АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№1 ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ 1984

Журнал выходит с 1958 года

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Г. М. Фридлендер. Гоголь и современность 3
В. А. Туниманов. «История-искусство» в повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат» 14
П. С. Выходцев. Традиции и новаторство в пролетарской поэзии 35
В. А. Ковалев. Движение критической мысли (заметки) 59
Л. Ф. Ершов. Виктор Астафьев и лирико-философская проза 75
В. С. Барахов. В зеркале писательской мемуаристики (к вопросу о ее роли и идейно-художественном своеобразии) 90

ФОЛЬКЛОР И ИСТОРИЯ
(дискуссия)

В. П. Аникин. Об историческом изучении былин 107
Ф. М. Селиванов. К вопросу об изучении историзма русского эпоса 120

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУКИ

В. Н. Баскаков. Российская академия и ее роль в развитии русской филологической науки (к 200-летию со дня основания) 133

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Н. В. Вулих. Античные мотивы и образы в повести Гоголя «Тарас Бульба» 143
О. Г. Дилакторская. Фантастическое в повести Н. В. Гоголя «Нос» 153
В. А. Чеботарева. О гоголевских традициях в прозе М. Булгакова 166
П. В. Куприяновский. Проблемы регионального изучения литературы . . . 177
С. А. Матяш. Басенный и драматический вольный ямб (к проблеме генезиса стиха комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума») 182
Я. Л. Левкович. Письма Пушкина к жене 188

(См. на обороте)

ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Е. В. Чубукова. Жанр послания в творчестве Пушкина-лицеиста 198
Б. Я. Виленчик. Возможные источники стихотворения Пушкина «Гусар» . . 210
А. А. Демченко. Н. Г. Чернышевский во 2-м кадетском корпусе (по новым материалам) 211
М. Г. Зельдович. Из истории борьбы вокруг программных идей Н. Г. Чернышевского (забытая публикация «Отечественных записок») 215
С. Ю. Ясенский. Об эволюции одного замысла Леонида Андреева 224
Т. Г. Иванова. М. М. Пришвин и Н. Е. Опчуков 230
Ю. И. Будыко. История одного посвящения (о «Поэме без героя» А. Ахматовой) 235

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Т. М. Вахитова. Методологические проблемы современной критики 239
В. А. Шошин. Земля зовется пармой 249
В. В. Базанов. Новые материалы по истории ранней советской литературы 254

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», 1984 г.

lib.pushkinskijdom.ru

Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

ГОГОЛЬ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Будьте не мертвые, а живые души

(*Н. В. Гоголь.* Письма, т. IV. Ред. В. И. Шенрока. СПб., б. г., с. 424)

...Ненависть иногда бывает только особою формою любви

(В. Г. Белинский — К. Д. Кавелину, 22 ноября 1847 года — XII, 433)

1

1 апреля 1984 года человечество отмечает 175 лет со дня рождения Гоголя.

Создатель светлых и радостных «Вечеров на хуторе близ Диканьки», исполненного могучего лирического порыва, героико-патриотического «Тараса Бульбы», автор «Ревизора» и «Мертвых душ», в которых он не побоялся вывести перед глазами своих современников всю «страшную, потрясающую тину мелочей», обволакивающих душу человека в мире корысти и социальной неправды, Гоголь по праву завоевал в XX веке мировую славу. Его произведения переведены сегодня на все языки, их любят, читают и изучают во всех частях света, во всех уголках земного шара.

Младший друг и современник Пушкина (которого Гоголь первый назвал русским национальным поэтом), его преемник в истории русской литературы, Гоголь объединил в своем творчестве гений двух братских народов нашей страны — русского и украинского, навсегда прочно связанных общностью происхождения, культуры и исторической судьбы.

Пушкин-прозаик, по выражению П. А. Вяземского, сторожил в себе поэта.[1] Его проза — классический образец художественной строгости и лаконичности. Гоголь же, по верному замечанию современного советского украинского писателя О. Гончара, сообщил русской прозе невиданное до этого широкое, свободное дыхание. Каждодневное и будничное он смело соединил с ярким и праздничным, обыденное с исключительным, реальность с фантастикой. Великий сатирик и обличитель, он был также гениальным лириком, тонко и проникновенно умевшим чувствовать красоту родной природы, величие человеческого духа. Гоголь воспел героическое прошлое казачества, рыцарскую преданность его лучших людей отечеству, их готовность стойко бороться до конца и пожертвовать жизнью за интересы Родины. И вместе с тем в величественном, песенном образе бесстрашно несущейся, устремленной вперед птицы-тройки он выразил гордую уверенность в великом будущем своей страны и народа.

Фольклорные образы и сюжеты, почерпнутые из песен, преданий, народных дум, вступили в произведениях Гоголя в органическую связь с суровым и жгучим жизненным реализмом, образовав неповторимый художественный синтез удивительной красоты и гармонии. В творчестве Гоголя неразрывно соединились страстная любовь к прекрасному в человеке и гневный, беспощадный протест против всего, что уродует и

[1] *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч., т. II. СПб., 1879, с. 375.

lib.pushkinskijdom.ru

искажает жизнь общества и образ человека — против «кипящей меркантильности», «электричества чина и капитала», против общественной пошлости в любых — открытых и скрытых — формах ее проявления. Обладая редким даром распознавать уродливое, смешное и пошлое в жизни человека и общества, в какие бы личины оно ни рядилось и какие бы внешне «благопристойные» формы ни принимало, Гоголь смело и дерзко выставил его на всенародные очи и казнил своим веселым и в то же время гневным, карающим смехом.

Пушкин сочувственно приветствовал первые шаги Гоголя в литературе. Горячими поклонниками Гоголя и обличительного, социально-критического гоголевского направления были Белинский, Герцен, Добролюбов, Чернышевский. Без бессмертных гоголевских образов нельзя представить себе всего позднейшего развития передового русского искусства — живописи, музыки, литературы, как литературы и искусства украинского и всех славянских народов. Его великие произведения, исполненные светлого, озорного и смелого народного юмора, глубокой правды, гуманизма, страстного искания социальной справедливости, согретые теплотой и участием к простому, маленькому человеку, проникнутые горячей любовью к народу, беспощадной враждой ко всему тому, что мешает его счастью, задерживает умственное и нравственное развитие общества и каждого отдельного человека, стали вдохновляющим примером для Некрасова и Шевченко, Островского и Щедрина, Тургенева и Гончарова, для Лескова, Достоевского, Чехова,[2] для Яна Неруды, Галека и Врхлицкого в Чехии, для Любена Каравелова, Христо Ботева и Ивана Вазова в Болгарии, Бронислава Нушича в Югославии, для Тувима и Владислава Броневского в Польше, для Шолохова, Федина, Леонова, Зощенко, Булгакова и других классиков, как и современных представителей советской литературы и литератур всего мира.

Широк диапазон творческого воздействия Гоголя на писателей советской Белоруссии (Я. Колас, Кондрат Крапива, Кузьма Черный и др.) и особенно на советскую украинскую литературу, где высокая романтика Гоголя нашла продолжение во вдохновенной революционной романтике Ю. Яновского, его юмор — в творчестве О. Вишни и ряда других украинских советских сатириков и юмористов, а его лирическая патетика, глубокое чувство органической связи с родной землей, ее народом, его языком, народным взглядом на мир в новых условиях социалистической действительности стали могучим нравственным ориентиром в творчестве таких видных представителей современной украинской прозы, как О. Гончар.

Писатель-гражданин, с ранних лет мечтавший посвятить свою жизнь служению общественному благу, Гоголь нашел осуществление этого идеала в литературной деятельности. Его творчество навсегда останется в глазах позднейших поколений примером мужественного, взыскательного писательского служения Родине. Это превосходно показано в работах советских исследователей гоголевского творчества — В. В. Гиппиуса, Г. А. Гуковского, М. Б. Храпченко и других.

Благодаря окрыленности гоголевской мечты, его горячей влюбленности в человека и человеческую жизнь, преданности писателя Родине, разящей силе переливающегося и искрящегося, всегда заразительно веселого и в то же время беспощадного гоголевского смеха, умению возвести — по собственному выражению писателя — характеры своих героев, как привлекательных и величественных, так и вызывающих у нас негодование и отвращение, в «перл создания», сотворенные им художественные образы и типы и сегодня остаются для нас могучим орудием позна-

[2] См. об этом: *Бердников Г.* Гоголь и Чехов. — Вопросы литературы, 1981, № 8, с. 124—162 (там же указана более ранняя литература вопроса).

lib.pushkinskijdom.ru

ния жизни, служат великому делу борьбы за правду, за мир и социализм. Представляя собой бесценное общее национальное достояние русской и украинской культур, они в то же время составляют неотъемлемую часть культуры всего человечества.

Широки и многообразны связи Гоголя с родной украинской культурой.

В «Книгу всякой всячины» — тетрадь, которую он юношей завел в Нежине и которая заполнялась с 1826-го по 1832 год, Гоголь заносит «Лексикон малороссийский», список наиболее распространенных украинских имен, украинскую «Виршу, говоренную гетьману Потемкину запорожцами на светлый праздник воскресения», выписки из поэмы И. П. Котляревского «Енеїда», заготовленные молодым писателем впрок, для эпиграфов, описание украинских народных преданий, обычаев, обрядов, игр и увеселений, названия традиционных народных костюмов и блюд украинской народной кухни, список украинских пословиц, поговорок и других народных речений и т. д.[3] Весь этот материал, как и этнографические сведения, почерпнутые из писем и рассказов матери, родных, нежинских товарищей, Гоголь — в качестве дополнения к своим личным наблюдениям — использовал в работе над украинскими повестями. Особую роль в их творческом создании сыграли комедии Гоголя-отца, традиции украинского фольклора и народного театра в самом широком смысле слова. Замечательную характеристику украинских народных песен Гоголь дал в статье «О малороссийских песнях», вошедшей в «Арабески» (1835): «Песни малороссийские могут вполне назваться историческими, потому что они не отрываются ни на миг от жизни и всегда верны тогдашней минуте и тогдашнему состоянию чувств. Везде проникает их, везде в них дышит эта широкая воля козацкой жизни... На всем печать чистого первоначального младенчества, стало быть и высокой поэзии. Изложение песней их, как женских, так и козацких, почти всегда драматическое — признак развития народного духа и деятельной, беспокойной жизни, долго обнимавшей народ» (VIII, 91—94). Апофеозом этой «деятельной, беспокойной жизни» явились «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Тарас Бульба», статья «Взгляд на составление Малороссии» (1833—1834), незавершенная драма «Выбритый ус» (1839—1841). В то же время в таких повестях миргородского цикла, как «Старосветские помещики» и «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», Гоголь дал незабываемые, пронизанные теплым юмором и глубокой печалью, картины современной ему провинциальной поместной и городской украинской жизни, взятой как в ее комических, высоких и трогательных, так и в мрачных, трагических моментах и эпизодах.

В начале 1830-х годов Гоголь усиленно собирает и пристально изучает материалы по истории Украины. В 1834 году он печатает объявление, где просит всех, «имеющих какие бы то ни было материалы: записки, летописи, повести бандуристов, деловые акты, особливо относящиеся к первобытной Малороссии», дать ему возможность ознакомиться с ними и использовать в своей будущей «Истории Малороссии». Здесь Гоголь формулирует и цели своего труда, которым занимается «около пяти лет»: «каким образом отделилась эта часть России; как образовался в ней этот воинственный народ, козаки, означенный совершенною оригинальностью характера и подвигов; как он три века с оружием в руках добывал права свои и упорно отстоял свою религию; наконец, как нечувствительно исчезало воинственное бытие его и превращалось в земледельческое; как мало-помалу вся страна получила новые взамен прежних права и нако-

[3] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. IX. М., 1952, с. 495—533. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

нец совершенно слилась с Россией» (IX, 76—77). Эта программа и сегодня поражает своей широтой.

Во время своих занятий русской и всеобщей историей в 30-х годах Гоголь уделяет особое, пристальное внимание истории славянства. Географическое положение Восточной Европы, общие особенности истории славянских народов, черты их национального характера, «Происхождение славян», «Ипотезы о славянах. Их следы», «Давность существования славян», «Славяне на русской земле», «Западные славяне», «О славянах древних. Из византийских хроник», «Славянская мифология» — таково содержание и заголовки заметок и выписок Гоголя 1834—1835 годов для его университетских лекций, относящихся к древнейшей и поздпейшей истории славянства (IX, 29—43). Фрагменты эти свидетельствуют о том, как разнообразен был круг интересов Гоголя, связанных с историей славянских народов, какое значение Гоголь — историк и художник — придавал их племенной и этнографической общности, как и проблеме позднейшего взаимодействия разных, но близких друг другу по языку и происхождению славянских культур.

И не случайно в XIX веке наследие Гоголя вдохновляло писателей славянских стран на борьбу против феодализма, за национальное освобождение и развитие своей национально-самобытной культуры, способствуя в то же время росту сознания исторического единства и взаимосвязи славянства. В нашем же XX веке оно стало не только важным духовным орудием в борьбе человечества против власти капитала и классового гнета, но и служит в странах социализма преодолению пережитков прошлого, воспитанию новых, высокогуманных норм общественного поведения и морали.

Характерной чертой Гоголя — человека и художника — был его писательский общественно-нравственный максимализм.

«Для Гоголя нет ничего среднего, обыкновенного — он знает только безмерное и бесконечное, — писал в начале XX века Валерий Брюсов. — Если он рисует картину природы, то не может не утверждать, что перед нами что-то исключительное, божественное; если красавицу, то непременно небывалую; если мужество, — то неслыханное, превосходящее все примеры; если чудовище, — то самое чудовищное из всех, рождавшихся в воображении человека; если ничтожество и пошлость, то крайние, предельные, не имеющие себе подобных».[4]

Выросший под сильным влиянием эстетики и поэтики натурализма рубежа XIX—XX веков, а потому никогда не преодолевший до конца представление о реализме как об изображении «серенькой»,[5] «обыденной» жизни, Брюсов, как и многие из его современников из лагеря русского символизма и декадентства (в том числе В. В. Розанов и Д. С. Мережковский), был готов на основании того, что Гоголь смотрел на жизнь другими глазами, чем Боборыкин или Потапенко, отрицать реализм Гоголя. Он доказывал, что взгляд Белинского и Чернышевского на Гоголя как на «последовательного реалиста, в произведениях которого необыкновенно верно и точно отражена русская действительность»,[6] был глубоким заблуждением. «...Гоголь, хотя и порывался быть добросовестным бытописателем окружавшей его среды, оставался мечтателем, фантастом, и в сущности изображал в своих произведениях только идеальный мир своих видений»,[7] — утверждал Брюсов. «В жизни, как и в творчестве он не знал меры, не знал предела — в этом и было все его своеобразие, вся его сила и вся его слабость. Все создания Гоголя — это мир его грезы,

[4] *Брюсов В.* Испепеленный. К характеристике Гоголя. М., 1909, с. 11.
[5] Там же.
[6] Там же.
[7] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

где все разрасталось до размеров неимоверных, где все являлось в преувеличенном виде или чудовищно ужасного или ослепительно прекрасного».[8] Подобный взгляд на Гоголя, обоснованный Розановым и Брюсовым, в настоящее время утверждает гарвардский ученый Д. Фангер и многие другие западные истолкователи творчества русского писателя.

В действительности, именно страстное неприятие Гоголем «серенькой», «обыденной» жизни как извечной будто бы «нормы» человеческого бытия было самой сильной стороной его глубоко реалистического творчества. Он хотел видеть жизнь не «серенькой», а яркой и самобытной. А потому так горячо ненавидел общественную пошлость и лицемерие и непримиримо боролся с ними. Однако ненависть Гоголя к общественному уродству, желание его видеть Россию и русского человека прекрасными и могучими отнюдь не делали Гоголя мечтателем, погруженным в царство субъективных грез и фантазий, как ошибочно полагал Брюсов. Мечты Гоголя о прекрасном обществе и прекрасном человеке, умение его видеть, что зло и пошлость нравов николаевской России делали ее миром «мертвых душ», были неразрывно связаны с общественной непримиримостью писателя к этим явлениям, т. е. с самой сердцевиной его великого реалистического искусства.

Гоголь был бескомпромиссен в своих требованиях к человеку и обществу. И в этом-то как раз и состоит не слабость, а величайшая сила Гоголя — человека и писателя. Там, где другие видели всего лишь обыденную, «серенькую» жизнь, которая «всегда» была и «всегда» будет, Гоголь видел величайшее общественное зло, омертвение и извращение всех основ бытия. И для того чтобы показать своим читателям истинные размеры этого зла, ими не осознанного, он должен был рисовать не обыденные фигуры «средних» людей, в которых добро мирно уживается со злом, а гротескно-уродливые образы плюшкиных, маниловых и чичиковых.

В том, что мир добра у Гоголя поражает своей «безмерной» (по выражению Брюсова), ослепительной, сияющей красотой, а мир зла представлен без всякого смягчения, в своем столь же «безмерном», подлинном, пугающем и отталкивающем безобразии, на деле состоит не понятое Брюсовым величие Гоголя-художника, безоглядно смелая бескомпромиссность его реализма. Подобно своему великому наследнику — Чехову, Гоголь верил в то, что в человеке все должно быть прекрасным; если же в окружавшем писателя обществе дело обстояло иначе, истинный реализм требовал, в понимании Гоголя, назвать возвышающее душу светлое — светлым, а зловещее и черное — черным.

В последние годы и за рубежом, и у нас порою предпринимались бесплодные попытки «пересмотреть» и «уточнить» издавна сложившийся и бесспорно верный в своей основе взгляд на трагедию позднего Гоголя, выдвинутый Белинским, а впоследствии развитый Чернышевским. Между тем отрицательный приговор, вынесенный Белинским и Чернышевским гоголевским «Выбранным местам из переписки с друзьями», был принят — и об этом не следует забывать — самим Гоголем.

Растерявшийся в первую минуту после получения письма Белинского и стремившийся своими оправданиями смягчить удар, нанесенный ему критиком, Гоголь уже вскоре со свойственным великому писателю нравственным бесстрашием осудил «Выбранные места» (несмотря на содержащиеся в них отдельные блестящие страницы, посвященные русской литературе) как попытку идти ложным путем. Все свои надежды Гоголь отныне возложил на второй и третий тома «Мертвых душ», надеясь, что в них ему удастся убедительно выразить то, что он не смог выразить в «Выбранных местах». Но, как постепенно, после долгих и

[8] Там же, с. 33.

lib.pushkinskijdom.ru

мучительных сомнений и колебаний понял Гоголь, второй том «Мертвых душ», при всех свойственных ему блестящих художественных находках, также не оправдал авторских надежд и ожиданий. И во время чтения глав этого тома А. С. Хомякову и Ю. Ф. Самарину писатель, по свидетельству Самарина, не мог подавить в себе мучительного сознания, что второй том «Мертвых душ» «ниже первого», ибо Гоголь в нем «начинал подрумянивать действительность».[9] И именно это сознание заставило Гоголя перед смертью уничтожить рукопись последней редакции второго тома «Мертвых душ». Ибо Гоголь, не признавая компромисса между правдой и ложью, не мог примириться с подобным компромиссом и в собственном творчестве. В этом также состоит одно из проявлений того общественно-нравственного максимализма Гоголя, от которого неотделимы его писательская судьба и художнический подвиг. Встав на путь духовного компромисса с николаевской Россией, Гоголь ощущал, что путь этот уводит его в сторону от художественной и общественной правды, но причину этого он видел не в ложности избранного им пути, а в своем личном человеческом несовершенстве. Так в самой жизненной трагедии Гоголя, в тех мучительных сомнениях, которые привели к его угасанию и смерти, — и это правильно понял Чернышевский — проявилось свойственное Гоголю высокое понимание его общественного и писательского долга, не знающая пощады и снисхождения требовательность к себе, глубоко национальный по своему духу, близкий этике русских народных масс нравственный максимализм.[10]

2

В своей незавершенной статье «Петербургская сцена в 1835—1836 годах» Н. В. Гоголь дал поразительную по глубине характеристику сущности борьбы классицизма и романтизма в литературе 1820—1830-х годов.

«... Что такое было то, что называли романтизм? — спрашивает здесь Гоголь. — Это было больше ничего, как стремление подвинуться ближе к нашему обществу, от которого мы были совершенно отдалены подражанием обществу и людям, являвшимся в созданиях писателей древних... Публика была права, писатели были правы, что были недовольны прежними пиесами. Пиесы точно были холодны. Сам Мольер, талант истинный... на сцене теперь длинен, со сцены скучен. Его план обдуман искусно, но он обдуман по законам старым, по одному и тому же образцу, действие пиесы слишком чинно, составлено независимо от века и тогдашнего времени, а между тем характеры многих именно принадлежали к его веку» (VIII, 553—554). Писатели эпохи классицизма, утверждал Гоголь, стремились построить действие по образцу античной драмы. Так, Мольер составлял свои сюжеты «по плану Терепция», хотя и изображал в них лиц, имеющих «странности и причуды его века». Романтики — в противоположность драматургам эпохи классицизма — поняли, что общественная жизнь их времени непохожа на жизнь древнего мира, а следовательно, формы античной драмы, которым подражали писатели классицизма, непригодны для новейшей драматургии. Результатом этого было разрушение старых драматических форм, «несвойственных» современности, ее «нравам и обычаям», что было исторической заслугой романти-

---

[9] Ю. Ф. Самарин — А. О. Смирновой, 3 октября 1863 года. — Вопросы философии и психологии, 1903, кн. IV (69), с. 681.

[10] См.: *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. IV. М., 1948, с. 648. Чернышевский писал здесь: «В аскетических письмах Гоголя веет... дух ослепленного экстаза, — дух, побуждавший некогда сибирских раскольников сожигаться добровольно в домах своих, с восторженными гимнами о спасении, ими приобретаемом через муки смертные».

lib.pushkinskijdom.ru

ков. Но, сломав прежние формы, романтики не смогли заменить их другими, создав в литературе и на сцене «хаос». Современный ему великий писатель, считал Гоголь, должен преобразить этот «хаос» новых идей и форм в «отчетливое, ясное, величественное», подлинно классическое создание.

Как на задачу «нынешней драмы» в противовес драматургии XVII—начала XIX века Гоголь указал на «стремление вывести законы действий из нашего же общества». Если драматурги эпохи классицизма не стремились вывести законы драмы «из своего времени», пользуясь готовыми, античными традициями, если романтическая мелодрама обратилась к «исключениям», «странностям», «безобразию» в своей погоне за «эффектом», то путь, ведущий к созданию реалистической драмы и реалистической литературы вообще, для Гоголя был связан с познанием основных «элементов» общества, его скрытых «законов» и движущих сил. Только на этом пути могла быть создана, по мнению Гоголя, реалистическая драматургия и проза XIX века.

Утверждение, что реалистическая литература должна быть построена как по содержанию, так и по форме на основе глубокого познания «законов» современного общества, привело Гоголя к выраженной в «Театральном разъезде» мысли об историческом характере всех элементов художественной формы, тесно связанных с особенностями общественного быта каждой эпохи. Гоголь подчеркивает здесь, что в подлинно реалистической драматургии завязка [11] не должна носить условного, вневременного, «вечного» характера. Она должна определиться историческим своеобразием изображаемой жизни, ее «стилем», ее характерными тенденциями.

Гоголь замечает, что в большинстве современных ему пьес в центре стоит любовная интрига. Но интрига эта зачастую на деле лишена живого человеческого интереса, перестала быть содержательной, превратилась в механическую пружину действия, в дань условной традиции. В противовес этому Гоголь требует, чтобы драматическая форма была насквозь содержательна, а это возможно только в том случае, если драматическое действие, самая форма драмы отражают существенные стороны современной действительности.

Ведущие тенденции общественной жизни своего времени Гоголь раскрыл в знаменитой характеристике русской действительности 30—40-х годов, полной полемического смысла и глубокой иронии: «Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы ни стало, другого, отмстить за пренебреженье, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?» (V, 142). Таковы «законы» современного ему общества, из которых, по мысли Гоголя, должен был исходить писатель-реалист его эпохи, чтобы создать выражающие ее, адекватные ей новые образы и сюжеты.

Размышления Гоголя относились не только к драматургии, но имели более широкое значение, касались, в сущности, всей литературы XIX века. Если для Лермонтова-романиста главным предметом интереса был анализ сложных душевных противоречий героя, представителя своего времени, то Гоголь, создавая «Мертвые души», шел по иному пути. Он широко осветил в своей эпопее жизнь человека «толпы», обрисовал страшную картину повседневного существования помещиков, чиновников и всех «мертвых душ» николаевской феодально-крепостнической Руси. Этим Гоголь открыл перед русской литературой и русским романом возможность аналитического, критического изображения не только жизни передовой, мыслящей и чувствующей личности, но и жизни «толпы», возмож-

[11] Под «завязкой» Гоголь имеет в виду не только завязку в собственном смысле слова, но и вообще интригу, развитие сюжета.

lib.pushkinskijdom.ru

ность изображения широкой картины различных социальных типов и слоев русского общества XIX века.

При этом в произведениях Гоголя существует не только «микромир» отрицательных персонажей со своими географическими горизонтами, своим особым «временем» и «пространством». Этому узкому и душному миру в «Ревизоре» и «Мертвых душах» противостоит широкий и вольный мир русских просторов, мир несущейся вперед гоголевской «тройки» с его безграничным историческим и географическим кругозором, обращенностью не только к прошлому и настоящему, но и к будущему.

Хотя на поверхности мира, изображаемого Гоголем, господствует неподвижность, прерываемая время от времени приездом самозванного либо несамозванного «ревизора», глубина изображаемого автором житейского моря отнюдь не неподвижна. Скрытые здесь подземные силы постоянно прорываются наружу, хотя внешнее проявление их в мире «мертвых душ» носит зачастую уродливый, трагикомический характер. То это жалобы сумасшедшего Поприщина, то разговоры целого города о призраке мертвого чиновника, крадущего шинели и не пощадившего в своем гневе генерала, то внезапно прорывающийся на минуту из какой-то заповедной душевной глубины страшный возглас городничего: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь», то запоздалое отчаянье Чичикова в сцене с Муразовым.

Роман и комедия на Западе в XVII—XVIII веках складывались обычно в форме романа и комедии о приключениях ловкого пройдохи-слуги или мошенника, упорно поднимающегося вверх по социальной лестнице и обеспечивающего себе путем различных плутней место под солнцем. Такой тип комедии и романа соответствовал социально-историческим условиям развития Западной Европы — падение старого порядка вело здесь к возвышению буржуазных классов, характерные представители которых получили свое отражение в литературе в лице мольеровского Сганареля, Жиль Блаза, Фигаро. В России в 30-е годы XIX века Булгарин, а вслед за ним и другие авторы осмеянных Гоголем и Белинским нравственно-сатирических романов пытались создать русский роман, подражая традиционной схеме западного правоописательного романа. Но в русских условиях схема эта была непригодна: история России, в отличие от истории передовых стран Запада, не выдвинула передового, готового смело идти на штурм абсолютизма буржуазного класса. И не случайно, в отличие от лесажевского Жиль Блаза, положительным героем Булгарина оказался верноподданнически настроенный мещанин Выжигин, скрывающий свою расчетливую, низменно-прозаическую натуру под оболочкой лицемерных сентиментальных чувств или приторных риторических рассуждений о добродетели.

Гоголь, как до него Пушкин, хорошо понял, что в русских условиях традиционная для Запада схема плутовского романа приобретала реакционный смысл, превращалась в апологию героя типа булгаринского Выжигина. Отсюда — поиски Гоголем иного, подлинно оригинального сюжета для русского романа, способного выразить реальные проблемы жизни русского общества его времени. Так возник сюжет «Мертвых душ» — сюжет, который, в противовес традиционным сюжетам «плутовского» романа, можно было бы охарактеризовать как сюжет «антиплутовской» в самом точном смысле этого слова. В отличие от Булгарина, лицемерно приукрашивавшего тип верноподданнически настроенного «приобретателя», пытавшегося наделить его условными атрибутами положительного героя, Гоголь в «Мертвых душах» изобразил истинное, реальное лицо русского «приобретателя», которого он сам охарактеризовал как «подлеца». По удачному определению А. Л. Штейна, в «Ревизоре» и «Мертвых душах» «Гоголь сделал гениальное общественное и художественное открытие: он показал, что может существовать общество, в ко-

lib.pushkinskijdom.ru

тором плутни составляют отрасль коммерции, а плут обретает облик не романтического разбойника, а благонамеренного обывателя».[12]

Гоголь отказывается следовать в «Мертвых душах» известным ему схемам построения русского и западноевропейского романа, в которых «все, что ни является, является потому только, что связано слишком с судьбой самого героя» (VIII, 481), так же как прежде в «Ревизоре» он на сходном основании отказался от следования привычным схемам комедии «частной» жизни. И Гоголь ищет иных путей построения большого повествовательного произведения, опираясь, с одной стороны, на традицию Сервантеса, Фильдинга, Ариосто (явившихся, по его терминологии, создателями «меньших родов эпопеи» — VIII, 478—479, 735), а с другой — на высокий «лиризм» русских поэтов XVIII века. Так же как в «Недоросле» Фонвизина он открывает первые зачатки того нового понимания «истинно общественной» комедии, образец которой он дал в «Ревизоре», анализ «лиризма» Ломоносова и Державина, их обращения к поэтической теме родной страны и ожидающего ее великого будущего сплетаются у Гоголя с творческой работой над лирическими отступлениями «Мертвых душ», где в центре — аналогичные поэтические темы и образы, хотя и разработанные в ином стилистическом ключе.

Картина дореформенной России у Гоголя, как мы уже говорили, внешне статична и неподвижна. Это — страшный мир «мертвых душ», где между людьми отсутствует подлинная, духовная связь и где одна «свиная рожа», один помещик или чиновник, существует подле других. Вот почему для того, чтобы сюжетно организовать большое произведение, Гоголю нужен герой, который извне попадает в изображаемый им душный мир и — хотя бы на минуту — нарушает его обычную рутину. Такую роль в «Ревизоре» играет Хлестаков, а в «Мертвых душах» Чичиков. Их приезд вносит в мир гоголевской провинции неожиданное оживление, заставляет каждого из галереи дефилирующих перед глазами приезжего персонажей поворачиваться к нему лицом, устанавливает на время между самими этими персонажами нечто подобное сознательной духовной связи и солидарности интересов. Между приезжим и лицами окружающего его, в другое время неподвижного мирка возникает игра противоположно направленных интересов, и это позволяет автору придать своему произведению комическую «авантюрность», наполнить его сценической жизнью и движением, несмотря на статичность и неподвижность изображаемого уклада жизни и порожденных им характеров.

Слив воедино глубокое патриотическое воодушевление со страстным социальным негодованием, Гоголь надолго определил пути дальнейшего развития русской литературы. Он выдвинул в качестве ее важнейшей задачи борьбу с феодально-крепостническим строем и его мертвящим влиянием на всю жизнь русского общества.[13] В то же время дальнейшее развитие литературно-общественной борьбы поставило перед писателями и романистами гоголевского направления уже в 40-е годы новые задачи, которые не позволяли ни одному из крупных писателей этой эпохи непосредственно следовать в своей работе над жанром романа за Гоголем. Значение «Мертвых душ» для Герцена, Достоевского, Тургенева, Гончарова и других русских романистов, выступивших в 40—50-х годах, было колоссальным. И однако все они, как свидетельствует анализ их творческого пути, разрабатывая форму романа и при этом творчески усваивая и перерабатывая наследие Гоголя, не повторяли достижений Гоголя-ро-

[12] *Штейн А. Л.* Теоретические и исторические основы европейской классической комедии. Автореф. дис. М., 1969, с. 39.

[13] «Творения Гоголя, — заметил А. Ф. Кони, — в чем они касались суда, сильнее всяких ученых и канцелярских рассуждений посеяли отрицательный взгляд на старые судебный строй и приемы и подготовили в общественном сознании почву для судебной реформы...» (*Кони А. Ф.* Собр. соч., т. 8. М., 1969, с. 260).

lib.pushkinskijdom.ru

маниста, но двигались вперед, стремились каждый создать иную, оригинальную форму романа, принципиально отличную от жанра гоголевского романа-поэмы с ее лирическим, взволнованным авторским голосом и ее ничтожными героями, с которыми контрастирует величественный, вдохновенный образ Руси-тройки.

Высоко оценивая политическую комедию Аристофана, Гоголь отверг путь развития той ветви новоевропейской комедии, которая, идя по пути, указанному Менандром и Теренцием, по суждению Гоголя, всецело ограничила действие сферой частной жизни, сосредоточившись вокруг неизменной, лишь варьирующейся у разных комедиографов любовной интриги. Комедии, осмеивающей нравы частной жизни, мелодраме и водевилю Гоголь противопоставил идеал «истинной» общественной комедии, в качестве родоначальников которой он рассматривал Фонвизина и Грибоедова: «Общество, — писал великий русский писатель, следовавший по указанному ими пути, — сделали они как бы собственным своим телом; огнем негодованья лирического зажглась беспощадная сила их насмешки» (VIII, с. 400; ср. т. V, с. 143). Именно эта программа реалистической, гневно-обличительной общественно-политической комедии оказалась близка многим выдающимся комедиографам и другим писателям — демократам и гуманистам XX века, в том числе Б. Нушичу в Югославии, В. Броневскому и Ю. Тувиму в Польше, В. Маяковскому и Б. Брехту, продолжившим в исторических условиях XX века борьбу Гоголя с политической и общественной неправдой, «электричеством чина и капитала».

Гоголь требовал в литературе «общей» завязки, а не «частной». «Завязка должна обнимать все лица, — писал он, — а не одно или два...» Комическая эпопея и комедия должны «вязаться» сами собою, «всей своей массою в один большой, общий узел», утверждал он, причем картина «накопления низостей, отступлений от законов и справедливости», беспощадное обнаженье «излучин души подлого и бесчестного человека» должны служить в них орудием гуманной и высокой гражданско-патриотической мысли, проникнутой «чистой любовью к человечеству» (V, с. 143, 151), орудием духовного и нравственного возвышения общества. Эти идеи Гоголя были органически усвоены выдающимся сербским драматургом Б. Нушичем.

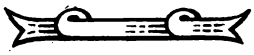
Мысли Гоголя о необходимости для юмориста и сатирика «общей завязки», обнимающей не историю «двух-трех лиц», а картину общества, где все персонажи «вяжутся в один большой общий узел» и где главным положительным героем, главным судьей и обвинителем является смех, «излетающий» из «светлой природы человека», получили свое творческое развитие в комических эпопеях XX века, в том числе в «Похождениях бравого солдата Швейка» Я. Гашека.

Не только «Нос» и «Шинель», но и «Мертвые души» — своеобразные прообразы повести и романа-«предупреждения», столь характерного для литературы XX века. Гротеск, гипербола, сатирическая фантастика служат здесь средством заострения и подчеркивания одной из основных тем, проходящих, хотя и в исторически обновленной и модифицированной условиями жизни XX века форме, также через произведения К. Чапека и других представителей сатирической и научно-фантастической литературы XX века, — темы борьбы живого и мертвого, автоматизированного начала в обществе настоящего и будущего.

Эпоха империализма привела в XX веке к росту в жизни и культуре всего того, что в наше время вслед за К. Марксом принято обозначать понятием «отчуждения». Убеждение в невозможности победы над деструктивными силами общественного бытия лежит в основе современной модернистской «литературы абсурда», корни которой уходят в такие те-

lib.pushkinskijdom.ru

чения, зародившиеся еще в 1910-х годах, как дадаизм и сюрреализм. Ей противостоит творчество таких художников XX века, как М. Шолохов, М. Булгаков, О. Гончар, Я. Гашек, К. Чапек, Ю. Тувим, представителей социалистического реализма в искусстве наших дней, опиравшихся и опирающихся на гоголевские традиции в борьбе с силами зла и отчуждения.



lib.pushkinskijdom.ru

В. А. ТУНИМАНОВ

«ИСТОРИЯ-ИСКУССТВО» В ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «ХАДЖИ-МУРАТ»

Над исторической кавказской повестью «Хаджи-Мурат» Толстой работал с 1896 года по 1904-й. Факт, не имеющий аналога в творчестве писателя: такое небольшое художественное произведение — и титанический труд, восьмилетние «муки слова». И что особенно поразительно, замысел и главная художественная идея повести родились сразу же, из дневниковой записи перенесенные в пролог, во всех редакциях подвергшийся небольшой, в основном стилистической, правке. Именно в прологе, как образно пишет П. В. Палиевский, «у входа в собственное здание, Толстой, как бы нарочно разбросал несколько камней — материал, из которых оно было нерушимо сдвинуто».[1] А по мнению В. Я. Лакшина, явно перекликающемуся со словами Палиевского, «рассказ о репье — как радуга над входом в повесть: тут сошлись все основные цвета, все главные мотивы, которые не раз потом отзовутся в действии, — и восхищение вольной красотой природы, и боль от жестокости цивилизаторской миссии человека, и прославление силы сопротивления, силы жизни, неизменно и вопреки всему торжествующей на земле».[2]

Палиевский и Лакшин правы: и «радуга» сияет, и «камни» разбросаны, и главные мотивы (правда, не все) в прологе намечены, но вот с «действием», с давнишней кавказской историей, о которой Толстому напомнил куст татарника, писатель очень долго не мог совладать. Почему? Причин много — как художественных, так и идеологических. О них позже. Здесь же необходимо сказать о двух самоочевидных и существенных обстоятельствах. Во-первых, Толстой работал над повестью полосами или урывками, а параллельно им создавались и публиковались трактаты, статьи, обращения, художественные произведения (в том числе роман «Воскресение» и драма «Живой труп»). Сколько бы ни «стыдился» Толстой своей слабости, его с неодолимой силой влекло к кавказской повести («пустякам»), и отвязаться от «эстетического» наваждения или удовлетвориться очередной редакцией он не мог. Даже, по собственным словам Толстого, доведя работу над ней до художественного уровня «Отца Сергия»,[3] он, отложив повесть в сторону, просто сделал передышку, вынужденный антракт — перед последним и решающим штурмом, точное время которого предсказать было невозможно. Положительно, «Хаджи-Мурат» был любимым детищем писателя. Не торопился, потому что жаль было расстаться с произведением, которое не только «потихоньку от себя» писалось, но и для себя. Со временем Толстой так сроднился с повестью, что, устояв перед частыми уговорами и Черткова и

---

[1] *Палиевский П. В.* Литература и теория. М., 1978, с. 7.

[2] *Лакшин В.* Завещание Льва Толстого. — В кн.: *Толстой Л. Н.* Хаджи-Мурат. М., 1965, с. 10.

[3] «Довел до того же, до чего доведены „Отец Сергий“ и др... Но хочется отделывать», — писал он 31 августа 1902 года В. Г. Черткову. (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., юбилейное издание, т. 88. М., 1957, с. 274. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте статьи).

lib.pushkinskijdom.ru

Софьи Андреевны, законсервировал рукопись, распорядившись опубликовать ее после смерти.

Во-вторых, что не менее поразительно, если учесть характер работы Толстого над повестью, он ее все-таки завершил. Правда, на этот счет в литературе о Толстом существует и другая точка зрения, высказанная еще А. П. Сергеенко: «Возможно, что Толстого не оставляла мысль когда-нибудь вернуться к работе над не вполне отделанной второй половиной повести, почему он постоянно держал при себе рукопись... вплоть до 28 октября 1910 года, когда ночью покинул навсегда Ясную Поляну» (т. 35, с. 629). «„Хаджи-Мурат“ не был закончен. Того, что называют каноническим текстом, у этого произведения как будто нет», — считает и В. Б. Шкловский.[4] О какой, однако, незаконченности может идти речь? Конечно, столь щепетильный и взыскательный художник, как Толстой, если бы дело дошло до публикации повести, наверняка вновь принялся бы за стилистическую правку, «подмалевку», и, возможно, измучил публикаторов не меньше, чем руководителей «Северного вестника», выпросивших «Хозяина и работника»,[5] но позволительно усомниться в том, что такая правка благотворно сказалась бы на произведении: ведь среди отброшенных Толстым фрагментов и эпизодов немало настоящих художественных перлов (особенно знаменитая сцена восхождения в горы с соколом сына Хаджи-Мурата), об изъятии которых нельзя не сожалеть, даже понимая художественную логику мотивов писателя, определившую характер перестройки. В глубине души Толстой понимал, что повесть уже ни в какой переделке не нуждается, что новые изъятия не улучшат, а разрушат художественную структуру. Во всяком случае, безжалостно сократив упомянутую сцену восхождения в горы, он никаких других изменений в повесть не решился внести.[6] Великий инстинкт писателя, творца: «Хаджи-Мурат», не опубликованный при жизни, может быть, самое законченное и до высшей степени художественного совершенства отделанное произведение Толстого.

Как бы то ни было, но, несмотря на многие трудности (особенно долго не получалась «загадочная» фигура легендарного наиба), Толстой завершил эту историческую повесть. Между тем, как хорошо известно, ни один из исторических замыслов 1870-х годов не перерос предварительной, «эмбриональной» стадии. Существует большая и обстоятельная литература, в которой детально прослежены все этапы работы Толстого над историческими произведениями о Петровской эпохе.[7] Проанализированы причины (с опорой на автопризнания Толстого), побудившие писателя не прервать, а перечеркнуть многолетний труд.[8] Любопытнее всего то, что Толстого неудача не расстроила. «Мне даже кажется, — писал Толстой 17 декабря 1872 года Н. Н. Страхову, — что ничего не выйдет из моих приготовлений. Слишком уж долго я примериваюсь и слишком волнуюсь. Я не огорчусь, если ничего не выйдет» (т. 61, с. 349).[9] Не помогла и

---

[4] *Шкловский В.* Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1959, с. 514.

[5] См. рассказ А. Л. Волынского-Флексера в кн.: *Федин Конст.* Горький среди нас. Картины литературной жизни. М., 1967, с. 124—126.

[6] Сохранилось, правда, интереснейшее воспоминание П. И. Бирюкова, относящееся к 1905—1906 годам: «Совсем сконфузившись, шепотом, чтобы никто не слыхал, приблизившись ко мне и вместе с тем заблестевшими глазами, он сказал: „Я писал «Хаджи-Мурата»“. Это было сказано тем тоном... каким школьник рассказывает своему товарищу, что он съел пирожное. Он вспоминает испытанное наслаждение и стыдится признаться в нем. Конечно, он оставался великим художником до конца дней своих» («Северные записки», 1913, № 8, с. 123). Но следов этой поздней «подмалевки» в повести нет.

[7] См. комментарии М. А. Цявловского (т. 17, с. 469—528).

[8] *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1974, с. 75—127.

[9] Та же мысль и в письме к А. А. Фету от 7 марта 1873 года: «Работа моя не движется... я не огорчусь уж очень» (т. 62, с. 15).

lib.pushkinskijdom.ru

огромная историческая «библиотека». Труды историков и мемуары поглощались в неимоверном количестве, но не вдохновляли, не питали художественную мысль. Напротив, раздражали, вызывали на резкую полемику. XVIII век ускользал от «поэзии», просился в трактаты и статьи. Не было внутреннего горения, субъективной увлеченности, эмоционального подъема. Вот почему Толстой предчувствует неудачу, пророчит ее, не очень огорчаясь столь прискорбным обстоятельством.

Еще примечательнее неудача попыток Толстого создать роман о декабристах. В разные эпохи жизни — до «Войны и мира» и после «Хаджи-Мурата» — Толстой возвращался к этому замыслу, да так и не собрался написать роман о «лучших русских людях» XIX столетия. А ведь здесь не было непреодолимых психологических и временных преград, возникших в период работы над произведениями из Петровской эпохи. Час романа о декабристах так и не пробил, а возможно, Толстой, долго подступая к трудной и необъятной теме, в конце концов упустил «время»: последний замысел произведения о Николае I и декабристах (1900-х годов), скорее всего, мечта, которую, как понимал писатель, вряд ли ему суждено будет осуществить. Из всех поздних исторических произведений Толстого только повесть «Хаджи-Мурат» и небольшой рассказ «За что?» были завершены. С ними, кстати, генетически связан и замысел книги о Николае I и декабристах.

* * *

Исследователи творческой истории «Хаджи-Мурата» (а их немало — хорошо экипированная научная «дружина») скрупулезно изучили всю совокупность «источников» (документы, мемуары, фольклорно-этнографические сборники), литературу, понадобившуюся Толстому в процессе создания повести. Инвентаризировали «библиотеку»: А. П. Сергеенко из 82 названий пометил звездочкой 26 (использованные в повести «источники»). В последующих работах круг «источников» был несколько расширен, как за счет не помеченных Сергеенко звездочками, так и путем привлечения новых. Несомненно, что этот круг будет и в дальнейшем расширяться,[10] хотя вряд ли новые дополнения и уточнения существенным образом изменят наше представление о повести. Гораздо важнее, пожалуй, определить функции разнообразных «источников» в художественной структуре повести.[11]

Следы внимательного чтения исторической литературы и воспоминаний обнаруживаются в «Хаджи-Мурате» сразу. Толстой отодвигает, по сути, в сторону собственно исторические проблемы, сужая сферу повествования до небольшого круга «частных» эпизодов кавказской войны, в той или иной степени сопряженных с рассказом о трагической судьбе Хаджи-Мурата. Нет в повести и пространных авторских отступлений, частых в «Войне и мире» и «интегрированных» в острополемическом эпилоге (конспективное изложение взглядов Толстого на философию истории). Немного в повести и прямой полемики с мнениями историков;

---

[10] Одна лишь глава о Николае I представляет тут поистине неограниченные возможности. Среди «источников» повести А. П. Сергеенко не упомянуты произведения А. И. Герцена. Между тем «облик царя», как пишет С. А. Розанова, «кажется сошедшим из герценовского „запечатленного труда“» (*Розанова С.* Толстой и Герцен. М., 1972, с. 269. См. также: *Нович И.* Художественное завещание М. Горького. М., 1968, с. 153).

[11] Л. И. Емельянов резонно заметил, «что вопрос об использовании тех или иных исторических материалов в художественном произведении ни в каком случае не может быть сведен к вопросу о том, „отложились“ или не „отложились“ в данном произведении вещественно-конкретные „следы“ исторических источников». См.: *Емельянов Л. И.* «Хаджи-Мурат». Материалы тифлисских корреспондентов Льва Толстого. — В кн.: Дружба. Тбилиси, 1981, с. 49.

lib.pushkinskijdom.ru

чаще всего она косвенная и предельно обобщенная. Ясно выражено, правда, негативное отношение к официозной истории (наиболее остро в антимонархической главе о Николае I). Как правило, Толстой обращается к строго документированным работам, мемуарам участников и летописцев Кавказской войны, и, конечно, к своим собственным воспоминаниям, нигде, впрочем, их не выделяя, по возможности вообще устраняя все личное и слишком субъективное.

Спору нет — и насыщенность историческим материалом в повести удивительная, и почти все главные герои ее — лица исторические. Но вот отношение Толстого к «исторической беллетристике» было неизменно отрицательным. Когда Толстой работал над «историческим», он противопоставлял свой труд в равной мере чисто историческим сочинениям и историческим романам и драмам.

То, к чему стремился Толстой, была «история-искусство», и только она, с его максималистской точки зрения, могла стать настоящей историей, способной передать неуловимые и подспудные явления жизни, объять необъятное. Что вкладывал Толстой в понятие «история-искусство», писатель сформулировал в споре с С. М. Соловьевым: «История хочет описать жизнь народа — миллионов людей. Но тот, кто не только сам описывал даже жизнь одного человека, но хотя бы понял период жизни не только народа, но человека, из описания, тот знает, как много для этого нужно. Нужно знание *всех* подробностей жизни, нужно искусство — дар художественности, нужна любовь. Кроме того, при величайшем искусстве нужно много и много написать, чтобы вполне мы поняли одного человека. Как же в 400-х печатных листах (самое многотомное историческое сочинение) описать жизнь 20 миллионов людей в продолжении 1000 лет, т. е. $20\,000\,000 \times 1000$. Не придется буквы на описание года жизни человека... Что делать истории? Быть добросовестной. Браться описывать то, что она может описать, и то, что она знает — знает посредством искусства. Ибо история, долженствующая говорить необъятное, есть высшее искусство. — Как всякое искусство, первым условием истории должна быть ясность, простота, утвердительность, а не предположительность. Но зато *история-искусство* не имеет той связанности и невыполнимой цели, которую имеет история-наука. *История-искусство*, как и всякое искусство, идет не в ширь, а в глубь, и предмет ее может быть описание жизни всей Европы и описание месяца жизни одного мужика в XVI веке» (т. 48, с. 124—126).

Таковы общие положения Толстого, «теория». Художественная деятельность, не отменив главных тезисов теории, внесла в нее жесткие коррективы. Предметом «истории-искусства» в последней повести писателя стала трагическая судьба знаменитого наиба Шамиля Хаджи-Мурата. Казалось бы, рассказ в первой редакции (шамардинский список) о жизни и смерти «страшного разбойника» лучше всего отвечал требованиям «истории-искусства», которая должна идти «в глубь». Слишком локализованный, камерный рассказ не удовлетворил Толстого, побудил раздвинуть «в ширь» рамки повествования. «Действующих лиц еще мало — Хаджи-Мурат, Марья Дмитриевна, Иван Матвеевич, Каменев; мюриды названы, даны лишь вскользь; в конце Карганов и казаки, сопровождающие Хаджи-Мурата в последний его выезд. О старом Воронцове только упоминается в воспоминаниях Хаджи-Мурата, но его нет как действующего лица; нет и молодого Воронцова, и Марьи Васильевны, и Полторацкого, нет Садо, Авдеева и Бутлера, так же, как нет и Шамиля с Николаем. Это еще небольшой рассказ об одном авантюрном герое, о его героической борьбе и необыкновенной трагической судьбе... мало еще характерных ярких деталей и описаний и недостаточно вскрыт внутренний мир персонажей, но что существеннее всего, это то обстоятельство, что еще не видно обычного размаха и крепко сшитой толстов-

lib.pushkinskijdom.ru

ской композиции, всегда отвечающей целям идейной направленности произведения, ибо нет еще и самой направленности», — характеризует первую редакцию повести Л. Мышковская.[12]

Наблюдения во многом верные, хотя нельзя согласиться с мыслью об отсутствии идейной направленности: она четко обозначена в прологе. Потому-то, видимо, Толстого и не удовлетворил рассказ явным несоответствием мощному прологу. Рассказ был просто механически присоединен к нему в виде «художественной» иллюстрации к мыслям автора. Во всех последующих редакциях Толстой предпринимает энергичные усилия по расширению идейной базы повести. Так, на следующем этапе рассказ «Репей» превратился в повесть «Хазават». Эту повесть, предназначавшуюся для публикации в зарубежном издательстве «Свободное слово», Толстой четыре раза переделывал и в конце концов забраковал. Попытка показать Хаджи-Мурата «как правоверного фанатичного горца-мусульманина, исповедующего идею хазавата — священной борьбы против иноверцев» (т. 35, с. 593), оказалась неудачной. Между тем такая цель находилась в полном соответствии с мнением Толстого, утверждавшего, что только «движение мысли религиозной, нравственной и ее отражение в складе жизни народов» (т. 81, с. 260) достойны внимания историков и художников. Дело, конечно, здесь в том, что такая фанатичная форма движения мысли религиозной, как священная война с иноверцами, была глубоко чужда Толстому. После многочисленных переделок он до самого необходимого минимума свел в повести все рассуждения о хазавате, мусульманской религии, набожности Хаджи-Мурата. Подробный рассказ о том, каким образом проникся герой еще в отроческом возрасте идеей хазавата, как она укрепилась и слилась с ненавистью к русским под влиянием увиденной Хаджи-Муратом расправы солдат над пленными горцами («...не мог понять, зачем допускает бог существование этих собак, все свои силы употребляющих на то, чтобы мучить мусульман и делать им зло. Ему представлялись все русские злыми гадинами» — т. 35, с. 370), — все это осталось в редакциях, но не попало в окончательный текст повести. О религиозности героя Толстой фактически ничего не говорит: упоминает лишь о регулярно совершаемых им обрядах. Отпал в характеристике героя и ясно очерченный в редакциях мотив ненависти к русским (он персонифицирован в образе «рычащего» нукера Хаджи-Мурата Гамзало). Устранена была Толстым и самая концепция кавказской войны как типично колониальной: «Происходило то, что происходит везде, где государство с большой военной силой вступает в общение с первобытными, живущими своей отдельной жизнью, мелкими народами. Происходило то, что или под предлогом защиты своих, тогда как нападение всегда вызвано обидами сильного соседа, под предлогом внесения цивилизации в нравы дикого народа, тогда как дикий народ этот живет несравненно более мирно и добро, чем его цивилизаторы, или еще под всякими другими предлогами, слуги больших военных государств совершают всякого рода злодейства над мелкими народами, утверждая, что иначе и нельзя обращаться с ними» (т. 35, с. 456).

Толстой отбросил эту характеристику кавказской войны как неудовлетворительную, слишком упрощающую истинное положение дел на Кавказе. Устранил Толстой и исключительно негативную оценку деятельности Ермолова: в девятой (и десятой) редакции Ермолов — зловещая фигура, на которую Толстой возлагал львиную долю ответственности за чрезмерные и ненужные репрессии самодержавной администрации на Кавказе («Ермолов, один из самых жестоких и бессовестных людей своего времени, считавшийся очень мудрым государственным человеком, доказывал государю вред системы заискивания, дружбы и доброго со-

[12] *Мышковская Л.* Л. Толстой. Работа и стиль. М., 1939, с. 76—78.

lib.pushkinskijdom.ru

седства и проповедовал самую ужасную жестокость, которая одна, по его мнению, могла установить правильные отношения между русскими и горцами. Жестокость свою он доводил до невероятных пределов» — т. 35, с. 437). Вероятно, Толстой почувствовал чрезмерную субъективность, тенденциозность памфлетно-обличительного портрета Ермолова.

Писатель вообще решительно сократил или целиком убрал публицистические отступления, отдав явное предпочтение художественным, образным картинам. Место рассуждений о кавказской войне заняли главы, воссоздающие картину и последствия одной карательной экспедиции. Отношение автора к происходящему всегда очень ясно, определенно (никаких «этических» колебаний), но оно выражено не в откровенно субъективной форме, а художественно, одновременно объективнее и точнее,[13] в полном согласии с теми высшими и специфическими задачами, которые Толстой ставил перед «историей-искусством».

* * *

Много раз переписывалась и переделывалась Толстым глава о Николае I. 25 февраля 1901 года он пишет с некоторым сожалением и неудовольствием в дневнике: «Нынче поправил Николая Павловича в „Хаджи-Мурате" и бросил. Если будет время, то напишу отдельно о Николае» (т. 55, с. 16). 8 мая 1904 года в письме к В. В. Стасову Толстой пишет уже о начале работы: «... занят Николаем I и вообще деспотизмом, психологией деспотизма, которую хотелось бы художественно изобразить в связи с декабристами» (т. 75, с. 103).[14]

Толстой не осуществил этот замысел, но о некоторых его элементах мы можем судить по «николаевским» фрагментам десятой редакции повести, частично использованным позднее в публицистике (особенно в трактате «Единое на потребу»). В окончательном тексте повести Толстой как публицист максимально устранился. Избегая прямых суждений, Толстой с подчеркнутой тщательностью описывает внешность Николая I, выражая свое эмоциональное неприятие, брезгливое отношение к этому «грубому, необразованному, жестокому солдату» (т. 36, с. 169).

Николай I и Шамиль, мельком упомянутые в первой редакции, в окончательном тексте стали героями двух ключевых идеологических глав. Обычно, определяя место этих исторических деятелей в художественно-идеологической структуре повести, цитируют слова Толстого в передаче одного из его корреспондентов: «Приходится окунуться с головой в эпоху Николая и пересмотреть большой материал — и печатный и рукописный. И все это, быть может, только для того, чтобы извлечь какие-нибудь две-три черты, которых читатель, пожалуй, и не заметит, а между тем они очень важны. Меня здесь занимает не один Хаджи-Мурат с его трагической судьбой, но крайне любопытный параллелизм двух главных противников той эпохи — Шамиля и Николая, представляющих вместе как бы два полюса властного абсолютизма — азиатского и европейского...» [15]

---

[13] Толстой писал в 1908 году Л. Семенову: «Как ни странно это сказать, а художество требует еще гораздо больше точности, precision, чем наука» (т. 78, с. 156—157).

[14] Ср. с записью от 28 июня 1904 года в дневнике: «Вспомнил военную выправку при Николае Павловиче (записки Розена, 3-х забей, одного выучи), вспомнил крепостное право и то испытанное мною отношение к человеку как к вещи, к животному: полное отсутствие сознания братства. Это главное в том, что я хотел бы писать о Николае I и декабристах» (т. 55, с. 60).

[15] *Шульгин С. Н.* Из воспоминаний о гр. Л. Толстом. — Русская мысль, 1911, № 2, с. 69. Шульгин, впрочем, не ручается за точность приводимых им слов писателя: «Я, конечно, сознаю отрывочность и бледность моих воспоминаний, не

lib.pushkinskijdom.ru

Принято считать, что эти мысли получили в повести «последовательное и даже жестко последовательное воплощение».[16] П. В. Палиевский считает, что «Толстой сократил главу о Николае, выбросив множество впечатляющих подробностей... ради того, чтобы остались лишь те признаки, которые точнее всего по их внутренней сути соотносятся с другим полюсом абсолютизма, Шамилем».[17] Причины, предопределившие сокращения в николаевской главе, были другими. Толстой главным образом устранял публицистику. С другой стороны, сокращалось порой и то, что как раз психологически сближало европейского и азиатского деспотов. Так, явно был смягчен мотив жестокости, сопутствующий Шамилю в десятой редакции: «Шамиль... решал судьбу всего подчиненного его народа, разорял, вырывал глаза, казнил иногда целые семьи, целые аулы, изменявшие газавату — священной войне, и через своих избранных наибов управлял всем краем неприступных гор Аварии и Чечни» (т. 35, с. 458).

Сравнивая образы Николая I и Шамиля, Палиевский приводит несколько параллельных иллюстраций из текста с целью доказать, что деспоты «абсолютно повторимы», друг друга «дублируют, как вещи».[18] Не все параллели, однако, убеждают. Слишком жестко сформулирован, к примеру, тезис: «Оба они используют религию только для укрепления власти, нимало не заботясь о смысле заповедей, молитв».[19] Из текста повести этого не следует: Николай просто механически повторяет с детства заученные слова молитв, а уставший Шамиль вместо отдыха и семейных утех поневоле должен совершать полуденный намаз. Тут и сопоставления нет никакого, да и говорить о равнодушии к религии (Шамиля, во всяком случае) нельзя. Неубедительны и «параллель» между императрицей «с трясущейся головой и замершей улыбкой» и Зайдет («остроносая, черная, неприятная лицом и нелюбимая, но старшая жена»), и особенно вывод: «развлечения Николая с девицей Копервейн и Нелидовой лишь формально отличаются от узаконенной полигамии Шамиля».[20] Явная натяжка. Тут имеет место, скорее, противопоставление «частной» жизни деспотов, о чем, несколько преувеличивая, но в основном справедливо писал В. Б. Шкловский: «Мораль Шамиля менее лицемерна, чем у царя. Шамиль человечнее Николая. Он стремится к молодой жене, но его сдерживает чувство долга в своеобразном понимании. Эпизод отношений с молодой женой Аминет написан с иронией, почти мягкой... Здесь нет напряженности пустоты, хвастливого притворства и мертвого разврата пузатого Николая, туго перетянувшего живот офицерским шарфом. Толстой хотел осудить порок, но улыбнулся жизни».[21] Но трудно согласиться с обобщением, выводом Шкловского: «Попытка построить параллелизм Николая и Шамиля как европейского и азиатского деспотизма не вполне удалась».[22] Как властелины они как раз сопоставлены, а вот как частные люди, пожалуй, даже противопоставлены. Шамиль изображен объективнее и мягче, в то время как в «николаевской» главе («не только художественная, но историческая месть»[23] Толстого, по меткому определению Палиевского) всецело преобладают

всегда, быть может, точно передающих мысли и слова великого старца» (там же, с. 104).

[15] *Палиевский П. В.* Указ. соч., с. 19—20.

[17] Там же.

[18] Там же, с. 32.

[19] Там же, с. 30.

[20] Там же, с. 31.

[21] *Шкловский В.* Указ. соч., с. 551. Вряд ли, впрочем, в намерения Толстого входило осуждение «порока»: это прочтение текста в свете публицистических произведений писателя.

[22] Там же.

[23] *Палиевский П. В.* Указ. соч., с. 29.

lib.pushkinskijdom.ru

инвективно-сатирические тенденции. Если обличительная, «непропорциональная» николаевская глава несколько стоит особняком в художественной структуре повести, то этого никак не скажешь о шамилевской, безукоризненно входящей в сюжетную линию истории Хаджи-Мурата, ускоряющей трагическую развязку (именно здесь Шамиль туго натянул «конец веревки», предопределив тем самым бегство мятежного наиба; что же касается Николая I, то он, в сущности, хотя и невольно, облегчил участь «страшного горца», не согласившись с жестоким планом изоляции, предложенной военным министром).

Рассказ о Шамиле начинается с мотива лжи; описывается возвращение имама «после сражения с русскими, в котором, по мнению русских, был разбит и бежал в Ведено, по его же мнению и мнению всех мюридов, одержал победу и прогнал русских» (т. 35, с. 85). Подлинная картина сражения была изображена Толстым ранее: ложь очевидна и отчасти однотипна русской военной «реляции», но еще больше не соответствует действительности, что, как оказывается, прекрасно в душе понимает Шамиль, который, «несмотря на гласное признание своего похода победой, знал, что поход его был неудачен, что много аулов чеченских сожжены и разорены и переменчивый, легкомысленный народ, чеченцы, колеблются, и некоторые из них, ближайшие к русским, уже готовы перейти к ним, — все это было тяжело, против этого надо было принять меры, но в эту минуту Шамилю ничего не хотелось делать, ни о чем не хотелось думать» (т. 35, с. 87). Поклонение и лесть окружающих не заглушили в Шамиле острого и верного понимания реальной ситуации; ложь и дезинформация необходимы, но они не могут скрыть истину, которую надо знать и в соответствии с ней действовать. И здесь Шамиль противоположен Николаю I, давно уже не замечающему собственных противоречий, стершему грань между ложью и правдой.

Превосходен портрет Шамиля (т. 35, с. 86). Казалось бы, монументальная неподвижность имама («лицо его с постоянно сощуренными маленькими глазами было, как каменное, совершенно неподвижно») сближает его с Николаем. Но это чисто внешняя близость. В Николае страшная неподвижность и окаменелость уже не маска властителя, а суть, омертвление, безжизненность. Неподвижность Шамиля — характерная «азиатская» черта, стиль поведения, освященный вековой традицией. Как будто перекликается с некоторыми деталями быта Николая и непритязательность одежды Шамиля. На самом деле и здесь нет сходства. Скромный наряд имама, хорошо контрастируя с роскошным убранством свиты, естествен, «предписан», эффектно создает «впечатление величия»; жесткая постель и плащ Николая I — бездарное лицедейство, неуклюжее подражание Наполеону.

Толстой дает типизированный и обобщенный портрет «азиатского» деспота, почти лишенный индивидуальных черт. Тем сильнее впечатление от всегда прищуренных маленьких глаз Шамиля — прорыв сквозь всеобщее в личное, в «преисподнюю» деспота. Прищуренные глаза имама (в них сконцентрировалось все злое, жестокое, вероломное) вселяют не меньший ужас, чем холодный взгляд Николая. Почти во всем противопоставленные, подчеркнуто разные, Николай I и Шамиль совпадают (неизбежно) в надындивидуальной и наднациональной плоскости деспотизма, неограниченного самовластного произвола. Таким образом, Толстой вполне достиг цели, о которой рассказывал Шульгину, но достиг не явными и прямолинейными сопоставлениями двух деспотов и «полюсов» деспотизма (этого в повести нет), а неуловимым смещением повествования вглубь, прикровенным сцеплением художественных мыслей.

И еще одно существенное обстоятельство. Резко отличны среда, окружение царя и имама. В безжизненном мире Николая все до крайней степени лживо, пусто. Отрегулирован и бюрократизирован разврат.

lib.pushkinskijdom.ru

Искусство уподоблено военному параду голых женщин, его «высшая» и единственная цель — разжигание похоти («После обеда Николай ездил в балет, где в трико маршировали сотни обнаженных женщин» — т. 35, с. 76). Хаджи-Мурата и его нукеров сопровождает «поэзия особенной, энергической горской жизни» (т. 35, с. 92). Отблеск, правда, только отблеск ее падает и на Шамиля («высокая, прямая, могучая фигура»): отсюда и легкость, естественность движений бывшего «силача» и «джигита», трогательная беспомощность «деспота» в домашнем быту. Здесь, хотя бы и скованная этикетом, пульсирует «жизнь», присутствует — пусть уже в искаженном, извращенном виде — простое человеческое начало.

* * *

Толстой долго не мог найти «удовлетворяющей формы» повести. Шамардинский список, «Хазават», 8-я редакция — это были уже вчерне законченные произведения, нуждавшиеся лишь в окончательной отделке. Толстой не спешил перечеркнуть сделанное, колебался, какому варианту отдать предпочтение. Х. Н. Абрикосову он говорил накануне работы над 10-й редакцией, в начале августа 1902 года: «Перечел все варианты повести, все, что было раньше написано, и все, что написал теперь. Вел, вел и запутался... и не знаю, что лучше: то ли, что написано раньше было, или то, что написал теперь. Раньше повесть была написана как бы автобиография, теперь написана объективно» (т. 35, с. 599). В 10-й редакции обозначилась тенденция к смещению повествования в философско-публицистическую плоскость. Преодолев искусы публицистики, Толстой пересоздает заново повесть, а не «сшиваст» ее из разных кусков предварительных редакций, избираст объективную форму повествования от лица невидимого, но все видящего автора, устранившего свою биографию, свое «я», растворившего свои воспоминания в летописно-остраненном рассказе, в который органично вошла и своеобразная «автобиография» Хаджи-Мурата. После аллегорического рассказа о судьбе героя в прологе Толстой коротко информирует читателя об «источниках» и компонентах повести: «И мне вспомнилась одна давнишняя кавказская история, часть которой я видел, часть слышал от очевидцев, а часть вообразил себе. История эта, так, как она сложилась в моем воспоминании и воображении, вот какая» (т. 35, с. 6). Далее автор перевоплощается в некоего обобщенно-анонимного рассказчика, обладающего сверхъестественными познаниями, об «источниках» которых «он» не считает нужным даже сообщать. Хорошо об этой удивительной и резкой перемене декораций сказал Палиевский: «И автор, показавшийся было вначале... исчез, ушло даже — парадоксально — и произведение, которое мы взяли в руки: осталось окно в жизнь, распахнутое единым усилием идеи, факта и воображения».[24] Автор «исчез» — и только в самом конце повести появился, напомнив о себе и прологе. Правда, однажды появляется в повести рассказчик Каменев, которому «доверено» поведать о бегстве и смерти наиба. Но это чистейшая условность: ни малейших стилистических и других изменений не произошло в повести. Рассказ Каменева всецело был переплавлен в объективное слово автора, природу знания которого справедливо назвать «божественной».[25]

---

[24] Там же, с. 10.

[25] Искушенный читатель, хорошо знакомый с литературными условностями и «техникой» литературного дела, воспринимает такого рода объективное повествование как вещь обычную, «литературу». Для читателя простодушного, наивного — это «откровение», нечто сакральное. Именно так восприняли старики-аварцы повесть Толстого: «Нет, это не он писал, — говорили они. Все старики говорят, что это не он писал, что это писал бог. — Почему бог? — Как же. Вы говорите, что этот человек был русский офицер, он по-нашему не говорил, он не жил в Даге-

lib.pushkinskijdom.ru

На самом деле, разумеется, исчезновения автора не происходит. Его незримое «соприсутствие» ощутимо постоянно, но поясняющая, анализирующая, оценивающая, комментирующая авторская мысль «загнана» внутрь художественной структуры и лишь изредка небольшими островками всплывает на поверхности в форме истинных суждений демиурга, знающего «меру вещей», или — чаще — вклинивается во «внутреннюю» речь героя, несколько ее корректируя.

В «Хаджи-Мурате» ярко выразилось стремление Толстого-художника перейти от дробного, аналитического искусства к «синтезированному», панорамному, зафиксированное в дневниковой записи от 26 января 1891 года: «С „Анны Карениной", кажется больше 10 лет, я расчленял, разделял, анализировал; теперь я знаю что́ что́ и могу все смешать опять и работать в этом смешанном» (т. 52, с. 6). Это высказывание имеет самое непосредственное отношение к содержанию и художественной структуре наиболее значительных произведений позднего Толстого — роману «Воскресение» и повести «Хаджи-Мурат». Роман и повесть — разные грани нового, «смешанного», стиля. «Воскресение» — панорама, охватывающая почти все сферы жизни России конца века. В романе исключительно велика роль авторского слова, авторской точки зрения, постоянно пересекающейся и сливающейся с внутренними монологами Дмитрия Нехлюдова. Слово автора ассимилирует «слова» героев, включая в единый и целенаправленный поток художественной мысли. «Воскресение» — роман нового типа, резко отличный от традиционного, отношение к которому Толстого после «Анны Карениной» становилось все более негативным. «Форма романа не только не вечна, но она проходит. Совестно писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо», — записывает Толстой 18 июля 1893 года в дневнике (т. 52, с. 93). Мысль Толстой сформулировал резко, и ее не следует толковать упрощенно. Речь идет не о «смерти» романа, а о назревшей необходимости обновления уже ставшего «классическим» жанра. В «Воскресении» доминирует принцип изображения «было то, что было», и автор высказывается «прямо», а от традиционных линий остается очень немногое и видоизмененное, подчиненное главным обличительным идеологическим тенденциям. Отсюда и характерная, «удовлетворяющая» Толстого «форма» романа, особенная структура повествования.[26]

В повести «Хаджи-Мурат» другая и не имеющая аналога в творчестве писателя художественная структура. «Исчезновение» автора и «свободная» композиция повести здесь, может быть, наиболее существенные черты «смешанного» стиля. «Мы не найдем в тексте повести прямых сравнений или контрастных противопоставлений, исходящих от самого автора. Но многочисленные нити, незримо связывающие одни картины с другими, являются одним из важнейших элементов идейно-художественного содержания произведения», — справедливо заключает Ф. И. Евнин.[27] Исключительная насыщенность идейно-художественной структуры,

---

стане, — откуда же он знает, что ел Шамиль и что он думал? А мы помним. Это так и было. И в таких одеждах он ходил. Как же он, сквозь стены, что ли, видел?» (*Тихонов Н. С.* Беседа с начинающими писателями. — Литературная учеба, 1934, № 5, с. 85). Психологически близок (частично) к приведенному откровенно «простодушному» мнению «лестный комплимент», сказанный автору «Иосифа и его братьев» мюнхенской машинисткой: «Ну вот, теперь хоть знаешь, как все это было на самом деле» (*Манн Т.* Иосиф и его братья, т. 2. М., 1968, с. 900). Комплимент наивен, но трогателен: высшая похвала художнику, стремящемуся к созданию максимальной «иллюзии» реальности. И такое «простодушное» восприятие литературы не столь уж наивно: оно конгениально авторской цели.

[26] См.: *Билинкис Я.* О творчестве Толстого. Л., 1959, с. 375—415.

[27] *Евнин Ф. И.* Последний шедевр Толстого. — В сб.: Толстой-художник. М., 1961, с. 393. См. также: *Ковалев Вл. А.* Основные черты художественной прозы Л. Н. Толстого в повести «Хаджи-Мурат». — В сб.: Очерки по стилистике русского языка. М., 1959, с. 21—45.

lib.pushkinskijdom.ru

поразительный для такого небольшого по объему произведения диапазон повествования выделяют «Хаджи-Мурата» из ряда других повестей и больших рассказов позднего Толстого, тяготеющих, по тонкому наблюдению Р. Роллана, к форме драмы.[28] Палиевский остроумно назвал «Хаджи-Мурата» «конспективной эпопеей»,[29] что справедливо лишь отчасти и, пожалуй, больше подходит к ранней кавказской повести «Казаки». В «Хаджи-Мурате» налицо элементы или «фрагменты» эпоса, цепочкой расположенные, и рядом с ними, то далеко отклоняясь, то сближаясь, прочерчена история Хаджи-Мурата и его «спутников», в которой органично соединились «поэзия» и строго документированный летописный рассказ.

В мире, конечно, все сцеплено — и видимыми, и незримыми нитями, что с огромной художественной силой, вскрывающей истинную и всеобщую связь вещей, многократно изображал Толстой, о чем он часто писал в статьях и трактатах. Не случайно ему так понравились слова старца Зосимы: «все, как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь — в другом конце мира отдается».[30] Сложно переплетены в «Хаджи-Мурате» события и судьбы людей: от предписания Николая I протягивается нить к гибели сына Садо; косвенно повинным в смерти Авдеева оказывается добрый и симпатичный офицер Полторацкий; Хаджи-Мурат связан веревкой, и конец ее в руках Шамиля и т. п. Далеко не всегда, впрочем, сцепления столь очевидно прослеживаются, да и не желает Толстой в единый узел причин и следствий связать все сюжетные и характерологические линии. Рационализм художественной структуры «Хаджи-Мурата» (об этом особенно жестко писала Л. Мышковская) нет оснований преувеличивать. Тезис не обязательно уравновешивается в повести антитезисом, герои и события нередко не только сопоставлены (или противопоставлены), но и «разведены».[31]

Художественный мир повести лишь в законченной редакции становится подобен тому многокрасочному полю цветов, с развернутого описания которого начинается пролог (пейзаж-аллегория, пейзаж-размышление, пейзаж-притча). Автор вступления тщетно пытается присоединить к «большому букету цветов» репей, татарник. Репей отделен от других цветов, резче индивидуализирован и превращен в символ несгибаемой и неистребимой жизненной силы. Поле — аллегория жизни, пестрой и бесконечно разнообразной. Осторожно, проулочком, в холодный ноябрьский вечер «въезжает» в повесть Хаджи-Мурат, начиная свой последний путь к трагической развязке, уже предсказанной и в философско-оптимистическом ключе истолкованной («Экая энергия! — подумал я, — все победил человек, миллионы трав уничтожил, а этот все не сдается» — т. 35, с. 6). И параллельно пути героя постепенно оживает поле жизни, наполняется людьми, страстями, интригами, трагедиями, звуками, запахами, а повествование развертывается «в ширь», психологически и географически: Тифлис, русское село, Ведено, Петербург.

* * *

Хаджи-Мурат был для Толстого фигурой загадочной и неясной. Ключ к судьбе и характеру знаменитого наиба, кавказского «Мюрата» найти оказалось необычайно трудно. Документы, воспоминания очевид-

[28] «„Смерть Ивана Ильича“ и „Крейцерова соната“ — это настоящие драмы, внутренне сжатые, сосредоточенные» (*Роллан Р.* Жизнь Толстого. М., 1923, с. 97).

[29] *Палиевский П. В.* Указ. соч., с. 7.

[30] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 14. Л., 1976, с. 290.

[31] Герои, среда, события начинают бесцеремонно «вмешиваться» в творческий процесс — явление, широко распространенное, даже желанное и возможное уже тогда, когда иллюзия реальности перестает быть иллюзией для автора, — так, совершенно неожиданно для Толстого, «стал стреляться» эмансипировавшийся Алексей Вронский.

lib.pushkinskijdom.ru

цев предоставили в распоряжение писателя весьма скудное количество противоречивых свидетельств, на основании которых в лучшем случае можно было более или менее достоверно восстановить хронику событий, «внешнюю» биографию героя. Даже рассказ самого Хаджи-Мурата о своей жизни в передаче Лорис-Меликова разочаровывал. Не прослушивался «голос» героя: все было уложено в прокрустово ложе стертых канцелярских фраз, переведено на язык бесцветных «реляций». Толстой вдохнул жизнь в мертвый документ, сделал обратный «перевод» — и в поэтическом переводе писателя зазвучал голос остроумного, страстного, мудрого человека. Документ стал жизнью, «поэтической правдой», находящейся в полном согласии с известной (доступной) Толстому «исторической правдой»: не только ни один факт не вымышлен, но и сведения, приведенные Лорис-Меликовым, по возможности проверены, уточнены.

Надо сказать, что суждения историков и мемуаристов о Хаджи-Мурате, хотя не разъясняли загадку его личности, но и нисколько не мешали Толстому. Даже удовлетворяли именно неопределенностью, гипотетичностью, очевидной растерянностью перед многосложным скрещением обстоятельств. Вот ход размышления А. Зиссермана: «*Смерть Хаджи-Мурата оставила навсегда неразгаданным вопрос:* было ли его бегство к нам и обратно хитро продуманною, с ведома Шамиля, комбинациею ради осмотра со всех сторон местных условий, обороны, расположения войск, настроения покорного населения... было ли это его единичною затеею, чтобы таким рискованным шагом смирить гнев имама и вновь войти в милость... или же бежал он, искренно решившись перейти на нашу сторону и мстить своему оскорбителю... Как бы то ни было, но впоследствии Хаджи-Мурат затосковал по оставшейся в Аварии семье, по родным горам, по привольной деятельности наездника, по удовлетворявшим его честолюбие поклонениям всех джигитов и решился бежать обратно. Хотел ли он вновь доказать тем Шамилю свою преданность и готовность еще с большим успехом возобновить службу ему?.. Отвечать на эти вопросы трудно» (курсив мой, — *В. Т.*).[32]

Определеннее и сочувственнее мнение М. Я. Ольшевского: «Что касается до ухода его от нас опять в горы, то этот побег, кончившийся геройскою его смертью, был вызван отнюдь не какими-либо колебаниями или вероломными замыслами против русских, а просто *страстною любовью к своей семье, к детям. Он особенно обожал своего старшего сына и не мог снести тоски по разлуке с дорогими и для этого зверя существами: с его женою и детьми.* Шамиль, как человек чрезвычайно умный, отлично предусмотрел привязанность своего противника к семье, и вот, когда Хаджи бежал к нам, не успев захватить с собою детей и жену, Шамиль немедля подобрал их к себе... и на этой узде стал держать беглеца, то грозя ему... что... выдаст его жену за другого, а детей распродаст в неволю, то суля ему прощение и милость в случае его возврата в горы. Хаджи-Мурат не устоял в борьбе между ненавистью к Шамилю... и страстью к своим чадам — и он погиб» (курсив мой, — *В. Т.*).[33]

Толстому не нужно было переводить конфликт между Хаджи-Мурат ом и Шамилем в этическую плоскость. Это уже было сделано Ольшевским, психологической версии которого он и отдал предпочтение, еще более усилив мотивы любви нанба к семье (поэтические образы деда, матери, сына) и все возрастающей тоски героя, в конце концов разрешившейся бегством. Приняв решение, герой Толстого немедленно приступает к делу. Кстати, Толстой не берется предрекать дальнейшие шаги «непредсказуемого» героя, но не потому, однако, что отказывается от преимуществ всеведущего и всезнающего автора. Они не представляются

[32] Русская старина, 1881, № 3, с. 656—657.
[33] Там же, с. 679.

lib.pushkinskijdom.ru

ясными и даже важными самому герою, для которого главное — движение, действие, а не грядущие и гадательные результаты и последствия: «Выведет ли он семью назад к русским, или бежит с нею в Хунзах и будет бороться с Шамилем, — Хаджи-Мурат не решал. Он только знал то, что сейчас надо было бежать от русских в горы. И он сейчас стал приводить это решение в исполнение» (т. 35, с. 102—103). Никакой предположительности; наоборот, ясное, реалистичное объяснение, вытекающее не из документированных «источников» (таковых нет и быть не может), — художественная правда, согласная с уже сложившейся концепцией личности героя повести.

Толстой 21 марта 1898 года записывает в дневнике: «Есть такая игрушка английская peepshow — под стеклушком показывается то одно, то другое. Вот так-то показать надо человека Хаджи-Мурата: мужа, фанатика и т. п.» (т. 53, с. 188).[34] Аналогична ей и более поздняя запись, от 7 мая 1901 года: «Видел во сне тип старика, который у меня предвосхитил Чехов. Старик был тем особенно хорош, что он был почти святой, а между тем пьющий и ругатель. Я в первый раз ясно понял ту силу, какую приобретают типы от смело накладываемых теней. Сделано это на Хаджи-Мурате и Марье Дмитриевне» (т. 54, с. 97).

Так четко сформулировал Толстой эстетическое и психологическое правило, следуя которому он собирался преобразовать характер Хаджи-Мурата. Собственно, ничего принципиально нового в этих размышлениях Толстого нет: текучесть и многосложность человеческого характера не были откровением для создателя «Войны и мира», «Анны Карениной». Текст законченной редакции не позволяет сделать вывод о последовательном претворении в эстетическую действительность намерения писателя.[35] После мартовской записи 1898 года Толстой предпринял попытки именно так, всесторонне, «показать» Хаджи-Мурата. Фанатизм, жестокость, даже корыстолюбие наиба ясно обозначены в ряде набросков: «Это была вторая и полная измена Хазавату. С этого времени Хаджи-Мурат стал влиятельным лицом в Аварии и почти управлял ею. Назначен был от русских Магомет-Мирза, слабый, больной. За обедом его приехал Гарун-Бек. Хаджи-Мурат отрубил ему голову. В это время Хаджи-Мурат увлекался корыстью. Он собирал дань и набрал большое состояние. У него было много сокровищ и другая жена. В это же время он был представлен русскому начальнику барону Розену и произведен в прапорщики милиции за стычку с набегом горцев»; «Два раза в своей жизни Хаджи-Мурат изменял Хазавату и вот теперь изменил ему в третий раз. И всякий раз за изменой следовало довольство, соблазны и потом наказание» (т. 35, с. 373, 375—376).[36]

---

[34] И в тот же день: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он, один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо» (т. 53, с. 187).

[35] Как очень часто принято считать. «Марья Дмитриевна и Хаджи-Мурат, — утверждает, например, Шкловский, — написаны в одной манере; они утверждены как настоящие люди, несмотря на все тени, которые смело положены на их изображение, так смело, как бросает тени настоящий свет» (*Шкловский В.* Указ. соч., с. 330).

[36] Весьма показательна и такая сумма мнений (девятая редакция) о Хаджи-Мурате: «Мое впечатление, да и Ивана Матвеевича и почти всех, было то, что все, что он рассказывал про себя, было правда, то же, что он рассказывал про свои отношения к Шамилю и русским, как прежние, так и теперешние, было неправда — не то, чтобы это была прямая ложь, но он, как мне казалось, всегда играл двойную игру и старался быть с тем, с кем ему выгоднее, хотя он и ненавидел и презирал русских собак» (т. 35, с. 407). Облик наиба двоится, теряет определенные очертания; правда и ложь смешаны, много игры, полутонов — и трудно в этом хаосе найти ключ к личности героя.

lib.pushkinskijdom.ru

Далее приведенных набросков, впоследствии отвергнутых, однако, дело не пошло. Толстой в значительной степени смягчил характеристику героя. Теневые черты его личности, зафиксированные во многих редакциях, или вообще отсутствуют, или лишь слегка прочерчены. Ни в Хаджи-Мурате, ни в сопровождающих его нукерах (кроме Гамзало) нет чувства ненависти к русским и фанатического духа бойцов хазавата, как и слепой веры в Шамиля. «Весельчак» и «кутила» Хан-Магома, отчасти психологически близкий упивающемуся «воинственной» и «горской» поэзией Бутлеру, легкомысленно играет «своею и чужими жизнями» и совершенно не разделяет мнения Гамзало о Шамиле — ученом и святом человеке: «Святой был не Шамиль, а Мансур... Это был настоящий святой. Когда он был имамом, весь народ был другой. Он ездил по аулам, и народ выходил к нему, целовал полы его черкески и каялся в грехах, и каялся не делать дурного. Старики говорили: тогда все люди жили, как святые, — не курили, не пили, не пропускали молитвы, обиды прощали друг другу, даже кровь прощали. Тогда деньги и вещи, как находили, привязывали на шесты и ставили на дорогах. Тогда и бог давал успеха народу во всем, а не так, как теперь...» (т. 35, с. 53—54). Времена Мансура — легенда об утраченном «золотом веке», к которому возврата нет, да и не в интересах Хан-Магомы это возвращение: он прекрасно себя чувствует в новое, «упадническое» время, позволяющее жить весело и свободно, не очень обременяя совесть религиозными запретами.[37]

Хаджи-Мурат, конечно, не Хан-Магома; легкомысленное отношение к религии ему чуждо. Но в повести Толстого он и не герой Хазавата, религиозный фанатик, хотя таковым хотел сделать его писатель в ранних редакциях, несмотря на осложнявшие дело факты биографии наиба Шамиля. 4 апреля 1897 года, на ранней стадии работы над повестью, Толстой записал в дневнике: «Вчера думал очень хорошо о Хаджи-Мурате — о том, что в нем, главное, надо выразить обман веры. Как он был бы хорош, если бы не этот обман» (т. 53, с. 144). Отрицательного отношения к «вере» Хаджи-Мурата, как предположил Лакшин, здесь нет.[38] Под «обманом веры», смущавшим Толстого в герое, он подразумевал три измены Хаджи-Мурата хазавату и душевную борьбу как следствие каждой измены: почти во всех редакциях этим мотивам уделено исключительно большое место. Странные изгибы биографии Хаджи-Мурата давно смущали Толстого, вызывая (в 1850-е годы) эмоциональное осуждение. «Ежели захочешь щегольнуть известиями с Кавказа, — писал Толстой брату Сергею Николаевичу 23 декабря 1851 года, — то можешь рассказывать, что второе лицо после Шамиля, некто Хаджи-Мурат, на днях передался Русскому правительству. Это был первый лихач (джигит) и молодец по всей Чечне, а сделал подлость» (т. 59, с. 132—133). Смерть джигита изменила мнение Толстого, но не пролила свет на прошлое героя. Метания, «измены» Хаджи-Мурата долгое время были фундаментом историй героя и этико-психологической доминантой его характера. Отказавшись от намерения тесно и непосредственно связать в повести судьбу Хаджи-Мурата со священной войной против «гяуров», Толстой на задний план отодвинул и рассказ о трех «изменах», мотив «обмана веры».

Один за другим отпали или остались в очень редуцированном виде и другие, близкие к названным, мотивы, занимавшие ключевое положе-

---

[37] В. Я. Лакшин ошибся, приписав слова Хан-Магомы о Мансуре Хаджи-Мурату. Эта ошибка повлекла за собой и «упрек», который писатель явно не заслужил: «Толстой не удержался здесь от некоторой излишней назидательности, мало идущей его герою. Ведь Хаджи-Мурат не загримированный толстовец, мораль его стихийна» (*Лакшин В.* Завещание Льва Толстого. — В кн.: *Толстой Л. Н.* Хаджи-Мурат. М., 1965, с. 16).

[38] «Одно, что смущает в нем Толстого, — это „обман веры", фанатизм принятого им „закона", идея „кровомщения", которой он одержим» (там же).

lib.pushkinskijdom.ru

ние в ряде редакций. Постепенно все более увеличивалась в повести и дистанция между автором и героем. Автор тщательно избегает прямых высказываний, не присоединяется ни к одному из множества мнений персонажей повести, «позволяя» себе, правда, иногда оценивать искренность и «подноготную» суждений (гости Воронцова просто тифлисские льстецы, угождающие хозяину). Мнение большинства («история эта представлялась или счастливым оборотом в кавказской войне, или просто интересным случаем...» — т. 35, с. 100) мало занимает Толстого. Наибольшее значение имеют впечатления непредвзятые и простодушные, не отягощенные политическими соображениями. Таково восторженное и недоуменное чувство Полторацкого, с жадностью разглядывавшего легендарного наиба и ничего похожего на рисовавшийся в его подогретом рассказами сослуживцев воображении портрет страшного разбойника не обнаружившего: «Хаджи-Мурат ответил улыбкой на улыбку, и улыбка эта поразила Полторацкого своим детским добродушием. Полторацкий никак не ожидал видеть таким этого страшного горца. Он ожидал мрачного, сухого, чуждого человека, а перед ним был самый простой человек, улыбавшийся такой доброй улыбкой, что он казался не чужим, а давно знакомым приятелем. Только одно было в нем особенное: это были его широко расставленные глаза, которые внимательно, проницательно и спокойно смотрели в глаза другим людям» (т. 35, с. 28).

Внешне — полный контраст с образом из мрачной и кровавой легенды («самый простой человек»), в котором просто потрясает своим «детским добродушием» обаятельная и «добрая» улыбка. Но почему, собственно, внешне? Хаджи-Мурат, увиденный глазами Полторацкого, — это настоящий, доподлинный Хаджи-Мурат. Таким его видят и другие герои повести. Таков наиб в представлении сдружившегося с горцем Бутлера. А для Марьи Дмитриевны он не враг и разбойник, а просто несчастный человек, тоскующий о семье. Она не верит (как и автор, в отличие от Воронцова и Лорис-Меликова) в коварные планы Хаджи-Мурата, с досадой реагирует на реплики Петроковского и Ивана Матвеевича: «Неделю у нас прожил; кроме хорошего ничего от него не видали... Обходительный, умный, справедливый... зачем осуждать, когда человек хороший. Он татарин, а хороший» (т. 35, с. 95—96). Эмоциональные впечатления Бутлера и Марьи Дмитриевны особенно ценны тем, что с ними Хаджи-Мурат чувствует себя свободно, не пленником в стане врагов, вынужденным дипломатничать и вести политическую игру, а другом и гостем, т. е. частным человеком в домашнем быту. Наконец, Толстой окончательно закрепит страшным и неотразимым аргументом мнение Полторацкого — описанием мертвой головы героя: «Несмотря на все раны головы, в складе посиневших губ было детское доброе выражение» (т. 35, с. 109).

Слова, жесты, движения, мимика — все это гармонично сливается в экспрессивный и динамичный портрет Хаджи-Мурата (в абсолютно противоположной манере изображен Николай I — мертвая статика, изваяние). Хаджи-Мурат (за исключением рассказа о своей жизни) очень мало говорит, верный пословице: «Веревка хороша длинная, а речь короткая» (т. 35, с. 10). Движения выразительнее слов, скупо и осторожно роняемых героем. В них ярче отражается характер, чуждая рефлексии и резиньяции натура наиба, бездействие для которого хуже адских мук, а настоящая жизнь — вечная борьба и движение, вызов судьбе. Именно в этой «внешней», описательной плоскости уверенно находит Толстой «дверь» к личности и истории загадочного героя; и здесь ему никакие корреспонденты не могли помочь. «Подробности», о которых он запрашивал, не сохранились в памяти современников: их пришлось «вообразить».

Разумеется, воспользовался Толстой и великой привилегией худож-

lib.pushkinskijdom.ru

ника — осветил внутренний мир героев, связал «диалектику души» с «диалектикой событий». Формы и способы «сцепления» художественных мыслей во внутренних монологах таких героев, как Пьер Безухов и Константин Левин, в «Хаджи-Мурате» были неуместны, выглядели бы нестерпимой фальшью. Толстой в повести редко прибегает к «внутренним монологам» (неразвернутым), вклинивает их в авторское слово (пересказ). Только в четвертой главе Толстой счел целесообразным познакомить читателя с мыслями героя, весьма честолюбивыми и суетными: «Он представлял себе, как он с войском, которое даст ему Воронцов, пойдет на Шамиля и захватит его в плен, и отомстит ему, и как русский царь наградит его, и он опять будет управлять не только Аварией, но и всей Чечней, которая покорится ему» (т. 35, с. 24). Затем Хаджи-Мурат во сне упивается местью врагу: «... он с своими молодцами, с песнью и криком „Хаджи-Мурат идет", летит на Шамиля и захватывает его с его женами, и слышит, как плачут и рыдают его жены» (т. 35, с. 24). Толстой прямо не оценивает, не «комментирует» мысли и мечты героя;[39] он их «пересказывает», делая невидимое внутренне зримым, нисколько не приукрашивая и не идеализируя наиба, но безжалостно показывая всю тщету грез Хаджи-Мурата, разительное несоответствие с тем, что есть в действительности и что ожидает беглеца: «Песня „Ля илляха" и крики „Хаджи-Мурат идет" и плач жен Шамиля это были вой, плач и хохот шакалов, который разбудил его» (т. 35, с. 24). Тоска о семье, печальные вести, получаемые от лазутчиков, вытеснили честолюбивые мечты героя. Они последний раз молниеносно промелькнут в голове Хаджи-Мурата ночью, перед принятием решения, но как-то вяло и неуверенно.

Приняв безумное решение, Хаджи-Мурат сам изъял себя из сферы политических расчетов и интриг, порвал связывающие его путы. Последнее бегство героя, по Толстому, — возвращение к истокам, к той незамутненной поре жизни, о которой он, возможно, и позабыл в беспокойной, насыщенной событиями и изменами «страде». Воспоминания детства — та часть «истории» героя, которую он опустил или не счел нужным рассказать Лорис-Меликову.[40] Воспоминаниям этим нет места в «историях»: они гнездятся в глубине души и, как все сокровенное, бережно хранятся, посещая вдруг и в самые критические мгновения жизни. Начиная с XX главы все сильнее вторгается в повествование «поэзия особенной, энергической горской жизни». Первая песня — о кровомщении — исполняется, правда, «в угождение Бутлеру», но отвечает вкусам и настроениям Хаджи-Мурата («особенно нравилась», «всегда слушал эту песню с закрытыми глазами, и, когда она кончалась протяжной, замирающей нотой, всегда по-русски говорил: — Хорош песня, умный песня»).[41]

[39] Они типичны; в том же духе политические мстительные расчеты Шамиля и Курбана (десятая редакция): «Ученый человек, гордившийся своей ученостью, и строгий магометанин, державшийся не только шариата, но и тариката, т. е. высшего духовного ученья. Он присоединился к Хаджи-Мурату только из ревности и ненависти к Шамилю. Несмотря на свою неизвестность и не блестящее положение, он был снедаем честолюбием и мечтал о том, чтобы свергнуть Шамиля и занять его место» (т. 35, с. 484).

[40] Толстой в редакциях повести всячески подчеркивает связь между «внешней» и «внутренней» биографиями Хаджи-Мурата. («Из этой жизни Лорис-Меликов записал только то, что касалось войны... Хаджи-Мурат рассказывал это, вспоминая всю свою жизнь. И это воспоминание в первый раз в его уединенной и праздной жизни, возникши в нем, измучило его. Он затосковал. Он переживал вновь не только все свои похождения, войны, набеги, победы, но свою юность, свое детство» — т. 35, с. 379).

[41] Посылая текст песни А. А. Фету, Толстой, как неприемлемые с этической точки зрения, «исключил все строки, говорящие о кровавой мести». (См.: *Виноградов Б. С.* Кавказ в творчестве Л. Н. Толстого. Грозный, 1959, с. 231). В повести писатель на такое сокращение не пошел: здесь песня существует в сознании героя и исключение было бы произволом и натяжкой.

lib.pushkinskijdom.ru

Песня из «прошлого» Хаджи-Мурата, напоминание о брате Османе и молочном брате, силаче Абунунцал-Хане, все еще не отомщенных. Сказка о соколе, завершающая XXI главу, — мрачное пророчество и «поэтический» переход к самой лиричной XXII главе повести. Ночь перед побегом изображена в ней как некое таинство, праздник жизни, вливающийся в душу воспрявшего от мучительных сомнений героя: «Как только он вышел в сени с отворенной дверью, его охватила росистая свежесть лунной ночи, и ударили в уши свисты и щелканье сразу нескольких соловьев из сада...» (т. 35, с. 103). Во время второго выхода в сени к громкому свисту и щелканью соловьев подключаются другие, приглушенные звуки: «равномерное шипение и свистение железа по камню оттачиваемого кинжала», песня о Гамзате — мелодия смерти посреди пира жизни. В эту-то поэтичную ночь и вспомнилось Хаджи-Мурату детство, образ и песня матери.[42] Народная поэзия и поэзия природы слились с поэзией детства в фантастически прекрасную летнюю кавказскую ночь. Последняя ночь ассоциативно звуками, чувствами, поэзией связана с предыдущей: вновь щелкают соловьи и вновь вспоминает Хаджи-Мурат песню о Гамзате, в положении которого очутился он сам: «Ему подумалось, что это так и будет, и ему вдруг стало серьезно на душе» (т. 35, с. 114). Песня о Гамзате из фольклора переносится в жизнь, а реальная, земная жизнь Хаджи-Мурата предстает его умирающему сознанию бессвязной, хаотичной, с головокружительной быстротой мелькающей вереницей лиц: «То он видел перед собой силача Абунунцал-Хана, как он, придерживая рукою отрубленную, висящую щеку, с кинжалом в руке бросился на врага; то видел слабого, бескровного старика Воронцова, с его хитрым белым лицом, и слышал его мягкий голос; то видел сына Юсуфа, то жену Софиат, то бледное, с рыжей бородой и прищуренными глазами, лицо врага своего Шамиля» (т. 35, с. 117). Пестрый, разнолицый хоровод, до которого ему уже нет никакого дела.

Десять редакций запечатлели трудную работу Толстого над последней главой. Много раз Толстой переделывал и отделывал описание смерти героя. Быстрая смена образов и картин в самой ранней редакции заканчивалась религиозным видением-откровением: «И Вали-Магома, и Шамиль, и Марья Дмитриевна — все смешалось в одно и из-за всего выступил Алла, от которого он пришел и к которому шел теперь. И он вдруг понял все. Что этого не надо было. Что все было не то... „Алла!“ — проговорил он, упал навзничь, и уже не двинулся» (т. 35, с. 307). Позже Толстой детализирует и, пожалуй, «рационализирует» картину предсмертных видений, место же Аллы занимает образ матери и связанные с ним первые впечатления бытия: «Он вспомнил о Шамиле, увидав его в своем воображении таким, каким он видел его последний раз: с рыжей подстриженной бородой, прищуренными глазами, в чалме и зеленом архалуке, и удивился тому, что не чувствовал к нему ни злобы, ни какого-либо интереса. Вспомнил он о Хаджи-Аге, который сейчас только ругал его и обещал отрубить ему голову, и это нисколько не интересовало его. Вспомнил он о Воронцове, о всем том, что обещал ему старик, и ему удивительно было, как мог он интересоваться этим. Вспомнил о сыне и еще больше удивился, не почувствовав при этом воспоминании никакого страха за его судьбу. Вспомнил о своем детстве и старухе-матери, как она сидела под коровой и вокруг нее был запах кизячного дыма и кислого молока, и это более всего другого показалось ему

[42] Так называемая «колыбельная», автором которой, по всей видимости, является Толстой. У. Б. Далгат считает, что песня Патимат «дышит горской поэзией и вполне может быть принята за подлинно горское произведение». (См.: *Далгат У. Б.* Элементы дагестанской народной лексики и фразеологии в языке повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат» (в различных ее редакциях). — В кн.: Лев Николаевич Толстой. М., 1955, с. 185).

lib.pushkinskijdom.ru

приятным и важным» (т. 35, с. 501). Соответственно — и последнее слово героя обращено к матери.

В окончательном тексте Хаджи-Мурат безмолвствует, не отвечая на крики врагов и призыв (троекратный) Элдара броситься «в шашки». Образы, промелькнувшие в голове героя, тут же погасли. Все путы и связи оборвались сами собой: «И все эти воспоминания пробегали в его воображении, не вызывая в нем никакого чувства: ни жалости, ни злобы, ни какого-либо желания. Все это казалось так ничтожно в сравнении с тем, что начиналось и уже началось для него» (т. 35, с. 117). Смерть Хаджи-Мурата, как и смерть Андрея Болконского, — возвращение «к общему и вечному источнику», «пробуждение» и освобождение: еще одна вариация любимой темы Толстого.

Здесь писатель обычно ставил точку. Не так в «Хаджи-Мурате». Уже простившийся с жизнью и отрешившийся от всего земного Хаджи-Мурат — не боец хазавата, не мститель, не муж и отец, а просто человек — по инерции продолжает двигаться, «делать начатое». Уже бездыханный, все еще чувствует, «что его молотком бьют по голове», и не может «понять, кто это делает и зачем» (т. 35, с. 117). Озверевшим врагам он представляется заговоренным от смерти: «... топтали и резали то, что не имело уже ничего общего с ним». Кольцо повествования замкнулось: последние нарастающие звуки — не торжествующие визги и веселые слова «живорезов», «охотников», собравшихся над трупом «зверя», а чистая мелодия жизни — пение соловьев, смолкнувших во время боя. Финал симфонии, возвращающий к начальным тактам, к увертюре: «Вот эту-то смерть и напомнил мне раздавленный репей среди вспаханного поля» (т. 35, с. 118). Короткое напоминание, неизбежно размывающее границы повести, которая уже, можно сказать, перестает быть только «исторической», а превращается в Слово о человеческой судьбе, о неиссякаемых источниках жизни, о мироздании, таинственном, как «вечно прелестные, вечно изменяющиеся, играющие светом, как алмазы, снеговые горы» (т. 35, с. 77).

* * *

Д. С. Лихачев, полемизируя с очень распространенным взглядом на философию истории Толстого, высказал плодотворную, хотя и не во всем бесспорную мысль: «Л. Толстой никак не может быть определен как историк-фаталист. Скорее всего, его исторические воззрения — это моральный оптимизм; в Толстом сильно сознание того, что правда всегда торжествует над силой, ибо нравственная правда сильнее любой грубой силы».[43] И Толстой последнего периода жизни вовсе не Эдип в Колоне, отчаявшийся старик, которому бессилен кто-либо помочь в постоянной изнурительной борьбе, завершившейся давно уже предопределенным эпилогом-уходом, своего рода «экзистенциалистским» жестом, как считает И. Берлин.[44] Не отчаявшимся и не от себя уходил Лев Толстой октябрьским утром 1910 года из Ясной Поляны. Он принял «решение», как и его любимый герой, единым усилием разорвав путы, вырвался в широкую жизнь. В «Хаджи-Мурате» запечатлелась частица личности Толстого, а возможно, и предсказание собственной судьбы. Не забудем, что повесть началась с дневниковой записи, из которой Толстой не решился

[43] *Лихачев Д. С.* Литература — реальность — литература. Л., 1981, с. 147. Элементы фатализма в исторических воззрениях писателя, конечно, были. О вынужденном фатализме, отделяя его от «рассуждений восточных о тщете действия...», писал сам Толстой: «Фатализм в истории неизбежен для объяснения неразумных явлений (то есть тех, разумность которых мы не понимаем)» (т. 11, с. 6).

[44] *Berlin Jsaiah.* The Hedgehog and the Fox. An Essay on Tolstoy's View of History. New York, 1953.

lib.pushkinskijdom.ru

ввести в окончательный текст только наиболее «личные» и оценочные слова: «Так и надо! Так и надо!».

10 апреля 1902 года Толстой записал в дневнике: «Говорят: прекрати существующий порядок — все погибнет. Все равно как сказать: растает река и все погибнет. Нет, пойдут корабли, начнется настоящая жизнь» (т. 54, с. 129). Для Толстого — это бесспорная и вдохновляющая истина. Толстой в отличие от Достоевского был осторожен в политических прогнозах, сравнительно редко пытался определить место и роль России в будущих судьбах человечества. Тем не менее его философия жизни (уже — этический оптимизм) имела прочное национальное основание. «Как французы были призваны в 1790 году к тому, чтобы обновить мир, так к тому же призваны русские в 1905», — заключал Толстой (дневниковая запись от 29 июня 1905 года), отталкиваясь от исторического опыта Европы нового времени, революционного опыта. Пророческое видение великой русской революции, следствием которой будет не хаос и разрушение, а именно «обновление» всего мира.

