенденции развития отечественной художественной мысли; другие проводят аналогии между произведениями разных жанров, что позволяет им усмотреть в словацкой литературной истории проявление общих закономерностей и вместе с тем выявить национальное своеобразие, связанное с отечественными традициями. Так, выясняя характер развития словацкой баллады в 20—30-х годах нашего века, Э. Панова в статье «Словацкая социальная баллада. (Связи и типологические параллели с чешской, русской классической и советской поэзией)» устанавливает генетические связи словацкой баллады (Поничан, Новомеский, Окали, Краль, Плавка, Костра и др.) с социальной балладой чешского поэта И. Волькера и видит типологические соответствия с русской социальной балладой (Некрасов) и советской (Маяковский).

В статье С. Лесняковой «Словацкая проза первых послевоенных лет и творчество Максима Горького» сопоставляются рассказы В. Минача и Р. Яшика с рассказами русского писателя. М. Горький для Минача, изображающего новую жизнь в его стране и ищущего новые формы творчества, был «универсальным и одновременно как бы сконцентрированным поучением с исторической, индивидуальной, тематической и художественной точек зрения» (с. 57). В исследовании рассматривается также восприятие творчества Горького словацкими прозаиками с точки зрения метода, совмещающего такие противоположные черты, как лирическое и эпическое, индивидуальное и общественное, рациональное и эмоциональное, документальность и аллегоричность, верность жизни и стилизация. Соотнесение творчества словацких писателей с художественным наследием великого русского художника позволяет С. Лесняковой показать, что «большие художественные ценности рождаются именно на основе творческой интеграции идейно-этических и эстетических требований к литературе и их наполнения правдивым жизненным содержанием» (с. 57).

Словацкие исследователи избирают для разработки главным образом темы, отражающие большие исторические переломы, в условиях которых легче проследить изменения в сознании героев литературных произведений. Статья Ондрея Марушьяка так и называется: «Авторы и произведения больших переломов». Для сопоставления автор берет эпопеи «Хождение по мукам» (1941) А. Толстого и «Поколение» (1958—1961) В. Минача. Поставив своей целью выяснить условия возникновения крупных эпических по-

lib.pushkinskijdom.ru

лотен, автор рассматривает и обобщает процессы возникновения романа-эпопеи в двух социалистических литературах. Выделяя сходные черты в произведениях одного жанра в двух литературах, Марушьяк исследует национальные модификации и варианты этого жанра по таким проблемам, как генезис и общее содержание, главные и частные конфликты, жанрообразующие принципы и выразительные средства.

Исследуя типологические соответствия и различия двух панорамных произведений, О. Марушьяк скрупулезно анализирует приемы и средства изображения, присущие самому жанру, и в результате делает вывод: «А. Толстой достиг более высокой степени типологии в романе-эпопее (если отвлечься от других качеств), чем наш первопроходец в этом жанре». В заключительном томе трилогии Минач ослабил связь между социальным и психологическим планом; это дало повод историку литературы заметить, что он дал «скорее техническое, а не идейно-художественное решение двух сторон человеческого бытия: социальная активность персонажей на разных уровнях фактически представлена им более в описаниях, тогда как личная жизнь — в образах» (с. 75).

Статьи Золтана Рампака, Яна Кошки, Златко Клатика, Павола Винцера, Йозефа Гвища, Рудолфа Хмела, Ивана Цвркала, Владимира Олерины и Веры Дубцовой ставят избранные ими литературные явления словацкой литературы в контекст иных литератур мира — Польши, Венгрии, ГДР, Латинской Америки, Кубы и других стран, анализируют их по тому же методу, что и другие участники сборника, и приходят к интересным выводам. Опыт словацких исследователей в изучении национальной литературы в инонациональном контексте нельзя не признать полезным и достойным изучения.

* * *

Годом ранее сборника «Методология литературоведческих исследований», изданного чешскими и советскими русистами и посвященного русской литературе, в Москве вышел другой совместный сборник советских, чешских и словацких ученых.[14] В нем объединились сотрудники Института славяноведения и балканистики Академии наук СССР, Института чешской и мировой литературы Чехословацкой Академии наук и Института литературоведения Словацкой Академии наук.

По своему замыслу этот труд примыкает к сборнику словацких филологов, о котором речь шла выше («Социализм и национальные литературы»). Но если там исследуется словацкая литература в контексте мировой социалистической литературы, то тут рассматривается словесная культура чехов и словаков более узко — на фоне только европейских социалистических литератур. Общими для того и другого сборника являются проблематика и сравнительно-типологический аспект изучения художественных явлений. Впрочем, есть и еще отличие: в братиславском сборнике более широк хронологический и географический диапазон исследований; в нем речь идет о словацкой словесности межвоенного и послевоенного периода, тогда как сборник «Современная литература Чехословакии» посвящен лишь 70-м годам — в этом его интерес и особая актуальность.

Участников сборника — 22 человека, из них 8 представляют советскую славистику. Мы коснемся лишь некоторых статей и ограничимся общей оценкой сборника. В предисловии к нему сказано, что после преодоления кризисной ситуации 1968—1969 годов в развитии чешской и словацкой литератур начался новый этап, отмеченный усилением марксистской эстетики, возрождением преемственности по отношению к прогрессивным традициям прошлого, а также укреплением связей и поисками типологической близости с литературами других стран социалистического содружества. Эти важные особенности и являются главным объектом изучения в статьях, представленных в сборнике.

Материалы сборника распределяются по трем разделам. В первом разделе помещены статьи, посвященные общетеоретическим аспектам темы (Д. Марков, С. Шерлаимова, К. Розенбаум, Б. Тругларж, Ю. Богданов), во втором — характеризуется современный литературный процесс в ЧССР: развитие прозы (Г. Грзалова, С. Шматлак, Ш. Влашин, Р. Пытлик, Л. Широкова), поэзии (Л. Будагова, М. Погорский, М. Благинка), критики (В. Петько, М. Земан). Третий раздел объединяет статьи, в которых сопоставляются отдельные явления чешской и словацкой литератур с другими литературами и освещаются теоретические проблемы сравнительно-типологического анализа (Д. Дюришин, Н. Пономарева, В. Хорев, И. Шабловская, О. Марушьяк, Й. Петерка).

Во вступительной статье Ладислава Штолла, обращенной к советскому читателю, подчеркивается, что «сегодня уже невозможно изучать социалистические литературы изолированно, без учета общего контекста и места литератур социалистических стран в мировом литературном процессе» (с. 5). И важнейшим слагаемым этого контекста, по справедливому мнению Л. Штолла, является советская литература. «. . .Книга, переведенная на русский язык, язык В. И. Ленина, — пишет он, — становится с этого момента доступной как всем другим славянским народам, так и мировой общественности вообще» (с. 6).

[14] Современная литература Чехословакии в контексте литератур европейских социалистических стран. М., 1981, 312 с.

lib.pushkinskijdom.ru

Все авторы статей единодушны в том, что 70-е годы начинают новый этап в развитии чешской и словацкой литератур и заканчиваются «качественно новой ситуацией ясно обозначившегося подъема» (Ю. Богданов, с. 68). Если присмотреться, например, к минувшему 30-летию в развитии словацкой литературы, пишет С. Шматлак, то «многие моменты торможения, отклонения, разрыва в ее развитии связаны с недостаточной или недостаточного критического качества активностью по отношению к творческому опыту других социалистических литератур (прежде всего многонациональной советской литературы) и, с другой стороны, с подчас имевшей место конъюнктурной активностью в другом направлении, т. е. с лишенным идеологического критерия эстетически эклектическим отношением к буржуазным литературным модам» (с. 98).

Обращает на себя внимание то, что автор говорит о необходимости учета опыта не только русской, но *многонациональной* советской литературы. На данном этапе развития международных культурных связей этот принципиально важный подход проявляется и в некоторых других работах чешских русистов, о которых пойдет речь далее. Время, когда труды по истории национальных литератур создавались вне соотнесения с инонациональным контекстом, уходит в прошлое.

В ряде статей третьего раздела сборника проводятся типологические сопоставления литературных явлений с фактами литературной жизни нашей страны, и не только русской. Они помогают глубже понять и оценить достоинства и масштабность художественных ценностей братских народов Чехословакии. Эти типологические сопоставления убедительно показывают, что чешская и словацкая литературы являются равноценными партнерами литератур других социалистических стран, в том числе советской многонациональной литературы.

И. Шабловская, изучавшая новые аспекты темы второй мировой войны в чешской и словацкой прозе 70-х годов в соотнесении с белорусской литературой, показывает, что тема эта «отнюдь не исчерпала себя, в ней постоянно открываются все новые глубины, новые ассоциативные связи» (с. 265). Молодые писатели по-новому ставят проблему войны и мира, углубляют анализ нравственных человеческих ценностей, рассматривают их в глобальных масштабах, как это делает, например, В. Шикула, творчеству которого посвящена содержательная статья Л. Широковой (с. 134—145).

На примере произведений В. Минача, Я. Отченашека, Р. Яшика, В. Быкова и И. Чигринова И. Шабловская показывает, что в 70-е годы от проблемы «человек на войне» литература движется к постижению конфликта «человеческое на войне»; литература социалистических стран, посвященная военной теме, все активнее вступает в прямой философский спор с современной буржуазной литературой по кардинальному вопросу — «о природе человека, его способности изменяться и извлекать уроки из личного и общего социального опыта» (с. 266).

Из статей, в которых дается типологический анализ словацкой и чешской поэзии и прозы в сопоставлении с произведениями советской литературы, обращают на себя внимание рассмотренная выше статья О. Марушьяка, опубликованная здесь в русском варианте («Произведения об эпохах великих переломов»), и этюд Й. Петерки «Диалектика и поэзия» (с. 294—310), в котором из наблюдений над поэзией В. Завады, М. Руфуса и Н. Заболоцкого извлекаются весьма любопытные и, казалось бы, неожиданные, но тем не менее убедительные выводы.

Это поэты непохожие, поэты разных исторических этапов и разных народов, но они принадлежат социалистической эпохе, которая преломилась в сознании каждого, — отсюда то общее, что находит у них автор статьи. И Завада, и Руфус, и Заболоцкий «пишут в своих стихах о невиданных прежде исторических возможностях человека, но они понимают, что настоящие победы даются не сразу и не легко. Для них нет сомнения в том, что именно социализму принадлежит будущее». Творчество их «исполнено трагизма, но оно не убивает радостей и надежд. . . Его можно назвать поэзией оптимистического трагизма» (с. 309). Трем поэтам разных возрастов и народов эпохи социализма «абсолютно не свойственна холодная умозрительность, и даже при высокой степени художественного обобщения они сохраняют суровую искренность живого, идущего от сердца слова» (с. 310).

В заключение укажем еще на одну статью в сборнике, принадлежащую перу хорошо известного у нас словацкого теоретика Д. Дюришина, — «О методологии сравнительного изучения социалистических литератур (на материале словацко-инонациональных связей)» (с. 223—236). Статья открывает третий раздел сборника и трактует о многих теоретических проблемах, касающихся одной национальной литературы, в данном случае словацкой, в инонациональном аспекте. В ней автор развивает положения, высказанные в коллективном труде «Межлитературный контекст словацкой социалистической литературы», вышедшем под редакцией Д. Дюришина.[15]

[15] Medziliterárny kontext slovenskej socialistickej literatúry. Problemy teórie a metodologie. Súvislosti a konfrontacie s literatúrou sovietskou, polskou, juhoslovanskou, bulharskou, NDR, mad'arskou a kubanskou. Literaria, XIX. Bratislava, 1977, 247 s.

lib.pushkinskijdom.ru

В кратком обзоре невозможно исчерпывающе осветить более чем два десятка статей, но можно сказать, что за ними стоят глубокие раздумья над сложными проблемами и множество наблюдений над конкретным материалом, дающим представление о месте современной литературы Чехословакии в ряду литератур европейских социалистических стран, и в частности советской многонациональной литературы.

* * *

Перед нами — книга избранных статей Ладислава Штолла, изданная на русском языке.[16] Академик Л. Штолл (1902—1981) — выдающийся чешский ученый и общественный деятель, пламенный публицист, философ, литературовед и критик-марксист, давний друг нашей страны. Жизнь его была исполнена кипучей энергии и борьбы за осуществление коммунистических идеалов.[17] Выпуск сборника его статей советским издательством «Прогресс» — хороший знак доброй памяти об этом удивительном человеке.

Ладислав Штолл не был русистом по специальности, но чехословацкие русисты многим обязаны этому человеку. По словам Клемента Готвальда, Л. Штолл был «одним из выдающихся деятелей партии на фронте идеологической борьбы за социализм»,[18] а З. Неедлый имел основание сказать, что, будучи «властелином в самых высоких областях культуры как философ и философско-политический исследователь нашей (чешской, — *К.Р.*) литературы, всего нашего искусства, всей нашей культурной жизни», Ладислав Штолл по праву занимал «ведущее положение в борьбе за новую, социалистическую культуру».[19]

В предисловии к книге, написанном С. Шерлаимовой, четко обозначены главные вехи жизни и деятельности выдающегося ученого. После разгрома немецкого фашизма, нанесшего тяжелый урон кадрам марксистской критики в Чехословакии, Л. Штолл вместе с З. Неедлым «принял на себя главную ответственность за продолжение марксистской критики, за развитие ее традиций» (с. 17). Выступая как теоретик искусства и критик, он написал много замечательных работ, из которых мы хотели бы выделить книгу «О форме и структуре в словесном искусстве» (1966). Она была создана в 60-е годы, годы назревания политического кризиса в Чехословакии, и была направлена против дедеологизации искусства и литературы, за которую ратовали структуралисты. В книге на основе глубокого изучения источников были раскрыты методологические пороки русского формализма и опиравшегося на его традиции пражского структурализма. Вокруг книги завязалась острая полемика, в которой ратовавшие за «чистую» науку и отрицавшие всякую идеологию в искусстве структуралисты показали свою враждебность именно к социалистической идеологии. Журнал «Русская литература» и ряд других органов советской печати поддержали и высоко оценили книгу,[20] и когда была преодолена кризисная ситуация в чехословацком обществе, она была переиздана и удостоена государственной премии им. К. Готвальда (1972).

Что касается «Избранных статей и эссе» Л. Штолла, то мы не станем характеризовать это издание в целом, а только укажем на то, как прослеживается в нем отношение Л. Штолла к нашей стране и нашей культуре, к русской классической и советской литературе. Пожалуй, нет ни одной книги, ни одной крупной статьи Штолла, в которых не затрагивался бы вопрос об отношении чехов к Советскому Союзу, к нашим духовным ценностям, к нашей идеологии. И здесь есть статьи, прямо посвященные этому вопросу, как, например, «О нашей духовной ориентации» (1945), доклад на Съезде деятелей культуры «Лицом к лицу с действительностью» (1948), статья «Наше отношение к Октябрю» (1967) и мн. др. Можно сказать, что это сквозная тема всей публицистической, критической и научной деятельности Ладислава Штолла.

Когда Чехословакия была освобождена от немецких оккупантов, нашу армию-освободительницу горячо приветствовали все чехи и словаки: свобода к ним пришла с Востока. Но тут же начали высказываться отдельные мнения, что «чех по самой своей духовной сути — человек западного мира». В статье «О нашей духовной ориентации» Штолл дезавуирует самую постановку вопроса о Западе и Востоке и показывает, что речь должна идти не о географии, а о социальной, духовной ориентации чехов. Великие плодотворные идеи, пишет он, возникают «там, где происходят крупные столкно-

[16] *Штолл Ладислав.* Избр. статьи и эссе. Составление и предисловие С. А. Шерлаимовой. М., 1982, 285 с.

[17] См. номер журнала «Česká literatura» (1982, č. 6), целиком посвященный материалам международной научной конференции на тему «Личность и научное наследие академика Ладислава Штолла», состоявшейся 18—19 мая 1982 года.

[18] Literární noviny, 1952, č. 21, s. 5.

[19] Ibid.

[20] *Ровда К.* Книга о судьбах формализма и формалистов. — Русская литература, 1967, № 1, с. 211—216; *Ковалев В., Ровда К.* Партийное исследование судеб формализма. — Дон, 1967, № 4, с. 170—175; *Шошин Владислав.* Ладислав Штолл. К вопросу о форме и структуре в словесном искусстве. — Октябрь, 1968, № 1, с. 223—224; *Самарин Р.* Ценная инициатива. — Иностранная литература, 1967, № 12, с. 262—264.

lib.pushkinskijdom.ru

вения общественных сил, где народы, общественные классы прокладывают для человечества новые, неизведанные пути в будущее» (с. 68). Такой страной является Россия, заявляет Штолл. Русские, приняв от Запада эстафету прогресса, восприняв его духовные ценности, сумели углубить их, переосмыслить, критически переработать и создать затем новые ценности, новую самобытную, яркую культуру уже во второй половине XIX века, а в XX веке разрешили новые проблемы, вставшие перед Европой, проблемы революционного преобразования общества. «Им принадлежит решающая роль в самоотверженной борьбе с немецким фашизмом за свободу европейских народов. . . Русские стали спасителями европейской цивилизации еще и потому, что их культура оказалась сильнее, энергичнее, жизнеспособнее» (с. 70).

И в статье, которую мы цитировали, и в докладе «За культуру, более жизненную, за жизнь, более культурную» на Съезде социалистической культуры (1959) Штолл призывает чехов и словаков обратить свои взоры к замечательной русской культуре прошлого, к ее литературе, которая подготовила великий социальный переворот в России, и к советской культуре. Называя имена классиков русской критики и философской мысли — Герцена, Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Горького и других, Штолл заявляет: «Они создали тот мир, который сохранил для человечества самое дорогое сокровище мировой культуры — благородную веру в торжество гуманизма» (с. 96); «Их возвышенная и непоколебимая вера в гуманизм воспитала Ленина. . .» (с. 97). «Наиболее прогрессивные представители нашей культуры, — пишет Штолл, — очень скоро поняли, что здесь, на Востоке, разгорелось яркое пламя нового гуманизма, прямого предшественника гуманизма социалистического, который в своем богатстве художественных средств основывался прежде всего на великом русском реалистическом романе и драматургии, а в необычайной целостности теоретической концепции — на идеологии русских революционных демократов, чье великое наследие господствующей идеологии чешской буржуазии удавалось на протяжении долгих лет скрывать от нашего культурного мира» (с. 123).

Таков общий взгляд выдающегося чешского теоретика искусства и литературы на нашу страну и ее культуру, дающий верное направление работе многочисленного отряда чехословацких русистов. На протяжении своей долголетней деятельности Ладислав Штолл писал и об отдельных русских писателях прошлого и советского времени с глубоким пониманием и симпатией, и брался за перо в самые острые моменты идейной борьбы, чтобы разоблачить фальсификаторские попытки исказить и принизить значение русской культуры и литературы. Особенно заботился Штолл о том, чтобы привить правильный взгляд на советскую литературу учащейся молодежи и творческой интеллигенции, чтобы эти слои общества не подпали под влияние буржуазной пропаганды. «Мы убеждены, — пишет он, — что никто не сможет поставить и решить более глубокие и человеческие вопросы, чем эта литература, представленная Горьким, Маяковским, Шолоховым, Алексеем Толстым, Фединым, Фадеевым, Твардовским, Островским и др., что нигде больше мы не найдем примера более смелого участия в общественной жизни, большей последовательности в защите человека, более искреннего стремления быть полезным своему народу, более глубокой веры в осуществление идеалов светлого будущего человечества» (с. 124).

Одним из самых любимых русских писателей чешского критика был Максим Горький, о котором он написал большую проникновенную статью «Максим Горький — человек нового мира» (1951). Горького он рассматривал не только как гениального художника, зачинателя нового искусства, искусства социалистической эпохи, основоположника социалистического реализма, но и как «последовательного революционного мыслителя», мыслителя-художника (с. 220). Среди деятелей чешской культуры, «тесно связанных с горьковской родословной», Штолл выделял прежде всего Зденека Неедлого и Станислава Костку Неймана. «Их отношение к капиталистическому миру, — писал он, — предопределило аналогичную историческую роль, которую они сыграли в жизни нашего общества» (с. 225—226). Имя Горького Штолл считал надежным ориентиром для чешских художников слова. «Без глубокой любви, без искреннего, горячего отношения к нему и литературе, основателем которой он является, не может родиться новая, социалистическая чешская литература» (с. 230) — в этих словах выражена мысль об огромной роли творчества Горького и всей советской литературы в жизни чешского народа.

* * *

К 90-летию со дня рождения Владимира Маяковского в Чехословакии вышла хорошо оформленная и иллюстрированная книга «Владимир Маяковский» Мирослава Микулашека, посвятившего всю свою зрелую жизнь изучению наследия поэта.[21] Хотя она и появилась в серии популярных изданий, но в сущности находится вполне на уровне современной науки о творчестве великого советского художника слова. Из книг, предшествующих настоящему изданию, следует назвать две фундаментальные работы того же

[21] *Mikulášek Miroslav.* Vladimír Majakovskij. Praha, 1982, 184 s.

lib.pushkinskijdom.ru

автора: «Пути развития советской комедии 1925—1934 годов» (Прага, 1962) и «Победный смех. Опыт жанрово-сравнительного анализа драматургии В. В. Маяковского» (Брно, 1975). Обе книги изданы на русском языке. Перу автора принадлежит также много статей о поэзии В. Маяковского.[22] Главным достоинством работ Микулашека является то, что творчество советского поэта он рассматривает в широком контексте не только русской литературы, но и литературы мировой.

Чешский исследователь сопоставляет драматургию советского поэта с мировой драматургией на протяжении многовекового ее развития и обнаруживает в его пьесах древние традиции, идущие от комедии Аристофана через средневековую мистерию и моралите, через стихию смеховой культуры писателей Возрождения, через Мольера, Гоголя, Сухово-Кобылина и т. д. и т. п. Осознанно это делал Маяковский или неосознанно, но это факт, в котором трудно сомневаться. Пьесы Маяковского, пишет автор, «исходят по форме из архетипа аристофановской комедии, модифицируются Гоголем («Ревизор») и Сухово-Кобылиным («Смерть Тарелкина»), которые увязывали свои творения с приемами комедии, основанной на случае с социально мотивированной интригой» (с. 128).

Опираясь на своих предшественников, в особенности на труды А. В. Луначарского, который первым указал на сопряженность комедий Маяковского с аристофановской традицией, и выявляя бесчисленные нити, которые ведут от творений Маяковского к самым разнообразным жанрам и традициям мировой литературы, чешский ученый не только поражает своей эрудицией, но ярко и убедительно демонстрирует многогранность и глубину поэтического гения В. Маяковского, вполне адекватного нашей великой революционной эпохе. И если факты биографии поэта не обнаруживают его связей с многовековой историей мировой поэзии, то сама его поэзия, как показывает Микулашек, свидетельствует об этом. «Маяковский — драматург и сатирик, бунтарь, выступающий против стоячих вод жизни и пробуждающий сознание человечества, реформатор слова и неутомимый искатель современной выразительности, поэт-трибун и глубокий лирик, был знаменем целой литературной эпохи двадцатых годов», — пишет Микулашек (и не только 20-х, скажем от себя). «Его поэзия, — продолжает исследователь, — впитала в себя и выразила все, чем жила героическая эпоха революции. Она стала одним из краеугольных камней и рубежом развития социалистической революции» (с. 151).

В трудах ученого, смелых по мысли и бескомпромиссных по характеру, временами встречаются несколько жесткие формулировки и суждения, с которыми можно поспорить, например с утверждением, что «спустя свыше двух тысячелетий в общем лишь немногое изменилось в человеческой натуре, межчеловеческих взаимоотношениях и общественно-руководящих нормах»,[23] или с оценкой творчества отдельных писателей, например Льва Лунца,[24] но нельзя не признать, что без обращения к его книгам, посвященным Маяковскому, невозможно дальнейшее углубленное изучение этой колоссальной поэтической индивидуальности.

* * *

Нам остается сказать еще о двух трудах: это сборник статей оломоуцкого русиста Мирослава Заградки «Советская литература и мы» (статьи сборника печатались ранее в различных изданиях)[25] и выпущенное философским факультетом Карлова университета в Праге, отпечатанное на ротапринте «Введение в литературу народов СССР» Радегаста Паролека и Вацлава Жидлицкого.[26]

Хотя автор первой книги и предупреждает, что он не дает систематического освещения чехословацко-советских литературных отношений в обозначенный период времени (1918—1978), в сущности труд этот можно назвать монографическим исследованием. Сначала в нем идут главы, посвященные восприятию творчества отдельных советских художников слова: «Неедлый, Вс. Иванов, Сейфуллина» (с. 9—30), «Константин Федин у нас» (с. 31—51), «Александр Фадеев у нас» (с. 52—86), «Михаил Шолохов и чешская литература» (с. 87—115), а затем следуют главы: «„Руде право“ и советская литература» (с. 116—218), «Русская и советская литература у нас после 1945 года» (с. 219—236), «Советская литература у нас в 1978 году» (с. 237—249).

М. Заградка рисует широкую панораму восприятия советской литературы в Чехословакии на протяжении длительного времени. И хотя глава о советской литературе в газете «Руде право», разумеется, не охватывает всего процесса вхождения советской литературы в чешское общество, картина получается довольно впечатляющая. Главы «„Руде право“ и советская литература» и «Русская и советская литература у нас после 1945 года» являются стержнем книги.

---

[22] См.: Bibliografie československé rusistiky (1971—1980), s. 287—290.

[23] *Микулашек Мирослав.* Победный смех, с. 131.

[24] Там же, с. 113.

[25] *Zahrádka Miroslav.* Sovětská literatura a my. O československo-sovetských literárních vztazích let 1918—1978. Praha, 1981, 259 s.

[26] *Parolek Radegast, Židlický Václav.* Úvod do literatury národů SSSR. Praha, 1981, 162 s.

lib.pushkinskijdom.ru

Автор правильно отмечает, что литературная критика в газете «Руде право» в освещении вопросов русской классической и советской литературы прошла ряд стадий, связанных с жизнью и развитием чехословацкого общества и Коммунистической партии Чехословакии. Конечно, по типу своего издания газета не могла возвыситься до истинного профессионализма в разработке вопросов искусства и литературы, но она и не сводила свою задачу только к узкоидейной интерпретации литературных явлений, и ее отдел культуры «сыграл в общем и целом в формировании социалистической русистики свою скромную, но полезную роль» (с. 131). Это несомненно так. Но, пожалуй, при оценке этой роли можно было бы найти и более весомые слова. За исключением отдельных фактов, когда допускалась недооценка художественного наследия прошлого и современных явлений советской литературы, газета «Руде право», по словам самого исследователя, последовательно проводила партийную марксистско-ленинскую линию в подходе к литературным фактам.

Как показывает М. Заградка, преимущественная ориентация на советскую литературу в освещении и публикации инонационального литературного материала в газете «Руде право» ни в какой мере не приводила к изоляции ее читателей от прогрессивной западной культуры, а была противоядием антисоветскому русофильству, подогревавшемуся русской белогвардейской эмиграцией, и «стимулировала развитие революционного русофильства» (с. 211).

Книга М. Заградки насыщена множеством фактов, заимствованных из многочисленных журнальных и других источников, и вместе со статьями, посвященными отдельным писателям (Вс. Иванов, Федин, Фадеев, Шолохов, А. Толстой и мн. др.), дает широкое представление о советско-чехословацких литературных отношениях на протяжении 1918—1978 годов, несмотря на отдельные неточности и спорные формулировки. Она открывает путь к дальнейшим исследованиям в этой области, в которой есть еще много невыясненных вопросов. Например, на с. 162 говорится о той большой роли, какую играл в развитии советско-чешских литературных связей советский исследователь Михаил Скачков. Он издавал антологии чешской и словацкой литератур в СССР, писал много о чехословацких писателях в русских журналах, переводил, давал информацию о борьбе чехословацких рабочих и т. п. К этому можно добавить, что в «Литературной энциклопедии» (1930—1935) все статьи о чешской литературе принадлежат М. Скачкову. Его деятельность в 20—30-х годах отличалась таким размахом, что о ней можно написать целую книгу. Между тем известно о нем очень мало. Вспоминаю, как Ладислав Штолл при встречах спрашивал о Скачкове, интересовался его личностью и деятельностью.

В главе «Советская литература у нас после 1945 года» автором ставится проблема перевода советской литературы на чешский и словацкий языки. В переводах преобладает литература русская, но чехословацкого читателя интересуют и другие литературы народов СССР. Знакомясь с литературами народов СССР, читатели социалистических стран убеждаются в реальных достижениях ленинской национальной политики в СССР. Но знакомство с произведениями нерусских писателей Советского Союза происходит неравномерно. В частности, недостаточно переводятся произведения писателей среднеазиатских республик, к тому же они, как правило, переводятся с русского языка. Чехословацкие русисты стоят перед необходимостью более глубоко изучать литературы народов СССР; они думают о том, как готовить кадры, способные переводить литературные произведения народов СССР с языка оригинала.

Вплотную к этим вопросам подходят Р. Паролек и В. Жидлицкий в своем «Введении в литературу народов СССР». Книга состоит из шести глав. В главе первой — «К методологии изучения литератур народов СССР», — написанной Р. Паролеком, рассматриваются литературы народов Советского Союза в общесоюзном и мировом контексте, диалектика национального и интернационального, традиции и современность, отношение инонациональных литератур к русской. Далее, во второй главе, характеризуется эпос народов СССР, в главах третьей и четвертой — украинская и белорусская литературы, в главе пятой — литературы народов Прибалтики, в главе шестой — остальные литературы народов СССР. В конце книги дается библиография по главам и приложена литературная карта народов СССР, составленная П. Ужкалнисом (Вильнюс).

Этот труд является практическим руководством к изучению литератур народов СССР студентами-русистами. В предисловии авторы отмечают, что он предназначен для русистов и славистов философских и педагогических факультетов, а также для учителей и для более широкого круга читателей. Они также обращают внимание на то, что хотя советская литература и многонациональная, ее часто отождествляют с русской советской литературой. Между тем русская литература «является лишь одной из более чем семидесяти литератур этой великой страны, хотя по своему объему и значимости занимает первое место. Смотреть на историю советской литературы сквозь призму только русской классической и советской литературы ныне уже недостаточно. Это значит не замечать многих значительных ценностей советской культуры, известность которых выходит далеко за пределы СССР» (с. 5).

lib.pushkinskijdom.ru

В то время как в последнее 25-летие в СССР интенсивно изучаются литературы народов СССР и переводятся произведения видных нерусских писателей на русский язык, в Чехословакии дело освоения этих литератур находится не на должной высоте даже по сравнению с ГДР, Польшей, Венгрией и другими социалистическими странами. Авторы книги полагают, что информаторами и пропагандистами литератур народов СССР должны быть прежде всего русисты, для которых предмет этот ближе, чем для кого бы то ни было. По мнению авторов книги, русисты должны знать по крайней мере еще один язык народов СССР кроме русского, и следить за развитием культуры помимо РСФСР еще и в некоторых других республиках. Это привело бы к росту числа переводчиков с языков нерусских народов СССР.

Свое пособие Р. Паролек и В. Жидлицкий считают первым шагом в этом направлении. Паролек мечтает о том, чтобы все мыслящие чехи открыли для себя «Калевалу» и «Давида Сасунского», Райниса и Межелайтиса, Гамзатова и Чаренца и десятки других писателей, неповторимых художников слова, рожденных малыми народами бывшей царской империи. Сам Паролек владеет языками прибалтийских народов — литовцев, латышей, эстонцев, — переводит с них, пишет об их литературах.[27] А вот В. Жидлицкий заботится о том, чтобы те же чехи избрали себе в друзья Тараса Шевченко, Тычину, Франко, Рыльского, Янку Купалу, Василя Быкова, Алеся Адамовича, и пишет о них. Какая нужна привязанность, убежденность, страсть, чтобы изучать культуру этих народов наряду с русской и другими великими литературами Европы!