Георг Лукач, автор и по сей день самой авторитетной работы об историческом романе, подчеркивал, что «отношение писателя к истории не есть нечто изолированное и специальное. Это важнейшая составная часть его отношения ко всей действительности и особенно к действительности общественной».[45] Положение бесспорное и в тех случаях, когда автор (к примеру, Г. Флобер) бежит в «историю» из гнетущей и внушающей отвращение действительности, «без живого отношения» к которой, по словам Г. Лукача, «невозможно художественное воссоздание истории».[46] Толстой, как хорошо известно, даже и не помышлял об уходе в историю. Напротив, он из прошлого «убежал» в современность, представив на суд читателя не роман из Петровской эпохи, а злободневнейшую «Анну Каренину». Доказывать живое отношение к современности автора «Хаджи-Мурата» не приходится. Оно мощно прозвучало в прологе и не исчезло впоследствии в объективном повествовании, о необыкновенной «точности» которого (исторической, этнографической, хронологической, топографической) так много и хорошо сказано в работах о «Хаджи-Мурате». Историк В. А. Дьяков, изучавший «приемы введения источников в художественное произведение» на материале повести Толстого, считает, что только такой и должна быть историческая проза: «Думается, что написанные по иному рецепту произведения исторической беллетристики могут быть лишены познавательной ценности, которую они непременно должны иметь, и, кроме того, не смогут приблизиться к тому уровню художественной выразительности, которого достиг Л. Н. Толстой в „Хаджи-Мурате“, причем достиг не только благодаря своей писательской одаренности, но и вследствие прекрасного знания источников и бережного отношения к историческим фактам».[47]

Не будем придираться к неудачному слову «рецепт»: Дьяков имеет в виду исключительную точность, подлинно исследовательскую, научную добросовестность Толстого — несомненно образец для любого художника, обращающегося к историческому (и не только) жанру. И все же функция исторических источников в этой и некоторых других работах о «Хаджи-Мурате» явно переоценена. Толстой не историк, грань между историей и искусством в повести не стирается. Вообще история и искусство далеко не всегда «союзники», а часто и соперники. Цели, которые преследуют историки и художники, могут, конечно, совпадать (частично), но нередко и сильно расходятся — даже в пределах творчества одного автора.[48]

[45] Литературный критик, 1937, № 12, с. 145.
[46] Там же, № 7, с. 80.
[47] Вопросы истории, 1973, № 5, с. 147—148.
[48] А. Гулыга справедливо пишет о разном освещении личности Пугачева и народного бунта в «Истории Пугачева» и «Капитанской дочке», хотя и сомни-

lib.pushkinskijdom.ru

Говоря о неисчерпаемых возможностях, открывающихся перед «историей-искусством», Толстой вовсе не подразумевал под этим стирание грани между историей и литературой. Акцент он делал именно на слове «искусство», что подтверждают и многие высказывания Толстого, в частности, в письме к Н. Н. Страхову: «...что за эпоха (Петра I, — *В. Т.*) для художника. На что ни взглянешь, все задача, загадка, разгадка которой только возможна поэзией» (т. 61, с. 349).[49]

Толстой здесь коснулся очень старой и вечной проблемы, некоторые грани которой были метко указаны В. Г. Белинским, имевшим в виду исторический роман начала XIX века: «Роман отказывается от изложения исторических фактов и берет их только в связи с частным событием, составляющим его содержание; но через это он разоблачает... внутреннюю сторону, *изнанку*, так сказать, исторических фактов, вводит нас в кабинет и спальню исторического лица, делает нас свидетелями его домашнего быта, его семейных тайн, показывает его нам не только в парадном историческом мундире, но и в халате с колпаком. Колорит страны и века, их обычаи и нравы выказываются в каждой черте исторического романа, хотя и не составляют его цели. И потому исторический роман есть как бы точка, в которой история, как наука, сливается с искусством; есть дополнение истории, ее другая сторона».[50] Слова Белинского справедливы во многом и в отношении «Войны и мира», «Хаджи-Мурата», хотя и характезируют, пожалуй, не самые существенные черты «истории-искусства», а то, что роднит историческую прозу Вальтера Скотта, Мериме, Пушкина, Толстого. «Война и мир», очевидно, «не точка, в которой история как наука сливается с искусством». О каком слиянии может идти речь в «Войне и мире», если Толстой вообще не признает истории как науки? Деструктивная критика Толстого неотделима от конструктивной, созидательной деятельности: «история-искусство» вступает в области жизни, недоступные взгляду историка, без знания которых, по убеждению писателя, беспочвенны «научные» претензии на открытие законов и смысла человеческой истории. Не «дополнение» к истории, не изображение «другой стороны» ее цель Толстого, а разгадка вековечных загадок, открытие не исторической и не художественной — просто «правды».

Толстой с самого начала знал, что исторические источники не дадут ему разгадку судьбы и личности Хаджи-Мурата. Но они были крайне необходимы, может быть, более всего потому, что помогали создать прочную реалистическую перспективу, так как проникновению в истинную суть вещей и явлений сильно препятствовала «романтическая» легенда о Хаджи-Мурате, вероломном, удачливом, страшном герое хазавата. Толстой сам находился в плену легенды, суть которой изложена в седьмой редакции: «Испуг и восторженное удивление Марьи Дмитриевны были естественны. Хаджи-Мурат более 20-ти лет воевал с русскими. Хотя и был наибом Шамиля, был знаменитее среди русских своего владыки. Он знаменит был своей баснословной храбростью, всегдашними успехами, блестящими победами и подвигами над русскими войсками и всей своей страшной, романтической историей. Про его прошедшее, про его жизнь, характер рассказывали чудеса. И все это, под влиянием того особенного отношения рассказывающего к врагу, которого не видят, но про которого слышат, и ударов которого боятся, получало особенно страшно-преуве-

---

тельно, что в основе различия обращение Пушкина-художника к «гармонизирующему» прошлое фольклору. См.: *Гулыга А.* Искусство истории. М., 1980, с. 239.

[49] Близкую мысль высказал в полемике с мнением Боборыкина о русской исторической драме Достоевский: «Верностью поэтической правде несравненно более можно передать об истории нашей, чем верностью только истории». (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 24. Л., 1980, с. 312).

[50] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. V. Л., 1954, с. 41—42.

lib.pushkinskijdom.ru

личенное и поэтическое значение. Но и без преувеличения история этого человека была удивительная» (т. 35, с. 382).[51]

Первый полководец Шамиля — фигура легендарная и загадочная, идеальный герой романтической поэмы и повести (Байрон, Лермонтов, ранний Пушкин, Бестужев-Марлинский могли бы вдохновиться таким сюжетом; среди «неиспользованных» источников «Хаджи-Мурата» в списке А. П. Сергеенко есть и «Мулла-Нур») — литературы, которую давно уже Толстой переосмыслил критически и художественно в «Поездке в Мамакай-Юрт», «Набеге», «Рубке леса», «Казаках», создав реалистический образ Кавказа и реалистические типы кавказцев. И тем удивительнее, что, как об этом свидетельствуют предварительные редакции, Толстой, художественно осмысляя характер и судьбу главного героя своей последней повести, порой возвращается к давно преодоленным романтическим схемам.

«Баснословное» необходимо было переплавить в реальное, «чудеса» устранить, романтическую легенду низвести на земную почву. Развертывание истории «в ширь», создание панорамной картины жизни («поля») оказалось совершенно необходимым делом, позволившим в реалистическом духе преобразовать легенду. Но при этом Толстой не отказался и от легенды, даже усилил «поэтическое значение» фигуры Хаджи-Мурата. Он не только не развенчивает «романтического» героя, но, вводя множество точных «подробностей», демонстрирует, что у легенды есть прочное, жизненное, реалистическое основание. Объективный рассказ плавно перерастает в героико-эпическую «Песнь о Хаджи-Мурате». Можно сказать, на последнем сюжетном витке «история» исчезает, трансформируется в легенду. Смерть Хаджи-Мурата — символическое преодоление «реальности» — смыкается с притчей-метафорой пролога, питая выраженную в ней оптимистическую философию жизни.

---

[51] «Толстой долго... не мог преодолеть в своем сознании влияния того художественно-характерологического стереотипа, в который образ Хаджи-Мурата сложился у него давно, едва ли еще не во времена его кавказской молодости и который оказался чрезвычайно прочным и устойчивым... образ знаменитого шамилевского наиба был для Толстого образом из легенды, образом, исполненным сурового и яркого романтизма», — к такому выводу приводит Л. Емельянова анализ 10-й редакции повести. См.: *Емельянов Л. И.* Указ. соч., с. 52.

lib.pushkinskijdom.ru

П. С. ВЫХОДЦЕВ

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ПРОЛЕТАРСКОЙ ПОЭЗИИ

В отличие от работ 20—50-х годов о литературе конца XIX—начала XX века, в которых ранняя пролетарская поэзия главным образом противопоставлялась классическому наследию и крестьянской поэзии,[1] в исследованиях 60—70-х годов сделан значительный шаг вперед: в них, в частности в работах В. А. Келдыша и Н. В. Осьмакова,[2] устанавливаются связи пролетарской поэзии с передовыми традициями предшественников, особенно с вольнолюбивой и революционной (декабристской, народнической) поэзией. Однако даже в этих работах сказывается инерция некоего обособления пролетарской литературы от общего историко-литературного процесса в России. В подходе к ней все еще господствует узкопонятый социологический аспект.

Одним из серьезных и устойчивых заблуждений является противопоставление пролетарской и крестьянской поэзии. К сожалению, оно распространяется не только на эпоху рубежа двух веков, но и на советскую эпоху, особенно на поэзию 20—30-х годов, что приводит к неправильному толкованию многих литературных явлений. В настоящей статье мы попытаемся развеять это заблуждение.

Совершенно верно оценивая русскую революционную поэзию начала XX века как «важную главу в истории пролетарского социалистического искусства не только в национальном, но и в международном масштабе»,[3] В. А. Келдеш нигде не попытался соотнести ее с крестьянской поэзией и многовековыми традициями народного творчества. Он категорически отверг наличие в ней даже традиций рабочего фольклора.[4] Н. В. Осьмаков в своей в целом серьезной книге постоянно подчеркивает мысль об ограниченности крестьянской (в том числе и традиционно фольклорной) поэзии, о преодолении пролетарскими поэтами (как известно, в большинстве своем выходцами из крестьян) «крестьянской идеологии», якобы мешавшей им становиться полноценными представителями рабочего класса.[5] Еще более решительно заявляет автор первой обстоятельной монографии о рабочем фольклоре О. Б. Алексеева: «Полагаем, что нет никаких оснований для отыскивания в народном поэтическом творчестве предоктябрьской эпохи, которое мы определяем как массовую пролетарскую поэзию... примет классического фольклора».[6] Если Н. В. Осьмаков выдвигает на первый план идеологические расхождения пролетарской и крестьянской поэзии, то О. Б. Алексеева видит принципиальное отличие крестьянского традиционного фольклора от поэтического творчества ра-

[1] См.: История русской литературы, т. X. Литература 1890—1917 годов. М.—Л., 1954, с. 740—754.

[2] *Келдыш В. А.* Проблемы дооктябрьской пролетарской литературы. Горький и русская революционная поэзия. М., 1964; *Осьмаков Н. В.* Русская пролетарская поэзия. 1890—1917. М., 1968.

[3] *Келдыш В. А.* Указ. соч., с. 161.

[4] Там же, с. 209.

[5] *Осьмаков Н. В.* Указ. соч., с. 123.

[6] *Алексеева О. Б.* Устная поэзия русских рабочих. Дореволюционный период. Л., 1971, с. 151.

lib.pushkinskijdom.ru

бочих в том, что в последнем стала господствовать литературная форма стиха (просодия) и что массовая рабочая поэзия, в отличие от крестьянского фольклора, — «это переход к индивидуальному творчеству... от фольклора к литературе».[7]

Ошибка исследователей состоит не только в необоснованном противопоставлении пролетарской и крестьянской идеологии, в смешении существенных и второстепенных примет литературы и фольклора, но и в игнорировании уже реализовавшегося многовекового влияния народного творчества на всю литературу в целом, в том числе и поэтику.[8]

Если исходить из более глубинных свойств пролетарской поэзии, чем рабочая тематика, открытая агитационно-политическая направленность и близость стиха к литературному, мы увидим, что она прочно уходит своими корнями в художественную национальную культуру, и в первую очередь народно-поэтическую. Мы также увидим, что пролетарские поэты, хотя и не смогли, точнее, не успели создать художественные ценности, адекватные достигнутым предшествующими поэтами, именно в силу своего передового мировоззрения более смело, более решительно шли по пути обновления и обогащения традиционных мотивов, сюжетов и образов. Это относится прежде всего к трактовке коренных для всей русской литературы и народного творчества образов Судьбы, Доли, Счастья и Правды, что, в свою очередь, отразилось на новизне структуры их идейно-поэтической образности в целом. И именно в этом, в новом взгляде на мир и человека, продиктовавшем пролетарским поэтам необходимость поисков путей обновления художественной системы, следует усматривать их историко-литературную и историко-культурную роль. Россия вступала в новую историческую эпоху, и пролетарские поэты стремились (и имели на это все основания) говорить от имени новой России. Творчество наиболее выдающихся художников этой России — М. Горького и Д. Бедного — развивалось в русле поисков всей пролетарской литературы.

Не будет преувеличением сказать, что в гораздо большей мере, чем вся предшествующая русская поэзия, революционная поэзия конца XIX — начала XX века была сосредоточена на проблеме народного счастья. При этом решение ее во многом было принципиально новым, что было продиктовано особенностями передовой идеологии эпохи и главным героем складывавшейся социалистической литературы. Судьба народа и его передового класса — пролетариата заняла ведущее место в поэзии и прозе пролетарских писателей — в прямом и всеобъемлющем смысле этого слова. Самый образ Судьбы-Счастья, Судьбы-Борьбы стал центральным в огромном большинстве их произведений. «Светлая доля», «рабочая правда», «солнце свободы», «красное знамя», «праздник труда», «пламя борьбы» — наиболее популярные образы пролетарской поэзии.

Все это не могло не сказаться на образной структуре поэзии, ее пафосе, ее нравственно-социальной направленности. И здесь, в главном своем содержании, пролетарская поэзия отнюдь не противостояла крестьянской, напротив, она вся замешана на исконной художественной образности, но в значительной мере преобразовывает и обновляет ее.

Разумеется, среди огромного количества произведений пролетарского профессионального и непрофессионального творчества есть и довольно слабые, и откровенно назидательные, лишенные художественной ценно-

---

[7] Там же, с. 156.

[8] А. П. Квятковский, всю жизнь посвятивший изучению просодии русского стихосложения, убедительно доказывает, что ее основа (тактовая система стихосложения) корнями своими уходит в народное творчество. См. его работы: 1) Русское стихосложение. — Русская литература, 1960, № 1; 2) Ритмология народной частушки. — Там же, 1962, № 2; 3) Русский свободный стих. — Вопросы литературы, 1963, № 12; 4) Поэтический словарь. М., 1966.

lib.pushkinskijdom.ru

сти, и даже примитивные опыты. Писали и печатали все, кто испытывал необходимость выразить свои общественные чувства и настроения. Но есть в этих произведениях одно важное достоинство, объединяющее их, — искренность, непосредственность и желание словом помочь общенародному делу. Устремленность пролетарских писателей к удовлетворению своими произведениями практических социальных нужд масс была в традиции русской литературы, особенно революционно-демократической. И вот это-то желание способствовать народной борьбе и становилось обычно главной побудительной силой самого творчества. Ведь многие, и не только безымянные, произведения были единственными для их авторов созданиями. Вместе с тем в судьбе талантливых пролетарских поэтов такое «случайное» приобщение к литературному творчеству было часто «неожиданным» для них самих открытием своих художественных возможностей. Если к тому же учесть, что это были, как правило, молодые люди без поэтического опыта и нередко образования, то можно подивиться, как быстро развивались их таланты. Достаточно, например, сравнить первые стихотворения таких поэтов, как А. Гмырев, Ф. Гаврилов, А. Маширов-Самобытник, И. Филиппченко, И. Садофьев, М. Герасимов, В. Кириллов, Н. Полетаев и др., с написанными буквально через несколько лет, чтобы убедиться в их быстром творческом возмужании.

Но суть дела не столько в этом. Выдвижение за сравнительно короткий срок из рабочей среды целой плеяды талантливых поэтов отнюдь не ставит под сомнение развитие массового рабочего творчества как самостоятельной художественной стихии, а не как своеобразной ступеньки на пути в литературу. Возникало и развивалось оно по законам народного творчества. Один из таких поэтов признавался:

Пишу, друзья, стихами, —
В тюрьме поэтом стал!
Кандальный звон с слезами
Мне музой в душу пал.[9]

И еще одно замечание общего характера. Сами пролетарские поэты в своем подавляющем большинстве, даже став широко известными, весьма скромно оценивали свое творчество и в большей мере осознавали себя революционерами-практиками, чем поэтами. Свои опыты они рассматривали лишь как предвестье будущего расцвета нового искусства:

Не говори в живом признанье
Мне слова гордого «поэт»,
Мы первой радости дыханье,
Мы первой зелени расцвет.

Разрушив черные оконца,
Мы жаждем миром опьянеть,
Еще не нам, не знавшим солнца,
Вершиной гордою шуметь.[10]

В этом стихотворении А. Маширова-Самобытника образно выражено понимание сложного и длительного процесса создания подлинно пролетарского искусства, которое идет на смену великому искусству прошлого. Поэт улавливал историческую перспективу в оценке художественных богатств и вместе с тем твердо верил в закономерность обновления литературы в соответствии с социальными преобразованиями.

Другой пролетарский поэт Евг. Тарасов, также прошедший тюрьмы и ссылки, еще более решительно заявляет о том, что они — лишь «пред-

---

[9] Пролетарские поэты, т. III. 1914—1917. Л., 1939, с. 61. (Библиотека поэта. большая серия). Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[10] Цит. по: Сборник пролетарских писателей. СПб., 1914, с. 13.

lib.pushkinskijdom.ru

течи» будущего подлинно народного искусства, которое уже зреет в недрах трудовых масс:

Мы не поэты, мы — предтечи
Пред тем, кого покамест нет.
Но он придет — и будет свет.
И будет радость бурной встречи.
И вспыхнут радостные речи.
И он нам скажет: «Я — поэт!»

Он не пришел, но он меж нами.
Он в шахтах уголь достает,
Он тяжким молотом кует,
Он раздувает в горне пламя.
В его руках победы знамя —
Он не пришел, но он придет.[11]

Перед нами примеры здравого историко-литературного мышления. И все же не следует упрощенно понимать эти признания. Это была поэзия, это были поэты — разные по уровню дарования, но объединенные общей судьбой.

* * *

Историческое, социально-философское и эстетическое обоснование закономерности и необходимости обращения пролетарских поэтов к опыту традиционного фольклора мы находим в трудах классиков марксизма-ленинизма. Художественное воображение, лежащее в основе мифов, легенд и преданий, становится, по Марксу и Энгельсу, соучастником творчества не только в искусстве, но и в самой жизни. «Традиции всех мертвых поколений тяготеют, как кошмар, над умами живых. И как раз тогда, когда люди как будто только тем и заняты, что переделывают себя и окружающее и создают нечто еще небывалое, как раз в такие эпохи революционных кризисов они боязливо прибегают к заклинаниям, вызывая к себе на помощь духов прошлого, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюмы, чтобы в этом освященном древностью наряде, на этом заимствованном языке разыграть новую сцену всемирной истории».[12] То, что слова «как кошмар» не несут в себе негативного содержания, подтверждает следующее далее высказывание К. Маркса: «Таким образом, в этих революциях воскрешение мертвых служило для возвеличения новой борьбы, а не для пародирования старой, служило для того, чтобы возвеличить данную задачу в воображении, а не для того, чтобы увильнуть от ее разрешения в действительности, — для того, чтобы найти снова дух революции, а не для того, чтобы заставить снова бродить ее призрак».[13]

Для понимания генезиса и дальнейшей роли фольклора в духовной жизни народов, в их революционно-преобразовательской деятельности эти высказывания К. Маркса и Ф. Энгельса имеют исключительно важное значение. Отвергая религиозное и иное «духовное» происхождение фольклора, они утверждали мысль о его развитии под воздействием новых исторических условий и одновременно о его роли в художественном творчестве вообще. Воображение, фантазия, «освященные древностью», породившие богатую и разветвленную поэтическую символику, оказываются необходимыми «для возвеличения» новых важных исторических событий и явлений.

Тому, как активно, многообразно и нередко талантливо использовали прямые предшественники пролетарских поэтов — революционные народники — в своей агитационной поэзии традиции классического фольклора, мы находим много подтверждений в книгах В. Г. Базанова и Н. В. Осьмакова.[14] Продолжая традицию, пролетарские поэты одновременно и обогащали ее, во многом предваряя поэзию Д. Бедного, В. Маяковского и

[11] *Тарасов Евг.* Стихи. 1903—1905. М., 1906, с. 95.
[12] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 8, с. 119.
[13] Там же, с. 121.
[14] *Базанов В. Г.* От фольклора к народной книге. Л., 1973; *Осьмаков Н. В.* Поэзия революционного народничества. М., 1961.

lib.pushkinskijdom.ru

других поэтов Октябрьской революции. Если поэты-народники, занимавшиеся просвещением крестьянских масс, чаще всего шли по пути переложения народных песен и сказок на политический язык (по типу: «Лучина-лучинушка» — «Свободушка»), то пролетарские поэты заговорили от лица самих масс, их наиболее революционной части, и «включили» фольклор в свою художественную систему для решения коренного вопроса — показа социально-политического пробуждения рабочего класса, что существенно влияло на характер освоения фольклорного материала, его поэтики, его образов. Следует при этом не забывать, что пролетарской поэзии свойственно не столько бытописательство, сколько романтическая устремленность. В романтической поэзии, каковой в основном является пролетарская поэзия, в силу ее родовых особенностей фольклорные традиции чаще всего играют роль усилителя идей в обобщенно-символических образах, прежде всего лирико-патетических и социально-публицистических, и почти всегда соотносятся с художественной концепцией произведения.

Пролетарские писатели осознавали себя воспитателями трудовых масс, певцами их общественно-политического самосознания. Этой задаче они подчиняли свое творчество (начиная от тематики и кончая средствами выражения). Естественно, что, посвящая произведения рабочим и крестьянам, они обращались к их языку, в том числе и народно-поэтическому. В поэтическом наследии прошлого их интересовало в первую очередь то, что отражало протестантский дух, социальную активность народа. Для них горьковский вопрос «Кто организует русскую демократию к новому бою?» был главным.

Они стремились не только правдиво изображать социальную действительность, но и вдохнуть веру в победу рабочего класса. Они поэтизировали новую общественную силу — пролетариат и нового героя — рабочего и передового крестьянина,[15] с особым пристрастием обнажали классовые конфликты, противоречия современной действительности, стремясь вызвать в читателе жажду сопротивления и ненависть к социальной несправедливости. Поэтому для них вопрос и об отборе материала, и о форме художественного раскрытия его был очень важным. Тенденциозность в высоком смысле этого слова определяла и отношение к прошлому. В фольклоре, например, они стремились выделить, подметить и заострить то, что связано с прогрессивными социальными устремлениями, вызвать к жизни в новых условиях давнюю народную мечту о свободе, о победе труженика над «господами». В сущности, такой подход к фольклору настойчиво утверждался еще революционными демократами. На это же ориентировал В. И. Ленин. Принцип социально-политического истолкования фольклора можно назвать определяющим в произведениях всех писателей, стоявших у истоков социалистического реализма.

Если учесть роль крестьянства в революции 1905 года, станет понятным, какое огромное значение приобретал в литературе вопрос о «подчинении» многовековых традиций крестьянской художественной культуры прямым революционно-просветительским целям. Социальное, классовое пробуждение многомиллионных масс благодаря этому подкреплялось и углублялось нравственно-эстетическим потенциалом фольклора, близким психологии труженика. Политический акцент придавал традиционным мотивам и образам повышенный эмоциональный заряд и одновременно соединял привычные представления крестьянина и рабочего о ценностях с новыми социальными задачами. Блестящим примером такой агитации были романтические песни-сказки Горького о Соколе и

[15] Кстати сказать, в творчестве пролетарских поэтов крестьянство как социальная сила никогда не противопоставлялось рабочему классу.

lib.pushkinskijdom.ru

Буревестнике, басни Д. Бедного и др. И В. И. Ленин не случайно так высоко ценил роль этих писателей в революционном движении.

Однако было бы ошибочным считать, что пролетарские писатели ограничивались в своем творчестве чисто агитационными задачами и упрощенно социальной трактовкой фольклорных образов и мотивов.

Кажется странным невнимание исследователей к тому, что именно крестьянские и пролетарские поэты естественно и закономерно были наиболее прочно связаны с социально-нравственным идеалом народного счастья и эстетическим его воплощением в фольклоре и что в то же время никто до пролетарских писателей не поднял и не развил тему Судьбы-Доли на принципиально новом уровне. А ведь последнее было подлинным идейно-эстетическим открытием, обусловившим многие особенности пролетарской литературы как явления национальной культуры.

* * *

А. Н. Веселовский в работе «Разыскания в области русского духовного стиха» на материале фольклора многих славянских народов обстоятельно проанализировал истоки и развитие образа Доли и показал, что корни его уходят в глубокую древность. Исследователь установил, что этот образ, связанный с культом предков, соединялся неразрывно с самим фактом рождения человека (отсюда прошедшая через века формула «родился в сорочке»). Появляющиеся вместе с человеком его феи, валькирии, наречницы, девы судьбы неотступно сопутствуют ему всю жизнь. С этим связан, например, славянский обряд провода русалок. Доля, счастливая или нет, неизбежна; у счастливого она и в воде не тонет, бездольный может освободиться от нее определенными ритуальными действиями; «...в сказках она является самостоятельным существом, определяющим людскую сущность».[16] В ряде сказок Доля выступает как спутница честности. Часто счастливая Доля приходит к герою с осознанием им необходимости трудиться или с женитьбой на девушке со счастливой Долей. В более поздние времена образ Доли приобретает социальный смысл.

В русских сказках мотивы и образы Доли являются, по существу, центральными, объединяя образы Правды и Кривды, Горя и Счастья, и не только в таких сказках, как «Нужда», «Лихо», «Правда и Кривда», «Горе», «Две доли», «Лихо одноглазое» и др.,[17] где образы Доли персонифицированы и становятся главными героями, но и во многих волшебных и бытовых сказках о поисках правды и счастья. Центральными они оказываются и в социально-утопических легендах, во многих обрядовых и необрядовых песнях и т. п.

Следует при этом сказать, что образ Доли в русском фольклоре отражает не только фатальную обреченность, но и осознание необходимости активного действия за ее изменение. Бедный крестьянин хитростью освобождается от Горя («Горе», «Две доли»), от Нужды («Нужда»), терпением и выносливостью побеждает Кривду бедняк («Правда и Кривда»), смело идут герои сказок на битву с Кащеем Бессмертным, спасая судьбы многих людей... Активными поисками (в том числе и практически осуществляемыми) народного идеала Правды-Справедливости проникнуты все социальные утопии.[18] Бьются за лучшую Долю герои исторических песен. Словом, фольклор несет в себе и активный социальный протест, а идеал народного счастья даже в аллегорических образах

[16] *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха, вып. 6. СПб., 1891, с. 176.

[17] См. «Народные русские сказки А. Н. Афанасьева» в трех томах.

[18] *Клибанов А. И.* Народные социальные утопии в России. Период феодализма. М., 1977.

lib.pushkinskijdom.ru

отражает реальную основу исторической жизни трудовых масс, устремленных к лучшей доле. Именно эту сторону фольклора взяли на вооружение революционные писатели.

Известно, что от народно-поэтических образов Горя, Доли, Судьбы тянется солидная традиция в русской литературе, начиная с «Повести о Горе-Злочастии» до Гоголя, Л. Толстого и Достоевского. В начале XX века тема Доли привлекала многих писателей, в том числе и модернистского направления (А. Белый, А. Ахматова, А. Блок). Однако при всем своеобразии толкования этой темы и образа Доли писатели в основном следовали консервативной фольклорной трактовке, связывая представление о судьбе с некоей фатальной, предопределенной «свыше» зависимостью человека от обстоятельств. Пролетарские писатели, идя от того же источника, резко меняют социально-нравственное направление в толковании образа.

Образы Доли, Судьбы, Воли, пожалуй, самые распространенные и в то же время наиболее концептуальные в творчестве пролетарских писателей. Не только Горький, Серафимович, Д. Бедный, но и почти все пролетарские поэты сделали их центральными во многих наиболее значительных произведениях. Начиная с «Песни о Соколе» (1895) Горького, стоящей у истоков литературы социалистического реализма, и кончая стихотворной повестью Д. Бедного «Про землю, про волю, про рабочую долю», завершающей предоктябрьский период пролетарской литературы (первая редакция опубликована 5 октября—13 ноября 1917 года), революционные писатели разрабатывали эти образы в разных аспектах и направлениях, придавая им и пафосно-утверждающий, и драматический, и полемический характер.

Образ Судьбы в русском фольклоре постоянно окружен, по удачному выражению А. А. Потебни, образами-подсудьбинниками, с которыми связаны действия героев, ищущих свое счастье или преследуемых Долей. Это образы сокола или вещей птицы, коня, всадника, солнца, огня, воды (реки), ветра, бури и т. п. Они также имеют свои устойчивые приметы и функции, свою глубокую обоснованность в самосознании наших предков, хотя сравнительно редко выступают в роли главных героев. Писатели революционной эпохи (особенно поэты) активно обращались к ним, часто создавая на их основе новые поэтические символы. Остановимся на одном примере.

В книге «Исторические корни волшебной сказки» В. Я. Пропп вслед за русскими и зарубежными исследователями устанавливает, что образы чудесных помощников в волшебной сказке (орла, крылатого коня) уходят в глубокую древность и связаны с культовыми обрядами у разных народов, особенно у народов Сибири. Разъясняя символический смысл масти сказочного коня, В. Я. Пропп приходит к выводу, что рыжий (или красный) конь и белый — антиподы, как живое начало и потустороннее. «На русских иконах, изображающих змееборство, конь почти всегда или совершенно белый или — огненно-красный. В этих случаях красный цвет явно представляет собой цвет пламени, что соответствует огненной природе коня. Белый же цвет есть цвет потусторонних существ... Белый цвет есть цвет существ, потерявших телесность. Поэтому привидения представляются белыми. Таким является и конь, и не случайно он иногда назван невидимым... В апокалипсисе смерть сидит верхом на „бледном коне“. В германских народных представлениях смерть является верхом на белой кляче».[19]

Широкое распространение в русском фольклоре получил образ коня-ветра, коня-бури, коня-птицы, который закрепился не только в волшебных сказках и былинах, но и в быту, в пословицах и поговорках (у Даля:

[19] *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946, с. 158.

lib.pushkinskijdom.ru

«Лошадь человеку крылья», «Конским хвостом цепел разметy» и т. п.).

Если иметь в виду основную фунцию образа коня в фольклоре как средства общения между живым и мертвым, реальным и потусторонним царствами, станет понятным символическое осмысление этого образа в литературе и живописи: как правило, этот образ используется при соотнесении современности и будущего. В. Г. Базанов в интересной работе «К символике Красного коня» показал, что в русской поэзии, начиная с пушкинского «Медного всадника» («Куда ты скачешь, гордый конь, И где опустишь ты копыта?»), этот образ приобрел значение «символа России и ее неудержимой устремленности».[20]

В литературе начала XX века образ коня получил различное и даже противоположное толкование у поэтов разных идейно-эстетических направлений. Так, если в творчестве символистов («Кубок метелей» и «Петербург» А. Белого, «Конь бледный» В. Рошшина, «Конь блед» В. Брюсова и др.) образ белого (бледного) коня связывался с эсхатологическими воззрениями, то в поэзии пролетарских и крестьянских поэтов (снова подчеркнем их общность), напротив, популярным оказался крылатый или красный конь. Генетически связанный с фольклорным образом богатырского коня в былинах и коня-птицы в сказках («Сивко-бурко», «Конек-горбунок», «Волшебный конь» и др.), образ крылатого или красного коня (Красного Всадника) приобрел в творчестве революционных поэтов (и художников, например у К. Петрова-Водкина) политическое содержание. При этом если в творчестве крестьянских поэтов (Н. Клюева, С. Клычкова, С. Есенина), приветствовавших революцию, но воспринимавших ее как народную стихию, образ Красного Коня («предзорнего», «огнекрылого») воплощал идею предвестника будущего, революционного порыва масс, то у пролетарских поэтов он уже ассоциировался с образом всадника-революционера.

Для Н. Клюева образ этот неотделим и от религиозных представлений народа о торжестве правды, которую принесет «гость крылатый», и от иконографии, и от этнографической обрядности, символизирующей народное «красное пиршество», «золотое царство» (очерк «Красный Конь»). В дальнейшем образ получил социально-символическую окраску в решении темы народной судьбы. Приветствуя революцию, поэт пишет:

О том, как русский пролетарий
Взнуздал багряных кобылиц ...
. . . . . .
Как убаюкал на ладони
Грозовый Ленин боль земли,
Чтоб ослепительные кони
Луга беззимние нашли ...[21]

В творчестве Есенина этот образ приобрел еще более многомерное содержание — от олицетворения приближающейся народной бури («Тучи с ожерёба...», 1916), «вихревого урагана» — революции («Пантократор») — до символа собственной судьбы («Словно я весенней гулкой ранью Проскакал на розовом коне...», 1922).

У пролетарских поэтов образ огнекрылого коня (конницы) возник и развивался в той же традиции, воплощая неукротимую волю революции. А. Н. Афанасьев свидетельствует, что «буйные ветры, ходячие облака, грозовые тучи, быстромелькающая молния — все эти различные явления на поэтическом языке назывались небесными конями», что «русские, сербские и словацкие сказки часто говорят о крылатых лошадях».[22]

[20] Русская литература, 1980, № 4, с. 21.

[21] *Клюев Николай.* Стихотворения и поэмы. Л., 1977, с. 426. (Библиотека поэта, малая серия).

[22] *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу, т. 1. М., 1865. с. 611, 613.

lib.pushkinskijdom.ru

Используя функциональную основу этого образа, пролетарские поэты придали ему роль активного борца за народное счастье и вестника грядущих перемен. Если, например, Скиталец создает образ революционера — витязя на крылатом коне, спешащего вызволить из беды «несчастный народ»:

О, когда бы я витязем был молодым!
Я б грозой полетел на крылатом коне,
Я сказал бы коню: «Мой товарищ, бежим
К затопленной слезами и кровью стране!
О, туда, где великая битва идет!..
И мы вырвем у смерти несчастный народ!
Поспешим, честь поругана!»,[23] —

то Е. Нечаев уже связывает с этим образом наступление светлого будущего:

Сторонись! Долой с дороги,
Темень злая нудных дней,
Не свернуть тебе, убогой,
Солнцем взмыленных коней!
Не страшусь твоей погони
В огнекрылые года!
Мчитесь, мчитесь, вихри-кони,
В город мысли и труда! [24]

Мы видим, таким образом, что пролетарские поэты были близки крестьянской и реалистической революционной поэзии. Однако процесс освоения и переосмысления фольклорных мотивов и образов в пролетарской поэзии был достаточно сложным и определялся своеобразием ее становления.

В ранней пролетарской поэзии мы находим значительное количество произведений, которые, в сущности, были переделками, подражаниями, сатирической обработкой широко известных крестьянских народно-поэтических сюжетов («Дубинушка», «Камаринская», «Фабричная колыбельная», «Причитание по рабочему», «Как четвертого апреля», «Фабричная камаринская», «Сказка о попе и черте» и мн. др.).[25]

Многочисленны также поэтические приемы, непосредственно идущие от классического фольклора («Уж ты воля, да разволя, Ты не знаешь мово горя!», «Чуть как зоренька зарится, К нам будилочка стучится», «Не трава в степи колышется, Не в дубраве ветр шумит — Клич удалый, мощный слышится, В бой с врагом идти велит» и т. п.). Но не это главное. Почти все раннее творчество зачинателей рабочей поэзии Е. Нечаева, Ф. Шкулева, Ф. Гаврилова, М. Савина и др., будучи тематически новым (жизнь, быт, переживания фабрично-заводского рабочего), с точки зрения поэтики теснейшим образом связано с творчеством крестьянских поэтов (в частности, суриковцев). По мере приобщения к революционным идеям, к пролетарскому движению усиливалась романтическая приподнятость, стремление к поэтической символике. При этом если, например, в ранних произведениях Е. Нечаева фольклорные образы использовались главным образом для передачи драматизма жизни рабочего человека («В ней жгучее Горе с Заботой Пируют, как люди свои»),[26] то в дальнейшем их роль становится более широкой и многообразной, и прежде всего в раскрытии внутреннего мира героев, их тяги к красоте,

---

[23] *Скиталец.* Песни Скитальца. М., 1919, с. 27.

[24] У истоков русской пролетарской поэзии. Е. Е. Нечаев. Ф. С. Шкулев, А. М. Гмырев. М.—Л., 1965, с. 146. (Библиотека поэта, большая серия).

[25] См.: Песни русских рабочих (XVIII—начало XX века). М.—Л., 1962. (Библиотека поэта, большая серия).

[26] У истоков русской пролетарской поэзии, с. 45.

lib.pushkinskijdom.ru

правде, справедливости («Гусляр», «Песня», «Певец» и др.) и, наконец, к социальному протесту («Свирель», «Правда», «Вперед» и т. п.).

На эволюции первых рабочих поэтов — Е. Нечаева, Ф. Шкулева, М. Савина — можно с достаточной ясностью увидеть, как нелегко было зачинателям новой поэзии художественно осваивать новый жизненный материал, вырабатывать новое видение мира. Стараясь приобщиться к литературному творчеству, они далеко не сразу находили нужные слова для выражения нового содержания и потому часто оказывались в плену расхожих литературных штампов и отвлеченных образов. Им не хватало смелости и таланта преодолеть литературную инерцию, опираясь на устную словесность, которую они несомненно знали, несли в себе (как это несколько позже сделают, например, Есенин и Д. Бедный — каждый по-своему). Вместе с тем их жизненный опыт, социально-нравственные основы мировоззрения и обусловленные ими эстетические вкусы заставляли их вольно или невольно обращаться к народному творчеству. И здесь наиболее плодотворными и наиболее органичными для них оказались образы и мотивы Доли-Судьбы, которые, заняв (как и в творчестве крестьянских поэтов) центральное место в их произведениях, получили такое развитие, которого мы не наблюдаем у других писателей. При этом каждый из зачинателей рабочей поэзии прошел свой путь творческого освоения многовекового опыта крестьянской поэзии. Различными были и итоги этого освоения.

В годы первой русской революции Е. Нечаев пишет ряд стихотворений, в которых пытается создать обобщенные символические и аллегорические образы политического звучания — и часто на народно-поэтической основе. Таков, например, образ Правды «голодной» и раздетой, ищущей утешения там, «где царит нужда», но где «к желанной воле вспыхнет огонек», Правды, идущей «на шахты» и «в застенки», чтобы бросить луч света и надежды («Правда»). Таков образ «железной воли» кузнецов, поднявших «знамя красное народа, как символ правды мировой» («Вперед»). Через многие стихотворения проходит образ народного заступника и певца, страдающего от того, что «богатырский народ» закован в цепи, изнывает от нужды, пребывает «во тьме», и осознающего свое бессилие помочь ему:

Если б был я не жалким, забитым рабом,
А могучим, бесстрашным орлом, —
Улетел бы я ввысь из удушливой мглы
И о гребень зубчатой скалы
Сильным взмахом распущенных крыл
Я б позорные цепи разбил! [27]

Однако Нечаеву не удалось создать емких художественных образов новой России и обновляющегося в революции народа. В пооктябрьские дни подобные образы приобретали у него довольно общие очертания:

Мы океан могучих сил,
Мы лава огненной стихии,
Рабы прозревшие России.[28]

Более успешно решали эти задачи Ф. Шкулев и А. Гмырев — поэты романтического склада.

Алексей Гмырев — поэт-рабочий, революционер, проведший более шести лет в тюремном заключении закованным в кандалы и погибший в тюрьме в 24-летнем возрасте (в 1911 году), оставил небольшое, но яркое поэтическое наследие. Все его творчество — это лирическая исповедь

[27] Там же, с. 99.
[28] Там же, с. 135.

lib.pushkinskijdom.ru

кристально честного, гордого и мужественного сердца. Таковым оно проявилось и в полнейшей преданности рабочему делу и революции, и в романтически светлой любви к девушке, которую поэт видел лишь несколько раз. В последнем, ставшем пророческим стихотворении, написанном в тюрьме за несколько дней до смерти, достаточно полно отразились те качества поэзии А. Гмырева, которые позволяют говорить о полном единстве в ней мысли, темперамента политического бойца и тонкого чувства лирика:

Я погибну, но вместе со мной не умрут
Пролетарские песни мои.
Знаю я, что к могиле моей не придут
Ни друзья, ни слепые враги.
Далеко за тюрьмой, где клубится туман,
Без обряда схоронят меня,
И покроет могилу колючий бурьян
С первым зноем горячего дня.

А зимой, когда вьюга заплачет над ней
И ковром снеговым опахнет,
Зазвенят мои песни по ширп степей,
И, быть может, хоть звук до любимых людей
Буйный ветер тогда донесет...[29]

Тяготение к песне и песенной поэтике обнаруживается во всех стихотворениях Гмырева. Это нетрудно заметить не только в системе поэтических образов («белые крылья кораблей», «грудь матери-земли», «колючий бурьян», «вьюга заплачет», «ширь степей», «злая судьба», «душная тюрьма», «орлиные крылья», «счастья хочется и волюшки», «эх, уймись, тоска-злодейка» и мн. др.), но и в песенно-ритмической основе многих стихотворений («Набат», «К Марусе Козловой», «Мои песни», «На смерть М. Клина», «К морю», «Смотрит небо голубое...», «Узница» и др.). Следует при этом заметить, что Гмырев более смело, более уверенно, чем Нечаев, пользуется многообразной поэтической метрикой, более индивидуален в осмыслении образной символики (см., например, стихотворение «Узница»).[30] В поэзии Гмырева наблюдается постоянное стремление в сугубо личном выразить общезначимое — отсюда сопряженность очень конкретных, даже сиюминутных переживаний с общенародными идеалами, поэтических образов, рождаемых личным чувством, с образами, отстоявшимися в веках. Особенно часто возникают в таком двуединстве образы Судьбы, Воли, Свободы.[31]

Традиционные народно-поэтические образы, «включаясь» в лирико-трагедийные переживания поэта, способствуют углублению социально-нравственного пафоса произведений:

И я гордо врагам говорю,
Что мне краше неволи венец,
Чем свободная жизнь без борьбы,
Что в неволе я все же борец,
Что на воле вы все же рабы![32]

(«Моим врагам»)

Но А. Гмырев, опираясь на фольклорную и литературную традицию, делал попытки создать и более широкие социально-исторические образы эпохи: нового поколения борцов за свободу («Ладья жизни»), «свободной рати» рабочих, рушащих «жизнь-тюрьму» («Набат»), идущих «навстречу солнцу», побеждающих «вещий мрак», «бессмертных, как любовь» смельчаков («Алая»), наконец, моря народного, поднявшегося

[29] Там же, с. 390.
[30] Там же, с. 365—366.
[31] См. там же, с. 337.
[32] Там же, с. 365.

lib.pushkinskijdom.ru

«против рабства и бесправия... против зла самодержавия» («К морю»). Эти образы не приобрели эпического размаха, но своей эмоциональной напряженностью, своим пафосом они, с одной стороны, примыкают к фольклорным, а с другой — к революционно-публицистическим.

Пожалуй, наиболее очевидно эта тенденция проявилась в поисках Ф. Шкулева, сумевшего создать такой художественный образ, который, подобно горьковскому Буревестнику, стал эпохальным. Мы имеем в виду образ Кузнецов, кующих «счастия ключи».

Ф. Шкулев нередко непосредственно обращался к сказочным сюжетам о Доле, пытаясь создать литературную сказку («В ночь под Ивана Купала (сказка)», «Восточная легенда (с турецкого)», «Дворняжка. (Фантазия)» и др.). Однако фольклорная стилизация не принесла ему серьезных успехов.

Шкулеву свойственна постоянная поэтизация образов рабочего и крестьянина. С явной ориентацией на народно-поэтическую эстетику он стремится создать обобщенный образ труженика как главного героя истории. В стихотворении «Великан» поэт как бы развивает и конкретизирует образы, о которых «говорят... былины, песни звучные поют»:

Кто на ниве за сохой
День без устали шагает
Разрыхленной бороздой?
Кто, как перышком, махает
На лугу стальной косой?
Кто с «Дубинушкой» по Волге
Тянет барку бечевой?
Кто тяжелою кувалдой
И чугун и сталь дробит?
Кто из недр земли холодной,
Точно пух, извлек гранит?
Кто железные дороги
Нам провел до дальних стран? —
Это наш родной, могучий
Трудолюбец-великан.[33]

В русле той же поэтической стихии возникает образ Кузнеца народного счастья (стихотворения «Куем», «Кузнец» и др.), завершающийся широкомасштабным, символическим, для своего времени смелым и емким художественным обобщением в знаменитом стихотворении «Мы кузнецы и дух наш молод» (1912). В этом стихотворении, ставшем гимнической песней, можно сказать, в классическом виде проявилось неразрывное единство социально-нравственной основы и поэтики старокрестьянского и пролетарского народного творчества.

В самом деле, образ Кузнеца-пролетария, кующего «счастия ключи» всему народу и родине, был, подобно Буревестнику, новаторским и мог появиться только в эпоху широкого пролетарского движения. Но он одновременно впитал и те представления о народе-богатыре, способном побороть тьму и злые силы, которые отстоялись в сказочных и былинных героях, мужественно и смело сражающихся со Змеями-Горынычами и Кащеями Бессмертными. И «тяжкий молот», «вздымающийся» «выше», — это та же богатырская палица, от взмаха которой отлетают змеиные головы: «Ведь после каждого удара Редеет тьма, слабеет гнет...»[34] Что это художественное открытие не было для Шкулева случайным и что народно-поэтическая традиция имела в его поисках новых революционных образов важное значение, мы можем видеть на целом ряде других примеров.

---

[33] *Шкулев Ф. С.* Смелые песни. М., 1911, с. XV—XVI.
[34] У истоков русской пролетарской поэзии, с. 228.

lib.pushkinskijdom.ru

Тяготение Шкулева к народно-поэтическим образам-символам, к обобщенным сюжетам особенно заметно с начала 1900-х годов («Ткач», «Песня газовиков», «Это ты, моя родина...» и др.). Поэт часто противопоставляет образам «злого горя» и «тьмы ночи» образы «свободы святой» и «светлого утра». Многие стихотворения представляют собой как бы развернутые метафоры, олицетворяющие противостоящие социальные силы («Город», «Огни правды», «Пробуждайся, народ!», «Нас много...», «Коняга» и др.). В них автор не только часто прибегает к таким поэтическим формулам, как «темный вражий стан», «чаша горести», «орлиные очи», «мрак тяготеющей ночи», «лихое жизни бремя», «злая нужда», но и к своеобразной трансформации фольклорной гиперболы. Так, образ города, насыщенного социальными контрастами, завершается почти былинной характеристикой:

А город-исполин растет и богатеет,
Растет не по годам, а каждый час и день! [35]

Образ рабочего приобретает в ряде стихотворений черты бессмертных персонажей героического эпоса: его «воля — буря, камень — всесильна и тверда», «пред ним трепещут боги», он силу «принял из недр земли» и потому убежден: «Но и в цепях и в злой неволе Я не умру» («Рабочий», «Я — раскаленное железо!» и др.). Этим образам постоянно сопутствуют образы, рожденные уже непосредственно новым временем, — набата, зовущего к «грозной буре» («Гуди, набат!»), бурных весенних потоков в отблесках зарниц («Светлый мир»), красного знамени («Красное знамя»), наконец, «великого блага», которое «куем для себя» («Довольно»).

Таким образом, в крестьянском народном творчестве Ф. Шкулев находит постоянное подкрепление для характеристики двух социальных миров, благодаря чему достаточно, казалось бы, отвлеченные романтические образы приобретают реальное содержание и некую историческую перспективу. Нетрудно в связи с этим заметить эволюцию сквозных поэтических образов Ф. Шкулева — Доли и Правды. Если до революции 1905—1907 годов образу Доли сопутствовали в основном «тяжкое бремя невзгод», «горькие слова» песни, «плач народа», «израненный орел» с «больными крыльями», «узник тюрьмы», «птица в душной клетке» и т. п., то завершается его развитие образом Кузнецов, кующих свое счастье.

Поэзия Ф. Гаврилова, также одного из старейших рабочих поэтов, в отличие от раннего творчества Нечаева и Шкулева с самого начала была проникнута бодростью, историческим оптимизмом. Образы Свободы, Правды, Красоты как выражение «заветной мечты» народа (стихотворение «Грезы») пронизывают многие его произведения и находятся в постоянном окружении близких им образов «солнца, яркого светила», всходящей «молодой зорьки», надвигающейся бодрящей «грозы» («Из песен труженика») и т. п. Дарование Гаврилова отмечено проникновенным лиризмом. Его лирического героя вдохновляют на мужество не только массовые демонстрации и кумачевые знамена, но и выстоявший на ветру, трепещущий под бурею одинокий листок на ветке осеннего деревца («Без листа»); ликующая природа возбуждает бодрость и готовность к борьбе с невзгодами («Из песен труженика»). Рабочий в его стихах — это удалой детинушка, ищущий, подобно многочисленным героям сказок,

[35] Там же, с. 199.

lib.pushkinskijdom.ru

былин и песен, свое счастье и твердо верящий, что обязательно найдет его:

Он товарищам сказал:
«По родному краю
Все заводы обойду!
Счастье попытаю!..»
. . . . . .
И поет им про одно,
Полон сильной воли:
«Не вернемся мы назад
Без счастливой доли!»
(«Удалой» — I, 196—197)

От этих образов вполне естествен переход и к более обобщенным, уже непосредственно не связанным с фольклорной традицией образам «чарующей весны», всеобщего «обновления» жизни, которое «веселым звоном» «вещает» родине «от края до края» «пророческую весть» («Ударили! Звонят...»).

Эти же особенности присущи и произведениям тех пролетарских поэтов, которые представляют первое поколение новой интеллигенции. Очень характерна в этом смысле поэзия выдающегося революционера, разносторонне талантливого человека, молодого ученого-химика, ученика Д. И. Менделеева Л. П. Радина — автора первого русского пролетарского гимна «Смело, товарищи, в ногу!». В его песнях (к сожалению, их сохранилось немного) в еще большей мере, чем в творчестве названных выше поэтов, проявились и чуткость к народной традиции, и смелость в ее революционно-агитационном использовании.

Показательно, например, стихотворение Л. П. Радина, ставшее популярной рабочей песней, — «Снова я слышу родную „Лучину“». Сюжет ее по отношению к фольклорной традиции, начиная с заглавия, полемичен. Но это полемика особого рода. Первая же строфа:

Снова я слышу родную «Лучину».
Сколько в ней горя, страданий и слез, —
Видно, свою вековую кручину
Пахарь в нее перепес —

обнаруживает глубокую любовь автора и к пахарю с его «вековою кручиной», и к его песням, пропитанным народным горем, страданиями и слезами. Поэт рисует далее лирико-драматическую картину, как бы подкрепляя ею свои печальные думы, навеваемые «родной „Лучиной“»:

Сидя за прялкой, в осеннюю вьюгу,
Пела, быть может, крестьянка в тиши
И поверяла той песне, как другу,
Жгучую скорбь наболевшей души.[36]

Но сразу же резко заявленное: «Полно! Довольно про горе ты пела...» — это и обобщение опыта, и «выведение» из него новой социальной морали. В русле единого символического ряда развиваются далее образы иного содержания. Традиционные образы «страдалицы» матери-Родины и «сына-богатыря» (народа), который уже не хочет переносить того, что переносила Мать, автор связывает с новыми символами — «тяжелого молота», разбивающего «оковы раба». Поэтический образ Родины-матери и народа сохранил свою целостность, а внутренняя конфликтность стихотворения определяется призывом сбросить сковывающие души тружеников социальные силы («оковы раба»).

[36] Революционная поэзия (1890—1917). Л., 1954, с. 62. (Библиотека поэта, большая серия).

lib.pushkinskijdom.ru

Такая же художественная структура свойственна и другим стихотворениям Л. П. Радина — «Смело, товарищи, в ногу!» и «Смелее, друзья, идем вперед...» В первом из них восходящие к фольклорной поэтике образы «рати» народной и противостоящей ей «призрачной силы царей» обогащены дополнительными поэтическими образами, несущими новое социальное содержание («дети семьи трудовой»), а центральный художественный символ стихотворения — «царство свободы» — как бы вытекает из слияния образов «рати» и «могучей» «рабочей руки», способных «водрузить над землею Красное знамя труда». Мы видим, таким образом, не противостояние, а слитность традиционно фольклорной и революционной образности.

Созданные Радиным в конце 90-х годов песни словно бы подтверждают мысли В. И. Ленина, высказанные позже В. Д. Бонч-Бруевичу, о том, что, используя крестьянский фольклор, революционный писатель должен старой унылой песне противопоставить новую, жизнеутверждающую. Радинские песни — высокий образец именно такого искусства не декларативной, а образной полемики при сохранении опоры на народно-поэтический опыт. Это и есть развитие традиций.

Таким образом, мы видим, что ранняя пролетарская поэзия была близка традиционной крестьянской поэзии и своим социально-нравственным пафосом, и истоками художественной образности. Но она несла в себе и новые идейно-эстетические тенденции — как выражение активного революционного мировоззрения поэтов. В творчестве следующих поколений пролетарских поэтов связи с этой национальной традицией не только не ослабевали, но и углублялись.

* * *

Творчество пролетарских поэтов не было тематически ограничено бытовыми зарисовками жизни рабочих и публицистически-одическими призывными песнями. В их поэзии мы находим довольно широкий круг жизненных тем и проблем. Достаточно многообразно звучит тема деревни, большое место занимает пейзажная лирика, медитативные стихи. Наряду с жанровыми бытовыми картинами они писали стихотворения, основу которых составляют психологические портреты. Почти у каждого из поэтов выделяются циклы стихов об искусстве, о долге художника. Любовная лирика вовсе не была чуждой им, а в творчестве Л. Гмырева она заняла одно из главных мест. Весь его цикл тюремных стихов проникнут утверждением высокой любви к женщине. Большое место тема любви занимает в лирике А. Маширова-Самобытника, Я. Бердникова, М. Герасимова, И. Филиппченко и др. Но о чем бы ни писали пролетарские поэты, социальная мысль то открытым текстом, то внутренне-оценочно присутствует везде — и в этом одна из важнейших особенностей их творчества. Они вполне осознавали живое многообразие мира как объект художественного творчества, но сознательно, часто полемически, подчиняли свою «музу» одной задаче:

Нет, мы песни о народе,
Гимны радостной свободе
Будем петь, хотя и в моде
Нынче песенки не те.

(II, 56)

В собственно лирических, хотя не слишком многочисленных, стихотворениях и «песнях» пролетарские поэты продолжали оставаться верными своему социальному мироощущению. Пожалуй, наиболее отчетливо

lib.pushkinskijdom.ru

выразил это один из самых ярких певцов революции 1905 года Евг. Тарасов в стихотворении «Забыть не могу»:

Я могу опьяняться немой красотой
Убегающих в темные дали полей,
Я могу задремать многокрылой мечтой
В полумраке столетних тенистых аллей,
Я могу быть недвижим с недвижной грядой
Облаков, что горят все светлей и светлей.

Но забыть, что цветы лишь от горечи слез
Так красивы, так ярки на свежем лугу,
Но забыть, что аллеи столетних берез
Рабским потом залиты на каждом шагу,
Что пожары заката — предвестники гроз, —
Никогда я не мог, никогда не смогу.[37]

Пролетарские поэты подчеркивали свою связь с такими предшественниками, как Пушкин, Лермонтов, Кольцов, Никитин, Некрасов, Белинский, Добролюбов, Шевченко, Г. Успенский, Плещеев, Суриков и др., посвящали им многочисленные стихотворения. Е. Нечаев в сборнике «Вечерние песни» (1914) даже специально выделяет цикл «Памяти дорогих». Это было принципиально важным в их идейно-эстетической позиции. Можно без преувеличения сказать, что в 80—90-е годы пролетарские поэты наиболее активно продолжали традиции передовой русской поэзии. Вместе с тем они осознавали и свое особое положение как первых выразителей самосознания нового класса:

Он идет и поет: «Пробуждайся, народ,
Расправляй свои мощные крылья,
Цепи ржавые рви, разрушай тяжкий гнет,
Выходи на простор из насилья!» [38]
(Ф. Шкулев)

Поколение пролетарских поэтов, вступивших в литературу в 1910-е годы, продолжило не только призывно-набатные мотивы своих прямых предшественников, но и собственно лирические. И пожалуй, более всего в их лирике заметно художественное углубление общественного пафоса. «Нейтральные» темы (пейзажные стихи, любовные) насыщаются социальной мыслью, которая пронизывает образную ткань стиха, а не только развивается параллельно с образами природы или получает откровенно символическое воплощение, как это было чаще всего в творчестве первых пролетарских поэтов.

Характерна в этом смысле поэзия А. И. Маширова-Самобытника. Как и у других его собратьев по перу, образы Воли и Свободы — центральные в поэзии Маширова-Самобытника. Но чаще всего они соотносятся с образами Весны, Солнца и Цветов, благодаря чему лирические стихи приобретают всегда оптимистический социальный подтекст. Таково одно из первых стихотворений поэта «Ручьи». Развивая образ весенних ручьев как олицетворения молодых «тревожных сил», поэт создает картину обновляющейся земли, наступающей для трудовой России Весны, мужественного подвига юных гребцов, устремившихся в бушующий океан («Гребцы», «Песни пловцов» и др.). И даже в тягостном труде заводских рабочих поэту видится наступление Весны — счастливого будущего:

Кипит работа трудная,
Сгибается спина,
А в сердце песня чудная
Звучит: весна... весна...

Вкруг синий дым колышется,
Гудит сердито мех,
Но мне в нем только слышится
Весны веселый смех.

И сталь под властью молота
На весь завод поет:
«Проснись кругом, что молодо,
Весна, весна идет!» [39]

[37] *Тарасов Евг.* Земные дали. СПб., 1908, с. 16.
[38] У истоков русской пролетарской поэзии, с. 200.
[39] *Самобытник.* Под Красным знаменем. Стихотворения. Пгр., 1919, с. 27.

lib.pushkinskijdom.ru

Образам «вольной весны», очищающей грозы сопутствуют близкие им образы цветов. Один из циклов сборника назван «Цветы труда». В стихотворении «Красный цветок» поэтизируется образ девушки-революционерки. Как воплощение этих лирических «весенних» образов трактуется и публицистический образ Мая в стихотворении «Первое Мая», который становится одновременно и обобщенным образом «светлого гимна мирового труда», «солнца грядущего Рая». Завершающий сборник цикл стихотворений «К вечному солнцу» объединяет естественно-природные образы и социальные. Его герои, оставив позади «отцовские дороги скорбных мук», смело прокладывают «новый путь», приветствуя «вешней сказки встречные цветы», создают «цветы новой жизни».

Не имея прямой аналогии с фольклором, этот ряд романтических образов Маширова-Самобытника несомненно внутренне связан с многочисленными народно-поэтическими метафорами (весна — обновление жизни, цветы — торжество жизни и любви и т. п.). Именно эти образы придали его поэзии мажорный, жизнеутверждающий характер, вполне соответствующий социальным устремлениям поэта:

Я подслушал клич призывный
Новой жизни кузнецов.
Вместо песни заунывной —
Песню смелую борцов...[40]

Так по-своему решает Маширов-Самобытник коренную для всей пролетарской литературы тему Доли, народного счастья, объединяя анимистическое и социально-политическое значение вложенного в образы содержания.

Другой пролетарский поэт А. Поморский первую свою книгу стихов, вышедшую в 1917 году, назвал «Цветы восстания», еще более расширяя метафору «цветы — революция»:

И как набат грядущей красоты
В багровом зареве мятежного волненья,
Раскинут радуги цветы
Свобод и возрожденья![41]

Кажущееся необычным сочетание понятий тем не менее создает целостный образ революции как набата «грядущей красоты», которая раскроется в «радугах цветов» свободы. Даже в тех стихотворениях Поморского, в которых господствуют общие декларации и расхожие поэтические образы, слышны отзвуки древних мотивов: город — это «чудовище с горящими глазами» и в то же время — «в раздумье богатырь молчаливый и железный», революция — «безумное пламя рассвета», пролетариат — «железная рать» и т. п. Именно эти образы и мотивы будут многообразно варьироваться и обогащаться и у других пролетарских поэтов:

Встань, распрямись, русской были герой.
Рабство унылое,
Время постылое
Смело стряхни и по-новому спой!

(И. Воинов — «Буря народная»; II, 47)

Ты напои нас светом, силой огневою,
Чтоб бороться с тьмою мы могли, как ты,
Ты поведай братьям, скованным невзгодой,
Что весна другая, радостью богата,
Обогреет скоро подневольный мир.

(Карженин — «Солнцу»; II, 142)

[40] Там же, с. 16.
[41] *Поморский Александр.* Цветы восстания. Изд. 3-е, Пб., 1919, с. 3.

lib.pushkinskijdom.ru

Близко стоял к пролетарским поэтам Дм. Семеновский, который печатался в «Звезде» и «Правде», был дружен с М. Горьким. В его стихотворениях с особой наглядностью соединились традиции крестьянской и рабочей поэзии. Образы пахаря-богатыря («Микула»), Молоха-Капитала («Визги, яростные лязги...»), Товарища, воплотившего «новое имя людей», их силу и волю («Товарищи»), — это образы одного художественного ряда, где сила обобщения достигается благодаря поэтическому укрупнению самой существенной черты героя стихотворения. В том же русле создан и символический образ борца в стихотворении «Кузнец» (1913):

Металлов могучим владыкой
Стой в алой мятущейся мгле,
И век золотой на земле
Из века железного выкуй.[42]

Как видим, не было у пролетарских поэтов противостояния крестьянским и с точки зрения собственно лирического мироощущения. Но их лирика, в частности пейзажная, была органически связана с их социальными эмоциями и даже подчинена им. Смеем утверждать, что от этого не страдало лирическое качество стихов, напротив, в ряде случаев им удавалось благодаря свежему и смелому восприятию традиционных поэтических образов (Весны, Цветов) сильно и ярко выразить гуманистическую сущность революции. Поэты не столько полемизировали с традиционной лирикой, сколько стремились расширить ее социальную «грузоподъемность».

* * *

Мы уже отмечали, что образ Судьбы-Доли в пролетарской поэзии развивался разносторонне и в целом внутренне противостоял наиболее распространенному его толкованию в фольклоре. В ранней рабочей поэзии образ Доли, как и вся поэтическая ткань произведений, приобретает более конкретное жизненное содержание, чем в крестьянском фольклоре, но в основном в том же качестве. Доля обычно понимается в смысле реальной судьбы задавленных непосильным трудом людей: «Нет трудней девичьей доли В рабском варварском труде», «Эх, трудно, товарищ! Удел наш таков...», «Тяжко, братцы, вековать в труде, Некуда укрыться нам в беде» и т. п.[43] Но по мере углубления идейного содержания поэзии, расширения ее социально-исторического масштаба укрупняются и сквозные образы Нужды и Доли, Воли и Счастья:

Мы, рожденные рабами,
Мы, вспоенные слезами,
Мы, вскормленные нуждою,
Из тюрьмы, из злой неволи
Рвемся все мы к лучшей доле,
Рвемся мы с неправдой в бой.[44]

В контексте стихотворения эти, казалось бы, отвлеченные образы приобретают вполне конкретный социальный смысл: «к лучшей доле» идут «сплоченными рядами» пролетарии с «новыми песнями», не страшащиеся тюрем и «ссылок отдаленных». Поэтому так уверенно звучит их голос: «Прочь с дороги, мир отживший... Молодая Русь идет!» [45] Традиционные образы получают новое содержание. «Ад» старого мира

[42] *Семеновский Дм.* Стихи. М., 1947, с. 11.
[43] Песни русских рабочих (XVIII—начало XX века), с. 98, 103, 105.
[44] Там же, с. 209.
[45] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

и «заря» будущей свободы не отвлеченные понятия, аллегории становятся обобщением идей современной борьбы народа:

И, исполнен сил кипучих,
Словно сказочный герой,
Он тряхнет своей могучей,
Богатырскою главой.

Он тряхнет, и разом грохнет
Трон державного царя,
И над Русью ярко вспыхнет
Славной волюшки заря.[46]

«Вампир-капитал» — фабриканты, урядники, двуглавый орел — заковал народ не просто в цепи, а «в кандалы», но он не способен задержать «весенние всходы», поднявшиеся «сплоченной стеной», «могучей волной» навстречу «солнца лучу».[47] Эта символика, имеющая вполне определенный адрес, существенно корректировала традиционные фольклорные образы, социально углубляла их. В рабочей поэзии 1900—1910-х годов образу Доли постоянно сопутствуют две борющиеся не на жизнь, а на смерть силы — «мускулистые руки», крепко держащие знамя свободы, и «призраки тьмы», «палачи».[48] Образ Доли становится воплощением мести и праведной силы. Потому так решительно формулируется несовместимость народной правды и «царского трона»:

С царского трона
Слова закона,
Правды — не жди!
Воля народа,
Честь и свобода —
Наши вожди.[49]

«Пролетарская марсельеза», созданная в 1917 году, своеобразно подводила итог развитию типичных, наиболее устойчивых в рабочей поэзии мотивов и образов: в ней возникает сюжет схватки двух миров — «темного» и «весеннего», — закончившейся победой последнего:

И упали давящие своды,
И исчез вековой произвол.[50]

Самое интересное и важное состоит в том, что внутренняя полемика с традиционным (фольклорным) толкованием Судьбы у пролетарских поэтов развертывается, как мы видим, не столько в публицистической форме, сколько в образно-поэтической. Происходит как бы переакцентировка этого (главного) образа и его образов-спутников (образов-подсудьбинок). Судьбе-Горю, Судьбе-Недоле противопоставляются Судьба-Счастье, Судьба-Свобода, Судьба-Борьба. Главное место начинают занимать иного ряда сопутствующие символические образы — Солнца, Зари, Весны. Эти образы, также уходящие в глубокую древность, прочно вошли в традицию вольнолюбивой и революционной русской поэзии. Однако в творчестве пролетарских поэтов они заняли особо значительное место и соотносятся с фольклорными более непосредственно.

В книге Ал. С. Фамицына «Божества древних славян» (1884) на большом материале показано, какое важное место занимал образ Солнца в древнем фольклоре как обожествленное живое существо, отождествлявшееся с образом небесного огня. С этим образом связывались многие земледельческие обряды и праздники. Зооморфными символами весеннего и утреннего солнца были конь и конская голова. Культ коня у славян породил образы сказочных сивки-златогривки, светлого коня с солнцем

[46] Там же, с. 230—231.
[47] Там же, с. 232.
[48] Там же, с. 235—237.
[49] Там же, с. 238.
[50] Там же, с. 239.

lib.pushkinskijdom.ru

(или звездой) во лбу, и даже орнаментального конька на крыше домов, солнцеподобных витязей и коня-оракула как представителя солнца. Конь становится атрибутом бога солнца.[51] Древнерусский Ярило обозначал быстро распространяющийся весенний (утренний) свет, возбуждающий жизненную силу в растениях, физическую силу и храбрость в человеке (от корня «яр» — «ярый»). Отсюда: «Георгий (Победоносец, — *И. В.*) — Белобог (Дажьбог — Ясон-Усень), всадники на белом коне, «светло-храбрый», златорукий, с солнцем во лбу, народный витязь... победитель злого духа в виде дракона».[52] Христианская религия приспосабливала к своим целям языческую народную традицию.

За многие столетия эти образы получили, разумеется, новое осмысление, истоки их в сознании людей забылись, но все же именно фольклор донес до нашего времени поэтический смысл уподобления конь—птица—солнце. Для крестьянских поэтов эти образы были более многомерными, чем для пролетарских, но и последние сохраняли их внутреннюю функцию — мечту о чудесном, светлом мире. Больше того, для пролетарских поэтов, всегда устремленных к идеальному будущему, именно эти образы оказались наиболее привлекательными и наиболее устойчивыми. Опираясь на существующую в народном же творчестве традицию связывать Долю-Счастье с действиями смелых и верящих в свои силы людей (подвиги Иванушки-дурака, солдата и др.), поэты сделали образ Солнца-Свободы как символ Счастья главным в своей поэтической системе и прочно связали его с идеей революционной борьбы.

Исконно земледельческая символика входила в новое миросознание не только в виде так называемых «лексических фольклоризмов» (кручина, черный мрак, долюшка вдовья, могучая рать, темная сила и т. п.), но и в формах новых символов, обогащенных идейно и нравственно. Один из исследователей стиля сказов и легенд рабочих Урала и Сибири приводит интереснейшие примеры трансформации традиционного для русского фольклора образа домового («хозяина») в образ «Горного батюшки» («хозяина» недр) в легендах русских горнорабочих Алтая.[53] Другой исследователь приводит не менее интересные факты преобразования в рабочих песнях привычных образных зачинов солдатских и рекрутских песен (зачинов, идущих в конечном счете от традиционной крестьянской песни).[54] К сожалению, по отношению к пролетарской поэзии фольклористы подобных вопросов не ставили, но мы имеем основания распространить их выводы и на более позднюю эпоху массового рабочего творчества: «Переход образных представлений, сложившихся в поверья, из одной социальной среды в другую не напоминает такие миграционные движения, при которых прежнее место бытования становится пустым. Когда происходит интересующий нас фольклорный процесс, то „производящий образ“ сохраняет неизменными черты своей „исконной“ социальной среды и продолжает в ней бытовать. Варьирующие же признаки, совокупность которых формирует „производный образ“, возникают в новых, в иных условиях общественной жизни людей и как бы закрепляются в этой социальной сфере».[55]

Художественные образы пролетарской поэзии, «произведенные» на основе традиционных крестьянских, хотя впитавшие уже и литератур-

[51] Божества древних славян. Исследование Ал. С. Фамицына. СПб., 1884, с. 167—219.

[52] Там же, с. 331.

[53] *Гельгардт Р. Р.* Фольклорно-лингвистические связи и параллели. — В кн.: Устная поэзия рабочих России. Сб. статей под ред. В. Г. Базанова. М.—Л., 1965, с. 41—43.

[54] *Лазутин С. Г.* Рабочая песня в русском народном песнетворческом процессе. — Там же, с. 22—27.

[55] *Гельгардт Р. Р.* Указ. соч., с. 43.

lib.pushkinskijdom.ru

ную традицию, несли в себе настолько устойчивые приметы национального мировосприятия, что и сами оказались в положении «передатчиков» их в будущую литературу. Так, образ «солнца свободы» прочно вошел даже в структуру Государственного гимна СССР.

Отличительным свойством пролетарской поэзии является открытое и активное утверждение идеи рабочего класса как творческой исторической силы. Ни декабристская, ни революционно-народническая поэзия, ни даже поэзия Некрасова не несли в себе этой глобальной идеи. Поэты чаще всего страдали за трудовой народ, взывали к нему, защищали его, верили в его будущее. Теперь поэты говорят от его имени — и не с состраданием, а с восторгом, не просто с надеждой, а с верой в победу, верой конкретной и бескомпромиссной.

Этот взгляд на мир и историю, обусловленный реальным участием поэтов в революционном движении, когда пролетариат уже становился грозной социальной силой, определил все нравственно-эстетические и собственно поэтические качества их поэзии. И тема труда, и проблема героя всегда связываются с задачей революционного преобразования мира. Отсюда и своеобразие романтической мечты, сочетающееся с трезвой реалистической и сатирической оценкой социальных явлений действительности.

Исторический оптимизм всей пролетарской поэзии порожден именно эпохой конца XIX—начала XX века, ее пафос существенно отличается и от революционно-народнической поэзии 60—80-х годов, и от творчества зачинателей рабочей поэзии Е. Нечаева и Ф. Шкулева, не говоря уже о поэтах суриковской плеяды. Пролетарские поэты обогащали традиции не только в идейном смысле. Названные выше образы Солнца, Зари, Цветов, Весны и многочисленные образы, созданные на их основе, идейно осмысленные по-новому (главным образом как символы социалистического будущего и мечты о всеобщем народном счастье), сохраняли в себе древнюю эмоциональную нагрузку и художественную емкость. Они встречаются в большинстве произведений пролетарских писателей, но не в «законсервированном» виде, а в многообразных формах живого восприятия мира.

В ряде случаев главный образ Доли, связанный со светлым будущим (символическая функция Солнца), раскрывался как бы внутренним течением сюжета произведения, благодаря чему даже трагические судьбы наполнялись героическим содержанием. Такова, например, поэма А. Богданова «Березки», в которой созданы обобщенно-романтические образы борцов революции, погибших в сражении. Здесь не случайно появляются народно-поэтические образы «доли злой», «вещей птицы», Горя и т. п.:

В сиротливой слезной мгле
Бродит горе по земле, —
Материнское то горе!..
Тяжко мне!.. Душно мне!..[56]

В трагическом и мужественном плаче матери о погибшем сыне-революционере, отнюдь не являющемся стилизацией, но целиком выдержанном в стиле народно-поэтической символики, удачно сочетаются традиционные и рожденные конкретной ситуацией образы («вихри» революции, зардевшиеся «красным полымем», тюремные «железа»). Завершающий поэму эпизод (девушка-невеста отважно идет по следам героя и тоже погибает), нарисованный в полусказочном духе, раскрывает революционно-романтическую концепцию автора. Взошедшие на могилах героя и его невесты «две сиротки однолетки, две кудрявые бе-

[56] *Богданов А. А.* Избранное. Саратов, 1951, с. 100.

lib.pushkinskijdom.ru

резки... к светлым далям поднимались» своими «белыми верхушками». Именно этот завершающий образ «светлых далей» и является главным в поэме.

Вообще нужно сказать, что по мере своего развития пролетарская поэзия все чаще пользовалась фольклорным принципом олицетворения, но в отличие от крестьянских поэтов смелее сопрягала природные явления с идеями социальной борьбы. Традиционные символические образы выступают не только в качестве поэтических параллелей человеческим переживаниям — они сами несут в себе глубоко человеческие чувства, при этом всегда социально определенные. Художественный подтекст строго подчинен прямому тексту, часто публицистически заостренному. Особенно это характерно для таких поэтов, как А. Гмырев, Л. Радин, И. Филиппченко, Е. Тарасов, С. Ефремов, М. Герасимов, В. Александровский и др. Поэтому и широко разрабатываемые ими образы Свободы приобретают не однозначно публицистический, а глубокий и широко разветвленный ассоциативный характер. Например, в стихах малоизвестного пролетарского поэта С. Ефремова образ «вольной воли», который взлелеян «сермяжным людом» и который зазвучал «как в сказке, вечно юной» в новых песнях «светлым праздником возрожденья», — это и преодоление «вечного проклятья», на которое был обречен народ («Но зачем же мы?»), и воспевание погибших в борьбе, которые стали «темным укором отчизне И бессердечной судьбе» («Конечно»); это и вера «в правду... в счастье», готовность умереть за нее («Весна любви, весна природы...»); это и грусть матери о сыне, погибшем за свободу, «за страдалицу-отчизну» («Матери»), и верность певца, которого «горе-доля» ничем не согрела, но закалила:

Так гори же, гори веселее,
Словно день, огонек золотой:
Ни о чем я теперь не жалею
И не надо мне доли иной!

(«Ни о чем не жалею...» — III, 128)

Сама Смерть, распростершая свои «холодные руки» над солдатскими окопами, кружащая хороводом злой метелицы, хоронящая в своих сугробах сыновей родной земли, бессильна заглушить буйные светлые звоны, предвещающие светлый день («Если бы», «После смерти», «На часах» и др.).

Свободно включается традиционно крестьянская символика и в повествовательную лирику, ограждая ее от бытовизма и мелкотемья. Так, описание заводского труда нередко напоминает описание сказочного ада, «того света». В стихотворении А. Белозерова «Из песен труда» особенно отчетливо видно, как пролетарские поэты умели достаточно органично и естественно «вписывать» в привычную атмосферу современной трудовой жизни рабочих сказочные мотивы и образы, усиливая тем самым социально-психологическую оценку картины, незаметно связывая реальные приметы (мелькание среди огней рабочих рук, «стук машин, ударов грохот, Визг пилы, приводов хохот», «валы» тяжелых станков и т. п.) с приметами сказочного потустороннего мира, и возводить эту картину до обобщенного образа, но уже отнюдь не фольклорного — «царства грозного труда». Этот образ развивается в другом стихотворении А. Белозерова: «Под шум стоголосый и грохот завода» рабочие — «вестники бури» — куют не просто «оружье борьбы»: «Мы новую жизнь вам куем!» (I, 213—214).

Так новая символика вырастает из старой, преодолевая ее, но сохраняя формы поэтизации скрытых в рабочем классе необыкновенных и могучих сил. Произволу, горю и нужде противопоставлены «грозная

lib.pushkinskijdom.ru

лавина», «могучая степа» рабочих, идущих к «святой Свободе»; «злая Неволя», «выгнавшая» их на баррикады, отступает, ее место занимает «пламя» «Красного знамени» как символа новой Судьбы («На баррикадах»).

Образы «рабочей доли», «лучшей доли», «воли», «народной правды» становятся центральными во многих стихотворениях и песнях, при этом никогда не нарушается соотношение традиционной символики: образы «светлой доли», «народной правды» постоянно окружены близкими им образами «золотых лучей», «горячего солнца», «лучезарной песни», «светлого утра», «утренних зорь», «весенних потоков» и т. п., а образам «недоли», «зла-неправды» сопутствуют «тьма», «черные тучи», «цепи рабства», «царевы кнуты», «ад капитала» и подобные. Собственно, речь в данном случае идет не о специальном следовании пролетарских поэтов фольклорной традиции, а об их чуткости к отстоявшимся в народе представлениям о явлениях социальной жизни, представлениям, которые уходят в глубину веков.[57]

В этом же русле развиваются и такие профилирующие в пролетарской поэзии образы, как Правда революции и Кузнецы народного счастья. Даже на основании приведенных выше примеров можно заключить, что при всем многообразии проявления образа Правды его социальное содержание всегда устойчиво. Чаще всего образ имеет обобщенно-классовый смысл. Не всегда прямо соотнесенный с фольклорным, он тем не менее никогда не расходится с правдой, утверждаемой в сказках, былинах, легендах и песнях. Но поэты нередко использовали и непосредственно фольклорный принцип создания образа-аллегории. Типичным в этом смысле можно назвать стихотворение Е. Тарасова «Возникла в глухую январскую ночь...», где образ народной Правды выступает как неуловимая и безымянная сила, объединяющая бедняков.

Стремление революционных писателей к созданию героя, олицетворяющего гармоническую свободную личность, получило воплощение в основном в романтических символических образах. Согласно законам романтического искусства эти образы не могли быть развернутыми, полнокровно психологическими, но выражали определяющую черту героической личности — полная самоотдача в борьбе за свободу. Таковы положительные герои раннего Горького — Сокол, Буревестник, Данко. Таковы же, по существу, и самоотверженные герои пролетарских поэтов. Их идеализация и гиперболизация вполне соотносятся с фольклорными традициями, герои не случайно часто сравниваются авторами со сказочными и былинными. И хотя в творчестве пролетарских писателей, в отличие от фольклора, герой часто не персонифицирован («мы», «пролетарий», «рабочий»), он по своей художественной структуре, цельности очень близок символическим Буревестнику, Соколу, имеющим глубокую народно-поэтическую основу, а по коренным своим духовным качествам — и таким реалистическим героям, как Грачев («Трое»), Нил («Мещане») и др. Все они живут, как справедливо сказал В. А. Келдыш о горьковских героях, «гармоническими идеалами всеобщего братства»,[58] всем им свойственно настроение «буйной радости», молодости и веры, несмотря на тяжесть современных условий. Духовное раскрепощение и целеустремленность — важнейшие качества этих героев. «Мы кузнецы и дух наш молод» — в этих словах сказано главное.

Герою ранней пролетарской литературы не чужды, как мы видели, и другие человеческие чувства — восприятие красоты мира, интимные пе-

---

[57] См. известные работы А. Потебни «О некоторых символах в славянской народной поэзии» (Харьков, 1860), А. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (СПб., 1868), А. Фамицына «Божества древних славян (СПб., 1884) и др.

[58] *Келдыш В. А.* Указ. соч., с. 100.

lib.pushkinskijdom.ru

реживания, тяга к искусству.[59] Но писатели, как правило, выносят эти черты героев как бы в подтекст, выдвигая главное в них — социальную идею. Поэтому вернее говорить не о схематизме героев пролетарских писателей, а о романтической заостренности в изображении, которая имела свои преимущества — обеспечивала свободу индивидуального восприятия. Нетрудно показать, что один из самых любимых образов пролетарских поэтов — образ Кузнеца (Кузнецов) — обрисован многосторонне в живых и даже чисто бытовых его очертаниях. Но подлинным открытием оказался именно обобщенно-символический образ Кузнецов, разбивающих оковы рабства и кующих ключи счастья. Этот образ создан в русле народно-поэтической типизации, так мощно проявившейся, например, в русских былинах. В том же духе разрабатывался и собирательный образ Пролетария, наиболее ярко раскрытый в стихотворении И. Филипченко «Рабочий» (1913).

Таким образом, пролетарские поэты, развивая гуманистические традиции национальной поэзии, расширили образно-символический ряд, веками формировавшийся в условиях крестьянской России, создав новые обобщенные образы «трудолюбца-великана», творящего все блага земли, Кузнеца, кующего ключи счастья, бесстрашной народной Правды, Красного знамени — «символа свободы святой», наконец, Пролетария — нового хозяина вселенной. Их космическая образность, неся в себе жизненную социальную реальность (в отличие, например, от образов-символов у символистов), в то же время уходила своими корнями в народно-поэтическую символику. Пролетарские поэты смело обогащали традиционные образы и мотивы крестьянской поэзии, нередко вступая в полемику с нею, но сохраняя социально-нравственные и национальные основы творчества русского трудового народа.

---

[59] В названной книге В. А. Келдыша приводится немало примеров, подтверждающих, что тема природы в дореволюционном творчестве пролетарских поэтов часто «приобретала... черты идеала эстетического» и противостояла негативно толкуемому урбанизму (с. 136—153).

lib.pushkinskijdom.ru

В. А. КОВАЛЕВ

ДВИЖЕНИЕ КРИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

(ЗАМЕТКИ)

Идут годы, десятилетия, и все полнее и ярче раскрывается нам современность советской художественной классики, ее идейные, нравственные, эстетические ценности.

Особенно богато наследие 20—30-х годов. Это — золотой фонд искусства социалистического общества. «Двенадцать» А. Блока, «Чапаев» Д. Фурманова, «Железный поток» А. Серафимовича, «Цемент» Ф. Гладкова, «Разгром» А. Фадеева, «В. И. Ленин», «Жизнь Клима Самгина», «Егор Булычев и другие» М. Горького, «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!» В. Маяковского, «Тихий Дон», «Поднятая целина» М. Шолохова, «Хождение по мукам», «Петр I» А. Толстого, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Соть», «Дорога на Океан» Л. Леонова, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Человек с ружьем», «Кремлевские куранты» Н. Погодина, «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского, романы К. Федина, М. Булгакова, А. Макаренко, А. Малышкина, С. Сергеева-Ценского, В. Шишкова, М. Шагинян, поэзия С. Есенина, Н. Тихонова, М. Исаковского, А. Ахматовой, Б. Пастернака, А. Прокофьева, А. Твардовского — с этих произведений и славных имен начинается перечень крупнейших творческих индивидуальностей в русской советской литературе.

Достижения русской советской литературы обогащены крупными творческими победами национальных литератур Советского Союза.

Классическое наследие 20—30-х годов — предмет общенациональной гордости советских народов-братьев.

Вместе с художественной литературой развивалась и мужала критика, преодолевая порой немалые противоречия и разнобой в оценке советской классики, устанавливая и уточняя шкалу художественных ценностей. Этот процесс широко отражен в критических дискуссиях, в материалах критических отделов журналов и газет, в монографиях критиков и литературоведов.

Вдумываясь в историю советской критики, замечаешь, что большой сдвиг произошел в ней в 50-е годы, когда она изживала элементы догматизма в теории, преодолевала пережитки вульгарно-социологического подхода к анализу произведений, когда она вновь проверила существовавшие оценки творчества зачинателей советской литературы, постаралась, в частности, пересмотреть укоренившееся одностороннее отношение к ряду видных писателей — А. Веселому, И. Катаеву, А. Ахматовой, М. Булгакову, М. Зощенко и некоторым другим. В эти годы было развернуто обстоятельное изучение творчества К. Федина, Л. Леонова, М. Шолохова, А. Фадеева, К. Тренева, Ф. Гладкова, А. Твардовского, М. Исаковского, Н. Погодина, А. Толстого, расширился круг исследовательских тем по творчеству М. Горького и В. Маяковского.

В последующие десятилетия — в 60—70-е годы — критика стремилась глубже понять те стороны и качества классики 20—30-х годов, которые еще оставались непознанными и нераскрытыми, смело и порою в противоречии со сложившимися, повторявшимися из статьи в статью,

lib.pushkinskijdom.ru

из книги в книгу мнениями обосновала новый взгляд на идейно-образные концепции ряда произведений, постаралась уточнить закономерности литературного процесса и роль в нем крупных творческих индивидуальностей, наконец, повела конкретный разговор о живом современном значении книг, созданных в первые десятилетия после Октября. Росту критики содействовали большие литературоведческие начинания последних десятилетий — создание нескольких обобщающих курсов истории русской советской и в целом многонациональной литературы народов СССР. Советское классическое наследие представало в критических работах во всем своем богатстве и разнообразии.

Сдвиги были так велики, что многие критические работы, появившиеся до 60-х годов, стали выглядеть вчерашним днем в истории критики, в ряде отношений совершенно устаревшими, требующими серьезнейших коррективов.

Но процесс перестройки критики в 50—60-е годы проходил негладко. Проявлялись рецидивы прошлого, выражавшиеся в издании и переиздании критических работ, дававших упрощенное представление о творчестве видных писателей, недостаточно объективно и глубоко оценивавших отдельные произведения, порою отъединявших писателей от главного потока литературного развития, в частности, от процессов формирования метода социалистического реализма. Приведем несколько примеров.

В 1969 году появилась монография Е. Наумова о Сергее Есенине. В ней дается известное представление о сложном пути поэта, обстоятельно характеризуется мастерство великого лирика; в книгу включен большой фактический материал, читается она с интересом.

Но целый ряд оценок и заключений автора вызывает сомнения и возражения.

Так, отношение Есенина к городу автор характеризует словами: «крестьянско-патриархальный испуг». Настойчиво подчеркивает он, что поэзия Есенина первых лет революции проникнута мотивами упадка, «мотивами ухода из жизни», «скорбными сожалениями о прошлом». Поэту были якобы свойственны «беспощадное самобичевание», «тема покаянья», в его стихах выражалась «привязанность к неподвижности деревенской жизни». Есенин, считает критик, «механически переносил противоречия между городом и деревней в капиталистическом обществе на новое общество, рожденное Октябрем». Смысл эволюции поэта автор монографии видит «в постепенном отказе от патриархально-народнических иллюзий, от концепций Иванова-Разумника, от клюевской идеализации старой деревенской жизни». Социальную поэзию С. Есенина критик по сути отождествляет с позицией некоторых «серапионов»: «Есенин не однажды повторял мысль о несовместимости искусства и политики».[1] Этот ряд обличений критик заключает выводами: «... Есенин, как крестьянский поэт, оказался не в силах до конца порвать с укладом старой русской деревни и неизбежную ее историческую обреченность воспринимал как предвестие своей собственной гибели»; «... трагедия Есенина — урок для тех, кто отстает от поступательного хода истории, от нашего народа, идущего к коммунизму».[2]

С. Есенин выглядит под пером критика как человек, который не в состоянии понять простых вещей, оторван от авангарда народа (и это говорится о поэте, в числе друзей которого были видные коммунисты, поэте, давшем одним из первых в советской литературе яркий, вдохновляющий образ большевика Рассветова!). Поэзия Есенина предстает перед читателем ущербной. С. Есенин то и дело меняет свои взгляды, как

[1] *Наумов Е.* Сергей Есенин. Личность, творчество, эпоха. Л., 1969, с. 220—225, 248, 250—251, 288, 358.

[2] Там же, с. 443, 448.

lib.pushkinskijdom.ru

будто не было в его творчестве генеральных устойчивых позитивных тем, не было здоровой прочной этической и лирической основы, которая непрерывно, в борениях и порой противоречиях, развивалась, крепла, обогащалась!

В 1962 году пятым изданием вышла монография Б. Брайниной о Константине Федине. Книга эта в общем дает представление о романисте, включает материалы, почерпнутые в беседах с писателем. Но она, как и работа Е. Наумова, перенасыщена «вкраплениями» в текст многочисленных «предостережений» с целью побудить читателя быть настороже, помнить о том, что созданное Фединым в 20—30-е годы отягощено немалыми несовершенствами, в том числе мировоззренческого порядка.

В представлении критика, в «исходном» состоянии Федин был близок к умонастроениям «интеллигентского анархизма», что и породило в нем тягу к поэтизации «разрушительной силы» революции.

Разбирая рассказ «Сад» (лучший из его ранних произведений), Б. Брайнина спешит предупредить читателя, что в нем автор «стремится равнодушно внимать добру и злу».[3]

Критик продолжает: «...неизжитое мелкобуржуазное отношение к действительности, неясность идейных позиций определили тягу Федина к декадентской манере».[4] Мировоззренческий «сбой» предопределил и дефекты художественности.

В романе «Города и годы», отмечает критик, писатель, не найдя выхода для главного героя — Старцова, оправдывает его в духе «филистерского лжегуманизма, который сам же беспощадно осуждает».

Концепция романа «Братья» характеризуется следующей формулой: «...серапионовско-формалистическое утверждение необходимости для художника пребывания в изолированном мирке чисто профессиональных интересов, отсюда „достоевщина“ — идея святости и неизбежности страданий». В целом же, поясняет критик, автору «Братьев» присущи «пережитки индивидуализма».[5]

Не буду продолжать дальше критический анализ книги. Скажу лишь, что творческие искания Федина критик толкует как беспрерывное, постоянное изживание художником своих сомнительных идей и малосостоятельных художественных манер.[6]

Подобные «скептические» анализы творчества К. Федина появлялись и позднее. Имею в виду книгу М. Кузнецова (1973). По мнению автора, в «Городах и годах» наблюдается лишь «умозрительная „конструктивная“ связь главного сюжета с темой народа». Роман этот «юношески радикально» решал проблему нового гуманизма, ибо его представитель, олицетворение моральной стойкости революции, Курт Ван «лишен обаяния человечности» и в его характере главенствуют «примитивная прямолинейность, бесчувственность, фанатичная одержимость, сухотка сердца». Романы «Города и годы» и «Братья» оцениваются критиком весьма сдержанно по той причине, что они «еще вне того типа романа с положительным героем в центре, который утвердился как самый распространенный в советской литературе позднее». Значит, для 20-х годов они типичны? За что же упрекать художника? Роман «Похищение Европы», пишет критик, «не задался», это лишь «поучительный поиск», «отвлеченная публицистика», герои романа «не движут сюжет».[7] И только фединская трилогия наконец удовлетворяет взыскательного критика. Своими

---

[3] *Брайнина Б.* Константин Федин. Очерк жизни и творчества. Изд. 5-е, М., 1962, с. 22, 46.

[4] Там же, с. 51.

[5] Там же, с. 65, 122.

[6] В последующих работах Б. Брайниной таких утверждений нет.

[7] Цит. по переизданию: *Кузнецов М.* Романы Константина Федина. М., 1980, с. 14, 18, 23, 30, 33.

lib.pushkinskijdom.ru

произвольными оценками романов Федина 20-х годов, поверхностными суждениями о развитии гуманистических идей в творчестве писателя, неумением всмотреться в жанровые особенности романа «Похищение Европы» (ведь это — публицистический роман; сам автор даже склонен был называть его «политическим романом», — вот когда еще зарождался жанр, приобретающий в 70—80-е годы большое значение в советской романистике!) М. Кузнецов ставил себе преграды к глубокому исследованию творческого наследия Федина.

В 1962 и 1973 годах вышли две монографии Л. Финка о творчестве Леонида Леонова — «Драматургия Леонида Леонова» и «Уроки Леонида Леонова. Творческая эволюция». В одной впервые последовательно рассмотрена драматургия Леонова, в другой содержится ряд верных наблюдений над «уроками Леонова», важными для советской общественной мысли и для развития советской литературы.

Но Л. Финк этим не ограничивается и то и дело начинает преподавать «уроки» самому Леонову. Критик не хочет впадать в «апологетику» писателя.

И вот начинается: «... мировоззрение Леонова было изначально неустойчиво и противоречиво, совмещая народолюбие и декадентский индивидуализм, надежды на лучшее будущее и культ страдания, стремление к жизненной достоверности и романтическую веру в «чудные сказки».[8]

Раннее творчество писателя освещается критиком под знаком этого несостоятельного тезиса. Писатель, в представлении критика, только и занят преодолением своих «изначальных» взглядов и пристрастий, обусловленных старым миром, мелкобуржуазной средой.

В романе «Барсуки» у него выявился сдвиг к лучшему: отходя от былого своего абстрактного гуманизма, Леонов начинает овладевать новым гуманизмом. В чем именно выразился этот сдвиг? В том, поясняет критик, что теперь писатель признал право на «насилие» над личностью и вообще над всеми, кто мешает торжеству победного движения революции. Критик останавливается на образе большевика — товарища Антона. Позицию героя, выражающего в романе, как известно, самый дух революции, ее разум, Л. Финк определяет так: «Для Антона насилие оправданно и необходимо», он не остановится перед тем, чтобы уничтожить родного брата, ибо «убежден, что гуманно убирать с дороги тех, кто мешает».[9] Он считает своим неотъемлемым правом «насилие над личностью» и поэтому-то, указывает критик, «выступает в романе как подлинный защитник личности».[10] Эти пассажи критика увенчиваются следующим заключением относительно позиции самого автора «Барсуков»: «Не испытывал уже Леонов и сомнений в том, что сопротивление реакции можно победить только насилием».[11]

Кто же эти «личности», эти «реакционеры», о которых идет речь? Обыкновенные мужики, растерявшиеся перед революционной новью! Товарищ Антон как раз стремится бескровно ликвидировать мятеж, выразивший заблуждения трудящихся, политически малосознательных крестьян. Строгий же критик объявляет положительного героя романа и самого автора сторонниками непреклонно жестких решений и, пожалуй, даже неоправданной жестокости. Выражаясь в современных понятиях, товарищ Антон прибегает к оправданному обстоятельствами мирному «политическому решению» конфликта, а Л. Финк, внося поправку в роман,

[8] *Финк Л.* Драматургия Леонида Леонова. М., 1962, с. 63.
[9] *Финк Л.* Уроки Леонида Леонова. Творческая эволюция. М., 1973, с. 24—25.
[10] Там же, с. 26.
[11] Там же, с. 23.

lib.pushkinskijdom.ru

характеризует героя как сторонника непременно насильственного метода ликвидации конфликта. Сомнительный «революционный гуманизм» приписывает критик писателю! [12]

Следующий роман «Вор» рассматривается Л. Финком как выражение «растерянности и подавленности» писателя в период нэпа, как выражение его скептицизма в отношении перспектив преобразования страны. Мимо внимания критика проходит стремление романиста разобраться в противоречиях действительности 20-х годов, в потенциальных опасностях, возникших в связи с некоторым оживлением буржуазных элементов, предостеречь относительно гибельности отрыва участника революции от жизни. Писатель выразил в «Воре», хотя и неразвернуто, сосредоточившись на критических задачах, и свою верность революции, и свою убежденность в том, что личность, потерявшая правильную ориентировку, сможет найти для себя источники обновления в честном труде, на социалистической стройке.

Однобоко рассматривая «Вора» лишь как шаг назад от предшествующего романа, критик подчеркивает «переменчивость» Леонова, который «вновь спорит с самим собой, вновь пересматривает свои прежние решения».

Написанную после «Вора» пьесу «Провинциальная история» Л. Финк оценивает весьма сурово, с особенным пристрастием. Пытливый критик задается вопросом: откуда у Леонова «такая умиротворенность, чуть ли не амнистия самым черным и омерзительным людям»? И категорически отвечает: «В „Провинциальной истории“ исчезает мысль о переделке, перевоспитании вчерашних людей, они показываются вне развития и движения», и произведение «превращается в паноптикум восковых фигур, в коллекцию уродов, озверевших Башмачкиных». Далее следует обобщение: «Содержанием эпохи была переделка, коренная ломка Вощанских (вроде пореволюционного Окурова, — *В. К.*), а Леонов писал об их живучести».[13] Творчество Леонова 20-х годов поставлено критиком, так сказать, поперек общественного прогресса.

Роман «Скутаревский» Л. Финк признает шагом вперед. В каком направлении? Леонов кое-что «признает», а именно: «Работая над романом „Скутаревский“, Леонов окончательно отрекался от гуманистических абстракций, от осуждения всякого насилия», «„Скутаревский“ стал произведением, как бы окончательно снявшим унаследованные от классиков сомнения Леонова... Благодетельность прогресса была признана, а горечь потерь оправдана их неустранимостью».[14] Теперь, наконец, Леонов наводит порядок в своем мировоззрении.

Л. Финк похваливает писателя за «самокритичность», за то, что он ведет «полемику с самим собой», в корне пересматривает ранее написанное... В таком виде предстает у Финка писатель: немощный мыслью, мучительно медленно продвигающийся к прозрению, к истине.

Особенно высоко ставит Л. Финк пьесу «Скутаревский», считая ее «решительным скачком вперед» по сравнению с романом. Если до того Леонову, в силу «еще не преодоленной ограниченности писательского мировоззрения», «было неясно... взаимодействие человека и общества, социальная обусловленность судеб, характеров, поведения его героев чаще всего выражалась неверно и неотчетливо»,[15] то теперь, в пьесе «Скутаревский», Леонов в полной мере овладевает основами реалистического изображения.

---

[12] См. об этом также: *Грознова Н. А.* Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. Очерки. Л., 1982, с. 31—33.

[13] *Финк Л.* Драматургия Леонида Леонова, с. 102—105.

[14] *Финк Л.* Уроки Леонида Леонова, с. 87, 95.

[15] *Финк Л.* Драматургия Леонида Леонова, с. 125.

lib.pushkinskijdom.ru

В годы Великой Отечественной войны Леонов сначала совершает разного рода ошибки, но затем их преодолевает... Критик привлекает внимание читателей к тому, как писатель раскрывает черты русского национального характера. А именно: в «Лёнушке» Леонов «любуется своеобразной дикостью кутасовских жителей и выдает за проявление истинно русского духа самые нелепые приметы старины...» В пьесе якобы «возвеличиваются биологические, „нутряные“ качества человека. Леоновское пристрастие к естественности переходит в свою противоположность, создает извращенное представление о русском национальном характере...»[16] Лишь в написанной в конце войны повести «Взятие Великошумска» Леонов сам «заметил и осознал, что в пьесе „Лёнушка“ присутствует налет архаичности и внесоциальной идеализации старины... Повесть „Взятие Великошумска“ была явно написана как бы в преодоление архаических излишеств „Лёнушки“, ибо в ней на первом плане оказалось очевидное утверждение *советского* патриотизма, утверждение любви к *социалистической* Родине».[17] Наконец-то Леонов поднялся до правильной трактовки патриотических идей!

Свой поверхностный и тенденциозный анализ произведений Леонова военных лет Л. Финк соединяет с мнимо глубокомысленными рассуждениями о русском героическом характере. Повесть «Взятие Великошумска», пишет он, «четко и ясно несет мысль о том, что русский героический характер *сложился в условиях новой, советской жизни*».[18] А как же быть, хочется спросить самоуверенного критика, с такими страницами истории России, как Отечественная война 1812 года и героическая оборона Севастополя? Неужели в этих великих событиях еще никак не проявился русский героический характер? Разумеется, после Октября характер народа закалился в новых тяжелейших испытаниях, обогатился новыми замечательными качествами, но основа-то русского героического характера была заложена в длительной истории России, в борьбе за независимость страны в XIX веке. Очень неточными приходится признать суждения Л. Финка об отражении черт национального характера в леоновских произведениях военных лет!

Рассмотренные книги имеют общий коэффициент. В него входят следующие элементы: подмена в ряде случаев анализа реального текста, реальных концепций советского классика плодами собственного воображения; истолкование творческого пути Леонова как серии отказов писателей от «изначального» духовного содержания своего творчества, беспрерывных пересмотров достигнутых результатов от произведения к произведению; отъединение творчества видных писателей от главного потока развития литературы социалистического реализма; отыскивание непременных идеологических изъянов в их творчестве, а также разного рода зависимостей от декадентской литературы. В результате такого подхода к анализу творчества этих классиков советской литературы их творчество 20—30-х годов выглядит ущербным, художественно неполноценным, находящимся порою в разладе с советской действительностью, с передовыми идеями времени. Тем самым умаляются их действительные идейные и художественные достижения, преуменьшается новаторство писателей, их огромная роль в становлении литературы нового мира.

Конечно, нельзя ограничиваться односторонним рассмотрением одних лишь достоинств и положительных качеств классика, призывать игнорировать сложности и противоречия в творчестве того или иного писателя, «зигзагов» его творческого пути и т. д. Но желательно, чтобы, во-первых, критические по смыслу суждения основывались на действительном ана-

[16] Там же, с. 287—288.
[17] *Финк Л.* Уроки Леонида Леонова, с. 173.
[18] Там же, с. 182.

lib.pushkinskijdom.ru

лизе реального материала, чтобы эти анализы были аргументированными и убедительными. Нельзя бросать упреки и обвинения, повисающие в воздухе, но все-таки оставляющие соответствующие негативные впечатления у читателя. Во-вторых, желательно, чтобы критик отдавал себе ясный отчет в том, что именно он критикует, на что он поднимает руку — на действительно незрелое и несовершенное явление в литературе, или же начинает расшатывать мнение о произведениях, высокая ценность которых утвердилась в народном сознании, которые вошли в золотой фонд национальной художественной культуры.

Я вовсе не ставлю перед собою цели обличения критиков, хотя от литераторских персон, конечно, полностью отвлечься нельзя: ведь история советской литературы уже написана самими реальными действиями критиков, их устными выступлениями и публикациями, и историки советской критики не могут пропускать факты. Иначе история советской критики превратится в череду залакированных картинок и эпизодов, избавленных от случавшихся противоречий, негативных тенденций.