Сближение народов при социализме, пишет Паролек, не имеет ничего общего с буржуазной ассимиляцией, которую проповедуют и осуществляют ее сторонники. Они думают облагодетельствовать человечество тем, что приведут его к нивелировке, создав один язык и одну космополитическую, наднациональную литературу. «Это был бы не вклад в человеческую культуру, — убежден автор, — а скорее начало конца мировой цивилизации, нечто вроде космополитической „тепловой смерти вселенной" в области культуры» (с. 15). Развитие человечества происходит *диалектически*: с одной стороны, к все увеличивающемуся единству человечества, к интеграции его сил и духа, к всеобщему братству народов, а с другой — происходит расцвет каждой индивидуальности — будь то человек или целая нация. Только при всестороннем развитии социализма (по Марксу) станет возможным постоянное взаимообогащение людей и народов, о котором мечтал великий русский критик В. Г. Белинский (см. с. 15).

Широка и многообразна деятельность чехословацких русистов в 70-х—начале 80-х годов. Стоит только перелистать упоминавшуюся в начале статьи «Библиографию», журнал «Československá rusistika» и некоторые другие издания,[28] чтобы в этом убедиться. Самое важное, что следует отметить, это верное стратегическое направление исследований, стремление к глубоким обобщениям процессов взаимосвязей и взаимодействия литератур, рассмотрение их в инонациональном контексте, сочетание типологического аспекта изучения с историко-генетическим. Для чешских и словацких русистов существенным компонентом этого контекста являются русская классическая и советская литература.

Чехословацкие русисты вплотную подошли к задаче включения в этот контекст литератур народов СССР. Это большая проблема, и ее решение изменит укоренившееся представление о мировой литературе, ядром которой уже сейчас являются социалистические литературы народов мира во главе с советской литературой.

После неудачного опыта создания многотомной истории русской литературы в 60-е годы[29] чешские русисты ныне, под руководством Института чешской и мировой литературы Чехословацкой АН, работают над этим коллективным трудом — «История русской литературы от древнейших времен до 1917 года» в трех томах.[30] Изданные в 70-е годы труды по истории русской литературы,[31] а также множество исследований по частным темам показывают, что такая задача вполне по силам русистам Чехословакии, и мы вправе ожидать успешного завершения начатой работы.

Значительны успехи чехословацких русистов, как и русистов других социали-

---

[27] См. превосходно изданную им книгу со множеством иллюстраций: Сравнительная история прибалтийских литератур от древнейшей поры до современности. Srovnávací dějiny baltických literatur od nejstarších dob do současnosti. Praha, 1978, 127 s. +61 ilustr.

[28] «Slavica slovaca», «Slavica Pragensia», «Bulletin ruského jazyka a literatury», «Slavia» и др.

[29] *Ровда К. И.* Пути и перепутья чехословацкой русистики, с. 194—205.

[30] См.: Ruská litetatura XIX. a počátku XX. století. 1801—1917. (Osnova). — Československá rusistika, 1976, č. 1, s. 13—19.

[31] *Sato Vs.* a kolektiv. Přehled ruské literatury od nejstarších dob po dnešek. Praha, 1973; *Сато В., Е. Фойтикова* и др. Краткий обзор русской и советской литературы. Прага, 1974 (2-е изд. — 1977, 3-е изд. — 1978); ***Parolek Radegast, Honzík Jiří.*** **Ruska klasická literatura. Praha, 1977.**

lib.pushkinskijdom.ru

стических стран. И взаимное сотрудничество не только русистов, но и всех литературоведов социалистических стран, усиление между ними обмена информацией, публикация рецензий и научных обзоров в литературоведческих журналах становятся необходимым условием для дальнейшего развития науки о литературе во всех странах социалистического содружества.

С. И. Николаев

ПОЛЬСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА В РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ ПЕЧАТИ (1711—1975) *

В издательстве Польской Академии наук «Оссолинеум» вышел в свет первый том библиографического указателя «Польская художественная литература XVI—начала XX вв. в русской печати». Это монументальное издание (за первым томом должны последовать еще четыре) является плодом сотрудничества Всесоюзной государственной библиотеки иностранной литературы в Москве и Национальной библиотеки в Варшаве. Впервые в истории нашего литературоведения проводится систематизация по многочисленным источникам всех сведений о переводах польской литературы на русский язык и критической литературы о ней, появившейся в русской и советской печати с 1711 по 1975 год.

Цель настоящего указателя — продемонстрировать все многообразие культурных связей наших народов — можно считать выполненной, и выполненной на высоком научном уровне. Библиография не только подводит итоги многолетнего интенсивного общения польской и русской литературы, но и будет, несомненно, стимулировать дальнейшее изучение польской литературы в нашей стране. Об этом справедливо пишут в предисловиях к указателю директор Национальной библиотеки В. Станкевич и директор Всесоюзной государственной библиотеки иностранной литературы Л. А. Гвишиани-Косыгина (с. VII—VIII).

Первый том указателя состоит из двух разделов: 1) литературно-критические работы о польской литературе; 2) польская художественная литература в переводах на русский язык. Второй раздел состоит из двух подразделов: 1) сборники и антологии; 2) переводы произведений отдельных писателей и критическая литература о них. В первом томе указателя персоналии включают часть алфавита от А до Ж. Продолжение персоналий войдет в последующие тома, в последнем будет помещен и общий именной указатель ко всему изданию (помимо именных указателей в каждом томе).

Общий раздел указателя (с. 2—96), занимающий около третьей части всего объема тома, дает не только представление об истории польской литературы на всем ее протяжении, но и является одновременно библиографическим обзором еще не созданной истории отечественной полонистики, так как работы перечислены в хронологическом порядке. Здесь читатель найдет библиографические указатели, общие работы по истории польской литературы, в том числе и литографированные учебные пособия; названы работы по отдельным периодам польской литературы в соответствии с принятой ее периодизацией: от начала письменности до литературы «Молодой Польши». Отдельные разделы указателя посвящены видам литературы (поэзия, проза, драматургия), обзорам польской периодики и серийных изданий, взаимосвязям польской литературы с зарубежными, а также польскому фольклору и фольклористике. Интереснейший раздел указателя — библиография работ по взаимосвязям русской и польской литературы.

Таким образом, исследователи получают в свои руки ценнейший справочник. Такая подробная библиография впервые появляется на русском языке — достаточно сказать, что общий раздел включает 1685 номеров: это не только исследовательские работы, но и рецензии, рефераты и отклики русских и советских ученых на зарубежные работы по полонистике.

Второй раздел указателя посвящен отдельным польским писателям. Разыскания переводов и научно-критической литературы проведены очень тщательно. Особенно важен учет публикаций в русской периодике XVIII—XX веков (список просмотренных периодических изданий помещен на с. XVIII—XXXI).

Однако данный указатель имеет свои недостатки и пропуски. Цель данной заметки показать это на материале польско-русских литературных связей XVI—XVIII веков. Сразу хотим отметить, что наши дополнения и замечания носят вполне благожелательный характер и не снижают высокой оценки труда составительницы указателя И. Л. Курант.

---

* *Курант И. Л.* Польская художественная литература XVI—начала XX вв. в русской и советской печати: Указатель переводов и литературно-критических работ на русском языке, изданных в 1711—1975 гг., т. I. Отв. ред. Б. Ф. Стахеев. Wrocław, Ossolineum, 1982, 296 с.

lib.pushkinskijdom.ru

Прежде всего отметим, что составительнице не везде удалось четко провести формальные принципы, объявленные в заглавии указателя, в частности, принцип «в русской и советской печати». Указаны не все работы на русском языке, опубликованные в союзных республиках, хотя учет таковых и сделан. Например, указана всего одна статья о Н. Гуссовском Я. Порецкого (№ 4340) и нет нескольких переводов его произведений и работ о нем, появившихся в 60—70-е годы XX века на русском языке.[1]

Вместе с тем некоторые работы, напечатанные за пределами России, можно было бы ввести в указатель (исключение таких работ оговорено на с. XIII). Например, среди работ В. А. Францева, включенных в указатель, нет книги «Польское славяноведение конца XVIII и первой четверти XIX ст.» (Прага, 1906), хотя указана рецензия на нее А. Л. Погодина (№ 154). Нет также его книги «Державин у славян. (Из истории русско-славянских литературных взаимоотношений в XIX ст.)» (Прага, 1926). В разделе «Связи отдельных писателей» Державину посвящены только две статьи (№ 1107 и № 1108), и включение книги Францева было бы вполне уместно. Обе названные книги, кстати, включены в библиографию русской литературы XVIII века.[2]

В том же разделе «Связи отдельных писателей» нет научной литературы о Кириаке Кондратовиче (1703—1788). Между тем этот писатель, переводчик и лексикограф в середине XVIII века был интересной фигурой в истории польско-русских литературных связей: он переводил М. Кромера (в 1735 году, перевод сохранился в рукописи), эпиграммы Д. Братковского и М. К. Сарбевского, руководство по медицине, составил первый печатный русско-польский словарь.[3] В разделе о М. В. Ломоносове нет указаний на статью о переводе его грамматики на польский язык в XVIII веке.[4]

С недостаточной полнотой учтены в указателе рецензии. Нет рецензии Д. С. Лихачева на книгу И. Н. Голенищева-Кутузова «Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI вв.» (М., 1963),[5] хотя учтены другие (№ 1578). Нет рецензии В. П. Адриановой-Перетц на книги О. А. Державиной «Фацеции. Переводная новелла в русской литературе XVII в.» (М., 1962) и «„Великое Зерцало“ и его судьба на русской почве» (М., 1965),[6] Ю. К. Бегунова на изданные в 1964 году шведской слависткой Г. Бергман текст и исследование перевода XVII века «Истории о Мелюзине».[7]

В разделе персоналий о Б. Будном указана только статья в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона (№ 2752) и нет работ о его «Апофегмах», трижды переводившихся в России в XVII—XVIII веках.[8] О Я. Жабчице упомянуты две статьи (№ 4832 и № 4833), первая из которых посвящена древнерусскому переводу одного из его сочинений, но не указаны три публикации этого перевода.[9]

Более всего пропусков в разделе о литературных связях XVI—начала XVIII веков (№№ 814—883). Не учтен ряд общих и частных исследований о перевод-

---

[1] *Гуссовский Н.* Песнь о зубре. Перевели с латинского Я. Порецкий и И. Семежон. — Неман, 1968, № 7, с. 47—70; *Куняев С., Шкляревский И.* Голос из шестнадцатого века. — В кн.: Поэзия, сб. 5. М., 1971, с. 96—104; «О жизни и деяниях божественного Иакинфа» Н. Гуссовского. Пер. Я. Порецкого. — В кн.: Беларуская літаратура і беларускае літаратуразнаўства, вып. 2. Мінск, 1974; *Варанавичюс А. А.* Общественно-политическая мысль эпохи Возрождения в Литве в начале XVI в. (Взгляды Э. Вителлиуса и Н. Гуссовского). Автореф. канд. дис. Вильнюс, 1974.

[2] См.: История русской литературы XVIII в. Библиографический указатель. Сост. В. П. Степанов и Ю. В. Стенник. Л., 1968, с. 112, 255.

[3] См.: *Тихонравов Н. С.* Кирьяк Кондратович, переводчик прошлого столетия. — Библиографические записки, 1858, № 8, стлб. 225—236. *Пекарский П. П.* Кондратович, русский прозаик и стихотворец, филолог и беллетрист XVIII ст. — Современник, 1858, № 6, с. 452—484.

[4] *Вавжинчик Я., Малэк Э.* Малоизвестный польский перевод «Российской грамматики» М. В. Ломоносова. — Русская литература, 1973, № 3, с. 96—97.

[5] Изв. ОЛЯ, 1963, т. XXII, вып. 6, с. 540—543.

[6] Там же, 1967, т. XXVI, вып. 1, с. 75—79.

[7] Там же, 1965, т. XXIV, вып. 5, с. 445—447.

[8] *Анушкин А. И.* 1) На заре книгопечатания в Литве. Вильнюс, 1970, с. 91—97; 2) «Апофегматы» Беняша Будного. — В кн.: Книга. Исследования и материалы, сб. 22. М., 1971, с. 127—135. См. также: *Пташицкий С. Л.* Обзор материалов по истории средневековой светской повести в Польше. — Изв. ОРЯС, 1902, т. VII, кн. 1, с. 355—356. Эта работа имеется в общем разделе указателя (№ 275), но в краткой к ней аннотации Б. Будный не упомянут.

[9] Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и проч. XVII—XIX ст. Собрал и приготовил к печати П. Симони, вып. 1. СПб., 1899, с. 21—47; *Фадеев А. Д.* Рукописи и древние акты Воронежского губ. музея. — Тр. Воронежской ученой архивной комиссии, вып. 2. Воронеж, 1904, с. 17—24. *Буслаев Ф. И.* Историческая христоматия церковнославянского и древнерусского языков. М., 1861, стлб. 1415—1416.

lib.pushkinskijdom.ru

ных повестях [10] или они учтены неполно. В указателе есть статья Р. П. Дмитриевой о переводе XVI века «Разговора магистра Поликарпа со смертью» (№ 861),[11] но нет ею же изданного текста этого перевода.[12] Кстати говоря, это было первое художественное произведение, переведенное с польского языка на русский. Указана публикация А. Х. Горфункеля поэмы «Пентатеугум» А. Белобоцкого, переведенной с польского языка в конце XVII века (№ 868а),[13] но нет других статей того же автора о Белобоцком, имеющих отношение к проблематике польско-русских литературных связей, нет также перепечатки «Пентатеугума».[14] Указаны не все публикации переводов «Великого Зерцала».[15]

В указателе следовало также учесть некоторые хрестоматии по древнерусской литературе и по истории древнерусского языка, так как в них зачастую тексты издавались по рукописям и старопечатным изданиям, что придает этим публикациям самостоятельное научное значение. Кроме известной хрестоматии Ф. И. Буслаева назовем отдельные публикации «Фацеций», «Апофегм» Б. Будного, «Великого Зерцала» и «Римских деяний» в хрестоматиях Н. К. Гудзия, С. П. Обнорского и С. Г. Бархударова.[16] Отметим, что хрестоматии в целом в указатель включены (например, № 627).

Некоторые переводные памятники, изучавшиеся в России или даже изданные, вообще не попали в указатель: нет статьи Ф. Булгакова об «Истории о Мелюзине» и им же изданного текста перевода,[17] а также упомянутой рецензии на шведское издание 1964 года. Нет литературы о переводе 1687 года «Суждения дьявола против рода человеческого»,[18] не упомянуты пять раз издававшиеся в XVIII веке «Похождения Совест-Драла» (первое издание — ч. 1—2, СПб, б. г.; второе — ч. 1—2, [М., не ранее 1785]—1788).[19] Трудно рассчитывать, что сведения об этих переводах попадут в очередные тома указателя, так как их польские оригиналы анонимны и их следовало бы включить в раздел о связях XVII—XVIII веков.

Лингвистические работы о древнерусских переводах включены далеко не все (их включение оговорено на с. XIII). Указана, например, одна статья В. М. Тамань о польском влиянии на литературный язык Московской Руси (№ 855), но нет ее работы о полонизмах в сочинениях И. Пересветова и в посланиях Ивана Грозного.[20] Между тем лингвистические работы иногда являются единственными исследованиями переводных памятников, таковы работы Е. М. Иссерлин, написанные на материале шести переводов XVII века книги Ш. Старовольского «Двор турецкого султана».[21]

---

[10] *Гудзий Н. К.* К истории легенды о папе Григории. — Изв. ОРЯС, 1914, т. XIX, кн. 4, с. 217—256; *Орлов А. С.* Переводные повести феодальной Руси и Московского государства XII—XVII вв. Л., 1934, с. 86—128; *Охрименко О. Г.* Значение переводных повестей XVI—XVIII вв. в литературном единении восточных славян. — В кн.: Типология и история славянских языков и взаимосвязь славянских литератур. Тезисы докладов и сообщений. Минск, 1967, с. 116—119; *Кузьмина В. Д.* Рыцарский роман на Руси. Бова. Петр Златых ключей. М., 1964.

[11] ТОДРЛ, т. XIX, М.—Л., 1963, с. 303—317.

[12] Повести о споре жизни и смерти. Исследование и подготовка текстов Р. П. Дмитриевой. М.—Л., 1964, с. 203—205.

[13] ТОДРЛ, т. XXI, М.—Л., 1965, с. 39—64.

[14] Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. Вступительная статья, подготовка текста и примечания А. М. Панченко. Л., 1970, с. 216—249 (Библиотека поэта, большая серия).

[15] [*Сперанский М. Н.*] Московские высшие женские курсы. Семинарий по древнерусской литературе, вып. 9. Из «Великого Зерцала». Сергиев Посад, [1916], 82 с.; *Перетц В. Н.* Из истории старинной русской повести. — Университетские известия, Киев, 1907, август, с. 24—28; см. также др. работы В. Н. Перетца.

[16] См., например: Хрестоматия по древней русской литературе XI—XVII вв. Сост. Н. Гудзий. Изд. 4-е, М., 1947, с. 415—425, 451—453 (и др. изд.); *Обнорский С. П., Бархударов С. Г.* Хрестоматия по истории русского языка, ч. II, вып. 1. М., 1949, с. 27—31, 168—177.

[17] *Булгаков Ф.* История о Мелюзине. — Памятники древней письменности. Доклады, 1880, № 2, с. 71—80; История о Мелюзине. Изд. ОЛДП, вып. XLII—LX. СПб., 1882.

[18] *Кирпичников А. И.* Суждение дьявола против рода человеческого. СПб., 1894. (Памятники древней письменности, № CV); *Тихонравов Н.* Начало русского театра. — В кн.: Летописи русской литературы и древности, кн. III. М., 1861, отд. 2, с. 42—46; Русская литература XVIII в. и славянские литературы. Л., 1963, с. 66—69.

[19] *Берков П. Н.* Русско-польские литературные связи в XVIII в. М., 1958, с. 27—32.

[20] *Тамань В. М.* Полонизмы в языке русских памятников XVI в. — Учен. зап. Ленингр. ун-та, 1960, № 267. Сер. филол. наук, вып. 52, с. 98—124.

[21] *Иссерлин Е. М.* 1) Лексика русского литературного языка XVII в. М., 1961; 2) Конкретная и абстрактная лексика в русском литературном языке XVII в. —

lib.pushkinskijdom.ru

В указателе учтены хорошо известные библиографические труды А. И. Соболевского о переводной литературе Древней Руси, поэтому удивителен пропуск аналогичной его работы о переводной литературе Петровской эпохи,[22] в которой указаны и переводы с польского, в том числе и такие, которые вполне могут быть зачислены в разряд художественной литературы (например, «Притчи нравоучительные» поэта XVII века С. Х. Любомирского).

Здесь необходимо прервать перечисление пропусков и остановиться на самом термине «художественная литература». Хотя составительница включает для раннего периода польской литературы сведения о польских историках и их сочинениях (см. с. XIII), все же в целом в указателе «художественная литература» понимается скорее как «изящная словесность» XIX века. Однако это понятие для разных эпох имеет разное содержание и применять его следует исторически, не обедняя конкретной эпохи.[23] Особенно осторожно следует поступать при рассмотрении памятников старшей поры. Возьмем, к примеру, «Путешествие в землю святую Николая Радзивилла» (конец XVI века), переводившееся на русский язык в XVII и в XVIII веках (оба перевода изданы).[24] Если это произведение считать объектом изучения только этнографов или географов, то оно не войдет в указатель, если же его рассматривать в истории польской мемуаристики и литературы путешествий (как это и делается в польском литературоведении),[25] то оно должно войти в соответствующий том указателя. Здесь можно добавить, что трудно представить себе историю древнерусской литературы без «Хожения за три моря» Афанасия Никитина, публикацией которого, кстати, началась в 1948 году академическая серия «Литературные памятники». Когда мы говорим о древней литературе, то обычно понимаем ее шире, чем просто художественную литературу, имея в виду письменность в самом широком смысле, исключая, конечно, документальный и актовый материал.

Более полный учет и анализ культурных контактов для XVI—XVIII веков важен не только по той причине, что иногда имеющиеся источники и данные о собственно литературных связях скудны, но и потому, что это был начальный период культурного обмена, который необходимо исследовать с возможной полнотой. В качестве примера достаточно указать известные труды М. П. Алексеева об испано-русских и англо-русских литературных отношениях.[26] В этих исследованиях, охватывающих значительный период, связи XVI—XVII веков включают самые разнообразные сведения о культурном общении, которые не ограничиваются анализом только художественной литературы.

Аналогичного труда по истории польско-русских литературных связей нет, и хотя существует мнение о необходимости обобщающей монографии такого рода (что само по себе справедливо), думается, что работа над ней сейчас была бы преждевременна. Обзор опубликованных работ общего характера, а также частных исследований показывает, что многие переводные памятники вообще не изучались и выпали из поля зрения даже специалистов, имеются «забытые» публикации текстов, статьи и т. д. В результате польско-русские литературные связи иногда предстают в искаженном виде, если вообще не сводятся к рассмотрению одних и тех же переводов «Великого Зерцала», «Фацеций», «Римских деяний» и некоторых других повествовательных памятников. Еще более обедненными они предстают без учета десятков переводов сочинений, которые мы относим сейчас к «научной» литературе.[27]

Существующее положение могла бы исправить подробная библиография, которая бы явилась источниковедческой базой для обобщающего труда по польско-русским литературным связям XVI—XVIII веков. Однако такой библиографии нет, и исследователи вынуждены пользоваться устаревшими, хотя и не потерявшими своего значения трудами И. А. Шляпкина, А. И. Соболевского, А. Брюкнера,[28] вышедшими в конце

В кн.: Начальный этап формирования русского национального языка. Л., 1961, с. 97—111.

[22] *Соболевский А. И.* Из переводной литературы Петровской эпохи. (Библиографические материалы). — Сб. ОРЯС, 1908, т. LXXXIV, № 3, с. 1—47 (отд. изд.: СПб., 1908).

[23] См.: *Лотман Ю. М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература». — В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973, с. 20—36.

[24] Похождение в Землю святую князя Радивила Сиротки. 1582—1584. Подготовил к печати и объяснил П. А. Гильтебрандт. СПб., 1879; Путешествие по святым местам и в Египет князя Николая Христофора Радзивила. СПб., 1787.

[25] Bibliografia literatury polskiej «Nowy Korbut», t. 1. Piśmiennictwo staropolskie. Warszawa, 1963, s. 153—155.

[26] *Алексеев М. П.* 1) Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. Л., 1964; 2) Русско-английские литературные связи (XVIII век—первая половина XIX века). М., 1982. (Лит. наследство, т. 91).

[27] *Łabyncew J.* Próba typologii polskiej książki naukowej tłumaczonej w Rosji w XVII w. — Studia o książce, t. 7. Wrocław, 1977, s. 51—61.

[28] *Шляпкин И. А.* Св. Димитрий Ростовский и его время (1651—1709 г.).

lib.pushkinskijdom.ru

XIX—начале XX века. Ценность этих работ заключается в том, что они содержат данные о рукописном материале. Но и в этом отношении названные труды уже нельзя считать исчерпывающими. Библиографии современных работ по древнерусской литературе [29] и польской русистике [30] отражают только печатные работы за определенный период. Таким образом, необходим специальный справочник для историков польско-русских литературных связей XVI—XVIII веков. Целесообразность его создания подтверждается и самим появлением рецензируемого указателя, который, по перечисленным выше причинам, явно недостаточен.

Предполагаемый библиографический труд не должен, на наш взгляд, ограничиваться только периодом древнерусской литературы — необходимо включить материалы до конца XVIII века. Устанавливая несколько необычную верхнюю границу (с XVIII века начинается период новой русской литературы), мы исходим из следующих соображений научной и практической целесообразности. В XVIII веке активно продолжается литературная история многих переводных памятников XVII века, изучением которых занимаются специалисты по древнерусской литературе, кроме того, значительное число переводов XVIII века — переводы памятников старопольской письменности, иногда тех же авторов или даже произведений, которые переводились в XVII веке. Сведение воедино данных о них в одном библиографическом труде представляется более удобным и для комплексного изучения старопольской традиции в литературе русского Просвещения.

Практическая целесообразность включения в библиографию всего XVIII века связана с отсутствием общепринятой периодизации польско-русских литературных связей в этом столетии. Петровская эпоха обычно молчаливо оставлялась «древникам», что теперь узаконено введением термина «переходный период от древней литературы к новой», охватывающего вторую половину XVII и первые десятилетия XVIII веков. Качественное изменение польско-русских литературных связей приходится на первые десятилетия XIX века — именно здесь начинают работать историки новой русской литературы. В результате середина и вторая половина XVIII века оказываются «ничейной землей», не случайно польско-русские литературные связи этого периода были «открыты» только в конце 50-х годов XX века [31] и до сего дня остаются явно недостаточно изученными.

Предполагаемая библиография должна включать сведения о всех памятниках, переведенных с польского языка на русский с XVI до конца XVIII века. В том случае, если произведения какого-либо автора переводились в XVIII веке и в самом начале XIX века, то целесообразно включать и их. Например, в разделе о И. Красицком, перевод «Истории» которого был опубликован в 1794 году, следует добавить его статью «О романах», опубликованную в 1807 году в «Вестнике Европы».[32]

Включение всех памятников (повестей, исторических сочинений, сонников, лечебников, календарей, астрологической и другой «научной» литературы) покажет не только непрерывность связей, но и периоды их активизации и ослабления, а также интерес к разным областям в разные эпохи.

Из приведенных соображений видно, что предполагаемый труд должен иметь характер библиографических материалов. Подобный тип и структура изданий разрабатывались А. Н. Пыпиным, А. И. Соболевским, а законченный вид приобрели в работах В. П. Адриановой-Перетц, В. Ф. Покровской и А. А. Назаревского.[33]

Издание должно включать сведения об оригинале, изданиях перевода и посвященной ему научной литературе, а также возможно более полные сведения о рукописных источниках. Это даст историку русской литературы достаточно полное представление о взаимосвязях польской и русской литератур в XVI—XVIII веках, а специалисту по польско-русским связям — необходимые сведения для работы, которые он в дальнейшем уточнит и дополнит. Труд должен быть построен так, чтобы литературовед, особенно начинающий, сразу увидел неразработанные проблемы, т. е. библиография должна

СПб., 1891, с. 75—98; *Соболевский А. И.* Переводная литература Московской Руси XIV—XVII вв. СПб., 1903; *Brückner A.* O literaturze rosyjskiej i naszym do niej stosunku dziś i lat temu trzysta. Lwów, 1906, s. 77—94.

[29] Библиография советских русских работ по литературе XI—XVII вв. за 1917—1957 гг. Сост. Н. Ф. Дробленкова. М.—Л., 1961; Библиография работ по древнерусской литературе, опубликованных в СССР. 1958—1967. Сост. Н. Ф. Дробленкова, ч. 1—2. Л., 1978—1979.

[30] Bibliografia rusycystyki polskiej. Literaturoznawstwo. 1945—1975. Warszawa, 1976.

[31] См.: *Берков П. Н.* Русско-польские литературные связи в XVIII веке. М., 1958.

[32] Перепечатана в кн.: *Сиповский В. В.* Из истории русского романа и повести, ч. 1. XVIII век. СПб., 1903, с. 257—259.

[33] Библиография истории древнерусской литературы. Древнерусская повесть. Сост. В. П. Адрианова-Перетц и В. Ф. Покровская, вып. 1. М.—Л., 1940; Библиография древнерусской повести. Сост. А. А. Назаревский. М.—Л., 1955.

lib.pushkinskijdom.ru

не только подводить итоги, но и способствовать дальнейшему изучению международных связей русской литературы.

Соображения и предложения, высказанные в этой заметке, нисколько не умаляют достоинств рецензируемого указателя «Польская художественная литература в русской и советской печати». Его выход в свет лишний раз подтверждает старую истину, что библиография является conditio sine qua non науки о литературе.

Ю. Д. Левин

М. П. АЛЕКСЕЕВ—ИССЛЕДОВАТЕЛЬ РУССКО-АНГЛИЙСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ*

Обширный том «Литературного наследства» (объем 90 уч.-изд. листов), посвященный русско-английским литературным связям, явился итоговым трудом выдающегося советского ученого-филолога академика Михаила Павловича Алексеева (1896—1981).

Еще в 30-е годы М. П. Алексеев вошел в число ведущих отечественных специалистов в области сравнительного литературоведения. Ученый с энциклопедическим кругозором, он в своих исследованиях рассматривал не только широкий круг европейских и американских литератур, но и выходил за пределы собственно литературоведения, касаясь проблем языкознания, фольклористики, переводоведения, исторических наук, искусствознания в различных его аспектах и т. д.

В основе его научного творчества лежало представление о единстве и взаимосвязанности мирового литературного процесса и шире — развития мировой культуры. Это определило и особенности подхода М. П. Алексеева к исследуемым явлениям: каждый факт рассматривался им не изолированно, но во всем многообразии и диалектической сложности его зависимостей, связей и воздействий в самых различных проявлениях. Осмысление литературы как необходимого составного элемента культуры побуждало ученого выходить за пределы чисто литературного ряда, показывать, как мы уже отмечали, связи литературы с другими сферами культурной жизни. Показательны в этом отношении авторские слова в предисловии к сборнику его работ по истории английской литературы, где, казалось бы, все включенные статьи ограничены сферой одной национальной литературы. Между тем мы читаем: «Литературные факты рассматриваются в книге в разных аспектах: то в связи с идейным развитием Западной Европы в период Возрождения («Славянские источники „Утопии" Томаса Мора»), то в соотношении своем с народным творчеством («Байрон и фольклор»), то в тех соприкосновениях, которые иногда обнаруживают они с прочими искусствами, например с музыкой («Английский трактат XVIII века о музыке и поэзии») или живописью («Теккерей-рисовальщик») и т. д.».[1] В результате такой направленности научного поиска, в сущности, все работы М. П. Алексеева, в том числе и посвященные частным темам, так или иначе связаны со сравнительным литературоведением.

Международные связи литератур естественно оказались в центре внимания М. П. Алексеева. «Все отчетливее выясняется, — писал он в одной из этапных своих работ, — что вполне изолированных друг от друга национальных литератур не существует, что все они взаимосвязаны, то общностью своего происхождения, то аналогиями в своей эволюции, то наличием существующих между ними непосредственных отношений и взаимовлияний, то, наконец, двумя или тремя указанными условиями одновременно в их разнообразных возможных сочетаниях».[2] Это утверждение определило методологические принципы, легшие в основу деятельности ученого в области сравнительного литературоведения. Объектом его исследования всегда были контактные или генетические связи. «Как ни трудно бывает порою установить причину сходства между отдельными литературными произведениями разноязычных литератур, — писал М. П. Алексеев, — следует в каждом случае в первую очередь предполагать прямое или опосредствованное

---

*Русско-английские литературные связи. (XVIII век—первая половина XIX века). Исследование академика М. П. Алексеева. — Лит. наследство, т. 91. М., «Наука», 1982, 863 с.

[1] *Алексеев М. П.* Из истории английской литературы. Этюды, очерки, исследования. М.—Л., 1960, с. 4.

[2] *Алексеев М. П.* Восприятие иностранных литератур и проблема иноязычия. — В кн.: Тр. юбилейной научн. сессии Ленингр. ун-та, секция филол. наук. Л., 1946, с. 179.

lib.pushkinskijdom.ru

воздействие одного из этих произведений на другое: случайность самозарождения почти исключена, о какой бы эпохе литературной жизни ни шла речь».[3] В то же время ученый остерегал от примитивного объяснения подобных случаев литературного сходства прямыми связями. На конкретных примерах он демонстрировал обманчивость прямолинейных литературных сближений. Сошлемся хотя бы на показательную с этой точки зрения, только что цитированную нами статью, «Державин и сонеты Шекспира», где наглядно воссозданы сложные многоступенчатые пути, которые должна была пройти некая античная эпиграмма, чтобы обусловить сюжетную близость английского сонета и русского стихотворения. Исследователь, указывал М. П. Алексеев, должен рассматривать любые соответствия в широком литературно-историческом контексте, на фоне воздействия многообразных литературных традиций, что дает возможность установить реальный источник таких соответствий.

Изучая главным образом (хотя не исключительно) международные связи русской литературы в самых различных аспектах, включая восприятие иностранных литературных влияний, личные контакты писателей, формирование в литературе образа другой страны, проблему иноязычия и т. д., М. П. Алексеев особое внимание уделял русско-английским литературным связям. Следует иметь в виду, что он был крупнейшим советским литературоведом-англистом, перу которого, помимо доброй полусотни частных работ о Чосере, Ленгленде, Томасе Море, Шекспире, Дефо, Фильдинге, Шеридане, Годвине, Байроне, Шелли, Вильсоне, Диккенсе, Роберте Браунинге, Суинберне и многих других английских литераторах, принадлежат разделы, посвященные английской литературе от ее возникновения до эпохи Возрождения, в академической «Истории английской литературы» (т. I, вып. 1. М—Л., 1943) и учебнике «История западноевропейской литературы. Раннее средневековье и Возрождение» (М., 1947 и многие переиздания и переводы).

Ранние работы М. П. Алексеева в области русско-английских литературных связей исследовали отдельные вопросы восприятия английской литературы и культуры в России. Это — «Ф. М. Достоевский и книга Де-Квинси „Confessions of an English Opium-Eater"» (1922) и «Белинский и Диккенс. (К истории английского влияния в русской литературе)» (1924).[4] Из последующих исследований назовем: «Драма Гоголя из англосаксонской истории» (1936), «Русский Диккенс» (1946), «Англия и англичане в памятниках московской письменности XVI—XVII вв.» (1947), «„Робинзон Крузо" в русских переводах» (1963), «Первое знакомство с Шекспиром в России», «Пушкин и Шекспир» (1965).

Но уже в 20-е годы ученый обратился к изучению и обратного направления связей. Первой работой такого рода была его статья «Сибирь в романе Даниэля Дефо» (1928). Позднее появились исследования восприятия русской литературы на Западе, в частности в Англии. В сущности, М. П. Алексеев открыл в отечественном сравнительном литературоведении новое направление — изучение распространения и влияния русской литературы и культуры за рубежом. Нельзя сказать, чтобы это направление совершенно не разрабатывалось раньше, но предшествовавшие опыты, как правило, не поднимались выше предварительных дилетантских суждений. М. П. Алексеев создал основу для научной разработки проблемы. Еще в 1930 году он опубликовал в немецком журнале «Slavische Rundschau» статью «Изучение русской литературы за рубежом до XIX века» («Das Studium der russischen Literatur im Auslande vor dem 19. Jahrhundert»). Принципиальное этапное значение имела статья М. П. Алексеева «Пушкин на Западе» (1937), где восприятие творчества великого русского поэта, начиная с первых, еще прижизненных, откликов на его произведения, прослеживалось на фоне социально-политического и культурного общения России и Западной Европы. При этом отмечалось, как западноевропейская рецепция, в свою очередь, получала отражение на родине поэта.

В ряде статей, основанных на впервые вводившихся в науку материалах, М. П. Алексеев убедительно показал мировое значение не только Пушкина, но и Гоголя (1954), Тургенева (1955) и других классиков русской литературы и, что особенно важно, разработал методологические принципы изучения подобных тем, что стимулировало обращение к ним других ученых. «В конечном счете, — указывал он, — выяснение *за-*

---

[3] *Алексеев М. П.* Державин и сонеты Шекспира. — В кн.: Русская литература XVIII века и ее международные связи. (XVIII век, сб. 10). Л., 1975, с. 235.

[4] Здесь и ниже мы называем лишь наиболее значительные или характерные работы М. П. Алексеева в интересующей нас области, не ставя своей целью дать полный их перечень. Библиография его работ до 1971 года собрана в кн.: Михаил Павлович Алексеев. Вступит. ст. Ю. Д. Левина. Сост. Г. Н. Финашина. М., 1972. (Материалы к биобиблиографии ученых СССР, сер. лит. и яз., вып. 9). Продолжением служит: Библиография трудов М. П. Алексеева. 1972—1975 гг. — В кн.: Сравнительное изучение литератур. Сб. статей к 80-летию академика М. П. Алексеева. Л., 1976, с. 555—558. Полную библиографию трудов ученого еще предстоит составить.

lib.pushkinskijdom.ru

кономерности литературного процесса, исторической неизбежности тех действующих сил, которые привели русскую литературу к ее главенствующему положению, вот что должно одушевить разыскания о взаимоотношениях ее с западноевропейскими». И далее: «Русская литература — часть русской культуры и неотделимая от нее, следовательно вопрос о ее мировом значении есть в то же время вопрос о всемирно-исторической роли русской культуры вообще».[5] Одновременно ученый раздвигал границы подобных изучений, подчеркивая и подтверждая фактами, что начавшийся в прошлом столетии и «продолжающийся по сей день период громкой и действительно мировой славы русской культуры имеет свою предысторию, корни которой уходят далеко вглубь, за пределы XIX века».[6]

Во всех упомянутых работах общего характера Англии, английскому восприятию отводилось должное место. Но были и специальные исследования, такие, например, как «Вальтер Скотт и „Слово о полку Игореве“» (1958), «„Путевые записки англичанина“ и русский фольклор» (1962), «Шекспир и русское государство XVI—XVII вв.» (1965) и др.

Наконец, М. П. Алексеев произвел в нашей науке и первые опыты *двухстороннего* исследования взаимосвязей. Таким опытом явилась его докторская диссертация — «Очерки из истории англо-русских литературных отношений (XI—XVII вв.)» (опубликованы тезисы — Л., 1937), — которая во многих отношениях послужила отправной точкой для создания рассматриваемого ниже труда. Другим опытом были «Этюды из истории испано-русских литературных отношений» (1940), позднее вошедшие в переработанном и дополненном виде в книгу ученого «Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв.» (1964).

Необходимо отметить, что М. П. Алексеева как ученого всегда отличало стремление, можно сказать — страсть, к нехоженым тропам, к прокладыванию новых путей в науке (это заметно даже по приведенным выше названиям его трудов). Те, кому посчастливилось работать с ним, помнят, как Михаил Павлович не любил обращаться к темам, уже исследовавшимся, призывал своих сотрудников вести разыскания в еще не изученных областях.

Создание рецензируемого нами итогового труда М. П. Алексеева имеет свою историю, которой автор счел нужным посвятить специальное предисловие. Если исходным моментом исследования послужила, как мы отмечали, докторская диссертация М. П. Алексеева, то практическим импульсом к работе явился ряд автографических текстов английских писателей XVIII—XIX веков, обнаруженных и указанных ему еще в 40-е годы И. С. Зильберштейном, основателем «Литературного наследства» и ведущим работником редакции на протяжении всего полувекового существования этой серии; И. С. Зильберштейн стал и ответственным редактором рецензируемого тома. Первоначальная мысль о подготовке этих материалов к печати в виде отдельных публикаций в дальнейшем отпала, поскольку в процессе работы, в результате систематических поисков в архивохранилищах нашей страны и за рубежом, были выявлены многие ранее неизвестные документы, относящиеся к теме. «Оказалось, — писал М. П. Алексеев, — что между отдельными найденными рукописями, разновременными и, как представлялось, случайными, существует сложная внутренняя связь, а сами они зачастую являются важными и заметными звеньями в целой цепи устойчивых личных контактов или творческой зависимости между русскими и английскими поэтами и литераторами во все указанное время» (с. 12). Все это побудило к созданию целостных обобщающих исследований, в которых новонайденные рукописные материалы составляли бы важную, существенную, нередко основополагающую часть и в то же время учитывались бы результаты изучения данной и смежных с нею тем русско-английских литературных взаимосвязей в мировой науке. Осуществление этого замысла растянулось на многие годы. С одной стороны, М. П. Алексеева отвлекали другие многочисленные его литературные работы и научно-организационные обязанности. С другой стороны, как это было ясно тем, кто близко с ним общался, ему как-то было трудно расстаться с этим самым дорогим своим трудом, поставить последнюю точку. Он постоянно добавлял новые обнаруженные им материалы, вносил поправки, уточнения. Важным этапом в его работе явилась поездка в 1963 году в Великобританию, где занятия в библиотеках и архивохранилищах Лондона, Оксфорда, Кембриджа, Эдинбурга и других городов позволили ему обогатить свой труд множеством новых сведений, почерпнутых из архивных документов и редких изданий, отсутствующих в отечественных библиотеках.

Исследование в самом начале было задумано в двух томах, первый из которых охватывал период до середины XIX века; вторую половину века предполагалось осветить во втором томе. М. П. Алексеев успел завершить работу лишь над первым томом. И к глубокому прискорбию всех, кто его знал, том этот вышел в свет, когда автора уже не было в живых: он так и не увидел полностью завершенным любимое свое детище. . .

Опубликованный труд содержит восемь глав, каждая из которых, хотя и свя-

[5] *Алексеев М. П.* Русские классики в литературах англо-романского мира. — Звезда, 1944, № 5—6, с. 105, 107.

[6] Лит. газ., 1945, 13 окт., № 43, с. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

зана с общей проблемой, но в то же время представляет собою самостоятельное, так сказать, автономное исследование, ограниченное конкретной темой. М. П. Алексеев сознательно отказался от создания полной обобщающей истории русско-английских литературных связей, считая, что время для этого еще не наступило. Он так и писал в предисловии: «Автор пришел к убеждению, что полная, подробная, достаточно широко документированная история русско-английских отношений, культурных и литературных, а также их взаимодействий за несколько столетий их существования, еще не может быть написана», — и далее указывал, что ее создание «потребует еще многих этюдов и предварительных изысканий, прежде чем удастся восстановить все наиболее существенные этапы развития этих связей, назвать всех важнейших участников англо-русского сближения прошлого времени, представить их всестороннюю характеристику, произвести необходимый социально-исторический анализ причин, вызывавших обоюдный интерес друг к другу литературных деятелей этих стран. . .» Решение этих вопросов, считал М. П. Алексеев, «едва ли будет достижимо единичным, а не сплоченным усилием исследователей, не только потому, что подлежащий изучению материал известен еще недостаточно, но прежде всего потому, что для его обнаружения требуются предварительные длительные розыски» (с. 13). Эти слова ученого ясно показывают, с какой глубиной и ответственностью подходил он к решению поставленной перед собой проблемы.

Восемь глав рассматриваемого тома — это, в сущности, восемь научных монографий, причем объем наиболее значительных из них достигает 15—16 авторских листов. В пределах одной рецензии нет возможности сколько-нибудь полно представить все многообразие и богатство фактов и событий литературных взаимосвязей двух народов, людей, которые так или иначе выступают на страницах книги, печатных и рукописных источников, привлеченных автором в своем труде. Достаточно сказать, что приложенный в конце тома «Указатель имен» (с. 830—859) содержит свыше двух с половиной тысяч единиц. Мы постараемся лишь кратко охарактеризовать содержание глав.

Глава I «Первые литературные встречи» (с. 17—109) фактически раздвигает хронологические границы, указанные в заглавии тома (XVIII век—первая половина XIX века). Автор не только начинает свою тему со второй половины XVI века, когда между Англией и Московским государством наладились торговые сношения, но в специальном примечании освещает взаимное ознакомление двух стран еще с XI века (см. с. 89—90, прим. 1). Собственно русско-английские *литературные* взаимосвязи еще не могли возникнуть в этот период, но М. П. Алексеев тщательно выявил все факты, показывающие, как в литературе каждой из двух стран постепенно формировался образ другой страны, будь то свидетельства русских летописей об экспедиции Ченслора, первого английского мореходца, попавшего в 1553 году в Москву, или упоминания Московии и московитов в елизаветинской драматургии, «декларация» Алексея Михайловича об английской революции или оксфордская «Русская грамматика» Лудольфа (1696) и многое другое. Особое внимание закономерно уделено Петру I, значению и последствиям его поездки в Англию в 1798 году. Глава завершается анализом темы России в творчестве английских писателей первой трети XVIII века: Стиля, Аддисона, Дефо, Свифта, Томсона. В то же время автор отмечает, что к этому времени «не пришла еще пора житейских и интеллектуальных встреч между английскими и русскими *писателями*, их обоюдной *идейной* заинтересованности друг в друге» (с. 46).

Самые ранние проблески этой «обоюдной заинтересованности» внимательно прослежены автором в главе II «Ранние английские истолкователи русской поэзии» (с. 110—186). Как это часто бывает в работах М. П. Алексеева, содержание главы шире ее названия. Речь в ней идет о раннем ознакомлении в Англии XVIII века с русской литературой вообще. Именно эта сторона двухстороннего процесса оставалась до сих пор не исследованной. И хотя восприятие английской литературы в России постоянно находилось в поле зрения ученого, ему, как более изученному, он уделил здесь меньшее внимание, ссылаясь на соответствующие работы. М. П. Алексеев показал, как из интереса английских литераторов к России постепенно возникал интерес к ее литературе, как преодолевался языковой барьер, в частности с помощью французского посредничества, и появлялись переводы русских произведений. Попутно освещается пребывание в Лондоне русских писателей — от Кантемира до одописца В. Петрова. Выясняется роль английских путешественников в России, а также деятелей русского посольства в Англии, среди которых особенно выделялся священник посольской церкви Яков Смирнов, «человек, немало потрудившийся на поприще англо-русского сближения» (с. 140).[7] Отмечается особый интерес к русскому фольклору, в результате чего уже в начале XIX века, в 1816 году, Б. Берисфорд, английский священник, бывавший в Москве, выпустил антологию «Русский трубадур», где содержались переводы и народных

[7] См. о нем: *Cross A. G.* Yakov Smirnov: A Russian Priest of Many Parts. — Oxford Slavonic Papers, n. s., vol. 8, 1975, p. 37—52.

lib.pushkinskijdom.ru

песен, и песен русских поэтов вместе с нотами; появление сборника совпало с возросшим в Англии интересом к России после разгрома Наполеона, и русские песни, показывает автор, нашли свое место в оперных и балетных спектаклях Лондона.

В главе III «Джон Бауринг и его „Российская антология“» (с. 187—246) тщательно прослежена история создания этой книги, которая «положила начало более полному и систематическому ознакомлению англичан с русской литературой» (с. 187). Джон Бауринг (1792—1872), дипломат и писатель, в 1819 году был в Петербурге, завязал знакомства в литературных кругах и приобрел познания, впрочем довольно ограниченные, в русском языке. Его «Российская антология», выпущенная двумя изданиями в 1821 и 1823 годах, содержала переводы стихотворений 13 поэтов — от Ломоносова до Жуковского и Батюшкова (Пушкин в нее еще не вошел). При всей ограниченности своей антологии, Бауринг, в сущности, открыл русскую поэзию широкому кругу английских читателей. Одновременно в те же годы устанавливались контакты русских и английских литераторов. В итоге, как указывает М. П. Алексеев, «в истории англо-русских литературных отношений первая четверть XIX столетия примечательна тем, что в это время заложен был прочный фундамент для будущего литературного обмена, для живой, непосредственной, личной связи между писателями обеих стран» (с. 224).

Один из наиболее значительных эпизодов этих связей освещается в следующей главе IV «Вальтер Скотт и его русские знакомства» (с. 247—393). Глава эта, пожалуй, наиболее богата публикациями новых материалов, вводимых в научный оборот. Интерес шотландского романиста к России особенно возрос во время Отечественной войны 1812 года и последующего разгрома наполеоновской армии — событий, за ходом которых будущий историк французского императора следил с напряженным вниманием. Этот интерес побудил его познакомиться с донским атаманом М. И. Платовым, приезжавшим в Англию, и стимулировал его многолетние дружеские связи с племянником Дениса Давыдова В. П. Давыдовым, через которого Скотт завязал с «Черным капитаном», как он его называл, переписку, рассчитывая узнать от него о партизанских действиях в ходе войны. Благодаря В. Давыдову Скотт познакомился со «Словом о полку Игореве». Важную роль в духовном сближении Скотта с русскими литераторами сыграло его знакомство с А. И. Тургеневым, посетившим в 1828 году имение Скотта Абботсфорд и запечатлевшим этот визит в записях дневника и письмах.

В главе V «Байрон и русская дипломатия» (с. 394—468) говорится о русских знакомствах английского поэта, в частности с дипломатом П. Б. Козловским, адмиралом П. В. Чичаговым и др., разбирается русская тема в его поэме «Дон Жуан» и сатире «Бронзовый век». Но основное внимание здесь уделено анализу сведений о Байроне в ранее не опубликованных донесениях русских дипломатов министру иностранных дел Нессельроде, весьма обеспокоенному его политической активностью в Италии и особенно в восставшей Греции, боровшейся против турецкого ига. Специально автор останавливается на откликах на гибель Байрона в русской периодической печати и в стихотворениях русских поэтов — Вяземского, Рылеева, Кюхельбекера, Веневитинова, Козлова, Туманского и др.

В главе VI «Московские дневники и письма Клер Клермонт» (с. 469—573) исследуются документы, позволяющие, по словам автора, «открыть существовавшие в это время (в 1820-е годы, — *Ю. Л.*) англо-русские литературные связи там, где они и не предполагались, и представить в новом свете историю сближения русской и английской литератур и журналистики, наметившегося в это время» (с. 470). Клер Клермонт (1798—1879), падчерица английского философа и писателя Вильяма Годвина и сводная сестра его дочери Мери, ставшей впоследствии женою Шелли, была близка к семье поэта. В 1815 году она познакомилась и сблизилась с Байроном, от которого имела дочь Аллегру, умершую в детстве. После гибели Шелли Клер вынуждена была поехать в Россию гувернанткой и пробыла в нашей стране с 1823 по 1828 год. Она вела дневники, из которых в том или ином виде сохранилось шесть тетрадей; две из них относятся к ее пребыванию в России. В 1968 году дневники были опубликованы в США, однако «русские» тетради не могли быть удовлетворительно прокомментированы публикаторами: бо́льшая часть содержавшихся там сведений находилась вне их компетенции. М. П. Алексеев, внимательно проанализировавший дневники, а также переписку Клермонт, не только воссоздал биографию (особенно ее русскую часть) столь незаурядной английской гувернантки, выявив попутно черты, типичные для положения этой социальной группировки в рассматриваемый период, но и извлек из них материалы, освещающие культурную жизнь России, новые сведения о русских писателях и общественных деятелях этой поры. Достаточно сказать, что Клермонт так или иначе общалась с престарелым поэтом И. И. Дмитриевым, начинающей поэтессой Каролиной Яниш и ее будущим мужем писателем Н. Ф. Павловым, директором Московского театра и переводчиком Мольера Ф. Ф. Кокошкиным, друзьями Пушкина И. И. Пущиным, С. А. Соболевским и П. П. Кавериным, другом Веневитинова и членом Общества любомудрия Н. М. Рожалиным и др.

lib.pushkinskijdom.ru

В начале главы VII «Пушкин и английские путешественники в России» (с. 574—656) М. П. Алексеев охарактеризовал выявленные им «живые связи» поэта с английским миром — его сношения с жившими в Англии русскими дипломатами, рассказы его друзей и знакомых, посетивших эту страну, наконец, его общение с англичанами, приезжавшими в Россию. Основная же часть главы (более трех четвертей) посвящена Джорджу Борро (1803—1881), английскому писателю и полиглоту, жившему в 1833—1835 годах в Петербурге, куда он был послан британским Библейским обществом для издания маньчжурского перевода Библии. В 1835 году Борро выпустил здесь две переводные книги: антологию «Таргум, или Стихотворные переводы с тридцати языков и наречий», содержавшую, в частности, переводы «Черной шали» и «Песни» из «Цыган» Пушкина, и брошюру «Талисман. Перевод с русского языка стихотворения Александра Пушкина. С прибавлением других стихотворений», куда помимо «Талисмана» входил также перевод баллады «Русалка». Это были первые английские переводы стихотворений Пушкина, и переводчик послал их русскому поэту, на что получил его благодарственное письмо. Излагая жизненный и творческий путь Борро, М. П. Алексеев высказал убедительное предположение, что в романах английского писателя «Лавенгро» (1851) и «Цыганский парень» (1857) можно обнаружить влияние пушкинских «Цыган».[8]

Последняя глава VIII «Томас Мур и русские писатели XIX века» (с. 657—824) наибольшая по объему в книге; в ней прослеживается восприятие в России творчества этого известного поэта-романтика вплоть до начала нашего столетия. Завершая главу, М. П. Алексеев писал: «. . .заслуживает внимания, что мимо Мура в различных русских пересозданиях его творческого наследия не мог пройти ни один русский крупный писатель целого столетия и множество писателей второго плана» (с. 790). И действительно, на страницах этого исследования представлены самые разнообразные отклики на поэзию Мура — от переводов, подражаний, использования мотивов вплоть до критических суждений — в творчестве Жуковского, Грибоедова, Пушкина, Кюхельбекера, И. И. Козлова, Гоголя, Лермонтова, Полежаева, Хомякова, Ознобишина, Подолинского, Белинского, Каролины Павловой, Фета, М. Л. Михайлова, Плещеева, Льва Толстого, Брюсова и многих, многих других. Жуковскому, который первый ввел Мура в русскую литературу, автор уделил особое внимание. Специально исследуются связи Мура с А. И. Тургеневым: этот последний знакомил английского поэта с состоянием современной русской поэзии. Наконец, М. П. Алексеев, выступавший в молодые годы музыкальным критиком, не мог пройти мимо оперы А. Г. Рубинштейна «Фераморс», написанной на либретто, восходящее к поэме Мура «Лалла Рук». И вообще, в главе неоднократно отмечаются романсы русских композиторов, написанные на слова переводов из Мура.

В своем беглом обзоре мы, как уже указывалось, по необходимости ограничились лишь перечнем основных тем, поднятых в исследовании М. П. Алексеева. В заключении одной из глав он писал: «Встречи людей на различных жизненных путях бывают не только удивительными по своей неожиданности, но и по непредвиденному воздействию, которое они тайно оказывают на судьбы литературы и искусства» (с. 552). Выявить это тайное воздействие, объяснить его причины и следствия, установить пути и судьбы людей, его осуществлявших, и сделать все это достоянием науки — таким был неизменный исследовательский пафос, стимулировавший деятельность ученого. Буквально на каждой странице читатель чувствует увлечение автора своим предметом, его стремление не пропустить ни одной детали обнаруженного явления, представить его во всей полноте, со всеми сопутствующими ему обстоятельствами. Отсюда характерное для научного стиля М. П. Алексеева обилие разысканий по частным вопросам, иногда подверстанных к основному тексту, но чаще помещенных в примечаниях, которые таким образом приобретают характер миниатюрных самостоятельных статей. Помимо упоминавшегося уже обзора англо-русских связей до 1553 года, наглядными примерами могут служить «примечания-статьи» на следующие темы: путешествие в Россию английского поэта XVII века Эндрю Марвелла (с. 98—99, прим. 76), судьба рукописного собрания Дж. Бауринга (с. 242—243, прим. 87), использование английскими поэтами русской лексики (с. 454—455, прим. 39), история Джона Кокрена, англичанина, странствовавшего в 1820—1823 годах по России (с. 639—640, прим. 15), характеристика Вильяма Гутчинсона, у которого в Одессе Пушкин, по его словам, брал «уроки чистого афеизма» (с. 642—643, прим. 41), созданные Борро английские переводы русских сказок и стихи на русском языке (с. 650—652, прим. 125) и т. д.

Нет нужды специально останавливаться на поразительном многообразии, богатстве и библиографической полноте использованных автором источников.

[8] В своем изложении М. П. Алексеев частично использовал обнаруженные им в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина неопубликованные письма Борро к его петербургскому другу датчанину Иоганну Гасфельду. Параллельно он готовил полную публикацию этих писем (см. с. 649, прим. 107, с. 653, прим. 150), но не успел завершить работу над нею.

lib.pushkinskijdom.ru

Это достоинство научного творчества М. П. Алексеева хорошо известно всякому, кто читал его работы. Отметим лишь, что он стремился представить становление русско-английских литературных взаимосвязей во всей широте, как взаимное ознакомление двух народов. Даже из приведенного выше краткого изложения содержания тома можно увидеть, что не только собственно литературные связи на протяжении веков, но и политические отношения государств, параллельные общественные движения, путешествия, личные контакты литературных и общественных деятелей, распространение в каждой из стран языка другой страны, географических сведений о ней, о ее искусстве, в частности музыке, и т. д. — словом, все многообразные факторы, формирующие представления народов друг о друге, находились в поле зрения ученого. Такая широкая постановка проблемы, думается, придает труду М. П. Алексеева, помимо конкретного историко-литературного, также и теоретическое значение. При этом, однако, следует подчеркнуть, что на страницах его труда мы находим не абстрактные литературоведческие схемы, какими, увы, часто изобилуют наши работы, но живых людей с их интересами, страстями, определенным кругом общения, конкретными жизненными судьбами.

В ходе своего исследования М. П. Алексеев неоднократно отмечал вопросы, недостаточно еще выясненные, нуждающиеся в дальнейшем изучении. Он писал, например: «. . .еще не подверглась специальному исследованию английская художественная литература о России первой половины XVIII века, а между тем именно ей в большей степени, чем тяжеловесным трактатам и специальным сочинениям, принадлежала особая роль в деле выработки communis opinio о России» (с. 78). Или о распространении в России сведений о Байроне: «Русские архивы хранят целый ряд таких материалов-записей, рассказов о Байроне, автобиографических документов. Все они еще не служили предметом специального внимания исследователей» (с. 435). А вот и прямой призыв: касаясь газеты, издававшейся Даниэлем Дефо, «Обозрение» («The Review», 1704—1713), М. П. Алексеев замечал: «. . .представляло бы интересную и важную исследовательскую задачу — выбрать из „Обозрения“ и проанализировать все многочисленные данные, касающиеся России» (с. 109). Эти и другие подобные замечания, рассыпанные по книге, должны стимулировать дальнейшую исследовательскую работу, чтобы мог быть осуществлен конечный результат — полная история русско-английских литературных отношений и взаимосвязей, на необходимость которой М. П. Алексеев указывал в цитированном выше предисловии.

Вообще, труд М. П. Алексеева помимо прямого научного имеет, как нам представляется, и воспитательное значение. Он являет молодому поколению ученых-литературоведов образец сочетания широты научного кругозора и тщательности исследования, целью которого является установление научной истины во всей ее полноте и точности. Воспитательный пафос отличает и сравнительно немногочисленные, но всегда точные и принципиальные критические замечания по адресу некоторых авторов, недостаточно осведомленных в литературе вопроса или поспешивших с опрометчивыми, малообоснованными выводами и заключениями и т. п. (см., например: с. 97, прим. 71, с. 109, прим. 204, с. 237, прим. 40, с. 462—463, прим. 144, с. 570, прим. 332).

Как это обычно принято в серии «Литературное наследство», том богато иллюстрирован: общее число иллюстраций достигает 210. Среди них нам представляются особенно интересными: миниатюра из Никоновской летописи, изображающая приезд Р. Ченслора в Москву и поездку О. Непеи в Лондон (с. 19), картина неизвестного художника из Венгерского национального музея, на которой показан прием английского посольства в Москве в XVII веке (с. 43), портрет Петра I на вывеске английской таверны (с. 84, 85), английская гравюра «Мисс Платов», где под изображением девушки в русском костюме помещена английская подпись: «Дочь гетмана Платова с приданым в 50000 крон предлагается в жены, в вознаграждение тому, кто доставит Бонапарта живым или мертвым» (с. 259), карандашный портрет Вальтера Скотта, рисованный с натуры А. П. Брюлловым (с. 365).

Исследование М. П. Алексеева «Русско-английские литературные связи» вызвало широкий общественный интерес. Уже появились рецензии в отечественной печати.[9] Книга привлекла внимание и в Англии. В литературном приложении к газете «Таймс» напечатана статья английского слависта профессора Генри Гиффорда «Пути общения», где, изложив содержание исследования М. П. Алексеева и высоко оценив его, автор пишет: «Взаимодействие двух литератур в каждый исторический момент весьма сложно и проявляется самым различным образом. Изучением этой проблемы М. П. Алексеев был увлечен всю свою жизнь. Никто никогда не прокладывал с таким рвением неведомые тропы или отмечал с бо́льшим вниманием

[9] См.: *Билинкис Я., Маретин Ю.* Связи двух литератур. — Ленинградская правда, 1982, 26 окт., № 246, с. 3; *Урнов М.* «. . .Байрону о Пушкине скажу». — Лит. газ., 1983, 2 февр., № 5, с. 11; *Урнов Д.* Глава в истории мировой культуры. — Вопросы литературы, 1983, № 1, с. 263—267; *Ерофеев А. А.* [Рец.]. — Новая и новейшая история, 1983, № 3, с. 193—195.

lib.pushkinskijdom.ru

самые незначительные встречи, которые все находили свое место в общем величественном замысле. И в каждой ситуации он выявлял ее человеческий смысл. . . И англичане и русские показаны всесторонне, отчетливо и с глубокой симпатией, пронизывающей всю книгу».[10]

Завершая рецензию на этот последний, монументальный труд М. П. Алексеева, хотелось бы подчеркнуть, что вся огромная и многосторонняя деятельность ученого, теоретическая и практическая, не только по изучению, но и по установлению международных литературных и культурных связей, с одной стороны, убедительно обосновывала идеи единства исторического и литературного процесса и мирового значения нашей культуры, а с другой стороны, помогала утверждению подлинного интернационализма, взаимопонимания и дружелюбия между народами и странами и укреплению мира на земле.

[10] *Gifford H.* Lines of communication. — Times Literary Supplement, 1982, December 10, p. 1368. Г. Гиффорду принадлежит также рецензия на антологию «Английская поэзия в русских переводах» (М., 1981), одним из составителей которой и автором послесловия «Английская поэзия и русская литература» был М. П. Алексеев (см.: *Gifford H.* Giving «Paradise Lost» to the peasants. — Times Literary Supplement, 1982, August 13, p. 891).

В. А. Котельников

НАСЛЕДИЕ РУССКОЙ КРИТИКИ*

С 1979 года в издательстве «Современник» начала выходить ценная серия «Из литературного наследия». Начало ей положило издание вышедшего в 1979 году сборника статей Н. Г. Чернышевского «Письма без адреса», подготовленного А. Ф. Смирновым. Книга эта формально не входила в библиотеку «Любителям российской словесности». Но она свидетельствовала о поисках «Современником» такого нового для него типа издания, которое давало бы возможность систематически публиковать критические, эстетические, литературно-философские материалы, отражающие процесс литературного самосознания, тесно переплетавшийся в XIX веке с собственно художественным творчеством, неотъемлемый от движения русской литературы.

К понятию «литературное самосознание» мы обращаемся, памятуя о том, что характернейшей чертой прошлого века были самое широкое, далеко выходящее за «канонические» рамки критики осмысление и оценка литературы через внеположные ей категории и явления. Историку литературы хорошо известно, какая исключительная роль принадлежала русской литературе в интенсивном социальном обороте фактов, оценок, идей, в перестройке мировоззрения. Ведь поднимаемые литературой проблемы, создаваемые характеры и картины действительности, разрабатываемые темы и сюжеты, будучи почерпнуты из русской жизни, возбуждали все новые философские, моральные, общественно-политические, эстетические вопросы, требовали активного участия общества в их исследовании и разрешении. За сугубо литературной, казалось бы, коллизией пушкинского и гоголевского направлений стояли вопросы об исторических судьбах России, о гражданских идеалах, о назначении человека, о красоте и истине.

Литературное решение подобных вопросов приравнивалось к решению их в жизни. В таких условиях выступивший на поприще критики неизбежно превращался в философа, моралиста, просветителя, проповедника и — по той же логике — нередко в революционера как в духовном, так и в социальном смысле.