Хотелось бы, имея в виду приведенные примеры, поразмышлять и над причинами существования подобных тенденций в критике 60—70-х годов, и над вектором движения критики в последние десятилетия, определить хотя бы в кратком пересчете важнейшие приметы нового этапа в истории советской критической мысли, которые прошли мимо внимания авторов перечисленных монографий.

Большое значение для развития советской критической мысли имел последовательный, начиная с 50-х годов, пересмотр, преодоление ряда оценок писателей старшего поколения, сложившихся в литературной практике 20—30-х годов, главным образом в рапповской критике и литературоведении, грешивших вульгарным социологизмом. Эта критика утверждала, что руководствуется марксистской теорией классовой борьбы и ставит задачей установление «социологического эквивалента» того или иного литературного явления. Оценивая явления современной литературы, критики относили писателя или к пролетариату, или к трудовому крестьянству, или к консервативно-патриархальной части деревни, или к городской буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции (а то и прямехонько к мещанству!), или к враждебным элементам — буржуазно-капиталистическим и кулацким.

На первый взгляд, такой подход к анализу произведений литературы является ортодоксально-классовым, крайне необходим для правильной ориентации в оценке роли литературы в обществе, помогает определить место рассматриваемого писателя в процессах классовой борьбы. И этим он какое-то время «завораживал» читателей, критиков, в том числе литераторов дореволюционной формации, стремившихся приобщиться к марксистской идеологии, практически овладеть приемами марксистского классового анализа явлений действительности. На деле же он, упрощенно понятый, приводил к неправильным определениям социально-классового содержания и направленности некоторых писателей 20-х годов и тем самым дезориентации читателей.

Популярным в 20—30-е годы был миф о «мелкобуржуазной» природе ряда писателей старшего поколения, причем серьезных доказательств не приводилось — просто наклеивался на писателя ярлык.

В силу этого предопределялась, так сказать, заведомая идеологическая уязвимость их произведений. Раз писатель мелкобуржуазный, отъединенный от пролетарского авангарда, то с него спрос строгий.

«Мелкобуржуазным» квалифицировалось, например, творчество 20-х годов К. Федина и Л. Леонова.

lib.pushkinskijdom.ru

Какова была в действительности социальная позиция таких писателей, как Федин и Леонов, в 20-е годы? Определить ее поможет нам обращение к партийному документу тех лет — к резолюции XII партконференции, провозгласившей политику поддержки и сотрудничества по отношению к тем деятелям культуры, «которые хотя бы в основных чертах поняли действительный смысл совершившегося великого переворота» и обнаруживали «действительное желание помочь рабоче-крестьянскому государству».[19] В приведенных словах в сущности дано общее определение позиции революционных писателей 20-х годов. Эти слова очень хорошо подходят для характеристики позиции авторов «Городов и годов» и «Барсуков». (Заметим в скобках, что в 20-е годы были в литературе и действительные представители мелкобуржуазного сознания).

Позицию Федина и Леонова 20-х годов можно определить путем выявления и оценки их отношения к главным процессам и к социальным силам советского общества. Это была позиция представителей реалистической литературы советского, социалистического направления. Разумеется, в их конкретных оценках и высказываниях по отдельным вопросам могли иметь место и отдельные спорные суждения, неточные прогнозы, субъективные пристрастия (но таковых, заметим в скобках, не были лишены, как известно, в той или иной степени и другие писатели тех лет).

Что касается отмеченных выше оценок творчества Федина и Леонова 20-х годов, то они, будучи неточными по существу, содержат преувеличения отдельных тенденций в произведениях писателей и основываются зачастую на элементарном отождествлении позиции изображаемых героев с позицией автора. Они не учитывают и того простейшего обстоятельства, что молодые писатели обычно интенсивно ищут собственную «структуру стиля» (термин Леонова), собственную творческую точку опоры в литературной традиции и поэтому экспериментируют, пробуют разные манеры, чтобы, наконец, расставшись со старой, ранней манерой, выйти на путь вполне самостоятельного оригинального творчества. Спешить с социологическими приговорами писателю в связи с оценкой какой-либо особенности его формы не следует. А в 20—30-е годы критика зачастую «спешила» с «окончательными» выводами, стремилась создать образ (так сказать, имэдж) писателя как некую константу, нечто, не подверженное изменениям. Так, например, после выхода романов «Барсуки» и «Вор» литературное «амплуа» Леонова определялось критикой формулами: «певец боли великого перелома», бытописатель мещанства и мира старой деревни, исследователь «боковых течений» в современной действительности. Творчество писателя замыкали рамками возникшей схемы, ему отводили, так сказать, постоянное место в иерархии литературных ценностей. Такой взгляд на писателей теоретически обосновывали В. Переверзев и его сторонники, которые, в целях выявления железно обусловленной социальной сущности писателя, начисто отрицали возможность преодоления писателем идеологии и психологии социальной среды, из которой он вышел, самую возможность постижения и отображения писателем жизни и психологии людей других социальных прослоек и классов. Близкой к Переверзеву позиции придерживались и представители других течений вульгарно-социологического направления (Б. Арватов, Л. Иоффе и др.).

Эта критика не учитывала, кроме того, простого обстоятельства, что к эпохальным тенденциям в общественном развитии особенно чуткой была именно передовая художественная интеллигенция, по самому своему существу призванная внимательно изучать и повседневную жизнь современников, и масштабные сдвиги в обществе, исследовать реальные процессы воспитания людей в духе нового гуманизма, отмечать изменения

[19] КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, ч. 1. 1898—1925. [М.], 1953, с. 672—673.

lib.pushkinskijdom.ru

в духовном мире и во взаимоотношениях людей, которые ранее, накануне революции и в первые годы после победы Октября, были действительно разделены различными классовыми, сословными перегородками и теперь все лучше осознавали и свое единство с народом в общей борьбе за построение в стране бесклассового социалистического общества, и свою возросшую ответственность за судьбы страны и революции.

Каким странным выглядит теперь стремление «неистовых ревнителей» — рапповцев — отделять и выделять резкой чертой «пролетарских писателей» А. Фадеева, М. Чумандрина, Ю. Либединского от «попутчиков» Л. Леонова, К. Федина, А. Толстого! Сколько путаницы в представлении читателей о литературе 20-х годов вносили эти мнимые ортодоксы! Как больно и обидно отзывались их обвинения и приговоры в сознании тех писателей, которые составляли, как мы теперь отчетливо видим, главный поток литературы 20-х годов, которые были, наряду с Д. Фурмановым, А. Фадеевым, А. Серафимовичем, Ф. Гладковым, зачинателями литературы нового мира, подлинными представителями социалистического реализма.

Не принималось во внимание то немаловажное обстоятельство, что Октябрь не только привел к перевороту в общественном строе, к установлению диктатуры пролетариата, к подлинному народовластию, но и мощно содействовал внутренней консолидации общества, сближению рабочего класса и крестьянства, рабочего класса и интеллигенции, города и деревни. С первых же лет революции новая историческая общность уже обнаруживала свою реальность и свою силу в классовых боях с буржуазно-вредительскими диверсиями, связанными с контрреволюционной эмиграцией и иностранными разведками, в борьбе с кулачеством, пытавшимся на путях экономического саботажа поколебать советский строй. Начавшееся образование новой социальной общности проявлялось в размахе и ускоренных темпах социалистической индустриализации, в успешной перестройке сельского хозяйства на коллективистических основах.

Именно поэтому уже в 20-е годы Коммунистическая партия настойчиво стремилась устранить в области литературы и искусства сектантские тенденции, проводила линию на творческое сотрудничество литературных течений, стоявших на позициях признания и помощи Советской власти, содействовала сплочению всех здоровых сил литературных групп и организаций, пресекала попытки командования и администрирования в области литературы. Очень хорошо ощутил пароль времени один из родоначальников социалистического реализма, певец рабочего класса Ф. Гладков, писавший в 1925 году: «Я убежден, что мы идем к созданию *единой* революционной литературы, которая будет расти и крепнуть под непосредственным руководством партии».[20] Убеждение и предчувствие Ф. Гладкова полностью в дальнейшем оправдались.

Неустанно заботился о единстве советских писателей М. Горький. Не буду останавливаться на этом моменте, достаточно обстоятельно исследованном историками литературы.

Уже на грани 20-х и 30-х годов широкая консолидация советских писателей на основе принципов социалистического искусства стала очевидной, о чем и свидетельствует постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». Литераторы различных групп и организаций объединялись в единый Союз советских писателей.

В свете этого процесса консолидации художественных сил, развивавшегося на протяжении 20-х и начала 30-х годов, делается особенно ясной ошибочность многих оценок критики и литературоведения 20-х годов,

[20] Журналист, 1925, № 10, с. 8.

lib.pushkinskijdom.ru

преувеличивавших идейную дифференциацию среди советских писателей, раскладывавших писателей по полочкам квазисоциологического анализа.

Учет всех этих обстоятельств позволил критике успешней преодолеть неверный подход к определению некоторыми критиками 20—30-х годов «социологии» творчества ряда крупных советских писателей.

Но пересмотр мифов совершался нелегко. Долгое время действовала инерция. Вульгаризаторские приговоры критиков 20—30-х годов казались близкими к истине. Ведь они отличались внешней левизной, революционной фразеологией, мотивировались социологически, как бы с классовых позиций, утверждались довольно безапелляционно, решительно. И некоторые мифы просуществовали, как мы выше убедились, вплоть до 60-х и начала 70-х годов.

Другим элементом негативного наследия критики 20—30-х годов было фактическое игнорирование творческой индивидуальности писателя, т. е. она декларативно признавалась, но в действительности не учитывалась. Против этого предостерегал еще в 30-е годы А. Фадеев: «Надо, — писал он, — объявить борьбу догматикам, которые стараются наше социалистическое искусство нивелировать, уравнять, подогнать под одну мерку, хотя бы даже и хорошую».[21]

Как известно, творческая индивидуальность играет огромную роль в литературе. Только благодаря ей совершается то чудо индивидуального словоупотребления, которое преображает обычный речевой язык в яркое средство живописания, увлекательного, эмоционально выразительного повествования. Только благодаря ей мы получаем возможность новыми глазами и с новой точки обозреть жизнь и мир, увидеть в них новый смысл и скрытые от нас доселе качества и закономерности.

Продолжим начатый выше разговор о творчестве Л. Леонова и К. Федина 20—30-х годов.

Леонов и Федин обогатили литературу правдивым изображением многих исторических фактов и событий, причем рассказали о них по-своему, никого не повторяя. Наряду с приемами «прямого» изображения жизни они прибегали к методу рефлективного, «бокового» изображения действительности, наряду с отображением в «формах жизни» использовали приемы условности и порою художественного преувеличения. Эти особенности творческой манеры иногда вызывали недоумение у критиков, признававших лишь метод прямого и развернутого изображения главных событий и конфликтов революции с выдвижением на первый план характеров революционного авангарда и образов активной революционной массы. Лишь такие произведения эти критики готовы были причислить к произведениям социалистического реализма; «Города и годы» и «Барсуки», например, относились ими к каким периферийным явлениям, сопутствующим главному направлению в развитии советской литературы.

Почему же происходило такое деление выдающихся произведений 20-х годов на «сорт А» и «сорт Б»? Никаких ошибочных общественных идей произведения этих писателей не заключали (спорные частности в данном случае можно не учитывать: они имелись не только у Федина и Леонова, но и у М. Горького, Фадеева).

Значит, дело не в идейно-художественном качестве произведения. Критика просто недоучитывала творческую индивидуальность Федина и Леонова, такие особенности их творческого метода и творческой манеры, как выдвижение в эстетический центр характеров, не принадлежащих к передовой части народа, как избрание аспекта нефронтального, рефлективного отражения главных событий времени. Художественное свое-

[21] *Фадеев А.* Литература и жизнь. Статьи и речи. [М.], 1939, с. 59.

lib.pushkinskijdom.ru

образие произведений механически транспонировалось критикой в идеологическую «уязвимость» и идейную нечеткость.

Критики писали, например, что вот-де Рогов из «Похищения Европы» Федина «созерцателен», «выключен» из практической деятельности и что одно это обстоятельство само по себе уже снижает ценность данного образа нового человека. Подобные же упреки высказывались при оценке образа Курилова из «Дороги на океан» Леонова.

Да, Рогов у Федина, Курилов у Леонова даны в основном вне своих трудовых дел. Но разве советское искусство всегда и обязательно давало людей в процессах их труда и активной деятельности? В искусстве допустимы любые методы изображения. Дело заключается в том, чтобы художник сумел по-своему открыть нам душу современника, показал типическое и социально-ценное в его облике, связал созданный им художественный тип с большими явлениями века, с борьбой на духовной арене в нашу эпоху, что он воплотил в характере «самый образ и давление времени».

Нельзя упрощенно, прямолинейно прилагать марксистско-ленинскую теорию отражения к литературе. Методы творческого отображения действительности в литературе разнообразны. Писатель может применять как метод прямого, непосредственного отражения явлений жизни, с сохранением форм жизни, присущих ей пропорций, т. е. метод «удвоения» мира, с концентрацией в образах массовидно характерного, так и метод рефлективного отражения жизни (например, через восприятие героя, не принадлежащего к типическим характерам эпохи), т. е. как бы с известной деформацией, в которую вносит поправки автор самим повествованием. Писатели практикуют также метод «вкладывания» в души читателей «зерен», которые затем прорастают. Писатель, выражаясь фигурально, может дать читателю не взрослое дерево, а зерно, из которого оно вырастет.

Особенно часто упрекала критика 20—30-х годов указанных писателей за то, что они якобы не смогли создать «полноценный образ большевика», положительного героя. Подобные туманные упреки столь неопределенны, что их почти невозможно опровергнуть. А образы коммунистов — Голосова, Покисена, Родиона Чербова — в романах Федина, как и образ товарища Антона из «Барсуков», — разве так уж неудачны? Не смешивали ли критики неудачность с лаконичностью? Кроме того, критики забывали о том, что всякому овощу свое время: позднее, в 30—40-е годы Федин и Леонов создадут развернутые образы коммунистов Рагозина и Извекова, Увадьева и Курилова. Все предшествующие образы новых людей — это не неудачи, а этапы все более глубокого постижения, все более всестороннего исследования художниками идейных и моральных качеств современника.

Федин и Леонов являются представителями «интеллектуального» романа, но мыслительное начало в их творчестве выражается различно; оба они оперируют в своих романах «образом времени», однако выражают его художественно совершенно различными средствами; оба умеют изображать народные характеры и одновременно «тончайшие артистические фигуры» (С. Цвейг — о Федине) — но как по-разному выглядят эти два рода характеров в их творчестве; различен и ритм творческого развития Федина и Леонова («прыжки» у Леонова и постепенность у Федина).

Что касается «переставленных» глав в «Городах и годах», элементов условности в сюжете «Барсуков», пространного психологизма «Братьев» и «Вора» и т. д., то все эти особенности манер Федина и Леонова просто подлежат конкретному анализу и разбору. В них, разумеется, могут быть обнаружены, с точки зрения критика, большее или меньшее совершенство, те или иные неиспользованные возможности, противоречивые твор-

lib.pushkinskijdom.ru

ческие тенденции и т. д. Но их надо изучить, сопоставить, понять, как проявления сложных закономерностей порою противоречивого развития творческих индивидуальностей в литературе социалистического реализма. Нужно не только декларативно, но и на деле учитывать творческую индивидуальность писателя, не впадать в шаблон.

И современная критика все более успешно исследует творческую оригинальность художников, не квалифицируя их индивидуальные особенности обязательно как недостатки, а то и «срывы» и «провалы».

Вульгаризаторская критика 20—30-х годов преувеличивала несовершенства произведений некоторых ведущих писателей, принимала за идеологические изъяны просто особенности индивидуальной писательской манеры и индивидуального художественного метода, бессознательно стремилась нивелировать их творчество, непременно подравнивать его под примеры и образы, ложно истолковывала реальное, естественное, «центробежное» стремление писателей к художественному многообразию как предосудительное отступление от единых принципов революционной литературы.

Одним из завоеваний советской критики послевоенных десятилетий, в особенности 60—70-х годов, является развернутый анализ творческих индивидуальностей писателей, что помогло более полно и всесторонне раскрыть художественное богатство советской классики 20—30-х годов.

Преодоление ложных критических оценок 20—30-х годов стало одной из линий развития советской критики в последние десятилетия. Речь идет не только о корректировке взглядов на творчество того или иного конкретного писателя, но и о преодолении самой системы критического анализа, о методологии критики.

«Критика критики» догм былых времен позволила сделать современные оценки более глубокими. Советское классическое наследие предстало перед читателем во всей своей художественной силе и многообразии. Исследователи стали подходить к анализу шедевров 20—30-х годов с большим доверием к авторам, с большей, я бы сказал, доброжелательностью. Почти исчез критик-обличитель, критик-резонер. Современная критика стремится встать вровень с исследуемым «объектом», подняться на высоту социально-философского мышления художника, рассматривая творчество писателя не только как простое повествование о случившемся и происходящем, как отражение событий и людей, но и как концепционное осмысление эпохи, как философское обобщение духовных качеств современника, борца за претворение в жизнь великих общечеловеческих идеалов коммунизма. Преодолеваются как простоватое социологизирование при оценке позиций писателя, так и узкий эмпиризм при решении вопроса об эстетических отношениях искусства к действительности.

Недостатки критики 20—30-х годов были связаны также с тем, что в ней преобладал генетический метод, требовавший главным образом раскрытия социальной, жизненной обусловленности литературного явления. Конечно, такой подход не случайно доминировал на заре существования советской литературы, порожденной Октябрем. Хотелось установить связь произведений с совершившейся революцией, с перестройкой общественных отношений, и этот пафос отыскания корней и истоков литературных явлений приводил к важным заключениям об общественной ценности произведения. Но, будучи преобладающим, он несколько ограничивал горизонты критики, от которой ускользал функциональный аспект. А ведь только с учетом последнего можно было вполне определить социально-эстетическое значение, понять действенность и актуальность произведения, раскрыть его идейно-образную концепцию, оценить творчески-индивидуальное начало в литературе.

lib.pushkinskijdom.ru

Господство генетического метода отчетливо ощущалось не только в оценках современной, но и классической литературы. Критики видели свою главную, основную цель в определении «социологии творчества» писателя (к тому же понятой упрощенно), в прикреплении писателя к историческим условиям времени и места, к социальным группам, и это зачастую оборачивалось подчеркиванием исторической ограниченности творчества классика, как бы замкнутого эпохой, к которой он принадлежал. Исследователи лишь вскользь, бегло раскрывали значение произведений в истории общественной мысли, в истории литературы. Связи классики XIX века с современностью, с советской литературой раскрывались недостаточно. Вульгарные социологи порою целенаправленно и последовательно, вопреки ленинским указаниям о значении культурного наследия, обосновывали мысль об устарелости классики XIX века, о том, что она ушла в прошлое вместе с старым обществом, основы которого разрушены Октябрем. Если же тот или иной советский писатель явственно ориентировался на того или иного классика, на традиции национальной литературы XIX века, то его творчество истолковывалось как подражание традициям, повторение и перепев этих традиций; писателю механически приписывались «недостатки» и «дефекты» данного классика.

Изредка делались попытки серьезного рассмотрения связей творчества современного писателя с классикой, но преимущественно в плане учебы техническому мастерству, усвоению отдельных элементов художественной формы. И совсем редко ставила критика той поры задачи раскрытия процесса *творческого* развития современным писателем коренных идейно-художественных традиций классики XIX века, т. е. процесса органического художественного прогресса в национальной литературе, не замечая, что советская литература 20—30-х годов в ее лучших достижениях творчески продолжала классические традиции.

Исследование реальных преемственных связей советской литературы с классикой XIX века, никогда не прерывавшихся, несмотря на нигилизм некоторых преходящих литературных групп и направлений 20-х годов (формальная школа, Пролеткульт, РАПП, вульгарные социологи), помогает во всей полноте увидеть социальную значимость идей и проблематики советской литературы 20—30-х годов, силу ее реалистического художественного метода, ее интернациональные горизонты, словом, все то новаторское, что внесла в историю мировой литературы литература советской эпохи.

Углублению представлений о советской классике 20—30-х годов содействовало раскрытие ее влияния на литературу последующих десятилетий — 40—70-х годов.

Раскрывая эту роль, критика обосновала мысль о связующей роли классики 20—30-х годов в движении национальной литературы от творческих вершин XIX века к творческим вершинам середины и второй половины XX века, стремилась показать величие свершений Горького, Маяковского, Есенина, Шолохова, Леонова, Федина, Тихонова, Гладкова, Фадеева, Погодина и многих других зачинателей советской литературы, заложивших основы метода социалистического реализма. Особенно полезны были конкретные аналитические исследования в критике 50—70-х годов влияния творчества этих и других писателей на современную литературу. Раскрытие функционального аспекта при изучении советской классики 20—30-х годов — русской и украинской, грузинской и дагестанской, белорусской и армянской и т. д. — позволяет лучше понять единство, закономерности, внутреннюю гармонию литературного процесса советской эпохи, оценить по достоинству и советскую литературу первой половины XX века, и советскую литературу второй половины века, проследить самую диалектику традиций и новаторства в советской многонациональной литературе.

lib.pushkinskijdom.ru

Изучению функционального аспекта советской классики благоприятствовало укрепление связей русской советской литературы с национальными литературами народов СССР. В этих процессах сближения развивающихся национальных литератур Советского Союза ярко выявлялось значение русской советской классики 20—30-х годов для общего подъема литератур Советского Союза.

Немалое значение имело также изучение процесса возрастания мирового значения советской литературы, той огромной роли, которую она играла и играет в духовной жизни других стран, других народов.

Учитывая все эти объективные обстоятельства, современная литературная критика, оценивая классику 20—30-х годов, намного точнее определяет ее историческую роль и современное звучание, отчетливее видит ее живые контакты с духовной жизнью общества в период развитого социализма и тем самым выясняет все то положительное, что внесено в мировой литературный процесс советской классикой уже в первые десятилетия ее существования.

Преодолению возникших в 20—30-е годы догматических, нормативистских представлений о литературе социалистического реализма содействовало появление в последние десятилетия многочисленных критических работ крупнейших советских писателей. В 20—30-е годы подобных книг выходило очень мало (отметим книги Луначарского, Горького). В 40—70-е годы появились или были изданы многие критические выступления и статьи М. Шолохова, К. Федина, А. Толстого, Шагинян, Леонова, Гладкова, Сейфуллиной, Макаренко, Н. Островского, Тихонова, Погодина, Ромашова, Твардовского, Бондарева, Залыгина, В. Федорова, Наровчатова, Симонова и других писателей. Критические работы творцов литературы социалистического реализма, обобщивших как собственную практику, так и опыт советской литературы, могуче содействовали разработке и общих вопросов теории социалистического реализма вообще и конкретных проблем истории советской литературы.

Появление большого числа теоретических и историко-литературных статей и высказываний писателей помогло лучше понять ту истину, что общее, эпохальное в литературе социалистического общества находит наиболее яркое и глубокое выражение не в нивелированном, подравненном виде, но в бесконечно разнообразном (как бесконечно разнообразны личности вообще), каждый раз непохожем, неповторимом, творчески индивидуальном выражении.

Вопрос о функциональном аспекте в истории советской литературы стал предметом специального внимания в современном литературоведении. Теоретическое обоснование его особенно углублено дано в работах М. Б. Храпченко, А. И. Метченко, А. И. Овчаренко, В. Р. Щербины, А. С. Бушмина, В. В. Новикова и других, историко-литературная конкретизация — во многих монографиях, раскрывающих творческие пути виднейших советских писателей.

Громадную роль в развитии современной советской критики сыграли вышедшие в это время фундаментальные курсы истории русской советской литературы, подготовленные литературоведческими институтами АН СССР, Московским и Ленинградским университетами. Авторские коллективы этих трудов, учитывая движение советской критической мысли, выработали независимые от критических мифов 20—30-х годов концепции литературного процесса советской эпохи в целом, усовершенствовали на основе марксистско-ленинской методологии самые методы анализа и характеристики исторических этапов развития советской литературы и творчества ведущих писателей, практически обосновали принципы историзма в литературоведческих исследованиях.

История советской критики еще скажет свое слово о том, какую большую роль в росте критики и литературоведения в 60—80-е годы

lib.pushkinskijdom.ru

сыграли эти труды, обобщившие опыт и показавшие зрелость советской критической мысли.

В итоге советская классика 20—30-х годов, значение которой в 40—50-е годы (а порою и в 60—70-е годы, как мы видели) строгие критики умаляли и ограничивали, внушая в отношении ее всякого рода сомнения, стала нам ближе, роднее.

Этому содействовал и сам «пафос дистанции», если использовать выражение, бытовавшее в обиходе критики 20-х годов. «Большое видится на расстоянии», — мудро заметил поэт (и думается, что в атмосфере критических разноречий 20-х годов из этого общего правила Есенин не исключал и себя). Проверка временем, историей, будущим всегда многое проясняет в литературной жизни и литературной борьбе. Сам этот «пафос дистанции» не мог не сказаться на совершенствовании современной критики, которая получила возможность увидеть «начала и концы» в литературном процессе, «волны» неостановимого движения вперед, «спирали» поступательного движения.

Правда, в последние годы внимание критики к созданию книг о виднейших представителях советской литературы несколько ослаблено. В. Дементьев в речи на заседании секретариата Союза писателей РСФСР от 15 июля 1983 года даже выразился более категорически: «В последние годы практически не появилось ни одной серьезной научной работы, посвященной классикам советской литературы, современным мастерам художественного слова».

Изложенными суждениями, конечно, не исчерпывается вопрос о правильной, объективной оценке советской классики 20—30-х годов. Мне хотелось лишь заострить внимание читателей на нем, подчеркнуть его актуальность и значимость. Думаю, что этот вопрос имеет большое принципиальное значение. Освещение его поможет, кроме того, лучше уяснить самую логику развития советской критической мысли.

Всем развитием советского искусства сейчас выдвинут на первый план вопрос о литературно-художественной критике.

Советская критика основывается на прочном теоретическом фундаменте марксизма. Росту современной критики мощно содействует изучение ленинского эстетического, литературно-критического наследия. Ленин дал блестящие образцы анализа русской литературы XIX века и начала XX века.

Проблемам советской критики постоянно уделяет внимание Коммунистическая партия. В материалах партийных съездов, в ряде специальных постановлений ЦК КПСС по вопросам литературы и искусства сформулированы теоретические принципы советской литературной критики, определены ее задачи, намечены пути устранения наблюдавшихся недостатков и ошибочных тенденций. Актуальным остается известное постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972), подчеркнувшее возросшую роль критики в период развитого социализма. Новым стимулом для критической мысли стали решения июньского (1983 года) Пленума ЦК КПСС по идеологическим вопросам.

Современная критическая мысль базируется на лучших традициях советской критики, на ее большом историческом опыте. Нужно этот опыт глубоко изучить.

Имеется немало содержательных работ, освещающих деятельность критиков-большевиков предреволюционных лет, М. Горького, А. В. Луначарского. В трудах М. Б. Храпченко и А. И. Метченко в широком охвате представлено движение критической мысли XX века. Ряд методологических проблем критики и литературоведения разработан в сборниках, изданных литературоведческими институтами АН СССР. Однако

lib.pushkinskijdom.ru

опыт советской критики нуждается в основательном историческом изучении. Особенно важен позитивный опыт советской критики последних десятилетий — 50—80-х годов.

Но до сих пор мы не имеем целостной истории советской критики, детальной характеристики ее этапов, линий развития. Лишь бегло рассмотрены отдельные критические дискуссии, причем более всего повезло таким явлениям, как критика Пролеткульта и РАППа, вульгарный социологизм и формализм. Но скольких других течений, фактов из истории советской критики не коснулось еще перо исследователей! Многие явления вообще позабыты и не оценены, например, критические произведения крупнейших советских писателей. Не прослежена в связном повествовании сама логика развития критической мысли, связь ее с художественной литературой. Недостаточно проанализирована и обобщена сама диалектика литературной борьбы, соотношение ее с идеологической жизнью, с развитием советского общества.

Все эти обстоятельства обязывают нас развернуть фундаментальные исследования по истории критики советского периода. Эволюция критики должна быть прослежена в обобщающих историко-литературных трудах наряду с эволюцией художественной литературы. Необходимы и новые теоретические исследования проблем советской критики.

Сейчас силами университетских ученых создана трехтомная хрестоматия советской критики (два тома уже вышли в свет). Составители ставили перед собой чисто учебные задачи и, разумеется, не смогли продемонстрировать советское критическое наследие во всем его объеме. Но частично они все же показали читателям, студентам вузов, для которых предназначены эти книги, как богата история нашей критики, как она многообразна и как поучителен ее опыт для современной литературы.

Конечно, создание истории советской критики — задача, которая может быть наиболее успешно решена лишь коллективными усилиями. И за решение этой задачи пора взяться.

lib.pushkinskijdom.ru

Л. Ф. ЕРШОВ

ВИКТОР АСТАФЬЕВ И ЛИРИКО-ФИЛОСОФСКАЯ ПРОЗА

Нынче много говорят и пишут о возрастании духовно-нравственного, интеллектуального потенциала современной литературы. И это справедливо. 70—80-е годы в истории нашей словесности отмечены взлетом социально-философской прозы и поэзии. Возьмем ли мы произведения Ю. Бондарева или Ю. Марцинкявичуса, И. Думбадзе или В. Распутина, Ч. Айтматова или С. Залыгина, Е. Исаева или Э. Ветемаа, увидим мощное тяготение к постановке и решению глубоких, насущных проблем человеческого бытия, насыщенность их книг ищущей, беспокойной мыслью о мире, истории, судьбах планеты.

Современная советская литература ставит самые важные проблемы человечества и среди них: быть или не быть? Причем этот вопрос обретает невиданную прежде остроту, ибо в эпоху НТР человек по масштабам своей созидательной и разрушительной деятельности становится величиной вполне сопоставимой с геологическими процессами.

Примерно с начала 70-х годов совершается переход от интенсивных нравственных исканий к значительным философским обобщениям и на этой основе расцвет социально-философского романа и повести.

Но как нередко бывает в жизни и литературе, то или иное широко расплеснувшееся явление утверждает себя не как однозначное и одноплановое, а раскрывается в богатстве потоков и стилевых течений. Так и в данном случае.

Если, скажем, прозу Ю. Бондарева и В. Распутина можно охарактеризовать как философско-драматическую, то творчество писателя, близкого им по духу, — В. Астафьева развивается, скорее, в ином, лирико-философском ключе. Это совсем не значит, что автору «Последнего поклона», «Пастуха и пастушки», «Царь-рыбы» не присуще драматическое или даже трагическое видение мира. Однако главная стилевая доминанта его творчества все-таки лирико-философская.

В ту пору, когда В. Астафьев выступил на литературной арене, старшее поколение художников — зачинателей искусства социалистического реализма — уже завершало свой путь, а творчество писателей-фронтовиков (к ним принадлежал и Астафьев) только обозначилось. Острота и неповторимость их жизненных впечатлений еще не успели отлиться в раздумья и образы, которые несли бы в себе художественные открытия эпохи. Это было время накопления собственного социально-эстетического опыта, формирования творческих индивидуальностей, несколько затянувшееся на раннем этапе отнюдь не по вине самих будущих писателей.

Сложности и противоречия первого десятилетия послевоенной действительности, новизна жизненных и житейских впечатлений, отсутствие умения объемно, историософски постигнуть коллизии окружающего мира — все это накладывало определенный отпечаток на поиски и решения тех лет. Предстояло найти пути и средства к постижению и художественному воплощению тех социально-нравственных законов, которые характерны для современного периода новейшей истории.

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

Первые шаги Виктора Астафьева в литературе относятся к концу 40-х—началу 50-х годов. Однако ни сборник рассказов «До будущей весны» (1953), ни роман «Тают снега» (1958) еще не предвещали рождения значительного художника. Многое в этих книгах не поднималось выше той беллетристики, что бывает отмечена примелькавшимися тематическими и стилевыми стереотипами.

Только с «Перевала» (1959), а точнее со «Стародуба», и то не с первой, а со второй редакции этой повести (1960), можно говорить о появлении интересного писателя. Если в ранних произведениях речь шла преимущественно о сегодняшнем дне, то теперь автор обращается к минувшему. Овладение принципом историзма начинается с обостренного внимания к историческому — автобиографическому или более отдаленному, дореволюционному — материалу.

В «Перевале» поиски художника завершились открытием детского характера. И не просто мальчика-подростка Ильки, но сироты со своей недетски трудной судьбой. Самая большая мечта Ильки — сбежать от мачехи, увидеть бабушку с дедушкой. И мальчик готов пройти суровое испытание — многодневное путешествие со сплавщиками леса. В финале Илька в последний раз видит с берега удаляющихся на плоту попутчиков.

«Его душили слезы, но он не плакал. Реветь не надо. Он уже не тот опасный для „отечества“ малец, у которого слезы готовы брызнуть от первой обиды и особенно от ласки.

Нет, он — рабочий человек!»

Все же не следует придавать решающего значения пребыванию Ильки среди лесосплавной артели. Это была промежуточная станция на пути к долгожданному счастливому мгновению — встрече с бабушкой и дедом.

Повесть стала заметным «перевалом» в судьбе В. Астафьева. Прежде герои писателя представали в несколько лобовом, плоскостном освещении. Теперь автор широко обращается к искусству светотени, «боковым рефлексам», что придает персонажам необходимую объемность. Так, разномастная компания сплавщиков выписана достаточно рельефно: тут и строгий, но справедливый бригадир Трифон Летяга, и артельный пересмешник Круподер, которого мужики же переименовали в Дерикрупа, и изъеденный желчью Исусик, на чьем иконописном лице застыла уксусная гримаса.

Все же взрослое окружение Ильки — это еще образы, при создании которых ощутимы скованность, несвобода. Они не столько изнутри раскрывают свои качества, сколько иллюстрируют заданные им свойства.

Этого недостатка мы уже не обнаружим в «Стародубе». Первая редакция повести вскоре после публикации была переработана. Снятыми оказались вступление и заключение, написанные в наивно-дидактической манере, заметной правке подвергся весь текст. Прежде всего были переработаны предложения и фразы, содержащие инверсию, тем самым устранялся элемент нарочитой стилизации.

И все же хотелось бы напомнить одно место из Вступления к первой редакции «Стародуба», которое, на наш взгляд, имеет принципиальный смысл. Оправдывая свое обращение к далекой истории, автор так объяснял целительность подобного акта: «Воспоминания всегда навевают грусть, но прах, пыль прошлого имеют одно хорошее свойство — они не запорошивают глаза, а помогают лучше видеть сегодняшнее».

Повесть «Стародуб» посвящена Леониду Леонову. Знаменательная примета! Здесь не только тематика близка леоновской, главное — в самом методе ощутимо восхождение к философскому видению мира, которое не

lib.pushkinskijdom.ru

то чтобы приходит на смену, но существенно дополняет прежнюю лирико-драматическую манеру письма. Борения добра и зла, истинное и мнимое представление о достоинстве человеческой личности, бережное отношение к природе — это и становится предметом углубленного исследования художника. Словом, как бы в спрессованном виде, как будущее дерево в малом семени, заключена тут проблематика всего последующего творчества Астафьева.

Особый интерес испытывает писатель к двум натурам — выломившемуся из «древлеотческих» устоев кержаков непокорному и дерзкому Фаефану и его приемному сыну Култышу. Обоих их роднит сыновне-врачительное отношение к природе: «Тайга — клад, но с чистым сердцем надо к нему притрагиваться...» Они в равной мере нетерпимы к тем, кто нарушает извечные законы тайги. Фаефан может сказать своему родному сыну Амосу, убившему соболиху, у которой остались соболята: «Ты враг природе...»

Охотник Фаефан, в отличие от кержаков с их экзальтированной религиозностью, равнодушен к религии. Но его принципы более святы, чем у жителей Вырубов. Он мог бы выразить их словами старого ботаника Морозова из повести С. Залыгина «Наши лошади»: «Если природа — это бог, — верю».[1] Здесь же в «Стародубе» впервые вводится мотив мести тому, кто, ослепленный алчностью, посягает на живую природу: сама тайга жестоко расплачивается с Амосом за обиды и посягательства на ее сокровища.

Уже в «Перевале» прозвучала, пока еще подспудно, тема, которая позже станет одной из центральных. Это важный для этической концепции художника момент испытания человека бедой, горем, испытания его на истинную человечность. Так рождается у Астафьева афоризм: «Железо калит огонь, человека — беда».

Многих беды закаляют, делают благороднее и совестливее, а кто-то звереет и дичает, норовя для себя урвать выгоду. Значит, прохождение горнила трудностей — это дорога с двусторонним движением.

Символом нравственной чистоты, духовной цельности выступает в «Стародубе» умение поэтически видеть мир, ощущать его красоту. Култыш может потерять единственную избранницу, навек остаться одиноким, но не в силах изменить «незлойному солнышку» — таежному цветку стародубу «с таким мохнатым и духовитым стеблем, будто все лесные запахи впитались в него».

В «Стародубе» скупо сказано об исконных крестьянских делах — пашне и огороде. Персонажи В. Астафьева крепко привязаны к земле, но героев своих он чаще всего выбирает из тех, кто трудится не на ниве, а занимается двумя самыми древними человеческими ремеслами — охотой и рыболовством. При этом герой-охотник лишен возвышенного ореола: простой, порой внешне неказистый трудяга в вытертой беличьей шапке. Абсолютно чуждый щеголеватости и горделивой позы, он органически слит с природой, ее дыханием и ритмами. Ему ведомо доподлинно, что даже в самую страшную пору сокровища сибирской тайги могут спасти тех, кто умеет слушать ее суровую песню.

Сдержанно, но выразительно очерчен в повести образ Клавдии — молодой женщины, смело бросившей вызов кержацкому кругу. Отличительная ее особенность — высшее, непререкаемое начало справедливости. Во имя этого чувства, не раздумывая, идет Клавдия, прозванная в Вырубах дикóй, с топором на озверевшую от слепой мести толпу мужиков. И именно она несет с высоким достоинством свою нелегкую житейскую долю, а в финале повести, пристроив взрослых сыновей, «будто испол-

[1] *Залыгин С.* Наши лошади. М., 1980, с. 35.

lib.pushkinskijdom.ru

нив все», тихо умирает. Здесь проглядывают черты многих женских образов последующих произведений писателя.

В 60-е годы творчество В. Астафьева развивается преимущественно в русле весьма популярных тогда жанров — повести и рассказа («Звездопад», 1960, вторая редакция, существенно отличающаяся от первой, 1972, «Кража», 1965, «Где-то гремит война», 1967, «Последний поклон», 1957—1968, ряд сборников рассказов). Эти произведения принесли широкую известность их создателю, обозначили, наряду с книгами В. Белова, С. Залыгина, Е. Носова, В. Шукшина и ряда других писателей, начало нового этапа отечественной словесности. В. Астафьеву принадлежит заслуга введения такого типа исповедальности, какого не знала так называемая молодежная проза. Заметно выделялась она (приверженностью к углубленному историзму и аналитичностью) и среди произведений собственно лирической прозы.

«Молодежная», или иначе «исповедальная», проза, как известно, прошумела в течение нескольких лет — с конца 50-х до середины 60-х годов. Это явление, отличавшееся повышенной тягой к сенсационности, духом разоблачительства (нередко мнимого), полным разрывом с традициями минувших эпох, было окрещено Астафьевым «литературным поветрием». Подлинного художника интересуют не сенсационные «разоблачения», а познание закономерностей. Отсюда не возвеличивание, а осуждение того типа рассерженного акселерата, которого сделала своим кумиром «молодежная проза». Если там погоня за сенсационностью, у Астафьева — неторопливое раздумье. Вместо фиксации случайного, болезненного — постижение истинной логики истории.

Пружина сюжета в его произведениях распрямляется неспешно. Это и понятно, ибо суть дела заключается не только в необходимости глубокой вспашки, но в обращении к тому инструментарию, который не рассчитан на очередную моду. Здесь нет места более или менее удачному следованию за капризами скоропреходящего студенческого, молодежного, туристского и т. п. арго. У художника мы видим исследование подлинно народного языка, его родниковых глубин.

В повести «Кража» юные герои учатся самому трудному искусству в жизни — умению отдавать. В. Астафьев как бы продолжает одну из «вечных» тем мировой литературы, некогда отлившуюся в крылатую формулу Шота Руставели: «То, что взял, считай пропало, то, что отдал, то твое». Здесь развенчиваются и претензии любителей скороспелого «расчета» на истинную свободу, показывается, что нередко под маской особой раскованности скрываются махровый эгоизм и анархическое своеволие. Потребительские настроения, нацеленность на исключительное место в иерархии вызывают у автора отнюдь не восторг и восхищение.

В «Краже» (правда, на другом материале) была подхвачена и развита тема леоновских «Вора» и «Русского леса». А то, что проблемы эти в 60-е годы звучали более чем актуально, доказывал выход в свет второй редакции «Вора», где Л. Леонов, обогащенный опытом десятилетий, четче поставил некоторые важнейшие акценты.

С еще большей художественной силой раскрываются наболевшие вопросы времени в книге «Последний поклон». Стремление показать истоки народного характера и его взаимодействие с крутыми изломами XX века обусловило терпеливый и всесторонний анализ таких его слагаемых, как сострадание, долг, совесть, красота. Книга населена множеством людей: взрослых и юных, счастливых и неудачников, оседлых и заболевших по своей или чужой воле охотой к перемене мест, натур цельных, упорных, настойчивых и тех, о ком в народе говорят: непутевый.

Однако в центре внимания две судьбы, два полюса — бабушка и внук. Многим святым и светлым обогатилось миросозерцание юного героя

lib.pushkinskijdom.ru

именно под влиянием бабушки. Катерина Петровна — характер решительный и даже властный (не случайно односельчане прозвали ее генералом). Вместе с тем сколько душевного тепла, доброты и любви к людям сокрыто под внешней суровостью. Способность понять человека, сострадание чужой беде — вот что привлекает к ней сердца. То, что веками формировалось крестьянским миром, нелегкой народной долей, сполна отпущено Катерине Петровне. Она из числа натур, которые воплощают не просто существенные черты уклада русской деревни, но нравственные устои нации. Вот почему характер, созданный В. Астафьевым, воспринимается в ряду таких значительных художественных обобщений, как образы бабушки Бережковой в романе «Обрыв» И. А. Гончарова и Акулины Ивановны в автобиографической трилогии М. Горького.

Волнует, тревожит читателя образ мальчика из «Последнего поклона». Нелегкое бремя сиротской доли не в силах пригнуть юного Витю, привить ему вирусы озлобления, черствости, душевной глухоты. Вместе с тем сиротство у В. Астафьева — это не безотцовщина, о которой писали его современники Ф. Абрамов и А. Вампилов, а нечто более сильное и скорбное, близкое понятию оброшенности.

Раньше художником изображалось преимущественно отстоявшееся, оформленное чувство. Начиная с «Кражи» и особенно «Последнего поклона» — его течение, переливы, переходы, сам процесс движения человеческой эмоции от возникновения до постепенного затухания. В лиризме В. Астафьева нет сентиментальности, ибо всегда прочитывается драма, но драма благородно-сдержанная, нигде не переходящая на крик. Хотя сиротство так пронзительно, так отчаянно, однако, пока есть бабушка, ничто не страшно.

Мозаичность композиции «Последнего поклона» преодолевается не только системой лейтмотивов и двумя сквозными образами, но прежде всего единством доверительно-сказовой интонации. Именно сказ усиливает исповедальность повествования, помогает входить в святая святых персонажа. Сюжет строится не на неожиданных поворотах фабулы, а на раскрытии непредвиденных сторон характера. Посредством сказовой манеры передается внутренний жест, оттенок голоса, психическое состояние героя, отношение автора к рассказываемому. В этой своей полифоничности и многофункциональности сказ В. Астафьева близок классической форме гоголевско-лесковской традиции. Но в отличие от нее место юмора или затейливо-прихотливой игры со словом занимает лирическое одушевление, а южнорусские или среднерусские речевые потоки заменены сочным сибирским говором.

Три наиболее значительные свои вещи писатель создает в 70-е годы — «Пастух и пастушка» (1971), «Ода русскому огороду» (1971) и «повествование в рассказах» «Царь-рыба» (1976). В это десятилетие в его деятельности наблюдаются две, казалось бы, прямо противоположные жанровые тенденции. С одной стороны, тяготение к циклизации отдельных произведений («Царь-рыба»), с другой — расцвет такого лапидарного жанра, как лирико-философская миниатюра («Затеси»). Вряд ли это случайно. Так, проследив эволюцию творчества Ю. Бондарева за тот же период, заметим нечто схожее: наряду с созданием крупных полотен «Берег» и «Выбор» их автор интенсивно и успешно работает и в области краткой философской новеллы («Мгновения»).

«Ода русскому огороду» — это как бы «отдых», промежуточный финиш, выход к более обнаженной публицистической манере перед особым лирико-драматическим (с оттенком трагизма) и откровенно философским способом повествования в «Царь-рыбе». Ошибся бы тот, кто ограничил пределы этого произведения гимном тому, что всходит на грядке. Здесь прежде всего воспето то прекрасное, что произрастает в душе русского

lib.pushkinskijdom.ru

человека. А если вспомнить, каким великолепным стилем написана эта вещь, то с полным правом ее можно назвать и «Одой русскому языку».

Жанр оды в литературе, что он подразумевает? Восхваление высокого и торжественного. А возвышенный объект предполагает и слог торжественно высокий. В оде В. Астафьева воспевается привычно бытовое, земное, можно даже сказать — приземленное: огород, картошка. Может быть, ирония? Нисколько.

Сюжет развивается, как в музыкальном произведении: в постоянные мотивы периодически вплетаются, варьируясь, новые темы. Самая высокая и чистая нота звучит в финале — гимн огороду и картошке за то, что с их помощью в годы войны было спасено много жизней. Повествование развертывается лирически-медитативно, в ткани произведения обилие присловий, загадок, пословиц. И все это привлечено художником, чтобы в духе традиционной народной этики и эстетики прославить внешне неказистое и скромное, но жизненно необходимое людям. .

Автор любовно воссоздает сцены крестьянской жизни и быта, не минуя описания подворья, огорода, баньки. «Баня шатнулась в лог, выпадая из жердей, точно старая лошаденка из худой упряжи».

А беспокойная мысль художника стремится дальше.

«Спешу, спешу, минуя кровопролития и войны; цехи с клокочущим металлом; умников, сотворивших ад на земле; мимо затаенных врагов и мнимых друзей; мимо удушливых вокзалов; мимо житейских дрязг; мимо газовых факелов и мазутных рек; мимо вольт и тонн; мимо экспрессов и спутников, мимо волн эфира и киноужасов...

Сквозь все это, сквозь!

Туда, где на истинной земле жили воистину родные люди, умевшие любить тебя просто так, за то, что ты есть, и знающие одну-единственную плату — ответную любовь.

Много ходившие больные ноги дрогнули, кожей ощутив не тундровую стынь, а живое тепло огородной борозды, коснувшись мягкой плоти трудовой земли, почуяли ее токи, вот уже чистая роса врачует ссадины».[2]

История и нравственный опыт народа, опыт и разум человечества — вот какими масштабами измеряет писатель стоящие перед ним эстетические задачи. В свете этого былая проблематика связи и преемственности поколений дополняется новым компонентом — проблемой памяти.

«Память моя, память, что ты делаешь со мною?! Все прямее, все уже твои дороги, все морочней обрез земли, и каждая дальняя вершина чудится часовенкой, сулящей успокоение. И реже путники встречь, которым хотелось бы поклониться, а воспоминания, необходимые живой душе, осыпаются осенним листом. Стою на житейском ветру голым деревом, завывают во мне ветры, выдувая звуки и краски той жизни, которую я так любил и в которой умел находить радости даже в тяжелые свои дни и годы.

И все не умолкает во мне война, сотрясая усталую душу. Багровый свет пробивается сквозь немую уже толщу времени, и, сплющенная, окаменелая, но не утерявшая запаха гари и крови, клубится она во мне».[3]

Война! Одновременно с «Одой русскому огороду» В. Астафьев трудится над повестью «Пастух и пастушка», которая стала новым словом в разработке военной темы по сравнению не только со «Звездопадом», но и повестью «Где-то шумит война». В обычной батальной прозе изображался макрокосм войны и микрокосм человеческой души. Схема эта в «Пастухе и пастушке» оказалась как бы перевернутой. Но и на малой

[2] *Астафьев В.* Мальчик в белой рубахе. Повести. М., 1977, с. 7.
[3] Там же, с. 5.

lib.pushkinskijdom.ru

площадке, избранной художником (вспомним, какой война ныне видится сквозь тяжелые пласты памяти: «сплющенной, окаменелой»), совершаются деяния, по своим последствиям имеющие поистине огромный смысл.

Здесь вступает в силу условность философского повествования с его особой трактовкой категории Времени, предельной обобщенностью образов, подобно тому, как в драме «Прости меня» (1980), написанной по мотивам «Звездопада» и являющей собой как бы материализованную метафору скорбной и тяжкой памяти войны, тоже значительная роль отводится элементу притчи, символике, аллегорическим образам (Два слепых мальчика, Смерть и т. п.).

Для философского жанра важен принцип соотнесенности нынешнего с минувшим. Именно такова композиция «Пастуха и пастушки», где прошлое и современность сопрягаются в единое целое. Повесть, центральная часть которой посвящена событиям Великой Отечественной войны, обрамляют условно-символические сцены. В зачине и эпилоге, звучащих с силой реквиема, изображена Женщина — Скорбящая Пьета́, застывшая над могильным холмиком с пирамидкой.

«Рядом с ее лицом качалась, шелестела сухая, немощная травинка. Все бури мира, все буйство земли вобрала она в себя, утишила их собою, боязно храня в бледной луковке корешка, стиснутого землею, надежды на пробуждение свое и наше».[4]

Вот так космическая беспредельность и малая былинка, совмещенные в одной стилевой структуре, создают особый тип повествования, пейзаж, запечатлевший вечное борение жизни и смерти. Эта стилевая манера характерна и для книги в целом, где чередуются конкретно-бытовые и обобщенно-символические сцены и образы.

В сознании лейтенанта Бориса Костяева, возбужденного ночным боем, возникает некое апокалиптическое видение: «Казалось, это пророк небесный с карающим копьем низвергался на землю, чтобы наказать за варварство людей, образумить их». Картина сражения выдержана, с одной стороны, в строго реалистическом («Его обдало пламенем и снегом, ударило в лицо комками земли, забило все еще вопящий рот землею, катануло по траншее, будто зайчонка»), с другой — в символическом ключе. Не случайно появляется древнее сравнение поля битвы с крестьянским полем, когда танк «медленно, метр за метром, прогрызал землю, запахивал траншею, укрывая пашенным пластом не злаки, не зерна, а рассеянные по дну окопа человеческие тела».

Подобное сопоставление возникает еще раз, когда речь заходит о пулеметной стрельбе: «Издали снова долетала дробь пулеметов, рассеивающих по неоглядной пашне черной ночи светлячки семян...»

Так через века и десятилетия протягивается золотая нить преемственности, и та высокая символика, которая была свойственна «Слову о полку Игореве», другим военно-героическим памятникам древней Руси, а впоследствии своеобразно преломленная в «Падении Дапра», вновь оживает под пером нашего современника.

«Пастух и пастушка» — повесть-реквием. Борис Костяев при всей его незаурядной активности — все же лицо не столько страдающее, сколько страдательное. Трудно понять финал, если не учитывать той решающей роли в трактовке его судьбы, которую сыграла поздняя проекция «усталой души» писателя.

Собственно говоря, этому заданию подчинено и изображение деревенских стариков — пастуха и пастушки, главного женского образа — Люси. Мы узнаем, что у Люси «овсяные глаза», «припачканный сажей нос», но это бытовой портрет героини. Истинный ее лик открывается

[4] *Астафьев В.* Повести. Стародуб. Кража. Пастух и пастушка. М., 1976, с. 314.

lib.pushkinskijdom.ru

внутреннему зрению художника, и тогда перед нами предстает Мадонна с «выражением вечной печали», умеющая «достойно нести в себе страдание и как бы охранять остальных людей от него». «Даже когда она смеялась — в глазах ее стояла недвижная печаль...» И в краткий миг прощания с любимым на лице у Люси «лежала вековечная печаль и усталость русской женщины».

Отличительной особенностью повести является широкое использование поэтики контраста. Так, намеренно стилизованный буколический смысл самого заглавия начисто дезавуируется звенящей трагедией повествования. И в дальнейшем содержательные антитезы (светлый мир социализма — фашистское нашествие, Костяев — Мохпаков и т. п.) дополняются композиционно-стилевыми контрастами.

Значительна здесь роль и эпиграфов, которые впервые появляются у Астафьева именно в «Пастухе и пастушке». Так писатель, переходя от сказовой к объективированной манере повествования, стремится по-своему раскрыть образ автора, систему его нравственно-эстетических оценок. Причем делается это, как и свойственно произведению философского жанра, не напрямую, а посредством более или менее отдаленных ассоциаций.

Начальный эпиграф из Теофиля Готье звучит как интродукция к теме. Романтически возвышенное четверостишие содержит элемент чудесного и даже чуть-чуть загадочного, как бы приоткрывая завесу в волшебный и прекрасный мир человеческой страсти. Но уже вторым эпиграфом (к главе «Бой») рассеивается романтика первого: «„Есть упоение в бою!“ — какие красивые и устарелые слова!.. (Из разговора, услышанного в санпоезде, который вез с фронта раненых)». В последующем эпиграфы, выдержанные в реалистическом плане, чередуются с краткими цитатами, исполненными высокого лиризма. Завершающую главу «Успение», где речь идет о медленном угасании Бориса Костяева, предваряет эпиграф из Петрарки: «И жизни нет конца, И мукам краю».

Эпиграфы не только ключ к толкованию авторской позиции. Они усиливают ритмическую напряженность повествования, выступают своеобразным камертоном, по которому выверяется вся архитектоника повести-реквиема с ее высоким и скорбным трагическим пафосом.

«Современная пастораль» и повесть-реквием. Что тут отвечает истине? А может быть, это оксиморонное сочетание, где второй член двуединства отрицает первый? Писатель поступает тоньше, глубже решая проблему столкновения наивности и жестокости, буколического и трагического в той сложной и противоречивой диалектике взаимосвязей, которая присуща критическим эпохам, моментам тягчайших испытаний человеческого духа.

В повести переплетаются партии трех дуэтов: сентиментального (пастух и пастушка на сцене оперного театра), трагического (судьба старика и старухи) и лирико-драматического (история Люси и Бориса). При этом сельские пастух и пастушка обряжены в рубище. И это не менее страшно, чем то, что они бессмысленно погибают. Деревенские старик и старуха соотнесены в структуре повести по принципу отдаленных ассоциаций с нарядными кукольно-фарфоровыми пейзанами — пастухом и пастушкой, которых созерцает в юности на сцене оперного театра Борис Костяев. Здесь-то и возникает наивно-щемящий мотив «сиреневой музыки», столь характерный именно для стилистики пасторали. Мотив этот ведет тему пасторали, трижды появляясь по ходу развития действия в узловых местах сюжета. Окончательное разрушение магии пасторали, что уже как бы обещал нам автор, добавляя эпитет «современная», происходит в финале.

В «Пастухе и пастушке» слились воедино поэтический лиризм и строгая аналитичность, драматизм и философское обобщение — приметы

lib.pushkinskijdom.ru

художнической манеры В. Астафьева, проявлявшиеся и ранее, но особенно сильно прозвучавшие в этой повести. Здесь микро- и макростилевые системы соседствуют и переходят одна в другую так же гармонично, как во вселенной атомы и галактики. Все это вместе взятое и придает особый настрой повести, сообщая ей невиданную ранее глубину и объемность.

Наблюдая за движением художественной мысли В. Астафьева, равно как и других его сверстников — крупнейших писателей современности, видишь все более органичное вхождение их в круг узловых проблем века. Среди этих вопросов, пожалуй, одно из главных мест занимает осмысление темы «природа и человеческое общество».

Формулируя задачи «новой большой литературы», М. Горький в письме И. Касаткину в 1926 году так определил основную из них: «человек в его противопоставлении внешнему миру — природе». В свое время такая установка могла иметь определенное значение для молодой советской литературы в условиях только еще складывающегося нового общества.

Спустя десятилетия многое изменилось, а то и решительно переосмыслилось с ходом научно-технического прогресса. Отныне природа уже не деспот, как называл ее некогда Горький, и не столько об укрощении ее может идти речь, сколько о милосердном к ней отношении. Ибо рвутся связи с природой — и начинается умаление совести; вздумает человек противопоставлять себя природе, совершать насилие над ней — и происходит неизбежный, а подчас и необратимый процесс расчеловечивания, появляются души, захлопнутые для добра.

Совесть, совестливое начало, столь характерное для русской классической литературы, определяет тональность «Царь-рыбы». При всей громадности написанного о Сибири — от этнографических очерков В. Серошевского и В. Тана-Богораза, художественной прозы и публицистики Д. Мамина-Сибиряка и А. Чехова до В. Шишкова и плеяды сибиряков 1920—1930-х годов — В. Астафьев открывает свою Сибирь конца XIX—начала XX века, Сибирь наших дней. Этот величественный материк, целый континент страстей, воль, деяний, надежд человеческих входит в поле зрения художника начиная со «Стародуба». Писатель все это умеет уловить не просто содержательно, тематически, но передать самим строем чувств, тончайшим лирико-психологическим рисунком, музыкой слова.

Природное нынче с хрустом и звоном все в более гигантских масштабах и все более неумолимо подчиняется гражданским целям. Вместо его могучей, непонятной, навевающей страх стихии, когда еще неизвестно было, кто кого, — тривиальный трагифарс с заранее предусмотренным финалом. Вот почему вместо горделивой позы покорителя природы возникают иные персонажи, иные ощущения. И прежде всего горькое сознание вины, «как будто, — говорит В. Астафьев, — при мне истязали младенца иль отымали в платочек завязанные копейки у старушки».[5]

До XX столетия взаимодействие человека и природы воспринималось в их извечном противоречии и борьбе. Теперь же все круто меняется. Острота конфликта достигла поистине трагически-рокового звучания. Человечество как род может исчезнуть, захватив в преисподнюю тонкий слой биосферы, если не перестанет в колоссальных, ныне уже сравнимых с геологическими по своим последствиям размерах истреблять, разрушать все живое на земле.

---

[5] *Астафьев В.* Царь-рыба. — В кн.: *Астафьев В.* Собр. соч. в 4-х т., т. 4. М., 1981, с. 130. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

В. Астафьева возмущает «немилосердное избиение природы» (с. 164). Это уже не охота, а убийство: «...человек с осатанелым упорством стремится подчинить, заарканить природу. Да природу-то не перехитрить» (с. 256). В этих условиях этика отношений приобретает острейшее социальное наполнение, становится решающим фактором бытия.

Испытание человека природой, а природы человеком — центральная тема «Царь-рыбы». Композиция книги подчинена именно этому заданию. В «Царь-рыбе» две части. В первой семь глав, во второй — пять. Идейно-эстетическим фокусом каждой из частей становится глава, в которой воплощено нечто идеальное, этически совершенное и гармоничное: «Капля» и «Туруханская лилия». К этим центрам тяготеют остальные главы.

Природное в «Царь-рыбе» из сферы социально-философских раздумий, лирико-символических зарисовок (некоего «фона») переходит в саму архитектонику повествования, в его эстетику и стилистику, определяя суть человеческих характеров. Природное либо вливается в душу, растворяясь в ней без остатка (Аким, Павел Егорович), либо выступает мощнейшим проявителем злого, жадного, своекорыстного (галерея «туристов» и браконьеров). Все повествование освещено единством авторской концепции, согласно которой высшая степень прекрасного — красота естественности и простоты.

В. Астафьев улавливает тревожные сдвиги в человеческом сознании, проявления усеченной нравственности, которая развязно утверждает себя с помощью престижных стереотипов, когда человек, имея профессию и должность, все необходимое в доме, заражается сребролюбием и вещелюбием. «В поселке Чуш его звали вежливо и чуть заискивающе Игнатьичем» (с. 132). Это сноровистый и «башковитый» механик. Игнатьич уважительно относится к машине, особенно к новой технике, словом, к мертвой природе. А к живой? Утробин-старший хозяйничал на реке, «как в собственной кладовке» (с. 138).

Глубоко раскрыта психология жадного до крупной добычи человека. В центральной части повествования, давшей имя всей книге, запечатлены минуты, часы изнурительно-тяжкой, почти символически обобщенной, зловещей по драматическому финалу схватки существа разумного, которое не боится «ни бога, ни черта» (с. 142), с царь-рыбой, воплотившей мир живой природы.

Можно грешить, «варначествовать», беззастенчиво зашибать деньгу, пользуясь репутацией образцового механика, но нельзя предотвратить неизбежного распада личности. Пусть пока он незаметен ни для окружающих, ни для самого себя, но наступает такой миг, роковой случай, поворотный момент, когда, как на экране, высвечивается доселе потаенное, тщательно оберегаемое. Можно перевести деньги из чушанской сберкассы в отдаленный Енисейск, чтобы не было повадно болтливым языкам выдавать тайну вклада, но как предотвратить искривление позвоночника души? И вот медаль повернута оборотной стороной, а на ней, как на стертом пятаке, уже не различишь никакого достоинства.

Порою возникает образ тайги «еще не тронутой, точнее сказать, неопоэтизированной человеком» (с. 54). Именно на лоне такой природы и врачуются человеческие сердца, возникает состояние, «которое старомодно именуется блаженством» (с. 55). Однако, когда взор художника обращен к чушанским нравам, появляется иная интонация. Вместо гармонии — мир диссонансов, вечно спешащих людей, рваных ритмов. Если у Природы «миротворность», «младенчески-чистая душа», то здесь нередко свивают гнездо зависть, равнодушие, вражда. «Нарушилась душевная связь людей...» (с. 33). Даже родной брат Игнатьича — Утробин-младший, по прозвищу Командор, расчетливый, хитрый, жестокий и потому добычливый браконьер, отмечен **смертельной завистью к более** удачливому родственнику.

lib.pushkinskijdom.ru

В «Царь-рыбе» воплощено некое кризисное состояние времени. Раскрыта сложность и неоднозначность определенных противоречий нынешнего этапа истории. Что-то нарушено в этическом балансе эпохи, и со всей остротой встает необходимость утверждения в реальной жизни высоких нравственных критериев.

Параллельно с главной темой (человек—природа) развиваются остальные: противостояние духовности и примитивного прагматизма, бескорыстия и рвачества, жизни по правде-истине и вегетации по меркам лукавого и двуличного существования. Мотив театрального действа проходит через всю книгу. Здесь вальяжно шествуют игнатьичи, беззастенчиво-грубовато утверждают себя командоры и грохоталы, фиглярствуют дамки. Среди тех, кто арену жизни превращает в театральные подмостки, где истина ратоборствует с престижностью и нередко покидает сцену побежденной, даже такие внешне безобидные существа, как родители Гоги Герцева и мать Эли.

Первые — музыканты по профессии — легковесно шагали по жизни, «незаметно для себя, под менуэты и фуги сочинив ребеночка». Вторая — редактор одного из московских издательств — пригревала по доброте сердечной литературных «сирот», проворонив родную дочь. Родители Герцева и мать Эли настолько вошли в роль, что перестали замечать свое актерство. Но ничто не проходит бесследно, и это лицедейство своеобразным эхом отдается в их детях.

Психологический анализ помогает снять оболочку, внешние покровы. На наших глазах совершается процесс постижения человеческой натуры, и автор магией своего слова заставляет поверить в это единственное в данный момент и в данной ситуации состояние героя. Так достигается та гармония, которая свидетельствует не просто о высоком искусстве, но о чем-то большем, когда перед читателем предстает сама жизнь — нервистой и трепетной — и исчезает то, что мы порой именуем мастерством художника.

В «Царь-рыбе» В. Астафьев исследует различные типы отношения к земле: потребительски-хищническое, равнодушно-созерцательное и рачительно-сыповнее. Здесь, пожалуй, впервые у писателя щедрый урожай собирает сатира. Это может быть глухое яростное негодование, когда речь идет о бракоиьерах Игнатьиче и Командоре, или презрительная ирония, когда в поле зрения попадает фигура «совсем еще молодого, но уже перекормленного» Гоги Герцева.

Если Командор, Грохотало, Дамка и им подобные — примитивные потребители, то Гога Герцев, тоскующий по латам сверхчеловека, «интеллектуал», духовный браконьер. Первые, истребляя природу, косвенно укорачивают век человечества. Второму этого уже мало, его вожделения простираются значительно дальше. Не зря ведь он листал в свое время и Блаженного Августина и Ф. Ницше. Желая свободы и полной воли для себя, он посягает уже на своего ближнего. «Гордое одиночество, — как замечено у В. Астафьева, — игра в беду, и ничего нет подлее этой игры!» (с. 341).

Гога Герцев — прямой наследник рассерженных акселератов конца 50-х—начала 60-х годов. Только теперь он заметно переменился. Это уже не инфантильно-расслабленный «звездный мальчик», а хорошо тренированный парень, начитанный в модной западноевропейской философии. Правда, этот декорум сути не затронул, только его потребительство и бездуховность стали еще более лютыми, а презрение к «малым сим» достигло предела.

Мы знаем тундру Мамина-Сибиряка: «Зимовье на Студеной» запало в сознание с детства. Нам хорошо ведома тайга, воспетая Вяч. Шишковым, с угрюмовато-диковатыми сильными людьми, разделенными пропастью классовых, сословных конфликтов. Ту тундру и ту тайгу, которую

lib.pushkinskijdom.ru

открывает ключом своей поэзии В. Астафьев, мы еще не знали. Здесь нет былых классовых противоречий, нет и беспечной «золотой тайги», воспетой в известной эстрадной песне. Тут свои суровые законы и прежде всего законы совести, неподвластные юрисдикции. Но именно они-то и приобретают нынче острейший социальный смысл. Тревожный голос художника предостерегает от прежних и все еще дающих себя знать иллюзий.

«Нам только кажется, что мы преобразовали все, и тайгу тоже. Нет, мы лишь ранили ее, повредили, истоптали, исцарапали, ожгли огнем. Но страху, смятенности своей не смогли ей передать, не привили и враждебности, как ни старались. Тайга все так же величественна, торжественна, невозмутима. Мы внушаем себе, будто управляем природой и что пожелаем, то и сделаем с нею. Но обман этот удается до тех пор, пока не останешься с тайгою с глазу на глаз, пока не побудешь в ней и не поврачуешься ею, тогда только вонмешь ее могуществу, почувствуешь ее космическую пространственность и величие» (с. 59).

Симпатии В. Астафьева на стороне таких людей, как Аким, которым открыта великая и добрая книга природы. Но Аким — непростая фигура. Выписывая ее, автор отнюдь не минует многих изъянов этого бывалого человека. Здесь не мастерство светотени, но та горечь и терпкость жизни, те ее трудности, которые не имеет права обходить всякое истинное искусство. Ведь и охота для таких людей, как Аким, — это не прогулка по лесу с ружьишком, не воскресный отдых, а тяжкий и изнурительный ежедневный труд.

Углубление гуманизма в творчестве В. Астафьева выразилось в повышенном внимании к человеку, заведомо малозначительному по привычным должностным меркам, скромному, но душевно деликатному. Именно таков старый бакенщик Павел Егорович. При этом писатель умеет так осветить объект своего исследования, что мы начинаем многое понимать и даже порою прощать некоторые недостатки и слабости. Как, например, быть, если у матери многочисленных детишек, среди которых родился и рос Акимка, «глаза с вечной, тихой печалью северного человека»? Развивая этот мотив, писатель далее говорит о «застарелой тоске» ее глаз: «Никому еще не удалось объяснить эту вечную печаль северян, да и сами они объяснить ее не умеют, она живет в них, томит их, делает кроткими добряками, которые, однако, при всей простоте и кротости никогда и никому до конца открытыми не бывают» (с. 181).

В главе «Туруханская лилия» привлекает естественной красотой, робкой прелестью северная лилия, а не южная родственница «Валлота прекрасная», с ее «горластой роскошью, назойливой яркостью». Тем же этическим и эстетическим постулатам отвечает образ Павла Егоровича, глаза у которого «спокойно светились таежным, строгим светом», а вся натура вызывала «ответное доверие».

Наедине с суровой тайгой оттачивались такие свойства, как смелость, выдержка, находчивость, умение все делать своими руками, преодолевать опасности и лишения, среди которых наиболее трудным было одиночество. Но так и формировался характер, закалялись воля, упорство в достижении цели и оптимизм, качества, которые нужны не только сегодня, но и завтра. А более всего вырабатывалось доверчивое отношение к природе и людям, что столь совершенно воплощено в образе Павла Егоровича: «Таких людей никогда не кусают собаки, у них ничего не крадут и не просят, они сами все свое отдают, вплоть до души, всегда слышат даже молчаливую просьбу о помощи, и почему-то им, никогда не орущим, никого плечом не отталкивающим, даже самая осатанелая продавщица, как-то угадав, что недосуг человеку, подает товар через головы, и никто в очереди не возражает — **потому что они-то, такие люди,** отдают больше, чем берут» (с. 252).

lib.pushkinskijdom.ru

В душах таких людей, как Аким, Коля, Павел Егорович, совершается, может быть, незаметная для них самих, но неустанная нравственная работа, идет то самоочищение, которое трезвые рационалисты типа Игнатьича и Гоги Герцева считают уделом простаков. Именно такого сорта цивилизованными мещанами, у которых душа, как покрытый пухом птенец, выкинута из гнезда, придумано и пущено в обиход словцо «простодырка». Им они именуют мать Акима, его самого, всех, кто якобы не идет в ногу с «прогрессом».

Фронтовая тема в «Царь-рыбе» обретает новые грани, хотя и прикровенно, лишь временами, спорадически вторгаясь в ткань повествования. Это не только стремление соразмерять нынешнее с памятью о войне, как было прежде, но и мерило высшей нравственности и бескорыстия, безукоризненной честности. И самый трудный вид героизма — рядового, невидного, повседневного. Именно таковы рыбинспекторы Семен и Черемисин с их этическим максимализмом и неколебимой совестливостью.

Однако есть и другой поворот военной темы, запечатленный в главе «Летит черное перо». Здесь затронут мотив ожесточения, остервенения человека с охотничьим ружьем, когда он в азарте алчности проливает живую кровь.

У В. Астафьева даже в наиболее «бессюжетной» книге — «Царь-рыбе» есть сюжет. Но только он строится по специфическим законам того типа прозы, который избрал художник. А особенности эти таковы, что ослабленная сюжетность как раз и является отличительным ее свойством, признаком. Во-первых, наследуя традиции Достоевского—Леонова (в сфере психологического анализа), В. Астафьев все-таки выбирает стилевую линию лирико-философской (пришвинской) прозы. Во-вторых, им широко используется сказ, сказовый лад. А поэтика устной речи обусловливает и соответствующие принципы сюжетостроения. Однако стихия народного говора тонко корректируется, слова исконно народные, сибирские умело просеиваются и лишь самое полновесное и точное, яркообразное входит в повествование. И наконец, в-третьих, в «Царь-рыбе» господствуют субъективированные формы стиля.

Отсюда громадность роли повествователя в книге. Он как демиург возвышается над своими героями. Если остальные персонажи по преимуществу действуют, то на долю автора приходятся прежде всего размышления, анализ, стремление дойти до корня. Повествователь и есть тот идеальный народный характер, который все в книге цементирует.

В ходе эволюции общества, по мере того как Homo sapiens овладевает все новыми производительными силами, происходило отделение человека от природы, как бы его возвышение над ней. Восприятие природы как матери рода человеческого забывалось, уходило в тень, оттесняемое результатами общественного труда. Так появлялись на свет образцы гордыни и тщеславия — царь-колокол, который никогда не звонил, царь-пушка, которая не стреляла. И наконец, понятие: человек — царь природы.

В. Астафьев возвращает наше сознание к гетевскому тезису «природа всегда права». Выявляя нравственный аспект взаимоотношений между человеком и природой, писатель утверждает: «Справедлива, мудра, терпелива наша природа» (с. 166). На этой почве возникает принципиально новое обобщение. Многоликие главы повествования объединяются ключевым образом царь-рыбы — огромного существа, обитающего в глубинных водах, от имени самой поруганной природы вершащего строгий и нелицеприятный суд.

Как видим, если природа и антропоморфизируется, то весьма своеобычно, наделяясь такими человеческими качествами, как боль, страдание. Мотив страдания возникал и прежде. Но он выступал важным фактором становления человеческой личности, формирования ее духовно-

lib.pushkinskijdom.ru

нравственных начал. Теперь это высокое искусство слышать и чувствовать чужую боль передается и природе. Заметно меняется роль пейзажа. Отныне он не только выступает проявителем духовного мира героя, обрисовывает внешнюю среду, но и помогает созданию значительных социально-философских, нравственно-эстетических обобщений (главы «Капля». «Туруханская лилия»).

Для архитектоники «Царь-рыбы» характерно сочетание «жанровых» сцен с лирико-философскими картинами и авторскими раздумьями, бытовые зарисовки перемежаются фрагментами, выдержанными в духе притчи. При этом — полное отсутствие рационалистически-холодноватых аллегорий, столь губительных для пластики образов, живописности слога.

В. Астафьев и в этом близок леоновской эстетической позиции. Автор «Русского леса» различает такие понятия, как душа и разум. Предпочтение отдается душе. «Разум, — говорит Леонов, — постигает только то, что уже знает душа».[6] Отсюда и проистекает редкая гармония между рациональным и эмоциональным, интеллектом и чувством в содержании и форме русской философской прозы.

Нынешний этап взаимодействий между человеческим обществом и природой воспринимается уже как отношение целого к целому и неделимому. Именно этому учит и наука экология, берущая свое название от греческого слова «дом». О планете как общем доме людей — сибирская сага Виктора Астафьева.

* * *

При обсуждении «Царь-рыбы» в редакции журнала «Литературное обозрение» В. Астафьев сказал: «...я писал о том, что для меня было личным, кровным, а оказалось, мою тревогу, мою боль разделяют многие и многие...» И далее: «Друзья подбивают меня назвать „Царь-рыбу" романом. Отдельные куски, напечатанные в периодике, были обозначены как главы из романа. Но я сознательно отказался от этого определения».[7]

В нашем столетии, когда, по общему признанию критики, особенно интенсивно совершается процесс лиризации эпоса, различными стали поиски путей насыщения прозы лирическим началом. У В. Астафьева они затронули все главные сферы — тематику, искусство композиционного построения и, наконец, стилистику. Отсюда закономерна громадная роль автобиографического, исповедального мотива в его творчестве, фрагментарность сюжета, подчас отсутствие единой фабульной скрепы.

Автобиографизм обусловливает особую временну́ю стереоскопичность и в то же время обнажает непосредственность нравственных оценок. Бросается в глаза внешняя ослабленность (непроявленность) связей объективированных персонажей писателя с общественно-политическими событиями и одновременно ощутима их близость глубинным течениям народной жизни. Внимание художника сосредоточено не на глобальном, а на местном, локальном материале, в орбиту вовлечено то, что совершается в масштабах семьи, поселка, небольшой группы людей. Предметом поэзии становится нередко обыденное, внешне малоприметное, но жизненно и житейски важное.

С точки зрения избранной писателем стилевой манеры показательно жанровое многообразие его новеллистики («Затеси»). Здесь может быть почти бессюжетная поэтическая зарисовка природы или душевного состояния человека, построенная по типу лирического стихотворения. Тут и лирико-философская миниатюра, и емкая притча, лишенная, как правило, назойливого морализирования, но заключающая в себе высокий по-

[6] Литературная Россия, 1973, 27 июля, № 30.
[7] Литература и современность, сб. 16. М., 1978, с. 326—327.

lib.pushkinskijdom.ru

учительный смысл. А главное — все здесь построено по закону ассоциаций, воспоминаний.

В 70-е годы с особой силой проявилась тенденция к субъективно-лирической открытости стиля, эмоциональной его насыщенности. Это стремление к взволнованно-поэтической стилистике и обнаженно исповедальной тональности совпало с возрождением давней традиции, идущей от стихотворений в прозе И. С. Тургенева и В. Г. Короленко, поздней новеллистики И. Бунина, лирико-философской прозы М. Пришвина.

Именно в этой или близкой к ней манере создавались В. Астафьевым «Затеси» и другие произведения. Однако и у цикла миниатюр, и у более крупных жанров прозы писателя неповторимое лицо. Социальное в природном предстает не опосредствованно, не в прикровенном виде, как у М. Пришвина, а заявлено с публицистической страстью. Этим объясняется бо́льшая острота общественной проблематики автора «Царь-рыбы», более напряженный тип лирического сознания у его героя. На этой основе рождается особое образно-эмоциональное повествование, в котором наряду с обобщенно-поэтизирующей манерой (как у М. Пришвина) доминирует аналитическое начало. Акварельные краски, камерные тона уступают место открыто прокламированной авторской позиции, усиливая публицистическое звучание произведения.

В свете сказанного становится понятно, почему В. Астафьев отказался от советов друзей назвать «Царь-рыбу» романом. Видимо, автор более всего дорожил не внешне проявленными признаками эпоса: чутко прислушиваясь к внутренней музыке стиля, он стремился и при жанровом уточнении природы произведения подчеркнуть именно то, что составляет его стержень и нерв.

lib.pushkinskijdom.ru

В. С. БАРАХОВ

В ЗЕРКАЛЕ ПИСАТЕЛЬСКОЙ МЕМУАРИСТИКИ

(К ВОПРОСУ О ЕЕ РОЛИ И ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ СВОЕОБРАЗИИ)

Советская литература не может развиваться, не оглядываясь на пройденный ею путь, не соизмеряя свои творческие достижения сегодняшнего дня с рубежами прошлых лет, не всматриваясь в образы современников, в их биографию, и поэтому закономерно ее обращение на каждом новом этапе к недавнему прошлому, к памяти свидетелей и участников незабываемых событий и вех в истории нашей родины и ее национальной культуры. Июньский (1983 года) Пленум ЦК КПСС обратил особое внимание на необходимость для советского писателя идеологически точно оценивать историческое прошлое своей страны и отечественной культуры, выдвигать на передний план подлинно социалистические качества жизни общества в целом и отдельной личности. Значение неразрывных связей с прошлым для современной литературы возрастает тогда, когда мемуаристами становятся писатели, люди искусства, наделенные даром образного мышления, чувством эпохи, знанием и пониманием путей развития советской культуры, пытающиеся запечатлеть на страницах своих воспоминаний образы и картины минувшего времени. «Воспоминания людей искусства и литературы — богатство несравненной ценности для написания истории художественной интеллигенции нашей страны», — справедливо пишет Л. М. Зак.[1]

Особая роль писательской мемуаристики в современном литературном процессе вызвана тем, что она до самого последнего времени не перестает быть не только неисчерпаемым источником сведений об истории литературы, восстанавливает благодаря памяти ее авторов многие недостающие страницы в летописи замечательных свершений, но и способствует в силу своей специфики более проникновенному познанию жизни и творчества тех или иных художников. Эта роль усиливается тогда, когда писатели вспоминают о писателях, своих коллегах по творческому труду, что расширяет возможности мемуаристов в освещении прошлого советской литературы, так как каждый из них способен рассказать о многом по-своему и именно так, как оно запечатлелось в его памяти. Точка зрения писателя в мемуарных произведениях этого заметно выделяющегося в литературе ряда может выявляться с такой последовательной определенностью и ясностью, что создает отчетливое представление о личности самого автора воспоминаний, его взглядах, симпатиях и антипатиях. Характеризуя писательские мемуары как «особый вид литературы», В. Кардин приходит к правомерному выводу о том, что они «не в меньшей степени, чем роман или поэма, выявляют творческие горизонты автора, его гражданскую позицию, зачастую и литературные принципы».[2]

Вряд ли можно согласиться с доводами Г. Елизаветиной, которая в своей статье, посвященной проблеме изучения русской мемуаристики, использует это суждение В. Кардина для того, чтобы поставить под сомнение целесообразность применения самого термина «писательские ме-

---

[1] *Зак Л. М.* История изучения советской культуры. М., 1981, с. 155.
[2] *Янская И., Кардин В.* Пределы достоверности. М., 1981, с. 340.

lib.pushkinskijdom.ru

муары», что приводит, с ее точки зрения, к неоправданному отделению «писательских мемуаров от неписательских».[3] Всякая попытка целостного рассмотрения мемуаристики, с нашей точки зрения, не исключает дифференцированного подхода к анализу ее отдельных жанров и разновидностей, в особенности тех, с которыми связаны ее главные достижения и приобретения. Нам представляется более перспективным такой взгляд на «писательские мемуары» (а следовательно, и на использование соответствующего термина), который, не изолируя писательские мемуары от неписательских, способствует более активному и целенаправленному выявлению их идейно-тематического и художественного своеобразия, что подтверждается развитием мемуаристики в советское время.

Разумеется, мы не претендуем на исчерпывающий анализ всей современной писательской мемуаристики. В данной статье будут рассмотрены литературные мемуары лишь отдельных писателей, которые интересуют нас с определенной точки зрения.[4]

Эстетическое сознание писателей в мемуарной прозе прошедшего десятилетия находит как бы новые возможности для своего выражения, в чем мы убеждаемся, когда знакомимся как с автобиографическими книгами,[5] так и с очерками,[6] посвященными отдельным лицам, писателям, поэтам, которые вносят подчас существенные штрихи в наше представление как об авторах воспоминаний, так и о тех, о ком они пишут.

Привлечение под этим углом зрения избранных нами мемуарных произведений позволяет показать, как присущее им ярко выраженное индивидуально-личностное начало берет на себя жанровообразующую роль при выражении авторской концепции, что помогает понять не только их художественное своеобразие, но и наметить отличие писательских мемуаров от неписательских. Расширение границ проявления субъективно-творческого начала художника приводит к жанровой несхожести, неоднотипности воспоминаний, обнаруживает их зависимость в каждом конкретном случае от индивидуальности автора, его стиля, языка, проясняет до некоторой степени прихотливые законы мемуарного жанра в его самых различных модификациях.

---

[3] *Елизаветина Г.* «Последняя грань в области романа...» (Русская мемуаристика как предмет литературоведческого исследования). — Вопросы литературы, 1982. № 10, с. 152—153.

[4] Настоящую статью автор рассматривает как продолжение своей работы по исследованию жанрового своеобразия мемуарно-биографической литературы, уделяя основное внимание идейно-художественной специфике жанра литературного портрета, его поэтики, типологии в творчестве крупнейших представителей этого жанра в русской и советской литературе (Герцен, Короленко, Горький, Луначарский, Федин, Паустовский). Поэтому в ней автор не останавливается специально на вопросах традиции и новаторства писательской мемуаристики, а опирается на те выводы, которые содержатся в опубликованных им ранее работах (Литературный портрет как жанр мемуарной прозы. — Русская литература, 1975, № 2; Жанр литературного силуэта в творчестве А. В. Луначарского. К вопросу о типологии литературного портрета. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1976, т. 35, № 6; Литературный портрет начала XX века. Вопросы типологии и поэтики. — Русская литература, 1979, № 1; А. И. Герцен — мастер литературного портрета. К вопросу об истоках и специфике жанра. — Русская литература, 1980, № 2; Традиции Горького-портретиста и современные мемуары. Классическое наследие и современность. Л., 1981).

[5] *Алигер Маргарита.* Тропинка во ржи. О поэзии и поэтах. М., 1980; *Рахманов Леонид.* Люди — народ интересный. Автобиографическая повесть, 1978; *Каверин В.* Собеседник. Воспоминания и портреты. М., 1973.

[6] *Симонов Константин.* Сегодня и давно. Статьи. Воспоминания. Литературные заметки. О собственной работе. Изд. 4-е, М., 1980; *Трифонов Юрий.* 1) Продолжительные уроки. М., 1975; 2) Воспоминания о муках немоты, или Фединский семинар сороковых годов. — В кн.: Воспоминания о Константине Федине. М., 1981; *Карим Мустай.* **Его присутствие. Воспоминания об А. Твардовском. — Дружба народов, 1979, № 2.**

lib.pushkinskijdom.ru

Важную роль в понимании исторической и эстетической ценности мемуаров сыграла дискуссия о проблемах мемуарной литературы, состоявшаяся на страницах журнала «Вопросы литературы» в 1974 году, участники которой (Л. Левицкий, Н. Голубенцев, В. Каверин) высказали немало интересных мыслей о жанровой природе писательских воспоминаний, их соотношении с неписательской мемуаристикой.[7] Значение этой дискуссии было в том, что, опираясь на достижения мемуарной классики и современной мемуаристики, участвовавшие в ней литературоведы, критики внесли коррективы в понимание возрастающей роли автора в создании мемуарного жанра, в утверждение его права на субъективное восприятие своего пережитого прошлого. М. Кораллов, В. Кардин, А. Ланщиков, Л. Левицкий акцентировали в своих выступлениях внимание на том, что без субъективного восприятия автора воспоминаний невозможно себе представить специфику мемуарного жанра, выявить его особенности и закономерности, понять его как средство постижения эпохи.

Выступая в защиту мемуаристики, для которой субъективность восприятия является «одним из первых условий» ее бытования, В. Кардин резонно утверждал: «Спорить можно о степени пристрастий, их характере, о тенденциях и тенденциозности, но наложить вето на субъективность авторского восприятия — значит ставить под сомнение сам жанр».[8] Участники дискуссии вполне правомерно призывали к разграничению таких понятий как субъективность и субъективизм воспоминаний, смешение которых зачастую приводило к неправильному пониманию роли автора, ограничению его прав и обязанностей, к обезличиванию воспоминаний, к нарушению законов мемуарного жанра. Восстанавливая авторитет мемуаристики, участники дискуссии руководствовались намерением отстоять право авторов на самостоятельное мышление, свое понимание и истолкование прошлого, что, по их мнению, составляет суть мемуарного жанра, его доминанту, определяет его настоящее место в современной иерархии литературных жанров. И, наоборот, оценивая под этим углом зрения опыт отечественной мемуаристики, они фиксировали внимание на том, что субъективность имеет свои пределы, что если она сводится к субъективизму, то это лишает воспоминания достоверности, приводит к односторонности, неверному освещению людей и событий.

Совершенно очевидно, что вне субъекта не может быть познания объекта и эта неразрывная связь все более осознается писателями-мемуаристами как непременное условие для изучения реальной действительности через призму собственной памяти. Обосновывая свой подход к изображению прошлого, В. Каверин писал : «Можно ли писать других, видя себя издалека? Да, в самых общих контурах, безуспешно стараясь понять сокровенную сущность явлений. От общего контура до схемы — только шаг, а от схемы не так уже далеко и до „схимы“».[9]

Не менее ясно, однако, что тот же принцип может привести и приводит нередко, как мы знаем из истории писательской мемуаристики, к эгоцентризму автора, к выдвижению себя на передний план в качестве центральной фигуры повествования, к преувеличению своих достоинств и заслуг, тогда воспоминания, предназначающиеся для других, становятся зеркалом для себя. Поэтому современное литературное развитие с особой ответственностью ставит перед писателями-мемуаристами задачу более четкого и строгого определения идейно-эстетической позиции, своего «я», нравственного идеала, соотнесения всего личного, субъективного

[7] Обязанности свидетеля, права художника (Обсуждаем проблемы мемуарной литературы). — Вопросы литературы, 1974, № 4, с. 45—131.
[8] Там же, с. 75.
[9] *Каверин В.* Указ. соч., с. 267.

lib.pushkinskijdom.ru

с общим, целым, умения подойти к анализу своей биографии, воспоминаний, творчества с точки зрения общих тенденций развития жизни и литературы.

Не случайно в ходе дискуссии настойчиво подчеркивалась мысль о том, что право на субъективное восприятие только тогда помогает автору с правильных позиций охарактеризовать свое былое, не заслонить собой других современников, когда оно основывается на понимании целостной картины времени, законов общественного развития, точном представлении об основных действующих лицах эпохи. В этом случае субъективное не только не противоречит объективному, а образует с ним единство, в главном и основном совпадает с ним, становится в творчестве ряда истинно талантливых писателей тончайшим инструментом познания важнейших черт времени, выявления того главного, без чего нельзя понять историю отдельных писательских судеб как закономерный процесс, как подлинную историю советской литературы.

Поэтому масштабность мышления, стремление постигнуть суть событий и фактов своей биографии с точки зрения истории, тенденций общественно-литературного развития расширяют возможности авторов воспоминаний в портретной характеристике современников, убеждают в том, что «общественный интерес к человеку, вызывающему уважение и даже восхищение, не несет в себе бездумного почитания „иконы"», как верно утверждал один из участников дискуссии,[10] а предполагает развитие того субъективно-творческого начала, без которого невозможно подлинное искусство.

В поисках новых средств для углубления аналитического характера воспоминаний, самовыражения писатели-мемуаристы обращались к событиям личной биографии, литературному быту, напрягали память для того, чтобы восстановить социально-духовный смысл времени, незабываемые встречи с теми, кто оставил заметный след в развитии советской культуры, исходили из решения задачи, как «из опыта человеческих жизней складывается история».[11] Эта точка зрения, высказанная на пороге наступающего десятилетия, характерна для многих современных литературных мемуаров, авторы которых, подобно Герцену и Горькому, пытаются рассматривать свою биографию как неотъемлемую принадлежность истории, не отделяя себя от общего, целого, анализировать все личное, субъективное в свете главных тенденций времени, конкретной эпохи.

Мемуарная литература, принадлежащая перу этих писателей, опираясь на традиции мемуарной классики, в первую очередь Горького, в еще большей степени закрепляет внутреннюю связь самих авторов с характерными людьми своего времени не только в памяти читателей, но и в самой структуре очерков-воспоминаний и благодаря этому обнаруживает неиспользованные резервы мемуарно-автобиографического жанра для познания духовного мира того или иного художника. Писатели-мемуаристы на собственном жизненном опыте убеждаются в том, что жанровое разнообразие создаваемых ими воспоминаний зависит «от субъекта вспоминающего и от объекта воспоминаний».[12] В понимании этой нерасторжимой связи они обретают творческие возможности для проникновения в характеры и судьбы изображаемых ими современников. Унаследованный от классики этот поистине новаторский принцип получает в рассматриваемых нами мемуарах свое дальнейшее развитие, что способствует не только прояснению исторической позиции автора, но и более четкому освещению облика современников, их подлинной роли

[10] *Голубенцев Н.* Без хрестоматийного глянца. — Вопросы литературы, 1974, № 4, с. 100.

[11] *Шток И.* Рассказы о драматургах. М., 1967, с. 5.

[12] *Алигер Маргарита.* Указ. соч., с. 183.

lib.pushkinskijdom.ru

в биографии каждого мемуариста и в истории отечественной литературы.

Общеэстетическое значение писательской мемуаристики не исчерпывается, однако, функцией самовыражения, поскольку литература этого ряда берет на себя активную роль не только в осмыслении прошлого, но и в утверждении того духовно-прекрасного, ценного, высоконравственного, что довелось наблюдать авторам воспоминаний собственными глазами и пронести через долгие годы как самое светлое свое воспоминание. Перед нами проходят образы писателей (Твардовский, Федин, Паустовский, Чуковский), которых мы еще не воспринимаем как объекты для воспоминаний, так как они продолжают жить в нашем сознании как самые живые современники. Тем с большей заинтересованностью мы всматриваемся в неповторимые лица этих писателей, образы которых еще не успели покрыться хрестоматийным глянцем многочисленных воспоминаний, приобрести канонические черты писательского стереотипа.

Мерилом художественной ценности этой мемуарной литературы является образ конкретного лица, литературного деятеля эпохи, известного писателя или поэта, ибо, по удачному выражению одного из исследователей, «пробный камень мемуарной изобразительности — портрет».[13] Всем этим воспоминаниям свойственно, говоря словами Трифонова о Паустовском, «изумление перед реальностью человека», художника, творца, духовного наставника, учителя, труженика пера, отдавшего всю свою жизнь служению родной литературе, воспитанию молодежи.[14] Это «изумление» относится не только к реальным качествам писателей, но и ко всей их личности, потому что живая натура художника, создателя воспринимается в этих воспоминаниях во всей ее целостности и создает благоприятную основу для постижения его творческой деятельности через портретную характеристику. Мир личности писателя и мир литературы взаимно пересекаются, дополняют друг друга, что позволяет их рассматривать в нерасторжимом единстве при эстетическом постижении истории литературы с помощью средств, которыми располагает писатель-мемуарист.

Советская мемуаристика накопила немалый опыт в художественном познании современников в нераздельном единстве их жизни и деяний, личности и биографии, что явилось ее важным завоеванием в раскрытии духовного богатства и талантливости людей глубокой мысли, смелого воображения и неустанного творческого поиска. Бесспорная заслуга в развитии этого мемуарного жанра принадлежит Федину, Паустовскому и Лидину, в воспоминаниях которых писательские судьбы тесно переплетаются с судьбами отечественной литературы, рассматриваются как неотъемлемые «звенья» общего процесса развития и обогащения социалистической культуры. Поэтому сфера писательского труда, «писательства» (в это слово Федин, Паустовский и Лидин вкладывали особый смысл, относились к нему с личным пристрастием, часто использовали в своих высказываниях) художественно интерпретируется в воспоминаниях известных мастеров мемуарной прозы в русле горьковской традиции как наиболее яркое воплощение истинной сущности человека-творца, деятеля. В понимании писательского дарования Федин, Паустовский и Лидин исходили из целостного представления о природе художественного творчества, общественно-воспитательной и эстетической роли личности художника слова в формировании мировоззрения своих читателей, их кругозора, морали, что дало авторам возможность найти правильные критерии при оценке современников сквозь призму личных воспоминаний, уловить

---

[13] *Шайтанов И.* «Непроявленный жанр», или Литературные заметки о мемуарной форме. — Вопросы литературы, 1979, № 2, с. 69.

[14] *Трифонов Юрий.* Продолжительные уроки, с. 18.

lib.pushkinskijdom.ru

связь общего и индивидуального, вписать образы конкретных людей в панораму времени и в историю литературы.

Если Паустовский, рассказывая с неподражаемым мастерством о встречах с Гайдаром, Бабелем, Луговским, Олешей, Фединым, сумел показать поэзию писательского труда, запечатлеть его как «удивительную прекрасную область человеческой деятельности»,[15] то Лидин средствами художественно-мемуарного портрета (воспоминания об А. Толстом, Соколове-Микитове, Пришвине, Новикове-Прибое, Арсеньеве и др.) прославляет, поэтизирует образ жизни писателей-путешественников, охотников, «ходоков по земле» и тем самым развивает эту человековедческую традицию в своем творчестве.

Особое место в укреплении горьковской традиции занимает книга Федина «Горький среди нас», которая существенно обогатила наше представление об эстетической природе писательских мемуаров, продемонстрировала целый арсенал новаторских средств для воссоздания литературного портрета основоположника советской литературы. Она заложила основу для развития тех воспоминаний, которые поднимают тему «уроков», учебы одного писателя у другого до уровня самостоятельной эстетически осмысленной темы, что способствовало идейно-художественному обогащению писательской мемуаристики, более активному ее подключению к решению назревших проблем литературы и литературоведения.

Именно эта традиция в писательской мемуаристике 70-х годов становится доминирующей, во многом определяет ее удельный вес в системе других жанров художественно-документальной литературы. В центре творческого внимания авторов воспоминаний оказываются «уроки» Федина, Твардовского, Паустовского и других мастеров слова, сыгравших важную роль в послегорьковский период развития советской литературы и оставивших глубокий след в памяти и творчестве писателей последующих поколений.

Поэтому каждому из писателей-мемуаристов свойственно ощущение живого «присутствия» того или иного маститого писателя в нашей жизни и в литературе, то особое, личное, пристрастное восприятие личности замечательного современника, которое обуславливает не только внутренний пафос воспоминаний, но и характер освещения изображенных лиц. «Меня всегда волновало его существование, его присутствие в нашей поэзии»,— пишет Алигер о Заболоцком. И эта мысль не просто декларируется автором мемуаров, а делается принципом изображения личности поэта, определяет присущую воспоминаниям Алигер стилевую тональность.[16] Необходимость этого «присутствия» в памяти мемуариста мотивируется разными причинами, потому что различна роль каждого современника в творческой судьбе автора. Корней Чуковский, например, служит для Алигер олицетворением «физической связи времен» в истории русской советской литературы, что ставит его на особое место в биографии и духовной жизни автора, заставляет с особой тщательностью всматриваться в его образ.[17] Это столь важное для любого писателя ощущение «присутствия» становится темой воспоминания Мустая Карима о Твардовском, обнажает внутренние психологические импульсы, побудившие его взяться за перо мемуариста, чтобы нарисовать хотя и эскизный, но точно осмысленный и глубоко прочувствованный образ талантливого поэта-учителя, оказавшего «немалое влияние на установление душевного климата» в жизни автора.[18] Образ-метафора «тропинка во ржи» (так на-

---

[15] *Паустовский К.* Наедине с осенью: портреты, воспоминания, очерки. М., 1957, с. 5.

[16] *Алигер Маргарита.* Указ. соч., с. 205.

[17] Там же, с. 276.

[18] *Карим Мустай.* Указ. соч., с. 250.

lib.pushkinskijdom.ru

зывается мемуарный очерк о Твардовском в книге Алигер с аналогичным названием) помогает понять не только органический лиризм, пронизывающий повествование от первых до последних строк, но и рельефное отражение индивидуальной судьбы писателей (Маршак, Эренбург, Казакевич, Анна Ахматова, Ксения Некрасова) в личности самого автора воспоминаний, незаменимость каждой встречи в его биографии никакими другими встречами и впечатлениями. Поэтому Алигер воодушевляет мысль о том, чтобы средствами мемуарно-автобиографического повествования сомкнуть прошлое и настоящее в истории литературы, не дать оборваться тем душевным нитям, которыми они связаны в ее жизни и творчестве, «закрепить хоть в слове то, что еще сохранила память».[19] Вера в память как в «великое человеческое достояние», в даруемую ей «радость вспоминать то, что хочется вспомнить», определяет не только выбор современников в мемуарах Алигер, но и конечную цель ее труда, ту стержневую тему, которая цементирует отрывочные воспоминания в целостное произведение.[20]

Эта исходная позиция как в мемуарах Алигер, так и других писателей, проясняет не только мотивы их обращения к жанру воспоминаний, но и достаточно широкие границы участия авторов в создании литературного портрета современников. В названных воспоминаниях обращает на себя внимание то обстоятельство, что их авторы все более решительно вторгаются в область личных отношений с изображаемыми современниками, все более последовательно отстаивают право на индивидуальное восприятие того, о чем они рассказывают на страницах мемуарно-автобиографических произведений в откровенно-доверительном тоне. Акцент в воспоминаниях нередко сознательно делается на личном «я» мемуариста, что придает во многих случаях автору как бы дополнительные стимулы для развития творческой инициативы, помогает поднять новые пласты хранящихся в его памяти воспоминаний. Повествуя о незабываемых встречах с Твардовским, Алигер так мотивирует избранный ею угол восприятия личности поэта сквозь призму собственного «я»: «...Все, что вспоминаю я, вспоминаю именно я, и воспоминания мои не могут быть вырваны из контекста моей жизни и абсолютно изолированы от временных и исторических обстоятельств моего существования и от того, как я, именно я, а не кто другой, воспринимала и понимала все происходящее».[21]

В «праве на субъективность» Алигер видит один из «законов» мемуарного жанра, который помогает ей как автору понять его субъективно-оценочную природу и использовать в качестве средства построения из отдельных разрозненных фрагментов памяти целостное повествование. Широкое применение этого «права» в очерке о Твардовском дает возможность Алигер не только придать повествованию более доверительный характер, но и укрупнить его, приблизить к самому существу своих взаимоотношений с поэтом, приступить к воспроизведению тех наблюдений, которые она сама называет «самой серьезной частью моих воспоминаний».[22]

Эти наиболее «личные», исповедальные страницы воспоминаний рисуют портрет Твардовского — редактора «Нового мира», помогают его представить вместе с воспоминаниями Симонова, Трифонова, Карима и других современников «в огне», в атмосфере большого и ответственного дела, в работе с авторами, к числу которых принадлежала и сама Алигер, испытавшая на себе суровые, бескомпромиссные, но полезные «уроки»

---

[19] *Алигер Маргарита.* Указ. соч., с. 216.
[20] Там же, с. 167.
[21] Там же, с. 228.
[22] Там же, с. 227.

lib.pushkinskijdom.ru

неутомимого собирателя талантливой молодежи. Здесь, как и в других мемуарах, в действие вступает как бы «механизм» ускоренного выявления подлинных отношений автора с Твардовским, дающий возможность понять не только черты их характера, личности, но и взгляды, творческие и нравственные принципы, сплошь и рядом не совпадающие по ряду конкретных вопросов, связанных с оценкой произведений Алигер и ее отношениями к известным поэтам, но близкие, родственные в главном, в осознании высокой миссии писателя, в объединяющей их любви к истинной поэзии. Различие точек зрения автора воспоминаний и Твардовского только рельефнее оттеняет несходство их характеров, натур и одновременно показывает прочность связывающих их дружеских отношений.

Благодаря усилиям мемуаристов мы познаем то, что Карим называет «атмосферой Твардовского», те личностные отношения, которые создавали каждый раз особую меру взыскательности, требовательности авторов воспоминаний к себе и к своему творчеству, заставляли их не успокаиваться на достигнутом, а постоянно совершенствоваться, расти, искать и находить новое в себе и для себя под влиянием советов и критики редактора «Нового мира». Поэтому в воспоминаниях Алигер, Карима, Трифонова, Симонова «присутствие» Твардовского в нашей жизни и литературе трактуется по-горьковски многогранно и широко, выходит за рамки индивидуальной биографии авторов, становится средством характеристики литературного деятеля, которому суждено было сыграть важную роль в творческой судьбе многих писателей, в общественно-литературной жизни своего времени.

Запомнившиеся на всю жизнь мемуаристам «уроки» Твардовского создают убедительный в своей целостности образ поэта и редактора, человека душевно щедрого и одновременно принципиального, неуступчивого во всем, что касалось его убеждений и взглядов на литературу, показывают роль журнала в собрании литературных сил, в воспитании писательской молодежи, в служении великим литературным заветам прошлого. Нравственный авторитет личности Твардовского, его благотворное воздействие на окружающих людей, по свидетельству писателей-современников, были настолько значительными в литературной среде, что принуждали их во время контактов с ним находиться в состоянии особой духовной собранности, «быть причастными, — как пишет Карим, — к его откровению и истине».[23] Воссоздание его литературного портрета обязывало мемуаристов к особенной тщательности в выборе словесных красок для раскрытия истинного образа этого неповторимого во всем человека. «Говоря о нем, — пишет Карим, — пуще всего боюсь выспренности, боюсь приблизительных слов, приблизительных понятий, приблизительных оценок. Приблизительность — даже самая красивая — им отвергалась начисто. В таких случаях он любил говорить: „Это от лукавого“».[24]

Пафос истины, правды, пронизывающий образ Твардовского в воспоминаниях Карима, Алигер, Трифонова, Симонова, расширяет аспекты художественного восприятия его личности, помогает понять его важную роль писателя-гражданина в развитии советской литературы, в выявлении им новых писательских дарований, творческое формирование которых было ускорено благодаря «урокам» талантливого редактора «Нового мира». Одновременно эта объединяющая отдельные воспоминания направленность вводит в самую заповедную область отношений авторов с Твардовским, позволяет понять, насколько подчас они были непростыми в период их сотрудничества в журнале «Новый мир», каким

[23] *Карим Мустай.* Указ. соч., с. 253.
[24] Там же, с. 250.

lib.pushkinskijdom.ru

испытаниям порой подвергались их дружеские чувства к его редактору во время неизбежных с ним столкновений и конфликтов, о которых так подробно и самокритично рассказывают писатели на страницах мемуаров.