Подтверждений более чем достаточно, исключений же слишком мало: вспомним, что даже теоретически близкие к «чистому искусству» критики не удерживались

* *Чернышевский Н. Г.* Письма без адреса. М., 1979; *Добролюбов Н. А.* Избранные статьи. М., 1980; *Гоголь Н. В.* Избранные статьи. М., 1980; *Аксаков И. С., Аксаков К. С.* Литературная критика. М., 1981; *Баратынский Е. А.* Разума великолепный пир. М., 1981; *Герцен А. И.* Письма издалека. М., 1981; *Тургенев И. С.* Статьи и воспоминания. М., 1981; Часть общепролетарского дела. Литературная критика в дореволюционных большевистских изданиях. М., 1981; *Некрасов Н. А.* Поэт и гражданин. Избранные статьи. М., 1982; *Одоевский В. Ф.* О литературе и искусстве. М., 1982; *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу. М., 1982; *Карамзин Н. М.* Избранные статьи и письма. М., 1982; *Салтыков-Щедрин М. Е.* Литературная критика. М., 1982; *Афанасьев А. Н.* Древо жизни. М., 1983.

lib.pushkinskijdom.ru

в границах сугубо эстетического анализа и широко привлекали критерии и аргументы внеэстетического свойства. Соответственно находим множество философских, политических, исторических трудов, публицистических выступлений, расширявших и углублявших литературное самосознание и вводивших в литературный процесс специальные отрасли мышления. Потому-то, когда мы говорим «русская литературная критика», то чаще подразумеваем при этом исторически сложившееся интенсивно воздействовавшее на словесность широкое литературное самосознание (или рефлексию в диалектическом ее понимании, которая, как указывает марксистская философия, критична по самой своей сущности).

Исходя из такого, действительно историчного подхода к литературе прошлого и к способу освоения этого прошлого, логично, что, предпринимая издание «литературного наследия», «Современник» отбирает из этого наследия материал не только по тому признаку, что в нем «говорится о литературе», а по тому, главное, какие существенные черты русской литературы и как раскрылись, выразились, отозвались в этом материале. Ибо этот материал, хотя бы и не привязанный к какому-то произведению или писательскому имени, оказывается необходимым контекстом для жизни художественного сознания, для движения литературы в прошлом и остается необходимым для правильного ее прочтения нами сегодня. Поэтому состав «Писем без адреса», где только первую часть занимают критические статьи, а вторую — материалы публицистические и политические по преимуществу, вполне объясним с изложенной точки зрения, как оправдан и заявленный уже в этой книге сам принцип, на котором «Современник» в дальнейшем построил издание серии «Из литературного наследия».[1]

Книга дает верное и детальное представление о литературных и эстетических взглядах, об идейной позиции Чернышевского, но это обязательное свойство для массовых изданий такого рода. В «Письмах без адреса» (названием сборника не случайно стало заглавие одного из циклов Чернышевского) есть, сверх того, ясно проступающая в работах критика (от «Очерков гоголевского периода. . .» до статей «Не начало ли перемены?», «В изъявление признательности. . .») тенденция всего литературного процесса 1850—1860-х годов: качественная перестройка литературы, самого художественного сознания, входивших в новые отношения с общественно-политическим контекстом эпохи. То была пора, когда всему обществу впервые предлагалась программа прогрессивных социальных преобразований, и вокруг этой программы складывалась идеологическая система, утверждавшая новую шкалу жизненных и духовных ценностей. Эту шкалу формулировала и выдвигала революционно-демократическая мысль как инструмент радикальных реформ в области сознания и общественных отношений.

Прежде русская литература черпала свои ценностные представления в исторически сложившихся укладах (и дворянском, и крестьянском), в традициях. Возникшая в силу исторической необходимости революционно-демократическая идеология и ее ценностная шкала приобретали, в силу той же необходимости, императивный характер, и следование им теперь представало как моральный и гражданский долг. Это стало фактором внутренней перестройки литературы, предопределившим многие пути ее развития.

Прочитывая работы Чернышевского и историю русской литературы под этим углом зрения, сегодняшний критик, литературовед имеет возможность извлечь из этого наследия полезный методологический урок.

Место и роль литературы, определяемые общественно-политическим контекстом начала XX века, получают истолкование в материалах, собранных в книге «Часть общепролетарского дела». Сюда вошли литературно-критические и публицистические выступления, помещенные в дореволюционной большевистской периодике, в том числе и знаменитые ленинские статьи. Методологическое значение последних по достоинству оценено советским литературоведением и критикой и нашло практическое подтверждение в плодотворном развитии основных их положений. Что же касается таких выступлений, как «Заметки о мещанстве» Горького, впервые опубликованные в «Новой жизни» в 1905 году, как напечатанная в «Социал-демократе» статья Г. В. Плеханова «Карл Маркс и Лев Толстой», как ряд работ В. В. Воровского, М. С. Ольминского и других авторов, то, думается, современный читатель не может оставаться со смутным воспоминанием о содержании этих работ или ограничиваться беглым знакомством с ними. Положенные в их основу идеи, отразившиеся в них политические обстоятельства и мотивы должны быть сегодня осмыслены как со стороны их происхождения, так и со стороны воздействия их на литературу, т. е. опять-таки в плане методологическом. Оставляя без должного внимания сказанное о русской литературе в тех же «Заметках о мещанстве», в статьях «Искры», «Звезды», «Невской звезды», «Правды», забывая о том, какую роль сыграли эти суждения в дальнейшем, мы значительно ослабляем нашу сегодняшнюю позицию в отношении к художественным ценностям прошлого и настоящего, в понимании подлинных задач литературы.

[1] Общественная редакция: акад. А. С. Бушмин, Ф. Ф. Кузнецов, Н. Н. Скатов, А. Ф. Смирнов, Г. М. Фридлендер.

lib.pushkinskijdom.ru

Подготовленный И. В. Кузнецовым сборник «Часть общепролетарского дела» и продолжает идущую от «Писем без адреса» линию революционно-демократической критики и, в свою очередь, предполагает аналогичное издание материалов, отражающих литературное движение 1920-х—начала 1930-х годов; осуществление такого издания, будем надеяться, отвечает планам «Современника».

Вернемся к «Письмам без адреса», чтобы сказать несколько слов о вступительной статье и комментариях.

Предисловие вполне отвечает составу и целям сборника. А. Ф. Смирнов, широко привлекая и биографические данные, и факты, характеризующие эпоху Чернышевского, показывает мощный образ общественного деятеля, борца, литератора в гуще идейных схваток, в теснейших связях с современниками — как соратниками, так и противниками. Именно эта живая связанность с русским обществом (а не обособленность Чернышевского в идейном превосходстве, как это рисуется в иных очерках), стремление соединить все живые силы эпохи в проведении программы «действенного патриотизма» (а опять-таки не отвлеченная космополитическая доктринальность) — эти близкие и нужные нам качества — доказательно подчеркиваются в статье. И упоминание о просчетах Чернышевского-критика (в отношении к Державину, Никитину и т. д.), констатируя наши расхождения с Чернышевским в отдельных оценках, фактически сближает нас с ним в неизбежно пристрастном — пропорционально силе любви и убеждений — отношении к литературе в целом.

В примечаниях, обстоятельных и целесообразных, почему-то отсутствуют комментарии к статьям критика о Кольцове, Огареве, Некрасове, Жуковском, Писемском и Салтыкове-Щедрине. Думаем, они все же должны занять свое место в следующих изданиях сборника.

Если «Письма без адреса» — проба пера в предпринятой серии, то «Избранные статьи» Добролюбова, подготовленные А. Ф. Смирновым и вышедшие в 1980 году, и по существу, и уже по оформлению принадлежат к библиотеке «Любителям российской словесности», к «малой» ее серии — «Из литературного наследия».

Перед составителем стояла сложная задача по отбору статей Добролюбова и формированию из них единого по замыслу сборника. Задача эта решена успешно, хотя возможны вопросы, почему, например, не вошли сюда статьи критика об Островском и т. п. Читатель был бы только благодарен, если бы составитель поделился с ним своими мыслями о принципах отбора. Но в целом и этот сборник дает нечто большее, чем хрестоматийное представление о литературной и общественной позиции Добролюбова, о произнесенных им суждениях и приговорах.

Чрезвычайно рельефно проступает в собранных здесь статьях просветительский энтузиазм выдающегося критика, по праву названного «социалистическим Лессингом». Особенно выпукло предстает ведущее мировоззренческое свойство Добролюбова (и в нем он характернейшая фигура эпохи) — ни перед чем не отступающий монизм, отыскивающий и утверждающий нерушимое единство всех аспектов творческой деятельности человека: в сфере искусства, в сфере политического и нравственного сознания, в сфере общественных отношений. Предисловие, воссоздающее биографию Добролюбова как общественного деятеля и публициста, многочисленными фактами подкрепляет и дорисовывает эти качества критика.

Возможно, что литературоведы не во всех деталях согласятся с А. Ф. Смирновым, но понятно, что ни составитель, ни издательство и не предполагали исключить возможность научной полемики по поводу интерпретации публикуемых материалов. Нам, например, кажется, что можно бы несколько иначе изобразить расстановку сил в кругу литераторов, связанных с журналом «Современник», особенно если учесть сложность идейно-эстетической позиции и творческую судьбу каждого из них. Очень даже не «надуманным» представляется нам и противоположение Пушкина и Гоголя как двух этапов развития литературы. Наконец, далеко не обо всех критериях, на которые опиралась критика Анненкова и Дружинина, мы решились бы сказать, что они «заимствованы из весьма упрощенно понятой ими „Эстетики“ Гегеля» (с. 439). Однако эти детали отступают на второй план и в данной книге, и уж тем более в рассматриваемой серии.

Естественно, что обращение к литературно-критическому наследию немыслимо без работ Белинского, сколько бы раз и в какой бы форме они ни переиздавались. Пришел его черед и в этой серии. Сборник «Взгляд на русскую литературу», подготовленный А. С. Куриловым, вышел в 1982 году и занял свое главенствующее место в ряду издаваемых памятников литературно-критической мысли. Слово «памятники», впрочем, здесь не вполне точно. Наследие Белинского, как и многих выдающихся критиков и публицистов России, не памятник, обязывающий к пиетету и благоговейному цитированию, а неиссякающий возбудитель духовной деятельности в последующих поколениях. Убеждение Белинского, что литература есть дело жизни всей нации, жило в деятельности лучших русских литераторов, о чем, собственно, и свидетельствует каждая вышедшая в данной серии книга.

Составитель счел возможным ограничиться кратким, энергично написанным биографическим очерком, напоминающим читателю наиболее известные факты и черты деятельности Белинского. Видимо, тому был свой резон, поскольку о великом критике сказано очень много в литературе

lib.pushkinskijdom.ru

как научной, так и популярной и учебной. Но, кажется нам, есть также резон в последующих переизданиях предпослать книге статью, предположим, о судьбе Белинского-критика в литературе XIX и XX веков.

В свое время М. К. Лемке предпринял издание сочинений и писем А. И. Герцена, положив в основу исключительно хронологическую последовательность расположения материала, так что художественные произведения, заметки, записи и прочее шли непрерывной чередой, воссоздавая образ изумительно богатой умом, чувствами, талантами, бурно развивающейся личности. Не всегда годный для собрания сочинений, этот принцип оправдал себя в издании избранных статей и заметок Герцена «Письма издалека», подготовленном Н. П. Утехиным и вышедшем в 1981 году.

Книга отличается продуманным подбором извлеченного из огромного герценовского наследия материала, зачастую весьма разнородного по содержанию и стилю, но вкупе дающего цельное и рельефное представление об одной из центральных фигур в истории русской мысли и литературы. Вступительная статья, характеризуя деятельность Герцена, одновременно освещает ту идейную обстановку, в которой силой многообразных влияний и факторов формировался русский реализм. В частности, правомерно подчеркивается, что в эволюции Герцена и в становлении реалистической литературы решающую роль сыграли своевременный отказ от «ложного и натянутого» романтизма и от «всякого рода надуманных, умозрительных социально-исторических концепций» (с. 17) и последовательное преодоление известной отвлеченности воззрений, в итоге чего Герцен стал «ближе к земле», к развитию «положительных начал» и «великой силы возрождения», пересмотрел многие авторитеты с точки зрения «подлинной народности», выстраданной им в тяжелом опыте европейских революций и познания России.

Пронизывающая многие материалы сборника мысль Герцена о внутренней преемственности в развитии освободительных идей в России, в развитии литературы справедливо выделена в предисловии как мысль, имеющая огромное мировоззренческое значение и как необходимая методологическая основа для литературной критики. Напоминанием о сегодняшней актуальности герценовского наследия служит и отмеченная Н. П. Утехиным в позиции Герцена последовательная антибуржуазность — качество, проявляющееся весьма вяло в иных выступлениях современной критики. Стоит прислушаться к указанию на плодотворность «сравнительной физиологии» — герценовского метода анализа социальных и литературных явлений, родственного тому, что принято называть историко-типологическим методом.

Как и ряд других книг серии, сборник «Письма издалека» убеждает, насколько полезным может быть сегодня издание, где материалы, даже давно и широко известные, подчинены единой цели и точно ориентированы на запросы истинного «любителя российской словесности».

Сказанное относится и к сборнику статей Н. А. Некрасова «Поэт и гражданин». Подготовленный Н. Н. Скатовым, он вышел в 1982 году и открыл нам как будто бы и знакомый — по голосу, по убеждениям, по симпатиям — и в то же время непривычный облик автора со школы затверженного «Поэта и гражданина».

Деятельность Некрасова-критика протекала в прямом и постоянном соприкосновении с его повседневной работой поэта и журналиста и, как замечается во вступительной статье, дополняла и в чем-то корректировала критическую деятельность Белинского, затем Чернышевского — и именно потому, что она несла в себе всеобъемлющий и насыщенный жизненной конкретностью поэтический опыт Некрасова. Некрасов-критик занимает тот этаж литературного самосознания, где критическое воздействие на словесность производится средствами не теоретическими, а эмпирическими, средствами самой же словесности, с ее образными характеристиками, стилевой игрой, пародиями, иронией, препарированием текста с помощью цитации и пересказа, экспрессивностью оценок и т. п. Насколько эффективна и влиятельна такая критика (и насколько велики ее возможности сегодня) — это и обнаруживают собранные в одной книге статьи Некрасова и их литературоведческое обрамление.

Иной род литературного самосознания представлен в сборнике статей, заметок, стихотворений Е. А. Баратынского «Разума великолепный пир». Составитель этой вышедшей в 1981 году книги — Е. Н. Лебедев. Построение сборника также подчинено хронологическому порядку; стихи и проза, письма и статьи непринужденно соседствуют на его страницах, постепенно раскрывая мировоззрение и эстетическую позицию поэта.

Е. Н. Лебедев в составлении, предисловии и примечаниях сделал многое для того, чтобы самые важные фрагменты творческой и, шире, духовной биографии Баратынского предстали бы в связном виде и в некоторой смысловой завершенности. Так и происходит в книге. Подтверждается суждение Пушкина, что Баратынский «соединил метафизику и поэзию». Действительно, кому еще столь присуще философское созерцание в образной форме и одновременно логическая стройность нравственного чувства и воображения. Двойственная природа художественного творчества особенно резко обрисовалась в зеркале литературного самосознания Баратынского: интеллектуальная напряженность в обобщении и

lib.pushkinskijdom.ru

оформлении материала и раскованность эмоциональной стихии в переживании.

Вступительная статья удачно озаглавлена строкой из письма Баратынского к его другу И. Киреевскому: «Высокая моральность мышления». Собранное в книге наследие Баратынского добавляет к этой характеристике еще одно определение: высокая поэтичность мышления.

Подобного рода книги материализуют ту, для многих все еще отвлеченную истину, что русская литература сильно и разветвленно отзывалась в различных сферах духовной и практической деятельности и одновременно сама искала в этих сферах возможности своего непрерывного обогащения и обновления. А ведь это в конце концов и обусловило поразительное богатство критериев, выработанных русской критикой, всем литературным самосознанием, для оценки художественного произведения и для уяснения его отношений к «жизни действительной». Взятые в совокупности, эти критерии демонстрируют лучшее свойство русской критики: универсальный ценностный подход к литературе, противостоящий узкой нормативности, эстетству и формализму.

За давностью времени, за всеми перипетиями общественного и литературного развития, случается, взгляд на литературу, свойственный отдаленным от нас эпохам и деятелям, взгляд подчас проницательный и глубокомысленный, постепенно затуманивается, размывается, блекнет. Между тем истина, заключенная в нем, имеет непреходящее значение и требует гласности в другие эпохи. Научные же историко-литературные пересказы такого некогда брошенного взгляда неизбежно схематизируют его. И вот потому возникает необходимость восстанавливать этот взгляд в его полноте и первозданном смысле, в связях с общим ходом литературы.

Но для чего воспроизводить сегодня, допустим, статьи и заметки В. Ф. Одоевского, как будто бы так далеко отстоящего от нас по образу мыслей и деятельности? Если оставить в стороне «археографические» цели, то какие потребности и интересы руководят нами в этом случае? Любопытство рассмотреть вблизи известную своей образованностью и остротой ума личность, являющую нам странное сочетание рационализма и мечтательности? Желание пополнить еще несколькими суждениями литературно-критический эскорт, сопровождающий Грибоедова, Гоголя, Пушкина, Тургенева?

Конечно, не только этими мотивами руководствовалось издательство и составитель сборника В. И. Сахаров, готовя книгу Одоевского. Главная причина, зачем нам нужен Одоевский-критик, — в его редкой способности видеть (и не умозрительно только, а необычайно живо!) литературу в широчайшем общекультурном, философском и даже естественно-научном, что вызывало столько толков в недавнее время, контексте. Причем дело здесь не только в энциклопедической широте, а в духовной свободе взгляда Одоевского, соединенной со строгой умственной дисциплиной. Это ли не достойная методологическая задача для критики — вооружиться подобным взглядом в отношении к современной словесности!

Тут кстати бы сказать о том, какие материалы, помимо собственно критических, правомерно включать в издания «Из литературного наследия». Имеет ли, например, отношение к литературе дневниковая запись Одоевского о беседе его с Шеллингом? Ведь никакой «критики» и даже просто «литературы» здесь нет.

Если мы примем, что литература суть изображение и разъяснение жизни, что она вбирает в себя движение идей и сама движет ими, то суждение литератора Одоевского о немецком философе Шеллинге есть факт литературы, ибо имя Шеллинга в русской «образованности» было символом, образом определенного миросозерцания, определенного пути познания истины в науке и в искусстве; этому символу противополагался другой символ — Гегель. Мировоззренческое значение этой философской коллизии для русской критики и литературы очень велико.

Говорить сегодня о национальных особенностях, о народности литературы, не учитывая мнения И. С. и К. С. Аксаковых, значило бы весьма обеднить современное истолкование этих вопросов. Издание избранных критических работ замечательных русских литераторов, подготовленное А. С. Куриловым и вышедшее в 1981 году, как нельзя более своевременно. Понятно, что этим сборником (как и сборником Одоевского) далеко не исчерпывается не только литературно-критическое наследие в целом, но даже и та его часть, которая безусловно заслуживает нашего внимания и необходима в современном литературном обиходе. Надо думать, впоследствии появятся более полные издания работ и братьев Аксаковых, и других деятелей этого круга. Само время, наш социальный и литературный опыт, марксистское понимание народности, уточнившееся и укрепившееся в наших непрекращающихся спорах со славянофильством, отнюдь не ушедшим с арены со смертью его основателей и сторонников, — все это подготовило нас к правильному восприятию и использованию литературного наследия славянофилов без того, чтобы впадать в свойственные им заблуждения.

В выступлениях Аксаковых мы, несомненно, вычитаем множество интересных подробностей борьбы общественно-политических, этических, эстетических идей в 1840—1870-е годы. Но главное в их наследии — это последовательное соотнесение литературы с тем, что называется духом народа, национальным ха-

lib.pushkinskijdom.ru

рактером, причем не забудем и то, насколько далеко Аксаковы продвинулись в наполнении этих всеобъемлющих и важных понятий конкретным общественно-историческим, нравственным, психологическим содержанием, почерпнутым из прошлого и настоящего России.

Достаточно вспомнить брошюру К. Аксакова о «Мертвых душах» или его исследования о Ломоносове, о русских былинах, его статьи о «русском воззрении» и заметки о современной литературе, достаточно припомнить речь И. Аксакова о Пушкине и его же очерк о Тютчеве, чтобы понять, как складывались представления Аксаковых о народной «субстанции» и как глубоко эти представления позволяли проникнуть в суть многих литературных явлений.

И сегодняшней критике, пожалуй, стоило бы, не повторяя славянофильских прегрешений против истории, вооружиться аксаковским умением пристально, серьезно и с доверием вглядываться в реальные черты народной жизни, в особенности умственного и нравственного склада русского человека, умением соотносить свое знание народной жизни с проникновением в художественный смысл произведения. В совершенствовании такого умения нуждается и наш историко-материалистический подход к литературе, на него указывает и современная научная мысль. Симптоматично, что мы постепенно выводим понятие «национальный характер» из разряда «идеалистических абстракций» и придаем ему уже не метафорический, а научный смысл.[2]

Литературное самосознание, слившееся с обостренной этической рефлексией, предстает в «Избранных статьях» Гоголя, вышедших в 1980 году (составление и предисловие И. Золотусского). Не во всех статьях одинаково заметный факт такого слияния уже сам по себе — характеристика художника. «Разоблачение души», глубокий анализ и самоанализ человека воспринимались Гоголем как жизненная задача, от решения которой зависит и его собственная судьба, и судьба его родины, но не как одна из возможных литературных тем. «Рожден я вовсе не затем, —писал Гоголь, — чтобы произвести эпоху в области литературной. . . Дело мое — *душа* и *прочное дело жизни*». В осуществлении своего назначения Гоголь возвысился до «сгорания добром», до страстного (со всеми крайностями страсти) подвижничества и проповедничества. Причина лежит не в одной личности Гоголя, вся русская литература взяла на себя ответственность решать «русские вопросы», и Гоголь принялся за их решение, по верному замечанию Т. Филиппова, «не отвлеченно, а практически: он себя отдавал на опыты, чтобы добыть решение тому, что отвлеченным мышлением решено быть не может».[3] И чем смелее и самоотверженнее художник в этих «опытах» жизни, тем выше реалистическое искусство, которое тогда станет «не только самая правда, но еще как бы лучше ее» — вот что предвещала русскому художественному сознанию литературная рефлексия Гоголя. Стоит обратить это предсказание на творчество Некрасова, Льва Толстого, Достоевского, Блока, на некоторые явления современной литературы, как убеждаешься в верности тех критериев, которые лежали в основании гоголевского взгляда на литературу.

В таком аспекте освещена деятельность Гоголя-критика во вступительной статье, написанной отчетливо, убежденно и, позволим себе такую оценку, горячо. Вообще в книге очень крупно предстает (для некоторых читателей, может быть, впервые) облик Гоголя-мыслителя, критика, моралиста. Жаль, что в ней почему-то вовсе нет примечаний. Правда, вошедшие в нее статьи и не требуют обильного комментария, но библиографические справки, пояснения к отдельным суждениям Гоголя, именной указатель совсем не были бы лишними.

В 1981 году вышел сборник статей и воспоминаний И. С. Тургенева (составитель А. Д. Шавкута, автор предисловия и примечаний С. Е. Шаталов). Книга позволяет увидеть Тургенева, романиста, рассказчика, поэта, в ином литературном ряду и в несколько необычном освещении, обрисовывает еще один тип литературного самосознания, в русской критике, надо сказать, нечастый.

Тургенев очень интенсивно впитывал все токи литературного движения, очень живо реагировал на многие явления литературы, но в его критических, историко-литературных, мемуарных заметках это выражалось в формах преимущественно созерцательных. Он стремился к идейной и эстетической уравновешенности, стремился более сохранять эстетические ценности, чем делать их средством утверждения каких-либо истин, общественно-политических взглядов, использовать для литературной борьбы. Да и сами статьи его по завершенности, отделанности, по мягкости тона — это прежде всего произведения изящной словесности. За всем этим ясно видится и определенное мировоззрение, и художническая позиция писателя; о них обстоятельно говорится во вступительной статье. Лучшему пониманию Тургенева-критика здесь способствует и краткий очерк развития русской критики; такой

[2] В качестве примера сошлемся хотя бы на статью В. И. Козлова и Г. В. Шлепова «„Национальный характер" и проблемы его исследования», помещенную в журнале «Советская этнография» (1973, № 2).

[3] ЦГАЛИ, ф. 236, оп. 1, ед. хр. 142, л. 5 об.

lib.pushkinskijdom.ru

фон вообще весьма желателен в подобных изданиях.

Нельзя не радоваться, что широкий читатель сможет, наконец, познакомиться, хотя бы в выдержках, с капитальнейшим трудом русского филолога-фольклориста А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». Наиболее интересные главы этого труда составили вышедшую в 1983 году книгу «Древо жизни». Общая ее редакция и вступительная статья принадлежат Б. П. Кирдану, подготовка текста и комментарии Ю. М. Медведеву. Как указывается в предисловии, научная деятельность Афанасьева во многом определялась материалистическими чертами его мировоззрения, демократизмом гражданской позиции, что нашло отражение и в публикуемом труде.

В прошлом году вышли «Избранные статьи и письма» Н. М. Карамзина, подготовленные А. Ф. Смирновым. В книге собраны материалы, дающие яркое и достаточно многостороннее представление о выдающемся деятеле, открывавшем период расцвета и классической зрелости русской культуры. В подобающем масштабе изображена эта фигура во вступительной статье, где не забыты ни замечательные черты личности Карамзина, ни заслуги его как историка, ни роль в становлении русского литературного языка, ни вклад его в развитие журналистики, издательского дела и словесности. Не забыты и противоречия Карамзина, в которых выразился кризис просветительской идеологии, наложивший свою печать и на «Историю государства Российского», и на публицистику, и на критические статьи.

Непреходящим остается то значение деятельности Карамзина в разных областях «образованности», что с ним русская мысль и литература впервые встали на путь историзма. Как верно замечает А. Ф. Смирнов, «история выступала у Карамзина как одно из основных средств просвещения и социального обновления общества», и можно добавить, что это было решающим фактором формирования реалистического художественного сознания. Книга убеждает, что наследие Карамзина не может быть предано нами забвению, поскольку его деятельность знаменует первые шаги новой эпохи в духовном развитии России. Ведь ближайшим к Карамзину звеном этого развития закономерно стала деятельность Пушкина, который продолжил и завершил предпринятое Карамзиным в сфере поэзии, истории, критики, публицистики, языка, завершил и вывел на новую дорогу, преодолев известную ограниченность и просветительский утопизм своего предшественника.

Литературно-критическая деятельность М. Е. Салтыкова-Щедрина прекрасно представлена в сборнике, вышедшем в 1982 году. Подготовленный Ю. В. Лебедевым, он включает и собственно критические статьи, и рецензии, а кроме того, главы из очерковых циклов и отрывки из писем. Эти материалы вместе с литературоведческим их истолкованием в предисловии и комментариях демонстрируют еще один особенный тип русского литературного самосознания. Более всего присущий Щедрину, он вместе с тем составлял достаточно заметную черту у Белинского, у Чернышевского и Добролюбова, у Шелгунова, у Михайловского, очень резко у Писарева, у некоторых писателей, бравшихся за критическое перо.

Необходимость вступать в борьбу с идейными и литературными антагонистами, необходимость отстаивать свои идеалы обостряла такую черту, в тот или иной момент неизбежно выдвигала на первый план отрицающее, негативное отношение к целой группе литературных явлений. Позиция Щедрина в литературном движении, как то показывается во вступительной статье, обусловила устойчивость сугубо критического, в известной степени разрушающего литературного самосознания.

Речь идет не об отдельных отрицательных оценках, суровых приговорах, которые не без основания произносились Щедриным. Вся критика писателя-сатирика была нацелена на сквозной бескомпромиссный анализ текущей литературы, на пересмотр самих ее идеологических и эстетических оснований в свете тех социальных и нравственных идеалов, которые исповедовал Щедрин. Малейшее уклонение от этих идеалов, всякий намек на ренегатство страстно преследуются Щедриным повсюду. Вся сила негодования, все литературные приемы дискредитации — ирония, сарказм, шарж, гротеск, пародия — обрушиваются на то явление, в котором замешался элемент отступничества от идеалов. измены истине.

Прав Ю. В. Лебедев, говоря, что критика Щедрина носит «типично художественный характер» и зачастую уходит в тексты его произведений. Верно и обратное: просветительская сатира Щедрина, стремившаяся исцелить общество от пороков, естественно продолжала себя в критике, стремившейся излечить литературу от идейного бесплодия и морального вырождения. Радикальные, «хирургические» методы критического вмешательства Щедрина соответствовали его требованиям к литературе, единственно достойная цель которой — произвести «внутренний переворот в совести читателя». Все, что мешало достижению этой цели, подлежало беспощадной «ампутации», и проделывал ее Щедрин мастерски, скрупулезно выявляя и иссекая все нездоровые, с его точки зрения, ткани литературы.

Отрицающая сила критики приобретала у Щедрина такой размах, что он готов был всей современной литературе отказать в праве «посягать на творчество», т. е. становиться искусством, ибо, как

lib.pushkinskijdom.ru

считал он, в самой жизни еще только начинается «процесс накопления материалов для творчества», и необходимо прежде преобразовать жизнь на разумных и благих началах, для чего насущной задачей литературы должна стать «мысль исключительно современная», добывается же эта мысль «не чутьем художника, как хотят уверить нас многие, а деятельною и добросовестною разработкою фактов, действительным участием в труде современности». Вот на каком убеждении основывался свойственный Щедрину тип литературного самосознания, вот почему негативизм необходимо стал его господствующим началом.

Итак, предпринятая «Современником» серия «Из литературного наследия» насчитывает ныне 14 книг, выпущенных немалыми (от 50 до 100 тысяч) тиражами. Предполагается в недалеком будущем выход еще нескольких книг: сборников статей В. А. Жуковского, К. Н. Батюшкова, А. С. Пушкина, И. В. Киреевского, П. В. Анненкова (и его же «Материалов для биографии Пушкина»), Н. Н. Страхова, Ф. И. Буслаева, А. К. Толстого, П. Ф. Якубовича (Мельшина), Г. В. Плеханова и др. И раз дело приобрело такой размах, совершенно оправданный потребностями нашей литературной жизни, то невозможно удержаться от пожеланий относительно продолжения серии.

Особые наши ожидания будут, конечно, связаны с выходом сборника статей и заметок Пушкина, предваренных, будем надеяться, обстоятельным научным разъяснением роли его в развитии русской критики. Не должны, видимо, остаться без внимания и видные критики пушкинской поры, из которых всего нужнее было бы познакомиться сегодня с П. А. Вяземским. Безусловно необходимы обстоятельные сборники работ С. П. Шевырева, А. С. Хомякова. Неполным будет ряд без статей А. В. Дружинина, Д. И. Писарева. Следует, вероятно, расширить круг деятелей революционно-демократической и народнической критики. И конечно, нельзя обойтись без тщательно составленных изданий статей и заметок, принадлежащих А. Н. Островскому, Ф. М. Достоевскому, Л. Н. Толстому, литераторам начала XX века — прежде всего А. Белому и А. Блоку.

Что подобная перспектива реальна и что названные издания (как и другие, не названные здесь, но необходимые) были бы подготовлены на должном уровне, можно смело ручаться, зная, с какой любовью и тщанием относится «Современник» к классическому наследию, зная, что к работе над серией издательство привлекает квалифицированных филологов — и в качестве составителей, и в качестве членов общественной редколлегии. Сейчас, когда серия «Из литературного наследия» вполне оформилась, есть основания говорить о том существенном значении, которое получает она в современной литературной жизни. Тут нам видятся две стороны дела.

Как помним, в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» говорилось о необходимости «глубокого изучения проблем теории и методологии литературно-художественной критики», о необходимости преодолеть «невысокий философский и эстетический уровень» в работах критиков, «неумение соотносить явления искусства с жизнью». Задачи эти остаются насущными для критики и сегодня. Решить их без обширной, научно подготовленной историко-литературной базы нельзя. Серия «Из литературного наследия» и призвана дать сегодняшнему литератору живой материал, который при правильном осмыслении и употреблении будет способствовать совершенствованию и обновлению методологии советской критики. Не забудем также, что серия дает вузовским курсам истории критики хорошее — в качественном и количественном отношении — обеспечение текстами первоисточников. А от этого в немалой степени зависит профессиональная подготовка критиков, на что было обращено внимание в упомянутом Постановлении.

В научном отношении серия полезна тем, что, во-первых, вводит в широкий оборот материалы, долгое время остававшиеся в малодоступных старых изданиях — таковы некоторые статьи и заметки Аксаковых, Одоевского; еще больше подобных материалов (в том числе и извлеченных из архивов) готовится к публикации в последующих книгах. Во-вторых, серия уточняет ретроспективу развития русской критики. И в этой связи укрепляет убеждение, что необходимость подготовки новой «Истории русской критики» назрела и реальные предпосылки такого предприятия уже имеются.

lib.pushkinskijdom.ru

В. А. Михнюкевич

КНИГИ О СКАЗЕ. ЗАМЫСЕЛ И ВОПЛОЩЕНИЕ

В последние годы усилился интерес к проблеме сказа. Впрочем, интерес этот в советской науке держится уже давно и связан со сложностью сказа как стилевого явления в литературе. В этом аспекте сказ с успехом изучается с 20-х годов. Тогда большую роль в развертывании дискуссии о сказе сыграла статья Б. М. Эйхенбаума «Иллюзия сказа».[1] В полемике приняли участие такие крупнейшие ученые-филологи XX века, как В. В. Виноградов и М. М. Бахтин. Напечатанная в те же годы работа В. В. Виноградова «Проблема сказа в стилистике» во многом сохраняет свое основополагающее значение в решении проблемы до наших дней, что и явилось причиной ее новейшего переиздания в составе избранных работ ученого.[2] М. М. Бахтин развертывает свою концепцию сказа в книге о Достоевском.[3] Один из авторов интересных комментариев к «Избранным трудам» В. В. Виноградова А. П. Чудаков, который, кстати, излагает довольно солидную историю вопроса о сказе в зарубежной и отечественной филологии, пишет о Виноградове и Бахтине: «Их иждивением прежде всего и созданы основы теории сказа в ее современном виде».[4]

Устойчивое внимание к сказу связано и с активным функционированием в советской литературе школы литературного сказа. 100-летие со дня рождения ее основателя, П. П. Бажова, широко отмечалось в 1979 году. Число писателей, продолжающих традиции Бажова, насчитывает десятки имен: это М. Х. Кочнев, И. Панькин, И. М. Ермаков, С. К. Власова, С. И. Черепанов, Ю. К. Гребеньков и др. Накоплена большая литература о сказах Бажова,[5] включающая, в частности, такие фундаментальные работы, как «Стиль сказов Бажова» (Пермь, 1958) Р. Р. Гельгардта или «Павел Бажов» (4-е изд. — М., 1976) М. А. Батина. Каждая новая книга о сказе встречается с большим интересом. Так было, например, с исследованием С. Антонова «От первого лица» (М., 1973) или книгой Е. Г. Мущенко, В. П. Скобелева и Л. Е. Кройчик «Поэтика сказа» (Воронеж, 1978).

С неменьшим интересом открывает читатель книги о сказе Н. М. Федя,[6] автор которых обещает рассмотреть сказ как жанровое явление.[7] Нельзя отнестись без внимания к замыслу автора исследовать историю и дать теорию жанра. И надо признать, что автор справедливо выделяет такие признаки жанра, как особая, сказовая манера повествования, присутствие в повествовательной структуре сознания и голоса рассказчика, «принцип соотношения реального и фантастического», который так или иначе реализуют авторы сказов. Не вызывают возражений рассуждения автора о некоторых обязательных компонентах сюжетно-композиционной структуры этого жанра: зачина, повторов, концовок, об особом значении заголовка сказа. Заслуживает поддержки мысль Н. М. Федя о тесных связях сказа с фольклором и многообразии этих связей (I, 110). Хочется присоединиться к тезису о том, что «сказовая форма отличается повышенно острой „чувствительностью“ даже к самому малейшему отступлению писателя-сказателя с избранной им сказовой стези» (I, 111). Верно отмечен автором и тот плачевный результат, который ожидает писателя, смешивающего в тексте своего произведения жанровые признаки сказа и сказки. Действительно, в подобных случаях получается своего рода эффект «тканевой несовместимости» — и в этом одна из главных причин творческих неудач писателей, осваивающих оригинальный жанр сказа.

Вместе с тем в рецензируемых работах содержатся положения, с которыми трудно согласиться. Это касается не столько частностей, сколько самого главного — методологии и методики исследования.

Всякое основательное научное исследование должно четко определять свой предмет. В книгах Н. М. Федя сплошь и рядом этот предмет двоится, троится, а порой происходит некая его энтропия: сказ пропадает как феномен, обладающий жанровой определенностью. В попытке выявить генезис литературного сказа

---

[1] В кн.: *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Сб. статей. Л., 1924.

[2] *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. Избр. труды. М., 1980.

[3] Последнее, 4-е издание см.: *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.

[4] *Чудаков А. П.* В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века. — В кн.: *Виноградов В. В.* Указ. соч., с. 300.

[5] См. об этом: *Слобожанинова Л. М.* Павел Бажов в литературоведении и критике. — Русская литература, 1979, № 1, с. 225—238.

[6] *Федь Н.* 1) Путешествие в мир образов. М., 1978; 2) Зеленая ветвь литературы. Русский литературный сказ. М., 1981. Далее ссылки на эти издания даются в тексте с обозначением первой книги римской цифрой I, второй — II.

[7] Обе книги Н. М. Федя по существу являются двумя редакциями одной работы.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. М. Федь возводит его к повествовательной манере сказывания как особой форме передачи информации в устной и письменной речи (вплоть до стиля изложения в древних грамотах). Если здесь и может быть повод для сравнения, то только на уровне языковом: и там и здесь перед нами явления, сходные по организации потока речи (повествование от первого лица, сохранение языковых индивидуальных особенностей рассказчика и пр.). Однако если явления эти могут быть, да и то с большой натяжкой, объектами типологического сравнения, то выстраиваться в генетическую цепочку они не могут, потому что сказывание как явление языка и сказ как явление словесного искусства принадлежат к разным системам.

Рассуждения Н. М. Федя об истоках современного литературного сказа страдают отсутствием историзма. Он обнаруживает сказ уже в древнерусской литературе. Если мыслить все ныне живущие литературные жанры существующими изначально, то в нашей древней литературе, при желании, можно отыскать и роман. . . Предшественниками современных авторов сказов называются Карамзин, Даль, Лермонтов, другие русские писатели. Это делается только на том основании, что они создавали произведения в фольклорном духе. Причем одни из них поощряются литературоведом-критиком, который как бы забывает опять о необходимой доле историзма в своем подходе к литературным явлениям (нуждается ли Лермонтов в восхвалении, когда по поводу его «Песни про царя Ивана Васильевича. . .» давно уже было сказано, что тут он «вошел в царство народности как ее полновластный властелин»?), другие же порицаются, как например, Карамзин со своей «богатырской сказкой» «Илья Муромец» — за стилизацию под фольклор. Делается же это в таких энергичных выражениях, словно Карамзин является участником современного литературного процесса. Критик Карамзина опять занимает здесь антиисторическую позицию, забывая, что форма стилизации в освоении национального фольклора для карамзинской эпохи была прогрессивной, да к тому же по своему характеру и единственно возможной (не говоря уже о том, что самый тон запоздалых критических выпадов против Карамзина мог бы быть и поуважительней).

Не более исторично и утверждение в качестве современной для сказов темы Чапаева. Названная тема для современного писателя, в каком бы жанре он ни писал, будет уже исторической, но никак не современной.

Вполне естественно в исследовании о литературном сказе попытаться решить вопрос о его фольклорной аналогии. Автор берется это сделать, но, на наш взгляд, предлагаемое решение не может кого-либо удовлетворить. Сказ как особый фольклорный жанр признается, но, в понимании Н. М. Федя, этот жанр ничем не отличается от других жанров устной несказочной прозы (устного рассказа, легенды, предания, былички). Автор, например, пытается доказать, что в свое время фольклорные сказы родились в рабочей среде на почве стремления табуировать производственные секреты. Но ведь функцию аккумулирования и передачи, в том числе эзотерического типа, жизненно необходимой информации выполняли предания. Зачем же дублировать понятия? Ведь в результате этого устный сказ, по Н. М. Федю, — это все, что сказывается. Происходит подмена понятий, не проясняющая, а запутывающая дело: сказ становится не жанровым, а родовым явлением фольклора. Все, что в фольклоре исполняется в манере сказывания, убеждает автор, в том числе былина, например, — все это явления, равные литературному сказу.

Так происходит в книгах Н. М. Федя своего рода диффузия предмета исследования, растворение его в более или менее близких или совсем далеких явлениях фольклора и литературы. Вопрос о существовании сказа в фольклоре так и не решается, а дефиниция литературного сказа, предлагаемая автором, оказывается неопределенной и недостаточной: «. . .литературный сказ — это художественное произведение (в *стихах* или в *прозе*) со *своеобразной* сюжетно-композиционной и образной структурой, тесно связанной с народно-поэтической традицией, и четкой ориентацией на живой разговорный язык» (II, 14; курсив мой, — *В. М.*). Понятно стремление уложить определение сказа в краткую и четкую исчерпывающую формулу. Однако в данной формуле присутствует, пожалуй, только краткость. Четкость и исчерпанность принесены в жертву приблизительности, неопределенности (что дает для понимания сюжетно-композиционной и образной структуры сказа слово «своеобразной»?) и неточности (может ли быть сказ в стихах, коли уж это произведение с «четкой ориентацией на живой разговорный язык», а разговорная речь — вспомним мольеровского героя — это всегда проза?).

Если не претендовать на безусловно необходимую в таких случаях краткость и попытаться выделить основные жанрообразующие признаки сказа, то можно предложить следующее его определение. Сказ — это эпическое произведение в прозе малой формы, повествование в котором ведется с установкой на достоверность. В одном повествовании могут объединяться несколько мотивов: традиционно фольклорных, ведущих свое начало от преданий, легенд, быличек, устных рассказов, не исключающих и фантастики, реально-исторических и социально-бытовых. Для полноценного сказа обязателен довольно развитый сюжет, позволяющий поэтически реализовать серьезные нравственно-философские и социальные идеи,

lib.pushkinskijdom.ru

одинаково близкие автору и рассказчику, и делающий повествование занимательным. Для сказа характерен особый стиль, сочетающий устную разговорную интонацию с формами речи, закрепившимися в устнопоэтическом обиходе, а также с диалектизмами и профессионализмами, отражающими социальное положение и род занятий рассказчика, которым бывает человек из народа. Можно добавить, что сказовый стиль, имитирующий устную речь, предполагает примысливаемого слушателя.

Н. М. Федь предлагает термин для обозначения писателей — авторов сказов: «сказатели». Позволим себе высказать сомнение относительно возможностей широкого распространения этого термина — ведь не привился же предложенный ранее термин «сказисты». Оба эти слова пока воспринимаются как нечто искусственное.

Отсутствуют у Н. М. Федя и четкие эстетические критерии при подходе к конкретным текстам. Да и какие могут быть критерии, если ставить в один ряд, скажем, лучшие сказы Бажова и простую передачу информации в старинных фискальных грамотах?! При таком подходе можно выдать за образец жанра и откровенно малохудожественное произведение. Так и случается, когда автор говорит, например, о стихотворных сказах М. Кочнева, не замечая, что они представляют собой не больше чем фольклорную стилизацию (использование которой Карамзиным, как мы помним, вызвало бурное негодование Н. М. Федя). Именно такой фольклорной стилизацией, весьма неудачной, является «поэма» Кочнева «Русские богатыри». Здесь герои русских былин дерутся с врагом-фашистом под Москвой. Имитация былинного слога, былинные реалии никак не «стыкуются» с темой борьбы советского народа против вражеского нашествия. Несмотря на важность и серьезность темы, «поэма» в целом представляется теперь эстетическим курьезом, подобно «новинам» и «новым плачам», в изобилии появлявшимся в свое время. В расхваливаемой на все лады «поэме» Кочнева наблюдается явный разлад между архаической формой и новым содержанием, но Н. М. Федь как будто не замечает этого.

Порой автор мыслит категориями, устаревшими уже десятилетия назад. Так, из контекста ряда высказываний Н. М. Федя выясняется, что его понимание реализма сводится лишь к правдоподобию. Он видит свою задачу в том, чтобы как-то примирить реализм со сказом, допускающим, как известно, и фантастику. Отсюда масса оговорок в стремлении вписать сказ в русло реалистической литературы (см., например: II, 266, 284). Давно стало постулатом, что фантастика, как и гротеск, может быть правомочным и весьма эффективным средством реалистического искусства.

Вряд ли можно согласиться с тем, что символика — одно из ведущих свойств поэтики сказа. Н. М. Федь утверждает этот тезис, разбирая сказ М. Кочнева «Чапаевские колоски», где присутствует мотив «чапаевской диво-сабли с ее чудодейственным светом, прорезающим черную тьму, достигающим до любого, самого отдаленного уголка нашей земли» (I, 243). Настоящий, полноценный сказ всей своей жанровой природой противится откровенной символике. Ее, правда, можно обнаружить даже в некоторых сказах П. П. Бажова: «Ключ земли», «Богатырева рукавица», «Орлиное перо» и др. Надо признать, что сказы, в которых присутствует символика и аллегория, не принадлежат к лучшим бажовским произведениям. Это даже не сказы, а притчи с ясно выраженной дидактической установкой.

Вызывает сомнение и научная эффективность самих методов исследования, преобладающих в книгах Н. М. Федя. Правомерно ли столь широко применять пересказ произведений, чередуя его с обильным цитированием? Такой метод был бы законен, если бы автор стремился только познакомить читателя с сюжетным и образным составом сказов того же М. Кочнева. Но заявка сделана более серьезная — «дать систематический анализ основных этапов развития жанра сказа, его новых форм; речь идет о путях развития литературного сказа, его традициях, поэтике и его современных образцах» (II, 14). Эти задачи — задачи достаточно сложные — не решить простым пересказом сюжетов, который разнообразится восторженными словами по поводу тропов, случайно выхватываемых автором из текста произведений. Особенно щедр Н. М. Федь на нанизывание цитат и имен, мощным частоколом которых автор как будто бы пытается отгородиться от необходимости углубленного анализа реального литературного процесса. Мелькают имена Пушкина, Лермонтова, Л. Толстого, А. К. Толстого, Гете, Достоевского, Горького, Ахматовой, Бетховена, Шопена и т. д. А из авторов сказов представлен по существу один только М. Кочнев. Его сказы и анализируются. И книги Н. М. Федя уместнее было бы назвать хотя бы так: «О сказах М. Кочнева». Другими словами, материал исследования далеко не репрезентативен: на основе творчества одного писателя нельзя построить типологию жанра, нельзя исследовать и его историю. А именно на решение этих задач, как мы видели, претендует Н. М. Федь.

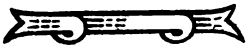
Все эти изъяны приводят к тому, что смысловые пустоты начинают заполняться общими местами. Не боясь преувеличений, можно сказать, что текст книг на две трети состоит из расхожих литературоведческих клише, никак не помогающих решению заявленных задач, а логика научных выкладок и рассуждений нередко подменяется сугубо внешней беллетристической экспрессией.

Среди немногих положений автора,

lib.pushkinskijdom.ru

с которыми хочется солидаризироваться, есть такое: «Читатель вырос! И по его росту призван равняться художник слова (добавим: критик и литературовед, — *В. М.*), если он хочет, чтобы на его работы смотрели как на духовную пищу» (II, 252). Еще в 20-е годы В. В. Виноградов сетовал на неразработанность проблемы сказа, в результате чего сказ «издерган блужданиями по темным дорогам».[8] Неужели же блуждания еще не кончились? Ведь с того времени трудами нескольких поколений ученых создана фундаментальная теория сказа, написано немало значительных исследований о конкретном сказовом материале. На этот ценный и полезный опыт следовало бы опереться автору рецензируемых книг. К сожалению, этого не было сделано.

[8] *Виноградов В. В.* Указ. соч., с. 53.



lib.pushkinskijdom.ru

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

«СТАРИНА О БОЛЬШОМ БЫКЕ» И НЕКОТОРЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ В МИРОВОМ ФОЛЬКЛОРЕ

(МОТИВ ПОХИЩЕНИЯ СКОТА)

При анализе фольклорного произведения особый интерес для исследователя представляет обнаружение истоков компонентов его сюжета, сложным образом преломленных в ходе развития устной традиции. Примером подобного анализа может служить необычайно интересная и содержательная статья З. И. Власовой, посвященная «Старине о большом быке».[1] Однако, справедливо отмечая, что «основа ее сюжета — убой быка и последовательное наказание всех лиц, прикосновенных к его уничтожению» (с. 176), и находя корни этих мотивов в древних культах, связанных с почитанием быка как священного животного, запретом убивать его и ритуальными трапезами, автор статьи оставляет в стороне еще один мотив, несомненно в старине присутствующий, — мотив самого похищения.

Составляющее завязку конфликта всего анализируемого памятника похищение быка князя Рободановского никак ни предшествующим, ни последующим сюжетом не мотивируется. Как верно отмечает З. И. Власова, «если бы все дело было в сортах мяса, то достать телятины в Москве для богатого князя не составило бы труда и без воровства. Чем обстоятельнее мотивируется просьба увести быка с чужого двора, тем очевиднее для слушателей, что за ней скрывается иная цель. Она остается неизвестной до конца, так как суть старины — не в боярских распрях» (с. 173). Возможно, данная проблема может быть несколько прояснена, если мы привлечем к анализу ряд других фольклорных памятников, в основе сюжета которых лежит похищение скота.

Обилие упоминаний подобного рода мы встречаем в литературе Древней Греции. Так, Нестор, вспоминая о днях своей молодости, рассказывает о совершаемых им угонах скота;[2] похищение спутниками Одиссея священных коров Гелиоса является одним из наиболее значительных эпизодов их странствования;[3] Геракл уводит прямо с пастбища стадо великана Гериона; юный бог Гермес ухитряется украсть пятьдесят быков из стада самого Аполлона, причем, чтобы уйти от преследования, он заставляет быков пятиться.[4]

Угоны скота у соседних племен были распространенным явлением и у древних германцев. По свидетельству Цезаря, это считалось одним из достойных занятий, особенно распространенных среди молодежи как своего рода практика в ратном деле.[5]

Не менее популярен этот обычай был и у кельтских племен, о чем ярко свидетельствуют тексты дошедших до нас эпических преданий. Так, существуют целые группы ирландских саг, объединенные общим названием «tana bó» — «похищения быков (коров)», в основе сюжета которых лежат угоны как отдельных животных, так и целых стад.[6]

Генезис подобных мотивов достаточно прозрачен: они опираются на историческую реальность, уходя своими корнями в эпоху, когда скот являлся основой благосостояния племени и главной военной добычей. Представляя собой в начале предмет личной гордости и повод для похвальбы,[7] похищение скота претерпевает затем своего рода моральную переоценку и начинает квалифицироваться как преступление, требующее соответствующего наказания. Это находит отражение не только в соответствующих законодательствах, но и в фольклоре. Так, в одной из сказок Мадагаскара описана смерть похитителя быков, танцора Ревэре: люди начинают бить в ладоши и за-

---

[1] См.: *Власова З. И.* К вопросу о традиции в фольклоре («Старина о большом быке» в свете историко-этнографических данных). — Русская литература, 1982, № 2, с. 168—181.

[2] См.: Илиада, XI.

[3] См.: Одиссея, XII.

[4] Ср. в «Старине о большом быке»:

Да как он вор догадлив был,
Быку липовы лапотци обул,
Наперед он пятами повернул,
Да как так-то быка увел.

[5] См.: Записки о галльской войне, VI.

[6] См.: *Arbois de Jubainville H.* Essai d'un catalogue de la littérature épique de l'Irlande. Paris, 1883, p. 213—220.

[7] «Не раз оставляли они в моих руках жирных коров, когда я угонял их скот на дороге в тростники Дедаха», — гордо восклицает один из персонажей саги «Повесть о кабане Мак Дато» (Исландские саги. Ирландский эпос. М., 1973, с. 579).

lib.pushkinskijdom.ru

ставляют его танцевать, пока он не падает обессиленный.[8]

Мотив похищения быков с течением времени претерпевает не только оценочные трансформации. Лишенный своей практической основы, добывания пищи, он начинает носить символический характер. Так, бык может олицетворять идею мощи и детородной силы, и обладание им является своего рода символом власти. Именно с этим явлением мы сталкиваемся в самой большой и известной ирландской саге «Похищение быка из Куальнге». В основе ее сюжета лежит военная экспедиция, предпринятая Медб, королевой Коннахта, против Ульстера. Цель экспедиции — добывание чудесного быка, Бурого из Куальнге, обладание которым должно обеспечить Медб полное равенство с ее мужем Айлилем, который в свою очередь тоже располагает подобным «талисманом-символом» — чудесным быком, Белорогим с долины Аи. Аналогичные функции явно исполняет в анализируемой старине и бык князя Василия Рободановского. Как отмечает З. И. Власова, «его богатство и могущество в какой-то мере символизирует эпический бык необычной величины» (с. 173). Таким образом, ущерб, нанесенный похищением этого животного, носит не столько материальный, сколько моральный характер. Этим же, видимо, объясняется и жестокость наказания виновных, широта «расследования» и огромные штрафы, явно во много раз превосходящие стоимость быка как такового. Символическим характером быка, как нам кажется, может быть объяснена и эпическая гиперболизация его описания, чему, впрочем, не противоречит предложенная автором статьи интересная гипотеза о том, что бык князя Рободановского на самом деле был туром.

Проведенные нами дополнительные параллели с памятниками мирового фольклора еще раз подтверждают сложность и многогранность содержательного состава «Старины о большом быке» и демонстрируют глубокую архаичность некоторых элементов ее сюжета.

Т. А. Михайлова

[8] См.: Сказки Мадагаскара. М., 1965, с. 189—190. Ср. эпизод с волынщиком в «Старине о большом быке»:

Взяли, взяли — изломали игрока,
Завязали ему руки и глаза,
Уложили под лавку спать
И засыпали мякиною глаза
Да заставили не едши плясать.

ТЕЛЕГРАММА А. П. ЧЕХОВА

24 (или 25) апреля 1888 года А. П. Чехов сообщил брату Михаилу, что «получил приглашение ехать на юбилей к поэту Майкову», и попросил брата никому не говорить об этом.[1] Новейший комментарий ограничен сообщением о том, что «30 апреля 1888 г. отмечалось 50-летие литературной деятельности А. Н. Майкова».[2] Обращение к юбилейной хронике позволило установить, что во время обеда было зачитано несколько десятков телеграмм, в том числе «из Москвы — от Чехова. . .».[3] Эта телеграмма сохранилась. Она обнаружена мною в архиве А. Н. Майкова, хранящемся в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Привожу ее текст:

«Прошу Вас принять мое поздравление.

Чехов».[4]

Телеграмма была отправлена из Москвы 30 апреля 1888 года.

М. Д. Эльзон

[1] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т., Письма в 12-ти т., т. 2. М., 1975, с. 255.

[2] Там же, с. 483.

[3] Юбилей А. Н. Майкова. I. Обед в честь юбиляра. — Новое время, 1888, 1 (13) мая, № 4371, с. 2.

[4] ИРЛИ, ф. 168, № 17227.

lib.pushkinskijdom.ru

ХРОНИКА

К. МАРКС И ЛИТЕРАТУРА

17 марта в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР состоялось объединенное занятие методологических семинаров института, посвященное 100-летию со дня смерти и 165-летию со дня рождения Карла Маркса.

С докладом «Революция и искусство» выступил руководитель бюро методологических семинаров Института доктор филол. наук А. Н. Иезуитов. Он отметил, что в историю человеческого общества и человеческой мысли К. Маркс закономерно вошел как убежденный и последовательный революционер, создатель самой передовой и научно и жизненно обоснованной революционной теории.

При фальсификации наследия Маркса акцент часто делается на «бездуховности» марксизма, который якобы «не знает существования» внутренней, духовной жизни человека. Исходя из этого положения, буржуазные эстетики ставят своей целью доказать мысль о «неприменимости» марксистско-ленинской теории к искусству. Но при всей важности материальных стимулов и материальных завоеваний, ими одними далеко не ограничиваются и не исчерпываются цели, смысл и результаты революции. Духовный переворот в жизни общества, как считал Карл Маркс, отличается от материально-экономического переворота и по времени своего совершения, и по длительности действия своих результатов, хотя в конечном счете он обусловлен материальными причинами. Духовный переворот, начало которому кладет революция, получает специфическое выражение в художественном творчестве и представляет собою исторически продолжительный и сложный процесс.

Маркс считал, что сравнительно легко констатировать несоответствие, отсутствие пропорции между материальными достижениями и духовными завоеваниями, имеющими более длительный период общественного воздействия. Гораздо труднее объяснить секрет такого воздействия в другие исторические эпохи, когда превзойден уровень материального развития общества, при котором возникли эти духовные завоевания. Вместе с тем непреходящий характер духовных ценностей всегда определяется особой материально-экономической структурой породившего их общества, его специфической социальной природой.

Из этого принципиального положения следует, подчеркнул докладчик, что духовные завоевания, которые несет с собой революция, не находятся в прямом соответствии с исторически самым высоким материальным уровнем человеческого бытия, хотя в основе революционных духовных завоеваний лежит коренное преобразование материальной общественной организации.

В своих трудах Маркс глубоко разрабатывал вопрос о духовных предпосылках социалистической революции. Духовное подавление пролетариата вызывает решительный протест с его стороны и является одним из существенных стимулов для революционного ниспровержения им существующего общественного строя. Революционным путем упраздняя частную собственность на орудия и средства производства, пролетариат духовно эмансипирует себя и тем самым эмансипирует все общество от духовного гнета, открывает перед ним и перед собою реальные возможности для безграничного внутреннего совершенствования. Социалистическая революция возвращает человека к самому себе, своей истинной сущности хозяина и преобразователя мира. Революция творит поэтому новый предмет для нового искусства, создает условия для формирования духовно богатого и подлинно общественного человека. Мера художественного воплощения такого человека — важнейший критерий для верной оценки нового искусства, подчеркнул А. Н. Иезуитов.

Революция по самой сути своей означает подлинное творчество, созидание нового, неведомого ранее. Она требует от человека максимального напряжения всех его духовных сил. В этом состоит психологическое сходство революционного творчества с процессом творчества художника и в этом заключается особая эстетическая привлекательность революции именно для художника. Как историческое творчество, революция имеет собственный духовно-эстетический аспект, и она же эстетически индуктирует художественное творчество, передавая ему свой пафос, свою страсть, фантазию и эмоциональную напряженность. Благодаря Великой Октябрьской социалистической революции появились «Двенадцать» А. Блока, «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» В. Маяковского, «Оптимистическая трагедия» и «Первая конная» В. Вишневского, «Города и годы» К. Федина, «Петр I» и «Хождение по мукам» А. Толстого, «Чапаев» Д. Фурманова и «Разгром» А. Фадеева, «Дума про Опанаса» Э. Багрицкого и «Железный поток»

lib.pushkinskijdom.ru

А. Серафимовича, «Тихий Дон» М. Шолохова и многие другие произведения. Могучий эмоционально-эстетический ток, вызванный революцией, оплодотворяет и современную советскую литературу.

Перед многонациональным советским искусством, рожденным революцией и всегда вдохновляемым ее высокими духовно-нравственными идеалами, стоит большая и ответственная задача — активно содействовать формированию нового человека, решительно вторгаться в жизнь и своевременно отвечать на ее злободневные вопросы, вырабатывать в людях подлинно революционную нетерпимость ко всему, что препятствует поступательному движению нашего общества, сказал в заключение А. Н. Иезуитов.

С докладом «К. Маркс и проблемы литературной науки» выступил доктор филол. наук Г. М. Фридлендер. Как и вся история человеческого общества, отметил он, история литературы до Маркса представлялась ученым управляемой «игрой слепого случая» или «произволом отдельных личностей». Лишь учение К. Маркса раскрыло подлинные исторические закономерности развития искусства и литературы, своеобразие которых в каждую эпоху развития общества определяется в конечном счете присущим этой эпохе строем общественных отношений производства, соответствующей ступенью классовой дифференциации общества и ступенью борьбы классов. Впервые в истории науки марксизм позволил понять все развитие литературы от отдаленнейших ее истоков до наших дней как единый закономерный процесс, который является неотъемлемой составной частью процесса истории человечества и человеческой культуры в целом, процесс, управляемый теми же общими социальными закономерностями, что и все другие стороны жизни общества.

Сформулированное Марксом положение исторического материализма — положение, согласно которому «способ производства материальной жизни обусловливает социальный, политический и духовный процессы жизни вообще», — стало основополагающим принципом той «новой науки», о которой издавна мечтали передовые умы человечества. История литературы, по учению Маркса, также неотъемлемая составная часть истории человека как деятельного, мыслящего и чувствующего общественного существа. Поэтому все эпохи развития литературы, как бы каждая из них ни отличалась от другой, являют сложное историческое единство, подчеркнул докладчик. Процесс развития литературы, с точки зрения марксизма, не сводится к истории смены одних художественных и эстетических идеалов другими. Процесс этот является также процессом закономерной исторической преемственности эпох и поколений.

Как доказал К. Маркс, социальный аспект литературы не может рассматриваться как всего лишь один из многих особых ее аспектов, наряду с другими. Литература по своей природе — социальное явление. Как ее творческое созидание, так и ее восприятие читателем непосредственно вплетены в общественную жизнь, определяются и регулируются ею. И задача состоит в том, чтобы истолковать всю совокупную, целостную историческую жизнь литературы как особую, сложную, специфическую форму проявления процесса общественно-исторической жизни людей, как отражение универсальных внутренних диалектических закономерностей этого процесса. Всемирно-историческая, революционная роль учения Маркса, Энгельса и Ленина для литературной науки как раз и состоит в том, что оно впервые в истории человеческой культуры осветило единственно верный путь решения этой задачи, отметил Г. М. Фридлендер.

Особенно большое значение приобретает дальнейшее обоснование и развитие философских и методологических основ марксистского литературоведения и теории социалистического реализма. Ибо современные идеалистические направления буржуазного литературоведения путем тщательно продуманной системы идеологических манипуляций стремятся изолировать текст литературно-художественного произведения от жизни. Они изучают его вне реальной истории, рассматривают как некий лишенный смысла набор условных знаков и шифров или как один из огромного ряда исторически сменяющихся «мифов», создаваемых данным типом культуры. Докладчик подчеркнул, что широко и всесторонне показать неразрывную связь литературы с жизнью, человеком, общественно-историческим развитием, тем реальным социально-историческим контекстом, вне связей с которыми литература и искусство неизбежно дегуманизируются, лишаются своего жизненного назначения и духовного смысла — такова благородная задача марксистской науки о литературе.

Ведь искусство и литература отнюдь не являются субъективным символическим «кодом», условным «шифром» или простым средством массовой информации, как уверяют нас современные модернисты и адепты западного структурализма. Искусство — изображение жизни, ее революционного развития, отблеск диалектики реального мира. Без глубокого и верного отражения жизни, ее основных движущих сил и тенденций нет ни реалистического искусства, ни коммунистической партийности.

Марксистское учение — не догма, дающая раз и навсегда готовые ответы на все вопросы жизни. Жизнь нашего общества, развитие нашей литературы и литературной науки постоянно ставят и перед писателем, и перед ученым, и перед литературным критиком новые вопросы, каждый из которых требует сознательного, глубоко творческого решения. Партийная, коммунистическая позиция лите-

lib.pushkinskijdom.ru

ратора, ученого, критика, его умение творчески использовать великое учение Маркса и Ленина для решения вопросов литературы и жизни — гарантия успешного решения этих вопросов. На этом пути всем нам много предстоит сделать для подъема нашей науки на высоту современных требований Коммунистической партии.