Во всех этих воспоминаниях сами авторы исповедуются в том, что лежит не на поверхности памяти, а в ее глубине, как бы припрятано для того случая, когда нужно окончательно рассчитаться с прошлым, подвести последнюю черту в своих многолетних отношениях с тем или иным памятным современником. Анализ личных отношений, однако, не уводит авторов в сторону от важных проблем литературного развития, потому что осуществляется под углом зрения выявления истинных ценностей в жизни и в литературе, не отрывается от того главного, что определяет в конечном счете человеческую и творческую сущность этих отношений.

Поэтому так называемые мелочи, второстепенные подробности не заслоняют в воспоминаниях живое лицо современника, то основное, что делает изображаемых писателей участниками литературного процесса, носителями определенных качеств и традиций, благодаря которым они стали достоянием не только биографии автора, но вошли в историю советской литературы.

«Для чего вспоминаю я эти разрозненные факты, вряд ли способные обрисовать фигуру и характер Слонимского сколько-нибудь четкими контурами?» — спрашивает Рахманов. Объяснение этому он сам находит в собственной биографии, в том, какое место принадлежит приводимым им фактам в ряду тех запомнившихся ему обстоятельств, которые способствовали формированию его взглядов на литературу, становлению его творческой личности: «Мне они очень дороги: они постепенно помогали мне уяснить его принципы в общении с молодыми коллегами. Этих основных принципов три: максимум внимания, максимум доброжелательности и максимум требовательности. Впоследствии, долгие годы работая рядом с Михаилом Леонидовичем, встречаясь с ним на многочисленных семинарах, на конференциях, в приемной комиссии Союза писателей, в редакционных советах издательств и журналов, я видел эти принципы в действии».[25]

Преломление этих принципов через призму «личных взаимоотношений», быта дало возможность Рахманову-мемуаристу воссоздать литературный портрет прозаика, служившего для него не только олицетворением «живой истории советской литературы, начиная с ее истоков», но и примером творческой молодости литератора, который черпал силу в любви к литературе, искусству, в общении с начинающими писателями. «Молодые глаза» Слонимского являются в воспоминаниях Рахманова такой портретной деталью, которая личные воспоминания автора поднимает до уровня типического обобщения, делает его представителем советской литературы 20—30-х годов, продолжателем горьковских традиций как в своей творческой деятельности, так и в воспитании писательской молодежи. Запомнившаяся на многие годы Рахманову фраза из романа Слонимского «Лавровы» («Губерния горит ровно день...») становится в воспоминаниях поводом для обобщающей характеристики его автора как «мастера умного социального и психологического анализа, точного, лаконичного реалистического письма» и благодаря этому соединяет мемуарно-автобиографический и историко-литературный планы повествования в целостный очерк.

В обширной и разнородной писательской мемуаристике последнего времени воспоминания Алигер, Трифонова, Карима, Симонова, Рахманова заметно выделяются намерением авторов последовательно и четко отстоять свою точку зрения на характеризуемых ими современников.

[25] *Рахманов Леонид.* Указ. соч., с. 320.

lib.pushkinskijdom.ru

не отгораживаясь от сугубо личного, субъективного в своем восприятии, а как бы умышленно акцентируя внимание читателей на нем для того, чтобы выявить новые черты изображаемых людей, увидеть их глазами художников. Каждый из этих писателей-мемуаристов ценен личностным восприятием пережитого прошлого, тем, что пытается посмотреть на него через призму становления собственной творческой индивидуальности, того главного, что совершилось, было обретено и найдено именно в его жизни и творчестве в результате встреч с удивительными современниками своей эпохи.

Характерным образцом такой мемуарной прозы являются «Воспоминания о муках немоты, или Фединский семинар сороковых годов» и «Записки соседа. Из воспоминаний» Трифонова, объединенные стремлением автора показать, как «уроки» Федина и Твардовского помогли ему стать писателем, осознать в полной мере свою личную ответственность, связанную с вступлением в мир литературы, научили отвечать за каждую принадлежащую ему строку. Взгляд, обращенный на себя, попытка всмотреться в свой внутренний мир, проанализировать отражение пережитого прошлого в собственной душе делают автобиографическую прозу Трифонова насыщенной таким психологическим комментарием, который является неотъемлемым компонентом ее художественной структуры. Точно так же, как и автор книги «Горький среди нас», Трифонов, вспоминая о Федине и Твардовском, прислушивается к своему внутреннему голосу, интенсивно размышляет, подвергает скрупулезному анализу все то, что попадает в поле его зрения, стараясь не только запомнить какие-то выразительные черточки, но и осмыслить их в общем контексте своих отношений с каждым из современников. Воспоминания Трифонова как бы продолжают и углубляют традицию, восходящую к книге Федина, в которой внутренние монологи автора органически вплетаются в образную ткань воспоминаний и поэтому играют важную роль в организации художественного целого.

Это позволяет автору воспоминаний показать не только сложный лабиринт чувств, через который проходит каждый вступающий в мир литературы писатель, но и охарактеризовать специфическими средствами его эволюцию творческого восприятия жизни в форме отношения к собственным книгам и к задачам литературы в целом. Поэтому обсуждение на фединском семинаре раннего рассказа «Урюк», как и история опубликования повести «Студенты» воспринимаются в мемуарах Трифонова не просто как эпизоды, проясняющие жизненный путь автора воспоминаний, а прежде всего как существенные вехи типичной писательской биографии, этапы становления самосознания художника, свидетельствующие о его творческой зрелости, трезвой самооценке собственного творчества.

Самокритицизм Трифонова-мемуариста принуждает его быть предельно откровенным в своей автохарактеристике, в признании своих достижений и недостатков, помогает занять правильную позицию в жизни и литературе, прийти к выводу о том, что «писатель должен с годами становиться умнее, зрелее, искусней, добрее, беспощадней, суровей, великодушней, должен уметь преодолевать свои слабости, заблуждения, достижения, победы, восторги».[26] В сложном процессе становления своей творческой индивидуальности, о чем Трифонов с подкупающей искренностью рассказывает в своих воспоминаниях, большую роль для него сыграли «уроки» Федина и особенно Твардовского, которые всегда возвращали начинающего писателя к самоанализу, повышали требовательность к себе, освобождали от неизбежных иллюзий, будили желание пытаться «написать лучше».[27]

[26] *Трифонов Юрий.* Воспоминания о муках немоты..., с. 287.
[27] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

Тема творчества, литературной учебы одного писателя у другого, проведенная сквозь призму воспоминаний, находит более масштабное отражение в мемуарах Симонова «Несколько глав из записей об А. Т. Твардовском» и «Уроки Федина», так как личные отношения анализируются здесь под таким углом зрения, благодаря которому известные деятели советской литературы предстают во всей своей многогранности. Тесные человеческие и творческие контакты на протяжении многих лет, совместная деятельность в президиуме Союза писателей расширили поле наблюдения автора воспоминаний, позволили ему показать «присутствие» Твардовского и Федина в истории личных отношений с ним как в то же время важный фактор общественно-литературного значения, воссоздать жизненно достоверные портреты писателей-современников, без которых трудно было бы понять общую картину развития советской литературы того периода. С особым удовлетворением Симонов вспоминает, что Твардовский в те «трудные годы» как для него, так и для многих литераторов-современников, в том числе руководящих деятелей Союза писателей (Фадеев), был воплощением писательского долга, чувства ответственности, «барометром истинных литературных оценок»,[28] что препятствовало снижению критериев к выдвигаемым на премии произведениям, принуждало с обостренным вниманием прислушиваться к его голосу.

Несхожесть биографий, жизненного и творческого пути, характеров, как и во многих случаях несовпадение мнений, вкусов и привязанностей Симонова и Твардовского или Федина, приводят к расширению автобиографических аспектов повествования, личной темы, помогают читателю глубже понять общность идейно-творческих позиций автора воспоминаний с характеризуемыми им писателями, истоки их длительных дружеских отношений и чувств и одновременно своеобразие каждого из писателей. Симонов пользуется любой возможностью, чтобы посвятить нас в историю своих индивидуальных контактов с Твардовским и Фединым, не утаивает от читателей и не упрощает то, что порой относится не к самым приятным воспоминаниям для него, но не может быть, по глубокому убеждению автора, вычеркнуто из истории этих личных отношений, потому что принадлежит будущему, общему процессу развития литературы.

Ясная и цепкая память Симонова, все его душевные силы сконцентрированы не на собственном «я», а на том, чтобы, опираясь на личные наблюдения, мобилизуя все ресурсы памяти, воссоздать реальную картину взаимоотношений с Твардовским и Фединым, раскрыть влияние этих деятелей литературы на его творческое формирование. Любой эпизод из области личных воспоминаний воспринимается в мемуарах Симонова как неотъемлемая часть писательской биографии, возвращает к недавнему прошлому советской литературы, заставляет еще раз убедиться в том, какое место занимал каждый из этих современников в творческой судьбе автора.

Вместе с тем воспоминания Симонова привлекают индивидуальным восприятием художника, пытающегося осмыслить прошлое литературы через собственное «я», интерпретировать его по-своему, используя «право на субъективность» для того, чтобы выразить свое представление о том или ином современнике. Поэтому возвращение в прошлое осуществляется каждый раз в форме его образного познания, в котором важная роль отводится автору с его стремлением все объяснить с точки зрения своего жизненного и творческого опыта, своего поэтического кредо. Воспоминания Симонова убеждают в широких возможностях писательской мемуаристики, в тех ее неоспоримых преимуществах, которые заключены

[28] *Симонов Константин.* Сегодня и давно, с. 166.

lib.pushkinskijdom.ru

в художественном мышлении автора, в его умении анализировать и обобщать запомнившиеся факты под углом зрения поставленной задачи, в контексте целого.

В мемуарах Симонова хорошо видна неразрывная художественно-структурная связь между «субъектом вспоминающего» и «объектом воспоминаний», что расширяет возможности автора в изучении истории литературы через портретную характеристику современника, личность которого служит путеводной звездой в борьбе за высокие гуманистические идеалы советской литературы, учит быть настоящим писателем, подлинным мастером социалистической культуры. Расширение этих структурных связей приводит в мемуарах Симонова к активизации авторского «я», к усилению отражательной способности «зеркала» памяти художника, возрастанию роли его личных воспоминаний, субъективных эмоций в утверждении своего эстетического идеала, в исследовании литературы.

Масштабы образов Твардовского и Федина в воспоминаниях Симонова определяются тем, что мемуарно-автобиографические аспекты повествования гармонически сочетаются в этих воспоминаниях с историко-литературным планом, а вопросы эстетики с вопросами этики, морали, что позволяет понять не только роль данных писателей в жизни автора, но и их подлинное место в истории развития советской литературы. Творческий и нравственный потенциал личности Твардовского и Федина, как показывает Симонов, обнаруживается в преподанных автору воспоминаний «уроках», причем не только в привычных советах как совершенствовать свое мастерство, но главным образом в сфере этики, норм поведения, в воспитании чувства писательского долга, глубокой веры в высокое предназначение литературы. В неразрывности всего творческого, эстетического в облике писателей от этического, морального раскрывается истинная сущность жизненной и литературной позиции Твардовского и Федина, дающая возможность авторам воспоминаний более четко выразить эстетический идеал советского художника, воспитателя, педагога по жизненному призванию, борца, гуманиста, организатора.

В духовной и нравственной целостности Твардовского и Федина Симонов находит ключ к объяснению многих особенностей их поведения, поступков, принятых решений, всего того, что дает обычно иным мемуаристам повод для разговоров о «неоднозначности» характеров известных современников, мешая подчас понять главное, коренное в их личности и труде. Поэтому завершая воспоминания о Федине, Симонов счел необходимым еще раз пояснить избранный им угол зрения на Федина как доказательство использованного им права на свое понимание его личности. «Вспоминая ушедших писателей,— пишет он, — мы часто и обычно справедливо говорим об их неоднозначности, сложности, противоречивости... И то, и другое, и третье можно сказать о Федине с достаточными основаниями. А все-таки мне хочется подчеркнуть в нем не это, а его цельность. Ту цельность, примеры которой он не раз подавал нам, своим собратьям по перу, на протяжении своей долгой писательской жизни».[29]

На «примерах» этой «цельности» Симонов раскрывает подлинную сущность «писательства» как эстетически осмысленной темы, как воплощение отразившихся в его памяти «литературных и жизненных уроков Константина Александровича Федина», что дает ему возможность внести свой вклад в развитие тех традиций советской писательской мемуаристики, которые связаны с творческими достижениями Паустовского, Федина и Лидина. Именно эти ценностные критерии позволяют Симонову-мемуаристу объединить Твардовского и Федина в своих воспоминаниях как наиболее крупных и характерных выразителей того незабываемого времени, когда жили и плодотворно сотрудничали друг с другом писатели

[29] Там же, с. 214.

lib.pushkinskijdom.ru

старшего поколения, наследники и продолжатели его лучших традиций, художники-патриоты, прошедшие горнило войны, «уроки» которых содействовали воспитанию и созреванию целой плеяды пришедших в литературу молодых прозаиков и поэтов.

Но «сложность», «неоднозначность» личности художников не выключается из сферы внимания мемуаристов, а входит в качестве составной части в целое, помогает им выявить грани тех неординарных натур, которые требовали к себе творческого подхода для распознания сути характеров, иного объяснения их поступков, мнений. Само умение того или иного современника «быть разным» расценивается авторами нередко как свидетельство оригинальности, психологического разнообразия, богатства оттенков и красок личности изображаемых писателей. В воспоминаниях Симонова попытка автора показать «самого разного Горбатова» обусловлена желанием убедить читателей в цельности его писательской натуры, в том, что он каждый раз в новой обстановке остается верным своему характеру, привычкам, образу жизни, манере себя вести. Подчеркнуто «разным» предстает Твардовский и в воспоминаниях Алигер, совмещая в своей многогранной личности нередко как бы исключающие друг друга черты характера, объясняемые мемуаристом, однако, как доказательство его душевной силы, мужества, верности раз и навсегда избранной линии поведения.

Суть цельной натуры Твардовского и Федина мемуаристы видят в гармонической завершенности их гражданского и человеческого облика, в идейности, в повседневной озабоченности делами и судьбами других людей, в их убежденности в том, чтобы «литературный человек имел возможность быть при деле, писать и печататься».[30] В отличие от лирических воспоминаний Паустовского («О простом и талантливом человеке»),[31] показывающих Федина во время отдыха как «простого» человека, с неподдельным восторгом отдающегося самым обыкновенным занятиям, романтика и мечтателя, влюбленного в природу, окружающий мир, со страниц воспоминаний Симонова встает образ другого Федина — бессменного члена редколлегии журнала «Новый мир», выдающегося мастера советской прозы, человека с безупречным выполнением взятых на себя обязательств, мудрого литературного наставника. Мы видим Федина-автора в переписке с Симоновым-редактором, погружаемся в историю их личных отношений, споров, как нельзя более наглядно убеждающих в том, какой поучительной школой для мемуариста явилось его общение со старейшим советским писателем, находившимся в самом центре общественно-литературной жизни своего времени.

Симонов-редактор учился у Федина не только чувству ответственности в организации такого коллективного дела, каким является журнал, не только стилю работы, тщательности в подготовке рукописей к печати, педагогическому такту, но и умению правильно ориентировать журнал в оценке литературных произведений, которые вызывали к себе сложное отношение, принуждали редактора к определению общей позиции редколлегии в подходе к тому или иному известному автору. Чувствительные для самолюбия, но полезные для ознакомления с редакторской деятельностью «уроки» Федина помогали Симонову — редактору «Нового мира», а позднее «Литературной газеты» — постигать нормы взаимоотношений редактора и автора, учили ценить в авторе его творческую индивидуальность, понимать, как важны для него «даже незначительные особенности его почерка, стиля, манеры», убеждали в том, что «мелочная опека над писательским пером» способна только нарушить эти отношения.[32] Авторитетное мнение Федина было для Симонова не

[30] Там же, с. 207.
[31] См.: Воспоминания о Константине Федине, с. 118—124.
[32] *Симонов Константин.* Сегодня и давно, с. 142.

lib.pushkinskijdom.ru

только точкой опоры в руководстве журналом «Новый мир» и «Литературной газетой», но и образцом такого отношения к неподдающемуся нивелировке литературному делу, которое заставляло его вносить существенные коррективы в редакторскую деятельность, с большой настойчивостью добиваться объединения редакторов с писателями в решении общих проблем советской литературы, сплочения писательской среды.

Симонов смотрит на Федина, Твардовского, Луконина, Луговского сквозь призму времени, истории, широко привлекая для доказательства своих мыслей не только накопленные ресурсы памяти, но и такие документальные источники, как письма, выдержки из стенограмм, записи тех лет, извлеченные из своего писательского архива. Такое тяготение к документам, постоянное желание «держаться поближе к письмам» продиктовано определенным недоверием мемуариста к «хромающей памяти», его стремлением в каждом конкретном случае «подпереть» ее находящимися в его распоряжении материалами, прежде всего эпистолярными.[33] Этот же творческий принцип Симонова обнаруживается и в четком разграничении используемых им наблюдений и фактов, в определенности его исходной установки либо «только на память» («Самый разный Горбатов»), либо на как можно более полное привлечение документа («Несколько глав из записей об А. Т. Твардовском», «Уроки Федина»). Как художник-мемуарист Симонов придает большое значение атрибуции приводимого им факта и поэтому с обращающей на себя внимание тщательностью интерпретирует те или иные события и обстоятельства, четко проводит границу между тем, что видел он сам и что взято из свидетельств других современников, между тогдашними и сегодняшними своими представлениями.

Ясно очерченная документальная основа мемуаристики Симонова, постоянное пристрастие к факту, последовательному и обстоятельному изложению материала, к дате, хроникальному стилю повествования «о времени и о себе» не лишают, однако, мемуариста возможностей для построения из разрозненных «записей» художественного целого, литературного портрета современника. И поэтому сам «писательский архив» в составе этого целого, хотя и представлен в виде отобранных документов, воспринимается как неотъемлемая часть мемуаров Симонова, как его структура, способ организации материала для развития и аргументации отстаиваемой автором концепции образа своего современника.

При этом мы как бы становимся свидетелями того, как автор в нашем присутствии «разбирает» и комментирует свой архив, тщательно отбирая то, что способствует раскрытию его замысла, анализирует впечатления разных лет, сопоставляет факты между собой для того, чтобы привести их к общему художественному знаменателю, нигде не погрешить против «истины», не нарушить строго деловой, объективный стиль повествования. И этот продуманный от начала и до конца подход, избранные автором приемы образного восприятия яркой личности, стилевая манера обеспечивают ему свободу действий для выражения личного отношения к современнику, для обоснования выдвигаемой мемуаристом интерпретации его литературного портрета.

Мы все время как бы вслушиваемся в равноправный диалог автора и изображаемого им лица, интерес к которому возрастает по мере того, как обнаруживается, что каждый из собеседников в любом из приводимых фактов верен своей точке зрения и настойчиво защищает ее для того, чтобы отстоять свои идейные и нравственные принципы, свои взгляды на литературу в целом и отдельных писателей. Симонов дает возможность высказаться Твардовскому и Федину и благодаря этому вводит нас в ту сферу личных отношений с ними, которая помогает по-

[33] Там же, с. 253.

lib.pushkinskijdom.ru

нять не только тесное переплетение их взаимных интересов, но и насколько полезными для него были «уроки» старших товарищей. В результате прошлое и настоящее, отдельные биографические эпизоды и оценки произведений, увиденное своими глазами и дополненное впоследствии рассказами очевидцев, наблюденное и додуманное образуют в воспоминаниях Симонова единое, но многослойное повествование, в котором жизнь и литература не разъединены на составные части, а даны в неразрывном художественном синтезе.

В воспоминаниях о Твардовском, например, отчетливо просматривается несколько «слоев» наблюдений и размышлений Симонова, каждый из которых на своем материале (характеристика творчества, вхождение его поэзии в мир автора, взаимные оценки произведений, душевная и человеческая близость, быт) постепенно расширяют круг его представлений о современнике, подводит читателей к выводу о том, что в его лице советская литература потеряла «одного из великих поэтов XX века».[34] «Зеркало» Симонова оказывается вследствие этого необычным, потому что личность одного поэта отражается через призму «иного по духу и строю» поэта (слова Твардовского из письма Симонову, которые приводятся в его воспоминаниях), что дает возможность верно передать не только черты его творческой индивидуальности, но и показать взаимоотношения поэтов, определить влияние Твардовского на формирование самого автора воспоминаний.[35]

Поэтому повествование о себе, о своем становлении как поэта органически сливается в мемуарах Симонова с повествованием о том, как поэзия Твардовского «вторгалась» на разных этапах жизни в его душу, оказывала на него заметное влияние, принуждала его нередко пересматривать свои творческие решения. Рассказывая о неотразимом влиянии на него поэзии Твардовского, Симонов пытается охарактеризовать поразительные свойства его произведений, помогая тем самым понять причины его всенародного признания, «победы над читателем», убедить во «всеобщем» характере его произведений, сразу же завоевавших сердца миллионов советских людей. Взгляд на Твардовского сквозь собственный жизненный и творческий путь позволяет мемуаристу должным образом оценить значение его поэзии в период Великой Отечественной войны, которое осознается мемуаристом не через личные встречи с поэтом, а «через все прибавлявшиеся главы „Василия Теркина“», помогает быть очевидцем того, что эта «еще не законченная книга» становилась «не только частью народного духа», а «неотъемлемой частью самой войны»,[36] яркой страницей совершенного советским народом подвига.

Война и литература объединяются в художественном сознании Симонова-мемуариста в одну центральную для его творчества тему, которая служит для писателя средством выявления идейных и нравственных ценностей писателей-современников, создания портретов товарищей по оружию. С этим масштабом Симонов подходит и к оценке личности Федина, рассказывая о поездке писателей в 1943 году на фронт, когда ему довелось увидеть известного художника «вблизи впервые» на окраине дотла сожженного немцами Карачева и стать, как он пишет, «свидетелем прямого попадания войны в душу Федина», ощутить по-своему в этой фронтовой обстановке зреющее в нем «предощущение будущей книги об этой войне».[37] Свой замысел, по мнению Симонова, Федин воплотил частично в романе «Костер», что было для мемуариста доказательством того, что чувство гражданского, патриотического долга было неотделимо в его со-

[34] Там же, с. 157.
[35] Там же, с. 163.
[36] Там же, с. 162.
[37] Там же, с. 183.

lib.pushkinskijdom.ru

знании от чувства писательского долга, свидетельствовало о целостности его личности.

Идейно-эстетическая ориентация на целое, общее раздвигает горизонт Симонова-мемуариста, позволяет ему показать «уроки» Твардовского и Федина в контексте развития советской литературы, раскрыть автобиографическую тему в исторической перспективе как проявление характерных для ее развития тенденций и особенностей. Поэтому важная роль в структуре целого принадлежит тому «слою» воспоминаний, который заключает в себе в форме выдержек из писем, стенограмм прямые высказывания и размышления Федина и Твардовского о таких произведениях Симонова, как романы «Товарищи по оружию», «Живые и мертвые», «Последнее лето», пьеса «История одной любви». Примат целого в воспоминаниях о Федине обнаруживается в стремлении автора подчинить мемуарно-автобиографические аспекты, исповедь раскрытию «общих взглядов Федина на литературу, на прозу, на военно-исторический роман», на то, что, с его точки зрения, выходит за пределы личной темы, имеет «непреходящее значение».[38]

Многие высказывания Федина о стиле, языке художественной прозы представляют несомненный интерес не только для литераторов, но и для широкого круга читателей, всех любителей словесности, расширяют представление о нем как о выдающемся писателе-романисте, вводят в творческую лабораторию замечательного стилиста. Благодаря Симонову мы точнее познаем специфику фединского восприятия литературы, знакомимся с проницательным языковым и стилистическим анализом романа «Товарищи по оружию», особая ценность которого заключается для нас в том, что анализ этот принадлежит старейшему мастеру советской литературы, художнику, авторитет которого для автора воспоминаний бесспорен и общепризнан. «Деликатная, но мудрая фраза» Федина учит бережно и проникновенно относиться к каждому слову, умело и точно пользоваться им как основным орудием художника, ценить любой языковый нюанс как средство воплощения своего замысла. Посвящая Симонова в секреты своего ремесла, обучая его филигранному искусству владения словом, Федин убеждал младшего коллегу в том, что «в прозе можно влиять на восприятие читателя качеством слова не менее, чем в поэзии, — окраской слова, музыкой, ритмом речи, ее строем».[39]

Рассказывая о запомнившихся на всю жизнь встречах, разговорах с Фединым, Симонов любуется артистизмом его личности, душевным обаянием, умением убеждать неторопливым логическим развитием мысли, «на ходу дотачивая до совершенства фразу», удивительным тактом, внимательным и вдумчивым отношением к собеседнику.[40] Секрет педагогического воздействия Федина Симонов видит в том, что бескомпромиссная взыскательность художника, нетерпимость к языковым и стилистическим погрешностям сочеталась в его личности с верой в творческие возможности автора воспоминаний.[41] Взгляд на себя, свое творчество через призму личных воспоминаний, самокритицизм Симонова (как и Трифонова, Алигер) призван здесь по сути убедить читателей в том, что «уроки» Федина выдержали испытание временем, оставили неизгладимое впечатление в памяти автора мемуаров.

Анализ выявленных тенденций дает литературоведам новый материал для определения путей развития мемуаристики, исследования ее жанровой природы, функций и места в современном литературном процессе, убеждая в том, что истинно творческий подход к изображению современ-

[38] Там же, с. 198.
[39] Там же, с. 200.
[40] Там же, с. 213.
[41] См. там же, с. 201.

lib.pushkinskijdom.ru

ников помогает глубже понять их как участников историко-литературного процесса, создателей художественных ценностей. Опыт этих писателей подсказывает нашим мемуаристам формы участия мемуаристики в решении актуальных проблем современного литературоведения, в познании ею своими специфическими средствами истории советской литературы, всего того важного и поучительного, что бережно сохранила память художника.

lib.pushkinskijdom.ru

ФОЛЬКЛОР И ИСТОРИЯ
(дискуссия)

В. П. Аникин

ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ ИЗУЧЕНИИ БЫЛИН

Из прошлого науки

Итак, новая дискуссия! Со времени предшествующей прошло два десятилетия — срок немалый, но ту давнюю дискуссию считают своего рода точкой отсчета — от нее ведут успехи и неуспехи современного былиноведения. Чем же запомнилась она фольклористам? Книга академика Б. А. Рыбакова и сопутствующие ей статьи в защиту исторического метода изучения былин,[1] а равно и ответное выступление профессора В. Я. Проппа[2] привлекли внимание резким несходством позиций, противоположностью самого подхода к изучению эпоса. Суть дела была не только в том, что в одном случае об эпосе судил историк, а в другом — филолог-фольклорист. Суть дела более всего состояла в том, что обнаружилась не всем ясная в ту пору (спорили как сторонники, так и противники обоих толкований былин) противоположность абстрактной типологии (В. Я. Пропп) и конкретного историзма (Б. А. Рыбаков). В. Я. Пропп строил свою концепцию, опираясь на аналогию: мифологическая архаика эпоса сибирских народов оказалась усмотренной и в былинах. И хотя в «Русском героическом эпосе» найдется немало отсылок и обращений к эпохе Киевской Руси, они не могли заслонить несомненного для исследователя обстоятельства, что основы русского эпоса как исторического и художественного феномена всецело определяются социально-бытовыми мифологическими традициями до-Киевской поры, времени господства первобытно-общинных отношений. Демонстрировалось одностороннее, архаизирующее былины толкование — подведение эпических сюжетов под рубрики: былины о сватовстве, былины о борьбе с чудовищами и проч. Одновременно в книге В. Я. Проппа обнаружила себя и другая тенденция — интерпретация многих тем, образов и идей как порождения позднего времени — «эпохи образования централизованного русского государства». В. Я. Пропп был убежден в том, что древнейшие основы сохранились у эпоса и в новую эпоху, но предстали в обмелевшем виде, а иной раз — как рудимент. Такое понимание отношения эпоса к истории формулировалось в тезисе о том, что «былина всегда выражает *вековые* идеалы и стремления народа, относящиеся не к одному столетию, а к эпохам, длившимся несколько столетий. . .»;[3] и еще: былина относится «ко всем тем столетиям, в течение которых она создавалась, жила, шлифовалась, совершенствовалась или отмирала вплоть до наших дней».[4]

Таким образом, эпос Киевской Руси был истолкован В. Я. Проппом как продукт приспособления древнего, первобытного искусства (его идей, образов, сюжетов) к новым условиям существования, и киевские былины только вариации издавна сложившихся в предшествующие столетия.

Б. А. Рыбаков оспорил в первую очередь эту общую архаизацию былин. Но весьма точной характеристике автора «Древней Руси», архаизация заслонила от В. Я. Проппа «конкретную историю русских земель в ту блестящую пору расцвета Руси, которая и воспета в былинах».[5] Можно принимать или не принимать конкретную интерпретацию былинных сюжетов и усматриваемую историком в конкретных случаях их связь с реальной жизнью древней Руси, но нельзя не признать правоты в проведении ученым общей мысли: русский эпос конкретен в отклике на исторические события киевского времени, хотя историзм эпической песни специфичен уже тем, что перед нами не письменный документ, а художественное творчество, поэтическое обобщение.

Сопоставление былин с летописями позволяет указать в них на параллельную, во многом иную, по-своему выраженную мысль, идущую, однако, от

---

[1] *Рыбаков Б. А.* 1) Исторический взгляд на русские былины. — История СССР, 1961, № 5, с. 141—166, № 6, с. 80—96; 2) Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. М., 1963 и др.

[2] *Пропп В. Я.* Об историзме русского эпоса (Ответ академику Б. А. Рыбакову). — Русская литература, 1962, № 2, с. 87—91.

[3] *Пропп В. Я.* Русский героический эпос. Изд. 2-е, испр. М., 1958, с. 27.

[4] Там же, с. 26.

[5] *Рыбаков Б. А.* Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи, с. 42.

lib.pushkinskijdom.ru

тех же конкретных событий, о которых рассказал летописец. Всей массой привлеченных фактов Б. А. Рыбаков доказал, что киевские былины — творчество своей эпохи, а не продукт приспособления к ней древних песен. Во всех порах предметно-тематической и структурно-сюжетной организации былины несут на себе печать именно истории Киевской Руси: в именах, географических названиях, бытовых реалиях и, прежде всего, в идеях, образах, в развертывании сюжетов.

Пусть не покажется излишним напоминание о существе дискуссии, состоявшейся два десятилетия назад, так как в статье И. Я. Фроянова и Ю. И. Юдина,[6] открывших новую дискуссию, весьма своеобразно и неточно характеризуется суть взглядов В. Я. Проппа и Б. А. Рыбакова. В. Я. Пропп будто бы внес «в концепцию Л. Н. Майкова тот динамизм, которого ей не хватало» (с. 90), и будто бы вообще «школа В. Я. Проппа в значительной мере связана с традицией, идущей от Л. Н. Майкова» (с. 91). Легкий историографический абрис, набросанный авторами, грешит против истины. В. Я. Пропп был куда как прав, когда не признавал связи своих научных представлений с тем, что писали об эпосе предшественники. О решительном настроении В. Я. Проппа свидетельствует предисловие к 1-му изданию «Русского героического эпоса» (1955), устраненное при переиздании труда в 1958 году. Однако «примечания и дополнения», вполне запечатлевшие остроту неприятия ученым суждений дореволюционных исследователей, остались и во 2-м издании книги. Работа Л. Н. Майкова «О былинах Владимирова цикла» (СПб., 1863) упоминается лишь в списке литературы да еще раз — по частному поводу в историографической справке о былине «Соловей Будимирович», хотя оснований называть имя Л. Н. Майкова как историка эпоса было бы больше чем достаточно, держись В. Я. Пропп иных научных взглядов. Так ли обстояло бы дело, будь Л. Н. Майков действительно предшественником В. Я. Проппа, как уверяют нас авторы статьи?

Но может быть, авторы имели в виду не субъективно осознанную В. Я. Проппом связь с исследованием Л. Н. Майкова, а объективно устанавливаемую связь? Ничуть не бывало. Вот что писал Л. Н. Майков: «Былины вспоминают киевский удельный период древней Руси, который группируется около Владимира Красного Солнышка и изображает подвиги и приключения Владимировых дружинников-богатырей».[7] Вслед за Владимировым циклом Л. Н. Майков выделил новгородский, далее — «цикл царский или московский», разумея не собственно былины, а исторические песни об Иване Грозном, Гришке Отрепьеве и проч. И другие циклы, названные Л. Н. Майковым, не касаются былин.[8] Л. Н. Майков особо оговорился, что былины о Святогоре, Микуле Селяниновиче и Волхе Всеславиче «некоторыми исследователями ставятся раньше Владимирова цикла», и прибавил: «. . . не решаемся последовать такому мнению».[9] Очевидно, что представления о времени, когда возникли былины и какую эпоху они отразили, у Л. Н. Майкова совсем не похожи на те, какие были у В. Я. Проппа. Л. Н. Майков считал былины творчеством Киевской Руси, основываясь на анализе «основного содержания» («именно в нем искать указаний, в какое время былины сложились в том виде, как мы их знаем») и, кроме того, основываясь на разборе, «в какой мере былины выражают нравы, обычаи и понятия своего времени».[10] И вот общее заключение исследователя: «. . . содержание былин Владимирова цикла вырабатывалось в продолжение X, XI и XII веков, т. е. в первой половине удельно-вечевого периода, а установилось не позже времени татарского владычества, и даже именно той его эпохи, когда Москва еще не сосредоточивала в себе всю государственную силу Руси, и в народе свежа была память о первенствующем значении Киева. Такой эпохой можно считать вторую половину удельно-вечевого периода, века XIII и XIV».[11] Что общего между этими суждениями Л. Н. Майкова и тем, как и что писал о времени эпоса В. Я. Пропп? Ничего. Напротив, Б. А. Рыбакова как оппонента В. Я. Проппа надо считать единомышленником Л. Н. Майкова по всем охарактеризованным положениям.

Авторы статьи, пойдя на необоснованное сближение В. Я. Проппа с Л. Н. Майковым, оперируют понятием о «динамизме», о котором мы уже упоминали, приведя соответствующую цитату. Вот еще одна: «История, увиденная Л. Н. Майковым в эпических песнях, выглядела застывшим зеркальным отображением исторических явлений, лишенных динамизма и развития» (с. 90). Не будем говорить о недостатках книги Л. Н. Майкова. Сейчас важнее понять разницу в том, какой видели историю, отраженную в былинах, дореволюционный исследователь и наш современник В. Я. Пропп. Разница оказывается весьма существенной. Ведь «динамизм» (раскрытие сюжетных конфликтов в эпосе и прочее) оказался у В. Я. Проппа таким, какой исключал историческое приурочение былин к эпохе Киевской Руси, исключал их истолкование как творчества этого

[6] *Фроянов И. Я., Юдин Ю. И.* Об исторических основах русского былевого эпоса. — Русская литература, 1983, № 2, с. 90—103.

[7] *Майков Л. Н.* О былинах Владимирова цикла. СПб., 1863, с. 1.

[8] См. там же, с. 1—2.

[9] Там же, с. 2.

[10] Там же, с. 3.

[11] Там же, с. 24—27.

lib.pushkinskijdom.ru

времени. Что же общего оказывается у исследователей?

Возникает вопрос: зачем в начавшейся дискуссии превращать В. Я. Проппа в последователя Л. Н. Майкова? Не для того ли, чтобы отвести от концепции В. Я. Проппа упрек в неисторичности? Но чтобы доказать, что В. Я. Пропп держался чисто исторических, а не отвлеченно-типологических воззрений на русский эпос, надо высказываться весомее, а не просто, без аргументов, отводить эту давно установившуюся характеристику, к тому же подтвержденную и недавним специальным разбором книги «Русский героический эпос».[12]

Авторы явно не ладят с историографией, и пришло время разобрать другое их утверждение о том, что Б. А. Рыбаков придерживается «некоторых основных принципов исторического анализа былин, выработанных В. Ф. Миллером». Надо думать, именно на этом пути, по мнению авторов статьи, современный исследователь-историк «усовершенствовал интерпретацию былинного историзма» (с. 91). Скажем лишь о самом существенном, минуя частности. А сказать надо, потому что предпринимается уже не первая попытка отождествить направленность исторического истолкования эпоса Б. А. Рыбаковым и В. Ф. Миллером. Еще совсем недавно Л. И. Емельянов в своей книге «Методологические вопросы фольклористики» писал о дореволюционной исторической школе и продолжателях ее дела в советское время: «. . . основные принципы ее, так, как они сложились в практике виднейших ее представителей — В. Ф. Миллера, М. Н. Сперанского, А. В. Маркова, Б. М. Соколова и других, — не заключали в себе ничего такого, что могло бы помешать им усвоить требования марксистской методологии».[13] Перекличка суждений авторов статьи и автора книги очевидна: разница только в том, что в одном случае Б. А. Рыбаков сближен с В. Ф. Миллером, а во втором случае В. Ф. Миллер и его последователи — с советской наукой. Сближение идет по линии «основных принципов» или «некоторых основных принципов». Впрочем, И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин в отличие от Л. И. Емельянова в особой сноске отмежевывают Б. А. Рыбакова от В. Ф. Миллера (а заодно, соответственно, В. Я. Проппа от Л. Н. Майкова) в «принципиальном», «методологическом» отношении: и Б. А. Рыбаков, и В. Я. Пропп «исходят из марксистско-ленинской теории исторического процесса» (с. 91, сн. 7).

Сразу возникает ряд вопросов — и главный среди них: связана ли специальная научная методология с марксистско-ленинской теорией исторического процесса? Несомненно, а если это так, то как одна и та же теория согласуется со столь противоположными специальными научными принципами, в особенности когда Б. А. Рыбаков, В. Я. Пропп, В. Ф. Миллер и Л. Н. Майков предстают перед нами с их «основными принципами» (И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин)? Очевидно, что приходится выбирать какую-то одну научную методологию, как согласующуюся с общей теорией, в том числе с марксизмом, а другую отвергнуть либо вообще признать полную независимость специальной методологии от общей теории исторического процесса (в частности, марксистской). А так как последнее ни для кого из пишущих о методе изучения эпоса не приемлемо, то остается выбирать, какой исследовательский метод и какую теорию признать верными.

Научные принципы Б. А. Рыбакова и В. Ф. Миллера отличаются и в чисто научном, специальном отношении. Их неразличение основано на поверхностном понимании самих этих принципов. «Основные принципы» В. Ф. Миллера не раз анализировались в историографии. Ученый и сам писал о «главных положениях»[14] своего понимания истории былин. В основе всего построения, признавался В. Ф. Миллер, лежала мысль о возникновении былинной традиции у «профессиональных петарей»; народная непрофессиональная традиция исполнения былин у сказителей Олонецкой губернии подвержена случайностям, неустойчивости, искажениям. Устный текст, по мнению В. Ф. Миллера, был открыт для разнообразных отрицательных воздействий, идущих от певца-непрофессионала. И если что-либо и было устойчивое в былинах, их сюжетах, то это лишь событийное развитие темы. Эпос у крестьян выродился. Они не сложили его в прошлом и не сумели продолжить старинное творчество в новое время. Заслуга крестьян только в сохранении эпоса, сохранении, сопряженном с «механической» передачей от певца к певцу. Таков круг идей первого очерка, предпосланного серии конкретных разысканий В. Ф. Миллера в области истории эпоса. Для доказательства своих суждений исследователь предпринял анализ поэтики былин, начисто отведя мысль о том, что орнаментальные черты былин (запевы, зачины, устойчивые описания и прочее), повторяющиеся композиционные приемы, тематические и стилистические клише — все эти традиционные особенности содержания и формы стали следствием передававшейся и совершенствовавшейся от поколений к поколениям работы народных певцов-крестьян. Для В. Ф. Миллера

[12] Позволю себе сослаться на собственную работу: *Аникин В. П.* Теоретические проблемы историзма былин в науке советского времени, вып. 2. М., 1978, с. 39—96.

[13] *Емельянов Л. И.* Методологические вопросы фольклористики. Л., 1978, с. 123.

[14] *Миллер В. Ф.* Очерки русской народной словесности, [т. I]. М., 1897, с. V[illegible]

lib.pushkinskijdom.ru

эпос — творчество профессионального происхождения. Такова тема второго очерка, который, как отметил сам В. Ф. Миллер, служил доказательством его исходных идей.

Прежде чем говорить о последующем ходе мысли В. Ф. Миллера, уже сейчас будет уместно спросить: кто из фольклористов и историков разделяет ныне указанные положения? Не мешает отметить, что ни одна из работ Б. А. Рыбакова об эпосе не содержит таких или подобных идей, а ведь это один из «принципов», на которых держится концепция дореволюционной исторической школы.

В третьем специальном очерке «Наблюдения над географическим распространением былин» В. Ф. Миллер развернул обстоятельную аргументацию в пользу новгородского происхождения песенно-эпического репертуара Олонецкой губернии. Исторические свидетельства о заселении окраинных земель в сочетании со сравнительным тематическим и стилистическим разбором записей былин и их вариантов, осуществленных в разных местах России, служили В. Ф. Миллеру доказательством его идей. Они и для современного исследователя представляют значительный интерес [15] как доказательство исконной неравномерности распространения былин, их местного происхождения и постепенного вхождения в общерусское бытование. Конечно, далеко не все можно принять в выводах ученого, особенно в тех, которые сопряжены с преувеличением роли скоморохов как творцов ряда эпических песен. Уже для современников В. Ф. Миллера эти идеи были крайне проблематичными.[16]

Снова можно спросить: разве Б. А. Рыбаков разделяет названные положения и, вообще, разве они получили освещение в его работе? Эта проблематика у историка Б. А. Рыбакова вне рамок его труда. В «Древней Руси» можно встретить лишь общее одобрение «источниковедческой работы» современных фольклористов, по-своему идущих вслед за В. Ф. Миллером, но без присущего последнему «широкого синтеза». «Односторонность» в изучении «репертуара» сказителей и «географического различия былин в отдельных районах» вызывает справедливое критическое замечание ученого.[17]

Изложение подхода к истолкованию былин, по сути дела, у В. Ф. Миллера и ограничилось упомянутыми очерками. В других очерках была развернута хотя и важная, но конкретная методика; конечно, по ходу изучения формулировались и общие идеи, положения, которые-то и снискали В. Ф. Миллеру репутацию (вполне им заслуженную) тонкого интерпретатора эпоса в границах того понимания прошлого, которое ученый перенял у крупных историков своего времени. Что же касается собственно конкретного исследовательского метода, то он формулировался самим В. Ф. Миллером как путь изучения *истории* былин и отражения *истории* в былинах, начиная первую не от времен доисторических, не снизу, а сверху».[18] Это путь изучения «ближайшего к нам периода жизни былины», путь исследования «верхних слоев былины».[19] На этом этапе изучения сравнивались варианты с целью уяснения «наиболее архаического ее извода», а затем извод подвергался рассмотрению в историко-бытовом отношении. Открывалась возможность высказывать догадки и предположения о времени и месте сложения былины. Для решения вопросов нередко в ход пускались данные письменных свидетельств. Весь ход изучения былины пронизывали соображения о «внутреннем вероятии» историко-хронологического толкования и самого приурочения устного текста к местности, событиям и лицам.[20]

Критический разбор приемов В. Ф. Миллера, предпринятый А. П. Скафтымовым, признан самым серьезным и сокрушительным для исторической «школы».[21] Это общеизвестно. Важно отметить не только достоинства и недостатки исследовательских приемов, но и верно квалифицировать их, поставив в связь со всем кругом общих соображений, которые были изложены В. Ф. Миллером в первых очерках.

Установление «наиболее архаического извода» среди сравниваемых между собой вариантов всецело определялось мыслью о деградации былин в позднее время, в крестьянской среде. Наиболее цельный текст, который включал в себя поэтические особенности, идущие, по мнению В. Ф. Миллера, от профессионального творчества средневековых певцов-артистов (скоморохов в том числе), признавался, как правило, древним, хотя этот аргумент в конкретных разысканиях ученого нередко уступал место другим, извлеченным из иной системы предположений.

---

[15] См.: *Дмитриева С. И.* Географическое распространение русских былин по материалам конца XIX—начала XX в. М., 1975, с. 4—6, 22—23 и др.

[16] См.: *Лобода А. М.* Русский богатырский эпос. (Опыт критико-библиографического обзора трудов по русскому богатырскому эпосу). Киев, 1896, с. 90, 96, 101—102 и др.

[17] *Рыбаков Б. А.* Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи, с. 41.

[18] *Миллер В. Ф.* Очерки русской народной словесности, т. I, с. IV.

[19] Там же, с. IV—V.

[20] См. там же.

[21] См. подробнее об этом: *Аникин В. П.* А. П. Скафтымов — критик «исторической школы» и его теория эпоса в книге «Поэтика и генезис былин». — В кн.: Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии, вып. VI. М., 1974, с. 113—115.

lib.pushkinskijdom.ru

Историко-бытовое изучение «извода», в свою очередь, обставлялось рядом предположений, основанных на фактах географического распространения былины, ее темы, стиля, принадлежности к известному сословно-социальному кругу. Наиболее ценным В. Ф. Миллер считал свидетельства древней письменности о событии или лице и, если располагал такими данными, отождествлял былинный рассказ о персонаже и эпическом действии с конкретным летописным (вообще письменным) свидетельством о них. И здесь действовало общее правило, выведенное в первых очерках В. Ф. Миллера: былинные персонажи идентифицировались с реальными историческими лицами верхнего, состоятельного слоя общества, а эпические сюжеты — с событиями, которые преимущественно касались господствующих классов древней Руси. В. Ф. Миллер писал в итоговом, последнем по времени (1912) очерке: «. . . в южно-русском периоде героические песни складывались в той среде, которая по своей роли и значению стояла во главе народа — при дворах князей дружинной среды. Героическая поэзия была поэзией аристократической, поэзией высшего класса, доходившей до простонародья, но не развивавшейся в нем».[22] И еще: «Для возникновения и успешного развития искусства и литературы, проявления духовной жизни наиболее одаренных людей так называемого общества, того, что мы теперь называем интеллигенцией, древнекиевский период представлял благоприятные условия в виде накопления богатства в высшем, покровительствующем искусству классе общества».[23] Именно отсюда следовал и вывод, что первые песни «были слагаемы и распространялись в среде населения, ближе стоявшего по развитию и общественному положению к княжескому двору и дружине, по современным понятиям, принадлежавшего к „интеллигенции". Слагались песни княжескими и дружинными певцами там, где был спрос на них, там, где пульс жизни бился сильнее, там, где был достаток и досуг, там, где сосредоточивался цвет нации, т. е. в богатых городах, где жизнь шла привольнее и веселее. Киев, Новгород (вероятно также Чернигов и Переяславль раньше их разорения половцами) могли быть такими, так сказать, песенными центрами, как они были центрами зародившейся в XI в. и расцветшей в XII в. письменной литературы».[24] И вот итоговое суждение: «Воспевая князей и дружинников, эта поэзия носила аристократический характер, была, так сказать, изящной литературой высшего, наиболее просвещенного класса, более других слоев населения проникнувшегося национальным самосознанием, чувством единства Русской земли и вообще политическими интересами. Если эти песни княжеские и дружинные и доходили до низшего слоя народа, до земледельцев, смердов и рабов, то могли только искажаться в этой темной среде, подобно тому, как искажаются в олонецком и архангельском простонародье современные былины, попавшие к нему из среды профессиональных петарей, исполнявших их ранее для более богатого и культурного класса».[25]

Можно спросить любого непредвзято настроенного специалиста, что общего между этой системой предположений, самим ходом мысли В. Ф. Миллера, его исследовательскими приемами, «основными принципами», которые обусловили эти приемы, и системой доказательств, ходом рассуждений, принципами, которые реализованы в работах советских фольклористов и историков, изучающих эпос? Общее, сходство касается только одного: и тогда, у В. Ф. Миллера, и сейчас выбирается вариант былины, в котором усматривается древнее происхождение; и сегодня высказываются исторические догадки и предположения, основанные на сопоставлении бытовых данных, номенклатуры имен, географических названий. Не откажется современный исследователь и от отождествления былинного действия и реальных исторических событий, эпического персонажа и реального исторического лица, если для этого есть основания (князь Владимир, Добрыня, Ставр, Алеша Попович и др.). Но современный исследователь, иначе толкующий существо, происхождение и исторические судьбы эпоса, не последует за В. Ф. Миллером в решении общих вопросов, понимая, на каких классово-мировоззренческих позициях стоял дореволюционный ученый. Отсюда начинается различие — различие коренное, которое не позволяет отождествлять прежнюю историческую школу и современную, создавшуюся в нашей науке.

Заметим и следующее: все, в чем можно сблизить приемы современного историка эпоса с приемами В. Ф. Миллера, не есть какое-то исключительное достояние последнего. Исследователи и до него, и после него пользовались аналогичными приемами. На каком основании их признавать полной принадлежностью лишь школы В. Ф. Миллера, заслугой исследователей его круга? В своем подходе к уяснению значения и смысла эпоса Б. А. Рыбаков предстает как продолжатель давней традиции пользоваться приемами приурочения и толкования былин на основе исторических имен, географии и прочих реалий. Противники этих приемов говорят о современной «неоисторической» школе, желая унизить

[22] *Миллер В. Ф.* Очерки русской народной словесности, т. III. М.—Л., 1924, с. 67.

[23] Там же, с. 16.

[24] Там же, с. 28.

[25] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

ее важность для науки, но против их ожидания это — похвала, так как Б. А. Рыбаков не возродил систему понятий и метод В. Ф. Миллера и его последователей, а укрепил самостоятельное научное направление, историческое по духу и направленности. Этот «неоисторизм» соответствует современной науке о культуре древней Руси.

Обманчивая новизна

Возвращаясь от пояснения недавнего и давнего прошлого науки к вопросам, поднимаемым в начатой журналом дискуссии, мы можем отметить, что статья И. Я. Фроянова и Ю. И. Юдина не случайно по-своему истолковала характер научных позиций В. Я. Проппа и Б. А. Рыбакова. Собственная позиция авторов такая, что им в значительно большей степени ближе концепция и метод В. Я. Проппа, чем взгляды и подход Б. А. Рыбакова. Причем, говоря так, мы имеем в виду не В. Я. Пропа—исследователя эпоса, а В. Я. Пропа-сказковеда. На место его былиноведческой концепции ставится сказковедческая: у последней концепции усматривается научная перспективность и в области изучения эпоса. Авторы статьи находят возможным применять ее к толкованию содержания и форм былин. Это обстоятельство нуждается в особом рассмотрении — тем самым мы подойдем к оценке реального смысла идей авторов, к уяснению призрачной продуктивности их суждений.

И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин считают, что сегодняшняя наука об эпосе вступила в полосу застоя («наметившегося застоя»). Причину авторы находят в неправильном, сковавшем историческую науку взгляде академика Б. Д. Грекова на феодальную природу ранней государственности и общественных отношений древней Руси. Согласно взглядам И. Я. Фроянова, Киевская Русь в социально-экономической и политической основе не феодальное, а «варварское общество» с характерным для него переходным типом развития от доклассовой структуры к классовой. Как историк, И. Я. Фроянов в работах о строе Киевской Руси [26] высказался в пользу научных представлений, которые сдвигают общественный прогресс, усмотренный Б. Д. Грековым в эпохе Киевской Руси, к последующим историческим временам в жизни восточнославянских народов. Эта точка зрения повторена в общем виде и в статье об «основах» русского былинного эпоса. Нет сомнения в том, что специалисты по древней русской истории взвесят и оценят аргументацию, приведенную в доказательство нефеодального уклада Киевской Руси. Тут не место разбирать эту концепцию. Можно лишь заметить, что воззрение, по которому древняя Русь являла собой «общинность без первобытности» и в ней процветал «общинный демократизм» (с. 93), далеко не ново, хотя и выражалось в иных концептуальных понятиях и терминах, причем в фольклористике как бы специально приноровленных для объяснения русского эпоса. Я имею в виду славянофильские взгляды некоторых из первых исследователей русского эпоса. Тут нам вновь придется обратиться к прошлому фольклористики. Напомню немногие суждения, вышедшие из круга славянофильских понятий о древней русской истории, откуда и пошли соответствующие суждения о былинах.

Видный идеолог славянофильства К. С. Аксаков утверждал: «. . . перед нами эпопея особого рода, согласная с самим существом русской земли. Мы не видим в ней могущественно движущегося вперед события, не видим увлекающего хода времени; нет, — перед нами другой образ, образ жизни, волнующейся сама в себе и не стремящейся в какую-нибудь одну сторону; это хоровод, движущийся согласно и стройно, — праздничный, полный веселья, *образ русской общины*. — Этим духом проникнуто, этим образом запечатлено все, что идет от русской земли; такова сама наша песня, таков напев ее, таков строй земли нашей».[27] «Семейное» начало, по мнению К. С. Аксакова, лежит в основе «всего Владимирова мира»: пиры у стольного князя имеют «всерусское значение», и хотя «шумный мир, еще много хранящий в себе следов недавнего язычества», уже приобщен к христианству, но преобладание древнейшего строя жизни для К. С. Аксакова несомненно, как несомненно и то, что русский эпос отразил в себе именно этот общинный, мирской, «семейный» уклад Руси.[28] К. С. Аксаков провел свою мысль через всю характеристику богатырей.

Тесно связанный со славянофилами, П. А. Бессонов выражался еще определеннее. В первых веках восточнославянской писаной истории он усматривал существование специфического уклада, возникшего в результате прямой связи с предшествующим бытом. «В положении внешнем, за пройденным путем племенного брожения и кочевья, выделяется

[26] *Фроянов И. Я.* 1) Киевская Русь. Очерки социально-экономической истории. Л., 1974; 2) Киевская Русь. Очерки социально-политической истории. Л., 1980. См. критический разбор этих работ в кн.: *Свердлов М. Б.* Генезис и структура феодального общества в древней Руси. Под редакцией И. П. Шаскольского. Л., 1983, с. 14—16 и др.

[27] *Аксаков К. С.* Богатыри времен великого князя Владимира по русским песням. — В кн.: *Аксаков К. С., Аксаков И. С.* Литературная критика. М., 1982, с. 93. (Первоначальная публикация — в 1856 году).

[28] См. там же, с. 96, 94, 95.

lib.pushkinskijdom.ru

народ с началами и основами своей народности: для русского человека создался мир-народ, форма его бытия политического, с значением земли и земщины, дружины, мира-сходки, общины, верви, города, и т. д. Сообразно тому, настала и пора истинного творчества: творчество на этой первой поре явилось былевым, сосредоточено около Владимира, в области Киевской».[29] Как видим, концепция истории и эпоса в основе та же, что и у К. С. Аксакова, в особенности если принять во внимание многократные заявления П. А. Бессонова о близком христианству запечатлении эпосом внутреннего духа человека.[30] Характерно, что комментатор сборника П. В. Киреевского подчеркивал, что начальная восточнославянская история не ведала деления общества на сословия. По словам П. А. Бессонова, к различению по сословиям «наша древняя история питала решительное отвращение», а появление сословий у всех славян «было всегда вернейшим признаком развращения народности, гибели самостоятельности или по крайности мучительного перелома».[31]

Таким же общим пониманием древнейшей истории славян вообще и восточнославянской истории в частности пронизаны и работы Ореста Миллера. В «Опыте исторического обозрения русской словесности» он характеризовал отношения князя и земщины, как это выражено в былинах, исходя из положения о «живучести» чисто общинного, причем «расширенного» начала-порядка, при котором князь выбирался общинниками, а «свободно относящаяся» к своему князю «земская сила» по существу сделала возможным толкование всей страны как «одной великой общины». «Такою, — продолжал О. Ф. Миллер, — является уже в наших былинах матушка свято-Русь-земля (народно-песенное выражение, взятое из былины, — *В. А.*), цельность которой обороняется богатырями — их небольшою воинскою общиною».[32]

Полагаю, этих суждений достаточно, чтобы убедиться в сходстве общего понимания первых веков русской истории у авторов статьи со взглядами ученых XIX века. Разница состоит лишь в ином конкретном толковании отдельных былинных сюжетов. Исследователи-славянофилы (и те, кто разделял их некоторые идеи) были прямее и определеннее, а И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин, отстаивая тот же тип общих представлений и понятий об эпосе, реализуют их на путях возрождения и применения к эпосу сказковедческих идей В. Я. Проппа. Ими собственно и подкрепляется мысль о значении «нового взгляда на ход исторического развития средневековой Руси» (с. 103) для науки о былинах.

«Признание общества Киевской Руси доклассовым по его социальной структуре, — утверждают авторы, — делает настоятельным привлечение этнографических данных, относящихся к архаическим обществам» (с. 94). Замечу, что такое «привлечение этнографических данных» может оказаться полезным и без признания общества Киевской Руси доклассовым. Социально-классовая структура Киевской Руси не во всех случаях непосредственно отражалась на характере поэтических и бытовых традиций фольклора. В фольклоре нередко сохраняется архаическая образность и архаический стиль, не целиком вытесняемые историческим временем, производящим коренное изменение всей смысловой основы этих традиций. Об этом исследователи писали еще несколько десятилетий назад, хотя в стремлении доказать во что бы то ни стало глубокий христианский характер древней Руси (такова догма славянофильства) весьма отрицательно относились к попыткам архаизировать смысл и содержание былин, даже если такая попытка исходила от мифологов, сочувствующих славянофильству.

Приведу, однако, слова не мифолога, а лишь шедшего рядом с ними П. А. Бессонова. Он словно предвидел толкование былины «Добрыня и Змей» в статье И. Я. Фроянова и Ю. И. Юдина. «. . . В числе подвигов Добрыни, — говорил комментатор сборника П. В. Киреевского, — мы находим весьма многое, что отводит нас в глубь языческих верований: эти змеи, хождение по их пещерам, эта волхвующая Марина, превращение в тура, и т. д. Одним словом, кому, во что бы то ни стало, хочется непременно от древней Руси язычества, тот, с прискорбием отказавшись от Муромца, может совершенно успокоить свою жажду на Добрыне и утешить пытливость свою тысячью баснословных выводов».[33]

Именно так поступают И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин. Купание богатыря в огненной реке, побивание змея колпаком земли греческой и ряд других подробностей былинного сюжета ставятся ими в связь с обрядовым комплексом инициации: это и погружение в воду, и поглощение змеем, хотя ниоткуда не следует, что Добрыня был поглощен змеем. Пучай-река оказывается кипящей («пучится при кипении»), а колпак земли греческой отождествлен с головным убором, под

[29] *Бессонов П. А.* Заметка. — В кн.: Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 3. М., 1861, Приложения, с. XXI; см. также с. XXXV—XXXVI и др.

[30] См. там же, а также с. XXXV и мн. др.

[31] Там же, с. 1.

[32] *Миллер О. Ф.* Опыт исторического обозрения русской словесности. Изд. 2-е, СПб., 1865, с. 225.

[33] *Бессонов П. А.* Заметка. — В кн.: Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 2, Приложения, с. XXII—XXIII.

lib.pushkinskijdom.ru

который «неофиты» прятали волосы (для подтверждения привлекается свидетельство о гвинейском женском обряде). Рассудив, что названные сюжетные подробности («этнографический субстрат») вошли в новую систему песенно-эпических понятий, И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин при всем том предлагают укладывающуюся в мифологические рамки, архаизирующую трактовку былинного сюжета вполне в духе сказковедческих понятий В. Я. Проппа (а также его частных былиноведческих суждений). Смысл подвига Добрыни сведен к «освобождению стихии речной воды от змеиной власти», а Змей из врага Киева и киевского князя делается другом — «соединен с княжеской властью»; похищенная Забава (племянница или дочь князя Владимира) будто бы находится в любовной связи со Змеем (хотя связь «и насильственная»). Для подтверждения этих идей привлекается даже мотив возлежания княгини со змеенышами (из сибирского варианта С. И. Гуляева: вместо Забавы выведена княгиня Апраксия). Кстати сказать, авторы статьи должны были бы знать, что этот мотив вошел в былину из духовных стихов о Федоре Тироне [34] и его исконная принадлежность былине крайне сомнительна. В целом трактовка сюжета былины оказывается сопряженной с уяснением мифологически осмысленных родо-племенных отношений: «. . .Добрыня, убивая Змея и освобождая женщину, отказывается вступить в связь с княжеским родом по женской линии» (с. 97).

В трактовке былины отстранены все существующие в науке интерпретации сюжета. Право авторов на новизну несомненно, но нет и никогда ни у кого не было права освобождать себя от изучения того, на каких фактах основывались прежние толкования сюжета. Допускаю, что рамки статьи не позволили авторам поступить иначе, но ведь беда и в том, что анализ сюжета весьма искусствен в подборе одних фактов при полном пренебрежении другими, противоречащими им, а кроме того, поражает игнорированием горького опыта ошибок и заблуждений в былиноведении. Еще в 1924 году А. П. Скафтымов писал о недопустимости превращать былиноведческие разыскания «в бесполезную игру эрудиции и остроумия».[35] Слова адресованы исследователям, идущим вслед В. Ф. Миллеру, но резон посчитаться с ними и всем иным.

Наиболее проницательные из последователей В. Ф. Миллера и сами понимали шаткость своего толкования эпоса и искали прочных основ для другого рода трактовок былин. Приведем суждения Б. М. Соколова, относящиеся к 1918 году: «Одну из причин неустойчивости, разнообразия и даже противоречивости научных объяснений и заключений о наших былинах следует прежде всего видеть в *неустановленности* до сих пор самого *метода изучения былин*. Эта невыработанность метода и неустойчивость критериев сказывается прежде всего на трудной работе по воссозданию *основного* вида, *зерна* былины и ее постепенной литературной эволюции (это воссоздание базируется на тщательном анализе и взаимной сверке всех существующих пересказов), что вменяется теперь в необходимую обязанность каждому исследователю любого былинного сюжета. . . Исследователь должен *разложить* былину на ее постепенно налегавшие пласты, должен отделить все позднейшее, случайное и реконструировать древний первоначальный вид песни».[36] Б. М. Соколов особо говорил о важности разработки «научных критериев» в такой предварительной работе, «чтобы предостеречь исследователя от соблазнительной мысли подобрать из отдельных пересказов только те черты и особенности, какие укладываются в его априорную схему».[37]

И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин в своей статье как раз и демонстрируют отсутствие такой системы «научных критериев». Это делает возможным невероятные (точнее сказать, столь же, как нередко бывало в прошлом, невероятные) толкования эпических сюжетов, и напрасна уверенность авторов в том, что они подтверждают раскрепощающую силу своей исторической концепции для изучения эпоса.

Неубедительными представляются все трактовки «сквозных мотивов» былин, сближенных авторами с змееборческим сюжетом о Добрыне. Простая ночевка Алеши Поповича у реки, утреннее умывание, молитва, чтобы дождь пролился на бумажные крылья змея, кажутся авторам подтверждением ритуально-инициальной сути типовой былинной ситуации, хотя и трансформированной. Даже Илья Муромец, испивший целящей воды у странников, вопреки приведенным предположениям П. А. Бессонова, который не видел ничего языческого в первом богатыре русского эпоса, оказывается вовлеченным в круг идей авторов статьи. Эпизод, повествующий о купании Васьки Буслаева, тоже пущен в дело и кажется им подтверждением их концепции. В по-

[34] См.: *Бессонов П. А.* Калики перехожие, вып. 3. М., 1861, № 121, стих 16—17, № 122, стих 141—143 и др. Ср. сходное место в «Житии св. Феодора Тирона» (Памятники старинной русской литературы, издаваемые графом Григорием Кушелевым-Безбородко, вып. III. СПб., 1862, с. 144—145).

[35] *Скафтымов А. П.* Поэтика и генезис былин. Очерки. М.—Саратов, 1924, с. 40.

[36] *Соколов Б. М.* Ближайшие задачи изучения русских былин (публикация В. М. Гацака). — В кн.: Фольклор. Поэтическая система. М., 1977, с. 286.

[37] Там же, с. 287.

lib.pushkinskijdom.ru

следнем случае они решаются спорить и с В. Я. Проппом, с которым, как правило, соглашаются: «Кощунство не может объяснить самого акта купания» (с. 97). А известно, что В. Я. Пропп просто присоединился к давно установившемуся толкованию этого эпизода.

Охват былин рассматриваемой концепцией становится все шире — и вот уже действительно древние мифологические традиции сюжета о Вольге усугубляются соображениями авторов о тотемистических воззрениях — а именно о родословной по женской линии: в подтверждение приведено известие о старинном обычае мадагаскарцев, считавших, что девушка, пожранная крокодилом, вышла за него замуж (см. с. 98).

Не входя в подробности других толкований, предложенных в статье И. Я. Фроянова и Ю. И. Юдина, отметим еще только то, что столь же произвольна и трактовка былины о Вольге и Микуле как отражения «столкновения двух уровней культуры, охотничьего и земледельческого», будто бы персонифицированных в главных героях. Отвести эту трактовку следует уже потому, что в былине о встрече Вольги с пахарем первый не охотник, а воин и намеревается с дружиной взимать «дань-получку» с мятежных городов. Сочетание сюжета о рождении Вольги, его походах и занятии охотой с былиной о пахаре Микуле обнаруживает контаминированность, неслаженность, отсутствие единства.[38] С этим нельзя не считаться исследователю при любом объяснении смысла былины.

Фольклористические ориентиры

Не по причине, о которой пишут И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин, наметился «застой» в науке об эпосе. Дело совсем не в том, что в прошлом столкнувшиеся в споре Б. А. Рыбаков и В. Я. Пропп добились, говоря словами авторов статьи, «наивысших научных достижений» в рамках своих концепций (с. 91), после чего будто бы вследствие исчерпанности самих этих концепций изучение эпоса и остановилось. Дело в другом — в отсутствии продуманного до мелочей исследовательского метода, дело — в недостатке теории, хорошо аргументированной, основанной на свойственной именно фольклористике как особой науке системе положений и приемов. Современной науке о фольклоре не принес пользы произвольно навязанный ей круг понятий, заимствованных из смежных дисциплин. Заимствование метода из лингвистики в ее структуралистическом варианте породило в науке об эпосе малопродуктивные догматические установки.[39] Обращение к безусловно полезной фольклористике этнографии достаточно ограничено природой и возможностями последней. Крупные ученые-этнографы со своей стороны решают вопрос о пределах, в которых фольклор может стать объектом этнографического изучения.[40] Литературоведение в главном достаточно обнаружило свое благотворное влияние на фольклористику. В особенности это касается всех аспектов изучения фольклора как поэтического творчества. Полная применимость литературоведческого подхода к фольклору обусловлена сходством художественного по своей сути материала, который равно изучается и фольклористом, и литературоведом. Нет сомнения, что литературоведческий подход принесет еще немало пользы в изучении фольклора: его образности, идейно-эстетической системы в ее историческом становлении и развитии, поэтики его жанров и стиля. Однако не менее важно осознать, что литературоведческий анализ необходимо органически соединять со специфическим фольклористическим, и на этом пути видится главная трудность, но в то же время и обнадеживающий выход из состояния, которое тревожит фольклористов. Если говорить только об изучении былин, то дело упирается в углубленную разработку проблем исторической и поэтической специфики эпоса как фольклорного творчества. Только в этом случае историческая разработка эпоса обретет надежные научные критерии.

Исходным моментом может стать уяснение тех сторон общей проблемы научного метода, которые были признаны наиболее важными еще Б. М. Соколовым у истоков эпосоведения советской поры. Можно лишь сожалеть о том, что ранняя кончина и ряд неблагоприятных обстоятельств помешали самому ученому продвинуть вперед решение осознанных им задач. Работа других исследователей эпоса осуществлялась в границах иной проблематики.

Некоторые из общих теоретико-критических суждений Б. М. Соколова были уже приведены в этой статье. Напомним также о том, что ученый сетовал на неразработанность метода исследования былинных вариантов. Несомненно, необходимо изучить традиционную связь вариантов между собой. Это чисто фольклористическая проблема. Литературо-

[38] См.: Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. 1. М., 1909, № 3; т. 2. М., 1910, № 115: из былины о Волхе—Вольге здесь лишь несколько стихов. Перед нами сюжеты разных былин, о чем свидетельствует их раздельное исполнение певцами: см., к примеру, там же, т. 2, № 146 и 147 и др.

[39] См. подробнее об этом: *Аникин В. П.* Некоторые актуальные проблемы современной фольклористики. — Филологические науки, 1981, № 2, с. 16—23.

[40] См.: *Бромлей Ю. В.* 1) Этнос и этнография. М., 1983, с. 223—228; 2) Очерки теории этноса. М., 1983, с. 135—136.

lib.pushkinskijdom.ru

вед, даже текстолог, в исключительных случаях бывает занят разрешением аналогичных вопросов, притом в рамках творчества одного автора или творческой истории списков — редакций какого-либо одного произведения. Фольклорист постоянно имеет дело с множеством вариантов, и каждый из них важен не только сам по себе, но и как грань, проявление массового творческого процесса и массового бытования фольклорного произведения. Варианты нуждаются в классификации, делении на группы, версии, и не по воле исследователя, который считает приемлемым любой свой аналитический подход, а по смыслу, объективности того содержания, которое выражено в фольклорном тексте, т. е. при учете в первую очередь развития сюжета, характера образности, запечатленных идей и особенностей стиля. Нередко и в таком подходе видят исследовательский субъективизм. Упрек имел бы силу, если бы фольклорный текст (запись былины) не был взят как смысловое целое, был взят как подтверждение априорной идеи изучающего. Смысловое целое былины выражено во всех частях сюжета (составляющих его эпизодов, мотивов), во всей образности и стилевых формах как художественной системе. Определенность и характерность ее известна, и в разных отношениях описывалась фольклористами. Для былин стало возможным даже составление каталога типовой номенклатуры в обозначениях эпических действий, самих действующих лиц, эпитетов, других клишированных стилевых особенностей языка. По существу, именно такая работа была выполнена еще в дореволюционную пору Н. В. Васильевым в его «Указателе» к «Онежским былинам» А. Ф. Гильфердинга.[41]

Объективно проведенный разбор и идейно-художественная критика всех наличных записей былины сами по себе ведут к выяснению групп вариантов, версий по сюжетным решениям, а в случае изучения сходных былинных сюжетов и к установлению степени этого сходства в сближаемых сюжетах или их частях: эпизодах, мотивах — словом, появляется возможность выносить заключение об отношении сюжета к сюжету. Эту работу по сличению записей Б. М. Соколов и другие исследователи называли «критикой песенного текста». Ученый сожалел о том, что принципы такого изучения в эпосоведении не выработаны.[42] Этого не сделано и поныне, но изучение вопроса не стояло на месте, и уже существуют по-своему содержательные опыты, разработан ряд важных понятий фольклористической текстологии. К числу их относится талантливая работа П. Д. Ухова.[43]

Былинная текстология (в первую очередь — уяснение внутритекстовых отношений вариантов, их групп, версий между собой), конечно, не самоцель. На базе такой подготовительной работы и помня о специфическом характере самого процесса преемственной передачи устного текста от сказителя к сказителю, нужно решать вопросы историко-хронологического приурочения вариантов, их групп и версий. Движение древнего эпоса в целом и каждой былины в отдельности через столетия к нашему времени сопровождалось возникновением в каждый относительно самостоятельный период народной истории специфической трактовки сюжетов, их эпизодов, мотивов, стиля. В конечном счете формировался обобщенный смысл всего целого былины, варьировавшийся на протяжении веков. След этого движения былины из глубины веков к нам отразился в разнообразных вариациях сюжетной трактовки, в структуре эпизодов и мотивов.

Для выяснения отношения вариантов и версий, их компонентов — состава былин к истории ничем не заменимым оказывается богатство существующих в науке приемов хронологического и локально-географического приурочения былинных текстов через изучение и толкование их именной, географической номенклатуры, через опознание в бытовых описаниях, в жизненных подробностях сцен хронолого-временной и местной характерности. Совокупное применение этих приемов в особенности эффективно, так как открывает путь к взаимной проверке одних данных другими. Это подтверждено прошлым и недавним опытом исследования былин.[44]

Когда будет произведена и эта работа, тогда и только тогда можно ставить и решать вопрос о реконструкции недошедших былинных текстов, вопрос об их древнейших изводах, к которым ближе всего стоит одна или несколько (группа) наличных записей-текстов. Эти новые вопросы с неизбежностью решаются вслед за сверкой результатов классификации и уяснением хронологических и региональных свойств вариантов и версий. Когда классификация и историко-хронологическое приурочение вариантов текста не сопровождались установлением древнего извода, то вся эта трудная работа, заслуживающая похвалы сама по себе, оставляла чувство неудовлетворенности, впечатление незаконченности. Таковы многие текстологические и источниковедческие исследования (не только

[41] Сборник ОРЯС, 1909, т. XI, вып. II.

[42] *Соколов Б. М.* Указ. соч., с. 287.

[43] *Ухов П. Д.* Атрибуции русских былин. М., 1970. См. также: Принципы текстологического изучения фольклора. Сб. статей. Отв. ред. Б. Н. Путилов. М.—Л., 1966.

[44] См., например: *Липец Р. С.* Эпос и древняя Русь. М., 1969; *Плисецкий М. М.* 1) Историзм русских былин. М., 1962; 2) Взаимосвязи русского и украинского героического эпоса. М., 1963.

lib.pushkinskijdom.ru

статьи, но и содержательные комментарии к сборникам былин), осуществленные в 30—50-е годы. Лишь немногие ученые (В. И. Чичеров, А. М. Астахова и некоторые другие) отваживались и в работах, ограниченных особыми для своего времени концептуальными соображениями, ставить вопросы изучения эпоса в исторической ретроспекции — как правило, не глубже XVIII века. В особенности ценна книга В. И. Чичерова.[45]

Конечно, работа по уяснению исторической хронологии и региональной локализации вариантов и версий былины не простая, но она и не такая, чтобы ее считать невыполнимой. Реконструкцию древнего текста Б. М. Соколов считал возможным осуществлять на основе изучения «психологии и законов песенного творчества».[46] В общем виде мысль об этом может быть сочтена верной, но кто уяснил эту самую «психологию» и «законы»? Опыт абстрактно-психологической трактовки искусства певцов былин, предложенный А. П. Скафтымовым, не нашел продолжения не только по причине трудности темы, но главным образом из-за крайней сомнительности успеха при отвлеченном, неконкретном толковании психики народного сказителя. Проблема остается открытой, но в принципе при решении она может дать много полезного для науки об истории эпоса. Пока же трудно использовать для эпосоведения и то немногое, чем располагает наука в области уяснения психологии художественного творчества в его специфическом фольклорном проявлении.

Перспективнее в виде некоторой компенсации еще не ясных законов и психологии фольклорного творчества воспользоваться при «критике текста» изучением сложного состава былинного повествования во всей его социально-сословной противоречивости и с тем психологическими влияниями, которые порождались разной средой исполнителей и творцов эпоса. Историческому анализу сильно мешает запутывающий суть дела социально недифференцированный подход к изучению былинного текста. Становится первейшей необходимостью при разборе и оценке вариантов устного текста отделять массово-поэтические начала и формы былинного творчества от сопутствовавших ему и нередко паразитировавших на нем видов творчества профессиональных и полупрофессиональных певцов средневековья: в первую очередь исполнителей и творцов духовных стихов, а также скоморохов. Их незначительное и отрицательное влияние на эпос с очевидностью выявляется при текстологическом анализе былинных вариантов, и не учитывать этого обстоятельства равносильно заранее обречь историческое исследование эпоса на неуспех. Ограничусь некоторыми примерами.

В былине «Добрыня и Змей» влияние духовно-церковной разработки эпической темы выразилось в привнесении мотива предречения неизбежной победы богатыря над чудовищем, в неожиданном обретении на берегу Пучай-реки колпака земли греческой, в рассказе об окончательной победе Добрыни над Змеем с помощью небесных сил, в ряде других тематических и композиционных подробностей, об одной из которых уже шла речь (эротическая детализация повествования о пленнице Змея) при разборе интерпретации былины И. Я. Фрояновым и Ю. И. Юдиным. Следует обратить внимание на идейно-художественную функциональность этой особой разработки сюжета и соответствующую ей детализацию действия. В вариантах былины можно указать на иные тематические «параллели» и на иную общую трактовку сюжета. Соединение исключающих друг друга компонентов разных сюжетных разработок и разных детализаций (порой в одной и той же записи былины) придает всему целому былины сложный, противоречивый характер и смысл. Рассмотрим, например, предречение победного исхода действий Добрыни против Змея в особом церковно-религиозном осмыслении: оно ослабляет драматизм сюжета; интерес к героическим действиям богатыря смещается в сторону передачи и выражения наивного религиозного провиденциализма. Такова же идейно-художественная функция и других аналогичных подробностей былинного действия. Колпак греческой земли, прозрачное иносказание «куколя» христиан — наломников по святым местам, становится единственным оружием, которым богатырю удается победить змея. О прочих подробностях не приходится много и говорить, так ясно их функциональное назначение. Мысль о незримой, но присутствующей воле небес, ниспославших в ряде вариантов былины даже ангелов к богатырю, чтобы он мог победить чудовище, очевидна. Однако столь же очевиден привнесенный, внешний характер всей этой тематической и сюжетно-композиционной детализации. В варианте былины, пропетой П. Н. Рыбникову А. Е. Чуковым, говорится о святом колпаке — богатырь его пускает в дело, но одновременно сказитель пел: «На кресте был у Добрынюшки булатен нож».[47] Нож не просто упомянут, а осознавался А. Е. Чуковым как боевое оружие — и это засвидетельствовано вариантом, спетым этим же певцом А. Ф. Гильфердингу: «Он (богатырь, — *В. А.*) хочет распластать ей (змее, — *В. А.*) груди белые».[48]

---

[45] *Чичеров В. И.* Школы сказителей Заонежья. М., 1982 (написана в 1941 году).

[46] *Соколов Б. М.* Указ. соч., с. 287.

[47] Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. 1, № 25, стих 79.

[48] *Гильфердинг А. Ф.* Онежские былины. СПб., 1873, № 148, стлб. 745.

lib.pushkinskijdom.ru

Народные певцы, как показывает и вариант А. Е. Чукова, пытались вернуть сюжету даже при упоминании колпака и креста несимволическую мотивировку. Колпак оказывается необычайно тяжелым — в нем три пуда, а с песком или землей он еще тяжелее, и богатырь использует его как метательное оружие. Самый эпизод схватки со Змеем (змеей) становится рассказом о находчивости богатыря. В результате религиозная трактовка сюжета сильно побледнела.

Духовно-религиозная подача действия, как замечено, проступает и в рассказе о втором, окончательном бое Добрыни с чудовищем. Богатырю не под силу одолеть Змея. Как пел А. Е. Чуков, раздался небесный глас — Добрыне велено биться с чудовищем еще три часа: «Ты побьешь змею проклятую». Добрыня бьется эти три часа — и побивает змею. Но ее кровь течет трое суток — Добрыня «не мог. . . крови той переждать» и снова хочет отступиться. Опять раздается с неба глас, который учит богатыря, как надо поступить — ударить копьем в землю и приговаривать, чтобы земля расступилась «на четыре четверти» и пожрала змеиную кровь.[49] Только свершив повеленное, богатырь смог спуститься в нору и вывести из нее Забаву.

Снижение героической темы и замещение ее духовно-религиозной не могли остаться не замеченными певцами, которые сохраняли традиции чисто богатырского осмысления сюжета. А. Е. Чуков попытался устранить религиозную трактовку былинного действия: в сборнике П. В. Киреевского помещен вариант, записанный от него в 1859 году и перепечатанный из «Олонецких губернских ведомостей». Сказитель просто пропел о Добрыне:

Дрался со змией он трои сутки,
Он убил змию-то проклятую. . .[50]

Такой ход события возвышает богатыря, поднимая значение его личного героического деяния.

Не менее важно разобраться и во влиянии на былинный текст искусства скоморохов. Последствия скоморошьих вариаций былинных сюжетов были слишком велики, чтобы их не заметили исследователи эпоса. Другое дело — как оценивать деятельность и степень воздействия скоморохов на былины. Не предпринимая сколько-нибудь обстоятельного освещения этого большого вопроса,[51] как и в случае с рассмотрением влияния на эпос творчества певцов духовных стихов, ограничимся немногими примерами. Нашей целью является отметить лишь самый факт противоречий и несообразностей, которые привнесены скоморохами в традиционное эпическое искусство непрофессиональных народных сказителей.

Все исследователи былины «Василий Игнатьевич и Батыга» отмечали несомненное влияние на нее скоморохов. В частности, это выразилось в народной переделке величавых эпических стихов о чистых полях у Пскова, о широком раздолье у Киева, о высоких Сорочинских горах, о колокольном звоне в Новгороде. Торжественность былины оборачивается полным снижением темы — упоминаются тертые калачики Валдая, ярославские щапливые щеголихи, дешевые поцелуи в Белозерской стороне, широкие подолы пудожанок, толстобрюхие бабенки Ленмозера и прочее.[52] Широкая «география» в охвате городов и краев выдает в творцах этих стихов бродячих бывалых людей, какими были скоморохи. Ощущение их вмешательства в разработку эпического сюжета никогда не оставляет слушателя этой былины. В ее герое, освободителе Киева от врагов, подчеркнута бесшабашность, отвага и удаль пьяницы. Про Василия пели:

Жил-то был голь кабацкая,
Пропил-промотал все житьё бытьё
свое. . .[53]

Великий питух Василий постоянно опохмеляется, обманом выпрашивает у Батыги одну чару зелена вина за другой.[54] Только опохмеленный Василий способен сидеть на коне, владеть копьем и луком. Все эти и другие подобные детали резко противоречат эпическому повествованию о грозной скачке богатыря на коне навстречу врагам:

Едет Василий ко Батыги на лицо
На своем кони он на доброём
И на том седли на окованоём,
Реки озёра между ноги пускал,
Сини моря ён около скакал,
На горы высоки выскакивает,
Хвост по земли растилается,
Грива под копыта подвивается,
Огненный пламень вымахивает,
Тым луком калёным выстреливает,
Вострым копьем он помахивает.[55]

Если даже допустить, что это место непосредственно заимствовано из других былин, то даже в этом случае требуется объяснить, как могло возникнуть такое противоречие, факт которого несомненен. В. Ф. Миллер был прав, когда писал: «Просмотрев все варианты былины

[49] Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. 1, № 25, стихи 198, 203, 211—212.

[50] Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 2, с. 28, стихи 177—178.

[51] См. последнюю по времени работу на эту тему: *Белкин А. А.* Русские скоморохи. М., 1975.

[52] *Гильфердинг А. Ф.* Онежские былины, № 60, стлб. 326 и др.

[53] Там же, № 66, стлб. 359.

[54] См. там же, № 18, 41, 60 и др.

[55] Там же, № 66, стлб. 360.

lib.pushkinskijdom.ru

о Василии и Батыге, мы видим, что основной ее тип довольно беден содержанием. Подвиги Василия описываются кратко: больше внимания сосредоточивается на его пребывании в кабаке и многократном опохмелении то в гриднице князя Владимира, то в стане Батыя. Это смакование кабацкой сцены и зелена вина уже само указывает и на слагателей былины, и на среду, для увеселения которой она сложена. Это — грубая среда любителей „кружала государева", кабацких заседателей, „веселых людей" скоморохов».[56]

Итак, каким же в целом должен быть путь исследования, чтобы историческое изучение шло возможно успешнее? Ответ на вопрос представляется таким: от предварительно произведенного текстологического, историко-хронологического и регионально-локализирующего рассмотрения всех доступных науке записей каждой из былин в сочетании с уяснением и отстранением всех посторонних традиционному искусству былины социально-сословных и профессионально-творческих воздействий можно переходить к реконструкции древнейшего извода, а равно к объяснению былины как творчества, одновременного или близкого тем реальным событиям и деяниям, о которых в них поется. Многочисленные и разнообразные исследовательские опыты, которые имели несчастье миновать обязательную предварительную текстологическую и историко-хронологическую, локализующую работу, приводили и приводят (не слишком ли часто?) к неудачам, хотя частности иного такого поиска могли сопровождаться и живостью, и меткой догадкой, и соображениями, которые, вероятно, оправдаются, когда будет построено грандиозное здание истории эпоса в его начальном состоянии (IX—XIV века), переработавшем в себе традиции мифа и сказки, в последующем бытовании и изменениях вплоть до нового времени и нашей эпохи, до которой докатилась волна древнего искусства. Но чтобы встало такое здание, необходимо не повторять ошибки прошлого, а идти дальше, идти, уяснив себе самый подход к изучению былин, — словом, разработать теорию и метод решения сложнейшей научной проблемы.

[56] *Миллер В. Ф.* Очерки русской народной словесности, т. I, с. 310.

lib.pushkinskijdom.ru

Ф. М. Селиванов

К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ ИСТОРИЗМА РУССКОГО ЭПОСА

В дискуссии начала 60-х годов об историзме русского эпоса сближения противостоящих точек зрения не произошло, скорее, наоборот, они поляризовались. В течение 20 лет эпосоведы оставались на занятых позициях. Статья И. Я. Фроянова и Ю. И. Юдина «Об исторических основах русского былевого эпоса», открывающая новую дискуссию («Русская литература», 1983, № 2), воспринимается на первый взгляд как стремление к завершенности неоконченного спора. От такой статьи по ее «рангу» надо ожидать, что: 1) предлагаемые научные решения отличаются принципиальной новизной; 2) методика исследования и выводы, если они основаны даже на ограниченном материале, имеют более общее теоретическое и методологическое значение; 3) объективно учтено сделанное предшественниками и научными противниками в сфере проблем, затрагиваемых дискуссией.

И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин начинают свою статью с историографического экскурса, содержащего краткие характеристики некоторых трудов и исследователей исторического направления в изучении былин. Здесь книга В. Я. Проппа «Русский героический эпос» оценена как «наивысшее научное достижение» «исторического направления в советской фольклористике» (с. 93).

В течение трех последних десятилетий характеристики старой исторической школы не вытекали из серьезного освоения ее научного наследия. В. Ф. Миллер признавал «летописное известие основой былинного содержания»; [1] историческая школа «рассматривала произведение фольклора как точное отражение событий» [2] или даже «фотографическое отражение отдельных фактов и явлений действительности».[3] Несостоятельность подобных суждений показана Л. И. Емельяновым. Казалось бы, после двух его статей [4] надо, по крайней мере, объективнее оценивать методику и достижения ученых исторической школы. И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин снова утверждают: «Задачу фольклориста В. Ф. Миллер усматривал в том, чтобы найти соответствие между былинными реалиями и письменными древнерусскими свидетельствами. Началось увлечение фактографией, столь характерное для школы В. Ф. Миллера» (с. 90).

Допуская даже, что эта задача была в конце XIX—начале XX века единственно существенной, не следует забывать об ее огромном научном значении. Книга «Русский героический эпос», автор которой демонстративно отверг сопоставление былин с письменными древнерусскими источниками, была бы невозможна без опоры на обширнейший научный материал, добытый предшественниками В. Я. Проппа (которых он довольно нелестно оценивал).[5] Современные концепции историзма — в решающей степени следствие всего пути развития русской фольклористики, в которой одно из ведущих мест принадлежит историческому направлению.

Внесение динамизма в исследования былин авторы связывают с именем В. Я. Проппа, противопоставляя его Л. Н. Майкову (редкий вехи бедного русского эпосоведения!). Прежде чем говорить о *динамизме*, надо уяснить возможные значения этого понятия применительно к предмету нашего разговора.

Историческая картина древней Руси, восстановленная Л. Н. Майковым по былинам («О былинах Владимирова цикла». СПб., 1863), действительно статична, поскольку произведения русского эпоса рассматривались как однажды возник-

---

[1] *Акимова Т. М.* Былины. — В кн.: Русское народное поэтическое творчество. Под ред. А. М. Новиковой и А. В. Кокорева. М., 1969, с. 246.

[2] *Сидорова Ю. Н.* Буржуазные школы в русской фольклористике и борьба с ними. — В кн.: Русское народное поэтическое творчество. Под ред. П. Г. Богатырева. М., 1956, с. 132.

[3] *Баранов С. Ф.* Русское народное поэтическое творчество. М., 1962, с. 59.

[4] *Емельянов Л. И.* 1) Методологические принципы исторической школы и их критика в советской фольклористике. — В кн.: Русский фольклор, XVI. Л., 1976; 2) О границах метода и «единицах историзма». — В кн.: Русский фольклор, XIX. Л., 1979.

[5] См.: *Пропп В. Я.* Русский героический эпос. М., 1958, с. 12—14. Теоретическую часть русской академической науки В. Я. Пропп «приговорил» к «полной несостоятельности. . . во всех отношениях» (с. 14).

lib.pushkinskijdom.ru

ние отклики на конкретные события X—XII веков, без учета предшествовавшей фольклорной традиции и последующих трансформаций в устном бытовании. Но за год до книги Л. Н. Майкова появилась монография Ф. И. Буслаева «Русский богатырский эпос». Движение от предполагаемых мифов (ныне это уже не оспаривается) к изображению исторического бытия народа, процессы преобразования эпоса под воздействием событий и явлений древнерусской истории Ф. И. Буслаев показал завидно динамично. Достаточно посмотреть «Южнорусские былины» А. Н. Веселовского (СПб., 1881—1884), чтобы увидеть вполне определенную «динамическую» тенденцию к раскрытию истории сложения былин по следам их сюжетов и мотивов, имеющихся в древних письменных источниках и произведениях различных фольклорных жанров, восточнославянских и иноязычных.

Русский эпос как «стройный, цельный организм»[6] со своими закономерностями развития «внутреннего строя жизни» в нем (в современном обозначении: художественного мира), со сменой богатырских поколений и сюжетов, с движением былин и героев в эпическом времени находим в книге О. Ф. Миллера «Илья Муромец и богатырство киевское» (СПб., 1869). «Мифологическое» в книге — лишь исходный слой эпоса, реконструируемый как общеиндоевропейское наследие и, как все реконструируемое, схематичный, статичный; то же в какой-то степени и у Ф. И. Буслаева при описании доисторического всеобъемлющего народного эпоса, обломки которого — дошедшие до нового времени былины и сказки, пословицы и загадки. . .

В. Я. Пропп приписал всей «старой науке» представление об однократности актов создания былин. Однако, утверждая, что «любая былина относится не к одному году и не к одному десятилетию, а ко всем тем столетиям, в течение которых она создавалась, жила. . .»,[7] он лишь повторил мысль, высказанную задолго до него. О. Ф. Миллер, в частности, писал: «. . . он (русский эпос, — *Ф. С.*) слагался веками и. . . достигнутое в нем есть плод преемственного труда целых поколений».[8] Заявив о взгляде на бытование каждой былины как на процесс, В. Я. Пропп при изложении своих наблюдений оставил этот тезис. Смена типов эпических сюжетов во времени — вот в чем собственно динамичность концепций В. Я. Проппа. Но, замкнув исследование конкретных былин на задаче раскрытия их «идей»,[9] ученый фактически восстановил статику: каждая былина по своей «идее» оказалась привязанной к эпохе с весьма расплывчатыми историческими контурами.

На долю дореволюционного исторического направления И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин отводят лишь попытку внесения динамизма в исследования былин. На самом же деле ученым этого направления в конце XIX—начале XX века удалось представить почти каждое из исследуемых эпических произведений в процессе, в движении. Не случайно в своем программном высказывании («Я больше занимаюсь *историей* былин и отражением *истории* в былинах. . .») [10] В. Ф. Миллер на первое место поставил *историю* былин. Ф. И. Буслаев рассматривал «менее сложные, первичные основы народного эпоса», «отличая первоначальное от позднейшей примеси».[11] В. Ф. Миллер подчеркнуто противопоставил буслаевской свою методику, начиная исследование истории былин «не от времен доисторических, не снизу, а сверху».[12] Изучение русского эпоса с «верхних слоев» приводило ученого к преувеличению их значения и к скептицизму в отношении сохранности в былинах следов домонгольской поры,[13] но в данном случае речь идет не об истинности исторических приурочений, а о «динамизме» исследований В. Ф. Миллера.

---

[6] *Лобода А. М.* Русские былины о сватовстве. Киев, 1904, с. 50.

[7] *Пропп В. Я.* Русский героический эпос, с. 26.

[8] *Миллер О. Ф.* Былины. — В кн.: *Галахов А.* История русской словесности, древней и новой, т. I. СПб., 1880, с. 104.

[9] В одной былине исследователи вычитывают разные «идеи», отсюда расхождения в исторических приурочениях (см.: *Азбелев С. Н.* Историзм былин и специфика фольклора. Л., 1982, с. 6—15). Укажу на пример несколько иного плана. О. Ф. Миллер находил в основе былины о Вольге и Микуле «возвеличение мужицкого, деревенского» перед князем, воином, а Микулу рассматривал как представителя «окрепшей, сложившейся земли русской» в ее общинном значении («Илья Муромец и богатырство киевское», с. 205, 220—223, 253). «Весь смысл былины, — пишет В. Я. Пропп, — в последовательно проведенном посрамлении Вольги и возвеличении Микулы», который пашет, возможно, «на общинной земле» («Русский героический эпос», с. 381). Основной смысл былины определен двумя учеными почти одинаково, но у О. Ф. Миллера былина поставлена в начало русской эпической истории, а у В. Я. Проппа — в конец ее: она «могла сложиться только тогда, когда классовые противоречия настолько обострились, что крестьянство уже начало сознавать себя и свое значение и противопоставлять себя другим классам» (с. 374).

[10] *Миллер Вс.* Очерки русской народной словесности, [т. I]. М., 1897, с. IV.

[11] *Буслаев Ф. И.* Народная поэзия. Исторические очерки. СПб., 1887, с. 215.

[12] *Миллер Вс.* Очерки, т. I, с. IV.

[13] Там же, с. 97.

lib.pushkinskijdom.ru

Начатое О. Ф. Миллером изучение русского эпоса в его *внутренней эволюции*, независимой от текущей истории в ее конкретностях на малых отрезках времени, было продолжено В. Я. Проппом. У О. Ф. Миллера в центре внимания была эволюция персонажей, В. Я. Пропп поставил акцент на сюжетах, что определило дальнейшие исследования на этом пути — Ю. И. Смирнова с его «эволюционными цепочками» сюжета,[14] Б. Н. Путилова с его типологическими построениями.

«Новый» подход к изучению историзма русского эпоса И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин иллюстрируют разбором двух былин («Добрыня и Змей», «Вольга и Микула»), глубокая древность сюжетных основ которых общепризнанна.

Хотя авторы отказались от «символической» интерпретации былины о Добрыне и Змее В. Я. Проппом, все же исследование пошло по руслу, им намеченному. И дело даже не в том, что змееборчество в былинах освещается с точки зрения досказочного обрядово-мифологического значения этого сюжета, раскрытого В. Я. Проппом в его «Исторических корнях волшебной сказки». Главное, что «змеиная» родословная эпического князя Владимира и княжеской семьи (через образ Волха Всеславьевича) выводится благодаря разысканиям в сфере внутренней эволюции сюжета и его мотивов. Никакими собственно историческими аналогиями такой эволюции не объяснить. Отдавая должное новизне обрядово-генетического толкования образа былинного князя, трудно согласиться с перенесением возможного исходного значения змееборчества на былину о Добрыне и Змее.

Символическому толкованию «шапки земли греческой», которой Добрыня побивает Змея, И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин противопоставляют ее «предметное значение», из которого извлекается «идейный смысл сюжета». Эта шапка, по их предположению, трансформация магического «конусообразного колпака», применявшегося в древнейших обрядах инициации. Противопоставление древнего-этнографического значения предмета и «художественного воплощения» определенной идеи неоправданно: в одном случае это реальный колпак с магическими атрибутами в системе обряда инициации, в другом — греческой земли головной убор, включенный в художественную систему освоения эпосом положения Русской земли (не родовой или племенной этнической общности, а государственной) среди других народов.

«Символическая трактовка шапки земли греческой, — говорится в статье,— малоубедительна еще и по той причине, что символ есть застывшая, устойчивая метафора, а метафора, по наблюдениям самого В. Я. Проппа, для эпоса не характерна» (с. 94). Сначала символ подменен метафорой, а раз метафоры в былинах нет (что неверно). . . не может быть и символа! Однако «застывшая метафора» — лишь один из возможных способов образования словесного символа. В былинах же, как и в других песенных фольклорных жанрах,[15] обычны символические образы (и предметы), ситуации, картины.[16]

В 30-е годы Н. П. Сидоров находил в былине о Добрыне-змееборце отражение «реально-символического» мышления, сказавшегося в литературе древней Руси.[17] Параллели, приведенные в его статье из письменных (летописных и апокрифических) источников к ситуациям, связанным с купанием Добрыни и его боем со Змеем, убедительны. Трудно допустить, что авторы цитируемых Н. П. Сидоровым сочинений вкладывали в свои символические уподобления давно забытый обрядовый смысл; и вряд ли в древней Руси по характеру мышления между создателями былин и авторами письменных произведений была непроходимая пропасть.

В том же аспекте и с учетом бытовой фантастики древней Руси анализирует былину о Добрыне и Змее В. П. Автономова.[18] Формально развитие некоторых сюжетов былин напоминает сказку, находит она, но это сходство внешнее, определяющей в организации сюжета является логика реальных поверий, обычаев и культовых действий.[19] Т. А. Золотова, проходя мимо привлеченного В. П. Автономовой для объяснения былины литературного материала, показывает, что сказочная сюжетная канва и сказочные мотивы (трансформированные и в других идейно-художественных функциях) проступают в былине довольно явственно.[20]

Возможно, в дальнейшем содержание и форма этой эпической песни будут изу-

---

[14] См.: *Смирнов Ю. И.* Славянские эпические традиции. Проблемы эволюции. М., 1974, гл. IV. Состязание с солнцем (эволюционная цепочка).

[15] См.: *Астафьева-Скалберге Л. А.* Символика в русской народной лирической песне. Автореф. канд. дис. М., 1971, с. 5.

[16] См.: *Селиванов Ф. М.* Символика в былинах. — В кн.: Художественные средства русского народного поэтического творчества. М., 1981, с. 28—42; *Чернявева И. Г.* О соотношении среда — творец — тексты — потребители текстов (на примере былин). — В кн.: Фольклористика Карелии. Петрозаводск, 1980, с. 21—23.

[17] *Сидоров Н. П.* Заметка к былинам о Добрыне-змееборце. — В кн.: Памяти П. Н. Сакулина. М., 1931, с. 259—265.

[18] *Автономова В. П.* Художественное своеобразие фантастики в русском героическом эпосе. Саратов, 1981, с. 18—44.

[19] Там же, с. 81.

[20] *Золотова Т. А.* Змееборческие мотивы в сказках и былинах. Автореф. канд. дис. М., 1983.

lib.pushkinskijdom.ru

чены в не подозреваемых ныне связях и отношениях. Было бы опрометчиво выделять один аспект изучения как единственно правильный. Чем многостороннее исследование былин, тем больше данных для суждений об их генезисе и собственной истории, об их связях с историей народа, его общественного сознания и художественного мышления.

Изучение былины о Вольге и Микуле в этнографическом аспекте, особенно с точки зрения ее связей с аграрными обрядами и песнями восточных славян, было бы весьма полезным. Но при переходе от первого эпического произведения ко второму И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин круто меняют ракурс освещения. Теперь их занимает преимущественно историческая интерпретация былины, заданная набором риторических вопросов В. Я. Проппа Б. А. Рыбакову,[21] ответы на которые и в 60-е годы можно было найти в эпосоведческой литературе. В историческом приурочении и истолковании былины о Вольге и Микуле[22] авторы наследуют точку зрения, высказанную П. А. Бессоновым (при первой публикации былины) [23] и обстоятельно развитую в работах О. Ф. Миллера,[24] М. Г. Халанского,[25] Н. И. Коробки.[26] Правда, авторы не называют имен конкретных исторических лиц, но вполне определенно говорят о той же эпохе и о тех же явлениях, что и названные исследователи: «. . .былина, хотя и фрагментарно, но довольно точно воспроизводит историческую действительность второй половины IX—X века. И Вольга, как изображен в ней, — типичный представитель этой действительности» (с. 100). В трактовке взаимных отношений князя Вольги и «свободного сельского жителя» Микулы Селянинновича И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин повторяют в кратком варианте соображения О. Ф. Миллера о «вольнокиевском» общинном начале и «уравнивающем всех законе».[27]

Если не касаться спорной концепции истории Киевской Руси И. Я. Фроянова, а остаться на почве эпосоведения, то предлагаемое в дискуссионной статье решение — повторение пройденного: в начале 50-х годов, при «господстве» концепции Б. Д. Грекова, со ссылками на его труды, И. П. Цапенко обосновывал точку зрения (аргументация в статье Фроянова и Юдина повторяется), согласно которой временем создания былин могла быть только эпоха военной демократии, переходная от первобытно-общинного строя к классовому,

---

[21] *Пропп В. Я.* Об историзме русского фольклора и методах его изучения. — В кн.: Русская литература. Л., 1968, с. 20. (Уч. зап. ЛГУ, № 339. Серия филологич. наук, вып. 72).

[22] Ряд суждений авторов статьи опирается на невнимательно прочитанные тексты былины, на сомнительные примеры.

На с. 100: «Любопытно отметить, что Микула иногда выступает в качестве жителя Киева». В путаном отрывке Шальского лодочника (Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. II. М., 1910, № 147), на который авторы ссылаются, Киев оказался на месте города, в который неизвестно откуда и зачем едет Вольга с дружиной. Дальше в прозаической части записи ясно обозначено, что Микула живет не в городе с подменным названием, а в «своем поселыце».

В пользу предположения о позднем введении дружины в былину о Вольге и Микуле авторы пишут: «. . .в некоторых записях былины дружина вовсе не фигурирует» (с. 102, прим. 71). «Некоторой записью» оказался вариант И. Захарова (Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года, т. III. М.—Л., 1951, № 195), а в нем дружина есть и участвует в былинном событии: Вольга велит ей бросить «соху-ту в сторону», дружина, как и в других вариантах, не может выполнить поручение. Можно допустить, что в древнейшем сюжете о встрече пахаря с охотником дружина участия не принимала. Но сама по себе принадлежность ряда вариантов былины к композиционному типу дорожных встреч и приключений (по классификации Ю. И. Юдина) основания для такого допущения не дает. Авторы развивают известное положение о «наложении» образа Вольги — племянника князя Владимира — на архаический образ Вольги-волшебника. Былина о последнем персонаже просто не состоялась бы без дружины, благодетелем которой выступает Вольга (Волх) и для которой он завоевывает город (царство). Древний эпический Вольга сначала утрачивает дружину, чтобы снова обзавестись ею в Киеве?

Предположение о том, что Вольга первоначально был без дружины и лично состязался с пахарем (с. 101), должна была подкрепить одна из позднейших записей (Былины Пудожского края. Петрозаводск, 1941, № 8). Но данный текст выучен по книге и, кроме того, в нем, как констатируется в комментарии (с. 468), сказительница А. М. Пашкова «углубила социальные мотивы».