О необходимости борьбы со всякого рода искажениями марксизма говорил в своем выступлении сотрудник сектора теоретических исследований литературы М. А. Сапаров. Он отметил, что тактические приемы борьбы с марксизмом сегодня очень многообразны. Например, довольно широко издаваемые сейчас в странах Запада книги Сюзанны Зонтаг, называющей себя последовательницей Маркса, могут только дискредитировать его учение. Очень популярно также стремление «дополнить» марксизм, например, неправильно истолкованной аксиологией. У нас недавно переведена книга чешского ученого Брожека «Марксистская теория оценки». Книга эта служит примером релятивизма, поскольку единственным субъектом ценности у Брожека является конкретный человек. Утверждая марксистское мировоззрение, подчеркнул М. А. Сапаров, необходимо заниматься содержательным анализом концепции ученого, а не поддаваться ослеплению марксистской терминологией. Недопустимо также размывать марксистско-ленинское учение, «дополняя» его идеями, почерпнутыми из арсенала буржуазной науки.

Закрывая заседание, А. Н. Иезуитов отметил, что именно цельность, стройность марксизма — основа его жизнеспособности. Все больше людей ныне признает, что мир в целом развивается по законам, открытым Марксом, что именно марксизм обеспечивает нам наиболее плодотворный путь познания реальности. Ленинизм — это закономерное продолжение марксистского учения, его творческое развитие. Необходимо также учитывать опыт КПСС и других коммунистических и рабочих партий по развитию марксизма в современных исторических условиях. Глубоко освещать историю и современное состояние литературы в соответствии с требованиями марксизма-ленинизма — такова ответственная задача современной филологической науки.

А. К. Михайлова

ВСЕСОЮЗНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ЖУКОВСКИЙ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА»

9 февраля 1983 года исполнилось 200 лет со дня рождения выдающегося русского поэта Василия Андреевича Жуковского. В преддверии этой памятной даты 31 января—2 февраля в Ленинграде, в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР состоялась Всесоюзная научная конференция, посвященная юбилею поэта. В организации конференции приняли участие также Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР, Томский государственный университет имени В. В. Куйбышева, Союз писателей СССР. На юбилей В. А. Жуковского съехались ученые из Москвы, Ленинграда, Томска, Тулы, Тарту, Горького, Череповца, Караганды и других городов страны.

В Большом конференц-зале Института была открыта выставка, посвященная 200-летию со дня рождения В. А. Жуковского. Посетители имели возможность ознакомиться с портретами В. А. Жуковского и людей, близко с ним связанных, рисунками и офортами самого Жуковского, его личными вещами, рукописями его произведений. На выставке были представлены книги из библиотеки В. А. Жуковского, прижизненные издания сочинений поэта, дореволюционная и советская литература о Жуковском; в особые разделы были выделены книги по темам «Жуковский и Пушкин», «Жуковский и мировая литература». Экспонировались графические работы художника В. В. Полякова, посвященные родине поэта.

Вступительное слово произнес академик Д. С. Лихачев (Ленинград). Он отметил, что Жуковский — центральная фигура русского литературного романтизма — необычайно расширил восприятие мира: он раздвинул границы художественного охвата действительности. Временные, исторические пределы, географические пространства, наши разнообразные представления о человеке, о сфере его чувств, его внутренней жизни стали несравненно шире. В поэзии Жуковского некоторые черты личности, ранее связанные с представлениями и понятиями, воссозданы уже в форме переживаний, чувств. Жуковский овладел художественным изображением, всей сложностью движения в мире: от движения предметного мира и исторических изменений до тончайших движений человеческих чувств. Поэт сумел овладеть художественным изображением именно переходных моментов жизни, улавливал

lib.pushkinskijdom.ru

то, что образуется «на грани» разных явлений, и вместе с тем находил точные средства поэтического отражения этих явлений. Д. С. Лихачев указал на значительную роль Жуковского в становлении и развитии русского романтизма, сформировавшего литературу как искусство. Отдавая должное Жуковскому-поэту, мы не должны, сказал Д. С. Лихачев, забывать о нем как о человеке. Общественный долг выполнялся и в XVIII веке. Чисто человеческий долг стали выполнять начиная лишь с Карамзина и Жуковского. Нельзя забывать также и того, что сделал Жуковский для многих русских писателей: декабристов, Пушкина, Лермонтова, Герцена, Шевченко. Д. С. Лихачев остановился на роли Жуковского в становлении новой русской литературы, в частности — творчества Пушкина.

Затем выступил первый секретарь Правления Ленинградской писательской организации поэт А. Н. Чепуров. Он подчеркнул, что Жуковский с полным основанием может быть назван первым подлинным поэтом-лириком, родоначальником русского романтизма. И в этом отношении его исторические заслуги остаются непревзойденными. Между тем, подчеркнул выступавший, этот самостоятельный и яркий поэт до сих пор остается не оцененным по достоинству. Решить эту задачу помогло бы издание полного собрания его сочинений, которое представило бы в более полном объеме его многообразное творческое наследие. В настоящее время далеко не все ценное и интересное в поэзии Жуковского известно нашему читателю. Ярким примером может служить его басенное творчество. Остановившись на анализе басни «Мартышка и Лев», А. Н. Чепуров отметил, что Жуковский внес свой вклад и в эту область поэтического творчества, привычно связываемую лишь с именем Крылова. Не будь у нас Крылова, подчеркнул А. Н. Чепуров, — имя Жуковского в истории русской басни упоминалось бы чаще. Жуковский сделал достоянием нашей литературы лучшие творения западноевропейских поэтов, но одновременно Жуковский был и выдающимся русским поэтом. Именно ему принадлежит русский перевод «Наля и Дамаянти», одного из сказаний индийского эпоса «Махабхарата». В 1958 году перевод Жуковского был переиздан и экземпляр книги преподнесен Д. Неру. Ознакомившись с этим текстом с помощью переводчика, Неру отметил, что русский поэт сумел выразить самую душу индийского народа. Свое выступление А. Н. Чепуров завершил чтением стихотворения Жуковского «Воспоминание».

Слово для первого доклада «Итоги и современные проблемы изучения Жуковского» было предоставлено доктору филол. наук Г. М. Фридлендеру (Ленинград). Хотя Жуковскому принадлежит почетная роль учителя Пушкина, художественные системы их во многом несходны, отметил докладчик. Родоначальник русского романтизма, Жуковский остался романтиком и в творчестве 30—40-х годов. Это верно понял и отметил сам Пушкин. Как романтик, Жуковский прокладывал дорогу Лермонтову, Тютчеву, Блоку. Своеобразие Жуковского тонко ощутил Гоголь. Переводы Жуковского — это своего рода «легенда веков». В основе их — представление о единстве человеческой культуры, которая при различии эпох и творческих индивидуальностей несет в себе близкое, общечеловеческое содержание. Герои баллад Жуковского типологически близки «средним» героям Вальтера Скотта. Это не крупные исторические фигуры, а люди, подвергающиеся воздействию истории или борьбы символически изображенных всеобщих нравственно-исторических сил Добра и Зла. Их обаяние — не в проявлении деятельного начала, а в верности себе, стойкости в добре или в страдании. Поэзия классицизма воспевала богов и героев, сентименталисты — человека, довольствующегося «малым». Жуковский же избрал лирическим героем человека с душой и сердцем, в котором жив идеал правды, добра и красоты. Его отказ от внешних эффектов, предельная искренность подготовили главную черту последующей русской поэзии, которая стала, по выражению одного из первых биографов поэта Загаршна-Поливанова, «голосом правды». Вопреки завоевавшей широкую популярность интерпретации Г. А. Гуковского, смысл программного для поэта стихотворения «Невыразимое» не в отрицании роли для поэзии внешнего мира, а в призыве улавливать внутреннюю жизнь природы. Та же мысль более подробно выражена в прозаических путевых письмах поэта из Саксонской Швейцарии. Не случайно стихотворение в подзаголовке определено как «отрывок»: вначале Жуковский, по-видимому, хотел продолжить стихотворный «отчет» об этом путешествии. Как на одну из важнейших задач современной науки докладчик указал на подготовку нового издания сочинений Жуковского с включением ценнейших материалов, найденных и введенных в научный оборот томскими исследователями, а также издание рисунков, писем и дневников поэта. Весьма актуальна также, по мнению Г. М. Фридлендера, задача изучения взаимопроникновения в поэзии Жуковского изобразительной, поэтической и музыкальной стихий. Эпоха романтизма была увлечена идеей синтеза искусств, и творчество Жуковского особенно симптоматично в этом отношении.

В докладе доктора филол. наук Ф. З. Кануновой (Томск) «О философско-эстетических воззрениях Жуковского (по материалам библиотеки поэта)» была предпринята попытка осмыслить некоторые особенности философско-эстетической системы поэта в процессе широкого изуче-

lib.pushkinskijdom.ru

ния им философских и эстетических трудов Бонне, Кондильяка, Снелля, Юма, Руссо и др. Исследование помет Жуковского на этих трудах приводит автора к выводу о последовательном сенсуализме поэта, безоговорочно принявшего основные гносеологические положения европейского сенсуализма об эмпирическом, опытном начале чувственного познания. Признавая ощущение главным источником познания, Жуковский, как показано в докладе, проявляет жадный интерес к конкретно-чувственной стороне человеческого познания и к постижению законов, управляющих жизнью природы и человека. Объективный идеализм Жуковского достаточно отчетливо проявляется в осмыслении столь важной проблемы в мировой эстетике, как проблема подражания природе. В интерпретации последней наблюдается прежде всего сложная диалектика преемственности и отталкивания от классицизма в процессе эстетического самоопределения поэта. Предвосхищая открытия будущих теоретиков романтизма, Жуковский видит в подражании активный, творческий акт, в котором диалектически взаимодействуют «отражение» и «преображение», когда субъективное духовное зрение художника позволяет открыть мир в его невыразимом богатстве. Подражая природе, художник творит свой эстетический мир, взятый у природы, но преображенный творческой фантазией поэта. Так диалектически связывается в представлении Жуковского объективность мира и субъективность поэтического зрения. Широкая философская образованность поэта (при очевидном идеалистическом характере решения онтологических проблем), глубокое изучение им западноевропейской философии и особенно Жан-Жака Руссо позволило ему подойти к диалектическому пониманию человека как существа не только материального, но и духовного, не только детерминированного, но и активного, обладающего свободой нравственного выбора, а тем самым и способного к нравственной саморегуляции и усовершенствованию и, следовательно, нравственно ответственного перед собою и другими людьми, но в то же время внутренне противоречивого. Своеобразие эстетики поэта, по мнению докладчицы, состояло в том, что она органически сочетала в себе сентиментально-просветительские руссоистские тенденции и романтические устремления. Будучи принципиально близким романтикам в решении проблемы свободы и детерминированности личности, наделяя своих героев способностью развития и движения, Жуковский вместе с тем противопоставляет романтической исключительности героя свою ориентированность на обыкновенного человека и пафос общечеловеческого в искусстве. Это отличало «литературного Коломба Руси» от романтиков 20—30-х годов и делало его предтечей Пушкина и Гоголя.

Канд. филол. наук Р. В. Иезуитова (Ленинград) в докладе «Жуковский и русская литература» отметила, что взгляды Жуковского на развитие русской литературы представляют собой не сумму разрозненных суждений о тех или иных литературных явлениях, а исторически обусловленную систему эстетических представлений и принципов, определяющих восприятие Жуковским творческого наследия его предшественников и служащих для него ориентиром в современном литературном процессе. Есть все основания, считает докладчица, говорить о формировании историко-литературной концепции Жуковского, нашедшей свое отражение в «Обзоре русской литературы за 1823 год» (опубликованном в книге «Библиотека В. А. Жуковского в Томске» (Томск, 1979)) и в «Конспекте русской литературы», написанном поэтом на французском языке (1827) и отразившем эту концепцию в ее окончательном виде. Важными этапами в ее формировании стала журнально-издательская деятельность Жуковского, в особенности его критические статьи в период редактирования «Вестника Европы», а также работа писателя над «Собранием русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев российских». Рассматривая литературное развитие России на большом историческом протяжении, Жуковский прослеживает такие его важнейшие тенденции, как формирование литературного языка и выявление форм национальной самобытности. Большое внимание Р. В. Иезуитова уделила проблеме романтизма Жуковского, вызывающей до сих пор острые споры, а в заключение коротко коснулась роли Жуковского в дальнейшем развитии русской литературы.

Доктор филол. наук К. Н. Григорьян (Ленинград) выступил с докладом «Жуковский и Пушкин (к эволюции русской элегии)». Длительное время Жуковский был искусственно вырван из историко-литературного процесса, отметил докладчик. Творчество поэта было объявлено консервативным, реакционным, и соответственно, была дискредитирована та разновидность романтизма, главой которой он являлся. Проблема «Жуковский и Пушкин» разрабатывалась и освещалась как чуть ли не сплошная борьба. В послевоенные годы наша историко-литературная наука вернулась к основополагающим положениям Белинского. На протяжении всего творческого пути Пушкина Жуковский был и оставался для него «поэзии чудесным гением». Общее между двумя поэтами относится не к отдельным частным моментам, а к самому важному, главному: к их гуманистическому миросозерцанию, пониманию сущности поэзии, идеалов прекрасного и возвышенного, нравственных идеалов. Эти органичные, внутренние связи проявились прежде всего в лирике обоих поэтов, в самой ее сердцевине — элегиях. Первым элегическим поэтом на Руси был Жуков-

lib.pushkinskijdom.ru

ский. Им были созданы классические образцы мечтательно-грустной элегии, содержание которой не исчерпывается состоянием «уныния». В элегиях Жуковского много «тихого света», покоя и «ясности души» — свойств, которые чрезвычайно важны и для понимания природы пушкинской элегии. Затем докладчик коснулся идеи «невыразимого», рассматривая вершинные явления элегии Пушкина как закономерное продолжение и развитие элегической поэзии Жуковского. Своим элегическим творчеством Пушкин как бы ответил на вопрос: «Невыразимое подвластно ль выраженью? . .».

С сообщением «Жуковский и Гоголь» выступил канд. филол. наук В. И. Сахаров (Москва). Плодотворное развитие русской классической литературы, отметил докладчик, было немыслимо без опоры на безусловные успехи отечественного и западноевропейского романтизма, о чем с необходимой ясностью и полнотой сказано уже в «пушкинских» статьях Белинского. Примечательно, что Гоголь — будущий великий прозаик-реалист — увлечен прежде всего поэзией романтизма, считает себя лириком по призванию. Не раз подчеркивалась зависимость гоголевского стиля с его лирической оркестровкой и зримыми, выпуклыми образами от поэтического языка Жуковского. Жуковский стал для Гоголя целой антологией, где силою дарования переводчика для русского читателя были воссозданы равноценные оригиналам шедевры поэзии Запада — от Шиллера до Саути. За идеями и образами романтической поэзии (прежде всего, немецкой) молодой писатель увидел нечто более для него важное — целую философию жизни, картину мира и человека. Гоголь впервые постигает диалектику романтических идей, читая Жуковского, его элегии и баллады. Именно Жуковский, имевший вполне заслуженную репутацию кроткой, «голубиной натуры» и всеобщего заступника и опекуна, создал в 20-е годы самые впечатляющие, поистине символические образы «злой жизни», мрачные картины глубин преступной души, страшного мира, где в конце концов побеждают мировое зло и смерть. В ранней прозе Гоголя трагизм и дисгармония тогдашней русской действительности выявлены с той же глубиной, что и в поэзии Жуковского.

Тема доклада доктора филол. наук Ф. Я. Приймы (Ленинград) была: «Жуковский и Некрасов». Молодой Некрасов с благоговением относился к Жуковскому. Это сказалось на раннем творчестве поэта. Свою первую книгу «Мечты и звуки», полную реминисценций из Жуковского, Некрасов в корректуре носил на отзыв Жуковскому. Поэт посоветовал молодому Некрасову опубликовать под своим именем только два стихотворения, а остальные анонимно. Предостережение Жуковского Некрасов не раз вспоминал, читая критические отзывы на свою первую книгу, в том числе и Белинского. Отзывы Белинского о Жуковском как о «Коломбе российской словесности» влияли на отношение Некрасова к признанному поэту. Есть основания полагать, что Некрасов разделял основные положения концепции творчества Жуковского, созданной Белинским. В 1852 году, когда Жуковский умер, в «Современнике» появилось шесть разных откликов на это событие, однако большая статья о Жуковском, обещанная редакцией в одном из номеров, так и не была напечатана. По предположению докладчика, обстоятельную статью о Жуковском собирался написать сам Некрасов, до этого опубликовавший большую статью о Тютчеве. В докладе рассматривались и последующие отзывы Некрасова о Жуковском: анонимная рецензия на новое издание произведений Жуковского, автором которой, по предположению Ф. Я. Приймы, был Некрасов, замечание Некрасова в письме к Тургеневу: «. . .чудо-переводчик, но слабый оригинальный поэт» и др. Докладчик проследил традиции идиллий Жуковского в рустической поэзии Некрасова, отметил некоторые другие внутренние связи творчества обоих поэтов. Исследователь пришел к выводу о том, что традиции Жуковского Некрасов творчески использовал на протяжении всего своего жизненного пути, вплоть до семидесятых годов XIX века.

В докладе члена Союза писателей СССР В. Я. Лазарева (Москва) «Воля к развитию романтизма» рассматривалось воздействие традиций Жуковского на развитие русской поэзии XIX—XX веков. Докладчик подчеркнул, что значение поэта не ограничивается областью одной литературы, а простирается на всю русскую культуру в целом. Но с этой стороны, считает В. Я. Лазарев, исторические заслуги Жуковского представляются у нас не вполне оцененными. Дореволюционная критика и литературоведение не смогли раскрыть смысл и характер поэтического новаторства Жуковского. Н. А. Полевой, а затем и А. Н. Веселовский писали о «певкости» стиха Жуковского, о музыкальности его поэзии, о выраженной в его произведениях «правде настроения». Однако новаторские черты творчества первого из русских романтиков обнаруживают себя в более широком художественном диапазоне. Поэту была свойственна подлинная «лирическая дерзость», способность к смелому сближению понятий. Своеобразие метафорического стиля Жуковского далеко не сразу было воспринято многими из его современников, что показала, в частности, полемика о балладе «Рыбак», вызвавшей ожесточенные нападки «Жителя Галерной гавани» (О. Сомова) в журнале «Невский зритель». В поэтическом творчестве Жуковского, подчеркнул докладчик, наиболее отчетливо проявилась свойственная рус-

lib.pushkinskijdom.ru

ской поэзии «воля к развитию романтизма», не отмененная и не отброшенная отечественными поэтами, испытавшими мощное и плодотворное воздействие пушкинских традиций. Гений Пушкина, «поэта действительности», увлек многих из его современников, но Жуковский, обладавший сильным и самостоятельным поэтическим характером, продолжал идти собственным путем. Другими словами, «поэзия действительности», утвердившись как главное направление в нашей поэзии, не отменила продолжающую жить и развиваться романтическую школу — школу Жуковского. Жуковский, отметил В. Я. Лазарев, одним из первых в русской поэзии уловил и сумел передать в своем творчестве музыку «мировой гармонии» («мирового оркестра») и в этом отношении явился прямым предшественником русских символистов, и в особенности А. Блока, считавшего Жуковского одним из главных своих учителей. Лиризм Жуковского, подчеркнул докладчик, это особое («теплое») течение, возникшее в русской поэзии на заре XIX века, но продолжающее действовать на всем его протяжении и сохраняющее свое значение и в наши дни.

Утреннее заседание 1 февраля открылось сообщением канд. филол. наук С. А. Матяш (Караганда) «Жуковский и русская стихотворная культура XVIII—первой половины XIX века», в котором рассматривался вопрос о месте Жуковского в истории русского стиха. Опираясь на исследования К. Д. Вишневского и М. Л. Гаспарова, докладчица показала, что стиховая система Жуковского несет на себе следы влияния стиховой культуры XVIII века, которое было особенно ощутимым в первый период его творчества. Тем отчетливее сознательное отталкивание от традиций XVIII века в последующие периоды творчества поэта. Жуковский явно избегал употреблять стихотворные формы, вызывающие устойчивые ассоциации с поэзией классицизма (6-стопный ямб, парная рифмовка и др.). Поставив вопрос о новаторстве Жуковского, докладчик отметил два характерных для поэта пути обновления стиховых форм. Первый путь связан у Жуковского с культивированием трехсложников, логаэдов, разностопного урегулированного ямба; второй — это расширение сферы функционирования 4-стопного хорея, 3-стопного ямба, полиметрических структур и пр. Характеризуя стиховую систему Жуковского, С. А. Матяш подчеркнула значительно больший в сравнении с современниками удельный вес в ней вольного ямба (в рифмованном и белом вариантах), белого 5-стопного ямба, гекзаметра, реализующих говорные интонации. Эти факты позволяют, по мнению С. А. Матяш, сделать вывод о том, что стиховая система Жуковского дает основу для развития двух ведущих стилей русской поэзии — напевного и говорного. Рассмотрев набор и пропорции метрических форм XVIII—XIX веков, С. А. Матяш приходит к выводу: стих Жуковского отражает ведущие тенденции стихового развития поэзии XIX века и в свою очередь во многом, вместе с Пушкиным, Лермонтовым, Некрасовым, эти традиции определяет. Вобрав опыт XVIII столетия, Жуковский остался «наравне» со своим веком и очень часто его опережал.

В докладе «Жуковский и русская сентиментальная поэзия» канд. филол. наук Э. М. Жилякова (Томск) поставила вопрос об этических тенденциях в поэзии Жуковского, корнями уходящих в традиции сентиментализма, о принципах изображения действительности, о содержании и функции поэтической конкретности. По мнению докладчика, проблема поэтической конкретности в эстетике сентименталистов и Жуковского имела общественное содержание и была связана с освоением лирикой «прозаического» материала. В поисках художественных форм воссоздания «прозы» поэты-сентименталисты дали вариант синтеза «нежной» и «милой» простоты с величественным восхищением, ориентируясь на античное искусство: творения Гомера, Вергилия, Горация. На основе помет, сделанных на экземплярах книг Горация и Вергилия, Э. М. Жилякова пришла к выводу, что Жуковский воспринимал поэзию Горация и Вергилия во многом сквозь призму сентиментализма. Приобщая русское искусство к европейскому, ориентируясь на образцы античности, сентименталисты и Жуковский проходили школу пластичности в живописании обыденного и прозаического. Установка сентименталистов на поэтизацию «прозы» в лирике была важна для развития Жуковского и в его переводах из Гебеля и Гомера, и в оригинальных произведениях. Сентиментальные традиции корректировали романтическое видение Жуковского. Дальнейшее развитие поэта шло по пути углубления собственно романтических основ, но Жуковский никогда не порывал связей с традициями сентиментализма — и в этом он более, чем романтик байронического типа, идет к самой сердцевине реализма.

Канд. филол. наук Н. Н. Петрунина (Ленинград) говорила на конференции о значении Жуковского в истории русской прозы. Жуковский прежде всего поэт, и как поэт вошел он в историю нашей литературы. Тем не менее существенное звено в развитии отечественной прозы видели в прозе Жуковского уже его современники. Взлет Жуковского-прозаика связан с его деятельностью по изданию «Вестника Европы» (1808—1810). Уже переводные повести Жуковского подготавливают разные линии последующей русской прозы. У переводимых им прозаиков, как и у поэтов, Жуковский ищет и выводит на свет свое, близкое собственному душевному настроению, творчески преобразовывая исход-

lib.pushkinskijdom.ru

ный «чужой» текст. Прослеживая родство тем и мотивов, связывающее переводную прозу Жуковского с его оригинальной поэзией, докладчица привлекла внимание к тому, что размышления Виланда о жизни после смерти («Неизъяснимое происшествие») и встреченное у мадам Жанлис («Отрывок из путешествия г-жи Жанлис в Англию») описание Эоловой арфы — выразительницы небесной гармонии двух душ — отозвались в одной из лучших баллад Жуковского «Эолова арфа» (1814). Оригинальные повести Жуковского — «Вадим Новогородский» (1803), «Три сестры» (1808), «Марьина роща» (1809) — осложняют сентиментальную традицию, впитывая опыт преромантической поэзии и утверждая новую модификацию лирической прозы. Своеобразным коррективом к повествовательным опытам может служить «письмо к издателю» — «Печальное происшествие, случившееся в начале 1809 года» (1809). Оно вызвано тем же социальным явлением, что и одно из наиболее острых писем Ферельца в его «Путешествии критики», и предваряет не только позднейшую деятельность Жуковского в защиту крепостных интеллигентов, но и ряд повестей на близкую тему, вплоть до «Сороки-воровки» Герцена. И проблематика, и поэтика «Печального происшествия» существенно отличают его от «истинной» повести. Современная тема в сочетании с формой, свободной от жанрового канона, оказывается «клеточкой», в которой накапливается способность исторически точного воспроизведения действительности. В заключение докладчица коснулась роли, которую сыграло в становлении новой русской прозы творчество Жуковского-поэта. Сходствуя с романтической поэмой, баллада Жуковского предвосхищает ту форму остродраматического и одновременно философско-психологического повествования, которая получила развитие во всей последующей повести — романтической и реалистической.

В сообщении канд. филол. наук Н. Д. Кочетковой (Ленинград) «Жуковский и Карамзин» был рассмотрен один из важнейших аспектов этой обширной темы: история личного творческого общения писателей. Их связывали вместе пережитые события — личные, литературные, общественные. В ранних произведениях Жуковского особенно заметна его ориентация на жанрово-стилистическую систему Карамзина. Важным для всего последующего творчества оказалось воспринятое им у Карамзина представление о нравственной ответственности писателя. Обретая творческую самостоятельность, находя новые пути в поэзии, неведомые его учителю, Жуковский сохранил на всю жизнь особое благоговейное отношение к Карамзину. Об этом свидетельствуют многочисленные отзывы о нем в письмах и дневниках Жуковского. Как явствует из письма Жуковского к И. И. Дмитриеву от 18 февраля 1816 года, Карамзин был для него не только реальной личностью, писателем, старшим братом, но также и символом всего «доброго и лучшего». Если Дмитриева Жуковский считал своим учителем в поэзии, то Карамзин для него — нечто несравненно большее и значительное, это — учитель жизни, жизни, посвященной творчеству («Жизнь и Поэзия одно»). «Друготец» — вот формула, удачно найденная Жуковским для выражения своего отношения к Карамзину, для означения своего духовного родства с ним. Со смертью Карамзина его образ становится для Жуковского еще более идеальным, точнее — он строится в соответствии с нравственно-эстетическим идеалом Жуковского. Представлению о гармонии, воплощенной в Карамзине-человеке, соответствует самая высокая оценка Жуковским Карамзина-писателя, который «открыл тайну слова в прямом значении: ясности, изящества и точности». Именно Жуковскому принадлежит заслуга осмысления Карамзина-писателя как непосредственного предшественника Пушкина.

Доклад канд. филол. наук Ю. В. Стенника (Ленинград) «Жуковский и Кантемир. (Вопросы сатиры)» был посвящен анализу статьи В. А. Жуковского «Критический разбор кантемировых сатир с предварительным рассуждением о сатире вообще» (1810). Докладчик показал, что в вопросах осмысления функции сатиры Жуковский следовал той традиции умеренно просветительского истолкования искусства сатиры, которая восходит к английской нравоучительной журналистике начала XVIII века (журналы Стиля и Аддисона), а позднее разделялась немецкими теоретиками Зульцером и Эшенбургом. Обращение Жуковского к фигуре Кантемира объясняется в контексте тех литературных споров, которые вспыхнули после появления трактата А. С. Шишкова «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» (СПб., 1803). Шишков обвинял Карамзина и его последователей в забвении богатств русского языка и традиций национальной книжной культуры древнего периода, позднее закрепленных в поэтической практике Кантемира, Ломоносова, Хераскова, Сумарокова и др. Жуковский тогда же ознакомился с трактатом Шишкова и позднее внимательно следил за перипетиями полемики. В качестве издателя «Вестника Европы» в 1808—1809 годах он непосредственно поддерживал линию карамзинистов в их борьбе с «Драматическим вестником» (1808), на страницах которого выступал Шишков. Выступление Жуковского со статьей о сатирах Кантемира явилось, таким образом, одним из звеньев общей литературной борьбы тех лет, утверждая право карамзинистов выступать хранителями национальных традиций. Не случайно Жуковский в статье перепечатывает целиком первую сатиру Кантемира, направлен-

lib.pushkinskijdom.ru

ную против хулителей просвещения, сопроводив текст комментариями, явно целившими в адрес Шишкова и его сторонников.

Доклад канд. филол. наук Н. Б. Реморовой «Жанр басни в творчестве В. А. Жуковского» (Томск) был построен на материалах личной библиотеки Жуковского и связанных с ней архивных документов, которые позволяют говорить о том, что интерес к жанру басни прослеживается у поэта с самого начала его поэтической деятельности (приблизительно с 1804 года) и до начала 30-х годов. Этот интерес обусловлен просветительским характером его мировоззрения, признанием за басней особых возможностей в донесении до читателя определенных моральных истин, без чего невозможно формирование личности. Знакомство с личной библиотекой поэта, во-первых, показывает, что, вопреки сложившемуся мнению, Жуковский как баснописец ориентировался не только на французскую традицию, но и на произведения немецких просветителей, в частности Лессинга. Во-вторых, сохранившиеся на страницах книг из библиотеки поэта пометы и маргиналии позволили выявить источники ряда переводов Жуковского в жанре басни, таких, например, как «Милосердие» (К. Рамлер), «Дружба», «Смерть Брута», «Звезда и Комета» (Г. К. Пфеффель), «Комар» (И. Л. Глейм). В работе впервые устанавливается, что в 1818 году Жуковским выполнен оригинальный и в своем роде уникальный перевод девяти прозаических басен Лессинга, переложенных им в гекзаметры. Написанные Жуковским в конце 1820-х годов прозаическая басня «Голик и Золото», стихотворные басни «Звезда и Комета», «Солнце и Борей», «Умирающий Лебедь» являются не обычным для этого жанра варьированием традиционной «басенной мудрости», но откликом на современные ему события, выражают его собственные, выстраданные идеи, неоднократно высказываемые Жуковским в период обострившихся разногласий с царем. Рассмотрение вновь найденных автографов и атрибуция некоторых, ранее публиковавшихся текстов басен позволили Н. Б. Реморовой поставить в докладе вопрос об эволюции взглядов поэта на жанр басни, ее функцию, ее цели и задачи, на принципы ее создания и перевода.

Канд. филол. наук В. А. Кошелев (Череповец) выступил с докладом «Жуковский и Батюшков (своеобразие литературных представлений)», рассмотрев в нем комплекс воззрений Жуковского и Батюшкова на литературу, который предварил будущие историко-литературные и литературно-критические концепции русского романтизма. Литературные представления Жуковского и Батюшкова очень несходны между собой и выражают различные тенденции в становлении русского литературного самосознания в начале XIX века. В основе доклада — сопоставление историко-литературных набросков Жуковского («конспект» 1827 года) и Батюшкова («план» 1817 года). В них отразились два типа литературных представлений раннего русского романтизма, отличающиеся друг от друга как формально (Жуковский выделяет два периода новой русской литературы, Батюшков — пять «эпох»), так и внутренне. Представления Жуковского формируются как оценки литературного движения с точки зрения развития прежде всего внутренних (стилевых и языковых) форм литературы, определяя лишь основную эволюцию художественного развития: от несовершенного к совершенному, — и «периоды» такого развития достаточно объемны. Батюшков идет от представления о быстрой смене литературных «эпох»: одна поэтическая личность не просто совершенствует то, что было разработано другими, — она проявляет прежде всего свой неповторимый «характер» и «ход» и, отвергая предшествующее, утверждает настоящее. Эти литературные представления определили и конкретные оценки Жуковским и Батюшковым творческих обликов друг друга, взаимные характеристики их.