[23] *Бессонов П.* Заметка. — В кн.: Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, ч. I. М., 1861, с. XVIII—XXII.

[24] *Миллер О.* Илья Муромец и богатырство киевское, с. 203.

[25] *Халанский М. Г.* К истории поэтических сказаний об Олеге Вещем. III. Былины о Вольге (Волье) Святославиче или Всеславиче. — ЖМНП, 1903, ноябрь, с. 1—40.

[26] *Коробка Н. И.* Сказания об урочищах Овручского уезда и былины о Вольге Святославиче. — Изв. ОРЯС, 1908, кн. 1, с. 292—328.

[27] *Миллер О.* Илья Муромец и богатырство киевское, с. 647, 204—205, 220—223.

lib.pushkinskijdom.ru

феодальному. Патриархальные отношения между персонажами русского эпоса, если его считать возникшим при феодализме, противоречили бы «реализму былин». И. П. Цапенко отодвигал эпоху творения былин несколько вглубь от времени расцвета Киевской Руси, но в данном случае это дела не меняет.[28] И. П. Цапенко не был оригинален в такой трактовке русского эпоса. По существу, и у И. П. Цапенко, и в новой дискуссионной статье воспроизводится концепция, в XIX веке наиболее последовательно разработанная О. Ф. Миллером в книге «Илья Муромец и богатырство киевское», концепция с сильной тенденцией к идеализации патриархально-общинных отношений в первые века истории Древнерусского государства.

Статья И. Я. Фроянова и Ю. И. Юдина особых дискуссионных размышлений не стимулирует. Плодотворнее в этом отношении статья С. Н. Азбелева,[29] вместе с недавно выпущенной им книгой[30] вводящая в основной круг современных споров об историзме русского эпоса и предлагающая решение ряда вопросов с позиций современного исторического направления в изучении былин.[31]

«Одна из главных методических бед исторической школы — игнорирование в эпосе его наиболее важного ядра — сюжетики — и сосредоточение главного внимания на второстепенных моментах: именах, топонимике, реалиях».[32] В первой части утверждения Б. Н. Путилов в какой-то мере прав: сюжет в его типологическом значении у ученых исторического направления находится в некотором пренебрежении; несправедлива лишь оценка этой особенности в работах ученых исторической школы как беды. Такая же, если не большая, беда односторонности сопутствует типологическим построениям. Чтобы понять это суждение, вернемся к истории отношения эпосоведения к сюжету.

---

[28] *Цапенко І. П.* До питання про походження билин. — В кн.: Дослідження з мови та літератури. Київ, 1954, с. 135—156. (Наук. зап. Інституту суспільних наук АН УРСР, т. III).

[29] *Азбелев С. Н.* Народный эпос и история (К изучению национального своеобразия). — Русская литература, 1983, № 2.

[30] *Азбелев С. Н.* Историзм былин и специфика фольклора. Л., 1982.

[31] И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин опубликовали, кроме рассмотренной, статью «По поводу одной концепции историзма былин в новейшей советской историографии (в продолжение дискуссии)» (в кн.: Генезис и развитие феодализма в России. Проблемы историографии. Л., 1983, с. 13—35), где подвергаются критике работы С. Н. Азбелева, посвященные проблемам историзма русского эпоса (вторая половина статьи повторяет, с некоторыми вариациями, напечатанный в «Русской литературе» разбор былины о Вольге и Микуле). Авторы могут не соглашаться с конкретными историческими прочтениями и интерпретациями былин, обосновываемыми С. Н. Азбелевым, но они не вправе игнорировать научную систему доказательств автора книги, которые, в основном, оставлены критиками без внимания.

С. Н. Азбелев учитывает, что сюжет (неоднозначное употребление этого термина порождает недоразумения) «отливался из сплава поэтизированных отзвуков реального события и традиционных эпических мотивов», что «в былинном эпосе отлагалась, как правило (в поэтически концентрированной форме), память о событиях, весьма важных с точки зрения народной этики» («Историзм былин и специфика фольклора», с. 264—266). Критики С. Н. Азбелева находят, что в его работах «исторический смысл былин существует сам по себе, а стихийный вымысел — сам по себе» (с. 15). Но С. Н. Азбелев стремится выявить «общие закономерности эпической поэтизации фактов» (с. 267), т. е. становление художественного произведения как обусловленного уровнем художественного мышления отображения исторической действительности, а критики приписывают ему намерение «очищать былину от фантазии», не признавать ее произведением искусства (с. 16). Критикуемый автор ищет, например, «соответствия существенных компонентов эпического сюжета фактическому ходу событий» (После дискуссии об историзме былин. — Русская литература, 1977, № 4, с. 210), однако обнаруживает, что возможность таких соответствий ограничена. А раз это так, концепция С. Н. Азбелева квалифицируется как незрелая, непродуманная (с. 21). Последнего упрекают в том, что при исследовании былин о Василии Казимировиче и о Камском побоище он «не преминул воспользоваться представлениями о многоступенчатости эпического сюжета» (с. 23). Можно подумать, что это традиционное в эпосоведении представление принадлежит исключительно В. Я. Проппу. Кстати, С. Н. Азбелев, учитывая это, вспоминает А. Н. Веселовского и особо оценивает то обстоятельство, что последователи В. Я. Проппа приняли положение исторического направления: дошедшие до нас памятники народного эпоса — «в большей или меньшей степени плод переработок более раннего эпического материала» («После дискуссии», с. 207, 204). На всех искажениях, допущенных при разборе использованных С. Н. Азбелевым фольклорных и письменных источников, нет возможности останавливаться более подробно. Полемика такого рода положительного научного эффекта не дает.

[32] *Путилов Б. Н.* Типология фольклорного историзма. — В кн.: Типология народного эпоса. М., 1975, с. 176.

lib.pushkinskijdom.ru

Ученых мифологической школы сюжет почти не интересовал: они обращали главное внимание на персонажей, их действия и атрибуты; становление и развитие эпоса ими виделось преимущественно через эволюцию типов героев и их противников. Сюжет как обобщенная схема событий и действий персонажей в эпических произведениях, литературных и фольклорных, одного и ряда народов, вышел на первое место в компаративистике, первоначально как основная единица в сопоставительных операциях, затем дополненная более дробными единицами — мотивами. Виднейший представитель исторической школы В. Ф. Миллер, устранившись от поисков путей распространения сюжетов, отказался вместе с тем от признания их решающей роли в формировании былин как произведений, порожденных реальной историей древней Руси.

В. Ф. Миллер не исключил понятия *сюжет* из своего научного аппарата (иногда он употреблял как синоним его термин *фабула*), но оно обозначало для него лишь *предбылинное бытие* (в иноязычных литературных и фольклорных памятниках, в прозаическом восточнославянском фольклоре) некой схемы события. В подтверждение несколько его высказываний: «. . .не стану снова рассматривать эту былину (о Вольге и Микуле, — *Ф. С.*) со стороны ее фабулы, так как смотрю в настоящее время на такую работу довольно безнадежно»; «. . . „народность" и „туземность" какой-нибудь былины вовсе не исключают той возможности, что сюжет данной былины принадлежит к разряду „странствующих сказаний"»; сюжет былины о Соловье Будимировиче «может оказаться заимствованным из какой-нибудь сказки».[33] Для В. Ф. Миллера и большинства ученых исторического направления основной объект изучения — содержание и тексты былин, а не их сюжеты. Исследователи исторического направления никогда не утверждали, как им приписывает Б. Н. Путилов, того, что «сюжеты эпических песен типа былин. . . возникают в результате прямого переложения на язык эпоса конкретных хроникальных фактов», что единичные исторические факты играют «сюжетообразующую роль».[34]

Л. И. Емельянов пишет, что сюжет — самая крупная единица определения историзма эпических произведений в сравнительно-исторических исследованиях. «Вполне удовлетворительно характеризуя „синтаксис" историко-фольклорного процесса, она по-прежнему не содержала возможностей для характеристики его „лексики"».[35] Здесь ученый имеет в виду «живое» бытие сюжета в произведении, не учитывая оперирование термином *сюжет* как абстракцией в сравнительных разысканиях, но в данном случае это несущественно. Действительно, исследователи, работающие в историко-типологическом ключе, очень многое сделали для выявления закономерностей развития эпического творчества. Однако раскрытие общих закономерностей, допустим, исторического процесса у разных народов не отменяет необходимости изучения истории каждого народа. Только в конкретном национальном воплощении она становится собственно историей, своеобразной и неповторимой. Сказанное в значительно большей степени относится к явлениям народного искусства, национально-эстетические качества и историзм которых реализуются не столько в сюжетах и мотивах (типологических единицах), сколько в художественных произведениях во всей их многомерности.

Сюжет сам по себе, провозглашенный В. Я. Проппом «основным предметом изучения», «самым главным в былине»,[36] на самом деле — лишь один из ряда формально-содержательных уровней эпического произведения, *показатель связи с традицией*. Предельное расширение объема понятия *сюжет* («Сюжет — это основа эпической песни, а вместе с тем и сама песня»),[37] когда им оперируют в исследованиях сравнительного плана (диахронного и синхронного), не дает ожидаемого эффекта: сюжет остается событийной схемой, повторяющейся в разных произведениях, т. е. вне пределов собственно художественного, абстракцией. Общеизвестная истина: сюжеты повторяются, а подлинно художественные произведения, каковыми являются былины, нет. Утверждение о том, что в работах ученых исторического направления «не учитывается художественная специфика героического эпоса»,[38] ни на чем не основано. Да, в историко-типологических исследованиях «художественная специфика» учитывается, но не в художественных уровнях былин, а в обобщающих единицах — сюжетах, до их воплощения в конкретность эпического произведения. Последнее как единичный художественный феномен для историко-типологического метода недосягаем.

У представителей современных исторического и историко-типологического направлений в изучении былин находим сходные характеристики предпосылок возникновения новых эпических произведений. Б. Н. Путилов пишет: «Всякий

---

[33] *Миллер Вс.* Очерки русской народной словесности, т. I, с. 166, 444, 213.

[34] *Путилов Б. Н.* Типология фольклорного историзма, с. 175, 177.

[35] *Емельянов Л. И.* О границах метода и «единицах историзма», с. 115.

[36] *Пропп В. Я.* Об историзме русского фольклора и методах его изучения, с. 19.

[37] *Путилов Б.* О структуре сюжетообразования в былинах и юнацких песнях. — Македонски фолклор, 1970, бр. 5—6, с. 9.

[38] *Путилов Б. Н.* Типология фольклорного историзма, с. 175.

lib.pushkinskijdom.ru

эпический сюжет возникает на пересечении координат действительности и традиции».[39] С. Н. Азбелев: «Новая былина — всегда итог соединения двух источников. Один из них. . ., обладающий конкретным историзмом, дает фактическое содержание, связывающее былину с историческим событием. Второй источник — эпическое наследие. Оно включает произведение в традицию, вводит в круг былинного эпоса».[40]

Что же существенное разделяет позиции цитируемых авторов (кроме того, что в первой цитате говорится об эпическом сюжете, во второй — об эпическом произведении)? Да та самая «точка пересечения координат» традиции и действительности, их стык. Для С. Н. Азбелева главное то, что после стыка: «приспособление художественного наследия к новой эпохе, омоложение его вливанием актуального исторического смысла».[41] Для Б. Н. Путилова эта сторона эпоса не существенна либо заслуживает внимания постольку, поскольку она сохраняет в сюжете и мотивах следы своего предбылинного (и доисторического) бытования. Другое различие — в отношении к работам противостоящего направления. Исследования в русле «исторической и неисторической школ» Б. Н. Путилов считает фактически и методически несостоятельными.[42] С. Н. Азбелев более лоялен к своим оппонентам. Отмечая односторонность и просчеты ученых типологического направления, порицая их за чрезмерную категоричность гипотетических суждений, он признает ценность и необходимость исследований фольклора в историко-типологическом аспекте.[43]

Русские ученые каждой из «школ» XIX—начала XX века, хотя и отдавали предпочтение одному из существовавших тогда методов изучения эпоса, не проявляли нетерпимости к своим оппонентам. Что же касается затронутых аспектов исследования былин, то в этой области полемически заостренного противостояния не было. Скорее, ученые дополняли друг друга. Глава русской мифологической школы Ф. И. Буслаев писал: «. . .сама былина стоит уже по эту сторону истории, отделяясь от доисторического мрака резко обозначенным слоем историческим и географическим».[44] А. Н. Веселовский, освещая «литературную историю» былин, т. е. предшествовавшее или параллельное (в эпосе других народов) воплощение их сюжетов, иногда присоединялся к историческим приурочениям и интерпретациям, обоснованным другими учеными, или сам проводил собственно исторические разыскания. И. Н. Жданов в одной из лучших в русской фольклористике работ о Василии Буслаеве подробно рассматривает фольклорно-литературные параллели к сюжетам и мотивам, содержащимся в двух былинах о новгородском богатыре, и дает глубокий анализ их исторической основы.[45] В. Ф. Миллер после «перехода» в историческую школу не отказался совсем от исследований доисторического субстрата, на основе которого формируется сюжет и в определенной степени образная система ряда былин; примером единого исследования до «стыка» и после него может служить статья «К былинам о Садке».[46] И далеко не все современные ученые, ведущие исследования в сравнительно-историческом аспекте, отрицают необходимость национально-исторического изучения эпоса. Так, А. Н. Робинсон, объективно оценивая возможности типологического и исторического изучения былин, при анализе конкретных эпических произведений стремится синтезировать оба аспекта.[47]

Б. А. Рыбакова и В. Я. Проппа, возглавлявших в дискуссии первой половины 60-х годов противостоящие научные позиции, И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин объявляют «представителями исторического направления в отечественной фольклористике» (с. 91). Пожалуй, такое объединение в одном «историческом направлении» двух ученых с противоположными взглядами на характер историзма эпоса не оказалось неожиданностью.

В последние два десятилетия наблюдается тенденция к разрушению рубрик, установленных историографами фольклористики. Мифолог О. Ф. Миллер «фактически поддержал не мифологическую теорию, а историческую концепцию» — так считает М. М. Плисецкий.[48] Наш глава русской мифологической школы Ф. И. Буслаев характеризуется как один из зачинателей исторического направления в изучении былин.[49] Исследования А. Н.

---

[39] *Путилов Б. Н.* Об эпическом подтексте (На материале былин и юнацких песен). — В кн.: Славянский фольклор. М., 1972, с. 3.

[40] *Азбелев С. Н.* Народный эпос и история, с. 105—106.

[41] Там же, с. 106.

[42] *Путилов Б. Н.* Типология фольклорного историзма, с. 176.

[43] См.: *Азбелев С. Н.* Историзм былин и специфика фольклора, с. 201—211.

[44] *Буслаев Ф. И.* Народная поэзия. Исторические очерки, с. 257.

[45] *Жданов Ив.* Русский былевой эпос. СПб., 1895, гл. «Василий Буслаевич и Волх Всеславьевич», с. 193—424.

[46] *Миллер Вс.* Очерки, т. I, с. 283—304.

[47] *Робинсон А. Н.* Литература древней Руси в литературном процессе средневековья XI—XIII вв. М., 1980, с. 116—151.

[48] *Плисецкий М. М.* Историзм русских былин. М., 1962, с. 67.

[49] *Селиванов Ф. М.* К вопросу об эволюции теоретических взглядов Ф. И. Буслаева. — Вестн. Моск. ун-та. Филология, 1968, № 2, с. 35.

lib.pushkinskijdom.ru

Веселовского «во многом примыкали к исторической школе».[50]

Определение *исторический* получает иногда значение престижно-оценочной характеристики метода анализа и направления исследования. Не случайно каждый из главных участников прошлой дискуссии называл направление, к которому он принадлежит, подлинно историческим, а направление своих научных противников — антиисторическим.[51] Наиболее же часто в фольклористике смешиваются различные значения прилагательного «исторический». Одно употребляется как определение исследований, ведущихся для познания последовательного развития и изменения форм народного творчества. Только в пределах указанного значения В. Я. Пропп дифференцировал широкое и узкое понимание историзма: первое отнесено к фольклору в целом, второе — к «историческим» жанрам (предания, былины, исторические песни), к изучению *внутренних закономерностей* их развития. Другое значение проявляется при характеристике эпосоведческих работ, способствующих познанию былин в связи с историей народа как совокупностью фактов и событий, относящихся к прошлому, в связи с наукой об этом прошлом (в этом значении историчны некоторые работы Ф. И. Буслаева, О. Ф. Миллера, А. Н. Веселовского, И. Н. Жданова и других ученых, не принадлежащих к исторической школе). Третье значение очень близко ко второму, но не тождественно ему. Оно появилось как *определение научной школы* в конце XIX—начале XX века и осталось в дальнейшем для характеристики научного направления в советской фольклористике.[52]

С установившимися названиями направлений в изучении фольклора, хотя не все они точны и образованы на одинаковых основаниях, приходится мириться. В дореволюционной фольклористике три основных направления названы по главному аспекту освещения материала и по ответу на один из основных вопросов: откуда пошли былины (и другие традиционные жанры устного творчества), с чего начинается их история — *от индоевропейской мифологии, заимствованы, возникли и развивались на национальной почве*. В наше время мифологическое направление растворилось в структурно-семиотической и этно-лингвистической методиках. Школа заимствования постепенно трансформировалась в сравнительно-историческое направление (преимущественная современная модификация — сравнительно-типологическое направление): элемент *историческое* в этом сочетании получил первое из указанных выше значений. Только историческое направление сохранилось в своем основополагающем определении с расширением и обогащением его смысла.

Советская историческая школа «ориентируется на гораздо более широкий круг непосредственных исследовательских целей, чем это было прежде», значительно расширив критерии фольклорного историзма.[53] В своем развитии она опирается не только на опыт дореволюционной исторической школы, но и других школ, от которого в силу тенденции ко все большей дифференциации методов исследования фольклора отказались современные наследники мифологической и старой сравнительно-исторической школ. Поэтому обращение в последних исследованиях сторонника «исторической» школы С. Н. Азбелева к теоретическому и методическому наследию А. Н. Веселовского при изучении первичных форм и эволюции песенного эпоса вполне правомерно, так же как использование мифологической предыстории русских былин, с фактической стороны разработанной прежде всего учеными-мифологами середины XIX века, в книге В. П. Аникина «Русский богатырский эпос» (М., 1964), так же как изучение М. М. Плисецким связей былин с восточнославянским обрядовым фольклором.[54] Расширению понятия *историзм эпоса* способствуют и разыскания в области поэтики. Такова работа В. М. Гацака «Поэтика эпического историзма во времени».[55]

В плане освоения новых пластов историзма русского эпоса показательна статья участницы нынешней дискуссии Т. А. Новичковой «Функциональное своеобразие былин и проблема их историзма» («Русская литература», 1983, № 3). Как «форма художественного самопознания этноса в его становлении и утверждении» (В. М. Гацак) эпос в то же время — постоянно функционирующий фактор историзации сознания средневекового человека: «память о своем прошлом, воздействующем на настоящее». «Уяснение

---

[50] *Емельянов Л. И.* Методологические принципы исторической школы, с. 13.

[51] *Пропп В. Я.* Об историзме русского фольклора и методах его изучения, с. 15, 19; *Рыбаков Б. А.* Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. М., 1963, с. 41—43.

[52] Определение этого направления как *неисторического* (Б. Н. Путилов и др.) вызвано нетерпимостью его противников (о которой говорилось выше) и научно некорректно, как безосновательно намекающее на эпигонство советской исторической школы.

[53] *Емельянов Л. И.* Методологические принципы исторической школы, с. 34.

[54] См.: *Плисецкий М. М.* 1) Взаимосвязи русского и украинского героического эпоса. М., 1963, с. 9—37; 2) Героико-эпический стиль в восточнославянских колядках. — В кн.: Обряды и обрядовый фольклор. М., 1982, с. 179—212.

[55] В кн.: Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР. Поэтика и стилистика. М., 1980, с. 8—47.

lib.pushkinskijdom.ru

функциональной природы эпоса как жанра, — справедливо утверждает Т. А. Новичкова, — открывает новые возможности для исследования генезиса былин и меры их историзма» (с. 133). Автор верно уловила различие между двумя направлениями в изучении былин: одни работают «с сюжетной основой, отталкиваясь от своеобразия поэтики сюжетного субстрата», для других главное — «преломление в сюжете исторических фактов». Напрасно лишь сужение задач исторического изучения. Оно предполагает познание закономерностей «преломления» в сюжете, в эпическом произведении реальной жизни своего времени во всех ее проявлениях под углом зрения этногосударственной целесообразности, в том числе и «внетекстовой» функциональной обусловленности жанра былин, которую исследует Т. А. Новичкова. Постановка вопроса и привлечение для поисков ответа на него широкого обрядово-этнографического материала, конечно, ценны, хотя суждения и выводы автора далеко не бесспорны.

И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин пишут: «В последующие годы (после дискуссии, — *Ф. С.*) складывается парадоксальная ситуация: появляются новые публикации, но исследование вопроса об историзме былин застывает на мертвой точке» (с. 91). В возражение позволю прибегнуть к той же метафоре, несколько развернув ее. Сначала из живой совокупности трудов ученых исторической школы искусственно извлечена одна позиция, а затем объявлено, что она — мертвая. По-другому и быть не могло: летальный исход такой операции заранее предсказуем.

Небольшой эпизод из прошлой дискуссии. В. Я. Пропп, возражая Б. А. Рыбакову по поводу киевского приурочения ряда былин, говорил: «Число догосударственных сюжетов в русском эпосе чрезвычайно велико — больше, чем может показаться на первый взгляд. Сюжеты, в которых герой встречается с каким-нибудь чудовищем (Змей, Тугарин, Идолище и др.) или отправляется сватать невесту и иногда бьется с чудовищным противником (Потык, Иван Годинович), сюжеты, в которых он попадает в условия неземного мира (Садко в подводном царстве), сюжеты, в которых действуют женщины типа амазонок, с которыми герой вступает в связь или на которых он женится (бой отца с сыном), и некоторые другие не могли быть созданы или выдуманы в условиях государственного быта».[56]

Вполне естественно, оппоненты не могли переубедить друг друга, — они спорили о разных явлениях. В. Я. Пропп говорил о сюжетах, действительно возникших не только до эпохи Киевской Руси, а может быть, и до появления восточных славян как этноса; Б. А. Рыбаков имел в виду былины, использовавшие эти же сюжеты, но бесспорно содержащие признаки не просто «условий государственного быта», но ясно выраженных условий Киевской Руси.

Способ исследования конкретных былин и вытекающие из него выводы диктуются «сюжетным» или историческим взглядом на них. Возьмем один из «доисторических» сюжетов — бой отца с сыном. Б. Н. Путилов показал, что его в первую очередь интересуют следы «предшествующих трактовок» темы столкновения отца с сыном. Поскольку такие следы в былине остались, они должны вступить в противоречие с новой исторической действительностью, отображенной в произведении. И автор обращает главное внимание именно на эти противоречия: «В лучших вариантах повествование строится на непрерывном балансировании между подтекстом сюжета и возможностями его прямого раскрытия», «варианты отражают сюжетную несогласованность между исходной целью поездки Сокольника, высказанной прямо или спрятанной в подтексте, и его поведением при появлении на Руси». Историческая обстановка, в которую вовлечен сюжет, лишь средство раскрытия (или затемнения) его исконного смысла.[57] Многократное обращение ученых исторического направления к этой былине позволило показать ее богатейшую историческую и идейно-содержательную наполненность. Сюжет в таких исследованиях предстает не как нечто единственно значимое, а как одно из ряда средств для воплощения историко-патриотического смысла былины.

Скрытые обрядово-этнографические или мифологические мотивировки действий (подтекст) в древних сюжетах безусловно присутствуют. Но такое признание неизбежно вызывает вопрос: надо ли предполагать, что древнерусский исполнитель (может быть, и творец) былины владел знанием глубинных значений сюжетов и мотивов, которое приобретено современными исследователями в процессе длящихся не одно столетие научно-сопоставительных операций? Проецирование былин на предшествующие стадии развития их сюжетов — важное звено в исследовании эпоса, однако противопоставление этого звена как единственно необходимого собственно историческим разысканиям ведет к искусственной изоляции былин от историко-бытовой действительности, от мышления реальных людей древней Руси, что вынуждает говорить о немотивированности поступков, загадочности поведения эпических персонажей.

---

[56] *Пропп В. Я.* Об историзме русского фольклора и методах его изучения, с. 13.

[57] *Путилов Б. Н.* Русский и южнославянский героический эпос. М., 1971, с. 206—210.

lib.pushkinskijdom.ru

Сфокусировав внимание на архаическом сюжете и только в связи с ним анализируя другие уровни былины, исследователь неминуемо приходит к архаизации ее в целом. Архаизация былины — ее деисторизация. Такая участь постигла былину о Добрыне и змее. То же происходит с изолированными от целостного произведения ситуациями. Так, И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин оспаривают взгляд эпосоведов на купание Василия Буслаева в Йордан-реке, где «крестился сам Исус Христос», как на кощунство. Они утверждают, что Василий, купаясь, «использует силу воды, пытаясь приобрести особые способности» (с. 97). Сомнительно, чтобы Василий Буслаев, не верующий «ни в сон, ни в чох», в этом случае изменил сущности своего характера. Магическое значение в народных верованиях и обрядах приписано воде, рекам благодаря их естественным качествам и значению в жизни людей. Конечно, кроме повседневного пользования водой в хозяйственных и бытовых целях, на Руси были ритуальные купания и омовения. Но в том, что на ночевку богатыри обычно располагаются у реки, по утрам умываются ключевой водой и утираются чистым полотенцем, вовсе не обязательно усматривать обрядово-магический смысл, как это делают авторы дискуссионной статьи.

В последние десятилетия, казалось, нет принципиальных разногласий между учеными разных направлений в понимании категории эпического времени. В нынешней дискуссии пока проявились две позиции, и обе обусловлены необходимостью объяснения «дофеодального» мировоззрения, которое, по мнению авторов, присуще былинам. Установившаяся в науке трактовка эпического времени поразному препятствует концепциям, развиваемым авторами.

Т. А. Новичкова считает эпические произведения культовыми песнопениями, направленными на установление вербально-чувственного контакта с миром предков. Поскольку этот мир всегда отделен от поющих, исполнение песен предполагало магическое привлечение предков-богатырей для помощи современникам. Предки, их деяния и, следовательно, эпическое время всегда в прошлом. Архаические пространственно-временные представления в былинах — наследие доклассовой эпохи. Несоответствие образной формы отражения действительности структуре феодальных отношений, по утверждению Т. А. Новичковой, объясняется тем, что эпическое время «не доросло до действительного киевского времени», оно было «докиевским, дофеодальным» (с. 131).

Обряды с их многогранными функциями и песни, в них исполнявшиеся, не обязательно были связаны с культом предков. Магическое значение могло иметь изображение еще не бывшего. Изображаемое в обрядовой песне — «это желаемое; действие вызывает действие»; [58] оно должно вдохновить воина, идущего в бой, придать ему силы богатыря.

Былинная формула *С той поры кому-то славу поют* указывает прежде всего на подвиг, событие, в которых прославил себя тот или иной богатырь. Вхождение в «славу» не обусловливается его непременной смертью. Пение славы могло начинаться и при жизни героя. Для подтверждения своей гипотезы Т. А. Новичкова привлекает традиционное в научной литературе противопоставление «Слова о полку Игореве» и песен древнерусского певца Бояна (характеризуемого в самом «Слове»). Близость этих песен к былинам, вернее, к их жанровым предшественникам возможна. Однако из «Слова о полку Игореве» не следует, что песни-славы Бояна были посвящены только предкам. Он, надо полагать, был из тех, о которых А. Н. Веселовский писал: «В боевую пору, родовую или дружинную, певец естественно воспевал вождей и витязей, лелеял их славу, слагал лирико-эпические песни на события дня, но помнил и старые песни предков и о предках своего героя».[59]

Итак, по Новичковой, былины соприкасались с действительностью древней Руси функционально, подлинные имена и факты лишь «инкрустировали» эпическое повествование; результат этого процесса — внешняя маркированность родо-племенного эпического времени именами и географическими названиями Киевской Руси. «Информативно-регуляторной функции» у эпических произведений не было, а восприятие их как повествований о реально происходившем обусловлено только особенностями мышления: прошлое не мыслилось вне всякой исторической действительности (с. 138). Анализ пространственно-временных признаков в проекции на единичную функцию и оторванно от многогранного содержания русского эпоса в целом привел, этого следовало ожидать, как и в операциях с древними сюжетами, к архаизации представлений о былинах.

Историко-типологическая методика, об ограниченности которой пишет (по Л. И. Емельянову) Т. А. Новичкова, могла бы в данном случае способствовать отграничению эпического мира былин от мира эпоса догосударственного. Архаическое эпическое время, единое для Киевской и предшествующих эпох, сделало невозможным выделение этапов развития эпоса, его последовательно меняющихся форм. Для Т. А. Новичковой считать «русский эпос жанром, появившимся в эпоху феодализма, не представляется возможным» (с. 130). Только, так сказать, в фольклористически-бытовом контексте, когда не может возникнуть неясности, термины *русский эпос* и *былины* употребляются как

[58] *Веселовский А. Н.* Собр. соч., т. I. СПб., 1913, с. 268.

[59] Там же, с. 321.

lib.pushkinskijdom.ru

синонимы. В точном значении термина, а для статьи Т. А. Новичковой это актуально, *русский эпос* представлен рядом жанров (в том числе историческими песнями, о чем ниже). Былины Киевского и Новгородского циклов (пусть со слабой историко-государственной «инкрустацией») — вряд ли ритуально хранимые песни времен родо-племенного строя, вряд ли тот же самый жанр. А если иметь в виду известные нам былины, то никто из ученых пока не показал, что гипотезы об устойчивости жанровой поэтики могут простираться глубже XV—XIV веков: при киевском, восточнославянском содержании, былины в дошедшем до нас виде — *эпос собственно русский*. В наличии эпических песен во времена Киевской Руси никто не сомневается, но были ли они по жанру — *былины*? С. Н. Азбелев, оценивая значение следов древнерусского эпоса на Украине и в Белоруссии, резонно полагает: «. . .перед нами следы не той эпической традиции, какая богато представлена на Новгородском Севере» (с. 112).

Окончательная циклизация былин вокруг Киева и князя Владимира совпала «с объединительными тенденциями в русской государственной жизни или несколько им предшествовала» (XIV—XV века) — такова точка зрения Д. С. Лихачева.[60] По относительно недавно окончательно сложившейся гипотезе миграции киевского эпоса в Новгород (сохранившегося только в землях новгородской колонизации), «нивелирование былинного фонда произошло в XIV в.» в Новгородской земле.[61] Оба решения предполагают, что единое эпическое время былин поглотило более ранние и менее замкнутые «эпические времена» (Первый Владимиров, Второй Владимиров, областные эпические циклы). Очевидно, от названной эпохи следует вести историю былин как сложившегося жанра, одним из доминирующих признаков которого стало условно-историческое киевское (либо новгородское) замкнутое эпическое время.

В статье И. Я. Фроянова и Ю. И. Юдина возможность изображения реальных исторических событий и процессов почему-то оказалась в противоречии с «порожденным у некоторых исследователей представлением» об эпическом времени, «в рамках которого отношения прошлого либо идеализируются, либо подаются так, как их будто бы воображал и понимал народ» (с. 94). Архаизирующего влияния, возникавшего при преобразовании исторических событий в эпические, не было, в былинах отобразилось реально присущее людям эпохи Киевской Руси патриархальное сознание, соответствующее общественному устройству своего времени, — такова точка зрения авторов.

Неприятие эпического времени как художественной категории как будто направлено на устранение препятствия, мешающего видеть первозданный историзм былин. Но эпическое время — не «порождение» исследователей, а реальность содержания и формы героического эпоса. Несколько неожиданно для нашего времени отрицание идеализации в эпосе; вне художественно-идеализирующих тенденций народное эпическое (особенно историко-эпическое) творчество вообще не существует. Возражение против известной мысли, со ссылкой на Б. Н. Путилова (события подаются так, как их «воображал и понимал народ»), вызывает недоумение: изображение любых явлений, событий, фактов вне чьего-либо понимания (коллективного или индивидуального) — абсурд.

Современные исследователи исторического направления, предполагающие относительно позднее завершение жанрового оформления былин, как об этом выше говорилось, не склонны приписывать замкнутость эпического времени ранним стадиям исторического эпоса. Качеством незамкнутости обладают и эпические песни на темы современности или недавнего прошлого, свидетельствующие о включенности их содержания в систему событий текущей общественно-политической и военной жизни[62] (такова и точка зрения С. Н. Азбелева, хотя на проблеме эпического времени он специально не останавливается ни в книге, ни в дискуссионной статье).

С. Н. Азбелев утверждает, что слагались песни как актуальные для конкретной исторической эпохи, о реальных лицах и событиях, — эпическая дистанция во времени не возникала. По мнению Б. Н. Путилова, имена и случайные исторические детали, скупо входившие в готовые сюжеты, сразу оказывались в эпическом замкнутом времени. Вот две крайние позиции в их полемике по поводу направленности эволюции изображения в эпосе — от конкретного историзма к широким обобщающим образам (в пределах национальной истории) или, наоборот, от широкомасштабных (часто мифологических) обобщений к конкретному историзму (в пределах истории человечества). Здесь, как и в случае с сюжетами и былинами на эти сюжеты, положительного исхода спора не предвидится: позиции спорящих в разных плоскостях.

Для типологов важны сформировавшиеся структурные единицы — сюжеты

[60] *Лихачев Д. С.* Летописные известия об Александре Поповиче. — ТОДРЛ, вып. VII. М.—Л., 1949, с. 47.

[61] *Рыбаков Б. А.* (в соавторстве с А. М. Новиковой). Былины. — В кн.: Русское народное поэтическое творчество. Под ред. А. М. Новиковой. М., 1978, с. 214.

[62] См.: *Путилов Б. Н.* Героический эпос черногорцев. Л., 1982, с. 206—208; *Селиванов Ф. М.* О специфике исторической песни. — В кн.: Специфика фольклорных жанров. М., 1973, с. 52—67.

lib.pushkinskijdom.ru

и мотивы, которые невозможно соотнести с конкретностями эпох, длившихся тысячелетиями. «Техника» образования таких единиц лишь предположительно представляется как процесс непрерывной и одновременной во множестве локусов концентрации в образах повторяющихся в течение веков «единичных» явлений и фактов. События, выдающиеся в ряду сходных, становились «равными» другим событиям в продолжающемся несчитанном множестве годов и столетий. Универсальность типологических эпических единиц — результат длительной обобщающей работы человеческого сознания, т. е. в конце концов оно все-таки шло от единичных фактов к обобщениям, воплотившимся в типовых сюжетах, мотивах, образах. Но как ни многообразен и ни универсален набор унаследованных от доклассовых формаций сюжетов и мотивов, он с современной научной точки зрения — *этнографический материал*.

С появлением государственных образований в жизни этноса начинается то, что называется собственно историей. Эпос постепенно отходит от этнографического уровня, приближаясь к историческому (только в таком смысле можно говорить об эволюции к историзации эпоса). Отдельные события и факты осознаются как выдающиеся, имеющие значение не для семьи, рода, племени (на этом уровне остаются этнографически нивелирующие частные особенности явлений песни семейных и календарных обрядов, возможно, какие-то необрядовые песни), а для всего нового этноса. Деятельность вождей и героев сопрягается с интересами новой этнической общности, государства. Историко-героический эпос, являясь выражением этнического сознания на государственном уровне, одновременно выступает и как активный фактор формирования этого сознания.

Исторические приурочения былин, как бы эпосоведы ни расходились между собой в датировках, накладываются на эпоху протяженностью 500—600 лет. По сравнению с длительностью развития жанровых разновидностей эпоса в доклассовых формациях, не оставивших неповторимых образов и событий, в эту относительно короткую эпоху уже весьма четко выявляются своеобразные люди, события, подвиги. Об одних сообщают письменные источники, о других слагаются эпические песни. Сводить ясно выраженную историческую направленность и уникальные образы былин только к общим типологическим категориям, — по меньшей мере, обеднять представления о процессе развития общественного сознания и художественного мышления народа с его неповторимой историей и эпосом.

Письменные и другие источники исторического характера, хотя для первых веков древней Руси они очень скудны, дают возможность широких сопоставлений их с содержанием былин. Поэтому позиция С. Н. Азбелева и других ученых, занимающихся такими сопоставлениями и считающих необходимым изучение «техники» становления объемных *исторических* (не этнографических!) *обобщений*, заслуживает одобрения. Очевидно, признанию исторического факта (ряда фактов) как первичной основы эпического произведения (его переработок и многократных приурочений) должен сопутствовать учет освоения предшествовавших художественных традиций.

Не подлежит сомнению, что древнерусские эпические песни были ближе к историческим событиям, о которых они повествовали или к которым были приурочены. В своей статье С. Н. Азбелев возвращается к гипотезе, доказываемой ранее в книге на примере превращения песни о Скопине-Шуйском в былину. От этой гипотезы просто не отмахнешься: автор показал реальный процесс забвения историко-бытовых конкретностей, постепенное движение от частного исторического факта к более широким обобщениям. Трансформация песни о Скопине-Шуйском — не уникальный случай. Исторические песни второй половины XVI века образно-стилистически сближались с былинами, циклизовались вокруг имени Ивана Грозного, эпоха которого стала получать признаки исходного в жизни Московского государства и замкнутого эпического времени («Да в старые годы прежния, во те времена первоначальныя»).[63]

И все-таки материал, которым располагает фольклористика, требует выделить в эволюции устных произведений на исторические темы две стороны — постоянную и переменную. Вне сомнения, при удалении от событий, от эпохи, в которую произведение возникло, неизбежно забвение частных деталей, нивелирование и смешение персонажей, мест действия, их последовательности и т. д. Этот процесс повсеместный и постоянный для всего исторического фольклора.

Тенденция к сближению исторических песен с былинами сказалась на достаточно широкой, но все же ограниченной живой северной эпической традицией территории. Другая тенденция: превращение эпических исторических песен и былин в лиро-эпические песни — сильнее всего проявилась в зонах русского казачьего расселения и «заметно проступает уже в былинной традиции центральной России и Поволжья».[64] Обозначенная А. Н. Веселовским и его последователями как универсальная закономерность эволюции — от лиро-эпических песен к эпосу — здесь дает обратную направленность.

[63] Исторические песни XIII—XVI веков. М.—Л., 1960, с. 383.

[64] Былины. Русский музыкальный эпос. Сост. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов. М., 1981, с. 369.

lib.pushkinskijdom.ru

Исходя из наличия ряда жанровых разновидностей русских исторических песен, С. Н. Азбелев считает возможным называть древнерусские песенные произведения на исторические темы тоже *историческими песнями*, хотя их жанровая природа признается иной: «Исторических песен в жанровых формах, близких тем, какие известны по записям XVIII—XX веков, возможно, не было в X или XII столетиях» (с. 110). В подобных суждениях сказался просчет терминологического порядка: слишком привычно сочетание *историческая песня* для обозначения произведений позднего историко-песенного фольклора; с распространением его действия на древнерусские эпические песни фольклористы вряд ли согласятся.

Надо ожидать, что многие спорные вопросы эпосоведения найдут положительное решение в процессе дискуссии, что каждый из исследователей более четко осознает возможности своего аспекта изучения фольклора, направления, которого ученый придерживается. Желательно, чтобы были забыты утверждения, сводящиеся к инварианту: только мне известны конечные цели науки, только я знаю путь к истине. И еще одна аксиома, которую иногда намеренно забывают. Поиски истины в любой из отраслей науки сопровождаются просчетами и ошибками, тем более это неизбежно при становлении молодой науки, какой была русская фольклористика в XIX — начале XX века. И все же она, несмотря на свою молодость, выдвинула таких крупных ученых, как А. Н. Веселовский, Ф. И. Буслаев, В. Ф. Миллер, А. А. Потебня, создавших классику отечественной науки об устном народном творчестве. «Заблуждения» этих ученых, обусловленные своим временем, просто меркнут на фоне их заслуг перед русской фольклористикой, перед объективно очень ценными трудами, посвященными конкретным и теоретическим проблемам науки. Безусловно, советская фольклористика освоила новые аспекты изучения фольклора, выдвинула и решает такие проблемы, которые дореволюционные фольклористы не затрагивали. И допустим, исследователи 70—80-х годов нашего века «знают» то, что было неизвестно в 20—30-е годы. Тем более неловко читать, когда современный автор вдруг вступает в спор с работами, написанными 100 лет назад, отбирая при этом какие-то частные детали или реконструируя взгляды далекого во времени оппонента в формах, удобных для утверждения своих возражений.

lib.pushkinskijdom.ru

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУКИ

В. Н. Баскаков

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ И ЕЕ РОЛЬ В РАЗВИТИИ РУССКОЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКИ

(К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ ОСНОВАНИЯ)

В истории духовной жизни России конца XVIII — первой половины XIX века значительное место и заметная роль принадлежит Российской Академии, первому в стране научному учреждению, которое на протяжении почти шести десятилетий вело филологические исследования, способствуя совершенствованию языка, изучению его закономерностей, а также принимая деятельное участие в развитии русской культуры, литературы, в становлении и формировании исторической и литературной науки. Политическая и культурная жизнь России, рост ее экономического потенциала, расширение торговых и дипломатических отношений со странами Запада и Востока вынуждали обращать серьезное внимание на состояние русского языка как средства внутреннего и международного общения. Это состояние не удовлетворяло науку и технику, которые не находили в языке терминологических форм для точного фиксирования в нем своих открытий и достижений, тормозило развитие культуры и литературы, призванных средствами художественного слова отражать быстро изменяющийся характер действительности, ее особенности и вопиющие противоречия. Исследованием и практическим овладением законами языкового развития и должна была заниматься Российская Академия, но деятельность ее областями лексикографии и грамматики, поэтики и риторики не ограничивалась, порою выходя далеко за их пределы и в разных степенях и формах включая в свое ведение изящную словесность, историю, многие сферы национальной культуры и народного творчества.

Идея создания в стране учреждения, которое призвано заниматься изучением истории и современного состояния русского языка и русской словесности, впервые была высказана княгиней Е. Р. Дашковой, в то время (с начала 1783 года) возглавлявшей Академию наук. Одна из образованнейших женщин своего времени, она чутко уловила и с совершенной компетентностью сформулировала ту идею, которая в русском общественном, научном и литературном движении зародилась несколькими десятилетиями раньше и к 80-м годам уже входила в стадию практического воплощения. Эта идея возникла и сложилась как в результате петровских преобразований в стране, так и в связи с зарождением в общей системе русской науки, в том числе и академической, филологических интересов, направленных на изучение русского языка, на выяснение закономерностей и перспектив его развития, которое в исторических условиях эпохи должно было соответствовать уровню развития нации и государства, в максимальной степени удовлетворяя их нарастающие запросы и потребности.[1]

Если история Российской Академии начинается с 1783 года, то ее предыстория, интересная и еще не до конца изученная, восходит к 30-м годам XVIII века. Дело в том, что Академия наук, понимая несовершенство языка и недостаточную приспособленность его к отражению новых областей и явлений действительности, открывает в 1735 году так называемое Российское собрание, предполагавшее подготовить реформу стихосложения и соответствующие курсы поэтики, а также составить словарь русского языка. Кратковременность существования Российского собрания (преобразовано в Переводческий департамент в 1743 году) и зыбкость его научных и организационных принципов не позволили ему широко развернуть свою деятельность и исполнить те задачи, которые на первом этапе его существования были поставлены перед ним В. К. Тредиаковским и В. Е. Адодуровым, это Собрание возглавлявшими. Последующие годы, ознаменованные расцветом филологической деятельности М. В. Ломоносова, в организационном плане изменений не принесли, но в 1771 году при Московском университете создается Вольное Российское собрание, призванное вести научные исследования, посвященные истории, теории и современному состоянию русского языка. Его возглавил А. А. Барсов — в будущем

---

[1] Записки княгини Дашковой. Под ред. и с примеч. Н. Д. Чечулина. СПб., 1907, с. 197—202; *Лозинская Л. Я.* Во главе двух Академий. Изд. 2-е, испр. и доп., М., 1983, с. 80—86.

lib.pushkinskijdom.ru

действительный член Российской Академии. Так как программа Вольного Российского собрания была близка программе Российской Академии, то с ее организацией оно прекратило свое существование, а его научное наследие, в том числе и лексикографическое, было использовано в деятельности последней.

Указ о создании Российской Академии был подписан 30 сентября 1783 года, а 21 октября состоялось и ее первое заседание под председательством Е. Р. Дашковой, которая названным указом назначалась ее президентом, или, как тогда говорили, председателем.[2] В отличие от Академии наук, в ведении которой находились точные и естественные науки, Российская Академия предназначалась для занятий науками гуманитарными, главным образом филологическими. Если Академия наук была государственным учреждением, то Российская Академия представляла собою вольное общество ученых и писателей, которые, не получая денежного вознаграждения, имели право посещать или не посещать научные заседания, но, несмотря на это, программа и организация деятельности Российской Академии регулировались правительством и находились под контролем утверждаемого им президента.

В соответствии с сочиненным Е. Р. Дашковой «Кратким начертанием Российской Академии», на протяжении трех с половиной десятилетий (до 1818 года) служившим уставом Российской Академии,[3] состав ее был определен в количестве 60 действительных членов. Впоследствии они должны избираться тайным голосованием, но при основании Академии действительные члены были включены в нее по выбору и рекомендациям ее председателя: 21 октября 1783 года провозглашено 34 действительных члена, 28 октября — 9, 11 ноября — 5.[4] Все они были из числа деятелей «первейших духовных и светских в Империи, известных по упражнениям своим в отечественной словесности или по любви к оной; также из некоторых членов Академии наук и других, известных своею ученостию лиц».[5] Среди них: академики С. Я. Румовский (астроном), И. И. Лепехин (географ и ботаник), Н. Я. Озерецковский (медик), А. П. Протасов (медик), С. К. Котельников (математик); писатели и поэты М. М. Херасков, Д. И. Фонвизин, Г. Р. Державин, Я. Б. Княжнин, И. Ф. Богданович, Н. А. Львов, А. А. Ржевский, Н. В. Леонтьев; государственные и военные деятели Г. А. Потемкин-Таврический, И. И. Шувалов, А. В. Олсуфьев, А. А. Безбородко, П. А. Бакунин; представители высшего духовенства и др. «. . .Стоит только пересмотреть список членов ее [Российской Академии], — писал в 1840 году В. Г. Белинский, — чтобы убедиться в том, что ни одно истинное дарование, соединенное с ученостию или проявившее себя в художественной деятельности, не миновало чести быть принятым в число ее членов и что ни одна бесталанная, хотя бы и преученая, голова никогда не удостаивалась этой высокой чести».[6] И с мнением великого критика можно согласиться, если учесть, что в последующие годы Российская Академия избирала в свои члены выдающихся представителей русской науки, среди которых были академики Н. П. Соколов (химик), П. Б. Иноходцев (астроном), В. М. Севергин (минеролог), А. Д. Захаров (химик), скульптор И. П. Мартос, архитектор В. И. Баженов, историк И. А. Гульянов, единственный в нашей стране актер и академик И. А. Дмитревский, будущий президент Академии художеств А. Н. Оленин; крупнейшие военные и государственные деятели П. Д. Татищев, Н. С. Мордвинов, М. М. Сперанский, А. П. Ермолов; выдающиеся представители русской словесности И. И. Хемницер, В. В. Капнист, Н. П. Николев, Ю. А. Нелединский-Мелецкий, И. И. Дмитриев, И. А. Крылов, Н. И. Гнедич, Н. М. Карамзин, В. А. Жуковский, А. Ф. Воейков; наконец, в 1833 году на заседании 7 января в Академию избираются Д. И. Языков, М. Н. Загоскин, П. А. Катенин и А. С. Пушкин.[7] Конечно, Российская Академия была учреждением, отражающим интересы правящего в стране дворянского класса, и революционных представителей этого класса мы в ее составе не найдем: ни Новиков, ни Радищев в состав ее не были избраны, не были с нею связаны и декабристские сферы русской культуры и словесности. Тем не менее она

---

[2] *Любименко И. И.* Об основании Российской Академии. — Архив истории науки и техники, 1935, вып. 6, с. 97—115.

[3] *Сухомлинов М. И.* История Российской Академии, вып. I. СПб., 1874, с. 360—363.

[4] С 1818 года Российская Академия получила право избирать почетных членов. «Именные списки действительным и почетным членам» см.: Тр. имп. Российской Академии, 1840, ч. I, с. 93—102 (по 1840 год), а также в кн.: *Модзалевский Б. Л.* Список членов имп. Академии наук. 1725—1907. СПб., 1908, с. 315—346. Список действительных членов с объяснением их заслуг и обстоятельств избрания содержится в кн.: *Сухомлинов М. И.* История Российской Академии, вып. VII, с. 441—481.

[5] *Языков Д. И.* Краткое известие об имп. Российской Академии от основания оной в 21 день октября 1783 года по 1840 год. — Тр. имп. Российской Академии, 1840, ч. I, с. 17—18.

[6] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. IV. М., 1954, с. 549.

[7] См.: *Модзалевский Л. Б.* Пушкин — член Российской Академии. — Вестн. АН СССР, 1937, № 2—3, с. 245—250.

lib.pushkinskijdom.ru

объединила в своих стенах многих выдающихся представителей науки, истории, государства, составивших своею деятельностью в Российской Академии первоначальный этап той истории, которая отражает собою процесс развития филологии в общей академической системе, частью которой становится и сама Российская Академия, введенная в 1841 году в состав Петербургской Академии наук и ставшая ее Вторым отделением, существующим и в наши дни как Отделение литературы и языка Академии наук СССР.[8]

В соответствии с «Кратким начертанием» Российской Академии ставилось в обязанность «стараться об очищении и обогащении русского языка, об установлении вообще употребления слов оного, о свойственном ему витийстве и стихотворении». Для достижения поставленных целей Российская Академия должна была «прежде всего заняться сочинением русского словаря, грамматики, риторики и правил стихотворения».[9] Выполнение столь сложных и обширных задач требовало подготовленных филологических кадров, которыми страна в то время не располагала. Однако еще в более раннее время, в эпоху Ломоносова, в русской науке в силу необходимости филологические интересы и занятия вошли — и довольно широко — в деятельность ученых, ведущих исследования в точных и естественных науках. И это понятно. Иностранные ученые, приехавшие в Россию в Петровскую и послепетровскую эпохи, результаты своих исследований выражали на своих родных языках с приспособленной для этого лексикой, фразеологией и терминологией. Первые же поколения русских ученых, работавших в тех же областях, столкнулись с трудностями, связанными с отражением их деятельности в родном языке, еще не располагающем необходимыми для этого средствами. Поэтому нет ничего удивительного в том, что, например, медик и анатом А. П. Протасов разработал систему анатомической терминологии в русском языке, математик С. Я. Румовский еще в 1750-е годы создал русскую математическую терминологию, а В. Ф. Зуев «тщился выражать ботанические речения соответствующими словами».[10] Войдя в Российскую Академию, физики, химики, астрономы, математики, писатели, государственные, общественные, духовные деятели, по основным своим профессиям и специальностям лингвистами или словесниками не являвшиеся, тем не менее внесли существенный вклад в развитие филологической мысли в России, составив и обнародовав серию словарей и грамматик, а также — и это главное — положив практическое начало академической филологии, особенно в ее лексикографической части.

Решение о начале работ по созданию российского толкового словаря было принято 28 октября 1783 года, а вскоре уже обсуждался его план и замысел, начали свою деятельность «отряды» — «объяснительный, грамматикальный, издательный». В обсуждении типа словаря предпочтение было отдано словопроизводному, а не азбучному словарю. В нем «значение слов, их сила, красота, богатство, переход от одного смысла к другому и видоизменения значений, особливо при нарушении слов именами, предлогами и наречиями, яснее предстанут наблюдателю в последовательности и связи частей в возможной ясности целого».[11]

В разработке типа словаря и в составлении его словника, в собирании, объяснении, обсуждении и составлении материала принимали участие многие члены Российской Академии, но особым энтузиазмом и значительностью своих трудов на всех этапах работы над словарем выделялись Д. И. Фонвизин, И. Н. Болтин, И. И. Лепехин. В своей работе — а в словаре зарегистрировано и объяснено 43 257 слов — они использовали ранее созданные словари, в том числе материалы Российского собрания при Академии наук и Вольного Российского собрания при Московском университете, а также лексику разговорной речи и устного народного творчества; при объяснении же слов составители обращались к широкому кругу литературы, включающей памятники древнерусской словесности, повременные издания, описания путешествий, произведения духовных писателей, богослужебные и церковные книги и, конечно же, наследие русских писателей XVIII века, особенно Ломоносова, который на страницах словаря цитируется 833 раза.[12]

«Словарем Академии Российской» назвали свой труд составители. Он вышел в свет в шести больших томах в 1789—1794 годах.[13] Его подготовили и издали

---

[8] *Сухомлинов М. И.* История Российской Академии, вып. VIII, с. 360—365; *Комков Г. Д., Левшин Б. В., Семенов Л. К.* Академия наук СССР. Краткий исторический очерк, т. I. Изд. 2-е, М., 1977, с. 209—210.

[9] *Языков Д.* Указ. соч., с. 16.

[10] Зеркало света, 1786, № 5, с. 369—370.

[11] *Давыдов И. И.* Российская Академия и Второе отделение имп. Академии наук. — В кн.: Учен. зап. Второго отделения имп. Академии наук, 1854, кн. I, с. IV.

[12] *Файнштейн М.* Из истории создания Словаря Академии Российской (1789—1794). — Вестн. ЛГУ, 1976, № 8. История. Язык. Литература, вып. 2, с. 146—148.

[13] *Макеева В. Н.* Из истории издания «Словаря Академии Российской» (1789—1794). — В кн.: Книга. Сб. XIII. М.,

lib.pushkinskijdom.ru

в рекордно короткий срок: всего лишь за десять лет. Еще Пушкин в своей статье о Российской Академии, помещенной во втором номере «Современника» за 1836 год, восхищался оперативностью русских ученых: Французская Академия над аналогичным словарем работала более шестидесяти лет.[14] И составлен словарь был не только быстро, но и на хорошем научном уровне, в то время когда русская филология делала свои первые шаги. Высокую оценку дал словарю выдающийся чешский филолог Иосиф Добровский: «Российская Академия изданием своего первого словаря соорудила себе прочный памятник, делающий ей великую честь»,[15] а только что принятый в Академию Н. М. Карамзин в своей речи 5 декабря 1818 года говорил: «Академия Российская ознаменовала самое начало бытия своего творением, важнейшим для языка. Полный словарь, изданный Академиею, принадлежит к числу тех феноменов, коими Россия удивляет внимательных иноземцев».[16]

В словопроизводном словаре — высший взлет и высшее научное достижение Российской Академии времен председательства в ней Е. Р. Дашковой. Конечно, Российская Академия вела в эту пору и другие работы, среди которых начатые труды по составлению грамматики русского языка, но в составление словаря были вовлечены ее главные научные силы, среди которых с течением времени стала увеличиваться прослойка писателей, переводчиков, ученых-гуманитаров. В Академию были избраны профессор красноречия, стихотворства и русского языка И. С. Рижский (1802), историк Н. Н. Бантыш-Каменский (1808), филолог А. Х. Востоков (1820), историк М. П. Погодин (1836) и др. Завершение «Словаря Академии Российской» не означало отказа от дальнейших лексикографических работ, а лишь некоторое изменение их профиля и направления. Конечно, недостатки второго словаря, предпринятого Российской Академией, словаря, расположенного по азбучному порядку, во многом зависели от тех неблагоприятных исторических условий, в которых Российская Академия оказалась в конце XVIII века со вступлением на престол Павла I, пытавшегося ликвидировать реформы и начинания екатерининского времени, что непосредственно сказалось на положении и состоянии дел Российской Академии: в 1796 году увольняется от управления Петербургской Академией наук и Российской Академией Е. Р. Дашкова, управление Академией поручается камер-юнкеру П. И. Бакунину, даже не избранному в члены поручавшейся ему в управление Академии, содержание Академии, ранее составлявшее около семи тысяч рублей, было прекращено, а принадлежавший ей дом на Фонтанке, у Обуховского моста, отдан Министерству уделов. Подобное положение сильно подорвало авторитет Российской Академии в обществе, нанесло непоправимый удар по ее научной деятельности, которая позднее, хотя и была в значительной степени восстановлена, но уже развивалась с меньшим энтузиазмом и патриотической настроенностью, чем это было на первом этапе существования Российской Академии.

С назначением 29 мая 1801 года на президентский пост в Российской Академии писателя и переводчика А. А. Нартова, деятельность по созданию «Словаря Академии Российской, по азбучному порядку расположенного» заметно оживилась, и в 1806 году вышел в свет его первый том; последние три тома (IV, V и VI) удалось закончить и издать лишь в 1822 году, после длительных споров, дискуссий и перерывов в работе. В основу этого словаря положены материалы «Словаря Академии Российской», пересмотренные, частично дополненные, особенно словами, взятыми из разговорного языка. Всего словарь объединил 51 388 слов, почти на десять тысяч более, нежели было в словаре словопроизводном. Такое увеличение стало результатом не только научных усилий его составителей, но и непосредственным следствием быстрого развития самого языка. Несмотря на длительный срок исполнения и отмечавшиеся критикой недостатки, второй словарь Российской Академии, как и первый, сыграл важную роль в развитии отечественной филологической науки, в развитии самого языка. Четверть века спустя, отмечая заслуги Российской Академии в области лексикографии, академик И. И. Срезневский писал: «Азбучный словарь Академии останется навсегда одним из самых замечательных свидетельств первых успехов русской науки и лучшим памятником усилий Российской Академии. Издавши этот словарь, она уже могла сказать, что не даром существовала».[17]

Лексикографические исследования с изданием двух словарей не были

1966, с. 219—225. Словник словаря был издан в 1784—1788 годах в пяти частях под заглавием «Аналогические таблицы», полный комплект которых сейчас хранится в ГБЛ.

[14] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. VII. Изд. 2-е, М., 1958, с. 366.

[15] *Hanka W.* Dobrowsky's Slavin. Prag, 1834, S. 260; также см.: *Сухомлинов М. И.* История Российской Академии, вып. VIII, с. 175.

[16] Там же, с. 177.

[17] *Срезневский И. И.* Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный Вторым отделением Академии наук. Статья вторая. — Журнал Министерства народного просвещения, 1848, № 6, с. 8—9.

lib.pushkinskijdom.ru

прекращены, а велись систематически, но далеко не всегда достигали своего завершения как по сложности предпринимаемых работ, так и по состоянию научной мысли в тех областях, к которым эти работы относились. На протяжении четверти века в Российской Академии составлялся второй словопроизводный словарь, над которым работал ее президент А. С. Шишков со своими ближайшими сотрудниками, среди которых прежде всего следует назвать Д. И. Языкова, В. М. Перевощикова, С. А. Ширинского-Шихматова, А. С. Хвостова. В качестве источников при составлении этого словаря использовались многочисленные уже существовавшие лексикографические работы, изданные и рукописные, наследие отечественной литературы на всем протяжении ее существования, вплоть до Пушкина (из его произведений дано свыше ста примеров), а также периодическая печать, записки, мемуары и т. д.[18] Однако словопроизводный словарь не был завершен. От него остались лишь рукописные материалы да краткий глоссарий, в 1828 году напечатанный А. С. Шишковым в «Известиях Российской Академии».[19]

Параллельно со словопроизводным словарем Российская Академия, в соответствии с уставом 1818 года, начала работы по подготовке сравнительного словаря всех славянских наречий. К разысканиям были привлечены не только русские филологи, но и ученые славянских стран. Однако теоретический уровень сравнительного языкознания был еще недостаточно высок для таких сложных и широких исследований, к каким относится сравнительный словарь. Несмотря на подготовительные работы, длившиеся много лет, и ряд частных трудов и исследований, в этом направлении созданных, идея сравнительного словаря в целом осуществлена так и не была.

Одновременно с лексикографическими опытами, снискавшими ей признание, Российская Академия вела, особенно на ранних этапах своего существования, работы по изучению грамматического строя русского языка и составлению грамматик, предназначавшихся для употребления в качестве учебных пособий. Первым опытом в этом роде является «Грамматика Российской Академии». Она представляет собою коллективный труд, который в основном подготовили И. И. и Д. М. Соколовы, а также сотрудничавший с ними И. И. Красовский. В своей работе они опирались на ранее существовавшие труды подобного рода, преимущественно на грамматики Максима Грека и Ломоносова. Составленная ими грамматика вышла в свет в 1802 году, а позднее была дважды переиздана (1811, 1819). Не ограничиваясь коллективными работами в этой области, Российская Академия издала «Российскую грамматику», написанную ее членом А. Х. Востоковым (1831) и неоднократно переиздававшуюся.

В связи с работой над словарями и грамматиками следует сказать об одном из важнейших шагов, предпринятых Российской Академией в области организации филологической науки и включения ее в общий процесс мирового научного развития. Дело в том, что ставший президентом после смерти А. А. Нартова в 1813 году А. С. Шишков предполагал на основе Российской Академии создать своеобразный центр по изучению славянских народов, их языков и литератур, культуры и поэзии. В этих целях и была предпринята координация филологических исследований в Российской Академии с аналогичными исследованиями в разных регионах славянского мира. Российская Академия вошла в тесные контакты с выдающимися представителями славянского языкознания в Польше, Австрии, Сербии. Предполагая широко развернуть работы по созданию сравнительного словаря славянских наречий, Российская Академия в 1829 году обратилась к Ганке, Шафарику, Челяковскому с предложением переехать в Россию и на очень выгодных условиях продолжить свои исследования в Российской Академии, занимаясь главным образом составлением названного словаря и комплектованием специальной славянской библиотеки, ориентируемой на обеспечение необходимой литературой коллектива, занимающегося словарными работами.[20] Сотрудничество в тех формах, в которых предполагала Российская Академия, не состоялось, но важно то, что впервые были установлены прямые и тесные контакты не только с названными учеными, но и с другими специалистами-филологами и писателями, среди которых Юнгман, Копитар, Вук Караджич, Палацкий, Колар, Добровский, Линде и др.[21]

---

[18] *Файнштейн М. Ш.* Проблемы словопроизводного словаря Российской Академии (1810—40-е гг.). Автореф. канд. дис. Л., 1982.

[19] [*Шишков А. С.*] Опыт словаря по корням, иначе называемого словопроизводным. — Изв. имп. Российской Академии, 1828, кн. 12, с. 66—178.

[20] *Сухомлинов М. И.* О сношениях В. В. Ганки с Российскою Академиею и о вызове его в Россию. — В кн.: Братская помощь пострадавшим семействам Боснии и Герцоговины. СПб., 1876, с. 309—318. Письма славянских ученых Ганки, Шафарика, Караджича, Юнгмана, Копитара напечатаны в кн.: *Сухомлинов М. И.* История Российской Академии, вып. VII, с. 564—598.

[21] *Makiejewa W. W.* Akademia Rosyjska (1783—1841) i kontakty polsko-rosyjskie w dziedzinie filologii. — Kwartalnik historii nauki i techniki. Warszawa, 1978, № 2, s. 333—345.

lib.pushkinskijdom.ru

Эти ученые давали советы и консультации по организации и разработке научных принципов составления сравнительного словаря, сами порою вели аналогичные исследования и делились с русскими учеными их результатами, но более всего они сделали для Российской Академии, помогая ей в комплектовании ее библиотеки.[22] Многие представители славянской филологии часто, а порою и регулярно присылали в дар Российской Академии не только свои сочинения и появлявшиеся в славянских странах работы других авторов, но и старопечатные книги. Преимущественно это были словари и грамматики славянских языков, записи славянского народного творчества, издания древних рукописей и т. д. В результате установления контактов с учеными славянских стран был приобретен один из самых действенных источников в формировании академической библиотеки, которая была первым в России специальным собранием книг по филологии, предназначенным для ведения научных исследований. Кроме того, работы славянских ученых или сообщаемые ими материалы изредка появлялись на страницах изданий Российской Академии. Так, в «Известиях Российской Академии» был напечатан отрывок из книги Раковецкого о «Русской Правде» (кн. 9, 1821), лирико-эпические народные песни, сочиненные Ганкой и в 1819 году напечатанные под видом якобы найденной им Краледворской рукописи (кн. 8, 1820), в «Повременном издании Российской Академии» переводы моравских и чешских песен, в том числе присланных Челяковским (ч. II, 1830), и др.

Российская Академия не только пользовалась помощью славянских ученых, но и сама помогала им, создавая материальные условия для их нормальной научной работы. Вук Караджич, например, получал от Российской Академии пособия, а с 1826 года ему по ходатайству А. С. Шишкова была назначена ежегодная пенсия в сто червонцев, в 1838 году пособие по три тысячи рублей было выдано Шафарику и Ганке на предпринятое ими издание своих трудов. Успехи ученых славянских стран в изучении славянских языков и литератур, истории и культуры были хорошо известны в России и часто отмечались наградами Российской Академии. Серебряной медалью был награжден Вук Караджич, золотые медали здесь получили Ганка, Шафарик, Копитар, Юнгман, Колар. Линде, Добровский, Неедлы были избраны почетными членами Российской Академии. В славянские страны в 1830 году на средства Российской Академии отправился Ю. И. Венелин, который должен был познакомиться с языком, бытом, культурой болгарского народа, собирать, описывать, изучать его исторические и литературные памятники. Современный исследователь международных отношений русской науки не может не заметить интереса, проявленного Российской Академией к славянскому миру, к его языку, истории, культуре. Этот интерес еще подлежит дальнейшему изучению, потому что в нем заключается исходный пункт многих явлений в ранней истории русского славяноведения.

Деятельность Российской Академии была многообразной и включалась в разные сферы культурной и научной жизни страны. Она вела исторические и географические исследования, занималась переводами, посылала экспедиции,[23] проводила литературные конкурсы,[24] следила за научной и литературной жизнью России и зарубежных стран, награждая выдающиеся явления в этих областях медалями, золотыми и серебряными,[25] наконец, создавала библиотеку и отличалась широтой своей издательской деятельности. Не имея возможности в журнальной статье дать хотя бы относительно полную характеристику Российской Академии, остановимся на тех ее сторонах, которые имеют отношение преимущественно к литературе. Поэтому в первую очередь следует сказать о ее повременных изданиях, а также о сопровождающей их печатной продукции Академии, которая, соответствуя основным направлениям ее интересов, порою выходит за их пределы и вторгается в сферы, не всегда ей свойственные.

На первом этапе своего существования, когда Российская Академия была

[22] [*Перевощиков В.*] Роспись книгам и рукописям имп. Российской Академии. СПб., 1840, [8]+160 с. В настоящее время книги из библиотеки Российской Академии рассеяны по фондам Библиотеки Академии наук СССР, а собранные в ней рукописи сосредоточены в рукописном отделе той же библиотеки.

[23] *Коломинов В.* Забытые экспедиции Российской Академии. — Изв. Всесоюзного географического общества, 1981, т. 113, в. 2, с. 166—171.

[24] Российская Академия объявляла конкурсы сочинений на литературные и исторические темы. Лучшие из сочинений отмечались наградами. Среди задаваемых тем свойственные литературе конца XVIII—начала XIX века похвальные слова А. В. Суворову и П. А. Румянцеву-Задунайскому, Петру Великому, Ломоносову, Минину и Пожарскому, рассуждение о начале, успехах и распространении словесных наук в России, поэма на победу Дмитрия Донского и др.

[25] Среди русских ученых и писателей, награжденных золотыми медалями разной величины,— Н. М. Карамзин (1820), А. С. Шишков (1815), И. А. Крылов (1823), И. И. Дмитриев (1823), В. А. Жуковский (1837), В. И. Панаев (1820) и др. Серебряные медали имели К. Ф. Калайдович (1822), Н. А. Полевой (1822) и др.

lib.pushkinskijdom.ru

всецело занята словарными работами, речи о повременных изданиях не заходило. Своей типографии Российская Академия не имела, пользуясь в этом отношении частными заведениями или типографией, принадлежавшей Академии наук, а литературная продукция ее членов, а также поступавшая в Российскую Академию и достойная публикации, в большинстве своем появлялась на страницах изданий Академии наук, в том числе в журнале «Новые ежемесячные сочинения», редактировавшемся членами Российской Академии (Н. Я. Озерецковский, А. П. Протасов, И. И. Лепехин, Я. Д. Захаров).

Возникновение повременных изданий (с 1805 года) в Российской Академии обусловлено расширением сферы ее деятельности, ослаблением контактов с Академией наук, очень глубоких и значительных в конце XVIII века, наконец, прекращением ряда академических изданий, в которых участвовали члены Российской Академии: «Собеседник любителей российского слова» прекратился в 1784 году, «Российский Феатр» — в 1794-м, «Новые ежемесячные сочинения» — в 1796 году. И конечно же повременные издания во многом обязаны своим появлением А. С. Шишкову. Действительно, некоторые издания, особенно «Известия Российской Академии», заполнялись преимущественно сочинениями, словарными работами и переводами А. С. Шишкова. Сегодня эти издания имеют определенный исторический интерес, потому что, во-первых, представляют собою значительный этап в становлении типа научного издания в области филологии, в более совершенном виде представленного Учеными записками, Известиями и Сборниками Отделения русского языка и словесности Академии наук, во-вторых, в них участвовали выдающиеся представители русской литературы той эпохи (Державин, Хемницер, Крылов, Карамзин и др.), в-третьих, они являются средоточием документов по истории самой Российской Академии и, наконец, из многочисленных трудов А. С. Шишкова некоторые, особенно словарного и публикационно-переводческого характера, до сих пор сохраняют научный интерес, хотя в значительной мере и исторический.[26]

Первое и наиболее интересное повременное издание «Сочинения и переводы, издаваемые Российской Академией» (1805—1823) знаменательно оживленным участием в нем Державина, который выступил здесь 15 раз, произведениями М. Хераскова, И. Богдановича, похвальными словами Ломоносову и Сумарокову, сочиненными академиками В. Севергиным и И. Дмитревским, историческими сочинениями П. Львова и Т. Мальгина, переводами из Гомера, Вергилия, Демосфена. «Сочинения. . .» своей шестой частью, вышедшей в 1813 году, откликнулись на победу русского оружия в войне с Наполеоном, поместив оду Державина «На парение орла над Российскою армиею под предводительством князя М. Л. Голенищева-Кутузова», оду А. Писарева «Любовь к Отечеству» и его же «Стихи на совершенное истребление неприятельских войск в пределах России» и оду П. Голенищева-Кутузова «На истребление врагов и изгнание их из пределов любезного Отечества». На страницах «Сочинений. . .» нашли свое место и две публикации «Слова о полку Игореве». Интересна первая из них, подготовленная А. С. Шишковым. Называется она «Примечания на древнее сочинение, называемое „Ироическая песнь о походе на половцев, или Слово о полку Игореве“» (ч. I, 1805). Любопытна не только сама публикация памятника, воспроизводящая текст в то время еще существовавшей рукописи и его перевод, но и огромный комментарий, раскрывающий многие исторические моменты и дающий многочисленные объяснения археографического и языковедческого характера. Конечно, если рассматривать перевод и комментарии А. С. Шишкова с точки зрения современной науки в этой области, то, как правильно отметил Ф. Я. Прийма, «они особыми научными достоинствами не отличались»,[27] но для научного развития 1805 года появление комментария было заметным событием. Редакторы «Сочинений. . .» хорошо понимали значение произведения, ощущали необходимость его популяризации и внимательного исследования. Именно поэтому они помещают перевод и комментарий А. С. Шишкова, а затем печатают «Слово о полку Игореве» в стихотворном переложении Александра Палицына. Названных обращений достаточно, чтобы акцентировать внимание Российской Академии к выдающемуся памятнику нашей древней литературы, тем более эти обращения, относящиеся к самому начальному этапу исторической жизни «Слова», до настоящего времени мало изучены.

«Известия Российской Академии», выходившие в 1815—1828 годы, интересны прежде всего с точки зрения содержащихся в них материалов о текущей деятельности самой Академии, особенно с восьмой книжки, когда регулярно стала печататься информация «О некоторых постановлениях и происшествиях в Российской Академии». Почти вся остальные

[26] [*Дьяков А. А.*] Указатель к периодическим изданиям Российской Академии и Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук. — Сборник Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук, 1890, т. 52, № 3, с. I—XIV.

[27] *Прийма Ф. Я.* «Слово о полку Игореве» в русском историко-литературном процессе первой трети XIX в. Л., 1980, с. 176.

lib.pushkinskijdom.ru

ная часть «Известий» заполнена трудами самого А. С. Шишкова, который к этому времени стал президентом Академии.

Повременные издания, выпускавшиеся Российской Академией с конца 1820-х до начала 1840-х годов, т. е. до ее соединения с Академией наук, были изданиями кратковременными, существовавшими не более двух-трех лет. «Повременное издание имп. Российской Академии» выходило с 1829 по 1832 год (вышло 6 частей), «Краткие записки, содержащие в себе разные примечания и суждения о языке и словесности, издаваемые от имп. Российской Академии» появлялись в 1834 и 1835 годах (вышло 3 книжки), наконец, «Труды имп. Российской Академии» издавались в 1840—1842 годах (вышло 5 частей). Кратковременность их существования понятна, потому что именно в эти годы деятельность Российской Академии, всецело подчиненная единовластию президента, клонилась к своему упадку: научные предприятия часто не доводились до конца, круг постоянно работающих членов, несмотря на сохранение их числа, заметно сузился, повременные издания прекращались, не выдержав испытания временем, издательская деятельность в целом становилась более хаотичной и непоследовательной. В качестве литературных сил, словно заменяя ранее выступавших в таких изданиях Державина, Хераскова, Карамзина, на первый план выдвигаются П. Ширинский-Шихматов, Б. Федоров, М. Лобанов. Мы не найдем в повременных изданиях ни произведений Вяземского, ни Загоскина, ни Катенина, ни Пушкина. Неумение или нежелание связать деятельность Российской Академии с современностью и стало одной из основных причин ее ликвидации.

В 1819 году Российская Академия обрела свою типографию, выстроенную во дворе ее административного здания на 1-й Линии Васильевского острова. С этого времени издательская деятельность Российской Академии, хотя и приобрела более широкий и систематический характер, но по своим научным, идеологическим и просветительским параметрам не была единой и последовательной, да и непосредственная работа Российской Академии представляла в продукции ее типографии меньшую часть, которая обычно заслонялась довольно многочисленными изданиями коммерческого и благотворительного рода.

Издательская деятельность Российской Академии определялась в основных чертах ее уставом, особенно тем его вариантом, который был утвержден в 1818 году.[28] В соответствии с этим уставом Российская Академия должна была стараться «творения замечательных писателей, не существующих более. . . вновь издавать с описанием жизни сочинителя и с полезными для языка и словесности примечаниями на оныя». Замысел для той эпохи необычайно полезный и смелый. Если судить по уставу, то в нем заложен первый намек на необходимость научных изданий классиков. К сожалению, замысел этот остался почти неосуществленным. Правда, в 1840 году, словно вспомнив о неисполненном пункте своего устава, Российская Академия в срочном порядке выпускает Собрание сочинений Ломоносова в трех томах. Это издание включает сочинения, «кои касаются до словесности», исполнено оно на веленевой бумаге и украшено портретом Ломоносова и воспроизведением памятника, воздвигнутого ему в Архангельске. О предполагавшемся научном характере издания напоминает лишь небольшой отдел под названием «Разные стихотворения, которые никогда еще не были напечатаны». Ни биографической статьи, ни комментария в издании мы не найдем.

Кроме переиздания классического наследия по рекомендациям своего устава Российская Академия обязана была заниматься переводами. И в этом отношении ею сделано гораздо больше, чем при переиздании или издании русского классического наследия. Российская Академия должна «стараться иностранных классических стихотворцев, каковы суть: Гомер, Вергилий, Тасс, Мильтон и проч. переводить на российский язык, но так как должно быть академическому переводу, то есть, чтоб напечатанный вместе с подлинником был он сколько можно из слова в слово, из периода в период, дабы читатель не слог переводчика в нем видел, но проницал бы точное расположение мыслей и дух творца. . . Перевод должен быть обогащен примечаниями». Силами Российской Академии было подготовлено немало переводов, особенно с латинского и греческого языков. В качестве переводчиков выступали члены Академии С. Румовский, митрополит Евгений (Болховитинов), Н. Озерецковский, А. Никольский и др. Не специалисты-переводчики готовили эти издания, а ученые и литераторы, работающие в разных областях. В большинстве этих изданий оригинальный текст дан en regard с русским переводом, т. е. здесь получила развитие заложенная в XVIII веке традиция публикации параллельных текстов, часто использовавшихся в учебных целях. Среди переводческих работ следует назвать «Летописи» Корнелия Тацита в четырех томах (1806—1809), «Историю о войне Катилины и о войне Югурты» Криспа Саллюстия (1809), «Риторические наставления» Квинтилиана (1834), «Лицей, или Курс словесности» Лагарпа в 5-ти частях (1810—1814) и др. Заслугой Российской Академии следует признать и великолепное с издательской точки

[28] Устав и штат имп. Российской Академии. СПб., 1818; см. также: *Коломинов В.* Издательская деятельность Российской Академии. — В кн.: Альманах библиофила, вып. 14. М., 1983, с. 182—186.

lib.pushkinskijdom.ru

зрения двухтомное издание «Илиады» Гомера в переводе Н. Гнедича, осуществленное «иждивением» Академии в ее собственной типографии в 1829 году. В целом переводческая деятельность Российской Академии была несколько шире, но часть работ находила себе место в повременных изданиях, в том числе и не принадлежащих Российской Академии, а часть, не доведенная до конца, так и осталась ненапечатанной.

Издательские дела Российской Академии связаны и с ее деятельностью по оказанию помощи начинающим либо неимущим писателям. В то время не было еще Литературного фонда, и Российская Академия была единственным учреждением, куда писатель мог обратиться за поддержкой. Эта помощь выражалась по-разному: рассмотрение присланных произведений, советы и консультации, награждение медалями, публикация в изданиях Академии или вне ее, наконец, печатание отдельной книгой частично или полностью за счет Академии и с передачей дохода с издания или всего тиража автору. Характерным примером деятельности Академии в этой области является издание стихов слепой поэтессы из народа (дочери деревенского пономаря) некоей Онисимовой, сделанное в благотворительных целях, с предоставлением автору части тиража (весь тираж определен «в числе трех или четырех сот экземпляров»), единовременного пособия в 100 рублей и посылкой ей книг, в том числе «Истории государства Российского» Карамзина. Такая же помощь была оказана начинающей поэтессе Е. Н. Шаховой: в 1837 году Российская Академия напечатала на свой счет ее «Опыт в стихах» и предоставила ей пособие 500 рублей, а два года спустя напечатала другую ее книжку «Стихотворения». Таким же образом были изданы три части «Пиитических опытов» Е. Кульман, русско-немецкой поэтессы, переводы и оригинальные произведения которой получили одобрительный отзыв Гете, помогала Российская Академия и поэту-самоучке Ф. Н. Слепушкину: в 1826 году она наградила его золотой медалью (средней величины), а в 1840 году — издала сборник его стихотворений «Новые досуги»; другой поэт-самоучка Е. И. Алипанов в 1831 году был удостоен серебряной медали, и Российская Академия добилась освобождения талантливого поэта из крепостной зависимости, такую же медаль в 1822 году получил «за сочиненные им басни и разные стихотворения» поэт из крестьян М. Суханов (изданы Российской Академией в 1828 году). Поощряя поэтов-самоучек, Российская Академия способствовала развитию их поэтических дарований, популяризировала их произведения, создавала материальные возможности для творческой работы этих талантливых людей, порою находящихся в самых тяжелейших бытовых и социальных условиях. Интерес к народному творчеству, внимание к талантам из народной среды, стремление к развитию их дарований — одна из примечательных черт в деятельности Российской Академии, сохраненная в исторической памяти и не безынтересная для истории нашей науки и словесности.

Российская Академия издавала книги познавательного и воспитательного характера. Ею, например, выпущены в свет три книги «Полезного чтения для детей» Л. А. Ярцевой, имеющие прямое педагогическое назначение: в книжках много популярных рассказов на исторические, этнографические, географические, естественно-научные темы (о древностях и соборах Кремля, о телескопе, о сказках и преданиях, об астрономических явлениях и т. д.). В 1836 году Л. А. Ярцева награждена за эту книгу золотой медалью (малой величины). Российская же Академия издала и «Историю России в рассказах для детей» (1836—1837; в 6-ти частях). «Сегодня я нечаянно открыл Вашу Историю в рассказах, и поневоле зачитался. Вот как надобно писать!» [29] — писал Пушкин А. Ишимовой, уезжая на дуэль и прочитав перед этим первую часть «Истории» (вышла осенью 1836 года).

Вместе с воспитательной и учебной литературой Российская Академия издавала немало трудов, относящихся к разным областям знания и науки, к разным родам словесности. Среди изданных ею книг Сочинения А. С. Шишкова в 16-ти томах (1818—1834) с дополнением еще одного тома в 1839 году, краткий словарь русского языка в двух частях, составленный Соколовым (1834), книги А. Глаголева «Опыт истории словесности» (1834) и «Записки русского путешественника» (1837), «Краткий священный словарь» А. И. Малова (1835), «Ключ к „Истории государства Российского“ Карамзина, составленный П. Строевым» (1836),[30] исторические работы С. В. Руссова (1836), «Заметки о походе 1813 года» А. И. Михайловского-Данилевского (1836), «О русских летописях и летописателях по 1240 год» В. М. Перевощикова (1836) и др.

Если взять издательскую продукцию Академии в целом, то трудно составить общее впечатление о научной деятельности учреждения в целом. И это станет понятным, если вспомнить, что в последние два десятилетия научная работа многих ее членов была сведена к минимуму и учреждение продолжало держаться лишь авторитетом и влиянием в государ-

---

[29] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 10, с. 623.

[30] Краткую рецензию на составленный П. Строевым «Ключ к „Истории государства Российского“ Н. М. Карамзина» написал Пушкин и напечатал в «Современнике» (1836, т. IV): «Издав сии два тома г. Строев оказал более пользы русской истории, нежели все наши историки с высшими взглядами, вместе взятые».

lib.pushkinskijdom.ru

ственных сферах ее президента. Стремясь сблизить Академию с современной литературой и обществом, А. С. Шишков предлагает к избранию и Академия избирает в свои члены Карамзина и Пушкина, выдающихся представителей отечественной литературы и противников А. С. Шишкова в деле преобразования русского языка.[31] Однако и эти шаги не поправили тяжелого положения Российской Академии, созданного многолетним единовластием и архаичностью научных устремлений ее президента. Со смертью А. С. Шишкова в 1841 году Российская Академия прекратила свое существование и вошла в состав Академии наук в качестве Отделения русского языка и словесности. Все ее действительные члены получили звания почетных членов Отделения русского языка и словесности, а 14 бывших членов Российской Академии стали ординарными академиками. Среди них К. И. Арсеньев, П. Г. Бутков, А. Х. Востоков, П. А. Вяземский, В. А. Жуковский, М. Т. Каченовский, И. А. Крылов, А. И. Михайловский-Данилевский, М. П. Погодин и др. С этого времени Российская Академия стала достоянием истории, а ее деятельность вошла в ведение истории филологической науки.[32]

Российская Академия сделала много полезного: она создала словари и грамматики, оказав тем самым несомненное влияние на развитие литературного и научного языка, внесла свою лепту в совершенствование переводческого искусства и познакомила русского читателя с целым рядом произведений мировой литературы и науки, ранее в России неизвестных или известных в примитивных переводах, издавала учебные пособия и произведения русской литературы, впервые установила тесные контакты с зарубежной филологической наукой, материально поддерживала неимущих писателей, издавала свои повременные издания, содействовала открытию библиотек и читален, особенно в провинции, участвовала в сооружении памятников русским писателям (Державин, Карамзин), собрала свою библиотеку — первую в России филологическую библиотеку, предназначенную для научной работы, и издала ее описание. Российская Академия находилась и работала у истоков тех традиций, которые на протяжении двух столетий развивает наша отечественная филологическая наука.

---

[31] См.: *Томашевский Б. В.* Стилистика. Изд. 2-е, Л., 1983, с. 34—48 (глава: «Вопросы языка у шишковистов и карамзинистов»).

[32] Обзор источников и историография Российской Академии достаточно полно представлены в диссертационной работе В. В. Коломинова «История Российской Академии (основание, структура, направление деятельности)», в 1981 году защищенной в Ленинградском университете (Автореф. канд. дис. Л., 1981, 21 с.).

lib.pushkinskijdom.ru

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Н. В. Вулих

АНТИЧНЫЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ В ПОВЕСТИ ГОГОЛЯ «ТАРАС БУЛЬБА»

Исследователи повести «Тарас Бульба» уже давно обратили внимание на обилие реминисценций из «Илиады» в ее батальных эпизодах. Эти реминисценции были собраны в свое время в статье С. И. Радцига «Гоголь и Гомер».[1] Однако далеко не все античные образы и мотивы были замечены и проанализированы. Между тем «гомеризмы» играют существенную роль во внутреннем мире повести Гоголя, еще далеко не раскрытую и не объясненную. В наши дни, когда появилось много разнообразных и глубоких исследований, посвященных творчеству великого писателя, следовало бы серьезно заняться и проблемой античных реминисценций в одном из самых оригинальных и значительных его творений.

Тщательное исследование повести Гоголя приводит к выводу, что следует говорить не о простых реминисценциях, а о глубокой и принципиальной ориентации Гоголя на гомеровский эпос. Для того периода в истории русской литературы, когда создавалась повесть, «Илиада» Гомера была своего рода образцом мирового эпоса, масштабом которого измерялись достоинства любого произведения эпического жанра. «Илиада» была из тех творений минувших веков, которые, по словам А. С. Бушмина, «подобны посевам многолетних растений — каждое поколение собирает свою жатву».[2] Перекличка с Гомером была рассчитана и на то, чтобы вызвать у читателей многообразные эстетические и литературные ассоциации, сделать восприятие повести более богатым и разносторонним. Она свидетельствовала и о широте мысли самого писателя, откликнувшегося в своей повести на темы мировой литературы и связавшего их с национальными русскими и украинскими темами. А. С. Бушмин заметил также, что «украинской литературе была изначально присуща особая черта — ее глубинная связь с богатой народной поэзией».[3] Повести Гоголя эта черта свойственна в высокой степени, и поэтому так важно исследовать характер синтеза гомеровского и народного, который присущ «Тарасу Бульбе».

Увлечение Гомером было несомненно связано у Гоголя с творческими исканиями, а эти искания, как всегда бывает у гениальных писателей, двигали вперед самобытную русскую литературу. Решить в полной мере проблему своеобразия эпического жанра у Гоголя возможно лишь в содружестве с фольклористами и исследователями творчества Гоголя в целом. Задача данной работы скромнее: расширить поле наблюдений, выявить по возможности все, что связано в повести с Гомером. Ведь путь всякого научного исследования, как писал В. М. Жирмунский, начинается с сопоставления, которое должно вести в конечном счете к историческому объяснению.[4] Конечно, сопоставление не должно сводиться к субъективно подобранным и носящим случайный характер примерам. Но ведь в данном случае, и это известно исследователям повести Гоголя, писатель сознательно ориентировался на Гомера. В ряде мест уже и на собранном материале можно показать, как создавался оригинальный художественный синтез, не только опиравшийся на «Илиаду», но иногда формировавшийся и в полемике с ней.

В своем понимании Гомера Гоголь основывался на мнении о нем многочисленных деятелей русской литературы и культуры первой половины XIX века. В этот период выходит большое количество переводов западноевропейских и античных писателей и поэтов; перевод «Илиады» Гнедича еще не потерял своей

---

[1] *Радциг С. И.* Гоголь и Гомер. — Вестник МГУ, 1959, историко-филол. серия, № 4, с. 121—138. См. также: *Пухтинский В. К.* Гоголь и античность. — Наукові записки (Чернігів), 1940, т. I; *Егунов А. Н.* Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.—Л., 1964; *Ровда К. И.* Гомер и борьба за реализм в русской литературе XIX в. — Наукові записки Кіровоградськ. педагогічн. ін-та ім. О. С. Пушкина, 1958, т. IV; *Альтман М. С.* Заметки о Гоголе. — Русская литература, 1963, № 1, с. 142—143.

[2] *Бушмин А. С.* Преемственность литературного развития. — В кн.: Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. Л., 1974, с. 137.

[3] Там же, с. 133.

[4] См. в кн.: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1961, с. 53.

lib.pushkinskijdom.ru

свежести и вызывает пристальный интерес; Жуковский переводит «Одиссею», и Гоголь живо интересуется его работой. В. Г. Белинский, взгляды которого на Гомера разделял Гоголь, считал «Илиаду» и «Одиссею» непревзойденными образцами высокого эпоса.

Для эпоса как жанра, по мнению писателей и теоретиков литературы XIX века, было характерно особое сочетание общечеловеческого, неизменного, с преходящим, индивидуальным. Работая над второй редакцией повести «Тарас Бульба», Гоголь вставляет в свой «Портрет» известное рассуждение об «Илиаде»: «. . .великий поэт-художник, перечитавший много всяких творений, исполненных многих прелестей и величавых красот, оставлял наконец себе настольною книгой одну только „Илиаду" Гомера, открыв, что в ней все есть, чего хочешь, и что нет того, чтобы что не отразилось уже здесь в таком глубоком и великом совершенстве». «Илиада» представлялась ему в это время всеобъемлющим созданием греческого гения, переплавившего народные предания в стройное и гармоничное целое. Опираясь на украинские песни и думы, Гоголь стремится также подчинить их глубокой концепции, упорядочить и синтезировать. Эпическая интонация, как он считал, требовала и от него широких обобщений, а гомеровские мотивы и образы, тонко сочетавшиеся с новым, негреческим историческим и фольклорным материалом, вводили повесть в русло мирового художественного творчества. Герои русской и украинской истории ставились здесь в один ряд с прославленными богатырями «Илиады» и оказывались не менее доблестными и нравственно значительными, чем они. Эту особенность героев «Тараса Бульбы» отметил в свое время Белинский и назвал повесть «дивной эпопеей», «достойной Гомера».[5]

Поэма Гомера обладала и другой чертой, казавшейся особенно драгоценной для писателей, создававших, как и Гоголь, исторические романы и повести. Это была необычайная конкретность видения, стремление изобразить всю «совокупность действительности». «Все, чем пользуется человек в своей внешней жизни, — дом и двор, шатер, кресло, кровать, меч и копье, корабль», — ничто из этих вещей еще не стало у Гомера простой подробностью, все это ощущается, как проявление всей жизни человека.[6] Живая конкретность, по Гегелю,— неотъемлемое качество античного эпоса, созданного народом, полным сил и находящимся на ранней ступени развития человечества. Поэтому-то Гнедич назвал «Илиаду» «энциклопедией древности». Гоголь также оценил это качество гомеровской эпопеи, глубоко родственное и его собственному живому интересу к реальной жизненной детали. Человек Гомера, пишет Гоголь, «так и стоит перед глазами, как будто еще вчера его видел и говорил с ним. . . его дом, его колесница, спальня. . . малейшая мебель в доме. . . все перед глазами еще свежее, чем в отрытой из земли Помпее».[7]

В «Тарасе Бульбе» писатель сознательно стремится к максимальной конкретности деталей, отличающих классическую эпопею в его понимании. В данном случае он мог опираться и на взгляды хорошо известных ему ученых-историков романтического направления: Тьерри, Гизо, Баранта. Ведь маститый Тьерри требовал от историка-исследователя воображения и артистизма, умения переселяться в изображаемую эпоху, живописать конкретные детали минувших веков (color localis) [8] — и в Гоголе как авторе «Тараса Бульбы» историк и художник слились в нерасторжимое единство. Не миновало его и увлечение Вальтером Скоттом, осуществившим в своих произведениях новые творческие принципы, присущие и историкам-романтикам. Но и романы В. Скотта неизменно сравнивались в это время все с той же «Илиадой». Ш. Маньен писал: «После Гомера эпопея знала только три формы: первую дал ей Данте, вторую — Ариосто, третью — автор „Айвенго"».[9] Белинский в сходных выражениях оценивал творчество В. Скотта: «В. Скотт, можно сказать, создал исторический роман, до него не существовавший. . . исторический роман есть как бы точка, в которой история, как наука, сливается с искусством».[10] Он называет В. Скотта «истинным Гомером христианской Европы».[11] Как историк, Гоголь даже находил некоторые черты сходства между общественной жизнью гомеровской Греции и Запорожской Сечи: то и другое общество было молодо, в нем не сложилось еще государство, не было законов и принуждения. Время Гомера, по наблюдениям Гоголя, поражает «простой несложностью общественных пружин», «свежестью жизни», «младенческой ясностью человека».[12] Жизнь юного племени, как утверждал Белинский, «преимущественно выражается в удальстве,

---

[5] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. I. М., 1953, с. 298.

[6] См.: *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика, в 4-х т., т. III. М., 1968, с. 434.

[7] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. VIII. [Л.], 1952, с. 243.

[8] *Thierry A.* Dix ans d'Études Historiques. Oeuvres complétes, t. VI. Paris. 1851, préface, p. 14—16.

[9] Цит. по: *Реизов Б. Г.* Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958, с. 134.

[10] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. V, с. 41, 42.

[11] Там же, с. 42.

[12] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. VIII, с. 243.

lib.pushkinskijdom.ru

храбрости и героизме»[13] — как раз эти качества человека и прославляют, естественно, поэмы Гомера, но их же возвеличивает и Гоголь в своей повести, также посвященной юности могучего, полного внутренних сил народа.

* * *

Ориентация на гомеровский эпос особенно заметна в батальных эпизодах, которые были, как известно, почти полностью переработаны и значительно расширены во второй редакции повести «Тарас Бульба». Оба батальных эпизода — первый и второй бой под Дубно — построены по строго продуманному плану. Первый бой — это своего рода увертюра, проба сил, за которой следует решающее сражение, оканчивающееся для запорожцев трагически. В первом батальном полотне Гоголь использовал «рамочную композицию», придавшую повествованию известную целостность и законченность.

Начинается рассказ с появления поляков на валу крепости, за которым следует воинственная перебранка враждующих сторон, заканчивающаяся картиной выступления из городских ворот польского войска. Кончается бой новым выходом поляков на вал, но теперь, после поражения, они уже утратили свой нарядный вид. Запорожцы вновь обмениваются насмешливыми репликами с разбитым воинством, а затем расходятся, чтобы предать земле убитых и сесть «вечерять».

Рассказу о втором бое предшествует несколько сцен, чрезвычайно важных для понимания всего идейного содержания повести: приходит известие о нападении на Сечь татар, происходит совещание, на котором принимается решение разделиться на два отряда. Атаманом в отряде, остающемся под Дубно, выбирается Тарас. Он пытается поднять дух опечаленных расставанием с товарищами казаков вином и своими речами, в которых прославляются высокие нравственные качества русского человека и, особенно, тесное товарищество, сплачивающее запорожцев в единую семью. Вся эта часть заканчивается исполненным глубокого смысла заключением, в котором как бы предсказывается трагический исход боя и вечная слава, ожидающая погибших. Рассказ о самой битве поделен на части своеобразным рефреном — трижды повторяющимся вопросом Тараса: «А что паны, есть ли еще порох в пороховницах?» и трижды звучащим ответом на этот вопрос. Рефрен служит зачином к батальным сценам, каждая из которых приближает катастрофическую развязку.

Гомеровские мотивы и образы использованы Гоголем главным образом именно в этой первой половине повести, в которой изображены быт, нравы и воинские подвиги запорожцев. Античный эпос в известной степени повлиял и на самую компоновку сцен, на выбор отдельных картин в описании как первого, так и второго сражения под Дубно.

Боевые эпизоды первой битвы начинаются и заканчиваются сценами выступления и торопливого возвращения польского войска в город. При этом выходу поляков приданы черты некоторой парадности: «Ворота отворились, и выступило войско. Впереди выехали ровным конным строем шитые гусары. За ними кольчужники» и т. д. Перед вторым боем ворота вновь отворяются: «Выгремливая в литавры и трубы, и подбоченившись, выезжали паны, окруженные несметными слугами. . .» Особенно эффектен выезд отряда, возглавляемого Андрием: «Отворились ворота, и вылетел оттуда гусарский полк, краса всех конных полков. Под всеми всадниками были все, как один, бурые аргамаки. . .» Среди них выделяется Андрий: «Впереди перед другими понесся витязь всех бойчее, всех красивее. Так и летели черные волосы из-под медной его шапки».

Кстати, открытие и закрытие ворот крепости, выступление и возвращение войска часто описывается в «Энеиде» Вергилия. Торжественное выступление рати Энея изображается так:

Конница между тем из открытых ворот выступала,
В первых рядах Эней и с ним Ахат его верный,
Дальше троянская знать, посреди отряда сам Паллант,
Блеща оружьем своим расписным и яркой хламидой,
Как омытый волной океана Люцифер. . .

(VIII, 585—590)

И у Гоголя и у Вергилия обрисован порядок, в котором выступает рать, а в картине выезда Андрия, как и у Вергилия, особо выделен наиболее юный, красивый и исполненный боевого азарта воин. У Вергилия — это Паллант, у Гоголя — Андрий. Так же как Гоголь, Вергилий отмечает особую нарядность войска:

Рать выступала уже, в полях открытых красуясь
Пышным убранством коней, расписной одеждой и златом.

(IX, 25—26)

В повести блеск и пышность свойственны только полякам, запорожцы этой нарядностью не отличаются, да скоро и первые теряют ее, возвращаясь в крепость разбитыми, покрытыми пылью, напоминая овец, загоняемых в овчарню. Сравнение с овцами употребляется и Гомером в сходном с гоголевским контексте:

В граде своем заключились бы, словно как овцы, троянe;

[13] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. V, с. 38.

lib.pushkinskijdom.ru

Но увидел то быстро отец
и бессмертных и смертных.[14]

Насмешливая перебранка между сражающимися перед первым боем под Дубно также напоминает сцены из «Энеиды». В «Илиаде» воины обмениваются насмешками главным образом перед парными поединками. В «Энеиде» же перед боем рати Энея с италийцами Нуман издевается над всеми троянцами:

Ваши одежды блестят шафраном
и пурпуром ярким,
В сердце праздность у вас: предаваться
вы любите пляскам,
Длинны одежд рукава, и украшены
лентами шапки.
О фригиянки! Нет, не фригийцы. . .

(IX, 614—619)

И у Вергилия и у Гоголя высмеивается именно нарядность воинов, позволяющая усомниться в их воинской доблести. «А, красные жупаны на всем войске, да хотел бы я знать, красная ли сила у войска?» — поддразнивает разодетых ляхов Демид Попович. Конечно, в «Тарасе Бульбе» вся сценка носит украинский колорит, речь казаков полна народного юмора, но в основе, по-видимому, лежит античный образец.

Особенно близки к Гомеру описания боевых поединков. Здесь обращает на себя внимание прежде всего то, что Гоголь рисует главным образом одиночные бои, т. е. то самое, чем особенно дорожит и Гомер. Интересно, что Гоголь отдает должное мужеству поляков, как и Гомер, видящий в троянцах не менее храбрых бойцов, чем греки.

С храбрым ляхом вступает в бой Кукубенко — один из самых доблестных запорожцев, с особой симпатией изображенный Гоголем: «. . .налетел прямо ему в тыл и сильно вскрикнул, так что вздрогнули все близь стоявшие от нечеловечьего крика». С воинственными криками, устрашающими врагов, сражаются в «Илиаде» и греки и трояне: Гектор устремляется в бой со свирепым криком (XI, 344), Аякс переходит с корабля на корабль, поднимая крик до неба (XV, 684—685), оглушительно кричат сами боги, например Посейдон (XIV, 147—152). Но особенно знаменит громовой вопль Ахилла, которым, после смерти Патрокла, он наводит панический ужас на троянцев.

Поднявшись на ров,
Он крикнул с раската; могучая вместе
Паллада
Крик издала; и троян обуял
неописанный ужас.

(XVIII, 217—218)

Кукубенко расправляется с врагом так же, как это делают герои Гомера.[15] Именно так Диомед убивает Пандара:

. . .Копье
. . .пролетело сквозь белые зубы,
Гибкий язык сокрушительной медью
при корне отсекло
И, острием просверкнувши насквозь,
замерло в подбородке.
Рухнулся он с колесницы, взгремели
на падшем доспехи
Пестрые, пышноблестящие. . .

(V, 290—295)

У Гомера есть и другие аналогичные примеры: Мегес пускает копье в Педея и подсекает ему язык (V, 72—74), Идоменей выбивает зубы Эримасу (XVI, 345—348). Но Гоголь присоединяет к гомеровскому описанию еще и пригвождение к земле, беря и эту деталь из «Илиады» (стрела Париса пригвождает к земле Диомеда — XI, 377—378). Кровь ключом хлынула вверх из тела убитого ляха и «выкрасила весь обшитый золотом желтый кафтан». Красочные эффекты, производимые пурпурной кровью, окрашивающей вооружение и тела сраженных, часто рисует Гомер (IV, 140—148; V, 113 и др.). Однако у Гоголя дана эффектная картина хлынувшего вверх фонтана крови — этого нет в «Илиаде». Но в «Метаморфозах» Овидия, в знаменитом и несомненно известном Гоголю рассказе о смерти Пирама говорится, что он ударил себя мечом, и кровь высоко забила вверх, как вода из прорвавшейся водопроводной трубы. Она окрасила в пурпурный цвет белые плоды шелковичного дерева, покрасневшие с тех пор (IV, 121—127). У Гоголя цвет крови ляха сравнивается с окраской плодов надречной калины, дерева, особенно любимого в украинском фольклоре. Это сравнение, в котором, так же как у Овидия, фигурируют плоды дерева, наводит на мысль, что писатель действительно вспомнил здесь «Метаморфозы».

Именно Кукубенко Гоголь особенно часто сближает с гомеровскими героями. На собрании запорожцев, когда кошевой упрекает казаков в недостаточной бдительности, из-за чего полякам удалось захватить в плен Хлиба с товарищами, Кукубенко смело выступает в защиту провинившихся и призывает отомстить врагам: «. . .так, что и пят не унесут домой». Кошевой и собрание одобряют речь Кукубенко: «Добре сказал Кукубенко!»

В «Илиаде» с дельными речами выступает в собраниях Диомед, тот самый герой, которого Кукубенко напоминает и в бою. Он порицает Агамемнона за малодушие и настаивает на продолжении войны:

Так произнес, — и воскликнули окрест
ахейские мужи,

[14] *Гомер.* Илиада. Пер. Н. Гнедича. М., 1978, VIII, 131—132. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[15] См. об этом: *Радциг С. И.* Указ. соч., с. 130.

lib.pushkinskijdom.ru

Славным дивяся речам Диомеда,
смирителя коней.
Но, между ними восстав, говорил
благомысленный Нестор:
«Сын Тидеев, ты, как в сраженьях воин
храбрейший,
Так и в советах, из сверстников юных,
советник отличный. . .
Молод еще ты и сыном моим,
без сомнения, был бы
Самым юнейшим; однако ж, Тидид,
говорил ты разумно. . .»

(IX, 50—58)

Кукубенко — этот казацкий Диомед — проявляет ту самую мудрость в советах, которая так ценится у героев «Илиады».