С сообщением «Жуковский и Грибоедов» выступил канд. филол. наук В. П. Мещеряков (Ленинград). Грибоедов, отметил В. П. Мещеряков, приехал в Петербург в 1815 году, как раз в тот момент, когда всеобщее внимание привлекла комедия А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды», вызвавшая «страшную войну на Парнасе». Грибоедов не принял в ней участия. Он, напротив, дал понять, что поток эпиграмм не имеет непосредственного отношения к литературе («От Аполлона»). Однако в следующем году драматург выступил со статьей «О вольном переводе Бюргеровой баллады „Ленора“», которая не только защищала П. А. Катенина от несправедливых нападок Н. И. Гнедича, но и была направлена против принципов элегического романтизма, отступающего от «натуры», и прежде всего — против Жуковского. В фельетоне М. Н. Загоскина «Знатоки, или История одного дня» («Северный наблюдатель», 1817, № 2), где, правда в негативном плане, была охарактеризована эстетическая программа молодого Грибоедова, будущему автору «Горя от ума» приписываются слова о том, что Жуковский «не написал ни одного живого стиха». Впоследствии драматург относился к поэзии Жуковского и к нему самому с известной иронией (см. «Путевые записки» Грибоедова (1819), а также «Воспоминания» о нем А. А. Бестужева). В 1828 году Жуковский и Грибоедов несколько раз встречались, но их отношения мало в чем изменились. Жуковский, со своей стороны, сдержанно оценил Грибоедова как «автора комедии, в которой можно найти остроумные сцены». Таким образом, различные точки

lib.pushkinskijdom.ru

зрения на природу и цели искусства помешали двум большим поэтам по достоинству оценить достижения друг друга.

В сообщении аспирантки ИРЛИ АН СССР Е. П. Горбенко (Ленинград) «Из неизданной переписки П. А. Плетнева с В. А. Жуковским» отмечалось, что поэтов связывала многолетняя личная и творческая дружба, нашедшая широкое отражение в их переписке. Ценность дошедших до нас писем Плетнева к Жуковскому определяется особым положением, которое занимал Плетнев в литературных кругах Петербурга 1820—1840-х годов. Талантливый критик, один из деятельных членов Вольного общества любителей российской словесности, активный сотрудник петербургских журналов, Плетнев был вместе с тем добросовестным издателем сочинений своих литературных друзей и единомышленников. Новонайденные письма Плетнева к Жуковскому относятся к периоду наиболее активного личного общения адресатов, затрагивая ряд вопросов литературного и житейски-повседневного характера. Первое из писем относится к апрелю 1823 года — времени трагически переживаемого Жуковским известия о смерти Маши Протасовой-Мойер, последнее — от 4 октября 1843 года — относится ко времени пребывания Жуковского в Германии, где прошло последнее десятилетие его жизни. Докладчица ознакомила присутствующих с отрывками из обнаруженных ею писем, в которых отразились хлопоты Плетнева в связи с третьим изданием «Стихотворений В. Жуковского», а также практическая помощь друга поэта родственнице Жуковского, детской писательнице А. П. Зонтаг в издании ее сочинений.

На вечернем заседании 1 февраля с сообщением «Из дерптского окружения В. А. Жуковского» выступила научн. сотр. ЦГИА ЭССР М. Г. Салупере (Тарту). По мнению докладчицы, значение нескольких лет, проведенных Жуковским в Дерпте, все еще недооценивается в нашей науке. Дерптский период жизни поэта рассматривается преимущественно в личном плане, как «сцена», где разыгрывалась его сердечная драма. М. Г. Салупере подчеркивает, что дерптские годы имели важнейшее значение и в творческом отношении. Здесь поэт, оказавшись в особой культурной среде (немецкой по преимуществу), практически ощутил немецкий язык, ближе познакомился с немецкой литературой, сблизился с представителями местной интеллигенции: поэтами К. Петерсоном (библиотекарем университета) и К. фон дер Боргом (переводившим русских поэтов). Но особое место среди дерптских знакомых Жуковского занимает М. Асмус, педагог, последователь Песталоцци, содержавший в Дерпте пансион по его методу. Асмус, с которым Жуковский особенно подружился, не только подробно знакомил его с немецкой литературой, но и активно помогал при работе над переводами. В 1921 году, сообщает М. Г. Салупере, внучка Асмуса подарила Тартусскому университету рукописи своего деда, включающие несколько тетрадей с его поэтическими произведениями. В составе этого рукописного собрания восемь писем-посланий к Жуковскому (1817—1841), которые свидетельствуют о взаимной привязанности двух поэтов, искренности и бескорыстии их отношений.

В докладе канд. филол. наук А. С. Янушкевича (Томск) «Путь В. А. Жуковского к эпосу» была предпринята попытка систематизировать многочисленные опыты поэта в эпическом роде, рассмотреть их как последовательно развивающуюся линию его творчества на протяжении 1800—1840-х годов и выявить их связь с проблемами становления русского национального эпоса. Неопубликованный «Конспект по истории литературы и критики» (1805—1810), где раздел «Эпическая поэма» занимает первое и важнейшее место, позволяет говорить о формировании эстетики романтического эпоса. Рассмотрение эпической поэмы как «театра страстей», в тесной связи с поэтикой трагедии принципиально для Жуковского. В этом смысле баллады Жуковского 1808—1814 годов как целостная поэтическая система определили характерные черты поэтики его лиро-эпоса. Все 13 баллад в своей совокупности выразили стремление поэта охватить полноту бытия в каждом своем относительно самостоятельном эпизоде и в то же время выразить идею универсализма, связи всех явлений в мире. Балладный эпос Жуковского открывал новые возможности сцепления закономерного и случайного, рационального и чувственного, всеобщего и индивидуального. Универсализм ситуаций, их повторяемость от античности до современности, эпическая проблематика и гуманистическая проповедь — все это определило своеобразие поисков Жуковского. Идиллии 1816—1818 годов, многочисленные опыты в области поэмы 1820-х годов раскрывают особый путь развития лиро-эпоса Жуковского в эпоху формирования русской романтической поэмы, свидетельствуют об оригинальном синтезе балладной и идиллической линий его поэзии. Особого внимания заслуживают эксперименты Жуковского 1830-х годов в области сближения поэзии и прозы, его опыты «безрифменной повествовательной поэзии». 1840-е годы — расцвет эпического творчества Жуковского. Обращение поэта в 1837—1842 годах к трем величайшим произведениям мирового эпоса: «Божественной комедии» Данте, «Потерянному раю» Мильтона и «Песне о Нибелунгах», наброски стихотворных переводов которых обнаружены в библиотеке поэта, свидетельствуют о поиске образца для русского эпоса. В этом отношении перевод «Одиссеи» для Жуковского — вопло-

lib.pushkinskijdom.ru

щение идеи дидактического эпоса, что хорошо почувствовал Гоголь. Замысел грандиозной «Книги повестей для юношества», перекликающийся с «Учебной книгой словесности для русского юношества» Гоголя, их попытки создания нравственно-политических проповедей связаны с поисками национальных основ русского эпоса. Путь Жуковского к эпосу глубоко индивидуален и вместе с тем он отразил характернейшие тенденции русской литературы на ее пути овладения новыми формами художественного мышления, движения от романтической поэмы к стихотворной повести, сближения поэзии и прозы, утверждения гуманистического содержания эпоса.

Сообщение «К изучению поэтики раннего Жуковского» сделал канд. филол. наук В. Э. Вацуро (Ленинград). Докладчик остановился на проблеме формирования элегической лирики Жуковского, во многом определившей дальнейшую судьбу жанра в русской поэзии. Он обратил внимание на изменение ценностных величин в художественном тексте (так, самый словообраз «мечта», ставший негативным, имел значение «химера», даже «наваждение»). Этическая структура личности элегического героя Жуковского определяется в кругу проблематики, обсуждавшейся в Дружеском литературном обществе, в речах Мерзлякова, самого Жуковского и др.; особое значение здесь имело восприятие и интерпретация поэзии Шиллера. Докладчик остановился на спорах в Обществе, связанных с именем Шиллера; по его мнению, эти споры имели одним из следствий эстетическое несогласие молодых «шиллерианцев» с Карамзиным, которого осуждали за рационализм и иронический скептицизм, что отразилось в переписке и дневниках Андрея Тургенева и др.

Канд. филол. наук О. Б. Лебедева (Томск) доклад «Драматургические опыты в художественной системе В. А. Жуковского» построила на материале переводов Жуковского из Софокла (фрагмент «Филоктета» (1811), и два фрагмента «Царя Эдипа» (1811 и 1831—1833)). Восприятие драматургии Софокла Жуковским претерпело определенную эволюцию, связанную с эволюцией романтического метода поэта, и в этом аспекте характерен сам выбор трагедий: на протяжении более чем 30-ти лет Жуковского неизменно интересуют только две трагедии Софокла — «Филоктет» и «Царь Эдип», что дает возможность говорить об этом интересе как об определенной тенденции творческого развития поэта. В его эстетическом сознании эти трагедии явились полярными разновидностями жанра: если в «Филоктете» действие обусловлено характером героя, то в «Царе Эдипе» ему присущ в высшей степени объективный ход. Вероятно, с таким пониманием жанровой природы трагедий Софокла связано обращение Жуковского к «Филоктету» в начале, а к «Эдипу» в конце творческого пути, согласно общей объективации романтического метода поэта. Переводы из трагедий Софокла закономерно возникают в ключевые, переломные моменты творческой эволюции Жуковского. Как правило, русский поэт обращается к драматургии в процессе укрупнения жанра — от лирики к лиро-эпосу и от лиро-эпоса к эпосу. Поэтому в его творчестве можно наблюдать взаимопроникновение лирических и драматургических, драматических и эпических жанров. Все это делает драматургические опыты Жуковского своеобразным переходным звеном от лирики к эпосу, творческой лабораторией, в которой кристаллизуются тенденции следующего периода творчества, при том что драматические опыты поэта обладают и самостоятельной ценностью как ранее неизвестные факты его творческого развития. В целом место драматургических опытов в жанровой системе Жуковского отражает более широкую закономерность общелитературного порядка: перелом от «преимущественно лирических» 1810—1820-х годов к «преимущественно эпическим» 1830—1840-м годам также осуществляется через кратковременный, но бурный расцвет массовой романтической драматургии в первой половине 1830-х годов.

В докладе канд. филол. наук В. Ю. Троицкого (Москва) «Жуковский и развитие русской романтической прозы» было показано, что источники художественного вдохновения писателей-романтиков определились под влиянием поэзии В. А. Жуковского. В «век поэзии» в его творчестве откристаллизовались основные сферы действительности (национально-историческая, сказочно-фантастическая, духовно-бытийная), ставшие предметом изображения писателей-романтиков, а также преимущественные способы подачи характеров и событий. Жуковский *возвел действие героя до уровня духовного акта*, отметил В. Ю. Троицкий, поэт привнес в литературу исключительную определенность нравственных понятий, авторскую позицию, и это обусловило иные, чем в предшествующей (сентиментальной и предромантической) прозе, принципы изображения и психологической мотивировки образов-характеров. Центром художественного постижения истории поэт считал национальный характер; он искал в прошлом России «объяснения настоящего морального образования русских». Особенно значительное влияние поэзия Жуковского оказала на романтическую повесть с былинно-сказочным колоритом. Наиболее «влиятельный» жанр поэзии В. А. Жуковского — *баллада* — стала не только арсеналом сюжетов и лирических импульсов романтической прозы, но способствовала *формированию* в ней *эпического мышления*. Под влиянием баллад Жуковского, в которых органически сливаются эпическое, лирическое и драматическое начала, формируются в этой прозе спо-

lib.pushkinskijdom.ru

собы повествования. Отмечая высокую эмоциональную культуру лирики Жуковского и вместе с тем романтическую контрастность его образности, докладчик указал на связь поэтики Жуковского с художественной традицией средневековой русской литературы и национального фольклора. В докладе также было указано, что проза этой эпохи воспринималась через призму романтической поэзии и под ее влиянием приобретала необыкновенную эмоциональность, возникшую из романтической стихотворной стихии. Вместе с тем влияние поэзии Жуковского проявилось также в «доверительности» романтической прозы, ее особых связях с читателем.

Ассистент кафедры русской литературы Томского гос. университета В. М. Костин в докладе «К проблеме восприятия творчества Байрона Жуковским и Пушкиным («Шильонский узник» и «Кавказский пленник»)» отметил значительную внутреннюю близость позиций Жуковского и Пушкина в процессе создания русской романтической поэмы. По мнению докладчика, восприятие поэм Байрона русскими авторами, выступая своего рода катализатором «поэмного брожения», не разъединяло, как это нередко утверждается, а скорее сближало русских романтиков. Критически противопоставленный западноевропейскому историческому и культурному опыту, этот процесс ориентирован на выяснение путей координации между личностью и окружающим ее миром, способствует активизации личностного начала в поэме. Подобная тенденция проявляется и в других жанрах, имеющих «байроническую» основу (ср., например, «Песня» («Отымает наши радости») Жуковского и «Погасло дневное светило» Пушкина). По-разному интерпретируя поэмы Байрона (Жуковский, трансформируя «Шильонского узника», а Пушкин в «Кавказском пленнике», полемически переосмысляя опыт его восточных поэм), оба поэта обнаруживают значительную близость в понимании жанровой специфики поэмы. Герой русской романтической поэмы эпически мотивирован, движется в мире обстоятельств и лишен индивидуальной исключительности. Эпический образ мира в художественной системе поэм Жуковского и Пушкина получает принципиальную самостоятельность, герой включен в этот мир и отражает его объективную противоречивость. Это приводит к разрушению сюжетной новеллистичности (как принципа поэтики Байрона) и «открытому» финалу поэм. «Элегизация» повествования подчеркивает гуманистическую неоднозначность отношения автора к герою и в то же время сокращает дистанцию между героем и читателем. Все это, по мнению В. М. Костина, позволяет трактовать опыты Жуковского и Пушкина в рамках единого, общего определения: русская романтическая лиро-эпическая общественно-философская поэма.

В сообщении «Антологическая поэзия Жуковского» научн. сотр. Института русской литературы С. А. Кибальник (Ленинград) сосредоточил свое внимание на цикле стихотворений поэта из альбома, подаренного Жуковским графине Е. П. Ростопчиной (1837). Сравнительно недавно оригиналы семи пьес из девяти (кроме стихотворений «Судьба» и «А. С. Пушкин») были найдены у Гердера в его «Цветах греческой антологии». Однако их конечные греческие источники, эпиграммы Антологии, которые, в свою очередь, переводил Гердер, до сих пор не были установлены. Как удалось определить, выбор Жуковского пал в основном на поэтов эллинистической эпохи: Филиппа Фессалоникского, Безантина, Антипатра Македонского, Македония, Паллада. Антологические стихи Жуковского воспроизводят главным образом мотивы, характерные для периода кризиса античной культуры. Здесь и мотивы преходящести красоты, растерянности и бессилия человека перед жизнью, быстротечности молодости и быстрого наступления старости. Несмотря на библейские мотивы («Судьба»), анакреонтическую («Завистник») и антично-элегическую форму («А. С. Пушкин») некоторых стихотворений цикла, антологическое начало всюду берет верх. Приведенные в докладе параллели из поэтов Антологии показывают, что стихи Жуковского из альбома Ростопчиной написаны в полном соответствии с традиционным мотивным наполнением греческих эпиграмм. Последние три стихотворения, по-видимому, связаны между собой более тесно: все они внутренне связаны с трагической гибелью Пушкина и составляют своего рода небольшой пушкинский цикл. Если стихотворение «Он лежал без движенья. . .» представляет собой своего рода элегически скорбный плач по умершему другу, а «Завистник» — сдержанную, но презрительную оценку его убийцы, то «Судьба» — это гимн мужеству поэта, утверждающий его победу и правоту. Если Белинский полагал, что Жуковский воспринял античность только через Шиллера и только с ее романтической стороны, то стихи поэта из альбома Ростопчиной, которых критик знать не мог (они не были опубликованы), обнаруживают еще один источник знакомства поэта с древнегреческой поэзией, причем с той ее частью, которая обнаруживает совсем другую сторону античности. Антологические эпиграммы поэта составляют прекрасные цветы русской Антологии, маленькие шедевры русской антологической поэзии.

В докладе аспирантки ИРЛИ С. В. Скачковой (Ленинград) «Народный сказочный сюжет в литературной обработке Жуковского («Сказка об Иване-царевиче и Сером Волке»)» была введена в научный оборот черновая редакция «Сказки об Иване-царевиче и Сером Волке». Сравнение трех текстов (черновая редакция 1845 года, первая публикация, сделанная

lib.pushkinskijdom.ru

журналом «Современник» в том же году, наконец, текст последнего прижизненного издания) позволяет, по мнению докладчика, внести поправку в датировку произведения: текст сказки подвергся существенной переработке при подготовке Жуковским нового собрания сочинений в 1848—1849 годах. «Сказка об Иванецаревиче и Сером Волке» явилась своеобразным итогом работы Жуковского в этом жанре. В нем для поэта самым важным была свобода в обращении с фольклорным материалом, игра фантазии, непредсказуемость сюжетных ходов. Такая жанровая модель предвосхищала основную линию в развитии литературной сказки XIX века — ее отделение от фольклорной основы. От «Сказки о царе Берендее» к последней своей сказке Жуковский прошел долгий путь развития, изменилась самая стилистика художника, что очень ярко обнаруживает и сличение трех текстов сказки. По мнению С. В. Скачковой, это было движение к простоте и ясности, мужание слога поэта. Восприняв народную сказку как богатую в художественном отношении систему, Жуковский вычленил один ведущий, с его точки зрения, принцип (в данном случае — динамизм, т. е. движение сюжета как основное средство раскрытия персонажей), отнесясь к художественным средствам фольклора индивидуально, избирательно, оставляя за собой право на вымысел, игру фантазии и, как показало дальнейшее развитие литературы, эта жанровая модель оказалась продуктивной.

Канд. педагог. наук Я. Л. Левкович (Ленинград) докладом «Жуковский и последняя дуэль Пушкина» открыла последнее заседание конференции, которое состоялось 2 февраля. Особое внимание докладчица уделила письму к отцу поэта С. Л. Пушкину. Это письмо создало Жуковскому репутацию человека, фальсифицировавшего облик Пушкина после его смерти. По мнению П. Е. Щеголева и других исследователей, Жуковский создавал легенду о «христианском смирении» Пушкина и его «верноподданных чувствах». Основанием для этого была исповедь поэта и слова, сказанные Пушкиным перед смертью для передачи царю. Письмо к С. Л. Пушкину распространялось в списках и было напечатано в посмертном томе «Современника». Сравнительный анализ печатного издания и рукописного текста позволяет снять с Жуковского обвинения в сознательном искажении исторических фактов. Исповедь и причащение умирающего были обязательным элементом быта пушкинского времени. Слова Николая I, сказанные Жуковскому — «Пушкина мы насилу заставили умереть, как христианина», — свидетельствуют, что не Жуковский создавал легенду о христианском смирении Пушкина, а Николай I говорил о Пушкине как о «безбожнике», а следовательно, бунтовщике. В атмосфере журнальной травли, которая сопутствовала Пушкину последние годы, письмо Жуковского было единственной чистой нотой, которую могла слышать читающая Россия. Здесь Пушкин был назван национальным гением и впервые прозвучали слова о мировом значении Пушкина, слова, обличающие светское общество, равнодушное к гибели поэта. В письме же к Бенкендорфу Жуковский почти прямо обвинял его (а следовательно, и Николая I) в гибели Пушкина.

Доклад С. Л. Абрамович «Переписка Жуковского с Пушкиным в ноябре 1836 года» был посвящен анализу материалов, связанных с ноябрьской дуэльной историей Пушкина, в которой, как известно, принял деятельное участие В. А. Жуковский. С. Л. Абрамович прокомментировала одну забытую записку Жуковского к Н. Н. Пушкиной, опубликованную П. И. Бартеневым в 1889 году — без точной даты. Она установила, что эта записка была написана 15 ноября 1836 года — в драматический момент переговоров по поводу вызова Пушкина. С. Л. Абрамович удалось датировать еще один документ, опубликованный Э. Г. Герштейн в 1962 году в журнале «Новый мир». Данные камер-фурьерских журналов позволили установить, что это письмо к С. А. Бобринской, в котором императрица передает впечатления о бале, состоявшемся 15 ноября в Аничковом дворце, написано было на следующий день — 16 ноября 1836 года. Оба письма проливают свет на события одного преддуэльного дня, о котором до сих пор почти ничего не было известно. Общий обзор ноябрьской переписки говорит о том, что Жуковский в трагические преддуэльные дни стоял к Пушкину еще ближе, чем нам представлялось это ранее.

Сообщение канд. филол. наук Р. Ю. Данилевского (Ленинград) «Швейцарские дневники Жуковского» было посвящено анализу впечатлений, полученных поэтом во время посещения им Швейцарии в 1821 и 1832—1833 годах. Страницы дневника, который вел Жуковский в Швейцарии, отличаются яркими словесными пейзажами. В них сказался не только талант Жуковского-прозаика, но и наблюдательность рисовальщика и живописца. Известные в определенной степени современникам — благодаря опубликованным литературно обработанным письмам Жуковского, а также его устным рассказам, — его словесные пейзажи Швейцарии повлияли, как полагает докладчик, на прозу Пушкина, на восприятие Альпийских гор А. И. Герценом и Л. Н. Толстым. Швейцарские дневники Жуковского свидетельствуют об интенсивном его общении с писателями, художниками, педагогами Цюриха, Женевы, Лозанны и других городов, о его интересе к общественной жизни страны. Среди собеседников поэта были патриархи швейцарской культуры Ш-В. Бонштеттен и Ф. С. Лагарп, писатель И. Г. Фюссли и многие

lib.pushkinskijdom.ru

другие. Швейцария оставалась для Жуковского, как и для его учителя — Н. М. Карамзина, страной, народ которой добился буржуазно-демократических свобод, отсутствовавших в Российской империи. Вместе с тем Жуковский, как русский писатель-гуманист и честный наблюдатель западноевропейской поэзии, не мог не видеть бедственного положения якобы «счастливых» альпийских пастухов. В дневниках Жуковского отразился яркий эпизод из длительной истории русско-швейцарского культурного общения.

О письмах А. С. Пушкина к П. А. Вяземскому 1820 года, содержащих отзывы поэта о Жуковском, рассказала хранитель Пушкинского фонда Рукописного отдела ИРЛИ Р. Е. Теребенина (Ленинград). Во всех изданиях переписки Пушкина отрывок его письма к Вяземскому от 28 марта — «Deux grands auteurs, les héros du Parnasse» — и первая редакция письма, датируемого около 21 апреля («Радуюсь, милый Вяземский, что преображенский мой приятель. . .»), печатались отдельно. В сообщении Р. Е. Теребениной было показано, что они представляют собой части одного и того же письма, так и не отправленного по назначению. В новой редакции письма, написанной около 21 апреля, поэт смягчил характеристики П. А. Катенина и В. А. Жуковского. Содержавшаяся в первоначальной редакции от 28 марта 1820 года французская эпиграмма кн. Н. С. Голицына, направленная против Жуковского и Батюшкова, была исключена Пушкиным из текста письма.

Зав. отделом живописи XVIII—первой половины XIX века Государственного Русского музея Г. В. Смирнов (Ленинград) выступил с сообщением о живописных произведениях В. А. Жуковского, хранящихся в собрании музея. Тремя картинами, находящимися в фондах Государственного Русского музея, по-видимому, исчерпывается все, что наличествует в настоящее время из произведений Жуковского, выполненных в технике масляной живописи и, вероятно, почти все, что было в этом роде сделано Жуковским (в Московском университете в свое время хранилась еще одна картина, исполненная Жуковским, когда ему было 14 лет). Жуковский, несомненно, владел техническими знаниями и профессиональными навыками не только в графических искусствах, но и в живописи. По надписям на оборотной стороне первой картины «Два монаха на террасе виллы Маттеи. Вид на Римскую Кампанью» в докладе была прослежена история картины, которую Г. В. Смирнов предположительно датировал 1838—1839 годами. Живописные произведения Жуковского, отметил в заключение докладчик, дороги нам как свидетельство неувядающей любви поэта к «изящным искусствам», которая сопутствовала ему в течение всей жизни.

Ст. научн. сотр. Всесоюзного музея А. С. Пушкина Л. П. Февчук (Ленинград) в своем сообщении рассказала о тех изобразительных материалах в собрании музея, которые относятся к Жуковскому. В собрании ВМП представлены и собственные работы Жуковского: его зарисовки могилы А. А. Воейковой в Ливорно, окраины Оренбурга, Печерской лавры и Георгиевского монастыря в Крыму (акварель), несколько офортов Жуковского — видов Царского Села и окрестностей Петербурга, а также альбом с литографированными по рисункам Жуковского видами Павловска. Значительный интерес представляет также альбом, заполненный акварелями и перовыми рисунками Гергарда Рейтерна (1830—1832), хорошо известный Жуковскому. Наибольшую ценность, по мнению Л. П. Февчук, представляют литографированный О. Эстеррейхом в 1820 году портрет Жуковского с дарственной надписью изображенного А. С. Пушкину и рисунок Жуковского — Пушкин в гробу.

В сообщении ст. научн. сотр. Гос. музея А. С. Пушкина Н. С. Нечаевой (Москва) «Жуковский в собрании Государственного музея А. С. Пушкина» была коротко охарактеризована коллекция изобразительных, книжных и рукописных материалов, относящихся к Жуковскому. В книжном фонде с большой полнотой представлены прижизненные издания Жуковского (книги с дарственными надписями, адресованными Д. В. Дашкову, М. П. Каченовскому, М. Е. Лобанову, А. И. Тургеневу, А. М. Тургеневу, И. П. Шамбо). Особенно интересна дарственная надпись на первом томе «Баллад и повестей» (СПб., 1831): «Сказочнику от балладника», — предположительно, обращенная к Пушкину. В рукописном отделе музея хранится дневник Д. В. Олсуфьева за 1851—1852 годы с записью о смерти В. А. Жуковского. Имеются также около 20 альбомов и рукописных сборников 1810—1840-х годов (столичных и провинциальных) со списками произведений Жуковского. Среди изобразительных материалов — рисунок поэта 1837 года «Вид флигеля и церкви в Мишенском» (тушь, перо), офорты его работы и акватинты, исполненные А. Кларою по оригиналам Жуковского. Значительна иконография поэта, скульптурные портреты; представлены виды мест, связанных с Жуковским. К 200-летию Жуковского открыта выставка в библиотеке Розанова и в одном из залов музея.

Слушая доклады, посвященные изобразительным материалам, связанным с Жуковским, присутствующие имели возможность видеть их диапозитивное изображение. Последний день конференции органично завершал небольшой концерт артистов Ленинградской консерватории, исполнявших романсы на стихи Жуковского.

Закрывая конференцию, заместитель директора Института русской литературы доктор филол. наук А. Н. Иезуитов

lib.pushkinskijdom.ru

подвел ее итоги. Он отметил, что в целом конференция прошла успешно. Объединив филологов, искусствоведов и писателей из различных городов страны, известных специалистов и серьезных исследователей, она стала очень серьезным этапом в становлении научного изучения творчества Жуковского и заметным событием нашей культурной жизни. Наша задача заключается не только в том, чтобы осмыслить творчество поэта, но также и в том, чтобы извлечь те уроки, которые содержит жизнь и творчество Жуковского. Это прежде всего уроки активного гуманизма, органического единства слова и дела. Поэта на протяжении всей его жизни отличало постоянное заступничество за людей, умение любить не только человечество в целом, но и каждого конкретного человека, жизни и судьбе которого он сочувствовал. Прошедшая конференция была первой Всесоюзной научной конференцией, посвященной жизни и творчеству В. А. Жуковского. Целесообразно проводить такие конференции регулярно, раз в пять лет. Перед советской наукой встают новые серьезные задачи по изучению богатого творческого наследия поэта. Главная из них — это подготовка многотомного собрания сочинений Жуковского (условно говоря, полуакадемического). В перспективных планах Института — специальный выпуск «Ежегодника Рукописного отдела», посвященный Жуковскому, аннотированный указатель материалов Литературного музея Пушкинского Дома по Жуковскому, сборник статей по материалам конференции «Жуковский и русская культура» и др.

После окончания конференции, 3 февраля, участники ее вместе с представителями Союза писателей СССР возложили венки к могиле Жуковского в Некрополе Александро-Невской Лавры. Здесь выступил поэт М. А. Дудин.

Для гостей Ленинграда была организована автобусная экскурсия по литературным памятным местам нашего города, связанным с жизнью Жуковского.

С. А. Кибальник

ЗАСЕДАНИЕ, ПОСВЯЩЕННОЕ ПАМЯТИ ЧЛЕНА-КОРРЕСПОНДЕНТА АН СССР Б. Г. РЕИЗОВА

4 ноября 1982 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) состоялось совместное заседание сектора новой русской литературы института и Кафедры зарубежных литератур Ленинградского государственного университета им. А. А. Жданова, посвященное 80-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР Б. Г. Реизова. В этом заседании приняли участие более ста человек — научных работников, преподавателей, аспирантов Ленинграда.

Заседание открыл директор института академик А. С. Бушмин. В своем вступительном слове он сказал: «Мы собрались сегодня, чтобы почтить память доктора филологических наук, профессора, заслуженного деятеля науки РСФСР, члена-корреспондента АН СССР, лауреата Государственной премии СССР Бориса Георгиевича Реизова в связи с исполнившимся 1 ноября 80-летием со дня его рождения. Б. Г. Реизов — один из крупнейших знатоков и оригинальный исследователь истории западноевропейских литератур и русской классической литературы, видный специалист в области теории литературы и методологии литературоведения. Окончив в 1926 году филологический факультет Северо-Кавказского университета в Ростове-на-Дону, а затем в 1930 году аспирантуру в Ленинграде, Борис Георгиевич в течение 50-ти лет занимался интенсивной творческой, педагогической и научно-организаторской деятельностью. 40 лет жизни он отдал Ленинградскому университету, где был одним из ведущих и самых почитаемых профессоров Кафедры зарубежных литератур, в течение многих лет (1958—1976) заведовал кафедрой и одновременно, в 1962—1969 годах, возглавлял филологический факультет. Б. Г. Реизов был блестящим лектором, общительным человеком, талантливым и благожелательным воспитателем научной смены. Во многих вузах и научных институтах страны работают доктора и кандидаты наук, прошедшие непосредственную школу Бориса Георгиевича. На протяжении ряда лет Б. Г. Реизов на общественных началах участвовал в деятельности Пушкинского Дома, а с января 1977 года стал штатным сотрудником сектора теоретических исследований. По его инициативе был задуман и в настоящее время осуществлен коллективный труд „Литература и живопись“ (1982). Б. Г. Реизов — автор более 400 работ, в том числе 20 фундаментальных книг. Среди них — монографии о Бальзаке, Флобере, о французском историческом романе в эпоху романтизма, о французском романе XIX века, книги о творчестве Вальтера Скотта, об итальянской литературе XVIII**

lib.pushkinskijdom.ru

века, а также знаменитая трилогия о Стендале (1968—1978).[1] Велика роль Б. Г. Реизова и как автора вступительных статей, комментатора и редактора издававшихся у нас произведений классиков мировой литературы. Он принимал активное участие в подготовке издания „Библиотеки всемирной литературы“ в 200-х томах. Труды Бориса Георгиевича получили международное признание. Член Союза писателей СССР со дня его основания, Б. Г. Реизов в течение длительного времени входил в состав редакционной коллегии журнала „Звезда“. Он был даровитый и трудолюбивый исследователь, полный творческой энергии и инициативы в постановке и разработке важных научных проблем. Он самозабвенно отдавался избранному делу, вдохновляя своим примером других. Прошло более года, как Б. Г. Реизова нет среди нас. Он скончался 21 марта 1981 года.[2] Но для живых он навсегда останется живым своими превосходными трудами, вошедшими в основной фонд достижений советской и мировой науки».