В повествовании о первом бое под Дубно есть и другие детали, близкие к «Илиаде». К убитому Кукубенко ляху подбегает казак Бородатый. Он хочет снять с поверженного доспехи, но в момент, когда он наклоняется над убитым, хорунжий, неожиданно напав на него, отсекает ему голову. Нападение врага именно в тот момент, когда воин собирается захватить трофеи, постоянно происходит в «Илиаде»: например, Эврипил готов сорвать с павшего доспехи, но Парис посылает в него стрелу (XI, 580—585) и т. д. Очень близка к Гомеру и картина гибели Бородатого. Хорунжий отсекает ему с размаху голову: «Отскочила могучая голова, и упал обезглавленный труп, далеко вокруг оросивши землю». Обезглавливание — один из частых случаев убийства в «Илиаде»:[16] Диомед отсекает голову Долону (X, 455—458), Агамемнон — Коону (XI, 255—261) и Гипполоху. Последнему он отрубает и руки и толкает обезглавленное тело так, что оно далеко катится между рядами сражающихся (XI, 145—147). Во втором бою под Дубно, в момент, когда сражение принимает особенно ожесточенный характер, голову отрубают и Пысаренко. «Уже голова другого Пысаренка, завертевшись, захлопала очами». Эта страшная подробность напоминает жестокую и противоестественную картину смерти Долона в «Илиаде». Диомед рубит ему голову: «. . .быстро, еще с говорящего, в прах голова соскочила» (X, 457).

Таким образом, многие описания поединков, смертей и ран в повести Гоголя, несомненно, вдохновлены «Илиадой». Чем объясняется интерес писателя к страшным, иногда противоестественным картинам кровавых битв? Прежде всего тем, что в повести рассказывается о жестоком, варварском веке Средневековья, о страшных обычаях которого пелось в украинских песнях и писалось в летописях. С другой стороны, в боевых подвигах проявляется мощь, сила и богатырская удаль казаков, не уступающих героям Гомера. Кроме того, жанр эпоса имел в мировой литературе свои традиционные особенности, проявлявшиеся и в батальных эпизодах. В эпосе позднего Средневековья и Возрождения влияние Гомера и Вергилия было весьма ощутимо.[17] Гоголю эти традиции были, несомненно, известны. Вместе с тем герои повести — это герои «нового типа» по сравнению с гомеровскими: ведь Гомер интересуется прежде всего «питомцами Зевса», «богоравными царями», а Гоголь — простыми казаками. Вводя своеобразные «каталоги героев» в свою повесть и следуя в этом гомеровской традиции, Гоголь увековечивает в этих каталогах имена народных героев, воспетых до него в украинских песнях, имена, далекие от звучных имен героев «Илиады».

Классическим образцом гомеровского каталога может служить знаменитый каталог кораблей во второй песни «Илиады». В ней подробно перечисляются греческие вожди, прибывшие для битвы с троянцами:

Ныне поведайте, Музы, живущие в сенях
Олимпа. . .
Вы мне поведайте, кто и вожди
и владыки данаев. . .
Рать беотийских мужей предводили
на бой воеводы:
Аркесилай и Леит, Пенелей, Профоенор
и Клоний и т. д.

(II, 484 и след.)

Каждый герой обязательно называется по имени, указывается его происхождение и племя, к которому он принадлежит. В «Илиаде» герои славны своими родословными, часто восходящими к самим олимпийским богам: вожди Аскалаф и Иялмен — сыновья бога войны Ареса (II, 512), Мегес — «сын любимца богов, конеборца Филея» (II, 627—628), Одиссей — равен Зевсу советами (II, 636), Эврпал — потомок царя Талайона (II, 565—566) и т. д. Исследователи Гомера считают, что в этом каталоге прославляются древнейшие вожди некогда могущественных Микен.[18]

В повести Гоголя также подробнейшим образом перечисляются казаки, принимавшие участие в битве с татарами и в бою под Дубно. «Не мало было также сильно и сильно добрых козаков между теми, которые захотели остаться: куренные Демытрович, Кукубенко, Вертыхвист, Балабан, Бульбенко Остап. . . Вовтузенко, Черевыченко, Степан Гуска, Охрим Гуска, Мыкола Густый, Задорожний, Метелица, Иван Закрутыгуба. . .»

[16] *Friedrich W. U.* Verwundung und Tod in der Ilias. Göttingen, 1956, S. 14.

[17] См.: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 384—385.

[18] *Simson U., Lasenby J.* The catalogue of the ships in Homer's Iliad. Oxf., 1970, p. 157.

lib.pushkinskijdom.ru

У Гоголя нет эпических родословных — всем запорожцам он дает коллективную характеристику: «Все были хожалые, езжалые: ходили по анатолийским берегам, по крымским солончакам и степям. . .» Пышные эпитеты «Илиады» заменены скупыми определениями «добрый» и «сильно добрый казак». В то время как поляки поделены на касты, казаки образуют монолитную массу, похожую даже в одежде. Сходны их биографии, нравственный облик, весь их внутренний мир.

В «Илиаде» родословные блистательных царей и героев часто даются и при описании поединков. В этом случае упоминается и о прежних подвигах сражающихся или об известных по мифу событиях в их жизни. Иногда вставляются и более обширные новеллистические полотна, например рассказ о Беллерофонте, изгнанном царем Претом по навету его супруги Антии (VI, 155—168). У Гоголя также повествование о поединках часто предваряется или заключается воспоминаниями о прежних «подвигах». Перед боем Мосия Шило с поляком сообщается о его героизме во время плена, факте, известном из украинского фольклора. После гибели Балабана рассказывается и о его подвигах, причем вновь используются малороссийские думы. Следуя в известной степени за Гомером, Гоголь придает высокий эпический колорит своему повествованию о запорожских казаках и как бы приравнивает их к древнегреческим богатырям.

В. В. Виноградов считал, что поименное перечисление казаков вызвано стремлением писателя к историческому правдоподобию,[19] но в этом случае мы вправе были бы ожидать и перечисления имен польских витязей. Однако Гоголь не называет их имен, а безымянным вражеским полководцам придает даже карикатурно-гротескные черты: буджаковский полковник спесив и грузен, хорунжий — непомерно высок и красен лицом, а опытный французский военачальник — низок ростом и уродливо худ. Совершенно ясно, что писатель хочет предать забвению имена ляхов, а имена запорожцев увековечить и прославить. Каталоги в повести выполняют именно эту задачу.

Глубокое нравственное родство между запорожцами, единство их идеалов подчеркнуты и единообразием их смерти в бою, и сходством их «посмертного слова». В момент гибели из тел сраженных вылетают их души. Гибнет Бородатый — и «понеслась к вышинам суровая козацкая душа, хмурясь и негодуя, и вместе с тем дивуясь, что так рано вылетела из такого крепкого тела». Мосий Шило «зажмурил ослабевшие свои очи, и вынеслась козацкая душа из сурового тела». Несется к вышине и душа Бовдюга — этого украинского Нестора. Мотив вылета души из тела, как уже указывалось учеными, почерпнут из «Илиады».[20] Гомер так описывает гибель Патрокла:

Тихо душа, излетевши из тела, нисходит к Аиду,
Плачась на жребий печальный, бросая и крепость и юность.

(XVI, 855—857)

Когда Ахилл убивает Гектора, то «тихо душа из уст излетевши, нисходит к Аиду, Плачась на долю свою, оставляя и младость и крепость» (XXII, 361—363).

А. Карпенко обратил внимание на то, что о вылете души из тела говорится в украинских сказках и песнях: «Дивлюсь аж вона (смерть, — *Н. В.*) вже в мене в головах, як замахне косою, то душа тільки пурх! Так як пташка вилетіла тай полетіла». В песне поется:

Не чорна хмара налітала,
Не буйні вітри вінули,
Як душа козацька-молодецька
З тілом розлучалась.[21]

Однако в этих фольклорных текстах не говорится о плаче и жалобах души. У Гоголя же, как и у Гомера, души улетают, негодуя на свой жребий.

Особая участь выпадает на долю Кукубенко. Когда он гибнет, то вылетевшую душу поднимают на руки ангелы и несут к небесам. «Хорошо будет ему там»: сам Христос посадит его рядом с собой за то, что он «не изменил товариществу. . . хранил и сберегал. . . церковь». Этот апофеоз напоминает посмертную судьбу особенно прославленных, любимых олимпийскими богами героев Гомера. Сам Зевс, когда гибнет его любимый сын Сарпедон, посылает Аполлона, чтобы он перенес его тело в Ликию (XVI, 666—675). Апофеоза удостаивается в античных легендах Геракл, совершивший знаменитые двенадцать подвигов. Юпитер поднимает его на небо и помещает среди лучистых созвездий (Овидий — «Метаморфозы», IX, 271—273). У Гоголя античные мотивы сливаются с христианскими, как это и было в истории религии, создавшей легенды об апофеозе святых и мучеников на основании древних, еще античных представлений.

В повести Гоголя за смертью Кукубенко следует гибель Андрия от руки Тараса. Эти две смерти — доблестная и позорная — отчетливо противопоставлены друг другу, и этим дана оценка поступку изменника. Особенное значение получают здесь слова Христа, обращенные к Кукубенко: «Ты не изменил товариществу,

[19] *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959, с. 614.

[20] *Радциг С. И.* Указ. соч., с. 130—131.

[21] *Карпенко А.* Народные истоки эпического стиля исторических повестей Н. В. Гоголя. Черновцы, 1961, с. 60, 61—62.

lib.pushkinskijdom.ru

бесчестного дела не сделал». Интересен у Гоголя и образ Касьяна Бовдюга — этого «всех старейшего годами во всем запорожском войске», «сильно доброго» казака. Прежде он был в почете, но состарился и уже не ходил в походы, а на этот раз решил пойти, думая, что сможет чем-нибудь быть полезен казачеству. И действительно, он даст мудрый совет, когда решается вопрос, идти ли мстить татарам на Сечь, или оставаться под Дубно. Умирая, он радуется, что гибнет в бою.

Если Кукубенко напоминает Диомеда, то Бовдюг — гомеровского Нестора. Нестор говорит Агамемнону, что боги не могут вернуть человеку юность, но и состарившись, он пойдет между воинами и будет ободрять их советом и словом: «. . .вот честь, остающаяся старцам» (IV, 320—323). И действительно, Нестор постоянно помогает грекам своими мудрыми речами. Герои Гомера всегда предпочитают, как и запорожские казаки, смерть в бою, а не дома. Так, Эвхенор выбирает героическую гибель, хотя мог бы спокойно остаться на родине (XIII, 663—672).

Первый бой под Дубно кончается погребением павших и ужином у костров. О захоронении убитых всегда рассказывается в «Илиаде» и «Энеиде». Оно происходит в промежутках между боями. Сидящие у костров запорожцы вспоминают свои дневные подвиги, так же как это делают и воины в «Илиаде». Овидий в «Метаморфозах» даже иронизирует по этому поводу. «О чем же другом, — замечает он, — могут вести беседы герои в палатке у Ахилла!» (XII, 155—163).

Близко к «Илиаде» и описание ночлега запорожцев в открытом поле: «Все они спали в картинных положениях: кто, подмостив себе под голову куль или шапку или употребивши просто бок своего товарища. Сабля, ружье-самопал, короткочубучная трубка. . . висела почти у каждого пояса». Очень похожие на эти картины ночного отдыха даются и Гомером. В десятой главе, например, рассказывается, как Диомед спит в открытом поле вместе с соратниками: «Сголовьем их были щиты, у постелей их копья Прямо стояли, вонзенные древками» (X, 152—153). Самому же Диомеду подстилкой служила «кожа вола степового».

Есть в «Тарасе Бульбе» и другой эпизод, который также, по всей вероятности, был вдохновлен «Илиадой». Перед решающим боем Тарас угощает своих воинов старым вином, привезенным им из собственных погребов. В первой редакции повести казаки пили горилку, которую везли с собой в обозе. В «Илиаде» же рассказывается, как в лагерь греков приплывают корабли с драгоценным лемносским вином. Его прислал Агамемнону и Менелаю в подарок Эвней Язонид. Воины покупают его за медь, железо, воловьи кожи и пленных и устраивают веселый пир (VII, 467—475). Вино в «Илиаде» называется «животворным», Диомед считает, что вино дает «человеку и бодрость и крепость» (IX, 706). У Гоголя казаки пьют «заповедное вино» для того, чтобы в «великую минуту» «великое чувство» было бы у человека. И самый напиток, и сцена его вкушения приобретают в повести высокий эпический колорит. Но казаки не покупают вино у Тараса. Он предлагает им всем подставлять, что у кого есть: ковш или черпак, из которого поят коня, рукавицу или шапку, а то и просто черпать его в подставленные горсти. Гомеровские вожди и на войне не забывают о накоплении богатств — запорожцам же чужды подобные заботы. Им свойственно бескорыстие, широта натуры, высокое чувство товарищества.

* * *

Очень своеобразен в повести Гоголя и заслуживает специального исследования мир художественных сравнений. Здесь пойдет речь о тех сравнениях, которые так или иначе связаны с античными источниками. Прежде всего, к «Илиаде» близки те сравнения в «Тарасе Бульбе», которые употребляются при описании поединков. У Гомера, как известно, много сравнений, взятых из жизни животных, и они употребляются им как раз в боевых эпизодах поэмы. Из этой же сферы черпает свои сравнения и Гоголь. В первом сражении под Дубно Остап неожиданно налетает на хорунжего, «как плавающий в небе ястреб, давши много кругов сильными крылами, вдруг останавливается распластанный на одном месте и бьет оттуда стрелой на раскричавшегося у самой дороги самца-перепела». В «Илиаде» Гектор бросается на врагов, как орел на стада перелетных птиц (XV, 689—692). Менетид преследует неприятелей, как ястреб робких скворцов или галок (XVI, 582—583). Менелай сравнивается с орлом:

. . .который, вещают,
Видит очами острее всех поднебесных пернатых:
Как ни высоко парит, от него не скрывается заяц
Легкий, под темным кустом притаившийся; он на добычу
Падает, быстро уносит и слабую жизнь исторгает. . .

(XVII, 674—678)

Гектор бросается на Ахилла, как орел:

Если он вдруг из-за облаков сизых на степь упадает,
Нежного агнца иль зайца пугливого жадный похитить. . .

(XXII, 308—311)

У Гоголя также изображено быстрое падение птицы с высоты, однако он развертывает сравнение по-своему, а не ко-

lib.pushkinskijdom.ru

пирует Гомера. С меткой наблюдательностью подмечает он круги, совершаемые ястребом в небе, и его внезапную остановку перед падением, ведь ястреб — степной хищник. О нем упомянуто и в самом начале повествования: «В небе неподвижно стояли ястребы, распластав свои крылья и неподвижно устремив глаза свои в траву». И самец-перепел также обитатель южной степи. Все эти конкретные детали, своеобразный color localis, придают гоголевскому сравнению новые, в сопоставлении с Гомером, черты. Однако в самом его желании опереться и здесь на традиции античной эпопеи проявляется то же стремление «увековечить», поднять на «эпический пьедестал» не только героев повести, но и конкретные детали окружающей их жизни, соединив в одно целое «конкретное» и «общее», «вечное» и «преходящее», как этого требует специфика эпического жанра.

Несколько сравнений с ярко выраженным гомеровским колоритом включены в рассказ о последнем бое и гибели Андрия.

Стремительно вылетающий из ворот Андрий, налево и направо поражающий казаков, сравнивается с охотничьим псом: «. . .он. . . объятый пылом и жаром битвы, жадный заслужить навязанный на руку подарок, понесся, как молодой борзой пес, красивейший, быстрейший и молодший всех в стае. Атукнул на него опытный охотник, — и он понесся, пустив прямой чертой по воздуху свои ноги, весь покосившись на бок всем телом, взрывая снег и десять раз выпереживая самого зайца в жару своего бега». В «Илиаде» Одиссей и Диомед, преследующие Долона, сравниваются с острозубыми псами (X, 360—364). Гектор, побуждающий троян к битве, уподобляется ловчему:

Словно как ловчий испытанный псов белозубых станицу
В лов раздражает на льва иль на дикого вепря лесного.

(XI, 292—293)

У Гомера, как и у Гоголя, упоминается «ловчий», но в повести всему сравнению придан глубокий смысл, все детали несут здесь важную смысловую нагрузку, каждый штрих глубоко продуман, и в результате создается обобщающая характеристика не только психологического состояния Андрия, но и его нравственного облика в целом.

Очень интересно и сравнение Андрия со школьником, подравшимся с товарищем и натолкнувшимся на входящего в класс учителя, при виде которого, как Андрий при виде Тараса, ученик теряет внезапно присутствие духа. Такого рода сравнения на «бытовые темы» встречаются и в «Илиаде». Они не могут попасть в основной рассказ, так как по самому сюжету не соответствуют героическому веку, о котором повествует Гомер, но включаются в мир художественных сравнений, образующих часто своеобразные «окна» в другие, «неэпические» сферы жизни. Так, с плачущей девочкой, просящейся на руки к матери, сравнивается Патрокл, умоляющий Ахилла разрешить ему вступить в бой с троянцами:

Что ты расплакался, друг Менетид? как дева-младенец,
Если, за матерью бегая, на руки просится с плачем,
Ловит одежду ее, уходящую за полу держит,
Плачет и в очи глядит, чтобы на руки подняла матерь. . .

(XVI, 7—10)

Убив сына, Тарас склоняется над ним и любуется его красотой и мужественной силой, которая могла бы послужить во славу Запорожской Сечи. Так и греки, после того как Ахилл сразил Гектора, созерцают распростертое тело мужественного воина. Но если Андрий только мог стать славным героем, если бы не изменил казачеству, то Кукубенко стал им в полной мере. И его подвиг не только отмечен особым апофеозом, но прославлен и в замечательном художественном сравнении, в котором украинские фольклорные мотивы развернуты в целую картину эпического характера. Кровь запорожца, текущая из смертельной раны, уподобляется у Гоголя драгоценному вину, которое пролили неосторожные слуги. Мотив пролития вина связан с народной украинской символикой «распечатанных» и «запечатанных медов» как символов беды и благополучия («Да были бы целы в погребах запечатанные меды их»), на которую указал А. Карпенко.[22] Но роковое пролитие вина разрастается у Гоголя в картину, выходящую за пределы простого сравнения. Он рисует образ схватившегося за голову хозяина, слуг, поскользнувшихся у входа в погреб, упоминает о стеклянном сосуде, о том, для чего хранил хозяин этот драгоценный напиток. Перед нами своеобразная «парабола» в гомеровском стиле.

Параболы — это разросшиеся сравнения, своего рода драгоценные миниатюры, создавая которые эпический поэт как бы забывает о той цели, ради которой дается сравнение. В «Илиаде» много подобных миниатюр. Так, например, Аякс поражает сына Приама, и тот падает, как поверженный дуб, но при этом сообщается много подробностей, излишних для основного рассказа:

Махом пустив, как кубарь, и пронесся он, шумно кружася,
Словно как дуб под ударом крушительным Зевса Кронида

[22] Там же, с. 22—23.

lib.pushkinskijdom.ru

Падает с корня, из древа разбитого
вьется зловонный,
Серный дым; и стоит, как бездушный,
паденья свидетель,
Близкий прохожий.

(XIV, 413—417)

Благодаря таким распространенным сравнениям в эпическую поэму проникают многообразные картины жизни, находящиеся за пределами того, что составляет предмет непосредственного интереса поэта. Это придает эпосу универсальность, делает его «энциклопедией древности». У Гоголя многие сравнения выполняют такую же роль: ведь ни охота, ни жизнь животных, ни отдельные стороны быта не попадают в основное повествование, а художественные сравнения расширяют в этом отношении материал повести.

Особого внимания заслуживают обширные лиро-эпические отступления в повести, в которых параболы имеют глубокий обобщающий смысл, несут на себе печать той aeternitatis, которая была неразрывно связана для Гоголя с жанром эпоса. Особенно богаты глубокими обобщениями и авторскими размышлениями все эпизоды, предшествующие трагическому бою под Дубно. Все они были созданы Гоголем лишь для второй редакции «Тараса Бульбы».

Когда казаками овладело уныние после расставания с товарищами, ушедшими в поход на татар, Тарас готовится вернуть доблесть в их души. Но ободриться вновь способна, как говорит Гоголь, «только славянская порода, широкая, могучая порода перед другими, что море перед мелководными реками. Коли время бурно, все превращается оно в рев и гром, бугря и подымая валы, как не поднять их бессильным рекам; коли же безветренно и тихо, яснее всех рек расстилает оно свою неоглядную склянную поверхность, вечную негу очей». У Гомера часты сравнения, в которых наступающие рати сравниваются с обрушивающимися на берег морскими валами (IV, 422—428). Грозные явления природы: бури, грозы и наводнения — постоянно изображаются в художественных сравнениях «Илиады». Но Гоголь, развивая возможности, заложенные в гомеровской параболе, придает ей совершенно новые черты: образ моря становится у него обобщающим образом, в котором как бы увековечиваются особенности русского национального характера.

Столь же значительно и сравнение казаков в час, предшествующий роковой битве, с орлами, сидящими на вершинах каменистых гор. Перед внутренним взором воинов внезапно открывается вся их будущая судьба. С гор далеко видно расстилающееся беспредельное море, корабли кажутся мелкими птицами, леса — травою, города — мошками. Подобные картины, когда мир внезапно раскрывается во всей своей необъятности перед взорами удивленного человека, есть и в «Илиаде». Они принадлежат к числу удивительных созданий греческого гения. В конце восьмой песни, сравнивая огни троянского лагеря со звездами, поэт развертывает такую картину:

Словно как на небе около месяца
ясного сонмом
Кажутся звезды прекрасные, ежели
воздух безветрен;
Все кругом открывается — холмы,
высокие горы,
Долы; небесный эфир разверзается весь
беспредельный;
Видны все звезды: и пастырь, дивуясь,
душой веселится.

(VIII, 555—559)

Подобное же описание дается и в шестнадцатой песни. Здесь говорится о том, что когда Зевс отодвинет облако с вершины высокой горы, то

Все кругом открывается: холмы,
высокие скалы,
Долы, небесный эфир разверзается весь
беспредельный. . .

(XVI, 299—300)

В свою оригинальную картину, для создания которой поэма Гомера могла только дать толчок, Гоголь включает многочисленные штрихи и детали, почерпнутые из украинской народной поэзии: орлов, выдергивающих очи убитым, порошинку с ружейного дула, которая пропадает бесследно (а подвиги казаков не пропадут), бандуриста, произносящего по погибшим свое «густое, могучее слово».[23] В самые ритмы высокой ораторской речи проникают лирические повторы и взволнованные песенные интонации, искусно сочетающиеся с торжественным стилем и величественными образами народного эпоса (поле будет «покрыто торчащими их белыми костями», «старец, вещий духом», «гудящая колокольная медь»). В этом органическом синтезе эпических и фольклорно-песенных мотивов и образов проявляется высокое художественное мастерство Гоголя, стремящегося придать черты «вечного» и «бессмертного» чувствам и деяниям своих героев. О вечной славе неизменно думают и герои Гомера, и они верят, что народные певцы в будущем упомянут о них в своих песнях:

Отчего ты так плачешь? Зачем так
печально
Слушаешь повесть о битве данаев,
о Трое погибшей?
Им для того ниспослали и смерть
и погибельный жребий
Боги, чтоб славною песнею были они
у потомков.

(Одиссея, VIII, 577—580)

[23] Там же, с. 57—59, 63. См. также: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. II, с. 724—726.

lib.pushkinskijdom.ru

Опираясь в ряде случаев на Гомера, Гоголь углубляет и перестраивает гомеровский материал, интерпретируя античного поэта в духе Гегеля и Белинского. Он отчетливо проводит мысль о необходимости сочетания в эпосе конкретного и общего, индивидуального и общечеловеческого, развивая в этом направлении тенденции, заложенные в «Илиаде». При этом именно сближение казаков с гомеровскими героями было для него одним из способов выявления их общечеловеческих черт и помогало ввести украинский и русский исторический и фольклорный материал в русло мировой эпической поэзии. Вместе с тем он показывал и отличие запорожцев от богатырей «Илиады», проявляющееся прежде всего в их демократизме, в их принадлежности к украинскому народу, благородные черты которого они воплощают. Раскрытию этих черт способствовали широко вводимые в повесть мотивы и образы украинского фольклора.

Таким образом, «Тарас Бульба» оказывается своеобразным русским вариантом эпического жанра, и Гоголь как бы настаивает на том, чтобы его повесть рассматривали в русле традиций мировой эпопеи.

* * *

Античные мотивы прослеживаются в «Тарасе Бульбе» не только в героических эпизодах — их можно выявить, например, в сюжетной линии Андрия и красавицы-полячки. Вспомним их второе свидание: ветреная девушка играет и забавляется с Андрием, наряжая запорожца в свои прозрачные одежды и украшая его своими драгоценностями. Мотив переодевания излюблен, как известно, в карнавально-масляничной обрядности,[24] но у Гоголя вся сценка напоминает еще и знаменитый эпизод античной мифологии: переодевание Геракла Омфалой. Геракл в одежде Омфалы и ее драгоценностях часто изображался в античной вазовой живописи и настенных картинах, которые Гоголь несомненно видел в Риме и Неаполе. Овидий описывает эту сценку в «Фастах» (II, 315—326) и в послании Деяниры Гераклу («Heroides», IX, 65—70). У Овидия супруга Геракла Деянира упрекает прославленного богатыря в том, что он стал рабом царицы. В повести Гоголя сценка переодевания также имеет особый смысл. С самого начала Андрий показан бессловесной игрушкой в руках красавицы, из-за гибельной страсти к которой он совершает предательство и погибает. Андрий, конечно, изменник, и Тарас карает его справедливо, но образ этот отнюдь не так прост, как хотят его иногда представить. Стоит только вспомнить, что с ним связан в повести особый мир западной средневековой культуры и искусства: готическая архитектура, под обаяние которой попадает Андрий, величественная органная музыка, взволновавшая юного запорожца. Сама польская панна несет и в своей наружности, и в своей высокохудожественной речи печать этой культуры и этого искусства. Именно передавая речь красавицы, Гоголь вновь прибегнул к выразительной гомеровской параболе. Во время последнего свидания с Андрием она «вся разлилася в жалостных речах, выговаривая их тихим-тихим голосом, подобно когда ветер, поднявшись прекрасным вечером, пробежит вдруг по густой чаще приводного тростника: зашелестят, зазвучат и понесутся вдруг унывно-тонкие звуки, и ловит их с непонятной грустью остановившийся путник, не чуя ни погасающего вечера, ни несущихся веселых песен народа, бредущего от полевых работ и жнив, ни отдаленного тарахтанья где-то проезжающей телеги». Как и в других своих обширных сравнениях, Гоголь открывает здесь «окно» в другой мир, лежащий за пределами повести. Как и в «Илиаде», вводится сюда независимое от основного повествования действующее лицо — путник. Образы путников, пастухов, корабельщиков, с ужасом или восхищением созерцающих окружающие их картины природы, часто встречаются у Гомера: корабельщики испуганы бурей (XV, 625—627), пастух в ужасе глядит на льва, нападающего на стадо (XV, 629—634), прохожий боится падающего на землю дуба (XIV, 414—417) и т. д.

Речь панночки у Гоголя сравнивается с шелестом речного тростника, шелестом, который уже античным писателям представлялся исполненным высокой музыкальной гармонии. «Est in harundineis modulatio musica ripis» («Есть в тростниковых берегах музыкальная гармония»), — пишет Авсоний. Известны и античные мифы, связанные с тростником. В тростник превратилась нимфа Сиринга, спасаясь от преследований влюбленного Пана. Услышав мелодичный шелест этого тростника, Пан сделал из него пастушью дудочку, в напевах которой до сих пор слышится голос Сиринги (Овидий — «Метаморфозы», I, 569—747). Сюжет этот известен и в международном фольклоре, есть и русские сказки о волшебной дудочке, в которых рассказывается о гибели девушки и ее жалобах, слышащихся в шелесте тростника. Следовательно, Гоголь черпает образы для своего сравнения из сокровищницы мировой литературы и фольклора. Оно вызывает разнообразные ассоциации, включающие повесть Гоголя в поток мирового художественного творчества.

Да и сам образ польской панны также полифоничен, в нем синтезируется и обобщается то общечеловечески значительное, что содержится в самой теме любовной страсти с ее драматизмом и высоким пафосом. Уже в знаменитой сцене «Илиады» троянские старцы удивляются божественной красоте Елены и готовы по-

[24] *Бахтин М. М.* Указ. соч., с. 386.

lib.pushkinskijdom.ru

нять тех, кто ведет гибельные войны из-за такой женщины (III, 154—158). Тема измены родине из-за любви к врагу — древняя тема, ставившаяся еще античными авторами. Среди римских легенд была легенда о Тарпее — девушке, полюбившей врага и предавшей свою родину. Овидий в «Метаморфозах» рассказал предание о Скилле, полюбившей критского царя Миноса, осадившего ее родной город (VIII, 1—151). Источниками этой темы в повести были, следовательно, не только украинские думы, на которые указывают исследователи. Гоголь поставил и эту проблему со всей глубиной, которую требовал от него и в этой сфере избранный им эпический жанр. Андрий — натура цельная, восприимчивая к красоте и искусству. Но пламенная страсть превратила его в раба возлюбленной. Гоголь не снимает с него тяжелой вины, и Тарас, олицетворяющий в повести светлый мир справедливости, мир товарищества и высокой нравственной чистоты молодого народа, карает своего сына за измену этим прекрасным идеалам.

О. Г. Дилакторская

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ «НОС»

Изучение фантастики повести Гоголя «Нос» шло в литературоведении в разных направлениях. Во-первых, установлен широкий литературный контекст мотивов повести, являющихся своеобразным художественным откликом на «злободневные разговоры и бойкие литературные темы».[1] Во-вторых, определен предмет приложения фантастики — социальность, ее метод — реалистический,[2] ее функция — сатирическая.[3] В-третьих, положено начало изучению поэтики фантастического, обращено внимание на «принципиальное изменение, которое потерпела традиция»: Гоголь продемонстрировал в «Носе» переосмысление романтической фантастики, ее художественных приемов в целом, открыто их пародируя.[4]

В науке стало «общим местом» отмечать связь фантастики петербургских повестей с реальным бытом, видеть в этой связи особенность их поэтики.[5]

Тем не менее вопросы, как бытовой материал соприкасается с художественным текстом, как «играет» в нем, какую роль выполняет в построении фантастического сюжета, поставлены не были. Более того, бытовой материал, использованный в построении сюжета «Носа», не выявлен, поэтому и не возникла проблема соотнесенности бытового факта и художественного текста, их взаимодействия, художественной интерпретации бытового поведения.[6]

Быт в его многообразном, многоликом выражении становится не столько фоном повести, чем-то внешним по отношению к развитию сюжета, к развитию характера героев, т. е. за чертой сюжетного действия, сколько именно входит внутрь сюжета, определяет сущность характеров героев, их поведение, их сознание, определяет своеобразие повествования, делает понятным многозначность смыслов, скрывающихся за подчеркнуто обытовленными явлениями, показывает, как социальный контекст становится художественным текстом.

Повесть о чиновнике, в которой сатирически провозглашается «апофеоза» чину, пропитана разнообразными аллюзиями, прежде всего вызванными указами унифицированного Свода законов Российской империи 1835 года. Особое влияние этого Свода на русскую жизнь, чиновничью среду породило социальное явление времени. Беспоместные дворяне, служащие чиновниками, но не способные выдержать необходимый экзамен по всемирной истории и математике на чин коллежского асессора, по закону могли

---

[1] *Виноградов В. В.* Натуралистический гротеск. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос». — В кн.: Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 21.

[2] См., например: *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. М.—Л., 1959, с. 268—300.

[3] См., например: *Степанов Н. Л.* Н. В. Гоголь. М., 1955, с. 254—255.

[4] *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1978, с. 85—100.

[5] *Анненский И. Ф.* О формах фантастического у Гоголя. — Русская школа. Общепедагогический журнал для школы и семьи, 1890, т. 2, № 10, с. 100; *Машинский С. И.* Художественный мир Гоголя. М., 1979, с. 162; *Манн Ю. В.* Гротеск в литературе. М., 1966, с. 47—48.

[6] Об этом см.: *Дилакторская О. Г.* Повесть Н. В. Гоголя «Нос» (бытовой факт как структурный элемент фантастики). — Вестник ЛГУ, 1983, вып. 3. История. Язык. Литература, № 14. В предлагаемой статье сделан акцент на другом: на соотношении реального—фантастического—символического и его роли в формировании гоголевского реализма.

lib.pushkinskijdom.ru

все же составить выгодную карьеру, решившись «быть Аргонавтами, скакать на почтовых в Колхиду за золотым руном, то есть на Кавказ за чином коллежского ассесора».[7] Одно могло остановить их чувство честолюбия: мысль о тифлисском кладбище, которое получило название «ассесорского».[8]

Бытовой опыт освоения Свода законов в жизни в литературе преломился отраженным светом. Это заметное социальное явление получило разные интерпретации в произведениях Булгарина и Гоголя: булгаринский чиновник испугался тифлисского кладбища, а гоголевский Платон Кузьмич Ковалев, напротив, именно на Кавказе получил желаемое. В этой связи важно вспомнить, что имя героя — Платон — означает «широкоплечий, полный»,[9] герой Гоголя — здоровяк, выдержавший невзгоды кавказского климата.

Писатель представляет своего героя как кавказского коллежского асессора.[10] В Своде законов сказано: «Для предупреждения недостатка в способных и достойных чиновниках. . . в Кавказской области. . . чиновникам, туда определяющимся, даруются исключительные права и преимущества».[11] А именно такие: пожалование в следующий чин без очереди; пожалование в чин восьмого класса, дающий право потомственного дворянства, — коллежского асессора — «без испытаний и аттестатов, требуемых от прочих гражданских чиновников» (Свод, с. 106). Сказать о Ковалеве: «кавказский коллежский ассесор» — значит вскрыть некую двусмысленную неполноценность героя как государственного чиновника, открыть игру разных планов в характеристике Ковалева — прямого и мнимого, законного и незаконного, общезначимого и составляющего исключение.

Еще одна привилегия для кавказского коллежского асессора, указанная в постановлениях, раскрывает читателю социальное благополучие героя и причины его самодовольства: таким чиновникам увеличивали пенсион или жаловали земли «по уставу о пенсиях» (Свод, с. 117). Наконец, Свод законов объясняет немотивированность поведения майора в сюжете повести. В уставах для кавказского чиновника было определено «сокращение срока на получение ордена Святого Владимира IV степени» (Свод, с. 117): в сюжете повести Ковалев покупает орденскую ленточку, хотя, как сказано, «он сам не был кавалером никакого ордена» (III, 75). Оказывается, что Свод законов и его непосредственное прямое воздействие на реальную жизнь — скрытый, нарождаемый план в произведении Гоголя.

Нельзя сказать, что соотнесение текста повести со Сводом законов было бы произвольно. Автор определил героя как чиновника по юстиции.

В этой связи можно вспомнить и другого героя Гоголя — чиновника из пьесы «Утро делового человека», начинающего свой день чтением Свода законов. И героя Булгарина — Панкратия Фомича Тычкова, подъячего, недовольного появлением нового Свода, прекращающего его «левые» доходы при помощи крючкотворства.[12] По Булгарину, новый Свод — благодеяние, «свет законности», по Гоголю — еще один способ порождения авантюриста и честолюбца.

Ковалев, использовав одно исключение из правил, став коллежским асессором без специального образования, знал и о другом исключении: преимуществе военных перед гражданскими чиновниками. В николаевскую эпоху, как пишет Е. Карнович, на практике установилось, что «военнослужащие, имевшие чины *майорские* и выше, переименовывались в соответственные этим чинам гражданские чины. . . В общественном мнении военная служба в ту пору считалась гораздо почетнее гражданской».[13] (Курсив мой, — *О. Д.*).

Как известно, гоголевский герой «никогда не называл себя коллежским асессором, но всегда *майором*» (III, 53). Во-первых, по понятиям времени это престижно, так как поднимает героя в общественном мнении, во-вторых, комически девуалирует характер Ковалева. Знаменательно, что подобное социально-бытовое поведение провоцировалось законами: «В разных чинах гражданские чиновники. . . уступают место военным, хотя бы кто из них по времени пожалования в тот чин был старее» (Свод, с. 119). В этом же указе специально оговорено: «Запрещается гражданским чиновникам (герой именно гражданский чиновник. — *О. Д.*) именоваться военными чинами» (Свод, с. 119). Оказывается, что легкомыслие Ковалева может быть расценено как нарушение закона, как самозванство, как преступление против государственных постановлений, что влекло наказание, расправу. Это нарушение в повести Гоголя комически карается: у карьериста сбегает нос. Ковалев сетует: «За что это такое несчастье? Будь я без руки или

---

[7] *Булгарин Ф. В.* Собр. соч. в 3-х частях, ч. 2. Гражданственный гриб или жизнь, т. е. прозябание, и подвиги приятеля моего, Фомы Фомича Опенкова. СПб., 1836, с. 318.

[8] Там же.

[9] *Петровский Н. А.* Словарь русских личных имен. М., 1980, с. 180.

[10] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. III. [М.—Л.], 1938, с. 53. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[11] Свод законов Российской империи. СПб., 1835, с. 105. Далее см. в тексте: Свод. . .

[12] *Булгарин Ф. В.* Указ. соч., ч. 2, с. 285—296.

[13] *Карнович Е.* Русские чиновники в былое и настоящее время. СПб., 1897, с. 94—95.

lib.pushkinskijdom.ru

без ноги — все бы лучше... но без носа... гражданин не *гражданин*» (III, 64), т. е. герой оказался в положении человека без прав, вне гражданства. Нос пропадает не патриотично, не подворянски: «пусть бы уж на войне отрубили, или на дуэли» (III, 64), — тогда бы можно было объяснить увечье защитой отечества и претендовать на определение «в гражданскую службу раненых офицеров, состоящих в ведомстве Комитета...» (Свод, с. 46). Горе, досада героя происходят оттого, что он не может использовать этот пункт закона в своих интересах: нос пропал «ни за что, ни про что, пропал даром, ни за грош!» (III, 64). Напротив, отсутствие носа грозит ему служебными неприятностями, убытками, срывает его планы стать вице-губернатором или экзекутором. В том же указе категорически запрещалось брать на службу калек, у которых: «...б) болезненное положение, хотя и не от ран происшедшее, но по неизлечимости не дозволяющее вступать в какую-либо должность; в) явный недостаток ума; г) дурное поведение» (Свод, с. 47). Все, тщательно скрываемое героем, вдруг обнаруживается, становится явным, его «пасквильный», «преглупый», безносый вид намекает на недостаток ума и на дурное поведение, компрометирующие чиновника. И по закону, как оказывается, эти причины столь важны, что карьера героя — под угрозой краха.

Автор-повествователь иронически удивляется: «Как Ковалев не смекнул, что... объявлять о носе... неприлично, неловко, нехорошо!» (III, 73). В повести обыгрывается и мотив дурного поведения. «У порядочного человека не оторвут носа, — заявляет частный пристав, — много есть на свете всяких майоров, которые... таскаются по всяким непристойным местам» (III, 63). Автор-повествователь эмоционально подтверждает свое полное согласие с мнением частного пристава: «То есть не в бровь, а прямо в глаз!» (III, 63). И сразу вслед за этим в тексте возникает тема оскорбленного чина и звания, а не личности героя, т. е. игра мнимых смыслов.

Таким образом, государственные постановления как бытовой факт эпохи помогают уточнить психологию карьериста, охваченного общей болезнью времени, «электричеством чина», понять «поэтику чина»,[14] мотивы поведения героя, причины отклонения от норм естественности, коренящиеся в самой действительности с ее несообразностями. Получается, что как бы пособниками этого социального недуга были правительственные законы, насаждающие чиноманию и даже вынужденные сдерживать ненормальное увлечение чиносамозванством рядом ограничений и штрафов (Свод, с. 120—121). Свод законов как бытовой факт присутствует в повести как бы в «снятом» виде, распыляясь мелочью деталей, связанных, однако, главной темой сюжета — темой чина.

В фантастике «Носа» всюду ощущается реальность подтекста, его генетические бытовые корни. Бытовая деталь позволяет расшифровать поэтику числа в повести, а в связи с этим логику поведения героя.

Ковалев обнаружил свою пропажу 25 марта (в черновых редакциях было «23 числа 1832», в другом месте: «сего февраля 23 числа» (III, 380—381)). Названное число вызывало у современников социальную ассоциацию. День Благовещенья — официальный праздник, в который российский чиновник государственным указом обязывался быть в церкви на богослужении в приличном виде с тем, чтобы засвидетельствовать свою преданность и благочиние правительству. В Петербурге таким официальным и в то же время всем доступным культовым сооружением был Казанский собор. В указе сказано: «*В праздничной форме быть* у божественной службы в присутствии их императорских величеств *25 марта, в день Благовещенья*, у Всенощной в Вербную субботу, в Вербное воскресенье...»[15] (Курсив мой, — *О. Д.*). Вот почему 25 марта свой нос герой должен был встретить *в Казанском соборе*. Их встреча полна злободневного содержания. П. А. Вяземский, делясь с А. И. Тургеневым впечатлением от чтения Гоголем «Носа», хорошо понимал смысл этой встречи, зная культ иерархических отношений в чиновничьей среде, закрепленный в уставах и быту: «В последнюю субботу читал он нам повесть об носе, который пропал... и очутился в Казанском соборе в мундире министерства просвещения. Уморительно смешно... Коллежский ассесор, встретясь с носом своим, говорит ему: „Удив-

[14] Ю. М. Лотман впервые употребил этот термин в своей статье. См.: *Лотман Ю. М.* Повесть о капитане Копейкине (реконструкция замысла и идейно-композиционная функция). — В кн.: Семиотика текста. Труды по знаковым системам, XI, вып. 467. Тарту, 1979, с. 27.

[15] Описание изменениям в форме одежды чинам гражданского ведомства и правила о ношении сей формы. СПб., 1856, с. 9. Необходимости присутствия служащих лиц в официальные праздничные дни в церкви на богослужении как бытовой черте эпохи находим подтверждение в дневниках Пушкина: «Возвратясь, нашел у себя на столе... приказ явиться к графу Литте. Я догадался, что дело идет о том, что я не явился в придворную церковь ни к вечерне в субботу, ни к обедне в вербное воскресенье, так и вышло: Жуковский сказал мне, что государь был недоволен отсутствием многих камергеров и камер-юнкеров, и сказал: „Если им тяжело выполнять свои обязанности, то я найду средство их избавить“». (Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1976, с. 284).

lib.pushkinskijdom.ru

ляюсь, что нахожу вас здесь, вам, кажется, должно бы знать свое место"».[16] В повести Гоголя обыгрываются узаконенные формы чиновничьего поведения. Именно 25 марта, когда все должно быть на своем месте, облик Ковалева не соответствует букве закона. Следовательно, паника героя вызвана еще одним несоблюдением законоположения. Так указанный день раскрывает не только поэтику числа, но и связанную с ним поэтику чина.

Кроме предметно закрепленных в подтексте, но прямо не указанных бытовых фактов в повести есть случай открытого цитирования: «. . .недавно. . . занимали публику опыты действия магнетизма. Притом, история о танцующих стульях в Конюшенной улице была еще свежа. . .» (III, 71). Действительно, происшествие в Конюшенной случилось в 1833 году.[17] О нем оставили записи современники Гоголя. У П. А. Вяземского читаем: «Здесь долго говорили о странном явлении в доме конюшни придворной: в доме одного из чиновников стулья, столы плясали, кувыркались, рюмки, налитые вином, кидались в потолок, призывали свидетелей, священника со святой водой, но бал не унимался».[18] В дневниках А. С. Пушкина сказано об этом же: «В городе говорят о странном происшествии. В одном из домов, принадлежащих к придворной конюшне, мебели вздумали двигаться и прыгать; дело пошло по начальству. *Кн. В. Долгорукий снарядил следствие.* Один из чиновников призвал попа, но во время молебна стулья и столы не хотели стоять смирно. . . N сказал, что мебель придворная и просится в Аничков».[19] Еще одно свидетельство москвича А. Я. Булгакова: «Что за чудеса у вас были со стульями у какого-то чиновника? Какие ни представляют подробности, я не верю, но весьма любопытен знать развязку дела, вступившего, как говорят, к министру двора».[20] И, наконец, замечание М. Н. Лонгинова: «. . .рассказы его (Гоголя, — *О. Д.*) были уморительны; как теперь помню комизм, с каким он передавал, например, городские слухи и толки о танцующих стульях. . .»[21]

Эти записи, как очевидно, фиксируют не только само происшествие как фантастический факт быта эпохи, но и связанные с ним уличные и городские слухи, реакцию частных лиц, московских барынь, официальных властей; кроме того, в них высказано отношение их авторов к происшествию. Еще эти свидетельства показывают, что всякое, из ряда вон выходящее, хотя бы бытовое явление берется на заметку властями, что придает нелепице и пустяку особую значительность. Болезненная реакция Николая I на любое отклонение от правил и формы была известна всем. Ю. М. Лотман говорит: «Николай был убежден в том, что от подвластной ему страны он вправе требовать безоговорочного исполнения любых приказов. . . простое нарушение симметрии, идеалов казарменной красоты казались ему. . . оскорбительными».[22] Исследователь приводит пример встречи на Невском императора с мальчиком в расстегнутом гимназическом мундире. Делом арестованного мальчика, как государственным, занимался военный генерал-губернатор столицы. Задержанный оказался горбатым, но министр просвещения получил выговор: воспитанники ходят не по форме.[23] В этой связи становится ясным, почему А. Я. Булгаков «любопытен знать развязку дела», т. е., кто пострадал на этот раз.

Процитированный писателем сюжет о стульях по сути тождествен и параллелен истории Носа. Его фантастическое бегство стилизовано под бытовую фантастику реальности, ориентировано на тип сознания современника, только выбрана другая социальная тема для разговора с читателем. В то же время в гоголевской истории рудименты бытового сюжета, подробности которого были известны современникам, вошли в общую поэтику произведения.

По записям видно, что в доме *чиновника* начали танцевать столы и стулья — «*придворные*», призвали священника, творили *молебен*. В повести: у *коллежского асессора* сбежал нос — «*статский советник*», герои встречаются на всероссийском *молебне* в Казанском соборе. Сами происшествия небывалые, к ним привлечены власти, отвечающие за порядок. Дело со стульями расследовал *министр двора*, пресекавший всякую охоту к нелепым выдумкам, к истории носа была привлечена *полиция*, но благонамеренные люди ждали вмешательства «*правительства*» (III, 72, курсив мой, — *О. Д.*). Очевидна реконструкция бытовой истории в тексте повести, растворившей свои детали в сюжете о носе с некоторым «смещением» по закону пародии.[24] Автор, упомянув в повести только голый факт о происшествии в Конюшенной, ни словом не обмолвился ни о министре двора, ни о придвор-

[16] Остафьевский архив кн. Вяземских, кн. 3. СПб., 1899, с. 313—314.

[17] Этот факт впервые отмечен в статье О. А. Кудрявцевой, но рассмотрен иначе. См.: *Кудрявцева О. А.* Петербургские повести Гоголя. — В кн.: Гоголь в школе. М., 1954, с. 262.

[18] Остафьевский архив кн. Вяземских, с. 254—255.

[19] *Пушкин А. С.* Собр. соч. в 10-ти т., т. 7, с. 273.

[20] Русский архив, 1902, кн. 1, с. 626.

[21] *Лонгинов М. Н.* Соч., т. I. М., 1915, с. 7.

[22] *Лотман Ю. М.* А. С. Пушкин. Л., 1982, с. 137.

[23] Там же, с. 138.

[24] *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 201.

lib.pushkinskijdom.ru

ной мебели, но оставил характерные черты, преобразующие частный случай в закономерное явление социального петербургского быта. Факт о стульях «разыгрался» в сюжете Гоголя, программно учитывая наблюдательность читателя-современника, должного связать «несообразности и неправдоподобие» повести с социально-бытовыми аномалиями.

Совершенно очевидно, что реально-бытовой материал эпохи использован Гоголем не для того, чтобы снизить функцию фантастического, но именно посредством фантастики вскрыть нелепость и нескладность самой действительности, покоящиеся на государственных законах и постановлениях, бюрократической иерархии, бюрократических правилах, раз и навсегда неизменном порядке, неестественно сковавшем своевольную, непредсказуемо развивающуюся жизнь. Фантастическое рождается не только на грани реального и абсурдного, логичного и алогичного, но в столкновении неподвижного, косного, пошло-привычного с требованием движения, изменения, обновления.

Пропавший с лица майора Ковалева нос выводит героя из состояния праздного самодовольства, нравственной оцепенелости, соответствия законоположениям. Однако «движение» героя только подчеркивает фантастическую неподвижность сюжетного действия и в конечном итоге неизменность и самого героя. Фантастическое, ориентированное на быт, обновляет не бытие героя, а взгляд читателя на привычную, повседневную, примелькавшуюся и вдруг открывшуюся неожиданной стороной действительность. Об этом речь впереди.

Реально-бытовые аллюзии, комбинации реально-бытовых мотивов, которые «спуются» [25] в фантастическом сюжете, создают второй пародируемый план, скрываемый и вместе с тем объявленный, всем известный, на который так или иначе указано в повествовании. Достоверное, лежащее в подтексте [26] повести, таит абсурдное, тем самым углубляя значимость фантастических образов художественного произведения. Кроме того, как мы видели, конкретные бытовые детали, прямо названные в повествовании, организуют комический игровой план повести.

В этой связи интересно еще одно направление социально-бытовых ассоциаций, пронизывающих сюжет «Носа».

С колоритом эпохи соотнесено то, что нос фантастически пропал в ночь с 24-го на 25 число. По гадательной книге нос значит «24». На это указал сам Гоголь, который в «Риме» использовал те же, что и в «Носе», сюжетные элементы в другой вариации (III, 255). Интересно, что в народных поверьях, по свидетельству В. И. Даля, список о чернокнижии насчитывает 33 дня в году, «когда кудесники совершают свои чары», один из дней — *24 марта*.[27] Не менее важно, что 25 марта — праздник Богородицы, день гаданий. С. В. Максимов сообщает, что «ни на один день в году не приходится столько примет и гаданий, как на день Благовещенья. . .» [28]

Видимо, с бытовыми суевериями связано и то, что день действия повести — пятница. Во всяком случае, на этом тоже строится «игра» в фантастическом плане — в связи с пропажей носа. Ковалев размышляет: «Никаким образом нельзя было предположить, чтобы нос был отрезан: никто не входил к нему в комнату; цирюльник же Иван Яковлевич брил его еще в среду, а в продолжении всей среды и даже во весь четверток нос у него был цел — это он помнил и знал очень хорошо» (III, 65).

Итак, нос пропал в ночь с четверга на пятницу. Как известно, в русской народной демонологии пятница почиталась днем несчастливым, связанным с нечистыми силами.[29] На пятницу, по народному чернокнижию, должны сбываться сны. Бытовая черта эпохи — смотреть значение снов по соннику. Пушкинская Татьяна Ларина ищет разгадку своему чудесному сну в соннике Мартына Задека.[30] В повести А. Ф. Вельтмана «Рукопись Мартына Задека» есть сцена, в которой старуха просит героиню: «Посмотри в соннике, что значит слышать во сне про мертвеца?»[31]

Центральным событием своей повести — пропавшим носом — Гоголь «настраивает» ассоциацию читателя на толкователь снов: «Носа лишиться во сне — знак вреда и убытка».[32] О реальных убытках, какие могли ждать безносого майора Ковалева, говорилось выше.

В соннике другого типа рассказано: видеть во сне «болезни. . . раны. . . врачей. . . цирюльню» на четверг — «болезни не миновать, на пятницу — встречать го-

---

[25] *Веселовский Ал. И.* Собр. соч., т. 2. СПб., 1913, с. 11.

[26] Теоретическое понятие подтекста, определение его функции введено Т. И. Сильман. См.: *Сильман Т. И.* Подтекст — это глубина текста. — Вопросы литературы, 1969, № 1, с. 89—94.

[27] *Даль В. И.* О поверьях, суеверьях и предсказаниях русского народа. СПб. — М., 1880, с. 37—38.

[28] *Максимов С. В.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 17. СПб., 1912, с. 96.

[29] *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие системы. М., 1965, с. 90; *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982, с. 135.

[30] *Пушкин А. С.* Собр. соч. в 10-ти т., т. 4, с. 94.

[31] *Вельтман А. Ф.* MMMCDXLVIII год. Рукопись Мартына Задека, кн. 2. М., 1833, с. 65.

[32] Новый и подробный сонник. . . СПб., 1818, с. 179.

lib.pushkinskijdom.ru

стей».[33] В этом же соннике: видеть во сне «лишение телесного члена, пропажу» на четверг — «отдавать деньги», на пятницу — к «радости. . . а от чего? . . о том после узнаешь».[34]

Гоголь, как помним, избрал для подачи фантастического своеобразный прием, как бы вывернув общепринятый — сна, похожего на явь. Во всяком случае, мотив сна (возможно, как рудимент первой редакции) в повести ощутим. Ковалев в связи с фантастическим исчезновением носа наяву бредит как во сне: «Это, верно, или во сне снится, или просто грезится. . . Майор ущипнул себя. . . Эта боль совершенно уверила его, что он действует и живет наяву. . .» (III, 65). Мотив яви, похожей на сон, пронизывает весь сюжет повести.

Автор-повествователь подчеркивает достоверность, реальность происходящего, вместе с тем в повести ощущается мнимость этой реальности: она выражается в недоумении цирюльника, в неуверенности Ковалева. Ю. В. Манн убедительно рассмотрел этот мотив в соотношении реального и фантастического.[35] В данном случае нам важно подчеркнуть, что этот мотив имеет опору в быте эпохи.

Писатель не только сориентировал читателя на сонник, но искусно вплел в свой сюжет детали из него, художественно их интерпретировал, пародируя «законодателей» и вещателей хиромантских истин, суеверные представления своих современников. В повести Гоголя вслед за мотивом мнимого сна обнаруживается мотив мнимой болезни, мнимой раны («рана не могла так скоро зажить» — III, 65), мнимого телесного повреждения, мнимого врача, мнимого цирюльника, мнимых убытков и неожиданной, все венчающей радости.

Реальный и мнимый план повести проникают друг в друга так, что трудно различить границу, где начинается фантастическое, где продолжается реальное. Именно на этом построена поэтика мотива яви, похожей на сон в «Носе». Автор придает этому мотиву игровую комическую функцию, не упуская из виду бытовое сознание читателя, должного связать художественные элементы повести с бытовыми аллюзиями.[36]

Бытовое сознание героя Гоголя тождественно бытовому сознанию современника 30-х годов XIX века. Ковалев воспринимает случившееся, эмпирически необъяснимое, в духе своей эпохи: «. . .сообразя все обстоятельства (Ковалев, — *О. Д.*), предполагал едва ли не ближе всего к истине, что виною этого должен быть не кто другой, как штабс-офицерша Подточина, которая желала, чтоб он женился на ее дочери. Он и сам любил за нею приволокнуться, но избегал окончательной разделки. . . и потому штабс-офицерша, верно из мщения, решилась его испортить и наняла для этого каких-нибудь колдовок-баб» (III, 65).

Как видим, мотив порчи, мотив колдовства появляются в сознании героя вследствие бытовой причины — мести матери, которую Ковалев «водит за нос» в связи с женитьбой на ее дочери. Мотив женитьбы, в свою очередь, как и мотив чина, начинает искриться метафорическими смыслами, возникающими от соприкосновения с бытовой культурой времени.

Замечательно, что в связи с народно-бытовыми, суеверными представлениями эти мотивы соотносятся и с названным числом действия повести — 25 марта, днем Благовещенья и Богородицы, и с днем недели — пятницей. Число и день недели становятся своеобразными центрами, на которые сориентированы ассоциации из разных сфер — социальных и народно-бытовых суеверий.

В связи с мотивом чина значение 25 марта в условиях социально запрограммированной жизни помогло расшифровать логику поведения героя-чиновника, это же число служит как бы оправданием фантастического происшествия, как день гаданий, в связи с чем является и обыгрывается в сюжете повести мотив женитьбы. По народным верованиям, у дня недели «пятны» была своя покровительница — Параскева Пятница, которая считалась бабьей святой,[37] устроительницей браков.[38] Интересно, что в бытовом осмыслении образы Параскевы Пятницы и Богородицы сливались на основе одной функции — защитниц женской чести, организующих браки.[39] Именно в пятницу 25 марта [40] майор Ковалев, цинично относящийся к вопросу брака, преследуется непонятным мщением.

---

[33] Новейший снотолкователь, сказывающий правду-матку. М., 1829, с. 3.

[34] Там же, с. 15—16.

[35] *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя, с. 95—97.

[36] «Рыночная литература» о гаданиях, снотолкованиях выходила в то время немалыми тиражами, была всем доступна, вызывала интерес обывателя, даже требовала дополнительного обличения со стороны пропагандистов настоящего искусства. (См., например: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. III. М., 1953, с. 43—44; *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем, т. 9. М., 1950, с. 140). По-своему это же делает и Гоголь в «Носе».

[37] *Максимов С. В.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 17, с. 25.

[38] *Чичеров В. И.* Зимний период русского земледельческого календаря XVI—XIX веков. М., 1957, с. 41.

[39] Там же.

[40] Дореалистическая культура, культура Средних веков и Возрождения выработали свою символику чисел. См.: *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление. М., 1930, с. 145; *Гегель.* Соч., т. 12. Лекции по эстетике, кн. I. М., 1938, с. 361 и др. Гоголь создает социальную символику числа.

lib.pushkinskijdom.ru

Вероятно, что конкретные число и день повести, указанные Гоголем, рассчитаны на бытовое восприятие современника, которому достаточно упомянуть о порче, о женитьбе, чтобы реальные подробности, художественные детали в повести осветились дополнительными смыслами. Таким образом в повести проясняются значения дня и числа, их поэтика и символика.

* * *

Гоголь так строит «Нос», что во внешнем сюжете все указанные художественные детали разорваны, подчеркивают фантастическую бессмыслицу происходящего, во внутреннем они соединены, восстанавливают искусственно разорванные связи, заполняют некие мнимые провалы в тексте, проясняют подтекст игровой линии повести, раскрывают авторские комические приемы, второй пародируемый план, обогащают внешний сюжет смыслом, содержащимся в глубинах народных верований, преданий, суеверий, представлений, существенных для фантастического сознания героев Гоголя и его современников.

Вместе с тем видно, что происходит своеобразная «стыковка» элементов культур — социально-бытовой и народно-бытовой. Безносый Ковалев «включен» в обе одновременно. Например: «Он строил в голове планы: звать ли штабс-офицершу формальным порядком в суд или явиться к ней самому и уличить ее» (III, 65). То есть герой мыслит и социальными категориями — «позвать виновницу в суд», и уверен в другом — в том, что, явившись, застанет Подточину с поличным — с носом, добытым колдовским путем. В соотнесении этих двух культур и рождается многозначность смыслов, фантастический эффект, обнаруживающий алогичность социальной действительности.

На то, что современники остро реагировали на социальный пласт (а значит, его понимали), указано Гоголем: «Если скажешь об одном коллежском ассесоре, то все коллежские ассесоры, от Риги до Камчатки, непременно примут на свой счет» (III, 53). Несомненно и то, что читатель 30-х годов XIX века без усилий воспринимал и бытовые суеверия, различая их в повести Гоголя. Об этом говорит вышедшая в 1839 году стилизация И. Ваненко «Еще нос»,[41] сделанная в духе фантастической были, прямо ориентированная на «Нос» Гоголя. В. В. Виноградов соотносит эту повесть Ивана Ваненко с гоголевской в носологических мотивах.[42] Нам же существенно подчеркнуть, что у обоих авторов фантастическое событие вызывает не менее фантастические толкования, имеющие опору в быту. Аксинья Петровна, не зная, чем объяснить странное поведение двуносого Артамона Досифеевича, прибегает к привычному толкованию: «с глазу, что ли, — кто знает!» [43] — точно так же, как гоголевский Ковалев.

Социально-бытовая фантастика повести Гоголя находит объяснение и оправдание в мифологическом сознании, суеверных фантастических представлениях героев и читателей. Писателю необходимы эти ассоциации, во-первых, в целях создания призрачности, зыбкости, двусмысленности сюжетного действия, во-вторых, для того чтобы фантастическую ситуацию «Носа» поддержать не менее фантастическими, но реально бытовавшими понятиями, в-третьих, для того чтобы за счет возникающих аллюзий углубить иносказательный потенциал фантастического происшествия, способствующий «работе» символического подтекста.

Поэтому, например, мотиву порчи, связанному с мотивом женитьбы, герой дает бытовое и в то же время фантастическое объяснение. Сравним в народно-бытовой медицине:[44] «Обширным является класс заболеваний, в основе которого лежит порча, произведенная из ненависти, из злобы к заболевшему, по просьбе других, за деньги».[45] Но происшествие с носом вызывает у Ковалева и другую оценку: «Черт хотел подшутить надо мной!» (III, 60). Сравним: если «болезнь произойдет ночью, то это несомненно указывает на то, что в данном случае подшутил домовой» (Попов, с. 22). В сюжете пропажа носа героя связана с хлебом. Цирюльник именно в хлебе обнаруживает ковалевский нос: «Черт его знает, как это сделалось, пьян ли я вчера возвратился или нет. . . А по всем *приметам* должно быть происшествие несбыточное. . .» (III, 50, курсив мой, — *О. Д.*) Как эхо, объяснение цирюльника отзовется в рассуждениях Ковалева о своем недуге: «Черт хотел подшутить надо мной!» (III, 60); или: «Может быть, я как-нибудь ошибкою выпил вместо воды водку» (III, 65).[46] Сравним: в народно-бытовой медицине указывается, что при индивидуальной порче «какие-то неведомые снадобья и напитки подмешиваются к хлебу. . . и водке. . .» (Попов, с. 27). Как видим, правдоподобие собственных мотивировок ставит тем не менее героев в тупик: алогичному ирра-

---

[41] *Ваненко И.* Приключения с моими знакомыми. Повести, ч. 2. М., 1839.

[42] *Виноградов В. В.* Указ. соч., с. 39—41.

[43] *Ваненко И.* Указ. соч., с. 112.

[44] Термин «народно-бытовая медицина» был введен Г. Поповым. Он принят и в современной фольклористике.

[45] *Попов Г.* Русская народно-бытовая медицина. СПб., 1903, с. 25. Далее см. в тексте: Попов. . .

[46] Вероятно, в мотиве водки скрыто пародирование более широкого плана, не только романтического приема, как считает Ю. В. Манн. См.: *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя, с. 93.

lib.pushkinskijdom.ru

циональному происшествию и недугу не находится другого объяснения в сознании персонажей кроме мифологического, ирреального, из сферы суеверий.

В «Носе» писатель принципиально отказался от использования ирреальных образов,[47] однако так сконструировал бытовое сознание своих героев, что оно допускало всякую фантастическую нелепицу и чертовщину. Это, собственно, тоже организует комическую двусмысленность повести, делает возможным появление иносказательности в конструкциях с принципиально незавершенным смыслом. Например, упомянув о «несбыточных приметах», цирюльник недоумевает: «Хлеб — дело печеное, а нос совсем не то. . .» (III, 50). Ковалев возмущается: «Мне ходить без носа, согласитесь, не прилично. . . какой-нибудь торговке. . . можно сидеть без носа» (III, 56). Так в повести намеренно мотив хлеба соотнесен с мотивом порчи, мотивом дурной болезни майора, намек на которую ощутим. Недосказанность, «разрыв» смыслов восстанавливается ассоциативным мышлением читателя, герои же не в состоянии его постичь. Сравним: в народно-бытовой медицине для подобной дурной болезни указывается рецепт: склянка со снадобьями закупоривается и «заминается в сырой хлеб, который садится в печь. Когда хлеб испечется, вынимают пузырек и его содержимое. . .» (Попов, с. 320). Лечение такой болезни принято было производить еще водой, водкой, но рекомендовалось избегать употребления «горячего хлеба» (Попов, с. 320).

В связи с мотивом болезни-порчи появляется в повести фигура врача. Необычное «магнетическое» поведение доктора может быть объяснено культурной традицией народно-бытовых представлений и фольклорной традицией. Образ действий гоголевского персонажа угадывается в стиле поведения комического, врачующего побоями лекаря, героя народного театра и лубочных картинок. Медик «поднял майора Ковалева за подбородок и дал ему большим пальцем щелчка в то самое место, где прежде был нос, так что майор должен был откинуть свою голову назад с такою силою, что ударился затылком в стену. Медик сказал, что это ничего. . . И в заключение дал опять ему большим пальцем щелчка, так что майор Ковалев дернул головою, как конь, которому смотрят в зубы» (III, 68). В. Я. Пропп справедливо сближает персонаж Гоголя и балаганного исполнителя лекарской профессии в народном театре, заключая, что у «Гоголя высмеивается рутина во врачебном искусстве».[48] Следует добавить, что образ доктора, как показывает текст повести, комически соотнесен и с фигурой знахаря. Приемы лечения ультрасовременного гоголевского доктора-чиновника в духе народно-бытовой медицины, в которой есть способ «напугать болезнь», т. е. «способ битья» (Попов, с. 209). В добавление к этому медик выписывает Ковалеву не просто абстрактно-невежественный рецепт: «мойте чаще холодною водою. . . и не имея носа, будьте также здоровы, как если бы имели его» (III, 69, курсив мой, — *О. Д.*), а в стиле знахарских приемов снятия порчи при помощи воды, «умывания больного».[49] Можно указать и на то, что мотив докторского «бескорыстия» перекликается со знахарским по народным преданиям.[50] Эти аллюзии только усиливают эффект мнимости, «ненастоящести», присутствия, равного отсутствию, дефектной реальности, отраженные в облике гоголевского медика. В его образе реальное, вещественно-ощутимое истончается, расплывается, оставляя как бы плоский контур не человека, а ряженой куклы без лица, из рукавов черного фрака которой выглядывают «рукавчики белой и чистой, как снег, рубашки» (III, 70). Гротескное двоение образа углубляется культурно-исторической традицией народного театра и лубка и традицией русского народно-бытового знахарства.

По правилам гоголевской поэтики, фантастический смысл рождается столкновением противоположного: например, в докторе виден профессионал без профессионализма. Этот принцип фантастического не только имманентно обнаруживается в каждом образе, но он формирует пары, «двоицы», каждый член которой дополняет другой по контрасту и одновременно связан с другим по смежности функций. На нелепой вывеске заведения цирюльника Ивана Яковлевича не выставлено его фамилии, зато указано: «. . .и кровь отворяют» (III, 49). В народно-бытовой медицине был известен еще один знахарский способ снятия порчи — кровопускание (Попов, с. 78). Фраза «и кровь отворяют» связана с чертой быта, указывает на способ лечения гипертоников, но в атмосфере суеверий она смещает свой смысл, кажется вырванной из другого контекста. С самого начала повести готовится главный мотив пропавшего носа в интерпретации колдовской порчи. И странная вывеска цирюльника, и странно обнаруженный в хлебе нос, никак не связанные во внешнем сюжетном действии, соотносятся друг с другом в свете мотива порчи. Комические алогизмы нагружаются дополнительным иносказательным смыслом, реально-бытовое ставится на грань с фантастично-бытовым, мифологическим. При отсутст-

[47] См.: Там же, с. 98.

[48] *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха. М., 1966, с. 61—62.

[49] *Сахаров И. П.* Сказания русского народа. СПб., 1841, с. 51; *Попов Г.* Указ. соч., с. 54, 78.

[50] *Максимов С. В.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 18, с. 187.

lib.pushkinskijdom.ru

вии ирреальных образов в повести сохраняется атмосфера колдовского морока: трансцендентное в «Носе» запрятано в быт и порождено бытом. Такой принцип поэтики фантастического оправдывает непрямую многослойную значимость каждого образа повести. Двусмысленность провоцирует появление внутреннего сюжета, объясняющего смысловые связи внешнего, соотносящего отдаленных персонажей, таких, например, как цирюльник и доктор. Двусмысленность заложена не только в композиции, сюжетном параллелизме историй с носом, в которые вовлечены цирюльник и Ковалев, она лежит в основе обрисовки действующих лиц.

Кроткий брадобрей, по характеристике Прасковьи Осиповны, — «зверь», «мошенник», «разбойник», «пьяница», гроза носов, по словам полицейского — «вор» и преступник. В этом контексте фраза на его вывеске «и кровь отворяют» получает еще один смысл. При всей очевидности, непричастность цирюльника к истории с пропавшим носом ставится под сомнение. Вместе с тем в тексте повести нет никаких намеков на то, как цирюльник мог участвовать в злоключении с носом майора. Видимо, сам выбор профессии имеет смысл, в нем заключена некая игровая семантика. В этой связи интересно, что профессия цирюльника, так же как профессия доктора, о чем говорилось выше, сориентирована, например, на литературу анекдотов.

Общеизвестно особое умение писателя использовать анекдотические коллизии в своих художественных произведениях, строить на анекдоте ситуацию, интригу, конфликт, образ. Анекдоты о носе,[51] о танцующих стульях, о лунных жителях, о машинах-чиновниках, о сумасшедших и т. д., по-разному варьируемые в тексте петербургских повестей, говорят о коренной особенности поэтики Гоголя, которая по-настоящему еще не была предметом пристального внимания в науке. Более того, эта литература анекдотов не изучена, не обнаружена и поэтому не соотнесена с гоголевскими текстами. Аллюзии с подобной литературой в повести «Нос», густо замешанной на анекдоте, естественны.

Например, в одном анекдоте XVIII века рассказывалось, как «некоторый цирюльник хотел посмеяться над трубочистом. Кричал ему: „Послушай-ка, брат, что нового в аду и что делает хозяин твой черт?“ „Ему нужно идти со двора, — отвечал трубочист, — и он ждет теперь только тебя, чтобы ты его выбрил“».[52] Анекдотическая ситуация, когда именно цирюльник невольно оказывается в услужении у нечистого — отсюда комическая двусмысленность его положения, — могла быть известна Гоголю. Конечно, нельзя настаивать на прямой связи или заимствовании. Однако трудно не увидеть своеобразной ориентации на анекдот двусмысленного поведения цирюльника Ивана Яковлевича. Она обнаруживается в деталях, например, в противопоставлении сцены бритья в начале и в конце повести. Обычно Ковалев замечал брадобрею: «У тебя, Иван Яковлевич, вечно воняют руки!» Иван Яковлевич цинично отвечал на это вопросом: «Отчего ж бы им вонять?» (III, 51). В результате перипетий «нечистые» руки цирюльника превращаются в «чистые». В конце повести на пристрастный вопрос майора: «Чисты руки?» — Иван Яковлевич отвечает с особой искренностью: «Ей-богу-с, чисты, сударь» (III, 73), — и его боязливый вид напоминает кошку, «которую только что высекли за кражу сала» (III, 73). Бытовая антиномия «чистый—нечистый» в атмосфере фантастики, бытовых суеверий и магнетизма смещает свой смысл, так же как, например, и антиномия «правый—левый».

В сцене, когда Ковалев оказывается на распутье: « — Пошел прямо!» — «Как прямо? тут поворот: направо или налево?» (III, 58), думается, не следует видеть отголосок сказочного мотива,[53] так как в повести нет образов в народно-поэтической интерпретации, скорее, это тоже проявление бытовой черты эпохи и может быть отнесено к бытовым приметам. Гоголь прямо не определил выбор героем стороны — правой или левой, но названные в повести три направления — прямо, направо, налево — одно за другим, последовательно, проявляются в рассуждениях Ковалева. «Прямо» — отнестись в управу благочиния, «направо» — искать удовлетворения по начальству, где нос объявил себя служащим, «налево» — обратиться в газетную редакцию с объявлением примет самозванца и требованием розыска. Антиномия «правый—левый»—«удача—неудача» [54] в сюжетном действии как бы предрекает исход выбора героя: его неудачу. Это еще один пример последовательной ориентации писателя на бытовую культуру.

Мы увидели, что мифологические и фольклорные мотивы буквально пронизывают ячейки фантастического сюжета повести, пропитывая их комическими иносказательными смыслами. Мотив порчи, мотив хлеба, мотив водки, мотив мнимого недуга, мотив сновидений, мотив «профессионального» поведения доктора и цирюльника, «мистические» число и день недели — все это пародийный отсвет элементов народно-бытовой куль-

[51] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 3. М., 1947, с. 115.

[52] ГПБ, ф. 865 (Шляпкин И. А.), ед. хр. 274, № 62 («Собрание анекдотов XVIII в.»).

[53] *Виноградов В. В.* Указ. соч., с. 34.

[54] О значении антиномии «правый — левый» см.: *Иванов Вяч. Вс.*, *Топоров В. Н.* Указ. соч., с. 91—100.

lib.pushkinskijdom.ru

туры, социальных нравов, предрассудков и суеверий времени. Известно, что Гоголь, имевший особый дар всматриваться в быт, еще и пристально изучал его. Он не раз признавался, что художественный образ в его сознании приобретал завершенность тогда, когда до мельчайших деталей был собран вокруг героя бытовой материал. Писателю неизменно был интересен исторический и современный быт во всех подробностях социальной жизни. Гоголь — писатель, который умел синтезировать самые различные стихии национальной жизни, «острая современность его произведений сочеталась со способностью проникать в глубинные пласты архаического народного сознания».[55] Справедливо мнение Ю. М. Лотмана, что произведения Гоголя «могут основой служить для реконструкции мифологических верований славян, восходящих к глубочайшей древности».[56] Мифологические аллюзии в то же время создают в тексте повести напряженную разность потенциалов между социальным, реальным, пошло-обыденным, бытовым и фантастическим; конкретным, частным и имеющим обобщение в глубинах народных верований и суеверий, что и способствует появлению иносказаний, двусмысленности. Мифологический подтекст «становится одним из структурных элементов поэтики» символического и «тем самым служит наращиванием его многозначности».[57]

* * *

Давно и плодотворно исследована проблема параллелей носологических тем и мотивов в повести Гоголя.[58] Думается, однако, что писатель ориентировался не только на беллетристику, литературу анекдотов, но и на фольклор.

Когда Г. А. Гуковский писал, что фантастика петербургских повестей «в принципе. . . антифольклорна, противостоит фольклору»,[59] он имел в виду, что в этих повестях неразличимы народно-поэтические сюжеты. К подобному выводу приходит и В. И. Еремина: «На последнем этапе творчества. . . отыскать какие бы то ни было фольклорные источники в „Мертвых душах“ или „Петербургских повестях“ не представляется возможным».[60] Вероятно, это справедливо только в отношении поэтической традиции фольклора. Действительно, мотивы былины, сказки, песни, легенды в повести неразличимы, но мотивы низового, «массового», фольклора ощутимы в «Носе». Вероятно, можно говорить о том, что обращение Гоголя к фольклорной традиции в «Петербургских повестях» и «Мертвых душах» качественно иное, чем в предшествующем творчестве.

Например, вся фабула «Носа» может быть охвачена пословицей: «Не по человеку спесь. Нос не по чину».[61] Или сам образ носа может быть сориентирован на темы лубочных картинок, поэтику и технику исполнения этого образа в лубке.

В «Портрете» в описании лавочки Щукиного двора и ее «разнородного собрания диковинок» (III, 79) взгляд повествователя задерживается на картинах народного творчества: «Двери такой лавочки обыкновенно бывают увешаны связками произведений, отпечатанных лубками на больших листах, которые свидетельствуют самородное дарование русского человека. На одном была царевна Миликтриса Кирбитьевна, на другом город Иерусалим. . . покупателей этих произведений обыкновенно немного, зато зрителей — куча» (III, 79). Художник Чартков, рассматривая уродливую художественную продукцию, выставленную в лавочке, размышляет, кому нужны эти произведения. Ему понятно, почему «русский народ заглядывается на *Еруслановых Лазаревичей*, на *объедал* и *обпивал*, на *Фому* и *Ерему*. . . изображенные предметы, — как считает Чартков, — были очень доступны и понятны народу» (III, 80). Взгляд Чарткова на художество народных малеваний — взгляд самого Гоголя, который, видимо, не только знал основных персонажей лубочных картинок, но внимательно всматривался в этот вид художественного творчества народа, сочувственно понимая мнение и эстетический вкус народной массы.

Замечательно, что нос, как и Еруслан Лазаревич, Миликтриса Кирбитьевна, Фома и Ерема, «объедалы» и «обпивалы»,

---

[55] *Лотман Ю. М.* Гоголь и соотнесение «смеховой культуры» с комическим и серьезным в русской национальной традиции. — В кн.: Труды по знаковым системам, вып. V. Тарту, 1973, с. 132.

[56] Там же.

[57] *Ауэр А. П.* О поэтике символических образов Салтыкова-Щедрина. Автореф. на соискание ученой степени канд. филол. наук. М., 1981, с. 13.

[58] См.: *Виноградов В. В.* Указ. соч., с. 5—21, 24—25; *Гиппиус В. В.* Гоголь. Л., 1924, с. 91; *Гроссман Л. П.* Гоголь — урбанист. — В кн.: *Гоголь Н. В.* Повести. М., 1935, с. 318—319; *Манн Ю. В.* Гротеск в литературе, с. 35.

[59] *Гуковский Г. А.* Указ. соч., с. 272.

[60] *Еремина В. И.* Н. В. Гоголь. — В кн.: Русская литература и фольклор. Первая половина XIX века. Л., 1976, с. 288.

[61] *Даль В. И.* Пословицы русского народа. М., 1862, с. 699. Как замечено, пословица станет одним из художественных средств характеристики персонажей в «Мертвых душах». См.: *Воропаев В. А.* О роли пословиц в создании характеров «Мертвых душ». — В кн.: Проблемы литературного развития. (На материале русских и зарубежных литературных художественных традиций). М., 1982, с. 48—59.

lib.pushkinskijdom.ru

был героем лубка. Причем нос оказывался героем фривольных картинок — с потасовками, похвальбой, зазнайством, посрамлением, разными похабствами. Комизм в картинках на сюжет женитьбы, драки и т. д. строится именно на игре с носом. Например, щеголь-жених в шутовском костюме похваляется перед свахой: «. . .хочется мне жениться. . . а я, как сама видишь, чем не молодец, и нос у себя имею с немалый огурец».[62] Или в другой картинке «Прохор и Борис поссорились, подрались»: «Борис сильно спорит: нос мой твово боле. А Прохор его задорит: хотя смерить мой доле» (Ровинский, I, № 205). Известны в то время были и талантливые лубочные карикатуры Теребенева на Наполеона, убравшегося из России с огромным обмороженным носом, усеянным бородавками (Ровинский, II, № 397).

Нос на лубочных картинках выступал и как самостоятельный герой, т. е. именно как нос сам по себе. В лубочных «притчах»: о хвастуне — «Похождение о носе и сильном морозе» (Ровинский, I, № 183), а также о шутах — «Фарнос, красный нос» и «Шут Гонос» (Ровинский, I, № 209а, 209б) — нос выступает какряженый, как шут, посрамляемый и посрамляющий.

Среди лубочных картинок выделяется настоящая интермедия «Точильщик носов». Это не столько изображение, по именно изображенное действо, сопровождающееся словесным комментарием, репликами действующих лиц. Мастер-точильщик на огромном точиле, на которое подмастерья льют воду (а в другом, нецензурном, варианте — экскременты), обтачивает носачам носы (Ровинский, I, № 212а, 212б). «Театральность» этой картинки подчеркивает Д. А. Ровинский: «Точение носов, как видно из самого текста картинки, представляет одну из. . . интермедий, которые давались в антрактах между действиями настоящей драмы или комедии» (Ровинский, IV, с. 315). «Театральность» лубка, его ориентацию на игровое поведение, на быт, на реальные газетные сообщения, его отзывчивость на «горячие», актуальные темы современности отмечал Ю. М. Лотман.[63]

Для фантастической повести Гоголя материал русского лубка, одновременно бытовой и фантастический, комически «игровой», таящий скабрезные двусмысленности, общедоступный, ярко театральный, переключающий «потребителя из обычного состояния в состояние игровой активности»,[64] был чрезвычайно близок, соотносился с творческими особенностями писателя, его художественными целями в «Носе». Представляется, что Гоголь в своей повести мог учитывать не только «носологические» мотивы лубка, но, что важно, в построении образа носа мог опираться на технику, поэтику лубка.

Лубочные картинки были разных типов. Например, такие, на которых изображение, если его перевернуть, превращается в свою противоположность: из молодки в старика и наоборот. «Линия носа» в такого рода картинках как бы регулирует это превращение, эту фантасмагорию, этот оптический эффект. Существенную роль в таких картинках-оборотнях играет оформление их низа и верха, при перевороте превращающих шапку волос или женскую шляпку — в бороду, подбородок — в голый череп: «Персона моя и подбородок дамый, Но явлюся пред вами муж старый» (Ровинский, I, № 284). Перемена низа и верха, «линия носа» перевоплощают содержание картинки. Превращения могут быть и более экзотические, под стать «Золотому ослу» Апулея: при переворачивании обнаруживается то человеческое лицо в шапке, то ослиная морда (Ровинский, I, № 284). Важно указать и на то, что смысл изображения как бы определяется еще и выбором точки зрения смотрящего, зависит от позиции зрителя. Два человека, рассматривающие одну и ту же картинку, но с разных сторон, увидят в ней разное содержание.

Этот гротескный принцип комического «низа и верха», «выбора точки зрения», перевоплощающий некую сущность, принцип оборотничества и двойничества, наглядность и материальность изображения могли привлечь Гоголя, который в «Носе» язык живописи перевел на язык литературы. В изображении носа-статского советника как двойника Ковалева, как реализации честолюбивых мечтаний героя, как реальности, таящей абсурдную ей противоположность, когда смысл компрометирован бессмыслицей, проявилось действие этих художественных принципов лубка. Характерно и то, что в повести Гоголя именно «по линии носа» видимая реальность способна превращаться в фантастическую и в новом виде приобретать всякий раз новый смысл. Стоит только чуть-чуть изменить «точку зрения», «зайти с другой стороны», и нос предстанет ряженым статским советником, а коллежский асессор превратится в нечто такое, что «просто возьми да и выпирни за окошко!» (III, 64), в нем появится нечто абсурдное: «птица — не

---

[62] *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки в 4-х т., т. I. СПб., 1881, № 137. Далее см.: Ровинский. . . Д. А. Ровинский указывает, что в четыре тома собранных им описаний и картинок включены только те, которые выходили до 1839 года.

[63] *Лотман Ю. М.* Художественная природа русских народных картинок. — В кн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX в. (К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского). М., 1976, с. 251—255; 262—263.

[64] Там же, с. 263.

lib.pushkinskijdom.ru

птица»,[65] «гражданин — не гражданин», человек — не человек, чиновник — не чиновник — нечто, легко переходящее в ничто. Но стоит еще раз изменить ситуацию, и исчезнет оптический обман: нос будет соответствовать своему предметному значению и исполнять свои биологические функции, а коллежский асессор — социальные. Так сказать, оба вернутся в свой первообраз, предполагающий в то же время метаморфозу.

Думается, что и «театральность» лубка в какой-то мере отразилась в повести Гоголя, хотя не следует исключать и другие формы зрелищной народной культуры — райка, балагана, отдельные черты которых ощутимы в «Носе».[66] Однако этот вопрос достаточно самостоятельный и сложный, чтобы подключать его к нашей работе. В данном случае, в связи с высказанными предположениями, нельзя не отметить присущий лубку и повести Гоголя принцип «театральности», требующий зрителя, вовлекающий его в свое действие.

Слухи о носе, гуляющем «ровно в три часа. . . по Невскому проспекту» (III, 71), вызывают театральную реакцию у городской толпы, стремящейся на доступный, всеобщий, уличный спектакль. Несмотря на обман, насмешку над доверчивым обывателем, «любопытных стекалось каждый день множество. . . один спекулятор почтенной наружности. . . продававший при входе в театр разные сухие кондитерские пирожки, нарочно поделал прекрасные деревянные прочные скамьи, на которые приглашал любопытных становиться за восемьдесят копеек» (III, 71—72). У Гоголя зрелище превращается в антизрелище. Но его абсурдность между тем подкрепляется материализованной реальностью: предприимчивостью спекулятора. Замечательно и то, что писатель, следуя традиции лубка, в ходе развития сюжета повести переключает читателя из пассивного в состояние игровой активности, вызывая нужные социальные ассоциации, такую, например, как история о танцующих стульях в Конюшенной улице.

Таким образом, произведенный анализ показал, что фантастическое в повести «Нос» возникает на пересечении двух типов культур — социально-бытовой и народно-бытовой. Этим оправдан в повести внутренний сюжет, который рождает, в зависимости от читательской активности, разнообразные социальные и мифологические аллюзии, непосредственно вызванные текстом повести, которые, в свою очередь, создают основу для наращивания многозначности социально-бытового происшествия, явления, образа, детали. Кроме того, мы показали, что фантастика повести в своих темах, мотивах, образах, а также в их техническом воплощении, сориентирована не только на литературу нового времени, но и на фольклор, на лубочные картинки.

* * *

Фантастическое, рождающееся на стыке двух бытовых культур, как бы интегрирует социально-бытовое явление. Вместе с тем эта интегрированная сущность разложима в бесконечный ряд смыслов, придающих фантастическому образу символическое значение.

Сама реальная жизнь, с ее строго регламентированной, знаковой, бюрократической системой, законными предписаниями для каждой социальной группы, способствует возникновению ритуальных форм мышления, поведения, формализует, стереотипизирует их, выделяет их как некое социально-символическое поведение и мышление. В повести Гоголя виден своеобразный «социальный символизм».[67]

Выше мы показали, как государственные постановления определили социально-символическое поведение коллежского асессора Ковалева, его психологию, его сознание, его «страсти». Формализованная, механическая, жестко регламентированная система отношений не реагирует на сущность, но только на форму. В этой связи символом такой системы становится культ формы, магия чина. Достаточно соблюдать предписания, соответствовать форме, чтобы нос в мундире статского советника приобрел значение лица, часть с помощью мундира довоплотилась в целое. Нос-статский советник по предписанию оказывается 25 марта в Казанском соборе, где набожно молится, разъезжает в карете, делает визиты, заставляет Ковалева соблюдать субординацию, границы чиновного положения и звания. Но стоит «выйти» из системы, нарушить предписание, надеть очки,[68]

---

[65] Интересно, что на одной из лубочных картинок с темой осуждения и смирения гордости изображен журавль, щиплющий клювом человеческий нос, нарисованный на груди у журавля. Надпись такая: «Щипли сам себя за нос». (Ровинский, I, № 248).

[66] М. М. Бахтин отмечает: «Образы и стиль „Носа“ связаны, конечно, со Стерном и со стерниансской литературой. . . Но ведь в то же время как самый гротескный и стремящийся к самостоятельной жизни нос, так и темы носа Гоголь находил в балагане нашего русского Пульчинеллы, у Петрушки». (*Бахтин М. М.* Рабле и Гоголь. Искусство слова и народная смеховая культура. — В кн.: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 488).

[67] О социальном символизме см.: *Басин Е. Я., Краснов В. М.* Социальный символизм. (Некоторые вопросы взаимодействия социальной культуры). — Вопросы философии, 1971, № 10, с. 164—168.

[68] Очки — некая аномалия в общем облике офицера или чиновника, нару-

lib.pushkinskijdom.ru

как это делает один полицейский чиновник, как нос соответствует своему прямому значению.

Бюрократическая система отношений провоцирует символическую многозначность, возникающую оттого, что сущность не совпадает с формой. Наравне с носом статским советником как стабильное выражение системы появляется «пудель черной масти» — «казначей какого-то заведения».[69] В образе носа исследователи давно отмечали то «символ пошлости»,[70] то «символ порядочности и благонамеренности»,[71] однако социальная символика как принцип художественного метода, видения мира писателя в «Носе» не оказывалась в поле внимания ученых.

Многозначность образа носа подробно раскрыта Ю. В. Манном,[72] но исследователь не ставит цели изучить поэтику этого художественного феномена как символа. Совершенно очевидно, однако, что образ носа не только символ пошлости или чиновничьей благопристойности. Значение этого образа не сводимо к какой-либо одной черте социальности или быта, ряд этих значений множится, так как нос интегрирует в себе социальное обобщение из разных общественных сфер жизни: нос символизирует и чин, и иерархию отношений в бюрократическом обществе, и общественное преуспеяние формы при отсутствии содержания, и важную персону, лицо, и знак мужского достоинства, и симптом дурной болезни, и способ одурачивания, и фантом призрачной иллюзии, и т. д. Широкое обобщение социальности и многозначность смыслов, заключенные в образе носа, являют в то же время по отношению к реальному, живому, сущему, подвижному, изменяющемуся всеобщий абсурд. Образ-символ носа, как «черная дыра», мгновенно все себе уподобляет, превращает в фикцию, по-разному захватывает в свою орбиту пустоты и коллежского асессора, ставшего без носа ничем — ни чиновником, ни женихом; и цирюльника с утраченной фамилией; и безликого, безымянного доктора. На всех героях повести видна печать безличия, несоответствия формы содержанию, смысл которых концентрируется в символическом образе носа, выражающем грандиозное обобщение социального абсурда и фикции.

Фантастический образ наращивает символическую значимость еще и тем, что писатель в повести прибегает к помощи молвы и слухов, творящих социальный миф о носе на самом прозаическом материале.[73]

Значение символической фантастики [74] не исчезает и тогда, когда нос оказывается между щек довольного и процветающего майора Ковалева, так как проделанный писателем художественный эксперимент вскрыл за видимостью не просто пошлость, а трагическое несовпадение с истиной,[75] показал драматичную ситуацию, в которой обманутый внешней правдой человек остается в плену своих иллюзий и вполне ими удовлетворяется.

Символическая фантастика поддерживается и на уровне типизации художественных образов. Образы Ковалева, цирюльника, доктора в срезе двух культур, о которых говорилось выше, проявились в неоднозначном смысле. В докторе-чиновнике с «магнетическими» манерами различим и шут, и знахарь, в цирюльнике — вор, разбойник, невольный пособник «нечистой силы», в майоре — то ли человек, то ли птица, то ли гражданин, то ли «черт знает что» (III, 64). Такое несовпадение смыслов порождает особый эффект: создает предпосылки универсализации, отражения множества в одном. Недаром В. Г. Белинский воскликнул о герое «Носа»: «Он не майор Ковалев, а *майоры Ковалевы*».[76] В определении критика выделено не просто понятие типизации, но типизации, возведенной в степень. Вслед за «Невским проспектом» в «Носе» такой принцип типизации, в недрах которой складывается основа для универсальных обобщений, только еще оформляется, намечается, а получает дальнейшую разработку в «Шинели» и «Мертвых душах».[77]

Гоголь умел «писать так, чтоб читатель между строк улавливал символический смысл написанного».[78] Выше мы показали, как писатель «держит» читателя в напряжении, подключая ассоциатив-

---

шающая строгость мундира, деталь неполноценности. Ношение очков оформлялось специальным приказом как исключение. См.: *Васильев И. В.* Карманная книжка генералов, штаб- и обер-офицеров и гражданских чиновников и их семейств. СПб., 1889, с. 28.

[69] В. В. Виноградов справедливо видит здесь проявление символической двузначности. См.: *Виноградов В. В.* Указ. соч., с. 35.

[70] *Грамзина Т.* Виды фантастического в творчестве Гоголя. — В кн.: Учен. зап. Киргиз. ун-та, вып. 5. Фрунзе, 1958, с. 127.

[71] *Степанов Н. Л.* Указ. соч., с. 254.

[72] *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя, с. 99—100.

[73] См.: КЛЭ, т. 4. М., 1967, стлб. 880.

[74] Термин Г. П. Макогоненко. См.: *Макогоненко Г. П.* А. С. Пушкин в тридцатые годы. (1830—1833). Л., 1982, с. 177—184.

[75] Этот мотив рокового двойничества в «Носе» определен Д. С. Лихачевым. См.: *Лихачев Д. С., Панченко А. М.* «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976, с. 52.

[76] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 3. М., 1953, с. 105.

[77] См.: *Маркович В. М.* И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982, с. 29—30.

[78] *Венгеров С. А.* Собр. соч., т. 2. СПб., 1913, с. 99.

lib.pushkinskijdom.ru

ное сознание современника. Читатель следит за фантастическими перипетиями повести, различая в ней совершенно конкретные, реальные факты, бытовые приметы своего времени, что невольно соединяет фантастическое происшествие, литературную выдумку с фактичной бытовой стороной действительности, заставляет уловить тождественность социальных аномалий в литературе и быту, критику алогизмов живой жизни.

В финале повести автор-повествователь в своеобразном диалоге с «массовым» читателем проверяет «пользу» своего фантастического сочинения. И здесь видна не просто игра с читателем, но созданы своеобразные условия восприятия читательского восприятия, виден своеобразный стимул, заставляющий читателя задуматься над прочитанным, над игрой, над образами-символами, призывающий понять глубокое содержание в, казалось бы, шуточном произведении. Стиль комических каламбуров, ирония риторических вопросов, позиция комического недоумения сменяется стилем серьезного размышления, интонацией, в которой по контрасту с предшествующей явно ощущается оттенок горечи: «А все, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, — редко, но бывают» (III, 75). Отрицательному пафосу повести в финале противопоставлен утверждающий пафос произведенного писателем эксперимента, обнажившего скрытые за маской благопристойности социальные аномалии действительности. Социальная символика в фантастическом сюжете, фантастический образ-символ, символический подтекст позволяли писателю не только воссоединить мир как целое бытие, создать образы, содержащие в себе предпосылку к универсальным обобщениям, но воздействовать ими на читательское восприятие, провести «школу воспитания». В «Ревизоре» и «Мертвых душах» этот стиль отношений автора и читателя проявится более ярко и полно.

«Глубоким фантастическим» произведением назвал Ап. Григорьев гоголевский «Нос», в котором целая жизнь, «пустая, бесцельно формальная... неугомонно движущаяся, встает перед вами с этим загулявшим носом, и если вы ее знаете, эту жизнь, — а не знать ее вы не можете после всех тех подробностей, которые развертывает перед вами великий художник»,[79] то миражная жизнь вызывает в читателе не только смех, говорит критик, но и леденящий душу ужас.

[79] *Григорьев Ап.* Ф. Достоевский и школа сентиментального натурализма. — В кн.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. М.—Л., 1936, с. 232.

В. А. Чеботарева

О ГОГОЛЕВСКИХ ТРАДИЦИЯХ В ПРОЗЕ М. БУЛГАКОВА

В начале 20-х годов, когда после испытаний революции и гражданской войны рождалась новая советская литература, происходила переоценка духовного наследия, и, в частности, русской классической литературы. Ряд известных советских писателей в ту пору прошли путь от «развенчания» русских классиков к учебе у них. Недавно В. Каверин в беседе с В. Шкловским вспомнил, что было время, когда он не признавал Тургенева.

Михаил Булгаков, как и крупнейшие писатели 20-х годов, избежал поветрия отрицания классики. Более того, обстоятельства его жизни, его вхождения в советскую литературу сложились так, что с первых шагов своей литературной деятельности он выступил активным пропагандистом великих имен. В 1920 году в качестве сотрудника подотдела искусств во Владикавказе он принимал участие в литературных диспутах, отражая натиск пролеткультовцев на Пушкина, организовывал вечера, посвященные классикам.

Литераторы — частые «персонажи» творчества М. Булгакова. Уже в его первой маленькой повести «Записки на манжетах» (1922—1923) мы сталкиваемся с именами русских классиков и современных писателей. Одним из них автор дает небольшие «роли» — Серафимовичу, Евреинову, Мандельштаму, молодому писателю, в котором легко угадывается Всеволод Иванов; другие «присутствуют» в мыслях повествователя, в цитатах. Герои произведений Булгакова, как правило, люди, много и серьезно читающие. В доме Турбиных «лучшие на свете шкапы с книгами»;[1] прекрасно знакомы с художественной литературой драматурги — великий Мольер и начинающий Максудов. Наконец, Мастер, выиграв сто тысяч, прежде всего «поступил так: купил книг. . .»[2]

[1] *Булгаков Михаил.* Избранная проза. М., 1966, с. 113. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[2] *Булгаков Михаил.* Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита.

lib.pushkinskijdom.ru

Русская литература занимала совершенно особое место не только в творчестве писателя, но и в его жизни. В ней он черпал уверенность в неизбежности и важности избранного пути.

Исследователю булгаковской прозы бросается в глаза явное и разительное предпочтение, которое писатель отдает одному имени — автору бессмертных «Ревизора», «Носа», «Мертвых душ». Гоголь-мыслитель, Гоголь-художник играет особую роль в формировании и эволюции Булгакова,[3] он живет в письмах писателя, в беседах с близкими, с друзьями.

На наш взгляд, объективнее и точнее всех, знавших Булгакова — человека, драматурга и писателя, охарактеризовал его один из деятелей МХАТ, театральный критик П. А. Марков: «Было в нем какое-то особое сочетание самых противоречивых свойств. . . Он воспринимал жизнь с каким-то жадным, неистощимым интересом и в то же время был лишен созерцательности. Михаил Афанасьевич обладал действительно огромным обаянием, острым и неожиданным. Он был, конечно, очень умен, дьявольски умен и поразительно наблюдателен. . . И уж, конечно, его юмор не всегда можно было назвать безвредным — не потому, что Булгаков исходил из желания кого-либо унизить (это было ему противопоказано). Но порою его юмористический талант принимал, так сказать, разоблачительный характер, зачастую вырастал до философского сарказма. . . В самые горькие минуты жизни он не терял дара сей удивляться и любил удивляться, и подобно Горькому восхищался удивительными людскими чертами, и, чем более он разгадывал их необычность, тем настойчивее ими увлекался».[4] В этом контексте к сравнению Булгакова с Горьким мы добавили бы сопоставление Булгакова с Гоголем. Вся проза Булгакова заставляет вспоминать гоголевскую формулу: «Человек такое дивное существо, что никогда не можно исчислить вдруг всех его достоинств, и чем более в него всматриваешься, тем более является новых особенностей, и описание их было бы бесконечно».[5]

К сожалению, мы не располагаем литературно-критическими статьями Булгакова, прямо расшифровывающими его эстетическое кредо. Единственное, на что можно опираться кроме его художественного творчества, — это сравнительно небольшое эпистолярное наследие.

В работе М. О. Чудаковой «Архив М. А. Булгакова» выделены письма писателя к историку литературы П. С. Попову как «замечательные по содержанию, уникальные среди писем писателя по степени откровенности и литературной обработанности».[6] Рассмотрим одно из них, позволяющее судить об отношении Булгакова к Гоголю. Предыстория письма такова: известие о возобновлении в МХАТ «Дней Турбиных» зимой 1932 года, спектакля, чрезвычайно популярного у публики и остро «болезненного» для критики, произвело в Москве впечатление небольшого взрыва. Вот как рассказывал об этом Булгаков в письме к П. С. Попову:

«. . .Московскому обывателю оказалось до зарезу нужно было узнать „Что это значит?!“ И этим вопросом они стали истязать меня. Нашли источник! Затем жители города решили сами объяснить, что это значит, видя, что ни автор пьесы, ни кто-либо другой не желает или не может этого объяснить. И они наобъясняли. . . такого, что свет померк в глазах. Кончилось тем, что ко мне ночью вбежал хорошо знакомый человек с острым носом, с больными сумасшедшими глазами. Воскликнул: „Что это значит?!“

— А это значит, — ответил я, — что горожане и, преимущественно, литераторы играют IX главу твоего романа, которую я в твою честь, о великий учитель, инсценировал».[7]

Общий тон письма — горько иронический. Строки, относящиеся к Гоголю, несмотря на их литературность, совершенно естественны, почти будничны. Между тем в них две четкие формулировки — «хорошо знакомый человек» и «великий учитель». Они и раскрывают отношение Булгакова к Гоголю.

Обратимся к другому письму М. А. Булгакова — к писателю С. М. Савину. Написано оно было в 1930 году в ответ на присланный Савиным его роман «Юшка» с просьбой высказать свое мнение о произведении. Приводим часть письма:

«Итак: если хотите, чтобы я причинил Вам вред, могу написать „хорошо, прелестно, замечательно. . .“

М., 1973, с. 553. Далее ссылки на роман «Мастер и Маргарита» даются по этому изданию в тексте.

[3] Это отметил В. Каверин: «Мне кажется, что его (М. Булгакова, — *В. Ч.*) проза не в меньшей, а в большей степени, чем драматургия, ложится в ту традицию, которая определилась впервые непостижимым миражем гоголевского „Носа“» (*Каверин В.* Собр. соч., т. 6. М., 1966, с. 549).

[4] *Марков П. А.* В Художественном театре. Записки завлита. М., 1976, с. 225—226.

[5] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. III. [М.—Л.], 1938, с. 36. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[6] *Чудакова М. О.* Архив М. А. Булгакова. — ГБЛ. Записки отдела рукописей, вып. 37. М., 1976, с. 26.

[7] ГБЛ, ф. 218, карт. 1269, ед. хр. 4. См. также: Письма М. А. Булгакова П. С. Попову. Публикация В. Гудковой. — Театр, 1981, № 5, с. 92.

lib.pushkinskijdom.ru

Если же Вас действительно интересует серьезный анализ Вашей книги, напишу серьезно.

Что выбираете?

Я бы предпочел второй способ. Пишу поэтому так: надо менять язык. Из всех способов ознакомить читателя с Вашим замыслом изволили выбрать самый неудобный.

„Он следил за плешивыми лентами, что оголяли череп" (гл. 2) (?) Я — Ваш читатель, останавливаюсь и вместо того, чтобы следить за развитием событий, начинаю размышлять над тем, что это значит, и двигаюсь дальше с сильнейшим сомнением в душе. Никакие „плешивые ленты" не оголяют череп! Читатели Ваши не раз стриглись в парикмахерских. Стрижка происходит не так, дело гораздо проще. Дело просто, как „рота готовилась к полковому празднику" (гл. 12). Это так. И все должно быть так. Просто. А то местами до того непросто, что и просто неверно, туманно. Сомнительно. „Оголенный череп, плоский, как дно баркаса" (гл. 21). Помилуйте! Разве что *перевернутого* баркаса? Да и при чем здесь баркас? Книга усеяна вычурными, претенциозными оборотами. Местами какой-то елейный стиль, диаконские выверты — „нудит о помощи. . ." (гл. 2). Можно ли так говорить? Ей-богу, не знаю!

„Зачитал приказ" (стр. 126). Что это значит? В смысле „*прочитал* приказ"? Тогда — преступление. Примеров бесчисленное множество. Нет возможности приводить в письме. Впечатление такое, что автор Юшкой совершенно *не интересуется*, Юшка ему не нужен. . .

. . .Оговариваюсь — на роль ментора не претендую, пишу как читатель. А раз я читатель, то будьте добры, дорогие литераторы, подавайте так, чтобы я легко, без мигрени следил за мощным летом фантазии.

Вот ничтожная часть анализа.

Я могу быть, впрочем, не прав.

А все-таки, Савелий Моисеевич, в срочном порядке, как говорится, меняйте язык».[8]

Письмо это раскрывает три важных для Булгакова фактора творчества. Первый — уважение к слову как первооснове литературы, к простоте языка. Второй — совершенно необходимое требование к автору — любить своих героев, интересоваться ими. Третий — «мощный лет фантазии».

Можно ли здесь усмотреть результат пристального внимания к поэтике Гоголя? Думается, да. Гоголь не однажды возвращался к мысли о простоте языка как необходимейшем условии высокого («Истинно высокое одето величественною простотою. . .» (VIII, 29)) и отмечал в сочинениях Пушкина: «Тут все: и наслаждение, и простота, и мгновенная высокость мысли. . .» (VIII, 55).

Эти суждения о «простоте» и «высоком» находят подтверждение в практике Булгакова в пору работы над «Мастером и Маргаритой». Не нужно доказывать, какое огромное впечатление оказали на Булгакова «мощный лет фантазии» и интерес Гоголя к персонажам, им изображенным.

Напомним, что в 30-е годы, благодаря работе над инсценировкой «Мертвых душ» для МХАТ и киносценариями «Мертвых душ» и «Ревизора», Булгаков в течение нескольких лет находился в постоянном соприкосновении с произведениями Гоголя. Однако влияние Гоголя на творческую биографию Булгакова началось раньше.

Первое и последнее произведения Булгакова отмечены прямым обращением к личности и творениям Гоголя. В «Записках на манжетах» перед героем возникает «огненная надпись»: «Чепуха совершенная делается на свете. Иногда нет никакого правдоподобия: вдруг тот самый нос, который разъезжал в чине статского советника и наделал столько шуму в городе, очутился, как ни в чем не бывало, вновь на своем месте. . .» [9]

Булгаков обратился к наиболее фантастической из петербургских повестей Гоголя, чтобы передать атмосферу учрежденческого быта Москвы начала 20-х годов (об этом же писали в ту пору Маяковский, Ильф и Петров). Так «Нос» промелькнул в первой повести Булгакова.

В последнем творении писателя, романе «Мастер и Маргарита», значительная часть эпилога варьирует концовку «Носа»: нелепые слухи, распространившиеся в обеих столицах (в Петербурге — у Гоголя, в Москве — у Булгакова), критическое отношение к ним «почтенных и благонамеренных людей» в повести — и «наиболее развитых и культурных людей» в романе; опыты магнетизма в «Носе» — и шайка гипнотизеров и чревовещателей в «Мастере и Маргарите»; и, наконец, любопытство толпы обывателей, стекающихся к магазину Юнкера поглазеть на нос, претворившееся у Булгакова в волнение многочисленных охотников за котами.

Лень ума, отсутствие воображения, живучесть предрассудков — вот что иронически высмеял в эпилоге Булгаков, вот для чего он обратился к повести Гоголя.

В «Мастере и Маргарите» вновь возникает лицо «хорошо знакомого» Булгакову человека. Портрет Мастера дан скупо: «С балкона осторожно заглядывал в комнату бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человек примерно лет тридцати восьми» («Мастер и Маргарита», с. 547). Портрет этот сразу вызывает в памяти лицо Гоголя. Но, чтобы утверждение не было голослов-

[8] ЦГАЛИ, ф. 2510, оп. 1, ед. хр. 65.

[9] *Булгаков М. А.* Записки на манжетах. — Россия, 1923, № 5, с. 24.

lib.pushkinskijdom.ru

ным, сопоставьте, читатель, с этим описанием портрет Н. В. Гоголя 40-х годов работы Э. А. Дмитриева-Мамонова. Сходство разительно.

Отношение к великому русскому писателю не было у Булгакова однозначным. Его волновали различные стороны гоголевского наследия. Определить характер и масштаб воздействия Гоголя на Булгакова значит понять многое в видении Булгаковым окружающей его действительности, уяснить некоторые существенные черты его творчества. Гоголь для Булгакова — «факт личной биографии». Гоголь оставался для него писателем современным и злободневным, Булгаков чувствовал в нем своего союзника в борьбе с пошлостью, мещанской ограниченностью, с возродившейся из праха старого мира бюрократической рутиной.

В первое десятилетие творчества Булгакова увлекала фантастика украинских и петербургских повестей Гоголя, присущий ему романтический и реалистический гротеск. В 1922—1924 годах, много и плодотворно работая в московской редакции газеты «Накануне», Булгаков выступает как бытописатель «Москвы. Из номера в номер с продолжением печатались очерки и фельетоны «Столица в блокноте», «Москва 20-х годов», «Москва краснокаменная», «Самоцветный быт» и другие. Если собрать вместе все очерки Булгакова, посвященные Москве тех лет, получилась бы своеобразная панорама, яркая, подчас гротескная, с деталями почти фантастическими для современного читателя, с удивительным, многоликим, противоречивым и трудным бытом. Трудовой Москве еще было голодно и холодно. А рядом кутили нэпманы. Столица остро нуждалась в жилье, тем не менее вокзалы ежедневно выталкивали толпы приезжих — не командированных, а приезжавших жить в Москве. Это было время становления новых театральных студий и рождения литературных объединений. Москва, с ее огромной армией служащих, беспокойно перемещавшихся в новых учреждениях, массой обывателей, все еще надеявшихся «переждать события», процессами по делам взяточников и растратчиков, студентами с повязками «Моссельпром» и лотками папирос, с экспериментами театра Мейерхольда и буффонадой Ярона в опереттe, с милиционерами, штрафующими на тридцать миллионов!! нарушителей уличного порядка, — эта Москва, увиденная писателем, у которого ирония и сарказм нередко уступали место лирике и оптимизму («Москва! Я вижу тебя в небоскребах!»),[10] предстает перед нами в очерках Булгакова.

В плане нашего исследования следует выделить один из фельетонов этого времени — «Похождения Чичикова».[11] Начиная от названия фельетона и эпиграфа к нему из «Мертвых душ» и кончая прямыми обращениями героев и автора к Гоголю, весь фельетон построен на остроумном использовании фабулы и персонажей «Мертвых душ», переселенных Булгаковым в «диковинном сне» в Москву начала 20-х годов.

В фельетоне угадывается восторг Булгакова перед яркостью характеров, созданных Гоголем (некоторые из них кратко представлены в фельетоне), сочностью языка, который Булгаковым мастерски «обыгран»:

«Чичиков ругательски ругал Гоголя:

— Чтоб ему набежало, дьявольскому сыну, под обоими глазами по пузырю в копну величиной! Испакостил, изгадил репутацию так, что некуда носа показать. Ведь, ежели узнают, что я Чичиков, натурально, в два счета выкинут к чертовой матери!» [12]

Говорит Собакевич: «Знаю я вас, скалдырников: возьмете живого кота, обдерете, да и даете на паек!» [13]

Булгаков строит фельетон, раскрывая знакомые уже качества гоголевских героев в новой обстановке. Он рисует сатирическую картину «деятельности» частных предпринимателей, обкрадывавших молодое государство, только становящееся на ноги после гражданской войны. Писатель создает комические ситуации, вызванные новыми сокращенными названиями учреждений, к которым еще не привыкли москвичи, да и сам автор относится с некоторым сомнением. Так, Чичиков берет в аренду предприятие «Пампуш на Твербуле» и наживает на нем миллиарды. Впоследствии выясняется, что такого предприятия не существовало, а аббревиатура расшифровывается как «Памятник Пушкину на Тверском бульваре».

Приемы реалистического гротеска Гоголя реализованы и в описании головокружительной карьеры Чичикова, и в том, как описана сцена разоблачения Чичикова:

«И напрасно Чичиков валялся у меня в ногах, и рвал на себе волосы и френч, и уверял, что у него нетрудоспособная мать.

— Мать?! — гремел я, — мать? . . Где миллиарды? Где народные деньги? Вор!! Взрезать его, мерзавца! У него бриллианты в животе!

Вскрыли его. Тут они.

— Все?

— Все-с.

— Камень на шею — и в прорубь!

И стало тихо и чисто».[14]

---

[10] См.: *Булгаков М.* Москва 20-х годов. — Накануне, 1924, № 119, 21 мая, № 131, 12 июня.

[11] Опубликован впервые в «Накануне» («Литературное приложение», 1922, сентябрь, №№ 19, 24).

[12] Сельская молодежь, 1966, № 1, с. 38.

[13] Там же, с. 39.

[14] Там же, с. 44.

lib.pushkinskijdom.ru

В фельетоне проглядывает стержень «современной» сатирической части романа «Мастер и Маргарита». «Шутник сатана» открыл двери из мертвого царства: «И двинулась вся ватага на Советскую Русь, и произошли в ней тогда изумительные происшествия. . .» [15] В результате в столице возникли сплетни «одна другой зловещее, одна другой чудовищней. Беспокойство вселилось в сердца. Зазвенели телефоны, начались совещания. . .» [16] По сути дела, это костяк будущего романа, к первой редакции которого автор подойдет в конце 20-х годов.

Главной книгой Булгакова в 20-е годы стала «Белая гвардия». Следует отметить близость романа к художественным исканиям прозаиков этого времени. Булгаков отдал дань «орнаментальности», весьма характерной для прозы первой половины 20-х годов («Россия, кровью умытая» А. Веселого, «Ветер» Б. Лавренева, «Падение Даира» А. Малышкина и др.). Примером орнаментальности могут служить сложные метафорические образы, от которых в более позднем своем творчестве Булгаков вовсе отказался. Например, в «Белой гвардии» целая подглавка построена на весьма усложненном и надуманном сравнении лиц героев с часовыми стрелками (с. 259—266). В романе легко прослеживается и сказовое повествование, причем здесь имеет место не «чужая» речь, а речь рассказчика, близкого и социально, и психологически автору. Только в некоторых фрагментах сказового повествования речь рассказчика приближается к ритму напевности древнего певца, сказителя былин. «То не серая туча со змеиным брюхом разливается по городу, то не бурые, мутные реки текут по старым улицам — то сила Петлюры несметная на площадь старой Софии идет на парад» (с. 309).

Но в основном язык «Белой гвардии» — литературный язык, в котором часто непосредственно слышится авторский голос — речь русского интеллигента, воспитанного на русской классической литературе. (В романе упоминаются Ломоносов, Пушкин, Гоголь, Достоевский, Л. Толстой, Маяковский).

В стилистике «Белой гвардии» ощутимо «присутствие» Гоголя. Здесь мы встречаем пример шутливого подражания стилю «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода» с их повторами, восклицаниями, гиперболами:

«Глубокою ночью угольная тьма залегла на террасах лучшего места в мире — Владимирской горки. . . Ни одна душа в Городе, ни одна нога не беспокоила зимою многоэтажного массива. Кто пойдет на Горку ночью, да еще в такое время? Да страшно там просто! И храбрый человек не пойдет. Да и делать там нечего. . . Ну, понятное дело, ни один человек и не потащится сюда. Даже самый отважный. Незачем, самое главное» (с. 194).

В романе встречается еще одно шутливое напоминание о Гоголе: второстепенный герой романа Шполянский пишет научный труд «Интуитивное у Гоголя» (с. 216).

Дважды в «Белой гвардии» промелькнул образ ведьмы. Примечательно, что это не присущий русскому фольклору образ древней, горбатой старухи, бабы-яги, но — как у Гоголя в «Вие» и «Майской ночи» — красивая молодая женщина. Лисовичу тридцатилетняя цветущая Явдоха «вдруг во тьме почему-то представилась. . . голой, как ведьма на горе» (с. 157). Николка видит труп женщины в морге: «Она показалась страшно красивой, как ведьма. . .» (с. 328). Красивая, как ведьма. . . Этот образ получит свое развитие в «Мастере и Маргарите».

Заметны в романе переклички с некоторыми элементами поэтики Гоголя. Виденье таинственного в самом заурядном и банальном предмете или существе (например, телефон, таинственно вмешивающийся в судьбы людей; молочница Явдоха — то «знамение», то «ведьма на горе»), фразы с неожиданными и несогласованными семантически сопоставлениями, поражающие логической несовместимостью: «инженер и трус, буржуй и несимпатичный» (с. 115); «что бы там ни было, а немцы — штука серьезная. Похожи на навозных жуков» (с. 194—195).

В. В. Виноградов отметил, что Гоголь развил приемы «вещных символов», выступающих как определения лиц. Деталь костюма играет важную роль и в стилистике Булгакова. Она способна совершенно изменить облик человека: «Николка сбросил свою папаху и эту фуражку надел. Она оказалась ему мала и придала ему гадкий, залихватский и гражданский вид. Какой-то босяк, выгнанный из гимназии» (с. 242).

Развитием этого приема в поэтике Гоголя было «метонимическое замещение лица названием одежды: герой совсем скрывался за характеризующей его внешность частью костюма». [17] Булгаков использует и этот прием: «. . .козий мех, поматываясь, пешком отправился к себе на Подол» (с. 217).

Замечено, что «сон как средство развертывания сюжета был излюбленным приемом Гоголя в первый период его творчества и вводился так, что сновидения первоначально воспринимались читателем как реальные факты, и лишь когда у него возникало ожидание близкого конца, автор неожиданно возвращал героя от сна к действительности. . .» [18]

Именно в этой манере строит Булгаков сон Алексея Турбина, сон, в котором дана

[15] Там же, с. 38.
[16] Там же, с. 39.
[17] *Виноградов Виктор.* Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926, с. 89.
[18] *Виноградов В. В.* Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л., 1929, с. 41.

lib.pushkinskijdom.ru

развернутая экспозиция событий, совершающихся на Украине во время немецкой оккупации в 1918 году.

Интерес Булгакова к Гоголю приобретает новое качество в 30-е годы, когда Булгакова особенно занимает проблема «писатель и общество». Героями трех романов Булгакова становятся писатели. Его волнует судьба писателя-сатирика, тема эта генетически связана с творчеством Гоголя.

Гоголь для Булгакова — национальная гордость русского народа, его величие, его духовная сила. Булгаков словно бы постоянно сверялся с мыслью Гоголя, с его взглядом на вещи, особенно на характеры. Булгакова глубоко волновали драматические коллизии жизни великого русского художника.

В пору работы над инсценировкой «Мертвых душ» Булгаков пишет пьесу, затем биографический роман о Мольере. Главная проблема романа — проблема художнического подвига. Булгаков писал биографию драматурга, но мы не видим Мольера в процессе творчества. Пьесы рождаются где-то за сценой, за рамками романа. Писатель убежден, что творчество художника — необходимость, без которой невозможна сама его жизнь. «Несмотря на каторжную дневную работу, Мольер начал по ночам сочинять вещи в драматургическом роде» (с. 387). Так кратко сообщает Булгаков о начале творческой деятельности своего героя. Булгакова занимает иное: он приковывает внимание читателя к тому, какую постоянную борьбу приходилось вести Мольеру, чтобы донести свои пьесы до зрителя. Собственные отношения Булгакова с критикой заставляют его с особой тщательностью доискиваться причин трудностей в деятельности Мольера. Булгаков помнил горькое гоголевское определение положения сатирика: «Ему не собрать народных рукоплесканий, ему не зреть признательных слез и единодушного восторга взволнованных им душ. . . ему не избежать, наконец, от современного суда. . . который отведет ему презренный угол в ряду писателей, оскорбляющих человечество, придаст ему качества им же изображенных героев, отнимет от него и сердце, и душу, и божественное пламя таланта» (VI, 134).

Великий гуманист и сатирик Мольер, кажется, не оставил ни одной стороны действительности, не подвергнув ее глубокой критике. Кое-кто из зрителей узнавал себя в героях его пьес. Так Мольер приобретал врагов, иногда очень могущественных. Естественно, что он искал самого высокого покровительства для своего театра. Мольер шел на многое, дабы его творения увидели сцену. Он посвящал пьесы принцам и королю и безмерно льстил им. Переписывал концовки пьес, решался, наконец, на крайнее средство: «Способ этот издавна известен драматургам и заключается в том, что автор под давлением силы прибегает к умышленному искалечению своего произведения. Крайний способ!» (с. 423).

Отчего же так тяжела судьба Мольера? Почему неисчислимые беды обрушиваются на его непокорную голову? Почему общество не понимает и преследует его? . . Вот главный вопрос, беспокоящий Булгакова. И он отвечает на него: большой художник идет впереди своего времени; ему мешает ограниченность власть имущих людей, мешают завистники. (Вспомним высказывания литераторов в «Театральном разъезде», уничтожавших новую комедию, отрицая в ней и остроумие, и язык, называвших пьесу «отвратительной, грязной»). Куда легче изничтожить чужое творение, нежели создать свое.

Вот одна из булгаковских характеристик: «Жорж Скюдери прославился тем, во-первых, что считал себя не просто драматургом, а первым драматургом Франции. Во-вторых, он был отмечен тем, что не имел никакого драматургического дарования. В-третьих же, нашумел тем, что, когда вышла в свет знаменитейшая из всех пьес Корнеля „Сид", Скюдери старался изо всех сил доказать, что пьеса эта безнравственна, и, кроме того, и не пьеса вообще. . .» (с. 418).

В «Смешных драгоценных» Мольер выступил не столько против жеманниц парижских салонов, сколько против безвкусных подделок под литературу, против бездарных дилетантов, желающих диктовать обществу свои вкусы. Тем самым, показывает Булгаков, он приобрел множество врагов в среде литераторов. И в ней стало распространяться мнение, что Мольер не имеет ничего своего, что он — только искусный подражатель.

Булгаков видит, что Мольер широко заимствовал сюжеты или отдельные персонажи у своих предшественников. Однако он отмечает, что все критики, осуждавшие Мольера, вынуждены были признать и то, что все заимствованное в его обработке лучше, нежели в оригиналах. Мольер много читал, замечает Булгаков, и не только на французском и итальянском языках, но и на испанском, и по латыни. А не заимствовать сюжеты, например, у Лопе де Вега, написавшего около тысячи восьмисот пьес, было трудно.

Заимствование сюжетов естественно для драматурга, считает Булгаков. (Сколько сюжетов подарил драматургам грядущих столетий сам Мольер!).

Наконец, врагами художника-сатирика всегда являются те классы и слои общества, против которых направлено острие его сатиры. Мольер выступил против аристократии и буржуазии, двух сильнейших классов своей эпохи. И самое главное, он обрушился с едкой критикой на служителей церкви, и именно они ускорили его гибель и продолжали мстить за гробом.

Но при таком количестве недругов были же и зрители, ценившие творчество Мольера? Безусловно. И Булгаков неод-

lib.pushkinskijdom.ru

нократно изображает, как безошибочно реагирует зал, как остро понимает публика сатирическую направленность спектакля. Искусство гения, утверждает Булгаков, народно. Оно создается во имя интересов народа и обращено к нему.

Однако в обществе социальной несправедливости успех или поражение мастера-современника решает не народ, а власть имущие, критика, конкуренты. Мольер сражался всю свою относительно недолгую жизнь, никогда без упорной борьбы не сдавал позиций. Он иногда ошибался и был невыдержан. «Но, очевидно, наш герой чувствовал себя как одинокий волк, ощущающий за собою дыхание резвых собак на волчьей садке» (с. 451). Так объясняет Булгаков состояние Мольера.

«А отчего они кричали? Оттого ли, что в самом деле думали и чувствовали это? Извините. Оттого, чтобы произвести шум, чтобы запретили пьесу, потому что в ней, может быть, отыскали кое-что похожее на самих себя» (VIII, 157). Это писал драматург более позднего времени — Гоголь.

Булгаков заставляет читателя постичь всю глубину мысли и таланта Мольера и почувствовать страшное противоречие между теми сокровищами, которые он дарит миру, между славой, еще при жизни драматурга перешагнувшей границы Франции, и глубоко несчастливой его жизнью.

Эпиграфом к 24 главе «Жизни господина де Мольера» Булгаков ставит реплику из «Театрального разъезда»: «Странно, что наши комики никак не могут обойтись без правительства. Без него у нас не развяжется ни одна драма» (с. 470). А в самой 24 главе рассказывает, как Мольер, пытаясь «исправить» «Тартюфа», изменил финал. В новом варианте полицейский комиссар схватывает обманщика и произносит монолог о всевидящем королевском глазе. И Булгаков иронически замечает: «Слава полицейскому офицеру и слава королю! Без них я решительно не знаю, чем бы господин Мольер развязал своего „Тартюфа“. Равно как не знаю, чем бы, по прошествии лет ста семидесяти примерно, в далекой моей родине другой больной сатирик развязал бы свою довольно известную пьесу „Ревизор“, не прискочи вовремя из Санкт-Петербурга жандарм с конским хвостом на голове» (с. 471).

Булгаков писал «Жизнь господина де Мольера» «после тяжелой грусти о погибших. . . пьесах».[19] Судьба Мольера будила в нем личные переживания. Его пьесы часто неверно истолковывались критикой. Понадобилось немало времени, например, чтобы «Дни Турбиных», пьеса о гибели белой гвардии, вошла в фонд классики советской драматургии.

Булгакову близок был интерес Гоголя к истории, к обращению в прошлое ради настоящего. В работе над пьесой и романом о Мольере он вновь обращается к историческим материалам. Первое обращение — к истории гражданской войны — было связано с «Белой гвардией» и «Бегом». Теперь Булгаков отошел от современности и обнаружил способность кропотливо, тщательно изучать литературные и исторические материалы, относящиеся к интересующей его эпохе. «Мольер» в этом смысле проложил путь к изучению еще более давнего времени — эпохи римской империи («Мастер и Маргарита»).

С другой стороны, «Жизнь господина де Мольера» побудила Булгакова-драматурга еще глубже, уже теоретически изучить жизнь и законы театра. Начало 30-х годов в его творчестве ознаменовано своеобразной «мольерианой»: в 1931 году написана пьеса «Мольер», в 1932 году — «Полоумный Журден» (вариация мольеровского «Мещанина во дворянстве»), в этом же году начат роман о Мольере. Этот «уход» от современности был проявлением все той же увлеченности Булгакова театром и желанием постичь отношения драматурга и театра, драматурга и общества. Спустя несколько лет он вернется к этой теме на современном материале в «Театральном романе» (1936—1937).

«Жизнь господина де Мольера» — книга драматурга о драматурге. Смело и профессионально судит Булгаков о композиции, стиле мольеровских пьес. Но не только в этом чувствуется перо драматурга. В. Каверин точно заметил, что вся книга о Мольере написана как монолог.[20]

В «Жизни господина де Мольера» и «Театральном романе» у Булгакова появляется столь любимый Гоголем читатель-собеседник. Рисуя портрет молодого Мольера, Булгаков замечает: «О, поверьте мне, при этих условиях у него будет трудная жизнь и он наживет себе много врагов!» (с. 373). В «Театральном романе» автор прямо обращается к аудитории: «Ничего нет хуже, товарищи, чем малодушие и неуверенность в себе» (с. 596). Обращение Булгакова к читателю в «Мастере и Маргарите» полно доверия и экспрессии: «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!» (с. 632). В «Театральном романе» автор делает отступления, напоминающие гоголевские лирические отступления с их точностью наблюдения и социального анализа. Причем в отступлении о «молодых людях» Булга-

[19] Письмо М. А. Булгакова К. С. Станиславскому от 6 августа 1930 года. Цит. по: *Лакшин В. Я.* О прозе Михаила Булгакова и о нем самом. — В кн.: *Булгаков Михаил.* Избранная проза, с. 35.

[20] См.: *Каверин В.* Собр. соч., т. 6, с. 550.

lib.pushkinskijdom.ru

ков не маскирует их родословной от мастерски описанных Гоголем офицеров, представляющих в Петербурге какой-то средний класс общества: «Они любят потолковать об литературе. . . Они не пропускают ни одной публичной лекции, будь она о бухгалтерии или даже о лесоводстве. В театре, какая бы ни была пьеса, вы всегда найдете одного из них. . .» (III, 35). Сравним у Булгакова: «Существуют такие молодые люди, и вы их, конечно, встречали в Москве. Эти молодые люди бывают в редакциях журналов в момент выхода номера, но они не писатели. Они видны бывают на всех генеральных репетициях, во всех театрах, хотя они и не актеры, они бывают на выставках художников, но сами не пишут. . .» (с. 526).

В «Театральном романе» Булгаков обнаруживает себя мастером сатирического портрета. Измаил Александрович Бондаревский (чье имя напоминает о гордой крепости, а фамилия — о шуме, связанном с профессией бондаря) — знаменитость. Его появление на писательской вечеринке сопровождается «здоровым хохотом» и словом «растегаи», звуками лобзаний, громогласным приветствием: «Га! Черти!». Это высокий, плотный мужчина-красавец со светлой вьющейся и холеной бородой, в расчесанных кудрях. «Добротнейшей материи и сшитый первоклассным парижским портным коричневый костюм облекал стройную, но несколько полноватую фигуру Измаила Александровича. . .» (с. 529). У него накрахмаленное белье, лакированные туфли, аметистовые запонки. Пахло от Бондаревского коньяком, одеколоном и сигарой. Все в его внешности свидетельствовало о благополучии и преуспевании.

Внешний облик Измаила Александровича явно не соответствует его внутренней сущности. Речь Бондаревского скудна и вульгарна. Присутствующие требуют рассказов о Париже (откуда Бондаревский только что прибыл) и получают их: «Ну, были, например, на автомобильной выставке. . . открытие, все честь по чести, министр, журналисты, речи. . . между журналистов стоит этот жулик, Кондюков Сашка. . . Только смотрю — Кондюков надувает щеки, и не успели мы мигнуть, как его вырвало! Дамы тут, министр! А он, сукин сын!. . .» (с. 530). Еще один эпизод из «парижской жизни»: «Ну, а дальше сталкиваются оба эти мошенника на Шан-Зелизе, нос к носу. . . Табло! И не успел он оглянуться, как этот прохвост Катькин возьми и плюнь ему прямо в рыло!. .» (с. 531).

Удивительно не только то, что рассказы Бондаревского были приняты присутствующими литераторами вполне благосклонно, гораздо более удивительно появление книжки, вышедшей вскоре и названной Бондаревским «Парижские кусочки». Рассказы эти повторяли «с необыкновенным блеском» все те же пошлые анекдоты о соотечественниках, безобразничающих в Париже.

Другой персонаж романа — Ликоспастов, пожилой и куда менее удачливый литератор. Фамилия его имеет иронический смысл. При первом знакомстве он впечатляет явно выраженным ноздревским началом. Ликоспастов шумлив, немедленно переходит на «ты» с едва знакомым человеком и объявляет себя его приятелем. Здесь Булгаков имитирует речь Ноздрева: «Он. . . обнял меня и расцеловал, крича: „В тебе есть что-то несимпатичное, поверь мне! Уж ты мне поверь. Но я тебя люблю. Люблю, хоть тут меня убейте. Лукав он, шельма! С подковыркой человек!“» (с. 514). Но Ликоспастов злобен и завистлив не по-ноздревски. Черная зависть съедает его при виде афиши театра с объявленной в репертуаре пьесой Максудова. «Не знаю, как описать то, что произошло с Ликоспастовым. Он первый задержался и прочел. Улыбка еще играла на его лице, еще слова какого-то анекдота договаривали его губы. . . Вдруг Ликоспастов стал бледен и как-то сразу постарел. На лице его выразился неподдельный ужас» (с. 556). Вскоре был напечатан рассказ Ликоспастова. В рассказе Максудов узнал приметы своего бедного жилья и своей собственной персоны. «Но, клянусь всем, что было у меня дорогого в жизни, я описан несправедливо. Я вовсе не хитрый, не жадный, не лукавый, не лживый, не карьерист, и чепухи такой, как в этом рассказе, никогда не произносил!» (с. 538). Из этого вопля героя становится ясно, как изобразил Ликоспастов своего нового «приятеля».

Булгаков рисует сатирические портреты, но постоянно напоминает об истинном назначении писателя; после сатирической или комической картины следуют горькие слова лирического героя, заставляющие читателя задуматься, смех сменяется сострадением к герою, а затем чувством протеста. В целом «Театральный роман» производит впечатление поэтическое. Здесь продолжено присущее Гоголю двойное осмысление действительности: комическое и высоколирическое.

Какие основания были у Булгакова для создания гротескных сцен в литературном мире?

Литературная обстановка 20-х—начала 30-х годов давала немало поводов для сатиры. Атмосфера литературных групп и ассоциаций была проникнута нетерпимостью. Особенно нетерпимы к инакомыслящим были рапповские «неистовые ревнители». В докладе Г. Лелевича «Об отношении к буржуазной литературе и промежуточным группировкам» на первой Московской конференции пролетарских писателей в марте 1923 года пролетарская литература противопоставлялась классической и значительной части советской литературы. «А под пролетарской литературой тогда подразумевалась, по существу, лишь группа „Октябрь“ да

lib.pushkinskijdom.ru

кое-кто из „Кузницы“».[21] Классика и все остальные советские писатели объявлялись враждебными и чуждыми рабочему классу; «несмотря на то, что теории Пролеткульта был нанесен смертельный удар В. И. Лениным, Коммунистической партией, кое-какие пролеткультовские тенденции оказались живучими и давали о себе знать на протяжении десятилетий».[22]

М. Булгаков наблюдал и пережил крайности примитивной социологии РАППа. Он не принадлежал ни к одной из тогдашних многочисленных группировок, что давало лишний повод считать его «наблюдателем».

Булгакова возмущала безыдейность, мелкотемье литераторов. Объектом его сатиры стали самомнение и нетерпимость к собратьям по перу, бесталанность, узость писательского видения, готовность следовать нормам ликоспастовского «чего требуется».

Вспомним фельетоны И. Ильфа и Е. Петрова на театральном развороте «Чудака»: объектом сатиры в них были, по выражению Ильфа и Петрова, «гарпунщики» и «халтуртрегеры», т. е. ловкие дельцы, выдающие себя за деятелей искусства и литературы.[23]

«Театральный роман» изображает, по авторской характеристике, два мира — театральный и литературный. «Театральный разъезд» Гоголя посвящен этой же теме. По-разному оба художника, преданные литературе и высоко оценивающие роль Театра, откликнулись на глубоко пережитое: Гоголь — на постановку «Ревизора», Булгаков — на затянувшуюся на несколько лет и затем признанную в печати неудачной постановку «Мольера» («Кабала святош»).

* * *

Русская литература богата творениями, заставляющими человека мыслить, сопоставлять, искать аналогии. В ней есть еще удивительные произведения, вызывающие долгую полемику, самые противоречивые суждения и толкования и всегда оставляющие простор новым догадкам и выводам. Таковы петербургские повести Гоголя, «Пиковая дама» и «Медный всадник» Пушкина, романы Достоевского, поэзия Блока, таков роман Булгакова «Мастер и Маргарита».

При первом прочтении книга эта производит впечатление ошеломляющее. Резкие сдвиги во времени, многоплановость повествования, обилие действующих лиц (их более ста в романе), философская насыщенность и при всем том высокое художественное мастерство заставляют вновь и вновь обращаться к роману. Это тот случай в искусстве, когда сложность и кажущаяся, на первый взгляд, запутанность произведения не есть претензия на оригинальность. Это следствие духовного богатства, которое обрушивается на читателя как некая непознанная стихия.

«Мастера и Маргариту» М. Булгаков дописывал с сознанием измеренности своего жребия. Естественно, что писатель торопился сказать все, чем полна была его душа.

В уже упоминавшейся работе М. Чудаковой скрупулезно передана история создания этого романа, упорной подвижнической работы писателя. Решаемся утверждать, что в этом труде Булгакова поддерживал творческий и жизненный опыт великого учителя. Н. В. Гоголь в «Авторской исповеди» писал, вспоминая время работы над «Мертвыми душами», о своем отношении к роману, о необходимости объяснить самому себе цель, полезность и необходимость этого: «Словом, чтобы почувствовал и убедился сам автор, что, творя творенье свое, он исполняет именно тот долг, для которого он призван на землю, для которого именно даны ему способности и силы, и что, исполняя ‹его›, он служит в то же самое время так же государству своему, как бы он действительно находился в государственной службе» (VIII, 441).

Этими же словами мог выразить Булгаков свою оценку последнего творения.

Публикация романа Булгакова в 60-е годы вызвала оживленную дискуссию. Из тех первых откликов нам хочется напомнить один. Было отмечено, что «так называемые вечные темы у Булгакова имеют вполне конкретный, исторический смысл, и писатель обращается вовсе не к одинокому мыслителю или печальному мечтателю, но к *общественному сознанию* (курсив мой, — *В. Ч.*) в самом широком смысле этого слова».[24] Булгаков в романе отнюдь не равнодушен ни к радостям земным, ни к печали (как это утверждали иные критики), напротив, «обостреннейшая чуткость ко всему, истинно достойному жизни, образует главный тон его рассказа. В этом Булгаков очень национален».[25]

Трудно говорить о «Мастере и Маргарите», игнорируя автобиографические мотивы. Мы невольно вспоминаем судьбу Булгакова, знакомясь с историей жизни Мастера. Впрочем, история эта, как и всегда в книгах Булгакова, трансформирована. То, что, казалось бы, говорит писатель о себе, всегда гораздо шире, глубже одной писательской судьбы. Лишь однажды мы видим отчетливо лицо героя. Но, как мы уже отметили, это отнюдь не «намек на автопортрет» (В. Лакшин).

[21] *Шешуков С.* Неистовые ревнители. М., 1970, с. 24.

[22] Там же, с. 31.

[23] *Галанов Б.* Илья Ильф и Евгений Петров. М., 1961, с. 164.

[24] *Макаровская Г., Жук А.* О романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — Волга, 1968, № 6, с. 170.

[25] Там же, с. 179.

lib.pushkinskijdom.ru

Лицо это, скорее, передает черты Гоголя. Мастер — историк по образованию. Случай освободил его от службы, и тут выясняется, что истинное счастье он нашел, лишь начав писать роман. Мастер — человек, склонный к одиночеству. Он душевно заболевает. Все это напоминает о Гоголе. В сцене сожжения Мастером рукописи, несомненно, как-то трансформировался и факт сожжения Гоголем второй части «Мертвых душ». Напоминает о Гоголе и описание ухода Мастера в больницу. Приведем одну деталь в подтверждение этого предположения. В 1934 году вышла третья часть трилогии С. Сергеева-Ценского о Гоголе. Повесть называется «Гоголь уходит в ночь» и рассказывает о последних днях писателя. Больной Гоголь под влиянием минутной фантазии подъезжает к Преображенской больнице. «Сумерки. Идет снег. . . Порыв ветра доносит разноголосый буйный крик из корпуса умалишенных. — Кто это?. . Кто это кричит? — совершенно испуган Гоголь».[26]

Сравним: «Холод и страх, ставший моим постоянным спутником, доводили меня до исступления. Идти мне было некуда. . . Я знал, что эта клиника уже открылась, и через весь город пешком пошел в нее» («Мастер и Маргарита», с. 565—566). Так Мастер в середине января, ночью, в метель, идет в психиатрическую больницу. Совпадение ли это? Булгаков много думал о трагедии Гоголя, размышлял как врач о его болезни. Внимательно следивший за литературными новинками, и особенно, если они касались любимых имен,[27] он, конечно же, был знаком с повестью Сергеева-Ценского. Картина, впечатляюще нарисованная в повести, видимо, запала в память Булгакова и позже получила новое воплощение в «Мастере и Маргарите».

Даже «проходная», казалось бы, реплика Азазелло в 29 главе романа: «Мессир, мне больше нравится Рим!» — имеет свой подтекст. Почему вдруг — Рим? Почему хотя бы не Париж, город Мольера, город, где жил брат — Николай Афанасьевич, где Булгаков сам страстно хотел побывать?

В «Мастере и Маргарите» Булгаков дважды рисует панораму большого города. Это — живописная картина древнего Ершалаима и вид Москвы конца 30-х годов. Причем в последнем пейзаже совпадают отдельные детали с великолепной картиной Рима в отрывке Гоголя «Рим»: город увиден с высокой точки и весь открывается взору, город увиден на закате солнца.

Рим для Булгакова — прежде всего Рим Гоголя, именно этим, думается, вызвана реплика Азазелло в ответ на замечание Воланда о Москве.

Булгаков вновь писал роман о трудной судьбе писателя, о художническом подвиге и об уязвимости художника и потому — вечной его трагедии. Тема не новая, она волновала Пушкина и Лермонтова, Гоголя и Чехова, а среди современников Булгакова — Ю. Тынянова. Булгакова интересовала судьба художника-современника, не понятого окружающими (Мастер прощается с жизнью с чувством глубокой и кровной обиды, переходящей затем в горделивое равнодушие). Жизнь Мастера продолжалась лишь до той поры, пока он не кончил роман. Далее начались мучения и болезнь. Личность Мастера, не выдержав соприкосновения с «грибоедовским» миром, погибла. Однако, по мысли автора, жизнь его оправдана: он написал роман, который «принесет еще сюрпризы!». Пусть роман не напечатан — «рукописи не горят»!

Вера Булгакова в силу искусства, торжество истины, в то, что «рукописи не горят», — поразительна и наполняет сердце читателя гордостью за человеческий гений. Булгаков в «Мастере и Маргарите» предсказал будущее своей книги.

В «Мастере и Маргарите» читатель погружается в стихию гротеска, сатирические и юмористические картины тесно переплетены с фантастическими. Сюжет романа родствен сюжету «Мертвых душ». Современная его часть представляет похождения Воланда со свитой. В образе Чичикова у Гоголя звучит тема продажи души дьяволу; Булгаков сталкивает своих персонажей с самим Сатаной. Воланд действует в своем кругу; иной, большой мир остается за рамками романа.

В «Мертвых душах» сюжет играет роль экзамена для характеров. В такой же мере встреча с Воландом играет роль экзамена для персонажей «Мастера и Маргариты». Первым этот экзамен не выдержал весьма эрудированный руководитель МАССОЛИТа Берлиоз. Его «жизнь. . . складывалась так, что к необыкновенным явлениям он не привык» («Мастер и Маргарита», с. 424). Не выдержал испытания и Иван Бездомный, чей ум помутился от пережитого потрясения. Каждый из героев раскрывается в заданной ситуации индивидуально: Берлиоз в своей непоколебимой самоуверенности, Иван Бездомный — в полном невежестве, Лиходеев — в пьянстве и безобразиях, буфетчик Соков — в страсти к накопительству и т. д. Разве иные из них не мертвые души, присосавшиеся к новому обществу? И самое мрачное впечатление оставляют, пожалуй, писатели — люди, призванные воспитывать массы.

В ироническом диалоге у писательского дома («Мастер и Маргарита», с. 767—768) названы произведения — вершины мировой классики. И здесь среди четырех великих имен выделен Гоголь. Названы два его произведения, словно Булгаков не мог отдать пальму первенства ни

---

[26] *Сергеев-Ценский С.* Гоголь уходит в ночь. [М.], 1934, с. 71—72.

[27] См.: *Чудакова М.* Библиотека М. Булгакова и круг его чтения. — В кн.: Встречи с книгой. М., 1979, с. 290.

lib.pushkinskijdom.ru

одному из них и вынужден был упомянуть оба — «Ревизор» — высшее достижение комедийного жанра и «Мертвые души» — бессмертную поэму, вершину творчества великого сатирика.

Отчетливо проявляется «гоголевское влияние» в сатирических главах романа. Возьмем, например, седьмую главу, названную «Нехорошая квартира». Отношение повествователя к герою главы раскрывается в первой же фразе: он фамильярно называет директора театра Варьете Степой. Здесь явный оттенок иронического, неуважительного отношения. В главе варьируются формы лексики и фразеологии русской интеллигентной разговорной речи, уже почти вышедшие из употребления: «объяснимся», «визитер», «благодарствуйте», «помилуйте», «Я дожидаюсь вашего пробуждения», «ибо вы назначили мне быть», «недурно было бы разъяснить», «позвольте с вами рассчитаться». Они перемежаются вульгаризмами: «Здравствуйте! — рявкнул кто-то в голове у Степы», «Степа. . . вытаращил налитые кровью глаза», «Какой тут кот у вас шляется?» Контрастность языковых средств обнаруживается даже в одной фразе: «Вчера в кабинете у вас я видел этого индивидуума мельком, но достаточно одного беглого взгляда на его лицо, чтобы понять, что он — сволочь, склочник, приспособленец и подхалим» («Мастер и Маргарита», с. 495—496). Особого эффекта достигает Булгаков приемом контраста: «Степа разлепил склеенные веки и увидел, что отражается в трюмо в виде человека с торчащими в разные стороны волосами, с опухшей, покрытою черной щетиною физиономией, с заплывшими глазами, в грязной сорочке с воротником и галстуком, в кальсонах и в носках.

Таким он увидел себя в трюмо, а рядом с зеркалом увидел неизвестного человека, одетого в черное и в черном берете.

. . . Молчание нарушил этот неизвестный, произнеся низким тяжелым голосом и с иностранным акцентом следующие слова:

— Добрый день, симпатичнейший Степан Богданович!» («Мастер и Маргарита», с. 493). Здесь контрастны фигуры растерзанного Степы и Воланда в черном, эффект комизма достигается неожиданным в применении к Лиходееву обращением «симпатичнейший».

Характерна в главе стилистика, создающая настроение таинственности, странности происходящего: «Да, вчерашний день лепился из кусочков, но все-таки тревога не покидала директора Варьете. Дело в том, что в этом вчерашнем дне зияла преогромная черная дыра» («Мастер и Маргарита», с. 496). Это прелюдия к фантастике. А далее начинается фантастика (появление свиты Воланда), но фантастика очень «заземленная», бытовая. И когда Лиходеев, теряя сознание, думает, что умирает, происходит еще одно невероятное событие — целым и невредимым он оказывается в Ялте.

Таким образом, в главе широко используется эффект контраста, свойственный поэтике Гоголя. Использован и гоголевский эстетический принцип: чем смешнее, тем страшнее, и чем страшнее, тем смешнее. Степа Лиходеев смешон в своем пьяном беспамятстве. Но он и отвратителен и страшен. Коровьев характеризует Степу, используя форму множественного числа: «Пьянствуют, вступают в связи с женщинами, используя свое положение, ни черта не делают, да и делать ничего не могут, потому что ничего не смыслят в том, что им поручено» («Мастер и Маргарита», с. 499). Оправдывается фамилия — Лиходеев (лиходей — злодей). Облик другого персонажа, появляющегося в конце главы, — Азазелло — страшен, но речи его окрашены юмором. Наконец, изображение фигур фантастических напоминает своей обыденностью ведьм и чертей «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода». (Мы не ищем параллели в фантастике Гоголя и Булгакова, однако заметим, что без «Вия», быть может, не было бы ни полета Маргариты, ни Геллы, рвущейся в кабинет Римского).

Итак, есть основания придти к выводу, что, работая над «Мастером и Маргаритой», оригинальный художник Булгаков мысленно не раз обращался к судьбе и творчеству Н. В. Гоголя.

Близки Булгакову такие черты и особенности пафоса и поэтики прозы Гоголя как двойное осмысление действительности (комическое и высоколирическое), редкий дар конкретности, «зрительности» изображения, сплетение реального и фантастики (вбирающей в себя элементы фантасмагории и мистики), сатира, приобретающая у обоих писателей юмористический характер, комедийные диалоги. Наконец, традиционность сюжета, сближающая «Мертвые души» с «Мастером и Маргаритой».

Мы сделали попытку проследить, как неумирающие традиции Гоголя обогатили творчество советского писателя. Заново осмысливая художественное наследие Гоголя, Булгаков прошел свой яркий и особенный творческий путь.

В ту пору, когда советская литература делала первые шаги, когда остро стоял вопрос — нужна ли культура предшествующих поколений, Булгаков вошел в советскую литературу как убежденный продолжатель реалистической традиции, как художник, постигающий с позиций современности достижения классики русской литературы.

lib.pushkinskijdom.ru

И. В. Куприяновский

ПРОБЛЕМЫ РЕГИОНАЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Региональный принцип анализа исследуемого материала встречается в самых разных науках — в истории, географии, этнографии, языкознании, экономической науке и т. д. К анализу фольклорных и литературных явлений региональный подход применялся в фольклористике и литературоведении еще более ста лет тому назад. Достаточно вспомнить в этой связи «прикрепление» произведений древнерусской литературы периода феодальной раздробленности к отдельным княжествам, циклизацию былин по месту действия (киевские и новгородские былины), изучение фольклора по месту бытования («Онежские былины», «Сказки и предания Самарского края» и пр.). Выработка научных принципов регионального исследования относится уже к XX веку, но нельзя сказать, что методология и методика изучения литературы в этом аспекте разработана в достаточной степени и сейчас. В сам термин «региональный» вкладывается разный объем содержания.

Как известно, термин происходит от латинского слова «regionalis», что значит «областной», «местный», но им обозначают нередко и то, что относится к соседним территориям и странам. Региональный — значит основанный на территориальных признаках. В качестве региона могут иногда выступать целые континенты или части их, иногда сравнительно небольшие территории. Так, применительно к всемирной литературе Н. Г. Неупокоева рассматривает региональные, зональные и национальные системы.[1] При этом на правах региональной литературной системы фигурируют литературы Африки, Латинской Америки, Западной Европы, на правах зональной — литературы скандинавские, славянские, юга Европы, на правах национальной — литература русская, немецкая, китайская и др.

Региональный принцип осуществляется и при изучении многонациональных литератур одной страны, например Индии.[2] В литературе народов СССР принято выделять прибалтийские, закавказские, поволжские, среднеазиатские и некоторые другие группы литератур. Объединение литератур в регионы определяется при этом не только территориальной близостью, но и социально-исторической общностью и некоторыми сопутствующими факторами.

И, наконец, регионапьное изучение возможно и внутри национальной литературы, особенно если литература создается в разных местах обширной страны, имеющих свою специфику в общенациональном развитии. При изучении литературы США, например, принято в настоящее время выделять литературу Юга (в наши дни так называемая южная школа во главе с Фолкнером), у нас в России — русскую литературу Сибири, Урала и т. д.

Говоря о проблемах регионального изучения литературы, мы в дальнейшем будем иметь в виду областную литературу, литературу отдельных краев и районов как составную часть русской литературы дооктябрьского и советского периодов.

Положение дел с развитием литературы в России многим в течение длительного времени представлялось согласно поверхностно понятым некрасовским стихам:

> В столицах шум, гремят витии,
> Кипит словесная война,
> А там, во глубине России —
> Там вековая тишина.[3]

Провинциальная, глубинная Россия часто рисовалась как синоним косности, застоя, отсутствия мысли и культурного движения. Если где и творится искусство и литература, так это в столицах — Петербурге и Москве.

Роль Москвы и Петербурга в созидании отечественной культуры действительно велика, неоспорима. И, очевидно, не без оснований А. П. Чехов писал молодому Горькому: «. . . литератору нельзя безнаказанно проживать в провинции. . . Естественное. . . состояние литератора — это всегда держаться близко к литературным сферам, жить возле пишущих, дышать литературой. Не боритесь же с естеством, покоритесь раз навсегда — и переезжайте в Петербург или Москву».[4]

Однако представление о провинции как только темном захолустье, лишенном общественно-гражданских, нравственных и культурных исканий, было несостоятельным в самом корне. Провинциальная жизнь являлась не только неиссякаемым источником изображения русской действительности, что видно из произведений русских писателей, в том числе и классиков, но и многих идей, имевших национальное значение. Это положение в наши дни стало аксиомой.[5] Стоит обратить

[1] См.: *Неупокоева И. Г.* История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976, с. 185—265.

[2] См.: *Нагендра.* История индийских литератур. М., 1964.

[3] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем в 15-ти т., т. 2. Л., 1981, с. 46.

[4] М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. М., 1951, с. 46.

[5] См., например: *Дедков И.* Во все концы дорога далека. Ярославль, 1982, с. 22, 27—28.

lib.pushkinskijdom.ru

внимание и на процитированные стихи Н. А. Некрасова, в которых глубинная Россия с ее «вековой тишиной» как некая опора противопоставлена столичной накипи, которая есть не что иное, как тоже своего рода провинциализм. И не кто иной, как Некрасов, уделявший в своих журналах громадное внимание провинции, и другие революционные демократы, а вслед за ними народники сделали бесконечно много, с одной стороны, для того, чтобы разбудить, просветить провинцию, а с другой — отдать ей должное, учитывая, в частности, и тот факт, что огромное число русских писателей, начиная с Аввакума и Ломоносова, пришло в литературу именно из провинции.

Нельзя в этой связи не сослаться на высказывания Н. А. Добролюбова, выступившего с анализом памятника уральской литературы — «Пермского сборника» (1859). Признавая неизбежным для своего времени то, что «в столицах литература должна развиваться сильнее, нежели во второстепенных городах», критик, однако, высмеял тех, кто считал, что в России «везде, кроме столиц, люди спят себе и рта открыть не умеют, двух мыслей не свяжут, особенно на бумаге». «А между тем, — подчеркивает Добролюбов, — это вовсе неправда: в провинциях-то и живут люди рассуждающие, серьезно интересующиеся наукой и литературой, с любовью следящие за современным направлением мысли. В провинции-то обыкновенно и развиваются дельные, крепкие люди, оттуда-то и наезжают они в столицы „с жаждой знаний и труда“, с свежими силами и с любовью к делу».[6] «Пермский сборник», в котором Добролюбов нашел «такое обилие знаний, серьезность взгляда и мастерство изложения, какие не всегда встречаются в столичных журналах»,[7] послужил для него поводом раскрыть принципиальное значение провинциальной литературной деятельности.

Вопрос о соотношении «местного» и «столичного», «провинциального» и «национального» волновал в XIX веке не одних писателей и критиков. Интересные суждения, например, высказал А. Н. Пыпин: «Нет сомнения, что местное и провинциальное имеют право на развитие и что литература может быть вполне национальной лишь тогда, когда она свободно переработает и покроет эти местные развития, не уничтожая их, своим широко возрастающим содержанием».[8] И далее, указав на то, что «местные элементы старой литературы» заглушались, начиная с XVI века, он отметил, что современная ему литература вновь обратилась к местному и народному — причем «не к одной легендарной старине, но и к живой общественной действительности, к насущным народным потребностям, практическим и нравственным».[9]

Действительно, во второй половине XIX века и в начале XX века обращение «к насущным народным потребностям, практическим и нравственным» породило своеобразные «областнические» тенденции в литературе. Появилась целая плеяда талантливых писателей-народоведов, таких, как Н. Лесков, Г. Успенский, П. Мельников-Печерский, Д. Мамин-Сибиряк, С. Максимов, В. Короленко, позднее Г. Гребенщиков, С. Гусев-Оренбургский, В. Тан, В. Шишков и другие, которые своими произведениями необычайно раздвинули «географические рамки» русской литературы. На этой же почве интенсивно развивается областная литература, формируются, употребляя термин Н. К. Пиксанова, все новые «областные культурные гнезда».

Имея в виду указанный процесс, М. Горький, сам сделавший немало для показа местных условий жизни и для развития провинциальной печати и литературы, не случайно заметил в письме 1913 года к уральскому писателю А. Г. Туркину, что в России есть и «литература местная, областная, так сказать».[10] Но процесс этот, не исключающий, разумеется, наличия общенациональной русской литературы, которая вбирает в себя и то, что принято называть «областной литературой», по-настоящему не изучен.

Великая Октябрьская революция, по определению В. И. Ленина, дала «прекрасный размах... народному творчеству»[11] во всех сферах жизни. Культурная революция способствовала ликвидации провинциальных захолустий. Известная неравномерность распределения творческих сил по краям и областям оставалась и после Октября. Но теперь уже не редкие, изолированные литературные гнезда, характерные для дооктябрьского периода, а широкий поток повсеместного развития показателен для советской литературы. К нашим дням отделения Союза писателей есть во всех краях, областях и республиках РСФСР. Тиражи регионально-зональных журналов России колеблются от 20 000 экземпляров («Подъем», «Север») до 100 000 и более («Урал», «Сибирские огни»).

Динамику развития литературы на местах можно наглядно проследить на примере Верхне-Волжского региона. С 1929 по 1937 год четыре нынешние области — Владимирская, Ивановская, Костромская и Ярославская — составили

---

[6] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. в 9-ти т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 402—403.

[7] Там же, с. 407.

[8] *Пыпин А. Н.* История русской литературы, т. I. Изд. 3-е, СПб., 1907, с. 358—359.

[9] Там же, с. 359.

[10] Цит. по: *Дергачев И.* Я тоже волнуюсь бешено... (Письмо с Капри в Челябинск). — Урал, 1968, № 3, с. 150.

[11] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 36, с. 80.

lib.pushkinskijdom.ru

Ивановскую промышленную область (ИПО). В 1934 году, когда создавался Союз советских писателей, писательское отделение ИПО состояло всего из 12 человек — 6-ти членов Союза и 6-ти кандидатов. (Институт кандидатов позднее был упразднен, большинство из них переведены в члены Союза). Почти все писатели ИПО жили в Иванове. В настоящее время в четырех писательских организациях — Ярославской, Владимирской, Ивановской и Костромской — более 80 членов Союза писателей (в первых двух более чем по 20 человек, в двух последних — по 20).

Дело, разумеется, не только в количестве членов Союза писателей. Налицо качественный рост произведений, создаваемых писателями упомянутых организаций или выходцами из них. Например, в русскую литературу 60-х—начала 80-х годов заметный вклад внесли Э. Зорин из Владимира и М. Рапов из Рыбинска — историческими романами, В. Корнилов из Костромы, В. Конюшев из Иванова, Ю. Бородкин из Ярославля — романами и повестями на темы, связанные с развитием советского общества и Великой Отечественной войной, ивановец В. Жуков стихами и поэмами, костромич И. Дедков критическими статьями и книгами. Вас. Смирнов, Вяч. Лебедев, Арк. Васильев, М. Кочнев, М. Дудин, В. Полторацкий, Е. Осетров, когда-то начинавшие свой творческий путь в этих организациях, — на стремнине литературного процесса названного периода, некоторые из них удостоены Государственных премий СССР и РСФСР.

Все это говорится для того, чтобы на данном примере показать: на местах есть обширный, зачастую совсем нетронутый литературный материал, относящийся как к дореволюционной эпохе, так и к советской. Но к «своему» мы бываем, говоря словами Пушкина, «ленивы и не любопытны», и это обстоятельство сдерживает широкое исследование местной литературы, творчества местных писателей. Другое обстоятельство связано с трудностями публикации трудов на литературно-краеведческие темы. И, в-третьих, о чем уже сказано выше: методология и методика регионального исследования литературы разработаны явно недостаточно.

Цель настоящей статьи не в том, чтобы решить проблемы регионального изучения литературы — это задача для коллективных усилий, а в том, чтобы напомнить, что в этом отношении уже сделано, и поделиться некоторыми размышлениями.

Пионером в этом деле был Н. К. Пиксанов, который по-научному подошел к проблеме регионального исследования истории русской литературы и шире — русской культуры. Впервые принцип областного культуроведения он наметил в 1913 году в книге «Три эпохи». В дальнейшем он его обосновал в ряде работ и выступлений 20-х годов, и в особенности в книге-семинарии «Областные культурные гнезда», изданной в 1928 году. Один из главных тезисов звучит в ней так: «. . .мы должны подняться к общему важному вопросу о взаимодействии областной и центральной культур».[12]

По мнению Н. К. Пиксанова, изучение культурного гнезда должно вестись с учетом социально-исторического фактора, географического положения, развития местного просвещения, науки, печати, издательского дела, искусства, литературы. В качестве подсобных материалов для исследователя он называл словари местных писателей, краевую библиографию, краевое архивоведение и т. д. Хотя некоторые общие положения автора семинария сейчас кажутся устаревшими, конкретные указания, тематические разработки и практические советы не потеряли своего значения и в наше время.[13]

Идея Н. К. Пиксанова об изучении «областных культурных гнезд» получила в 20-е годы активную поддержку у многих ученых — литературоведов, фольклористов, краеведов. С рецензиями на книгу-семинарий выступили Н. К. Гудзий, Н. Ф. Бельчиков, М. К. Азадовский, И. М. Гревс, И. Г. Ямпольский, С. А. Рейсер и др. П. Н. Сакулин назвал идею Пиксанова «плодотворной» и поддержал ее в своей книге «Синтетическое построение истории литературы» (М., 1925). Журналы «Краеведение», «Родной язык и литература в школе», «Краеведческие записки» и другие издания, а также местные общества краеведения, губернские этнологические станции способствовали распространению и внедрению в практику литературоведения регионального принципа. Издавались исследования, основанные на этом принципе, например работа М. П. Сокольникова «Литература Иваново-Вознесенского края» (1925).

С 30-х годов краеведение, в том числе и литературное, переживает кризис. На новой основе, начиная с середины 50-х годов, выполняется ряд крупных научных исследований о литературе некоторых регионов страны, в том числе докторские диссертации В. П. Трушкина о литературной Сибири и В. Г. Пузырева об истории советской литературы на Дальнем Востоке. Нельзя не отметить таких капитальных научных изданий и трудов, как «Литературное наследство Сибири» и двухтомные «Очерки русской литературы Сибири» (1982). Можно назвать статью О. Г. Ласунского «Об изучении литературно-общественного движения в русской

---

[12] *Пиксанов Н. К.* Областные культурные гнезда. Историко-краеведческий семинар. М.—Л., 1928, с. 52.

[13] См.: *Барсук А. И.* Печатные семинарии по русской литературе (1904—1963). М., 1964, с. 47—50.

lib.pushkinskijdom.ru

провинции XIX века»[14] и многочисленные статьи и книги о пребывании писателей-классиков в том или ином крае, сборники и книжки о местных писателях и т. д. Но фронтального изучения проблемы, как правило, нет, и теоретические вопросы, связанные с региональным исследованием литературы, специально почти не ставятся.

Пожалуй, единственным исключением является доклад А. А. Горелова «Региональное начало в русской литературе», прочитанный в январе 1979 года в Свердловске на конференции, посвященной 100-летию со дня рождения П. П. Бажова. А. А. Горелов выдвинул весьма перспективный тезис о том, что региональное начало, областной фактор — «важнейший продуктивный элемент в строительстве национальной культуры» и что «предрасположенность к вовлечению областного материала и языка в общелитературный процесс — плодотворная форма передачи конкретного в общенациональном».[15]

Принимая этот важный в теоретическом отношении тезис на вооружение, следует его развить или дополнить с другой стороны. Местный, областной фактор не только форма передачи конкретного в общенациональном, но и общенационального через конкретное, что можно пояснить примерами таких обобщающих национальных типов, как Тюлин у Короленко и Григорий Мелехов у Шолохова, созданных первый — на основе наблюдений над ветлужскими мужиками, а второй — над донским казачеством. Вообще, воссоздавая типическое, художник-реалист всегда идет от конкретного, индивидуального, местного, своеобычного. И чем шире и глубже отражается это местное, своеобразное, в том числе и язык, тем богаче и разнообразнее предстает сама национальная литература, тем все более расширяется ее познавательная функция.

Именно это последнее обстоятельство имел в виду Горький, когда писал в 1931 году в статье «О литературе»: «Я не навязываю художественной литературе задач „краеведения", этнографии, но все же литература служит делу познания жизни, она — история быта, настроений эпохи, и вопрос о том, насколько широко охватила она действительность свою, — этот вопрос может быть поставлен».[16] Горький хвалил молодую советскую литературу за «широту охвата действительности», что явилось результатом освоения регионов, которые не были в достаточной мере в поле зрения классической литературы. И мы на самом деле видим, — сейчас это еще более заметно, чем во времена Горького, — как русская советская литература обогащается, вовлекая областной материал и язык в общекультурный процесс. Здесь достаточно сослаться на творчество сибиряков В. Астафьева, С. Залыгина, Г. Маркова, В. Распутина, А. Вампилова, Ан. Иванова, на «смоленскую поэтическую школу» в лице А. Твардовского, М. Исаковского, Н. Рыленкова, на северян — Ф. Абрамова, В. Белова, О. Фокину, Н. Рубцова, В. Личутина, донских писателей В. Закруткина, А. Калинина, и т. д.

Региональный принцип изучения литературы, основываясь на общих методологических принципах советского литературоведения, на наш взгляд, имеет свою специфику в первую очередь в материале и аспектах исследований. Не претендуя на охват всех проблем, попытаемся коротко наметить некоторые из них.

1. *Изучение жизни и творчества местного писателя.* Исследователя подстерегают здесь две опасности: стремление возвысить писателя-земляка (этим грешат многие литературно-краеведческие труды) или недооценка его. Ясно, что надо руководствоваться общеэстетическими критериями идейности и художественности и видеть реальный вклад писателя не только в «областную», но и национальную литературу, выверять его творчество общелитературным процессом.

Многие из местных писателей с точки зрения этого процесса имеют второстепенное и третьестепенное значение. Но следует ли на этом основании их игнорировать? Методологически верным будет такой подход к этим писателям, который был у В. И. Ленина.

По воспоминаниям В. Д. Бонч-Бруевича, В. И. Ленин говорил о необходимости «вытаскивать из забвения», собирать, изучать, и переиздавать так называемых «маленьких» писателей. Свою мысль он иллюстрировал примером повести забытого писателя натуральной школы И. Т. Кокорева «Саввушка» и творчества писателей-народников, которые, «надо отдать им справедливость, умели собирать большой материал. Они... шли в низы, изучали жизнь рабочих, крестьян, ремесленников и очень хорошо, подробно записывали их язык, условия быта». В. И. Ленин видел их недостатки: «Иногда они перебарщивали, впадая в этнографические описания и вводя в литературу не общелитературный язык, а местные наречия, диалект, что, конечно, не придавало им художественности». И вместе с тем делал такой вывод: «У нас обращают внимание преимущественно на больших писателей, которые своими прекрасными произведениями приобрели славу. Это правильно, что их переиздают, так как на их произведения большой спрос, но, повторяю, и малень-

[14] Опубликована в книге «Классическое наследство и современность» (Л., 1981).

[15] Цит. по: *Выходцев П. С.* Бажовская юбилейная конференция. — Русская литература, 1979, № 4, с. 227.

[16] *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 25. М., 1953, с. 250.

lib.pushkinskijdom.ru

кие писатели должны быть извлечены из забвения. . .»[17] Таким образом, Ленин учил видеть ценное у этих писателей и не забывать этого ценного, не закрывая в то же время глаза на их недостатки. А ценное он находил прежде всего в новизне материала, в передаче языка и условий быта народа, низов.

С этой точки зрения творчество многих местных писателей, не поднявшихся до больших художественных высот, все же может представлять определенный интерес и значение. Но, имея дело с проблемой «местный писатель и литературный процесс», мы сталкиваемся и с такими фактами, когда писатель, поэт, оставаясь все время «местным» по проживанию, по существу находится в центре общего литературного развития, по-своему его выражая и отражая. Таково было творчество П. Бажова, таково творчество многих современных советских писателей, живущих на периферии (В. Белов, В. Закруткин, В. Распутин и др.).

2. *Изучение писателя-классика (крупного писателя) в плане регионально-краеведческого начала.* Исследование может вестись в нескольких направлениях: пребывание писателя в крае и отражение этого в его творчестве; общение с людьми данного края (не обязательно на его территории) и значение этого для писателя и для тех, с кем он общался; распространение, восприятие и воздействие, а следовательно — общественное значение его произведений в крае; значение писателя, его влияние в литературно-художественной и — шире — общественно-культурной жизни края в разные исторические периоды; изучение и увековечение памяти писателя в крае.

Чаще всего большой писатель изучается в одном-двух аспектах. Необходимо, конечно, и комплексное исследование.

3. *Исследование литературной жизни в области, крае, регионе.* При этом предполагается изучение деятельности литературных объединений, кружков, издательств, материалов журналов, газет, сборников, альманахов, дискуссий, встреч с писателями, читательских конференций и т. п. Может быть поставлен вопрос о роли критики, печати в литературной жизни. Хотелось бы обратить особое внимание на детальное обследование местной печати. Оно дает необычайно богатый материал для воссоздания картины литературной жизни и порой приводит к неожиданным находкам, имеющим существенное значение при исследовании творчества видных литературных деятелей — писателей, поэтов, критиков. Сошлемся на собственный пример. При изучении иваново-вознесенской газеты «Рабочий край» первых послеоктябрьских лет и 20-х годов было выявлено около 350 статей. А. Воронского (в том числе свыше 50 — на литературные темы), десятки неизвестных публикаций Д. Фурманова, рассказ А. Серафимовича «Тамбовский мужичок в Москве», первая публикация стихотворения Э. Багрицкого «Можайское шоссе», материалы, относящиеся к Горькому, А. Луначарскому и многое другое.

4. *Наша область (край, регион) в художественной литературе.* Исследование этой темы позволит включить материал не только местных писателей, но и писателей-классиков, сочинения крупных писателей, которые использовали свои наблюдения над местной жизнью, людьми при работе над художественными произведениями. В данном случае история края, его своеобразный бытовой уклад, язык, характеры людей, сохраняя свой локальный колорит, должны вместе с тем соотноситься с явлениями общенационального порядка, чтобы избежать местничества. Разработка указанной темы таит в себе и опасность чисто иллюстративного подхода к литературному материалу, когда произведения литературы рассматриваются лишь как простое отражение тех или иных исторических событий в крае или его особенностей.

5. *История развития литературы в крае.* Это конечная цель литературно-краеведческих, региональных исследований. Она может быть плодотворно осуществлена лишь на базе частных, разноаспектных работ, фронтального изучения литературного материала, местной прессы, издательской деятельности, архивов и т. д. История местной литературы, с одной стороны, должна соотноситься с местными историческими условиями и обстоятельствами; с другой стороны, она должна предстать как микрочастица по отношению к целому — к явлениям общенациональной литературы. Сочетая проблемно-тематические обзоры и портреты писателей, история местной литературы может включать типологические и иные сопоставления с общей историей литературы.

В процессе изучения истории региональной литературы и творчества отдельных писателей правомерно выдвижение и ряда других проблем, таких, например, как «Местный фольклор и литература», «Литература и смежные искусства (театр, живопись, музыка) в крае», «Литературные места, памятники и музеи в регионе», «История местной писательской организации» и др.

Общее значение регионального принципа в изучении литературы заключается в расширении и уточнении наших представлений о развитии русской и советской литературы и закономерностях этого развития, в выявлении специфики литературного движения на местах, во включении всего ценного и значительного из местной литературы в общекультурный обиход, в использовании этого материала в целях воспитания любви к своему краю и к своей большой Родине.

[17] *Ленин В. И.* О литературе и искусстве. Изд. 6-е, М., 1979, с. 69 9.

lib.pushkinskijdom.ru

С. А. Матяш

БАСЕННЫЙ И ДРАМАТИЧЕСКИЙ ВОЛЬНЫЙ ЯМБ

(К ПРОБЛЕМЕ ГЕНЕЗИСА СТИХА КОМЕДИИ А. С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»)

Басню нередко сравнивают с другими эпическими жанрами (поэмой, новеллой, сказкой и т. п.),[1] но не менее распространенным является ее сопоставление с драматическими произведениями. Ш. Батте, теоретик французского классицизма, считал басню «детским театром».[2] Батте сочувственно цитировали русские теоретики — Н. Остолопов[3] и А. Галахов.[4] Взгляд на басню как на маленькую пьесу, как известно, разделял В. Г. Белинский.[5] «Родство басни со стиховой комедией» отметил Ю. Н. Тынянов.[6] Подобного мнения придерживаются и многие современные исследователи.[7]

Основанием для типологического сближения басни и драмы — жанров, имеющих разную родовую природу, — является, во-первых, диалогичность басни — как открытая (наличие в ней более или менее пространных диалогов), так и скрытая (установка рассказчика на беседу с читателем), во-вторых, стихотворная форма — вольный стих, вызывающий прочные ассоциации как с басней, так и со стихотворной драмой (главным образом, с комедией).

Последний фактор явился поводом для установления и генетических связей русской драмы с басней, поскольку длительное время в стиховедении господствовало мнение, что история русского вольного стиха начинается во второй половине XVIII века со стиха басенного, а все другие его жанровые модификации развиваются значительно позднее. Генетический аспект соотношения басенного и драматического вольного стиха (вольного ямба) [8] особенно актуализируется в связи с решением вопроса об источниках стиха комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».

Как известно, Б. В. Томашевский видел истоки стиха «Горя от ума» во французском драматическом стихе. Традиция русского драматического стиха в 40—50-е годы, когда создавался очерк «Стих „Горя от ума“», была еще не выявлена (в качестве русского фона Б. В. Томашевский упоминает лишь трагедию Я. Б. Княжнина «Титово милосердие» и две комедии А. А. Шаховского). Возможность же сближения комедийного стиха с басенным ученым принципиально отклонялась, поскольку, по его мнению, «было бы неправильно сопоставлять вольный ямб в драме с вольным ямбом других жанров и стилей... между „Горем от ума“ и баснями Крылова вовсе не так много общих черт».[9]

В наше время концепция Б. В. Томашевского категорически отвергнута Е. А. Майминым, который, пытаясь установить национальные истоки стиха «Горя от ума», настаивает на басенной традиции (и в частности, традиции стиха И. А. Крылова) как решающей для формирования вольного ямба комедии Грибоедова. «Вольный ямб комедии и крыловский басенный вольный ямб, — утверждает исследователь, — внутренне подобны, и это делает предположение о возможной преемственной связи между ними и естественным, и вполне реальным».[10]

Факт существования полярных точек зрения на соотношение стиха басни и комедии («вовсе не так много общих черт» и «внутренне подобны») является, на наш взгляд, результатом отсутствия объективных характеристик басенного и драматического стиха. Статья Е. А. Маймина не снимает, а лишь заостряет проблему, решение которой не может быть убедительным до тех пор, пока интуитивно-умозрительные предположения ученых не будут проверены точным стиховедческим анализом вольного ямба в жанровой дифференциации.

---

[1] См.: *Рудов М. А.* Жанр басни в русской литературе. Издания. Историография. Тематика семинарских занятий. Фрунзе, 1974, с. 93.

[2] Начальные правила словесности, т. 2. М., 1807, с. 5—22.

[3] *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии, ч. I. СПб., 1821, с. 78.

[4] *Галахов А. Д.* История русской словесности, древней и новой, ч. 2. М., 1894, с. 303—312.

[5] См.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. VIII. М., 1955, с. 573—576.

[6] *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. М., 1965, с. 116.

[7] См., например: *Папаян Р. А.* Сравнительная типология национального стиха. Ереван, 1980, с. 128.

[8] Из всех вольных размеров в русской поэзии XVIII—первой половины XIX века разрабатывался и функционировал преимущественно вольный ямб. Поэтому в настоящей работе термины «вольный стих» и «вольный ямб» применительно к русскому стиху употребляются как синонимичные. По отношению к французскому стиху употребляется только один термин — «вольный стих»: французское стихосложение силлабическое.

[9] *Томашевский Б. В.* Стих «Горя от ума». — В кн.: *Томашевский Б. В.* Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., 1959, с. 138.

[10] *Маймин Е. А.* Русский вольный ямб и стих «Горя от ума». — В кн.: А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977, с. 81.

lib.pushkinskijdom.ru

В настоящей статье сообщаются результаты предпринятого нами статистического анализа вольного ямба басен и драматических произведений разных жанров (музыкально-драматических, трагедии, комедии) в синхроническом (преимущественно) и диахроническом срезах. Материалом послужили: а) басни А. П. Сумарокова, А. А. Аблесимова, И. И. Хемницера, Я. Б. Княжнина, А. Е. Измайлова, И. И. Дмитриева, Г. Р. Державина, И. А. Крылова, Д. Бедного, С. Михалкова; б) драматические произведения — «Пустынник», «Альцеста», «Цефал и Прокрис» Сумарокова, «Странники» Аблесимова, «Титово милосердие» Княжнина, «Добрыня» Державина, «Не любо — не слушай, а лгать не мешай» А. Шаховского, «Горе от ума» Грибоедова (первое действие), «Маскарад» М. Ю. Лермонтова (первое действие), «Амфитрион» К. Павловой.

Выбор параметров статистического анализа вольного стиха, являющегося «своеобразной стиховой конструкцией» (Л. И. Тимофеев), определяется его признаками: двумя константными (наличие строк неравной длины; свободная последовательность строк неравной длины) и двумя доминирующими (бóльшая в сравнении с другими формами силлабо-тонического стиха свобода синтаксического строения; вольное рифмование).[11] Соответственно вольный ямб исследовался нами с точки зрения: а) соотношения стопностей, б) метрической композиции, в) синтаксиса, г) рифмования.

Методика исследования вольного стиха в аспекте соотношения стопностей (т. е. удельного веса разностопных строк, составляющих структуру вольного стиха) была разработана еще в 20-е годы Л. И. Тимофеевым и М. П. Штокмаром[12] и остается актуальной до сегодняшнего дня. Методика анализа вольного рифмования сложилась у Б. В. Томашевского в процессе изучения стиха «Горя от ума».[13] Методика исследования метрической композиции и синтаксиса вольного ямба предложена нами.

Анализ материала с точки зрения соотношения стопностей показывает, что в басне и драматических произведениях длительное время разрабатывался вольный ямб с 6-стопной основой (показатель 6-стопного ямба в структуре вольного стиха варьируется в пределах 44—59%). Пропорции 6-стопников, а также остальных длинных и средних строк (5- и 4-стопников) в обоих жанровых рядах эволюционируют в соответствии с общими тенденциями эволюции русского вольного ямба, отмеченными еще Л. И. Тимофеевым и М. П. Штокмаром.[14] Существенное различие басенного и драматического стиха обнаруживается в частотности коротких (3-стопных) и ультракоротких (1—2-стопных) строк: в басенном стихе их вдвое больше, чем в драматическом (так, в стихе Крылова 3-стопники составляют 7,5%, 2- и 1-стопники — соответственно 2,6% и 1,0%, а в стихе «Горя от ума», по данным Б. В. Томашевского, 3-стопников — 3,2%, 2- и 1-стопников — 1,0% и 0,8%). Относительно частое функционирование коротких и ультракоротких строк выступает как специфическая примета басенного стиха в его русской национальной традиции.[15]

Метрическая композиция в вольном стихе создается соединением строк разной длины, непредсказуемо сменяющих друг друга. Однако, как нам удалось выяснить, в этой прихотливой изменчивости есть вполне определенные тенденции, которые позволяют, в частности, увидеть своеобразие интересующих нас двух типов стиха.

В русском вольном ямбе, амплитуда которого 1—6 стоп, теоретически возможны 36 сочетаний: 30 разнородных (12, 13, 14, 15, 16, 21, 23 и т. д.) и 6 однородных (11, 22, 33, 44, 55, 66).[16] При меньшем диапазоне стопностей число теорети-

---

[11] В специальной и справочной литературе вольное рифмование фигурирует в качестве обязательного признака вольного стиха. Это положение нуждается в корректировке: при фронтальном обследовании вольного ямба нами выявлена значительная традиция белого стиха. Однако все вольноямбические произведения, явившиеся материалом для настоящего исследования, имеют вольное рифмование.

[12] *Тимофеев Л. И.* Вольный стих XVIII века. — В кн.: Ars poetica, II. М., 1928, с. 108—115; *Штокмар М. П.* Вольный стих XIX века. — Там же, с. 138—150.

[13] См.: *Томашевский Б. В.* Указ. соч., с. 179—183.

[14] *Тимофеев Л. И.* Вольный стих XVIII века, с. 109—110; *Штокмар М. П.* Указ. соч., с. 159.

[15] Статистические данные М. Л. Гаспарова по французскому стиху и наши данные по немецкому стиху свидетельствуют о том, что в западноевропейском басенном стихе короткие строки не употреблялись. См.: *Матяш С. А.* Русский и немецкий вольный ямб XVIII—начала XIX века и вольные ямбы Жуковского. — В кн.: Исследования по теории стиха. Л., 1978, с. 93—94. Отсутствие коротких строк у Лафонтена было отмечено (правда, без опоры на статистику) А. Цейтлиным. См.: *Цейтлин А.* Крылов и Лафонтен. — В кн.: И. А. Крылов. Исследования и материалы. М., 1947, с. 202.

[16] Цифры в наборах сочетаний означают количество стоп в смежных строках (например, в пяти строках морали басни «Лев и мышь» Крылова: «Читатель, истину любя, Примодвлю к басне я, и то не от себя — Не попусту в народе говорится: Не плюй в колодезь, пригодится Воды напиться» возникают четыре разнородных сочетания: 46, 65, 54, 42).

lib.pushkinskijdom.ru

чески возможных сочетаний соответственно уменьшается. Практически картина иная. В конкретных текстах набор реальных сочетаний, как правило, меньше набора теоретически возможных, т. е. вольный ямб оказывается менее «пестрым», чем мог бы быть. И только в метрической композиции басенного стиха встречаются все 36 сочетаний, реализующих предельно разнообразный рисунок интонации дидактического сказа. Так, в структуре басен Крылова и структуре «Горя от ума» теоретически одинаково возможны все 36 сочетаний, однако практически в метрической композиции Крылова — 36 сочетаний, а в метрической композиции Грибоедова — 28. Эти цифры говорят о том, что басенный стих — более «пестрый» (менее урегулированный), чем драматический. В более поздних драматических произведениях набор разнородных сочетаний еще более сокращается (ср. «Амфитрион» К. Павловой и др.).

Различие басенного и драматического стиха наблюдается не только в числе однородных и разнородных сочетаний, но и в их репертуаре. Характерные для вольного ямба как размера контрастные сочетания длинных и коротких строк, способствующие передаче интонационных перепадов разговорной речи, встречаются и в басне, и в драме (преимущественно в комедии). Ср. тексты Крылова и Грибоедова:

Смотри, уж ты хрипишь, а он себе (6)
идет
Вперед (1)

(«Слон и Моська»)

Л и з а

Боюсь, чтобы не вышло из того — (5)

Ф а м у с о в

Чего? (1)

Но в стихе комедии не встречаются сочетания ультракоротких строк (типа: «Хоть видит око, Да зуб неймет»). Сочетания ультракоротких в басне активно культивировал основоположник размера А. П. Сумароков:

Ребята говорят: Страшней того не ведя,
Слона
Или медведя
Родит она.

(«Гора в родах»)

Впоследствии сочетания коротких и ультракоротких появились в метрической композиции Хемницера, Измайлова, Крылова и других баснописцев. Будучи эффектным средством создания сказовой ретардации, сочетания самых коротких строк стали выразительной приметой басенного стиха вообще. В интересующем нас стихе «Горя от ума» отсутствуют сочетания 11, 12, 13, 21, 22, 23, 31, 32, чем стих комедии принципиально отличается от басенного стиха.

Прежде чем перейти к изложению результатов исследования басенного и драматического стиха в аспекте особенностей синтаксического строения, сделаем несколько оговорок относительно самой методики исследования.

Рифмованный вольный стих, с которым мы имеем дело, дает тройную сегментацию текста: метрическую (по метрическим перебоям),[17] синтаксическую (по фразам, или предложениям), рифменную (по границам рифменных цепей). Эти три способа членения текста создают три варианта их возможных совпадений.[18] Метрические перебои (мы исходим из перебоев как главного признака вольного стиха) могут совпадать: а) с синтаксической завершенностью строки,[19] б) с концом рифменной цепи, в) с синтаксической завершенностью и концом рифменной цепи одновременно. В приведенных ниже примерах место первого совпадения обозначено одной, второго — двумя и третьего — тремя вертикальными чертами.

Предлинной хворостиной 3А
Мужик Гусей гнал в город
продавать; 5б|
И, правду истинну сказать, 4б||
Не очень вежливо честил свой
гурт гусиной: 6А
На барыши спешил к базарному
он дню 6в
(А где до прибыли коснется, 4Г
Не только там гусям, и людям
достается). 6Г|
Я мужика и не виню; 4в|||
Но Гуси иначе об этом
толковали... 6...

(«Гуси»)

Одно не к чести служит ей: 4а
За лишних в год пятьсот рублей 4а||
Сманить себя другими допустила. 5Б|
Да не в мадаме сила. 3Б|||

[17] Метрические перебои возникают при стыке разностопных строк. Так, в пяти строках басни Крылова «Крестьянин в беде»: «К Крестьянину на двор Залез осенней ночью вор; Забрался в клеть и на просторе, Обшаря стены все, и пол, и потолок, Покрал бессовестно, что мог», метрическая схема которого 34464, три метрических перебоя: 3 → 4, 4 → 6, 6 → 4.

[18] Возможный четвертый вариант совпадения — синтаксической завершенности строки с концом рифменной цепи — в настоящем изложении опущен как неспецифический для вольного стиха.

[19] За формальный признак синтаксической (интонационной) завершенности принимались знаки препинания: точка, точка с запятой, вопросительный или восклицательный знаки, двоеточие (в большинстве случаев).

lib.pushkinskijdom.ru

Не надобно другого образца, 5в
Когда в глазах пример отца. 4в|||
Смотри ты на меня: не хвастаю
сложеньем... 6...

(«Горе от ума»)

Совпадение метрического перебоя с синтаксической и рифменной завершенностью создает впечатление некоторого итога, законченности мысли, способствующих дальнейшему линейному развитию темы. Оставляя за пределами данной статьи подробное рассмотрение вопроса о стилистическом эффекте каждого из перечисленных вариантов взаимодействия «метра, синтаксиса и рифмы», отметим лишь то, что существенно для наших дальнейших выводов. Поскольку в реальных художественных текстах, как видно из примеров, существуют все названные варианты, то, следовательно, выводы о ритмико-синтаксических особенностях стиха мы делаем на основе их частотности.

Статистический анализ вариантов взаимодействия «метра, синтаксиса и рифмы» показал, что при кажущейся свободе синтаксического строения, рифмования, метрической композиции басня имеет вполне определенные ритмико-синтаксические клише. Стихотворный стиль басни — это совпадение метрического перебоя с концом рифменной цепи — в пределах 15—17%, с синтаксической завершенностью — в пределах 20—25%, с синтаксической завершенностью и концом рифменной цепи одновременно — в пределах 10—13%.

Драматический стих столь ярко выраженных ритмико-синтаксических клише не имеет (показатели по драме дают большой разброс), что в данном случае является своеобразной (негативной) характеристикой драматического стиха, структура которого определяется не характером одного (главным образом) рассказчика, а динамикой монологической и диалогической речи многочисленных персонажей.

Очень показательно в этой связи сопоставление стиха Крылова, находящегося в пределах стилевого канона жанра, и стиха Грибоедова, очень далеко от этого канона отошедшего. Так, совпадение метрических перебоев с концом рифменной цепи у Крылова возникает в 16% строк, а у Грибоедова — в 25%; совпадение метрических перебоев с синтаксической завершенностью составляет у Крылова 28,8%, а у Грибоедова за счет быстрой смены реплик — 43%; наконец, совпадение метрических перебоев и с концом рифменной цепи, и с синтаксической завершенностью строк у Крылова происходит в 10,6% случаев, а у Грибоедова — в 18,7%. Последние две цифры говорят о том, что совпадение трех сегментаций текста в комедии возникает почти вдвое чаще, чем в басне, что связано с усилением в ней логического начала, способствующего линейному развитию действия, — в противоположность преобладанию в басне изобразительно-выразительного начала.

Наиболее впечатляющим оказалось сопоставление басенного и драматического стиха в аспекте рифмования, которое исследовалось с точки зрения: а) объема строфоида, б) интонационной завершенности строфоида, в) рифмовки 4-стиший.

В вольном рифмовании басни заметно частое появление строфоидов на одну рифму, которые мы назвали «однородными»:[20]

Свинья на барский двор когда-то
затесалась;
Вокруг конюшен там и кухонь
наслонялась;
В сору, в навозе извалялась;
В помоях по уши досыта накупалась...

(«Свинья»)

Максимум однородных (9%) дает рифмовка А. П. Сумарокова. В дальнейшем такой показатель не удерживается: у Аблесимова и Хемницера он опускается до 7,5%, Измайлов и Дмитриев понижают его до (соответственно) 4,9% и 3,0%. Низкий показатель однородных строфоидов у Дмитриева закономерен: интонационный строй сентиментальной басни создавался в процессе отталкивания от сумароковского сказа. Крылов, вернувшийся к традиции живописного рассказа, с деталями и подробностями, довел число однородных до 5,6%, и этот показатель остался в басенном стихе вплоть до С. Михалкова.

Таким образом, 5% однородных можно считать стилевой нормой басенного стиха. Оставляя в стороне вольный ямб ранних музыкально-драматических произведений, к которым мы еще вернемся, отметим, что для зрелого драматического стиха, каким является стих «Горя от ума», эта особенность рифмования совершенно не характерна.

С точки зрения объема строфоида басенный вольный стих характеризуется высоким показателем 2-стиший. Доля 2-стиший на протяжении двухсотлетней истории басни неуклонно снижается: от половины у Сумарокова и его последователей до трети у Крылова, и, наконец, до четверти у Д. Бедного. Однако в срав-

[20] Наличие тройных, четверных и т. п. рифм у ряда баснописцев XVIII века было отмечено еще Л. И. Тимофеевым (см.: *Тимофеев Л. И.* Вольный стих XVIII века, с. 78). Зафиксировал в первой книге басен Крылова 15 однородных строфоидов М. Л. Гаспаров, поставивший и оставивший открытым вопрос о том, насколько эта особенность строфики Крылова связана с «предшествующей басенной традицией» (*Гаспаров М. Л.* Строфика нестрофического ямба в русской поэзии. — В кн.: Проблемы стиховедения. Ереван, 1976, с. 36).

lib.pushkinskijdom.ru

нении с вольным стихом других жанров показатель 2-стиший в басне остается высоким и потому выступает как характерная примета басенного стиха.

В драматическом стихе картина иная. В комедии Шаховского «Не любо — не слушай, а лгать не мешай» 2-стишия составляют всего 17,6% (Шаховской любил 4-стишия и длинные рифменные цепи). В «Маскараде» Лермонтова их всего 13,9%. И только в комедии «Горе от ума» 2-стиший, по данным Б. В. Томашевского, 41%. Однако связывать высокий показатель 2-стиший в комедии непосредственно с басенной традицией было бы, на наш взгляд, излишней поспешностью. Во всяком случае, воздержимся от выводов по этому поводу до осмысления материала в диахроническом аспекте.

Сопоставление вольного ямба двух жанровых рядов с точки зрения интонационной завершенности строфоида показывает, что в басенном стихе интонационная завершенность — в пределах 60—65% (выпадает из этой нормы лишь Измайлов в XIX веке и Михалков в XX веке), а в драматическом вольном стихе — в пределах 70—75%,[21] что подчеркивает различие сказовой интонации басни и интонационной полифонии монологической и диалогической речи в драме.

Наше исследование вольного рифмования показало, что для характеристики басенного и драматического стиха весьма значимой оказалась рифмовка 4-стишия. На протяжении почти двухсотлетнего существования басенный катрен сохранил тяготение к опоясывающей рифмовке. Удельный вес парного, перекрестного и опоясывающего рифмования менялся, однако всякий раз в басне 4-стиший с опоясывающей рифмовкой оказывалось больше, чем с перекрестной. В драматическом вольном стихе, за исключением раннего стиха музыкально-драматических произведений, преобладает перекрестное рифмование. В этой связи особенно впечатляющей выглядит статистика по стиху Крылова и Грибоедова. У Крылова перекрестная и опоясывающая рифмовка составляют (соответственно) 32,8% и 65,5%, а у Грибоедова — 60,7% и 35,7% (!). Иными словами, у Грибоедова две трети катренов имеет перекрестную рифмовку, четко «прошивающую» строфоид и силою рифменного ожидания сглаживающую разностопность:

Который же из двух?
«Ах! Батюшка, сон в руку!»
И говорит мне это вслух!
Ну виноват! Какого ж дал я крюку! —

а в баснях Крылова, напротив, две трети катренов имеет опоясывающую рифмовку, маркирующую разностопность:

«Неблагодарная! — промолвил Дуб
ей тут. —
Когда бы вверх могла поднять ты рыло,
Тебе бы видно было,
Что эти желуди на мне растут».

(«Свинья под дубом»)

Таким образом, исследование вольного рифмования позволяет установить две стилевые доминанты басенного стиха, отличающие его от драматического: наличие (в пределах 5%) однородных строфоидов и преобладание опоясывающей рифмовки над перекрестной в 4-стишии. К двум доминантам можно добавить и две просматривающиеся тенденции: тяготение к 2-стишиям и к более низкой, по сравнению с драматическими произведениями, интонационной завершенности строфоида.

В целом результаты проведенного сопоставления позволяют сделать вывод о том, что басенный и драматический стих представляют две модификации вольного стиха, сходство которых определяется самой выразительной природой размера, реализующего, благодаря разностопности, говорные интонации большой амплитуды. Обе модификации вольного стиха связаны с общим контекстом стиховой культуры соответствующего периода. Вместе с тем статистический анализ выявил столь значительные различия разных уровней структуры басенного и драматического стиха, что закономерным становится вывод о том, что «вольный ямб комедии» Грибоедова и «крыловский басенный вольный ямб», сопоставление которых было в центре нашего внимания, не столько «внутренне подобны» (Е. А. Маймин), сколько внутренне полярны.

Осмысление материала в диахроническом аспекте показывает, что, во-первых, басенный и драматический стих формировались одновременно. В 50-е годы XVIII века, словно испытывая возможности этой емкой метрической формы, А. П. Сумароков разрабатывает вольный ямб почти сразу в нескольких жанрах: баснях, музыкально-драматических произведениях, духовных одах и др.[22] (Позднее аналогичная картина наблюдается в творчестве А. А. Аблесимова, Я. Б. Княжнина, Г. Р. Державина

[21] Эти показатели вполне соотносятся с вышеприведенными показателями по совпадению числа перебоев с синтаксической завершенностью строк.

[22] Опера «Цефал и Прокрис» прозвучала на сцене и была опубликована в 1755 году. В этом же году в журнале «Ежемесячные сочинения» появились вольноямбические притчи и идиллии Сумарокова («Наставник», «Мучительная мысль, престань меня терзати. . .» и др.), а собственный журнал поэта «Трудолюбивая пчела» (1759) продемонстрировал разработку вольного ямба в различных лирических жанрах.

lib.pushkinskijdom.ru

и др.). Во-вторых, на раннем этапе развития басенный и драматический стих близки по структуре (по соотношению стопностей, метрической композиции, системе рифмования). Так, в драме «Пустынник» и операх «Альцеста» и «Цефал и Прокрис» Сумарокова мы видим подавляющее преобладание 2-стиший, а в изредка появляющихся 4-стишиях — опоясывающее рифмование:

Напасть твоя тебе была ужасный сон,
Великий Аполлон,
То сделал через Парк, что наша грусть
преходит,
Другова он приводит,
Умрети за него,
Умрети волею за щастие народно,
Не будет то бесплодно,
Здесь сей наш Царь любим и более
всего.

(«Альцеста» Сумарокова, д. I, явл. I)

В вольном ямбе речитативов XVIII века (как, впрочем, и во многих других жанрах) довольно частотны (до 7,5%) «однородные» строфоиды, активно функционируют короткие и ультракороткие строки [23] (в качестве одиночных и в сочетании с себе подобными), которые впоследствии остались лишь в жанре басни и стали, как мы выше отмечали, стилевыми доминантами басенного стиха:

Да, так. . .
Тебе твой зрак
Не лжет никак;
И без сомненья
Тут город!. . и вон в нем премножество
строенья. . .

(«Странники» Аблесимова)

Эти факты свидетельствуют о том, что на раннем этапе своего развития вольный ямб не имел еще жанровой дифференциации. Механизмы связи стиха и жанра были еще не отработаны. В раннем стихе как бы обнажены следы наложения разных традиций, к которым восходит русский вольный ямб: традиций неравносложного стиха (античной пиндарической оды, русского стиха интерлюдий и интермедий, западноевропейского вольного стиха) и равносложного стиха (прежде всего александрийского), на преодолении монотонии которого вольный стих формировался. В частности, высокий показатель 2-стиший в раннем вольном ямбе (свыше 50%), несомненно, объясняется влиянием двух традиций, абсолютно совпавших по результату, — традиции александрийского стиха и традиции неравносложного стиха интермедий и интерлюдий, в котором, по данным Б. И. Ярхо, 2-стишия составляют 98%; [24] 6-стопная основа раннего вольного ямба связана с традицией французского вольного стиха [25] и т. д. Отсюда, в плане интересующей нас проблемы, вытекает вывод о том, что ряд общих характеристик крыловского стиха и стиха «Горя от ума» (скажем, высокие показатели 6-стопного ямба в метрике и 2-стиший в строфике) объясняются общими источниками, к которым русский вольный ямб восходит. В дальнейшем басенный и драматический стих развивались самостоятельно и в процессе эволюции выработали характерные особенности, связанные со спецификой рода и жанра. Будучи формой «консервативного» жанра, басенный стих эволюционировал медленно и сохранил многие особенности раннего вольного стиха. Драматический стих, напротив, развивался стремительно [26] — в соответствии с динамикой жанрового состава русской драматургии.

Как показал Б. В. Томашевский, французский драматический вольный стих, начавший формироваться в XVII веке, разрабатывался первоначально в музыкально-драматических произведениях: опере («Альцест» Кино), балете («Психея» Мольера, Корнеля, Кино) и тому подобных жанрах. Затем вольный стих был перенесен в чистую драму, где был освоен сначала в трагедии («Дон Педро» Вольтера), а затем и в комедии

---

[23] Эта особенность раннего вольного стиха была проницательно отмечена Г. О. Винокуром, писавшим: «Он (Сумароков,— *С. М.*) пользовался басенным стихом в торжественных и философических жанрах, не подвергая его никакой переработке и оставляя ему все его традиционные особенности, вплоть до одностопных строк» (*Винокур Г. О.* Вольные ямбы Пушкина. — В кн.: Пушкин и его современники. Материалы и исследования, вып. XXXVIII—XXXIX. Л., 1930, с. 25). Здесь, однако, нужно отметить аберрацию восприятия ученого: ранний вольный ямб, о котором пишет Г. О. Винокур, стал «басенным» только после басенной практики Сумарокова и его последователей.

[24] *Ярхо Б. И.* Рифмованная проза русских интермедий и интерлюдий. — В кн.: Теория стиха. Л., 1968, с. 244. Генетическую связь русского вольного ямба со стихом скоморохов неоднократно подчеркивал Л. И. Тимофеев (*Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1959, с. 183—202). О влиянии стиха скоморохов на Сумарокова см. также: *Чистов К. В.* «Притчи» Сумарокова и русское народное творчество. — Учен. зап. Карело-Финск. пед. ин-та, 1955, т. 2, вып. 1, с. 156—157.

[25] Об этом см.: *Матяш С. А.* Русский и немецкий вольный ямб. . . с. 93—95.

[26] Об эволюции драматического вольного ямба см.: *Матяш С. А.* Национальные традиции и жанровые тенденции в вольном ямбе. — В кн.: Актуальные проблемы сравнительного стиховедения. Фрунзе, 1980, с. 78—79.

lib.pushkinskijdom.ru

(«Амфитрион» Мольера).[27] Исследования метрики XVIII века К. Д. Вишневского [28] и наше исследование драматического вольного ямба показывают, что в русской драматургии спустя столетие сложилась аналогичная картина.

История русского драматического вольного стиха начинается в середине XVIII века с музыкально-драматических произведений Сумарокова, представляющих по стиховой организации полиметрию с вольным ямбом в качестве основного фона: оперы «Цефал и Прокрис» (1755), «Альцеста» (1757), «пролог с хором и балетом» «Новые лавры» (1759). Опыты Сумарокова в конце века получили продолжение в практике Аблесимова («диалог» «Странники»), а на рубеже веков — в творчестве «позднего» Державина (оперы «Рудокопы», «Грозный, или Покорение Казани», «театральное представление с музыкою» «Добрыня», «Пролог на открытие в Тамбове театра»).

В XVIII веке после балетов и опер вольный ямб обретает жизнь в более демократичном жанре комической оперы, обслуживая (наряду с другими метрами) музыкальные номера, появляющиеся на фоне прозаических диалогов («Анюта» М. Попова, «Несчастье от кареты», «Скупой», «Сбитенщик» Я. Княжнина, «Розана и Любим» Н. Николева, «Любовное волшебство» И. Долгорукова). Музыкальное сопровождение вольный ямб сохраняет и в «мелодрамах» «Орфей» (1763) Я. Б. Княжнина и «Андромеда и Персей» (1802) А. Я. Княжнина.

Одновременно вольный стих пытается осваивать и «чистую» драму. Здесь пионером вновь выступает Сумароков («Пустынник», 1757). Его опыт долго не имел продолжения, однако последняя треть XVIII века дала две трагедии в вольных стихах — «Титово милосердие» (1790) Я. Б. Княжнина и «Кровавая ночь, или Конечное падение дому Кадмова» (1799) В. Т. Нарежного. В первой четверти XIX века опыты разработки вольного стиха в трагедии возобновились, но остались незавершенными («Грузинская ночь» (1826—1827) Грибоедова, «Замок воеводы Мнишка в Самборе» из «Бориса Годунова» Пушкина).

Последней, как и во французской драматургии, вольный стих освоила комедия. Сумароков, испытав емкую, ставшую в его руках почти универсальной, форму вольного ямба в опере, балете,[29] драме, остановился перед комедией: комедии он писал исключительно прозой, которая господствовала в большей части комедий XVIII века. Стихотворные комедии, составившие, по подсчетам Ю. Н. Борисова, примерно десятую часть всех русских комедий XVIII века,[30] были написаны александрийским стихом. И только в 10—20-е годы XIX века создаются комедии в вольных стихах: «Не любо — не слушай, а лгать не мешай» (1818), «Урок женатым» (1823), «Аристофан» (1828) А. Шаховского, «Горе от ума» (1822—1824) Грибоедова, «Греческие бредни» (1825), «Арзамасские гуси» (1825) Н. Хмельницкого, «Вражда и любовь» (1827) П. Катенина, «Благородный театр» (1828) М. Загоскина.

Как видно из сопоставления жанровой судьбы вольного стиха в русской и французской драматургии, становление русского драматического вольного ямба прошло типологически сходные с французским драматическим вольным стихом этапы: он последовательно разрабатывался в музыкально-драматических произведениях, трагедии, комедии. Этот вывод, на наш взгляд, также имеет отношение к проблеме генезиса стиха комедии «Горе от ума»: культура французского стиха, о которой писал Б. В. Томашевский, могла быть воспринята Грибоедовым не только непосредственно, но и через национальную традицию.

[27] См.: *Томашевский Б. В.* Указ. соч., с. 138—140.

[28] См.: *Вишневский К. Д.* Русская метрика XVIII века. — В кн.: Вопросы литературы XVIII века. Пенза, 1972, с. 183.

[29] В либретто балета «Прибежище добродетели» Сумарокова есть «куски» вольного ямба.

[30] См.: *Борисов Ю. Н.* «Горе от ума» и русская стихотворная комедия. (У истоков жанра). Саратов, 1978, с. 15.

Я. Л. Левкович

ПИСЬМА ПУШКИНА К ЖЕНЕ

Пушкинская переписка приходится на тот период в истории русской литературы, когда частное письмо воспринималось современниками как явление литературы. Говоря об этом периоде, Ю. Н. Тынянов писал: «Когда падала высокая линия Ломоносова, в эпоху Карамзина, литературным фактом стали мелочи домашнего обихода, дружеская переписка, мимолетная шутка».[1] Письма

[1] *Тынянов Ю. Н.* Проблемы стихотворного языка. Л., 1924, с. 123.

lib.pushkinskijdom.ru

ходили по рукам, копировались, часто разбирались в ответных письмах. Это была, как писал Пушкин, «почтовая проза».

В пределах узкого круга литераторов культивировалось так называемое «дружеское письмо», которое следует рассматривать как литературный жанр, обладающий специфическими признаками и конструктивными особенностями. Стилистически ориентированное на разговорность, «дружеское письмо» сочетало непринужденность тона с серьезными суждениями по литературным, политическим и другим вопросам.

«Профессиональный» подход к письмам вызывал необходимость тщательной стилистической отделки. «Небрежность письменная» сохраняла иллюзию разговора на бумаге, но эта небрежность особенно внимательно отрабатывалась в черновиках. В период ссылки письма к «писательской братии», как и письма к «минутным друзьям минутной младости» предварялись черновиками. Только очень близким друзьям и родным (брату, Дельвигу) Пушкин писал без черновиков — так, как мысли вылились из-под пера.

Перенимая традицию «дружеского письма», Пушкин вносит в нее существенные поправки. Уже в ранних письмах обнаруживаются черты его прозы: точность выражения, лапидарность, ему глубоко чужды длинноты, расплывчатость композиции, которые характерны, например, для писем Вяземского. При всей внешней раскованности, при соблюдении всех признаков дружеской беседы, письма Пушкина отличаются сюжетной организованностью. Это хорошо видно из сопоставления черновых и беловых писем. Переписывая письмо, Пушкин часто меняет его композицию: группирует факты, выстраивает их в определенной логической последовательности. Он работает над письмом, как над стихами. Отдельные абзацы имеют до 15 черновых вариантов.[2]

Ю. Н. Тынянов утверждал, что в «художественной прозе Пушкина не было лицейского подготовительного периода».[3] Известный совет А. А. Бестужеву: «. . .возьмись-ка за целый роман — и пиши его со всею свободою разговора или письма. . .» (30 ноября 1825)[4] — показывает, что Пушкин видел в письмах литературное задание, они были для него школой стиля. Эпистолярный жанр по своей природе обладал качествами, которые Пушкин стремился выработать в своей прозе, свободной, непринужденной манерой повествования максимально приближающейся к разговорной речи. Тщательная работа над письмом в начале литературной деятельности привела к тому, что Пушкин пришел к своей прозаической манере сразу, минуя промежуточные стадии и искания.

После возвращения из ссылки «литературность» писем уступает другой цели: письма должны соответствовать своему жизненному назначению, т. е. они чаще пишутся по всяким практическим поводам. Письма литературные сливаются с житейскими, становятся частью дел повседневных, продолжают темы, которые обсуждаются при непосредственном общении (дела издательские, журнальные, денежные и пр.). Пушкин, наконец, сам себя «выдал в свет»: его мнения, суждения, острые слова несомненно обсуждаются в салонных беседах друзьями и недругами, но письмо уже не рассчитано на распространение, а относится только к определенному адресату; оно может быть адресовано потомкам, но не современникам. И только письма к жене продолжают традицию «дружеского письма», где события из жизни, бытовые факты, мелочи, жанровые сценки, анекдоты в оправе стиля непринужденного домашнего разговора.

Письма к жене являются человеческим документом, ключом к биографии поэта: они же больше, чем письма к кому-либо из корреспондентов Пушкина, соотносятся с его художественной прозой. Признавая, что эпистолярный жанр влиял на формирование прозы Пушкина, следует учитывать и обратный процесс — художественное творчество, в свою очередь, влияло на эпистолярию. Манера, стиль, образность ранних писем Пушкина сопоставимы с его стихотворными посланиями и эпиграммами, в поздних письмах проявляется увлечение анекдотом, бытовыми зарисовками.

К 1830-м годам, когда началась переписка Пушкина с невестой, а потом женой, «дружеское письмо» как литературный жанр теряет свое значение. Место «почтовой прозы» занимают другие жанры, у истоков которых она стояла, — повесть, роман, критическая статья. И вместе с тем «почтовая проза» еще не становится пройденным этапом. Письмо по-прежнему сохраняет свою литературную значимость. Пушкин предостерегает жену: «Смотри, женка: надеюсь, что ты моих писем списывать никому не даешь. . .» (18 мая 1834 — XV, 150), т. е. он не исключает возможности читательского интереса (именно читательского, а не бытового) к своим письмам. Сознает он значение письма и как исторического документа, как черту определенной эпохи. Он пишет жене из Москвы: «Вчера был я у Вяземской, у ней отправлялся обоз и я было с ним отправил к тебе письмо, но письмо забыли, а я его тебе препровождаю, чтоб не пропала ни строка пера

[2] См.: *Левкович Я. Л.* Из наблюдений над черновиками писем Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. IX. Л., 1979, с. 123—140.