Профессор Н. И. Соколов в докладе «Русская литература в трудах Б. Г. Реизова» отметил, что методологические основы изучения национальных литератур, их роли в мировом литературном процессе Б. Г. Реизов разносторонне осветил в статье «Об изучении литературы в современную эпоху» (1965). Вопросами развития русской литературы, ее связей с западноевропейскими литературами он занимался на протяжении всей своей научной и педагогической деятельности. Обширен круг русских писателей, интересовавших ученого. Первое место в его трудах занимают статьи о творчестве А. С. Пушкина («Понятие свободы у Пушкина», «Пушкин и Наполеон», «Пушкин, Тацит и „Борис Годунов“»). В них раскрыта многосторонняя связь поэта с развитием европейской исторической мысли и литературы, подчеркивается самобытный, национальный характер его творчества. В исследовании «Драматическая трилогия А. К. Толстого» большой интерес представляют параллели трилогии с творчеством Вальтера Скотта, Фридриха Шиллера, с романом Альфреда де Виньи «Сен-Мар». В «Заметках о Лермонтове» раскрыты широкие параллели стихотворений «Спор» и «Парус» в русской и мировой поэзии. Важное место в ряду работ ученого занимает цикл трудов о творчестве Ф. М. Достоевского («К вопросу о влиянии Диккенса на Достоевского», «„Преступление и наказание“ и проблемы европейской действительности», «„Униженные и оскорбленные“ Достоевского и проблемы зарубежных литератур» и др.). В них всесторонне обоснован следующий вывод: «Достоевский рассматривал историческую роль русского народа как синтез европейского развития, как разрешение национальных и общественных противоречий, раздирающих современное человечество». Труды Б. Г. Реизова о русской литературе — ценный и глубокий вклад в освещение ее многосторонних связей с мировым литературным процессом.

Профессор И. П. Володина в докладе «Б. Г. Реизов как исследователь итальянской литературы» подчеркнула, что всем работам ученого был присущ глубокий историзм, проявляющийся не только в исследовании быта и литературных форм, но главным образом в изучении общественного сознания и идейной борьбы эпохи. Так, например, в книге «Итальянская литература XVIII века» (1966) Б. Г. Реизов попытался восстановить реальный исторический облик эпохи Просвещения в Италии. Отвергая широко распространенный взгляд на литературу XVIII века как творение одиноких гениев и великих людей, непонятных современникам, ученый изучает творчество просветителей как выражение определенных потребностей времени, как борьбу, движение и развитие, которое обусловливает смену эпох, форм познания и литературных направлений. В монографии «Карло Гольдони» (1957) Б. Г. Реизов показал, что творчество крупнейшего драматурга XVIII века не взлет гения-одиночки, а закономерное явление в развитии литературы эпохи. Новатором показал себя Борис Георгиевич в изучении итальянского романтизма. Включая последний в сферу европейских духовных интересов, ученый отмечает значительное влияние на идеи романтиков не только английской и французской эмпирической и сенсуалистической философии XVIII—начала XIX века, но также и немецкой философии тождества, сыгравшей важную роль в формировании эстетической системы Л. ди Бреме и Дж. Леопарди. Изучая исторический роман и драму эпохи романтизма, Б. Г. Реизов показывает, что проблема интерпретации истории, имевшая важное значение и для итальянских романтиков, рассматривалась ими как закономерный процесс поступательного развития, а не просто смены эпох. Философия истории А. Мандзони имела своей задачей утвердить нравственный смысл истории, обнаружить закономерности в судьбе не отдельной личности, а в судьбах народов и государств. В статье «Итальянская новелла 1860—1914 гг.» Б. Г. Реизов прослеживает историю этого малого жанра на широком историко-литературном фоне от его истоков в эпоху Возрождения и до начала XX века. Завершают исследования Б. Г. Реизова по итальянской литературе статьи о Л. Пиранделло и восприятии его произведений в России.

[1] Подробнее см.: Список опубликованных работ чл.-корр. АН СССР проф. Б. Г. Реизова. — В кн.: История и современность в зарубежных литературах. Л., 1979, с. 7—17.

[2] См.: Памяти Бориса Георгиевича Реизова. — Русская литература, 1981, № 3, с. 216—218.

lib.pushkinskijdom.ru

Доктор филол. наук В. П. Комарова (БАН АН СССР) в докладе «Б. Г. Реизов и некоторые проблемы изучения английской литературы» показала, что интерес ученого к творчеству Вальтера Скотта связан с изучением исторических жанров в европейских литературах. Историзм Скотта проявился в правдивом изображении исторических событий, общественных движений и народных нравов, психологии целых социальных групп. Такие проблемы, как диалектика добра и зла в истории, соотношение политики и нравственности, роль национальных традиций в истории, являются центральными для романов Скотта. Б. Г. Реизов показал, как в романах Вальтера Скотта судьбы самых незаметных персонажей и народных масс связаны с судьбой государства. Особенно существенной была для ученого проблема соотношения правды и вымысла в романах Скотта. Романист всегда остается историком, а его вымысел помогает передать глубокую правду истории, психологию тамплиеров, пуритан, католиков, и вместе с тем Скотт всегда был сыном своей страны и своей эпохи в изображении политических и этических конфликтов прошлого. Скотт не мог отнестись беспристрастно, например, к якобинскому террору или к мировосприятию тамплиеров. Скотт заботился о воздействии своих произведений на читателей и обнаруживал в истории нравственный смысл: возмездие в конце концов всегда настигает злодеев. В трудах Б. Г. Реизова, посвященных творчеству Вильяма Шекспира, рассматриваются преимущественно проблемы, связанные с восприятием Шекспира в позднейшие эпохи. Исследователь пришел к важнейшему методологическому выводу: во все эпохи Шекспир был орудием в общественной борьбе, так как его драмы — не только психологические, но и философские, исторические и социальные произведения.

Доцент Т. В. Соколова в докладе «Специфика романтического символа во французской литературе» рассказала о своих новых разысканиях, путь которых ей подсказал Б. Г. Реизов своей книгой «Французская романтическая историография. 1815—1830» (1956). Б. Г. Реизовым было отмечено и в некоторых аспектах проанализировано такое интересное явление французского романтизма, как «символический стиль». Вопрос о романтическом символизме включает и ряд неизученных аспектов, из которых в докладе рассматривается только один: специфика романтического символа по сравнению с классической аллегорией.

Романтический символ соединяет в себе, наряду с чертами, унаследованными от классической аллегории (двуплановость, объективность), и такие особенности, как конкретность и многозначность. В конкретности и объективности романтического символа реализуется характерный для поэтов романтизма интерес к изображению внешнего, вещественного мира, преимущественно в зрительно воспринимаемом аспекте. Благодаря многозначности символический образ отличается большей глубиной, чем аллегорический, так как он не просто вводит в произведение ту или иную идею или явление, но подразумевает наличие определенной организующей их системы, «порядка вещей», т. е. определенной закономерности. Если аллегория подчиняется классическому стереотипу с его ориентацией на античные образцы, то романтический символ зависит только от оригинального художественного мышления автора, и это дает ему широкие возможности. Поэтому именно символ становится одним из жанрообразующих элементов философской поэмы романтизма, которую справедливо определять как поэму философско-символическую.

«Из истории русско-славянской мифологии» — так назывался доклад доктора филол. наук Ф. Я. Приймы, посвященный теме, близкой к области научных интересов Б. Г. Реизова, — об образе Услада, бытовавшем в русской литературе XVIII—XIX веков. Эпоха сентиментализма, сказал докладчик, испытывала повышенную потребность в образе Услада, которого все руководства по отечественной мифологии называли общеславянским божеством пиршеств и увеселений. Облеченный функциями древнегреческого Бахуса, Услад вошел в произведения М. М. Хераскова, Г. Р. Державина, М. Д. Чулкова, А. Х. Востокова. Позднее, в сочинениях В. А. Жуковского, В. Л. Пушкина, П. А. Вяземского, Ф. И. Глинки Услад освобождается от атрибутов божественной власти и низводится в разряд полулегендарных певцов Древней Руси. В отдельных же стихотворениях П. А. Катенина, Н. М. Языкова и А. С. Хомякова Услад наделяется качествами независимого от власти князей и господ певца, провидца и поэта-гражданина. В литературе эпохи реализма образ Услада постепенно сходит на нет. Н. Г. Чернышевский, И. С. Аксаков и другие критики характеризуют Услада как образ искусственный, созданный воображением сентименталистов. Окончательно же дискредитируется образ Услада в начале XX века, когда была установлена истинная причина его возникновения — ошибочное прочтение Сигизмундом Герберштейном летописного предания об учреждении князем Владимиром Святославичем пантеона языческих богов в Киеве: «Постави Перуна деревяна, а голова его серебряна, а ус злат». (Ипатьевская летопись, под 980 годом). В изданных впервые на латинском языке в 1549 году в Вене «Записках о московитских делах» Герберштейна летописное «ус злат» превратилось в собственное имя «Услад». В изданной в 1582 году в Крулевце на польском языке «Хронике» Матвея Стрыйковского это ошибочное прочтение было повторено и приукрашено. «Услад» перешел в «Синопсис» Иннокентия Гизеля,

lib.pushkinskijdom.ru

первое издание которого на русском языке увидело свет в 1674 году. Как первое учебное пособие по древнерусской истории, «Синопсис» получил самое широкое распространение. На протяжении XVIII века в одном только Петербурге он выдержал около 20 изданий и оказал тем самым огромное воздействие на сознание русских читателей.

В докладе «Б. Г. Реизов как исследователь французской литературы» доктор филол. наук П. Р. Заборов сказал, что в центре внимания Б. Г. Реизова находились Стендаль, Бальзак, Флобер, Золя, а также де Сталь, Гюго, Мериме, Жорж Санд, писатели первого ряда. Однако ученый не пренебрегал и такими именами, как П. Борель, Ж. Жанен, Шанфлери, Дюранти, Мюрже. Чаще всего писатели второго и третьего рядов присутствовали в его трудах в качестве литературного фона. Вместе с тем исследователь не мыслил себе изучение французской литературы вне ее европейского окружения. В центре внимания автора книги «Французский исторический роман в эпоху романтизма» (1958) — Вальтер Скотт; Франция и немецкая литература — важнейший аспект книги Б. Г. Реизова «Между классицизмом и романтизмом: спор о драме в период первой империи» (1962); итальянская тема широко представлена в трилогии о Стендале. На протяжении всей творческой жизни Б. Г. Реизов тяготел к монографическому исследованию. Но он был также мастером лаконичных этюдов и заметок. Не прошел он мимо жанра публикаций, а иногда выступал и как рецензент. Его перу принадлежат многочисленные статьи, сопровождающие издания французских классиков, и примечания к ним. Наивысшим же его достижением в этой сфере филологического труда явилась подготовка совместно с профессором А. А. Смирновым пятнадцатитомного собрания сочинений Стендаля (1937—1949). В этом образцовом издании Б. Г. Реизов проявил себя и как одаренный переводчик. Разносторонняя деятельность Б. Г. Реизова, исследователя французской литературы, сыграла весьма ощутимую роль в истории отечественной науки и культуры. Он расширил и углубил наше понимание французского XIX века, и прежде всего, французских романтизма и натурализма. Он стимулировал дальнейшую работу в этой области, способствовал духовному обогащению миллионов советских людей.

В докладе «Инонациональный контекст в изучении национальных литератур» доктор филол. наук К. И. Ровда отметил, что за последние десятилетия у нас много внимания уделяется системному изучению мировой литературы. Но всякая общность в большей или меньшей мере является абстракцией. Наиболее содержательная общность — это национальная литература. Ее неповторимость, индивидуальность характеризуется такой специфической особенностью, как национальный язык, присущий только ей одной, одному, породившему ее народу, тогда как мировая литература — это, в сущности, переводы. Все общности (мировая, региональная, зональная и др.), стоящие над национальной литературой, служат, в конечном счете, постижению всего богатства национальных литератур, богатства особенного, индивидуального, отдельного и вместе с тем общего. В ряду других ученых Б. Г. Реизов не только теоретически ставил эту проблему, но и блестяще показал пример конкретного изучения предмета в своих трудах, добиваясь поразительных результатов, в частности, в исследованиях по русской литературе (А. С. Пушкин, А. К. Толстой, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский). В последнее время у нас и в социалистических странах появляются подобные труды, среди которых можно назвать фундаментальный труд чешских литературоведов Р. Паролека и И. Гонзика «Ruská klasická literatura» (1977), коллективный труд в двух томах словацких ученых «Medziliterárny kontext slovanskej socialistickej literatury» (1977, 1980), сборник «Современная литература Чехословакии в контексте европейских социалистических стран» (1981) со статьями советских и чехословацких филологов. В издаваемой Пушкинским Домом четырехтомной «Истории русской литературы» отмечается, что русская литература «рассматривается в рамках мирового литературного процесса».[3] Словом, как бы мы ни изучали закономерности развития мировой литературы, познать все ее многоцветье невозможно без учета национальных литератур. И наоборот, своеобразие национальных литератур непостижимо без связи с международным литературным контекстом. Такова диалектика литературно-теоретической мысли, таков сложный путь познания литературного развития человечества.

Вдова ученого Т. Л. Лапина-Реизова в своем кратком слове поблагодарила организаторов заседания, докладчиков и всех присутствующих за то, что они почтили память Б. Г. Реизова.

Участники заседания осмотрели выставку научных трудов Б. Г. Реизова, подготовленную в Большом конференц-зале института сотрудниками библиотеки ИРЛИ К. Ф. Ванягиной и Л. Г. Мироненко.

Ю. К. Бегунов

---

[3] История русской литературы в 4-х т., т. I, Древнерусская литература. Литература XVIII века. Л., 1980, с. 6.

lib.pushkinskijdom.ru

НЕОПРАВДАННЫЕ УПРЕКИ

Хотелось бы кратко отозваться на реплику И. Сучко («Литературная газета» от 2 марта с. г.) по поводу книги Н. А. Грозновой «Счастье борца. О романе Н. А. Островского „Как закалялась сталь“» (М., «Просвещение», 1981), озаглавленную «Путаница вместо помощи».

Автор реплики уверяет, что читатель помощи от книги не получит, книга его только запутает!

Смею в свою очередь уверить читателя: Не запутает! Наоборот — читатель получит очень хорошую ориентацию в оценке наследия замечательного писателя.

Даже из заключительных строк самой «Реплики» видно, что речь идет в сущности о хорошей книге. Но как неуважительно говорится о ней в «Реплике», какими неубедительными выглядят аргументы, обвинения!

Так, приведя слова из книги: «Событийная канва этих романов («Как закалялась сталь» Н. Островского и «По ту сторону» В. Кина) совпадает вплоть до деталей, до отдельных (!) ситуаций», — И. Сучко утверждает, что будто бы Н. А. Грознова тем самым представляет читателю Н. Островского «эпигоном» В. Кина. Как можно было не заметить, что раздел в книге «Счастье борца», из которого выхвачено предложение, написан именно ради того, чтобы охарактеризовать внутреннюю полемичность романа Н. Островского по отношению к роману В. Кина?! Н. Грознова пишет: «. . .зыбкость, неустойчивость социальных связей героя В. Кина с окружающим миром. . . не удовлетворяла Островского художника. . . Автор „Как закалялась сталь“. . . не мог согласиться с тем разрешением конфликта, которое дал В. Кин. . .» (с. 69); сопоставление романов показывает, «сколь несовместимым был мир чувствований героев В. Кина и Н. Островского» (с. 91) и др.

Далее. Автор «Реплики» оспаривает очевидную мысль о том, что роман «Рожденные бурей» не был автобиографичен. Просто нелепа его попытка на основании всего лишь одного утверждения, что герой романа, как и Н. Островский в юности, «кочегарит», усматривать автобиографизм в романе «Рожденные бурей».

И. Сучко пытается приписать автору книги противоречия в высказываниях там, где этих противоречий нет. Например, И. Сучко считает, что в монографии «Счастье борца» запутан вопрос о степени изученности советской критикой творчества Н. Островского. Он «не заметил», что в главе «Критика 1930—1970-х годов о творчестве Н. А. Островского. (Проблемы, суждения)», с одной стороны, отдается должное всему тому, что накоплено в изучении Н. Островского («Исследователи создали науку о творчестве Н. А. Островского. . .» и т. д. — с. 12), а с другой, речь ведется о частной проблеме — о том, что романы Н. Островского недостаточно обстоятельно рассмотрены «в ряду вершинных литературных явлений XX века» (с. 18—19). Никакого противоречия в этих замечаниях нет. Автор монографии просто-напросто привлекает внимание современных литературоведов к некоторым малоизученным вопросам.

Не будем останавливаться на других критических замечаниях И. Сучко. Они к тому же мелочны.

Единственный оправданный упрек, который надо принять, — это происшедшая по недосмотру ошибка в подписи под одной из фотографий.

Подобные «реплики» бесполезны для читателя. Они лишь могут внести путаницу и в восприятие творчества Н. Островского, и в прочтение ценной книги Н. Грозновой.

В. А. Ковалев

lib.pushkinskijdom.ru

НОВЫЕ КНИГИ

Антюхин Г. В. Кольцовские места. Воронеж, Изд-во Воронежского ун-та, 1982. 63 с.

Афанасьев В. В. Рылеев. Жизнеописание. М., «Молодая гвардия», 1982. 319 с. (Жизнь замечательных людей Серия биогр. Осн. в 1933 г. М. Горьким. Вып. 6 (625)).

Барокко в славянских культурах. [Сб. статей. Редколлегия: А. В. Липатов и др.]. М., «Наука», 1982. 351 с. (АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики).

Бахтин В. С. Сказки, песни, частушки, присловья Ленинградской области, записанные Владимиром Бахтиным. Л., Лениздат, 1982. 528 с.

Бурсов Б. И. Избранные работы. В 2-х т. Л., «Художественная лит-ра», 1982. Т. 1 — 606 с. Т. 2. — 638 с.

Волгин И. Л. Достоевский-журналист. («Дневник писателя» и русская общественность). Пособие к спецкурсу. М., Изд-во МГУ, 1982. 75 с.

Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., «Наука», 1982. 183 с. (АН СССР. Отд-ние лит-ры и языка. Пушкинская комиссия).

Гейченко С. С. Пушкиногорье. [Послесл. А. Ларионова]. М., «Молодая гвардия», 1981. 278 с.

Гусева Л. Н., Короткая Л. Л. История древней русской литературы и литературы XVIII в. Метод. пособие. Минск, Изд-во БГУ, 1982. 111 с.

Дементьев В. В. Избранные произведения. В 2-х т. М., «Современник», 1982. Т. I — 527 с. Т. II — 541 с.

Заславский И. Я. Пушкин и Украина. Украинские связи поэта, украинские мотивы в его творчестве. Киев, «Вища школа», 1982. 152 с.

История русского драматического театра. В 7-ми т. [Т. 6. 1882—1897. Т. К. Шах-Азизова, Т. М. Родина, Ю. А. Дмитриев и др.]. М., «Искусство», 1982. 575 с.

Книга нежности. Колыбельные песни народов СССР. [Сост. В. Александров. Вступит. статья Р. Гамзатова. Худож. К. Сошинская]. М., «Молодая гвардия», 1982. 159 с.

Колобанов В. А. Владимиро-суздальские литературные памятники XIV—XVI веков. Учеб. пособие. М., МГПИ, 1982. 172 с. (Московский гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина).

Концепция человека в русской литературе. [Сб. статей. Редколлегия: Б. Т. Удодов (науч. ред.) и др.]. Воронеж, Изд-во Воронежского ун-та, 1982. 116 с.

Литературный процесс и русская журналистика конца XIX—начала XX века, 1890—1904. Буржуаз.-либерал. и модернист. изд. [Редколлегия: Б. А. Бялик (отв. ред.) и др.]. М., «Наука», 1982. 372 с. (Ин-т мировой лит-ры).

Муза Е. В., Овчинникова С. Т. В залах московского пушкинского музея. [Путеводитель]. М., «Московский рабочий», 1982. 79 с.

Музей М. Е. Салтыкова-Щедрина. Калинин. [Экспозиция]. Калинин, Б. и., 1982. [12] с.

Назиров Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Саратов, Изд-во Саратовского ун-та, 1982. 160 с.

Нестеренко А. А. Авторское начало в эпическом произведении. Учеб. пособие к спецкурсу. М., Б. и., 1982. 114 с. (Московский гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина).

О традициях и новаторстве в литературе. Межвуз. науч. сб. [Редколлегия: Б. С. Синенко (отв. ред.) и др.]. Уфа, БГУ, 1980, 135 с.

Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. [Вступит. статья М. Полякова, с. 5—38]. М., «Сов. писатель», 1982. 511 с.

Поламишев А. М. Театр Н. В. Гоголя. Природа театральности прозы писателя. М., «Сов. Россия», 1982. 118 с.

Поэтика реализма. [Межвуз. сб. Редколлегия: Л. А. Финк (отв. ред.) и др.]. Куйбышев, КГУ, 1982. 159 с.

Поэты тютчевской плеяды. [Сборник. Сост. В. Кожинов, Е. Кузнецова. Вступит. статья В. Кожинова. Статьи об отд. поэтах и примеч. Е. Кузнецовой]. М., «Сов. Россия», 1982. 398 с.

Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. [Сборник. Сост., вступит. статья и примеч. В. К. Кантора, А. Л. Осповата]. М., «Искусство», 1982. 544 с.

Русские народные сказки Пудожского края. [Сборник. Сост. и автор вступит. статьи А. П. Разумова, Т. И. Сенькина]. Петрозаводск, «Карелия», 1982. 366 с. (Памятники фольклора Карелии).

Савинова Р. Ф. Тогда все дышало надеждой. А. И. Герцен во Владимире, 1838—1840. Ярославль, Верхне-Волжское книжное изд-во, 1982. 144 с.

Савченко Н. К. Сюжетосложение романов Ф. М. Достоевского. Пособие по спецкурсу. М., Изд-во МГУ, 1982. 125 с.

Труды по русской и славянской филологии. Тарту, ТГУ, 1981. 115 с. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 513).

Фомичев С. А. Грибоедов в Петербурге. Л., Лениздат, 1982. 206 с.

Фортунатов Н. М. Чехов и нижегородцы. Горький, Волго-Вятское книжное изд-во, 1982. 160 с.

lib.pushkinskijdom.ru

Абрамов А. М. В соавторстве со временем. Исслед., статьи, лит. портреты. М., «Современник», 1982. 334 с.

Актуальные проблемы стиховедения и вопросы финно-угорского стихосложения. Труды по метрике и поэтике. [Редколлегия: Ю. К. Тальвет (отв. ред.) и др.]. Тарту, ТГУ, 1981. 165 с. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 587).

Амиров Р. К. Чтобы шагнуть в завтра. [Статьи]. Уфа, Башкирское книжное изд-во, 1982. 256 с.

Баранов В. И., Бочаров А. Г., Суровцев Ю. И. Литературно-художественная критика. [Учеб. пособие для вузов по спец. «Журналистика»]. М., «Высшая школа», 1982. 207 с.

Белая Г. А. Философско-эстетические проблемы современной литературы. М., о-во «Знание» РСФСР, 1982. 40 с.

Беленький Е. И. На земле, жаждущей человека. Очерки и статьи. Омск, Книжное изд-во, 1982. 303 с.

Билюкина А. А. Якутская советская драматургия 20-х годов. [Отв. ред. Н. С. Сивцева]. Новосибирск, «Наука», 1982. 84 с.

Бочаров А. Г. Жанры литературно-художественной критики. Лекции. М., Изд-во МГУ, 1982. 51 с.

Васильев В. В. Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества. М., «Современник», 1982. 230 с.

Воспоминания о Михаиле Луконине. [Сборник. Сост. М. Луговская. Худож. Ю. Алексеева]. М., «Сов. писатель», 1982. 240 с.

Всеми красками души. Очерки о мастерах лит-ры и искусства. М., «Красная звезда», 1982. 80 с.

Гавриленко П. П. Михаил Шолохов — наш современник. Алма-Ата. «Жазушы», 1982. 190 с.

Галанов Б. Е. Валентин Катаев. Очерк творчества. М., «Детская лит-ра», 1982. 113 с.

Горшенин А. В. Человек среди людей. Литературно-критические статьи. Новосибирск, Западно-Сибирское книжное изд-во, 1982. 128 с.

Дементьев В. В. Держатели огня. (Многонац. совр. сов. поэзия). М., «Знание», 1982. 64 с.

Детская литература 1982. Сб. статей. М., «Детская лит-ра», 1982. 206 с.

Дзюба И. М. Грани кристалла. Очерк становления единства многонац. сов. лит-ры. М., «Мысль», 1982. 198 с.

Ершов Г. А. Серафимович. Страницы жизни, борьбы и творчества. М., «Современник», 1982. 334 с.

Инжеватов И. К. Литература и жизнь. Лит.-критич. статьи. Саранск, Мордовское книжное изд-во, 1982. 272 с.

Катышева Д. Н. Режиссура самодеятельного театра: Категория жанра в драме. Лекции по курсу. Л., ВПШК, 1982. 84 с.

Ковалев В. А. Леонид Леонов. Семинарий. [Учеб. пособие для пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит-ра»]. М., «Просвещение», 1982. 192 с.

Ковалев В. А. Навстречу современности. Статьи о советской литературе. М., «Современник», 1982. 222 с.

Коробов В. И. Ближние странствия. М., «Молодая гвардия». 1982. 192 с.

Лесневский С. С. «Я к вам приду». Поэты. Поэзия. Время. [Сборник статей]. М., «Сов. писатель», 1982. 367 с.

Литература и живопись. [Сб. статей. Редколлегия: А. Н. Иезуитов (отв. ред.) и др.]. Л., «Наука», 1982. 288 с. (Ин-т русской лит-ры).

Литературное содружество народов СССР. [Сб. статей. Редколлегия: О. А. Бакинидзе, Г. И. Ломидзе]. Тбилиси, Изд-во Тбилисского ун-та, 1982. 195 с. (Тбилисский гос. ун-т, Ин-т мировой лит-ры).

Лобанов М. П. Размышления о литературе и жизни. [Сборник]. М., «Сов. Россия», 1982. 304 с.

Логвинов А. С. На стрежне жизни. (Литературно-критические статьи). Тула, Приокское книжное изд-во, 1982. 175 с.

Лукьянов Б. Г. В. И. Ленин и художественная критика. М., «Современник», 1982. 222 с.

Любарева Е. П. Эпос А. Т. Твардовского. [Учеб. пособие для пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит-ра»]. М., «Высшая школа», 1982. 95 с.

Медников А. М. Писатель и рабочий класс. М., «Знание», 1982. 64 с.

Новиков В. В. Движение истории — движение литературы. Наследие и стилевое богатство современной советской литературы. М., «Сов. писатель», 1982. 575 с.

Очерки русской литературы Сибири. В 2-х т. [Т. 2. Советский период. Редколлегия: Л. П. Якимова (отв. ред.) и др.]. Новосибирск, «Наука», 1982. 630 с.

Павловский А. И. Память и судьба. Статьи и очерки. Л., «Сов. писатель», 1982. 367 с.

Проблемы развития литературы и искусства на современном этапе. [Сб. статей. Редколлегия: Ч. Г. Гусейнов, В. М. Полевой]. М., АОН, 1982. 151 с.

Пути художественных исканий современной советской литературы. [Сб. статей. Редколлегия: Г. И. Ломидзе (отв. ред.) и др.]. Кишинев, «Штиинца», 1982. 183 с. (Ин-т мировой лит-ры, АН МССР, Ин-т яз. и лит-ры).

lib.pushkinskijdom.ru

Путилова Е. О. Очерки по истории критики советской детской литературы. 1917—1941. М., «Детская лит-ра», 1982. 175 с.

Сверстники, 1982. Сборник статей молодых критиков. [Сост. и автор предисл. В. Дементьев]. М., «Современник», 1982. 176 с.

Селезнев Ю. И. **Мысль чувствующая и живая. Литературно-критические статьи.** М., «Современник», 1982. 336 с.

Стюфляева М. И. **Образные ресурсы публицистики.** М., «Мысль», 1982. 176 с.

Творчество писателя и литературный процесс. [Межвуз. сб. науч. трудов. Редколлегия: П. В. Куприяновский (отв. ред.) и др.]. Иваново, ИвГУ, 1981. 243 с.

Тимофеев Л. И. **Слово в стихе.** М., «Сов. писатель», 1982. 342 с.

Утехин Н. П. **Жанры эпической прозы.** Л., «Наука», 1982. 185 с. (Ин-т русской лит-ры).

Филология. Материалы XX всесоюз. науч. студ. конф. «Студент и науч.-техн. прогресс». [Редколлегия: К. А. Тимофеев (отв. ред.) и др.]. Новосибирск, НГУ, 1982. 88 с.

Фольклор народов РСФСР. [Межвуз. науч. сб. Вып. 9. Отв. ред. Т. М. Акимова, Л. Г. Бараг]. Уфа, Башкирский ун-т, 1982. 156 с.

Чмыхов Л. М. **Писатель и история. О советском историческом романе 60—70-х гг.** Ставрополь, Книжное изд-во, 1982. 175 с.

Якимова Л. П. **Многонациональная Сибирь в русской советской литературе.** [Отв. ред. В. Г. Одиноков]. Новосибирск, «Наука», 1982. 229 с.

Бахтин В. С., Лурье А. Н. **Писатели Ленинграда. Биобибл. справочник. 1934—1981.** Л., Лениздат, 1982. 376 с. (Союз писателей РСФСР, Ленинградская писат. организация).

Василий Иванович Белов. Библиогр. указатель лит-ры. [Сост. Н. Арефьева, Э. А. Волкова. Вступит. статья В. Оботурова]. Вологда, Б. и., 1982. 68 с.

Братцева И. В. П. **Кудлин. Библиогр. указатель лит-ры.** Петропавловск-Камчатский, Камчат. упрполиграфиздат, 1982. 10 с. (Писатели Камчатки).

Иванова Н. П. **Взаимодействие и взаимовлияние театральных культур народов СССР.** Рек. указатель лит-ры. М., Б. и., 1982. 44 с.

Иссаков С. **Русская литература на эстонском языке в XIX в. Библиогр. указатель.** Таллин, ГБ ЭССР, 1982. 139 с.

Кудрявцева В. Ю. **Произведения А. Н. Толстого в переводах на иностранные языки. Указатель лит-ры.** М., ВГБИЛ, 1982. 95 с.

Морозова Г. М. **Литературная жизнь Калужского края. Пребывание выдающихся писателей прошлого и наших дней на Калужской земле. Библиогр. указатель.** Калуга, Упрполиграфиздат Калужского облисполкома, 1982. 36 с.

Одесская писательская организация. Публ. произведений. Хроника творч. жизни. Библиографический указатель [в 1981 г. сост. Е. Ф. Ткаченко]. Одесса, ОГНБ, 1982. 45 с.

Русские газеты периода 1917—1922 гг. в фондах Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Алфавитный каталог. [Ч. II. Сост. Т. Н. Ленкова, И. А. Капелевич, Л. Н. Кезина и др.]. М., ГБЛ, 1982. 249 с.

Цапенко Г. М. **К. И. Чуковский. Указатель переводов.** М., ВГБИЛ, 1982. 43 с.

Технический редактор *М. Н. Кондратьева*
Корректоры *О. И. Буркова* и *Н. Г. Каценко*

Сдано в набор 03.05.83. Подписано к печати 9.08.83. М-32018. Формат 70×108 1/16. Бумага типографская № 2. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 23.10. Уч.-изд. л. 29.66. Усл. кр.-отт. 23.45. Тираж 10914. Тип. зак. 374.

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