[3] *Тынянов Ю. Н.* Проза Пушкина. — Лит. современник, 1937, № 4, с. 191.

[4] *Пушкин.* Полн. собр. соч., т. XIII. [Л.], 1937, с. 245. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

моего для тебя и для потомства» (25 сентября 1832 — XV, 31). Его шутка вполне серьезна. Возвращаясь в 1833 году к замыслу «Записок», он прежде всего начинает просматривать свою переписку. П. А. Плетнев 17 февраля жалуется Жуковскому: «Вы теперь вправе презирать таких лентяев, как Пушкин, который ничего не делает, как только утром перебирает в гадком сундуке своем старые к себе письма, а вечером возит жену по балам».[5] В 1833 году пишется «программа» записок и делаются заготовки к ним.[6] Письма — первый и необходимейший материал для этой работы.

* * *

Н. Н. Пушкина — самый частый корреспондент Пушкина. По количеству писем, ей написанных, с ней может соперничать только Вяземский, первые письма к которому лежат у самых истоков пушкинской переписки. Вяземскому больше чем за 20 лет знакомства Пушкин отослал 72 письма, жене за 17 месяцев разлуки — 78 писем. Письма писались из Москвы, из Петербурга, Болдина, Михайловского, Нижнего Новгорода, Казани, Оренбурга, Симбирска, из села Павловского и села Языково. Первое письмо написано 20 июля 1830 года, последнее — 18 мая 1836 года.

Внимательное прочтение писем открывает события и факты жизни Пушкина, ее повседневное течение, позволяет проникнуть в душевную настроенность поэта. Из них мы черпаем сведения о быте Пушкина и его семьи, буднях и праздниках, светских визитах и встречах с друзьями, отношениях с родными и властями.

Письма густо заселены, в них постоянно мелькают имена Николая I и Бенкендорфа, друзей и недругов из литературного мира, хозяев и посетителей петербургских и московских салонов, приятелей поэта и приятельниц его жены, владельцев домов, где жили Пушкины, слуг, крепостных, случайных знакомцев. Душевное состояние поэта, его отношение к чиновному и светскому («свинскому») Петербургу, досада и раздражение своим камер-юнкерством и необходимостью выполнять придворные обязанности, материальные заботы — все это прорывается в письмах к жене в большей степени, чем в письмах даже к таким близким друзьям, как Нащокин, Плетнев, Жуковский.

Пушкин постоянно пишет Наталье Николаевне о своей литературной работе, пишет без подробностей, как, впрочем, и в письмах к друзьям. Мы узнаем его образ жизни, писательские привычки. Из Болдина, отправившись туда для сбора творческого урожая, он пишет: «Просыпаюсь в 7 часов, пью кофей, и лежу до 3-х часов. Недавно расписался, и уже написал пропасть. В 3 часа сажусь верьхом, в 5 в ванну и потом обедаю картофелем, да грешневой кашей. До 9 часов — читаю. Вот тебе мой день, и все на одно лицо» (30 октября 1833 — XV, 89).

Исследователи неоднократно отмечали способность Пушкина приноравливаться к адресату, как бы воссоздавать в своих письмах облик адресата. «Особенность этих писем, — замечает Е. А. Ляцкий, — заключается в том, что образ поэта меняется до неузнаваемости, до слияния с чужим образом: с литератором он только литератор, с политиком он — политик, с сплетником — сплетник, с гулякой — только гуляка и ничего более».[7] И еще: «Положительно нельзя поверить, что писаны они одним лицом: стоит вчитаться в них, всмотреться, — и мы сможем по ним писать характеристики тех, *кому* они были отправлены».[8] Позднее эта настроенность Пушкина по отношению к своим адресатам была связана с объективирующим принципом пушкинского творчества, т. е. с его реализмом.[9] Несомненно, что по письмам Пушкина его биографы пытались и пытаются, говоря словами Сиповского, «писать характеристику» жены поэта.

Долгое время на биографическую литературу гипнотически действовал образ, который в своей книге о дуэли и смерти Пушкина приписал жене поэта П. Е. Щеголев. Чтобы опровергнуть Щеголева, следует дать ему слово. Он писал: «Если из писем Пушкина к жене устранить сообщения фактического, бытового характера, затем многочисленные фразы, выражающие нежную заботливость о здоровье и материальном положении жены и семьи, и по содержанию остающегося материала попытаться осветить духовную жизнь Н. Н. Пушкиной, то придется свести эту жизнь к весьма узким границам, к области любовного чувства на низшей стадии развития. . . При скудости духовной природы главное содержание внутренней жизни Натальи Николаевны давал светско-любовный романтизм. Пушкин беспрестанно упрекает и предостерегает жену от кокетничанья, а она все время делится с ним своими успехами в деле кокетства и беспрестанно подозревает Пушкина в изменах и ревнует его. И упреки в кокетстве, и изъявления рев-

[5] *Плетнев П. А.* Сочинения, т. III. СПб., 1885, с. 524.

[6] См.: *Левкович Я. Л.* Незавершенный замысел Пушкина. — Русская литература, 1981, № 1, с. 134—136.

[7] *Ляцкий Е. А.* А. С. Пушкин и его письма. Сборник журнала «Русское богатство», под ред. Н. К. Михайловского и В. Г. Короленко. СПб., 1899, с. 141.

[8] *Сиповский В. В.* А. С. Пушкин по его письмам. — В кн.: Памяти Л. Н. Майкова. СПб., 1902, с. 457—458.

[9] См.: *Семенко И. М.* Письма Пушкина. — В кн.: *Пушкин А. С.* Собр. соч., т. IX. М., 1962, с. 389—407.

lib.pushkinskijdom.ru

ности — неизбежный и досадный элемент переписки Пушкина».[10]

Мы привели эту длинную цитату, потому что при поверхностном чтении писем Пушкина кажется, что Щеголев как будто бы прав: действительно, и светские успехи Натальи Николаевны, и ее многочисленные поклонники, и естественное для молодой женщины кокетство — все это интересует, задевает, волнует Пушкина. Волнует, но не раздражает. Пушкин гордится своей «красавицей». Он часто в разъездах и боится, чтобы его юная жена не сделала в свете ложного шага.

Идеал замужней женщины у Пушкина был — Татьяна Ларина. Уездная барышня (как и жена поэта), она заняла достойное место в петербургских салонах.

Она была нетороплива,
Не холодна, не говорлива,
Без взора наглого для всех,
Без притязаний на успех,
Без этих маленьких ужимок,
Без подражательных затей. . .
Все тихо, просто было в ней,
Она казалась верный снимок
Du comme il faut. . .
. . . . . .
Никто бы в ней найти не мог
Того, что модой самовластной
. . . . . .
Зовется vulgar. . .

От Татьяны — уездной барышни до Татьяны — светской дамы, какой увидел ее на балу Онегин, прошло три года. Как менялась Татьяна, как происходила метаморфоза, поразившая Онегина, мы не знаем: в романе мы видим ее результат. В письмах Пушкина — процесс. Эталон поведения светской дамы он излагает в письме к Наталье Николаевне словами из романа, переводя стихотворные строки в прозаический регистр: «Я не ревнив, да и знаю, что ты во все тяжкое не пустишься; но ты знаешь, как я не люблю все, что пахнет московской барышнею, все, что не comme il faut, все, что vulgar. . . Если при моем возвращении я найду, что твой милый, простой, аристократический тон изменился; разведусь, вот те Христос, и пойду в солдаты с горя» (30 октября 1833 — XV, 89).

Пушкин наставляет жену: «. . .не дружись с графинями, с которыми нельзя кланяться в публике. Я не шучу, а говорю тебе серьезно и с беспокойством. Письмо Б.‹енкендорфа› ты хорошо сделала, что отослала. Дело не о чине, а все-таки нужное» (около 16 декабря 1831 — XIV, 248). В другом письме: «Одно худо: не утерпела ты чтоб не съездить на бал кн.‹ягини› Галицыной. А я именно об этом и просил тебя. Я не хочу чтоб жена моя ездила туда, где хозяйка позволяет себе невнимание и неуважение. . . Ты говоришь: я к ней не ездила, она сама ко мне подошла. Это-то и худо. Ты могла и должна была сделать ей визит, потому что она штатс-дама, а ты камер-пажиха; это дело службы. Но на бал к ней нечего было тебе являться. Ей богу, досада берет. . .» (30 апреля 1834 — XV, 136).

Почему такое значение уделяет поэт общественному поведению жены? Существует одно высказывание Пушкина, относящееся к 1830 году, которое позволяет понять его опасения, как бы жена не сделала ложного шага в свете: «Иной говорит: какое дело критику или читателю, хорош ли я собой или дурен, старинный ли дворянин или из разночинцев, добр ли или зол, ползаю ли я в ногах сильных или с ними даже не кланяюсь; играю ли я в карты, и тому под. — Будущий мой биограф, коли бог пошлет мне биографа, об этом будет заботиться. А критику и читателю дело до моей книги и только. Суждение, кажется, поверхностное. Нападения на писателя и оправдания, коим подают они повод — суть важный шаг к гласности прений о действиях так называемых общественных лиц (hommes publics), к одному из главнейших условий высоко образованных обществ. . . Таким образом дружина ученых и писателей. . . всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности. Не должно им малодушно негодовать на то, что вечно им определено выносить первые выстрелы и все невзгоды, все опасности» (XI, 162—163).

Читательский интерес к личности писателя, к его «домашней жизни» Пушкин связывает с общественным значением «дружины писателей и ученых» и поэтому приметы общественного положения («старинный ли я дворянин или из разночинцев»), общественного поведения («ползаю ли в ногах сильных или даже с ними не кланяюсь») писателя и черты морально-этические («добр ли я или зол») выдвигает на первый план.

После женитьбы поэта в орбиту его морально-этического и общественного кодекса попадает и жена, она становится рядом с ним, в «дружине писателей и ученых». Действительно, он очень часто предостерегает жену от кокетства. Почему? Объяснение этого мы находим в его дневнике. 14 апреля 1834 года Пушкин записывает: «Ропщут на двух дам, выбранных для будущего бала в представительницы п‹етер›б‹ургско›го дворянства: княгиню К. Ф. Долгорукую и гр.‹афиню› Шувалову. Первая наложница кн. Потемкина и любовница всех итальянских кастратов, а вторая — кокетка польская, т. е. очень неблагопристойная; надобно признаться, что мы в благопристойности общественной не очень тверды» (XII, 326). Именно как признак неблагопристойности общественной упоминается кокетство и в письмах

[10] *Щеголев П. Е.* Дуэль и смерть Пушкина. Исследование и материалы. Изд. 3-е, М.—Л., 1928, с. 50.

lib.pushkinskijdom.ru

к жене: «Ты кажется не путем искокетничалась. Смотри: не даром кокетство не в моде и почитается признаком дурного тона» (30 октября 1833 — XV, 88). «Дурной тон» — вот чего больше всего боится Пушкин. Однако он понимает, что молодость и красота берут свое, он гордится успехами жены («Кто же еще за тобой ухаживает кроме Огорева? пришли мне список по азбучному порядку» — XV, 87). Понимая и гордясь, он не перестает ее наставлять: «. . .кокетничать я тебе не мешаю, но требую от тебя холодности (слово «холодность» мелькает и в характеристике Татьяны, — *Я. Л.*), благопристойности, важности — не говорю уже о беспорочности поведения, которое относится не к *тону*, а к чему-то уже важнейшему» (21 октября 1833 — XV, 88). Отметим, что все упреки в кокетстве, все опасения, что жена сделает ложный шаг в свете, относятся к первым двум годам их семейной жизни. Потом эти темы из писем Пушкина почти исчезают. Поведение жены в свете уже не волнует Пушкина. Она стала опытнее, научилась увереннее держаться, вполне могла обходиться без «подражательных затей», и, как в пушкинской героине, «все просто, тихо было в ней». Все так — до катастрофы.

Писем Натальи Николаевны к Пушкину (кроме небольшой приписки к письму Н. И. Гончаровой) не сохранилось. Но в 1971 году И. Ободовская и М. Дементьев нашли в архиве Гончаровых ее письма к брату Дмитрию Николаевичу.[11] Эти письма рисуют ее женщиной, наделенной душевной щедростью, заботливой и в то же время деловой. Она как может помогает мужу в делах по изданию «Современника», выполняет его деловые поручения. Основная тема писем к брату — денежные заботы — определена его положением главы семьи Гончаровых. Естественно, что письма к мужу раскрыли бы совсем другие стороны ее характера, суждения о свете и светских связях, отношение к тем советам и предостережениям, которыми наполнены письма Пушкина.

Иногда содержание ее писем можно восстановить по вопросам, которые она задает поэту и которые он повторяет в своих ответах: «Ты зовешь меня к себе прежде августа. Рад бы в рай, да грехи не пускают. . . Ты спрашиваешь меня о Петре? идет помаленьку; скопляю материялы — привожу в порядок — и вдруг вылью медный памятник, которого не льзя будет перетаскивать с одного конца города на другой, с площади на площадь, из переулка в переулок» (около 29 мая 1834 — XV, 154). Или: «Ты говоришь о Болдине. Хорошо бы туда засесть, да мудрено. Об этом успеем еще поговорить. Не сердись, жена, и не толкуй моих жалоб в худую сторону. Никогда не думал я упрекать тебя в своей зависимости. Я должен был на тебе жениться, потому что всю жизнь был бы без тебя несчастлив; но я не должен был вступать в службу и, что еще хуже, опутать себя денежными обязательствами. . . Вероятно послушаюсь тебя и скоро откажусь от управления имения» (8 июня 1834 — XV, 156—157); «Благодарю тебя за милое и очень милое письмо. Конечно, друг мой, кроме тебя в жизни моей утешения нет — и жить с тобою в разлуке так же глупо, как и тяжело» (30 июня 1834 — XV, 170).

Мы видим, что Пушкин отвечает на вопросы о своей работе и времяпрепровождении, о службе и хозяйственных делах; все, что радует и тревожит поэта, радует и тревожит его жену.

Но больше всего особенности характера, интересов, душевного склада Н. Н. Пушкиной раскрывают его письма к ней во всей их совокупности. Пушкин обсуждает с женой дела материальные, журнальные, свое отношение к императору, правительству, к знакомым, к обществу. Он считает, что беседа с казачкой Бунтовой в Бердах, где «Пугачев простоял несколько месяцев», так же интересна жене, как и то, что Машенька Вяземская не стала фрейлиной в связи с торжествами по случаю совершеннолетия наследника. Жена, очевидно, в курсе политических мнений и взглядов Пушкина. Из Болдина он ей пишет: «Мне сдается, что мы без европейской войны не обойдемся. Этот Louis-Philippe у меня как бельмо на глазу. Мы когда-нибудь да до него доберемся — тогда Лев Сергеевич поедет пожинать, как говорит у нас заседатель, лавры и мирты» (6 ноября 1833 — XV, 93). Правда, судьба России и Европы здесь иронически ставится в связь с судьбой брата, неспособного к статской службе, но таково свойство писем Пушкина: серьезные суждения переплетаются в них с шуткой, грусть с иронией.

Мнение о Наталье Николаевне как пустой светской красавице не выдерживает проверки письмами самого Пушкина: они высвечивают разнообразные грани ее характера и интересов.

* * *

Письма к жене, вытянутые в хронологическую цепочку, можно рассматривать как своеобразный дневник Пушкина. Они — подробные отчеты о прошедших днях и о событиях того дня, когда пишется письмо. В 1834 году, когда

[11] *Ободовская И., Дементьев М.* Неизвестные письма Н. Н. Пушкиной. Пер. с франц. И. Ободовской. — Лит. Россия, 1971, 23 апр.; см. также: Пушкинский праздник. Спец. вып. «Литературной газеты» и «Литературной России» от 2—9 июня 1971 года, с. 10; *Ободовская И., Дементьев М.* Вокруг Пушкина. Неизвестные письма Н. Н. Пушкиной и ее сестер Е. Н. и А. Н. Гончаровых. Ред. и автор вступит. статьи Д. Д. Благой. М., 1975, с. 155—180.

lib.pushkinskijdom.ru

Наталья Николаевна уехала из Петербурга в Полотняный завод, а Пушкин вел дневник, записи в дневнике и куски писем часто совпадают. Так, например, 16 апреля, на другой день после ее отъезда Пушкин записывает: «Вчера проводил Н.<аталью> Н.<иколаевну> до Ижоры. Возвратясь, нашел у себя на столе приглашение на дворянский бал и приказ явиться к графу Литте. Я догадался, что дело идет о том, что я не явился в придворную церковь ни к вечерне в субботу, ни к обедне в вербное воскресение. Так и вышло: Ж.<уковский> сказал мне, что государь был недоволен отсутствием многих камер-геров и камер-юнкеров, и сказал: если им тяжело выполнять свои обязанности, то я найду средство их избавить. Литта, толкуя о том же с К. А. Нарышкиным, сказал с жаром: Mais enfin il y a des règles fixes pour les chambellans et les gentilshommes de la chambre. На что Нар.<ышкин> возразил: pardonnez moi, ce n'est que pour les demoiselles d'honneur» (XII, 326).

Ср. в письме от 17 апреля: «Третьего-дня возвратился я из Царского-села в 5 часов вечера, нашел на своем столе два билета на бал 29-го апреля и приглашение явиться на другой день к Литте; я догадался, что он собирается мыть мне голову за то, что я не был у обедни. В самом деле в тот же вечер узнаю от забежавшего ко мне Жуковского, что государь был недоволен отсутствием многих камер-геров и камер-юнкеров и что он велел нам это объявить. Литта во дворце толковал с большим жаром, говоря. . . (дальше следует почти дословное изложение диалога между Литтой и Нарышкиным, — *Я. Л.*). Я извинился письменно. Говорят, что мы будем ходить по-парно, как институтки. Вообрази, что мне с моей седой бородкой придется выступать с Безобразовым или Реймарсом — ни за какие благополучия!» (XV, 128).

В письмах и в дневнике одинаково отражены события общественной жизни и светские пересуды, новости о друзьях и знакомых. Здесь присяга наследника и «милости», оказанные по этому поводу, дворянский бал (тот самый, билеты на который Пушкин получил 17 апреля; на бал он не пошел, но все, что слышал о нем и видел сам, проходя мимо дома Нарышкина, куда подъезжали кареты, описывает подробно), смерть Кочубея (государственного канцлера и родственника Н. К. Загряжской), смерть воспитателя наследника Мердера и смерть Аракчеева, приезд в столицу прусского принца (Фридриха-Вильгельма), отъезд царя в Царское Село, отъезд в Италию Мещерских и Софьи Карамзиной, неудавшийся парад и наказание, которому подвергся из-за этого наследник, карточные проигрыши и выигрыши, беременность и роды А. О. Смирновой и др.

Письма к жене и дневник не только повторяют, но и взаимно дополняют друг друга. Так, в дневнике Пушкин записывает: «Мердер умер, — человек добрый и честный, незаменимый. В.<еликий> кн.<язь> еще того не знает. От него таят известие, чтобы не отравить его радости (совершеннолетие и принятие присяги, — *Я. Л.*). — Откроют ему после бала 28-го. Также умер Аракчеев, и смерть этого самодержца не произвела никакого впечатления» («середа на святой неделе» — XII, 327). Вот те же известия в письме: «Мердер умер; это еще тайна для в.<еликого> князя, и отравит его юношескую радость. Аракчеев также умер. Об этом во всей России жалею я один — не удалось мне с ним свидеться и наговориться» (22 апреля — XV, 130).

Но вот Пушкин пожалован в камер-юнкеры. Хорошо известны его угрожающие слова, записанные в дневнике: «Так я же сделаюсь русским Данжо». Мемуары маркиза де Данжо (1638—1720), одного из приближенных Людовика XIV, Пушкин воспринимал как документ обличительный.[12] Обличительный характер носят и записи Пушкина, относящиеся к императору, к быту двора, его портреты отдельных вельмож, его характеристики верхов дворянства, неспособных к подлинной государственной деятельности.

Обличительные, негодующие высказывания в адрес императора и двора находим и в письмах к жене. Теперь поэт сам включен в орбиту придворного быта, придворного ритуала и отношение его к собственному званию камер-юнкера — это наиболее значительная тема в обличениях «русского Данжо». Камер-юнкерский мундир для него — «шутовской кафтан». «Умри я сегодня, что с Вами будет? мало утешения в том, что меня похоронят в полосатом кафтане, и еще на тесном Петербургском кладбище, а не в церкви на просторе, как прилично порядочному человеку» (около 28 июня 1834 — XV, 167). И в другом письме: «Хорошо, коли проживу я лет еще 25; а коли свернусь прежде десяти, так не знаю, что ты будешь делать, и что скажет Машка, а в особенности Сашка. Утешения мало им будет в том, что их папеньку схоронили как шута, и что их маменька ужас как мила была на Аничковских балах» (около 14 июля 1834 — XV, 180).

10 мая Пушкин узнал, что его письмо к жене с описанием присяги великого князя было перлюстрировано и что копия его была показана императору. В дневнике он записал: «Г.<осударю> неугодно было, что о своем камер-юнкерстве отзывался я не с умилением и благодарностию. — Но я могу быть подданным, даже рабом, — но холопом и шутом не буду и у царя небесного. Однако, какая глубокая безнравственность в привычках

[12] *Крестова Л. В.* Почему Пушкин называл себя «русским Данжо»? (К вопросу об истолковании «Дневника».) — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. IV. М.—Л., 1962, с. 267—277.

lib.pushkinskijdom.ru

нашего правительства! Полиция распечатывает письма мужа к жене и приносит их читать царю (человеку благовоспитанному и честному), и царь не стыдится в том признаваться — и давать ход интриге, достойной Видока и Булгарина!» (запись 10 мая — XII, 329).

Оскорбленные чувства, раздражение прорываются и в письмах Пушкина. Он настойчиво напоминает жене о перлюстрировании писем — не только для того чтобы она поняла, почему в его письмах меньше «нежных и любовных» слов, но чтобы унизить чиновников, занимающихся перлюстрацией, и более всего царя, читающего чужие письма. «Я не писал тебе потому, что свинство почты так меня охолодило, что я пера в руки взять был не в силе» (3 июня 1834— XV, 154); «На *того* (т. е. на царя, — *Я. Л.*) я перестал сердиться, потому что, toute réflexion faite ‹в сущности говоря›, не он виноват в свинстве его окружающем. А живя в нужнике,по неволе привыкнешь к ‹-----›, и вонь его тебе не будет противна, даром что gentleman» (11 июня 1834 — XV, 159); «Мысль, что мои (письма, — *Я. Л.*) распечатываются и прочитываются на почте, в полиции, и так далее (т. е. царем, — *Я. Л.*) — охлаждает меня, и я поневоле сух и скучен» (30 июня 1834 — XV, 170); «Жду от тебя письма об Яропольце. Но будь осторожна. . . вероятно и твои письма распечатывают: этого требует Государственная безопасность» (8 июня 1834 — XV, 157).

Письма и дневник поэта имеют и несомненное конструктивное сходство (конечно, если отбросить обусловленные жанром обращения к адресату). Бытовые факты и события, душевные излияния и эмоции перемежаются и там и там анекдотом, портретом, бытовой зарисовкой, эпизодами светской и придворной жизни. В письма, как и в дневник, органично входят материалы, которые сам Пушкин определил как записи всего, «что ни попало. . . мыслей, замечаний литературных и политических, сатирических портретов и т. п.» (XI, 59), т. е. как своего рода «выборки» из писательской записной книжки. Группу таких «выборок» он напечатал в «Северных цветах» Дельвига на 1828 год.[13] В 1835 году подобные материалы, т. е. размышления, наблюдения, портреты современников, Пушкин начал складывать в особую папку с надписью «Table talk» (т. е. «Застольные беседы»).

П. В. Анненков, издавая сочинения Пушкина, поместил «Table talk» в раздел «Записки Пушкина». О замысле «Записок», который Пушкин лелеял всю жизнь, Анненков писал: «Мы позволяем себе думать, что недаром Пушкин сберегал в своих бумагах и записных тетрадях такой богатый автобиографический материал, такую громаду писем, заметок, документов всякого рода и проч. Пушкин не отступал до самой смерти от намерения представить картину того мира, в котором жил и вращался».[14] Уничтоженные записки Пушкина должны были, по мнению Анненкова, раскрыть «черты его домашней жизни», «историю его души» и в то же время изобразить верную картину эпохи. «Публика имела бы такую картину одной из замечательнейших эпох русской жизни, которая, может быть, помогла бы уразумению нашей домашней истории начала столетия лучше многих трактатов о ней».[15] Слова Анненкова о письмах как материалах для «уразумения нашей домашней истории» сочетаются с отзывом Пушкина о романе В. Скотта: «Главная прелесть ром.‹анов› W.‹alter› Sc.‹ott› состоит ‹в том›, что мы знакомимся с прошедшим временем. . . домашним образом». И дальше: «Ce qui nous charme dans le roman historique — c'est que ce qui est historique est absolument ce que nous voyons ‹«что меня прельщает в историческом романе, это то, что все историческое в нем совершенно подобно тому, что мы видим»›» (XII, 195).

Наиболее значительные материалы для «истории души» поэта и для «уразумения нашей домашней истории» содержат письма Пушкина к жене. В дневнике и в «Table talk» преобладают анекдоты исторические, в письмах — бытовые. Встреча на почтовой станции с городничихой, которая приняла Пушкина за станционного смотрителя (письмо от 2 сентября 1833), поездка в дилижансе в Москву, когда один путешественник читает другому «Ивана Выжигина» (от 16 декабря 1831), беседа с болдинской крестьянкой, пришедшей к Пушкину жаловаться, что ее сына «записали в выблядки», хотя она родила только через тринадцать месяцев после того, как мужа отдали в рекруты (от 15 сентября 1834), и многие другие эпизоды — все это давало возможность взглянуть на эпоху «домашним образом». Некоторые из этих эпизодов (например, путаница с городничихой) содержат остов сюжетной схемы, готовый материал для небольшой новеллы.

В письмах к жене мы находим не только возможные, но и конкретные творческие заготовки, и прежде всего для лирики. Связь между письмами Пушкина и его лирикой, их сюжетное и психологическое единство были замечены еще П. В. Анненковым, который широко пользовался письмами в качестве комментария к стихам Пушкина. Позднее В. В. Сиповский отметил частое совпадение разнообразных мотивов и настрое-

[13] *Пушкин А. С.* Отрывки из писем, мысли и замечания. — Северные цветы. СПб., 1827, с. 208—226.

[14] *Анненков П. В.* А. С. Пушкин в Александровскую эпоху. 1799—1826. СПб., 1874, с. 515.

[15] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

ний в стихах и письмах поэта.[16] Ю. И. Айхенвальд конкретизировал тезис о психологическом совпадении писем и «писаний» Пушкина и наметил еще один аспект изучения писем — раскрытие в них «процесса творчества».[17]

Наиболее яркий пример — стихотворение «Вновь я посетил». Основная лирическая тема стихотворения и центральный образ «зеленой семьи» сосен содержится в письме к жене от 25 сентября 1835 года. И в стихотворении, и в письме осознание перемен вокруг себя, ощущение себя переменившимся в глазах других трансформируются в воспоминания. В письме воспоминания сопровождаются грустной нотой. В стихотворении, в конце его, появляются ноты жизнеутверждающего оптимизма. Так сюжетные и текстовые совпадения писем и «писаний» Пушкина приобщают нас к психологии творчества.

* * *

Письма Пушкина — один из замечательных документов эпистолярного жанра, драгоценный образец словесного искусства. Они являются фундаментом пушкинской прозы и, несомненно, подчиняются ее законам. «Краткая, простая фраза — без ритмических образований» [18] — так определил Б. М. Эйхенбаум основной стилистический закон пушкинской прозы. «Прелесть нагой простоты» — главное требование, которое предъявлял к прозе сам Пушкин. «Но простота для Пушкина — понятие больше стилевое, чем языковое, — отмечает Лежнев. — Просто — это значит у него: выражено без украшений, самым отчетливым и экономным образом».[19] Несколькими штрихами Пушкин мастерски делает портретные зарисовки: «Одно меня сокрушает: человек мой. Вообрази себе тон московского канцеляриста, глуп, говорлив, через день пьян, ест мои холодные, дорожные рябчики, пьет мою мадеру, портит мои книги и по станциям называет меня то графом, то генералом» (19 сентября 1833 — XV, 81). Простые перечисления создают красочную бытовую картину: «Нащ. ‹окин› занят делами, а дом его такая бестолочь и ералаш, что голова кругом идет. С утра до вечера у него разные народы: игроки, отставные гусары, студенты, стряпчие, цыганы, шпионы, особенно запмодавцы. Всем вольный вход; всем до него нужда; всякой кричит, курит трубку, обедает, поет, пляшет; угла нет свободного — что делать?» (16 декабря 1831—XIV, 249).

Лежнев находит, что в описаниях Пушкин «сознательно выбирает блеклые краски, простые определения, самые обычные сочетания слов» и что «на этом приглушенном фоне, среди простых и невыписанных деталей одна-две подробности выделяются своей резкой характеристикой».[20] И тут же приводится взятое из письма к жене описание наводнения в Петербурге, которое застало Пушкина при выезде из города: «Нева так была высока, что мост стоял дыбом; веревка была протянута, и полиция не пускала экипажей. Чуть было не воротился я на Черную речку. Однако переправился через Неву выше, и выехал из Петербурга. Погода была ужасная. Деревья по Царскосельскому проспекту так и валялись, я насчитал их с пятьдесят. В лужицах была буря. Болота волновались белыми волнами. По счастию ветер и дождь гнали меня в спину, и я преспокойно высидел все это время» (20 августа 1833 — XV, 71). Способность передать в малом («в лужицах была буря») размах и напряжение бури не только придает убедительность всей картине, но и «„по технике письма“ опережает свой век».[21]

Общий тон писем Пушкина к жене, так же как и в ранней дружеской переписке, откровенен и свободен. Но дружеская переписка только приближала Пушкина к прозаическим жанрам, в том числе и к художественной прозе. Письма к жене пишет Пушкин — уже мастер прозы. Больше того, им написано уже собственно эпистолярное произведение — так называемый «Роман в письмах» (1829), где бытовые письма составляют фабулу и организуют сюжет повествования. Манера и тон этих писем, их лаконичность и одновременно насыщенность содержания больше всего соответствуют письмам, которые Пушкин потом станет писать Наталье Николаевне.

Ранние письма его еще носят следы романтической орнаментальности. В письмах к жене он избегает украшений, т. е. не изменяет принципу «нагой простоты». При этом он пользуется сочетанием разных эмоциональных и лексических оттенков. В одном и том же письме находим грусть и сарказм, насмешку и рассудительность, негодование и шутку. Разговорный язык перебивается просторечием, церковнославянизмами, французскими фразами.[22] Пушкин любит энергию простонародных выражений. Не боясь оскорбить светское ухо своей жены, он безоговорочно вводит простонародную

[16] *Сиповский В. В.* Указ. соч., с. 455—468.

[17] *Айхенвальд Ю. И.* Пушкин. Изд. 2-е, М., 1916, с. 26.

[18] *Эйхенбаум Б. М.* Проблемы поэтики Пушкина. — В кн.: Пушкин. Достоевский. Пб., 1921, с. 89.

[19] *Лежнев А. Л.* Проза Пушкина. Опыт стилевого исследования. М., 1937, с. 181.

[20] Там же, с. 44—45.

[21] См. там же, с. 45.

[22] См.: *Малаховский В. А.* Лексика писем Пушкина. — Учен. зап. Куйбышевск. пед. и учит. ин-та. Куйбышев, 1938, с. 4—36.

lib.pushkinskijdom.ru

лексику в текст: «туда бы от жизни удрал, улизнул», «ай-да хват баба», «да и дернуть к тебе, мой ангел, на Полотняный завод», «смотри не брюхата ли ты», «в самом деле не забрюхатела ли ты». Просторечное «брюхата» Пушкин всячески отстаивал в разговорной речи. П. А. Плетнев вспоминал: «Пушкин бесился, слыша, если кто про женщину скажет: „она тяжела" или даже „беременна", а не „брюхата" — самое точное и на русском языке употребляемое».[23]

В письмах встречаем острые шутки, каламбуры: «Сей час приносили мне корректуру и я тебя оставил для Пугачева. В корректуре я прочел, что Пугачев *поручил Хлопуше грабеж заводов.* Поручаю тебе грабеж Заводов — слышишь ли, моя Хло-Пушкина? ограбь Заводы и возвратись с добычею» (около 26 июля 1834. Письмо пишется в Полотняный завод, куда уехала Наталья Николаевна — XV, 182—183); «Что наша экспедиция? виделась ли ты с графинеи К.‹анкриноi›, и что ответ? На всякиi случаи если нас гонит граф К.‹анкрин›, то у нас остается граф Юрьев; я адресую тебя к нему» (14 сентября 1835 — XVI, 47; Е. Ф. Канкрин — министр финансов; В. Г. Юрьев — известный ростовщик, не имеющий титула, — *Я. Л.*).

Пушкин играет словами, широко пользуется пословицами. В письмах к жене их особенно много: «Знаешь ли ты, что есть пословица: На чужой сторонке и старушка божий дар» (19 сентября 1833— XV, 82); «Взялся за гуж, не говори, что не дюж — то есть: уехал писать, так пиши же роман за романом, поэму за поэмой» (19 сентября 1833—XV, 81), «Вот вся тайна кокетства. *Было бы корыто, а свиньи будут*» (30 октября 1833 — XV, 89); «Пожалуй-ста не сердись на меня за то, что я медлю к тебе явиться. Право, душа просит; да мошна не велит» (около 26 июля 1834 — XV, 182).

Непринужденные речевые сочетания, максимально приближенные к разговорной речи, — такова стилистическая основа писем Пушкина к жене. В них мы слышим как бы речь самого поэта. Нельзя согласиться с исследователем, когда он пишет: «Зная нормы бытового поведения, принятого в том кругу, которому принадлежал и Пушкин, можно полагать, что дома он обычно разговаривал по-французски».[24] При прислуге, при детях — может быть, но не с глазу на глаз. И убеждают нас в этом прежде всего его письма.

Когда Наталья Николаевна была еще невестой поэта, он писал ей французские письма. Эти письма, стилистически отточенные, писались со всем соблюдением светских этикетных норм, соединенных с подлинными чувствами поклонения, сожаления о затянувшейся разлуке, надежды на встречу. Но и сюда вламываются привычные для Пушкина жанровые и бытовые штрихи — первое свидание с Н. К. Загряжской, которая вскоре станет персонажем его «застольных бесед» («Table talk») (письмо около 29 июля 1830 — XIV, 103), разговор со смотрителем при попытке прорваться сквозь карантины в Москву (письмо 18 ноября 1830 — XIV, 124—125). Среди французского текста встречаем русскиi: «Что дедушка с его медноi бабушкоi? Оба живы и здоровы, не правда ли? Передо мной теперь географическая карта; я смотрю, как бы дать крюку и приехать к Вам через Кяхту или через Архангельск? Дело в том, что для друга семь верст не крюк; а ехать прямо на Москву значит семь верст киселя есть (да еще какого! Московского!)» (11 октября 1830 — XIV, 116). Здесь переход к русскому языку может быть обусловлен пришедшеi на ум словесноi игрои, переосмыслением известной пословицы. Но вот следующее письмо из того же Болдина уже целиком написано по-русски. Начинается оно так: «Милостивая государыня Наталья Николаевна, я по-французски браниться не умею, так позвольте мне говорить вам по-русски, а вы, мои ангел, отвечайте мне хоть по-чухонски, да только отвечайте» (около 29 октября 1830 — XIV, 118).

Беспокоиство Пушкина об оставленноi в «зачумленноi» Москве невесте нарастает. Это беспокоиство доходит до такоi степени, что «светскость» французских писем оказывается уже неуместноi и Пушкин переходит на русскиi язык.

Позднее сам факт сочетания французскоi речи с искренностью чувства кажется ему невозможным. Д. Н. Гончаров влюбился в графиню Чернышеву и написал матери французское письмо с просьбоi о сватовстве. Письмо это, как пишет Пушкин, «заставило его помирать со смеху». Поэт рассказывает жене: «Он (Д. Гончаров, — *Я. Л.*) как владетельныi принц влюбился в гр.‹афиню› Н.‹адежду› Чери.‹шеву› *по портрету*, услыша, что она девка плотная, чернобровая и румяная. Два раза ездил он в Ярополец в надежде ее увидеть, и в самом деле ему удалось застать ее в церкве. Вот он и полез на стены. Пишет [он] из Заводов, что он без памяти от la charmante et divine comtesse ‹прелестноi и божественноi графини›, что он ночи не спит, et que son charmant image etc. ‹и что ее прелестныi образ› и непременно требует от Нат.‹альи› Ив.‹ановны›, чтоб она просватала за него la charmante et divine comtesse ‹прелестную и божественную графиню›; Нат.‹алья› Ив.‹ановна› поехала к Кругликовой и выполнила комиссию. Позвали la divine et charmante ‹прелестную

[23] Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. I. СПб., 1896, с. 400.

[24] *Лотман Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Пособие для учащихся. Л., 1981, с. 202.

lib.pushkinskijdom.ru

и божественную», которая отказала наотрез» (26 августа 1833 — XV, 74).

Чернышеву Пушкин подает в нарочито сниженном, простонародном облике «девки плотной, чернобровой и румяной». Простонародная характеристика в сочетании с французскими куртуазными штампами создает комический эффект, а повторяющиеся штампы служат залогом несерьезности чувства.

В письмах самого поэта находим много рассеянных по тексту французских фраз, непринужденное соединение русского языка с французским. Это речь образованного русского человека, получившего французское воспитание, но еще больше — живая речь Пушкина.[25]

* * *

Переписка Пушкина с женою была в доме Пушкиных в момент его смерти. Во время так называемого «посмертного обыска» на квартире Пушкина Жуковский был вынужден просматривать бумаги Пушкина вместе с начальником штаба корпуса жандармов Л. В. Дубельтом. Наряду с бумагами Пушкина «досмотру» подлежали также и письма друзей, знакомых, родных, которые находились в его кабинете. Исключение было сделано только для писем жены. А. Х. Бенкендорф писал Жуковскому: «Письма вдовы покойного будут немедленно возвращены ей, без подробного оных прочтения, но только с наблюдением о точности ее почерка».[26] Иначе обстояло дело с письмами самого поэта. Они хранились не в кабинете, а у самой Н. Н. Пушкиной. По этому поводу Жуковскому пришлось давать объяснение Бенкендорфу. Бенкендорф обвинял Жуковского в «похищении» «пяти пакетов» бумаг Пушкина. На эти наветы Жуковский отвечал: «Эти пять пакетов были просто оригинальные письма Пушкина, писанные им к его жене, которые она сама вызвалась дать мне прочитать; я их привел в порядок, сшил в тетради и возвратил ей. Пакетов же к счастию не разорвал и они могут теперь служить убедительными свидетелями всего сказанного мною. Само по себе разумеется, что такие письма, мне вверенные, не могли принадлежать к тем бумагам, кои мне приказано было рассмотреть».[27]

После смерти Н. Н. Пушкиной-Ланской в 1864 году письма Пушкина к ней перешли в руки дочери поэта графини Натальи Александровны Меренберг, жившей в Висбадене. В 1877 году она поручила И. С. Тургеневу публикацию этих писем с условием, что Тургенев по своему усмотрению исключит места, имеющие слишком интимный, семейный характер или неудобные для печати. С некоторыми пропусками письма были напечатаны в № 1 и 3 «Вестника Европы» за 1878 год. Французские тексты писем 1830 года Пушкина к невесте Н. Н. Гончаровой и одно письмо к ее матери Н. И. Гончаровой (всего 14 документов или 13 по нумерации издателей, так как два письма — 26 ноября и 1 декабря — приняты за одно под № 11) опубликованы в русских переводах.

Публикация сопровождалась предисловием И. С. Тургенева, в котором он писал: «Едва ли кто-нибудь может сомневаться в чрезвычайном интересе этих новых писем Пушкина. Не говоря уже о том, что каждая строка величайшего русского поэта должна быть дорога всем его соотечественникам; не говоря уже о том, что в этих письмах — как и в прежде появившихся, так и бьет струею светлый и мужественный ум Пушкина, поражает прямизна и верность его взглядов, меткость и как бы невольная красивость выражения, — но вследствие исключительных условий, под влиянием которых эти письма были начертаны, они бросают яркий свет на самый характер Пушкина и дают ключ ко многим последовавшим событиям его жизни, даже и к тому, печальному и горестному, которым, как известно, она закончилась.

Писанные со всею откровенностью семейных отношений, без поправок, оговорок и утаек, они тем яснее передают нам нравственный облик поэта.

Несмотря на свое французское воспитание, Пушкин был не только самым талантливым, но и самым русским человеком своего времени; и уже с одной этой точки зрения его письма достойны внимания каждого русского человека; для историка литературы они — сущий клад: нравы, самый быт известной эпохи отразились в них хотя быстрыми, но яркими чертами.

Позволю себе прибавить от моего имени, что я считаю избрание меня дочерью Пушкина в издатели этих писем одним из почетнейших фактов моей литературной карьеры; я не могу довольно высоко оценить доверие, которое она оказала мне, возложив на меня ответственность за необходимые сокращения и исключения. . .

Впрочем, тщательный пересмотр писем привел меня к убеждению, что можно было ограничиться только самыми необходимыми и немногочисленными исключениями; в большинстве случаев исключения эти обусловливаются излишней „энергией“ фразы: Пушкин, как истый русский человек, да к тому же в письмах, носивших строго-частный характер, не любил стесняться.

Не должно так же забывать, что со времени начертания этих писем прошло

---

[25] О культуре двуязычия в пушкинскую пору см.: *Маймина Е. Е.* Стилистические функции французского языка в переписке Пушкина и его поэзии. — В кн.: Проблемы современного пушкиноведения. Межвузовский сборник научных трудов. Л., 1981, с. 58—63.

[26] *Щеголев П. Е.* Указ. соч., с. 230.

[27] Там же, с. 245.

lib.pushkinskijdom.ru

пол-века и что, следовательно, когда дело идет о выяснении такой личности, каковою был Пушкин, историк вступает в свои права — и давность облекает своим почтенным покровом то, что могло бы прежде показаться слишком интимным, слишком близко касающимся отдельных частных лиц. . .» Заканчивает свое предисловие Тургенев так: «Нам остается искренне поблагодарить графиню Н. А. Меренберг за этот поступок, на который она, конечно, решилась не без некоторого колебания — и выразить надежду, что ту же благодарность почувствует и докажет ей общественное мнение».[28]

В этом предисловии намечены главные аспекты изучения писем в последующие годы: они рассматриваются как человеческий документ, как документы исторические, отражающие «быт известной эпохи», и как явление литературы, весьма значительное для понимания историко-литературного процесса начала XIX века.

Надежды Тургенева на то, что «общественное мнение» выразит благодарность дочери поэта, далеко не оправдались. Одни были возмущены «резкими выражениями, которые Пушкин употреблял в корреспонденции с хорошенькой женщиной»,[29] другие отнеслись к ним презрительно, как к «домашнему хламу», который «роняет Пушкина».[30] Тургенев сообщал Анненкову: «Первая половина (писем, — *Я. Л.*). . . не имела успеха. Письма, видишь, нашли слишком бесцеремонными и грубыми». И позднее, когда вышла вторая часть писем, он повторил то же мнение: «Письма. . . решительно не понравились нашей благоприличной публике».[31] К этой «благоприличной», иначе говоря, «великосветской» публике принадлежали и сыновья Пушкина А. А. и Г. А. Пушкины («к сожалению, весьма плохенькие», по замечанию Тургенева). Прошел слух, что они собирались будто бы в Париж, чтобы «поколотить» Тургенева за «издание писем их отца».[32] Сам Тургенев считал это сообщение «просто сплетней, если не мистификацией», однако уже само возникновение такой сплетни весьма характерно.

Иначе отнеслись к публикации Тургенева в научных кругах. П. В. Анненков, прочитав письма, писал М. М. Стасюлевичу: «Письма Пушкина чаруют меня по-прежнему, несмотря на выпуски и пропуски, которыми занимаются; *семейная мина* Пушкина так же хороша, как поэтическая его *мина*: я имею слабость любоваться ею и, конечно, хотел бы, чтобы при сем удобном случае кто-нибудь из знающих поговорил о ней серьезно и умно».[33]

После публикации Тургенева письма поэта к жене вошли в научный оборот.[34] Насыщенность фактическим материалом, документальность этих писем ведет к тому, что цитатами из них наполнена любая биографическая книга о Пушкине. Письма (в том числе и письма к жене) называют лабораторией прозы Пушкина, в них видят выражение основных тенденций его стиля, не успевших выразиться в его художественных произведениях.[35]

---

[28] Подробно о первой публикации писем Пушкина и откликах на нее см.: *Измайлов Н. В.* Тургенев — издатель писем Пушкина к Н. Н. Пушкиной. — В кн.: Тургеневский сборник. Материалы к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. Л., 1969, с. 399—416.

[29] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма в 13-ти т., т. XII, кн. I. М.—Л., 1966, с. 279. (Приводится мнение И. П. Арапетова).

[30] Русская старина, 1915, № 3, с. 645. (Мнение Г. Е. Благосветлова).

[31] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма в 13-ти т., т. XII, кн. I, с. 300.

[32] Там же, с. 302.

[33] М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. III. СПб., 1912, с. 352—353.

[34] См.: *Левкович Я. Л.* Письма. — В кн.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966, с. 352.

[35] См.: *Маймин Е. А.* Дружеская переписка Пушкина с точки зрения стилистики. — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1962, с. 77—87.

Е. В. Чубукова

ЖАНР ПОСЛАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА-ЛИЦЕИСТА

В каждую литературную эпоху на первый план выдвигаются жанры, наиболее полно выражающие свое время. Такие «магистральные» жанры представляют собой своего рода эстетический феномен: заключенное в них содержание самобытно и неповторимо — потомки же находят в них художественный слепок жизни минувших поколений. Расцвет этих жанров, их иерархия определяются «народно-поэтическим спросом» (А. Н. Веселовский), а само их появление отра-

lib.pushkinskijdom.ru

жает движение умов современников. Так, широкое распространение в конце XVIII—начале XIX века жанра послания (дружеского, любовного, сатирического, «бахического», «высокого») сопутствовало активизации общественного самосознания, обострению интереса к отдельной личности, ее духовному миру. К посланиям обращались Н. Львов, М. Муравьев, П. Вяземский, В. Пушкин и мн. др. Интересна в этом плане статистика: у Батюшкова свыше 30 посланий, у Жуковского (1799—1815) около 60.[1] Пушкин-лицеист хотел открыть посланиями свой первый сборник, задуманный им в последние годы пребывания в Лицее.[2]

Внимательное изучение истории этого жанра убеждает в том, что речь идет не о литературной моде. Это была новая художественная тенденция в русской литературе, в условиях, когда классицизм еще не сдал своих позиций, продолжая утверждать неоспоримое торжество литературных правил. Существуя на протяжении многих веков, послание не могло не испытать воздействия со стороны родственных ему жанров — оды, элегии, сатиры. Этим объяснялось то многообразие тем и форм, какие отличали этот жанр: послания сатирические, философические, шуточные, «смешанные с прозою», послания-элегии.[3] Жанр послания позволял себе и сюжетность, обычно не свойственную лирике.[4] Не случайно послание называли предшественником стихотворной повести,[5] а иногда и романа в стихах.[6]

Этот жанр отличался особой чуткостью к новым веяниям: классицистическая эпистола в русской поэзии постепенно уступала место посланию дружескому, любовному, шутливому. В конце XVIII—начале XIX века стиль посланий явно шел на «снижение»: стих становился «говорным», палитра послания обогащалась бытовыми деталями, а сам адресат приобретал постепенно конкретные, реальные черты.[7] Характерны в этом плане послания Державина «Приглашение к обеду» (1795) и «Евгению. Жизнь Званская» (1807). Для деревенской, несколько монотонной жизни, какой она представляется взорам жителей столиц, Державин нашел столько ярких красок, что даже картина обеда превратилась под его пером в некий пышный праздник. Послание Державина охватывает и недавние исторические события, и повседневные заботы сельского жителя, удаленного от городской суеты; наряду с конкретными, реальными образами упоминаются и мифологические персонажи. В нем размываются казавшиеся ранее незыблемыми границы между прозой реальной жизни и предметом поэтического творчества. Эти особенности послания Державина становятся одними из основных признаков жанра послания, и особенно послания дружеского. Как пишет В. Грехнев, поэзия жизни и ее проза в послании «располагаются бок о бок».[8]

Дружеское послание было открытием нового мира в литературе. Оно создало совершенно особый тип героя — свободного человека, не заботящегося о чинах и богатстве, живущего вдали шумных городов, уединенно на лоне природы, в скромном, уютном доме, среди книг. Этот тип героя (поэт-отшельник у Батюшкова, поэт-воин у Д. Давыдова) возник по контрасту с героем классицистических посланий. Такое новаторство в поэзии вызвало недовольство некоторых теоретиков. «Отчего главное богатство новейших произведений состоит токмо: в романах, в эпиграммах, в шутливых посланиях, апологах, надписях, в водевилях, песенках и пьесах, которые совсем не знаешь, к какому отнести роду? — спрашивал А. Ф. Мерзляков на страницах «Амфиона». — От того, что не занимаемся как должно теориею искусства и презираем ее. . . от того, наконец, что мы, бросясь на мнимое легчайшее и простое, не хотим распространять ни сферы собственных своих занятий, ни сферы удовольствия публики».[9] Если добавить к этому, что в Лицее признавалось лишь дидактическое послание,[10] то следует отметить поэтическую смелость юного Пушкина, обратившегося вопреки советам и наставлениям лицейских преподавателей

---

[1] *Мстиславская Е. П.* Жанр послания в творческой практике В. А. Жуковского. — Учен. зап. МГПИ, 1970, № 389, с. 148.

[2] План опубликован в кн.: Рукою Пушкина. М.—Л., 1935, с. 225—226; см. также: ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 17.

[3] *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии, ч. I. СПб., 1821, с. 404—405.

[4] Там же, с. 403.

[5] *Сакулин П. Н.* Русская литература, ч. 2. М., 1929, с. 434.

[6] Г. П. Макогоненко называет, например, послание Державина «Евгению. Жизнь Званская» «первой попыткой создания романа в стихах». См.: *Макогоненко Г. П.* Пути развития русской поэзии XVIII века. — В кн.: Поэты XVIII века, т. 1. Л., 1972, с. 72. (Библиотека поэта, большая серия).

[7] «В лирическом заострении всего, что связывает поэтическую мысль с реальностью адресата и собеседника, — важная примета послания», — отмечает В. Грехнев. См.: *Грехнев В. А.* Дружеское послание пушкинской поры как жанр. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1978, с. 33.

[8] Там же.

[9] Амфион, 1815, кн. I, январь, с. 45—46. См. также: *Хвостов Д. И.* Записки о словесности. — В кн.: Литературный архив, т. I. М., 1938, с. 381.

[10] Лицейские лекции (по записям А. М. Горчакова). — Красный архив, 1937, т. 1, с. 142.

lib.pushkinskijdom.ru

словесности не к дидактическому посланию (за годы пребывания в Лицее Пушкиным написано лишь одно подобное послание — его первое печатное произведение «К другу стихотворцу», 1814), а к дружескому.

Жанр дружеского послания был создан на грани различных пересекающихся художественных тенденций и течений. И если справедливо утверждение, что реализм зарождался в недрах предшествующих ему литературных направлений, то жанр дружеского послания наиболее отвечал потребностям реалистического изображения жизни.

К числу структурных особенностей этого жанра следует отнести «балансирование образа адресата на грани несовместимого», «свободу его переходов из одной стихии в другую», благодаря чему «послание открыло источник жизнерадостного и вольного комизма»,[11] сочетание мифологических атрибутов «с некоторыми признаками повседневной обстановки».[12] К этому следует лишь добавить, что послание как жанр отличалось исключительной «отзывчивостью» на требования времени. Поэтому и жанровые границы послания легко раздвигались,[13] вбирая в себя новые элементы как в плане идейно-стилистическом, так и в плане собственно жанровой специфики. В последнем легко убедиться, сопоставив ранние послания Пушкина с посланиями его литературных предшественников — Батюшкова и Жуковского.

* * *

К. Н. Батюшков — один из создателей особого дружеского послания. «Мои пенаты» — это своеобразный переворот в этом жанре; многочисленные ему подражания можно встретить не только у известных поэтов того времени (Вяземского, В. Пушкина, К. Рылеева) — даже Жуковский не избежал обаяния дружеского послания; отдал ему дань и Пушкин-лицеист.

Готовя к печати свой первый сборник («Опыты в стихах и прозе», 1817), Батюшков включил в него 12 посланий: 8 — непосредственно в раздел «Послания», 3 — в «Элегии», а послание «К друзьям» открывает вторую часть «Опытов».

Большая часть посланий Батюшкова — дружеские. Среди них необходимо выделить послания к поэтам: «Мои пенаты», «Ответ Гнедичу», «К Жуковскому», «Послание И. М. Муравьеву-Апостолу», шесть посланий к Гнедичу и др. Можно отметить и послания, обращенные к лицам, связанным с литературной деятельностью и искусством: гр. Виельгорскому, С. С. Уварову. Мотивы этих посланий связаны с литературной судьбой Батюшкова.

Особую разновидность в жанрово-стилевом плане представляют послания-письма: стихотворный текст этих посланий свободно включается в прозаический текст письма.[14] Например, в письме Д. В. Дашкову (1814): «Поклонитесь знакомым; обнимите Блудова и скажите ему, что Батюшков любит его и уважает по-старому. Тургеневу ни слова обо мне:

Ему ли помнить нас
На шумной сцене света?
Он помнит лишь обеда час
И час великий Комитета!»[15]

К этой разновидности посланий можно присоединить и послания из группы «дружеских»: «Послание к Тургеневу», «Ответ Гнедичу», «Послание к А. И. Тургеневу» («Есть дача за Невой. . .»), которые свободно можно отнести к разряду писем в стихах.

В посланиях Батюшкова, особенно 1810-х годов, нет непосредственного обращения к адресату. «Конкретное имя. . . Батюшков заменяет развернутым обращением-характеристикой, в которой сохраняются лишь намеки на отдельные черты адресатов, привычки, по которым их можно узнать».[16] Пушкин усвоил эту поэтическую черту батюшковского послания и широко применял в своем лицейском творчестве («К сестре», «К Дельвигу» и др.). Пушкин продолжил также свойственную Батюшкову традицию непринужденности дружеского послания, творчески развил батюшковские темы (эпикурейство, литературная полемика и др.). Но все это, воспринятое юным поэтом, приобретало у него характер новизны и оригинальности.

---

[11] *Гречнев В. А.* Указ. соч., с. 36.

[12] *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974, с. 39.

[13] Характеризуя, например, дружеские послания И. А. Крылова, Г. А. Гуковский отмечает их отличительную особенность — соединение «элементов любовной лирики, философической оды, сатиры. . .» «Этот сплав, — подчеркивает литературовед, — в сущности утерявший жанровые границы, ближе всего все-таки к будущему дружескому посланию поэтов начала XIX столетия и Пушкина в том числе» (в кн.: И. А. Крылов. Исследования и материалы. М., 1947, с. 217).

[14] Дружеская переписка оказала благотворное влияние на развитие жанра послания. Подробнее см.: *Степанов Н. Л.* Дружеское письмо начала XIX века. — В кн.: *Степанов Н. Л.* Поэты и прозаики. М., 1966, с. 66—90.

[15] *Батюшков К. Н.* Стихотворения. Л., 1941, с. 195. (Библиотека поэта, большая серия).

[16] *Белых Н.* Жанр дружеского послания и духовное общение К. Н. Батюшкова и Н. И. Гнедича. — В кн.: Творчество писателя и литературный процесс. Межвуз. сб. научн. трудов. Иваново, 1981, с. 235.

lib.pushkinskijdom.ru

Послания Батюшкова часто писались по случайному поводу, были наполнены бытовыми деталями, просьбами, литературными заботами. Композиция их нередко страдала отсутствием законченности. Особенно отличались этой незаконченностью его письма-послания. Пушкин же и в письмах-посланиях стремился к артистическому изяществу слога и законченности мысли. Возьмем его послание «Из письма к В. Л. Пушкину». Оно удивительно для юного поэта совершенно по форме. Композиционно стихотворение четко распадается на две части. Первая часть — утверждение желаемого:[17]

Дай бог, чтобы во всей вселенной
Воскресли мир и тишина. . .
. . . . . .
Чтобы Шихматовым на зло
Воскреснул новый Буало —
Расколов, глупости свидетель. . .

Вторая часть — отвержение всего, что было для арзамасцев предметом полемики:

Да не воскреснут от забвенья
Покойный господин Бобров. . .
. . . . . .
И Николев, поэт покойный,
И беспокойный граф Хвостов. . .

С мотивами второй части стихотворения мы встречаемся и у Батюшкова («Видение на берегах Леты», «К Филисе», «Послание к стихам моим», «К Жуковскому»), но у Пушкина они выражаются по-своему — с изящной пародийностью и шутливостью.

В сатирико-дидактических пушкинских посланиях («Моему Аристарху» и др.) также можно обнаружить традиционные мотивы. Сопоставим «К другу стихотворцу» Пушкина с «Посланием к стихам моим» Батюшкова. В обоих стихотворениях одна и та же идея «неотвратимого рока» стихотворства. «О, мой враждебный рок!» — восклицает Батюшков. Пушкин, в свою очередь, в послании «К другу стихотворцу» завидует тем, кто «ко стихам не чувствуя охоты, Проводит тихий век без горя, без заботы». Но элегически посетовав на рок, Батюшков тут же принимается за сатирическое перо. Он не щадит обделенных поэтическим даром стихотворцев, «бедных рифмотворов», которые обретают в награду «не славу, но позор». В каждой его строке — беспощадное жало сарказма:

И бедный Стукодей, что прежде был капрал,
Не знаю для чего, теперь поэтом стал. . .
Плаксивин на слезах с ума у нас сошел:
Все пишет, что друзей на свете не нашел.

«Послание к стихам моим» — образец «литературной» сатиры, созданной карамзинистами. В творчестве поэтов-карамзинистов сатира «деформируется, проникается „домашностью", отпадает характерная для „высоких" сатир XVIII века целевая установка на исправление пороков»,[18] — пишет В. Н. Орлов. «Обличительная, ювеналовская интонация несвойственна Батюшкову как сатирику», — подчеркивает Г. В. Ермакова-Битнер.[19] «Сатирою нельзя переменить нам свет. . . Всяк пишет для себя: зачем же не писать?» И как бы в подтверждение справедливости этой мысли, которую он оспаривал в самом начале послания, Батюшков сетует и на себя самого за то, что не презрел «славы тщетный шум», что не может провести и дня «без рифм, без стоп». Поэт, естественно, ослабляет жало сатиры, когда говорит:

К несчастью моему, мне надобно признаться,
Стихи, как женщины: нам с ними ли расстаться?. .

Пушкин, несомненно, был знаком с этим посланием (оно было опубликовано в 1805 году). Сама идея стихотворения была ему близка. И со свойственной Пушкину склонностью к соперничеству он, оттолкнувшись от этой идеи, придал ей другой тон — тон благосклонной беседы с другом-стихотворцем. Не отказавшись от сатирических выпадов, он сосредоточил пафос стихотворения на озабоченности судьбами поэзии. Самого стихотворца он наделяет условно-литературным именем Аристарх. С удивлением и дружеским укором обращается к нему поэт: «Аристарх! и ты в толпе служителей Парнаса!» Недоверие к творческим силам Аристарха выражается в словах:

Ты хочешь оседлать упрямого Пегаса;
За лаврами спешишь опасною стезей. . .
. . . . . .
Страшися участи бессмысленных певцов,
Нас убивающих громадою стихов!

Избегая убийственно-нарицательных имен Безрифмина, Глупона, Пушкин с помощью перифраза создает образ «бессмысленного певца»:

Под сенью мирною Минервиной эгиды
Сокрыт другой отец второй «Телемахиды».

Поэт отказывается от «сатирического» пера, заменяя его образным назиданием. Он уподобляет себя самого одному мудрому священнику, любителю Бахуса,

[17] Здесь и далее произведения Пушкина цитируются по академическому изданию (1937—1949).

[18] *Орлов В. Н.* Эпиграмма и сатира, т. 1. М.—Л., 1931, с. XXVI.

[19] В кн.: Поэты-сатирики конца XVIII—начала XIX в. Л., 1959, с. 47. (Библиотека поэта, большая серия).

lib.pushkinskijdom.ru

которого прихожане уличили в противоречии самому себе:

Послушайте, — сказал священник
мужикам, —
Как в церкви вас учу, так вы
и поступайте,
Живите хорошо, а мне — не подражайте.

В пушкинском послании, таким образом, последовательно выдержан назидательно-сатирический мотив. От первой строки и до последней поэт сохраняет верность взятому им тону. И в этом выражается не только свойственное ему чувство стиля, но и понимание требований, предъявляемых жанром.[20]

Если Батюшков оказал заметное влияние на создание дружеского послания в творческой практике Пушкина-лицеиста (юный поэт развивает эпикурейские мотивы, мотив скоротечности всего земного — любви, красоты, мотив жестокости времени, которые пронизывают произведения его литературного учителя), то эстафету «высокого» послания Пушкин принял от Жуковского, который в свою очередь принял ее от Державина.

* * *

Послания Жуковского отличаются идейно-стилевым многообразием. Тут и философские мотивы («К Делию», «К Тибуллу»), и философско-этические («К Филалету», «К Блудову», «К Плещееву»), и торжественный лиризм («К Гете»), откровенное дружеское письмо («К Батюшкову»), меланхолия воспоминаний («Тургеневу, в ответ на его письмо»), торжественное послание («Вождю победителей»). В этих посланиях проявляются и лиризм, и «сюжетность» творческого мышления поэта, слышны непосредственные отголоски не только личной жизни поэта, но и тревог его времени. В посланиях В. А. Жуковского нашли отражение и жаркие литературные споры его современников (что отличает послания почти всех арзамасцев и особенно В. Л. Пушкина).[21] Но все же основными мотивами его посланий 1810-х годов остаются: поэт и поэзия, общественная польза, добро, «животворящий труд», уединение, счастье.[22] Тему поэта и поэзии в некоторых своих посланиях Жуковский рассматривает с точки зрения общественной, оценивает поэтическую деятельность, т. е. «Слово», как «Дело», равное по своим задачам деятельности царя, судьи, воина, т. е. самых значительных (с точки зрения современников) деятелей государства.[23] Эта поэтическая идея легла в основу послания Жуковского «Императору Александру» (1814).

Ровно через год шестнадцатилетний Пушкин тоже напишет послание — «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году». Послание Жуковского представляет собой целую поэму, в пять раз превышающую объемом пушкинское послание. Исторические рамки повествования здесь тоже значительно шире. Начинается повествование с коронации Александра, затем переходит к предреволюционному состоянию в Европе. Говоря о французской буржуазной революции, поэт изображает приход Наполеона к власти как зло, ею рожденное. Отсюда священная миссия России и ее царя в освобождении Европы. Воспев Бородино, поэт обращается к европейским событиям: вступление Пруссии в войну с Наполеоном, Кульмская битва, где русские одержали победу над французами (июнь 1813 года), Европейский Союз против Наполеона, вступление русских войск в Париж, возвращение Людовика XVIII, апофеоз Александра.[24]

Если композиционным центром послания Жуковского является антитеза: Наполеон, жестокий тиран, «непобедимости мечтою ослепленный» — и «Благословенный», как называется здесь Алек-

[20] Это первое печатное произведение поэта-лицеиста тесно связано с традицией классического сатирического послания. Так, Б. В. Томашевский в статье «Пушкин и Буало» проводит ряд параллелей между пушкинским «К другу стихотворцу» и сатирами Буало (см. в кн.: Пушкин в мировой литературе. Л., 1926, с. 22—26).

[21] В. Л. Пушкин — автор многочисленных сатирических посланий, направленных против врагов карамзинизма. Об одном таком послании «К В. А. Жуковскому» (1810) Д. И. Хвостов писал в своих заметках: «Сия пьеса сделает шум, поелику метила не в бровь, а в глаз на почтенного. . . Шишкова, но сама по себе не заслуживает никакого внимания» (*Хвостов Д. И.* Указ. соч., с. 370). Послания В. Л. Пушкина вызвали подражания и, без сомнения, оказали воздействие и на послание А. Пушкина «К Жуковскому» (1816), также направленное против членов «Беседы». Впрочем, сам Жуковский был о послании Василия Львовича невысокого мнения. Стихи В. Л. Пушкина «слабы, заключают в себе одну только брань, которая есть бесполезная вещь в литературе. . . Таких раскольников (речь идет об А. С. Шишкове, — *Е. Ч.*) надобно побеждать не оружием В‹асилия› Львовича, слишком слабым и нечувствительным», — пишет он (в кн.: *Жуковский В. А.* Письма А. И. Тургеневу. М., 1895, с. 62—63).

[22] *Мстиславская Е. П.* Указ. соч., с. 150.

[23] См. там же, с. 151.

[24] «Сюжет мой так велик, — писал В. А. Жуковский о своем послании, — что мне надобно было держать себя в узде. . . и излишним богатством отдельных частей не ухлопать целого» (*Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. 12. СПб., 1902, с. 96).

lib.pushkinskijdom.ru

сандр I, то в послании Пушкина композиционно организующей является сама идея Мира. Начинается послание словами «Утихла брань племен» и завершается картиной мирной жизни. Если у Жуковского дается широкий разворот событий, то у Пушкина целая эпоха укладывается в десять строк:

Вотще надменные на родину летели;
Вотще впереди знамен бесчисленных дружин
В могущей дерзости венчанный исполин
На гибель грозно шел, влек цепи за собою:
Меч огненный блеснул за дымною Москвою!
Звезда губителя потухла в вечной мгле,
И пламенный венец померкнул на челе!
Содрогся счастья сын, и, брошенный судьбою,
Бежит... и мести гром слетел ему во след;
И с трона гордый пал... и вновь восстал... и нет!

У Пушкина нет жесткой антитезы. Имени Наполеона сопутствует спокойный объективный тон («В могущей дерзости венчанный исполин»), а цепь трагических и грозных событий уложена всего в две строки:

Бежит... и мести гром слетел ему во след;
И с трона гордый пал... и вновь восстал... и нет!

Если же говорить о самом тоне послания, то в нем чувствуется восторженный читатель послания «Императору Александру» Жуковского. Известен отзыв Пушкина: «Вот как русский поэт говорит русскому царю». В послании Жуковского Пушкин видел образец благородства и независимости «наших талантов» (т. 13, с. 179). Изящество слога, прямое обращение к царю от имени народа — все это, несомненно, восхитило Пушкина.

В послании Пушкина чувствуется, что он старался следовать независимому тону, свойственному произведению Жуковского. Но мы не найдем у него пышных перифразов Жуковского, его велеречивых эпитетов. Обращение Пушкина к царю отличается простотой и безыскусственностью («Русской царь, достиг ты славной цели!», «Тебе, наш храбрый царь, хвала, благодаренье»!). Эта лаконичная манера сама по себе была уже новостью. Но еще большей новостью была смелость, с какой юный поэт в подобного рода послании говорит о себе и обращается при этом не к царю, а к «сынам Бородина»:

Сыны Бородина, о Кульмские герои!
Я видел, как на брань летели ваши строи;
Душой восторженной за братьями спешил.
Почто ж на бранный дол я крови не пролил? . .
Почто великих дел свидетелем не был?

В памяти читателей еще было свежо послание Жуковского, когда появилась публикация послания Пушкина, отмеченного печатью самобытной личности поэта. Сказывалась в нем (очевидно, бессознательно) и вольность тона — чисто пушкинский элемент поэзии.

* * *

Послания — излюбленный жанр юного Пушкина. Они составляют около трети всех лицейских произведений поэта. Уже те 22 послания, которые поэт включил в план 1816—1817 годов, свидетельствуют об исключительном тематическом и идейно-стилистическом разнообразии этого жанра в его поэтической практике. Здесь и послания, написанные «высоким» стилем, повествующие о грозных современных событиях («На возвращение государя. . .»); «дружеские», характерные для арзамасцев, непосредственно описывающие лицейскую жизнь (правда, не без некоторого преувеличения — «К Галичу», «К Пущину», «К сестре» и др.); послания с элементами сатиры («Лицинию»); послания, по своему содержанию приближающиеся к элегиям («К Дельвигу», 1817), и т. д. В этом списке мы находим и неизвестные нам произведения: «Жуковскому»,[25] «Трубецкому», «Бонапарте», «Кюхельбекеру», «Оправданная лень».[26]

Лишь очень приблизительно раннелицейские послания можно отнести к какой-либо одной определенной теме. Обычно в одном стихотворении переплетаются несколько разнообразных и нередко взаимозависимых мотивов. Так, на-

[25] По-видимому, это недошедшее послание написано в 1815 году — о нем сообщает сам Жуковский в письме к П. А. Вяземскому. См.: Лит. наследство, т. 58, 1952, с. 33.

[26] М. А. Цявловский считает вполне допустимым отождествление посланий «Трубецкому» и «Кюхельбекеру» со стихотворениями «Городок» и «К другу стихотворцу» (в кн.: Рукою Пушкина, с. 227). Мы разделяем точку зрения Б. В. Томашевского, считавшего подобные попытки «произвольными» (*Томашевский Б. В.* Пушкин, кн. I. М.—Л., 1956, с. 116). Любопытно, что в тетради А. Краевского стихотворение «Городок» переписано с посвящением «К Г. . .у и к П. . .у» (можно прочесть как «К Галичу и к Пущину»). См.: ИРЛИ, ф. 244, оп. 8, № 25, л. 8 об. С другой стороны, Б. В. Томашевский отождествляет «Оправданную лень» со стихотворением 1816 года «Сон», хотя по жанровой форме его никак нельзя отнести к посланиям (*Томашевский Б. В.* Пушкин, кн. I, с. 116).

lib.pushkinskijdom.ru

пример, в «Городке» (1815) это и описание городка, «безвестностью счастливого», и выражение собственных литературных симпатий, предвидение будущей славы на поэтическом поприще, наслаждение уединенной жизнью, и образы «простых» людей — «добренькой старушки» и «отставного майора», и, наконец, едкая ирония по адресу «сельских нереев». Это раннее послание Пушкина свидетельствует о широкой начитанности поэта, о его постоянном и всевозрастающем интересе к событиям общественной и литературной жизни.[27]

Но все же в этом тематическом разнообразии постепенно выделяется мотив, который станет одним из основных в позднейшем творчестве Пушкина, — размышление о судьбе поэта и его роли в общественной жизни. Обращает на себя внимание готовность юного поэта идти собственным путем, не подражая ни Вергилию («Бова»), ни прославленным современникам («Князю А. М. Горчакову», «Городок», «Батюшкову»). И если в первом своем классицистическом послании «К другу стихотворцу» (1814) Пушкин-лицеист признает, что «колесо Фортуны катится мимо» большинства поэтов, то впоследствии он убедится в этом на собственном опыте.

Но все это лишь подступы к теме, которая займет значительное место в зрелой лирике Пушкина. Вот почему четыре лицейских послания, вошедшие в первый поэтический сборник Пушкина 1826 года и составившие тематически обозначенный цикл, явились своего рода рубежом в развитии темы поэта и поэзии. В послании «Лицинию» (1815) возникает тема назначения поэта как историка своего времени; в послании «Шишкову» (1816) Пушкин отказывается от прежних тем своей лирики, предоставляя их Шишкову, певцу, «увенчанному Эратой и Венерой»; в послании «Дельвигу» (1817) юный поэт сравнивает две различные поэтические судьбы — свою и Дельвига: Дельвиг — поэт, «наперсник богов», «укрытый от забот и бед», и сам Пушкин — поэт от рождения, но рано узнавший «зависть и «клевету»; и, наконец, послание дяде В. Л. Пушкину (1817), в котором поэт-лицеист говорит о том, что хотел бы избрать путь Д. Давыдова — поэта-воина.

Первое, что обращает на себя внимание, — это особый двойной план внутреннего мира лицейского послания Пушкина: образ автора и образ адресата, не сливаясь, составляют поэтическое единство. Наиболее сложен и наиболее интересен вопрос об адресате стихотворения Пушкина «Лицинию». Оно входило в пушкинские сборники 1826 и 1829 годов. Вариант послания, находящийся в тетради Всеволожского,[28] близок к печатной редакции 1826 года. Следовательно, можно предположить, что основная работа над стихотворением была проведена до весны 1820 года (в недошедшем до нас сборнике).

Послание имело подзаголовок «с латинского» (редакция в «Российском музеуме» и тетради Горчакова).[29] Это дало исследователям основание начать поиски источника пушкинского послания в античной литературе. А. Адольф,[30] А. Мален указали на сходство пушкинского послания с сатирами Ювенала, особенно с третьей, причем А. Мален подчеркивал, что Пушкин стремился воспроизвести «общий тон ее».[31] Эту точку зрения разделяли Т. Г. и М. А. Цявловские, считавшие, что кроме «композиции, Пушкин мог взять отдельные мотивы сатиры Ювенала». Цявловские, впрочем, не отрицали, что подзаголовок поставлен для «отвода возможных сближений содержания сатиры с русской действительностью».[32] Этого положения придерживался и Л. Н. Майков [33] вопреки мнению П. А. Плетнева, что подобный подзаголовок был сделан «для шутки».[34]

В те годы, когда Пушкин писал своего «Лицинния», римская тема была особенно популярна. Достаточно вспомнить сатиру М. Милонова «К Рубеллию», его же «Отрывок из Луциллиевой сатиры против его века», произведения Ф. Иванова «Разговор Катона с Брутом» (из Лукановой «Фарсалии»), где упоминаются «народы дикие», ведущие борьбу против Рима, «Послание Катона к Юлию Кесарю». Римской тематикой увлекался и один из лицейских поэтов А. Илличевский: в 1815 году он читает книгу Бланшарда «Плутарх для юношества», мечтает сам продолжить жизнеописания великих людей.[35] Знакомство Пушкина с многочисленными произведениями, посвященными римской тематике,[36] показы-

---

[27] Большинство пушкинских посланий (1813—1815) можно отнести к так называемой «средней форме». Мы пользуемся термином, предложенным Е. П. Мстиславской в цитированной выше статье о посланиях Жуковского (с. 162). Она выделяет «малую» и «среднюю» формы послания: единство построения, однотемье отличают «малую» форму, полифонизм лирической темы — «среднюю».

[28] ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 847, л. 6 об.—7 об.

[29] Там же, № 868.

[30] Сатиры Д. Юния Ювенала. М., 1888, с. 82.

[31] В кн.: *Пушкин*. Собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, т. I. СПб., 1907, с. 212.

[32] ИРЛИ, ф. 244, оп. 27, № 54 (1815), л. 7.

[33] *Пушкин*. Собр. соч. под ред. Л. Н. Майкова, т. I. СПб., 1900, с. 113.

[34] *Плетнев П. А.* Переписка с Я. К. Гротом, т. 2. СПб., 1896, с. 444.

[35] *Грот Я.* Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. СПб., 1899, с. 63.

[36] Б. В. Никольский указал на связь заключительных строк пушкинского по-

lib.pushkinskijdom.ru

вает, как глубоко вжился юный поэт в тему своего сочинения, собирая из всевозможных источников по крупицам материал для создания «типических образов, полных жизни».

Есть все основания на примере этого произведения говорить о синтезе разнородных элементов внутри одного жанра: зачин — типично дружеское послание («Лицинний, зришь ли ты? . .»); написано стихотворение размером торжественного послания (александрийский стих); содержание — сатирическое. Очевидно, жанровые границы послания оказались тесными для выражения творческого замысла поэта, и он расширил их.

«Задача Пушкина, — пишет Д. П. Якубович о «Лицинии», — нарисовать картину древнего Рима, придав ей смысл политической сатиры, обратимой и на. . . современность».[37] Показать русскую действительность и высказать собственный взгляд на нее — эту цель ставил перед собою юный поэт в первом своем гражданском, политическом выступлении. Послание «Лицинию» можно назвать прологом к свободолюбивой пушкинской лирике («Деревня», «К Чаадаеву», «В Сибирь» и др.). Не случайно от редакции к редакции Пушкин усиливает мотив свободолюбия. Если эпиграфом начального варианта послания могли бы послужить слова: «Я людства ненавижу», то основная идея окончательной редакции: «Я рабство ненавижу». В процессе стилистической правки появился и новый акцент конкретно-исторического характера: «О Ромулов народ, скажи, давно ль ты пал?» Слова «давно ль ты пал» позволяют рассматривать изображаемое в исторической перспективе, как упрек некогда великому народу.

Можно предположить, что в 1815 году, когда Пушкин только создавал свое послание, он находился под воздействием «Фарсалии» Лукана, особенно первой книги, где прославляется благородная бедность, закалявшая римлян (периода республики), сменившаяся постепенно богатством для немногих, что обратилось для большинства в нищету и нужду — и в результате:

Консулы права не чтут и его попирают трибуны;
Ликторов связки отсель покупные, народ, продающий
Милость свою за металл, и торг для Рима смертельный,
Торг должностями в борьбе ежегодной на Марсовом поле.[38]

Усилению этого мотива служат изменения, внесенные в образ Дамета. В первой редакции основной характеристикой Дамета служила антитеза: нищета Дамета — пышность Рима:

Дамет, скажи, куда в одежде столь убогой
Средь Рима пышного бредешь своей дорогой?[39]

Эпитеты «нищенская клюка», «изорванный плащ» — внешние черты «седого стоика» — принижали облик Дамета. Вновь обратившись к своему посланию в 1820 году, Пушкин (уже автор «Вольности» и «Деревни») усиливает мотив свободолюбия, антитиранические настроения и акцентирует внимание читателей на другой идее — одиночестве Дамета. Неточный двусмысленный эпитет «с руками за спиною» он заменяет более выразительным «с поникшею главою», выдающим удрученность Дамета — идущего сквозь шумную толпу «седого цинника», «друга истины».

Вопрос об адресате пушкинского послания почти не затрагивался. По мнению Цявловских, Лицинний Пушкина — один из представителей римского плебейского рода (наиболее известен из них Гай Лицинний Красс, трибун 2 в. до н. э.). Выше было замечено, что послание «Лицинию» входит в цикл аналогичных лицейских посланий, где адресатом является поэт, а темой — роль поэта в обществе. В «Лицинии» эта тема приобретает особую остроту. Существенно, что все обличительные реплики адресованы Лицинию, но существенно и то, что выражены они не в описательной форме послания. Лицинний — *очевидец* и *свидетель* происходящего:

Лицинний, *зришь* ли ты. . .
Смотри, как все пред ним смиренно спину клонят;
Смотри, как ликторы народ несчастный гонят! . .
Лицинний, добрый друг! Не лучше ли и нам. . .
Седого циника примером научиться?
С развратным городом не лучше ль нам проститься. . .

Сам тон обращения к Лицинию:

Свой дух воспламеню жестоким Ювеналом,
В сатире праведной порок изображу
И нравы сих веков потомству обнажу

слания и монолога Камиллы в «Горации» Корнеля (Исторический вестник, 1899, № 7, с. 205); Б. П. Городецкий подчеркивал близость «Лицинния» к переводу И. И. Дмитриева сатиры Ювенала о благородстве (*Городецкий Б. П.* Лирика Пушкина. М.—Л., 1962, с. 70); Д. Д. Благой и Г. П. Макогоненко писали о воздействии на «Лицинния» «Песни исторической» Радищева (*Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина. М., 1950, с. 91; *Макогоненко Г. П.* Радищев и его время. М., 1956, с. 669—670).

[37] *Якубович Д. П.* Античность в творчестве Пушкина. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии, кн. 6. М.—Л., 1941, с. 122.

[38] *Лукан.* Фарсалия. М., 1951, с. 12.

[39] ИРЛИ, ф. 244, оп. I, № 868.

lib.pushkinskijdom.ru

также дает основание предполагать в нем собрата по перу.

Известны три писателя, носящих имя Лициния: поэт-комедиограф 2 в. до н. э., писатель-антиквар, трижды консул, соузник Веспасиана (I в. н. э.) и Гай Лициний Кальв — известный оратор и поэт, противник Цезаря, друг Катулла, автор эпиграмм. По нашему предположению, последний мог быть адресатом пушкинского послания. Поэт обращается к Лицинию не просто как к непосредственному свидетелю упадка некогда гордого Рима — юный поэт ищет собрата по перу и находит его среди поэтов древнего Рима.

Не исключено, что сама идея обращения к Лицинию была подсказана Пушкину Катуллом. «Друг Лициний! Вчера, в часы досуга. . .» — обращается Катулл к поэту-современнику, автору стихотворений, отличавшихся «остроумием и блеском»:

Мы писали стихи поочередно,
Упражнялись в цезурах и размерах,
Пили, шуткой на шутку отвечая,
И ушел я, твоим, Лициний, блеском
И твоим остроумием зажженный.[40]

Подобно Катуллу, Пушкин обращается к Лицинию как к поэту-единомышленнику, призывая его бежать из Рима, «в прохладу древних рощ»,[41] уединенное место для творчества.

Тема бегства из мира зла и порока, несправедливости и угнетения связана с воздействием на поэта-лицеиста карамзинской традиции. Но если Карамзин «прославляет равнодушие к судьбам других людей», то «Пушкину чужда подобная философия. Бегство его героя — это прежде всего *вызов*, протест, нежелание смириться».[42]

Это единственный в посланиях Пушкина случай *перевоплощения*, что вызвано, очевидно, необходимостью стилистического сближения образа автора и образа адресата. Адресаты других посланий Пушкина — современники поэта, и необходимость такого перевоплощения отпадает сама собой. Однако черта эта — максимальное сокращение расстояния, стилистического и речевого, между образом автора и образом адресата — присуща больше дружеским посланиям Пушкина.

Следующее послание, вошедшее в сборник, обращено к другу Пушкина, Александру Шишкову, который стремился подражать Пушкину-лицеисту «не только в стихах, но и в юношеских увлечениях».[43] Они познакомились в 1816 году, в Царском Селе, где в то время стоял гусарский полк, в котором служил молодой Шишков. Об их дальнейших встречах ничего не известно, но дружеские отношения навсегда остались между ними, и поэтому письмо Шишкова, начинавшееся словами «Милостивый государь, лестное ваше знакомство» и т. д., вызвало недоумение Пушкина, который советует товарищу юности «быть с ним на старой ноге» (т. 13, с. 75).[44]

Лирическое наследие А. Шишкова 1810-х годов не сохранилось,[45] но, по всей видимости, Пушкин довольно высоко ценил его поэтический талант, что видно и из самого послания, и из письма Пушкина: «Что стихи? Куда зарыл ты свой золотой талант? . . Если есть у тебя что-нибудь, пришли мне — право, сердцу хочется» (т. 13, с. 76). Знакомство с лирикой Шишкова 1820-х годов убеждает, что оценка Пушкина была все же несколько преувеличена: особой оригинальностью произведения А. Шишкова не отличались.

В первой редакции стихотворения в обращении к Шишкову Пушкин касается основных мотивов его поэзии

Пой сердца юного кипящее желанье,
Красавицы твоей упорство, трепетанье,
Со груди сорванный завистливый покров,
Стыдливости последнее роптанье
И страсти торжество на ложе из цветов.

Как видим, поэзия молодого Шишкова — в духе батюшковской ранней лирики. Цитируемые образы настолько слились с литературной традицией, что стали устойчивыми литературными штампами: «завистливый покров», «ложе из цветов», «в объятиях Лаис утраченные ночи» и т. д. Пушкин отказывается от подобных тем:

---

[40] *Катулл Гай.* Лирика. М., 1957, с. 60.

[41] Эти строки дали повод некоторым исследователям писать об эпикуреизме Пушкина в этом послании. См., например: *Любомудров С.* Античный мир в поэзии Пушкина. М., 1899, с. 14—15. Б. Г. Реизов подчеркивает: «Свободолюбивый сын Рима ищет свободы у камелька за дедовским фиалом, куда не достигнет народное волнение. Патриотическое негодование превращается в чистейший эпикуреизм. . .» (Вопросы литературы, 1966, № 12, с. 110). Однако слова Пушкина о «народном волненье» относятся, видимо, к тем толпам, которые «пред идолом безмолвно пали в прах», забыв, что именно свобода принесла их стране славу и величие. Это-то и заставляет героя навсегда покинуть «развратный город».

[42] *Макогоненко Г. П.* Радищев и его время, с. 672.

[43] Русская старина, 1896, № 9, с. 577.

[44] Подробнее об А. Шишкове см.: *Мальцев М. И.* А. А. Шишков и декабристы. — Тр. Томск. ун-та, 1950, т. 112, с. 311—361; *Шадури В.* Друг Пушкина А. А. Шишков и его роман о Грузии. Тбилиси, 1951.

[45] Самое раннее из дошедших до нас произведений Шишкова — «Преложение двенадесятого псалма 12-летним отроком Александром Шишковым в 1811 г.», — по словам П. Щеголева, — «единственная дань классицизму» молодого Шишкова. См.: *Пушкин.* Собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, т. I, с. 364.

lib.pushkinskijdom.ru

Дерзну ль тебя я воспевать,
Когда гнетет меня страданье,
Когда на каждое мечтанье
Унынье черное кладет свою печать.

Послание написано Пушкиным в год увлечения элегией — тоска, грусть неизменно входят в его элегическую лексику.

Вторая редакция свидетельствует о своеобразной динамике поэтического мировосприятия поэта: он отказывается от уныло-элегического напева, свойственного ранее написанным стихам. Иной становится композиция стиха. Ее определяет резкая антитеза: сам поэт — Шишков. Если для образа Шишкова характерны эпитеты «веселье резвое», «нимфы Геликона твою счастливую качали колыбель», «балованный питомец Аполлона», «поэт, увенчанный Эратой и Венерой», то для себя Пушкин берет другие образы: «Уснув меж розами, на тернах я проснулся», «Не долго снились мне мечтанья муз и славы». Воспевать любовь и радость может только поэт, «увенчанный Эратой и Венерой». «Тебе, балованный питомец Аполлона, С их лирой соглашать игривую свирель», — пишет Пушкин о Шишкове.

Послание явилось важнейшим моментом в духовной биографии Пушкина. Он расставался с эпикурейскими мотивами своей поэзии («пел вино водяными стихами», «мечтательных Дорид и славил и бранил» и т. д.), убежденный в душе, что они удел таких поэтов, как Шишков. Прежняя анакреонтическая тематика казалась Пушкину уже минувшим этапом.

Своеобразным рубежом в раннем творчестве Пушкина является и послание «Дельвигу». Пушкин-лицеист еще полон внутренних противоречий. Он спорит с «грозным Аристархом» о возможности избежать писания «престопного вздора», который требует трехдневного труда, и вместе с тем, говоря о Шаховском, признает, что тот «никогда не хотел учиться своему искусству и стал посредственный стихотворец» (т. 12, с. 302). С одной стороны, писать стихи — это «небрежно стансы намарать» («Послание к Юдину», 1815), «на рифмах вдруг заговорить» («Моему Аристарху», 1815; см. также «К Галичу», «Послание к Галичу», 1815). С другой стороны, в сатире «Тень Фонвизина» (1815), говоря о застое в современной поэзии, Пушкин признает:

Когда Хвостов трудиться станет,
А Батюшков спокойно спать,
Наш гений долго не восстанет. . .

Трудиться должен истинно талантливый поэт, а труды Хвостовых—Рифматовых и им подобных не принесут никакой славы русской поэзии — эта мысль проходит через пушкинские произведения 1815—1817 годов.

Перед Пушкиным приоткрывается завеса над будущим. «. . .Решился я — без страха в трудный путь», — признается он в послании «К Жуковскому» (1816) и обращается за помощью к парнасским жрецам, «природой и трудом воспитанным певцам». Так, постепенно оставляя эпикурейские мотивы («К Пущину», «Мое завещание. Друзьям» и др.), приходит юный поэт к одной из основных тем своего дальнейшего творчества — размышлению о судьбах поэта и поэзии.

А. А. Дельвиг начал печататься первым из лицеистов: в июньской книжке «Вестника Европы» за 1814 год было помещено его стихотворение «На взятие Парижа». «Любовь к поэзии пробудилась в нем рано, — пишет Пушкин в воспоминаниях о Дельвиге. — Он знал почти наизусть Собрание русских стихотворений, изданное Жуковским. С Державиным он не расставался. Клопштока, Шиллера и Гельти прочел он с одним из своих товарищей. . . Первыми его опытами в стихотворстве были подражания Горацию. Оды К Диону, К Лилете, Дориде писаны им на пятнадцатом году и напечатаны в собрании его сочинений без всякой перемены. В них уже заметно необыкновенное чувство гармонии и той классической стройности, которой никогда он не изменял» (т. 11, с. 273, 274).

По лицейским стихотворениям Пушкина можно без труда представить себе вечного ленивца Дельвига. Например, в стихотворении «Пирующие студенты» (1814):

Дай руку, Дельвиг! Что ты спишь?
Проснись, ленивец сонный!

Нельзя не заметить, что некоторые строки пушкинского послания, как и сама тональность, навеяны образом Дельвига:

Любовью, дружеством и ленью,
Укрытый от забот и бед,
Живи под их надежной сенью;
В уединении ты счастлив: ты поэт.

Основная тональность послания — элегическая. При этом следует сказать, что все прощальные послания Пушкина, обращенные к друзьям-лицеистам («Князю А. М. Горчакову», «Разлука» («Кюхельбекеру»)), не имеют существенного отличия от «Элегии» («Опять я ваш. . .»). Это свидетельствует о том, что жанр послания в поэзии Пушкина периода окончания Лицея наполняется новыми мотивами. И нет ничего удивительного в том, что в послании «Дельвигу» мы читаем элегические строки:

Но все прошло — и скрылись в темну даль
Свобода, радость, восхищенье;
Другим и юность наслажденье:
Она мне мрачная печаль!

Элегическими мотивами особенно богата лицейская редакция послания; она буквально пестрит характерными для элегии тех лет образами: это и пышные

lib.pushkinskijdom.ru

перифразы («стыдливой Грации внимает он советы», «Пускай они манят На край погибели любимцев обольщенных». «Исчез священный жар! Забвенью сладких песней дар И голос струн одушевленных!»), и развернутые сравнения («Погиб на утре лет, Как ранний на поляне цвет, Косой безвременно сраженный»), и эпитеты («зрак кровавый», «сокрытый яд», «на жертву обреченный»), и др.

Послание Дельвигу подверглось значительной переработке. Поэт сокращает (и очень резко) объем стихотворения (52 строки в лицейской редакции, а в тетради Всеволожского и издании 1826 года Пушкин оставил лишь 27).

Окончательная редакция послания — наглядный пример становления стиля поэта. Пушкин решительно отбрасывает романтически-расплывчатые эпитеты (что характерно для всех окончательных редакций лицейских стихотворений, вошедших в сборник 1826 года): «Вдали забот и мрачных бед» он заменяет более реалистическим образом «Укрытый от забот и бед». Столь же решительно Пушкин убирает ставшее традиционным воспоминание о первых шагах молодого поэта: «Украсив розами поэта первый путь». В окончательной редакции мы не найдем устойчивых литературных штампов, характерных для поэтов-элегиков: «Погиб на утре лет, Как ранний на поляне цвет», «Гроб несчастного, в пустыне мрачной, дикой. Забвенья порастет ползущей повиликой», «стыдливой Грации внимает он советы», «низкой клеветы во мгле сокрытый яд».

От редакции к редакции углубляется представление Пушкина и о поэтическом призвании. В окончательном тексте послания «Дельвигу» Пушкин вспомнит свой поэтический путь, свои детские произведения как труд «одушевленный» (заменив первоначальное «голос струн одушевленных»). Характерно, что это послание, ставшее поворотным моментом в духовной биографии Пушкина, когда он впервые решает для себя вопрос о высоком профессионализме поэта, особенно богато средствами поэтической выразительности. Оно явилось итогом «труда одушевленного» и упорного. Содержание стихотворения и его изобразительно-звуковые средства в окончательной редакции составляют неразрывное художественное единство. Послание обращает на себя внимание разнообразием музыкальных и художественно-выразительных деталей: это зевгма («вдунялИ Искру вдохновенья»), рондо («укрытый ОТ забОТ», «Его баюкают камены МолодыЕ», «Я лирных звуков паслажденьЯ», «И тайный указалИ путь»), пролепс («ЛюбовЬЮ, дружеством и ЛенЬЮ», «И С перСТом на уСТах хранят его покой», «промыСел ВыСокий и СВятой»), силлепс («ОДУшевленный трУД и слезы вДОхновенья»).

И, наконец, своеобразное по композиции послание «В. Л. Пушкину». Послание это, написанное к моменту прощания с Лицеем, интересно в двух отношениях. Прежде всего, оно непосредственно связано с темой, так живо волновавшей поэта, — о выборе дальнейшего жизненного пути. Тема эта рассматривалась Пушкиным-лицеистом в посланиях «К Дельвигу», «К Галичу», «Юдину», «К Каверину», «Товарищам». Кроме того, по своей форме послание, вернее часть, опубликованная в сборнике 1826 года, любопытно тем, что образа адресата (В. Л. Пушкина), как любое другое дружеское послание, не воссоздает.[46] Видимо поэтому оно было опубликовано под заглавием «Отрывок». Нельзя не заметить, что три послания: «Катенину», «Алексееву» (оба 1821 года) и «Чаадаеву» (1824), также включенные в сборник, имеют ту же особенность: образ автора в них совершенно вытесняет образ адресата, что было нетрадиционным для такого рода посланий.

В послании «В. Л. Пушкину» это было связано с созданием второго, внутреннего плана стихотворения: место традиционного адресата занимает образ неназываемого в стихотворении Давыдова. Поэт-лицеист хочет посвятить себя военной службе и поэзии, как и его кумир Денис Давыдов («О ком за песни, за дела Гремит правдивая хвала»).

Если мы обратимся к лицейским годам, к переписке лицеистов, то увидим, что стихотворения Д. Давыдова были очень популярны в Лицее. Так, лицеист Горчаков посылает своим родным гусарские послания Давыдова;[47] более того, одно из стихотворений Давыдова, принесшее ему огромную популярность в России и известное лишь по рукописным источникам, сохранилось в архиве Горчакова и печатается именно с копии, находящейся в этом архиве.[48] Первая элегия Давыдова (1814—1815), изданная лишь в 1821 году, также сохранилась в архиве Горчакова, переписанная рукой Пушкина.[49] В 1815 году Пушкин записывает в свой лицейский дневник известный анекдот о Давыдове и Багратионе (т. 12, с. 295); в 1816 году в письме к Вяземскому он цитирует строки из послания его к Давыдову (т. 13, с. 3). «Я ни до каких Давыдовых, кроме Дениса, не охотник» (т. 15, с. 32) — эти пушкинские слова характеризуют отношение Пушкина к Давыдову на протяжении всей его

[46] Совершенно иную картину представляет первая редакция, создающая образ В. Л. Пушкина, автора многочисленных сатирических посланий, призывающего и племянника «кропать посланья Лиде» и подражать слогу Дмитриева.

[47] Красный архив, 1936, т. 6, с. 179, 180.

[48] См.: *Давыдов Д.* Полн. собр. стихотв. Л., 1933, с. 226.

[49] *Зильберштейн И. С.* А. С. Пушкин и его литературное окружение. М., 1938, с. 35.

lib.pushkinskijdom.ru

жизни. И хотя в «Городке» (1815) мы не встречаем имени Давыдова в числе пушкинских литературных кумиров, знакомство его с поэзией героя-партизана можно отнести к самым первым лицейским годам.

В лицейской лирике Пушкина мы найдем немало стихотворений, навеянных военной лирикой Давыдова: «Пирующие студенты», «Казак», «Наездники», «Усы» (при публикации в 1831 году в альманахе «Эвтерпа» эта «философическая ода» была приписана Давыдову), «Воспоминание» («К Пущину»).[50] Военно-любовные песни Дениса Давыдова вызвали подражания, пробовал себя в этой области и Батюшков, но Пушкин отрицательно отнесся к этой попытке.[51]

Юного Пушкина Давыдов привлек не только самобытным словом. Ему был близок психологический и нравственный мир поэзии Давыдова — этот разлив свободолюбия, широта русской души, патриотический пыл, и «чувств расстроенных язык разнообразный», и стих «порывистый, несвязный», и, наконец, раскованность поэтического стиля. Благотворность влияния на юного поэта творчества Давыдова была также и в том, что для Давыдова «не существовало принципиальной разницы между „высокими" и „низкими" словами», «те и другие свободно объединялись в непринужденной речевой манере его героя».[52] Именно непринужденность повествования, живой, разговорный язык отличают «давыдовские» стихи Пушкина.

Послание «В. Л. Пушкину» выдержано в энергичной стилевой манере Давыдова.[53] Пушкин прибегает к свойственному Давыдову приему поэтической антитезы, всегда неожиданной: «Что восхитительней, живей. . . Войны, сражений и пожаров». Поражает и антитетичность самих эпитетов, также присущая Давыдову («мил и страшен миру», «бессмертный трус Горации», «кровавых и пустых полей»). Все эти поэтические средства нацелены на главное — постоянное противопоставление скромного образа жизни солдата тем, кто живет в «принужденьях света». Стихотворение распадается как бы на две части: первые пятнадцать строк воссоздают ту идеализированную гусарскую жизнь (воспетую самим Давыдовым), к которой стремился юный Пушкин; последние шесть строк — образ Давыдова. Он изображен таким, каким известен самому Пушкину: популярный поэт и в то же время военный, один из зачинателей партизанского движения:

Кто славил Марса и Темиру
И бранную повесил лиру
Меж верной сабли и седла!

Лицейские послания Пушкина — своеобразное и яркое отражение того идейно-стилистического и сюжетно-тематического многообразия, которые отличали этот жанр в русской поэзии начала XIX века. Неоднократные обращения Пушкина к текстам лицейских стихотворений, многочисленные исправления (стилистические, смысловые и др.), которым подверглись лицейские редакции в 1817—1825 годах, свидетельствуют о критическом отношении поэта к раннему периоду своего творчества. Пушкин год от года все строже подходит к своим юношеским произведениям, стараясь выбрать те стихотворения, которые свободно бы «вписывались» в его зрелую лирику, были бы «достойны» ее. Это относится и к лицейским посланиям.

Работая над своим первым поэтическим сборником, Пушкин исключает целый ряд своих лицейских произведений, жертвуя в основном посланиями (преимущественно 1814—1815 годов): в плане 1816 года — 22 послания, в Лицейской тетради — 13, в тетради Всеволожского — 4; четыре послания вошли и в сборник 1826 года.

Появление четырех лицейских посланий — «Лицинию», «Шишкову», «Дельвигу», «В. Л. Пушкину» — в этом поэтическом сборнике вполне закономерно и оправдано всем ходом творческой мысли поэта. Четыре названных послания, отражающие переломные моменты в духовной биографии Пушкина, тесно связаны с одной из основных тем его лирики 1820—1830-х годов — размышления о поэте и его судьбе, о его независимости, о его роли в современном обществе.

---

[50] Стихотворение это было написано после случая с гогель-могелем. «Гогель-могель — ключ к посланию Пушкина ко мне», — пишет Пущин и приводит экспромт Пушкина в подражание стихам Д. Давыдова «Мудрость» (анакреонтическая ода, 1807), ошибочно приписав первые строки давыдовского стихотворения И. И. Дмитриеву. См.: Пушкин в воспоминаниях и рассказах современников. Л., 1936, с. 53—56.

[51] По поводу стихотворения Батюшкова «Разлука» (1812—1813) Пушкин написал: «Цирлих манирлих. С Д. Давыдовым не должно и спорить» (т. 12, с. 277).

[52] *Орлов В.* Пути и судьбы. М.—Л., 1968, с. 92.

[53] В воспоминаниях П. И. Вяземского отмечено, что в юности Пушкин «старался подражать Давыдову в кручении стиха» и «усвоил его манеру навсегда». См.: *Вяземский П. П.* А. С. Пушкин по документам Остафьевского архива и личным воспоминаниям. СПб. 1880, с. 71; см. также письмо Д. Давыдова к П. А. Вяземскому от 29 января 1830 года (в кн.: Старина и новизна, 1917, кн. 22, с. 43).

lib.pushkinskijdom.ru

Б. Я. Виленчик

ВОЗМОЖНЫЕ ИСТОЧНИКИ СТИХОТВОРЕНИЯ ПУШКИНА «ГУСАР»

Впервые на то, что источником стихотворения Пушкина «Гусар» (дата написания — 16 апреля 1833 года) является повесть О. Сомова «Киевские ведьмы» (дата выхода альманаха «Новоселье» с этой повестью — 19 февраля 1833 года), указал В. Д. Комовский в письме к А. М. Языкову от 16 октября 1833 года.[1] Подробно сходство повести и стихотворения было рассмотрено В. В. Даниловым в 1910 году.[2]

А вот что пишет Н. П. Андреев в комментарии к «Пропавшей грамоте» Гоголя: «Изложение у Гоголя напоминает... народные рассказы о шабаше ведьм, о пребывании у чертей музыкантов, сапожников, портных и т. п. . . Сюда же относится и „Гусар“ Пушкина. . . Чудесный конь, полученный дедом, в народных рассказах обычно оказывается затем кочергой и т. п. (ср. «Гусар»: «Не конь — а старая скамья»); у Гоголя же конь этот просто пропадает».[3] Как видим, Н. П. Андреев указывает на одинаковые фольклорные источники финалов «Пропавшей грамоты» и «Гусара». Подобным же образом выявив общие фольклорные источники «Киевских ведьм» и «Гусара», Н. В. Измайлов заключает: «Нетрудно заметить — и комментаторы давно это сделали — сюжетное сходство между повестью Сомова и балладой Пушкина „Гусар“. . . Возможно, что тема баллады была подсказана Пушкину повестью Сомова. . .»[4] Итак, наличие общих фольклорных источников отнюдь не исключает взаимного влияния использующих эти общие источники произведений.

Укажем здесь, что к весне 1833 года близкие отношения Пушкина и Сомова уже прекратились,[5] в то же время отношения Пушкина и Гоголя активно развивались. Нет необходимости напоминать о впечатлении, произведенном на Пушкина в 1831 году первой книжкой «Вечеров на хуторе близ Диканьки», заканчивавшейся «Пропавшей грамотой», о его защите «Вечеров» от враждебной критики. «В последние годы жизни Пушкина Гоголь, как следует думать, и был наиболее авторитетным „консультантом“ по вопросам, относящимся к украинскому языку, фольклору и быту», — пишет Ф. Я. Прийма.[6] Все изложенное, как нам кажется, дает основания предположить, что отсутствующий в повести Сомова «конь» (герой Сомова для возвращения домой получает от ведьмы лопату) попал в балладу Пушкина из «Пропавшей грамоты».

Прежде всего заметим, что у Жуковского—Саути в «Балладе, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне. . .» (1814—1831) страшный конь уносит колдунью в ад:

И ко вратам пошла она с врагом. . .
Там зрелся конь чернее ночи.
Храпит, и ржёт, и пышет он огнем,
И как пожар пылают очи.

Такой же конь уносит в ад разбойника Роллона (Жуковский—Уланд, «Рыцарь Роллон», 1832):

Черные рыцари едут попарно; ведет
Сзади слуга в поводах вороного коня;
Черной попоной покрыт он; глаза из
огня.

В «Гусаре» и «Пропавшей грамоте» нечистая сила дает коня по требованию героя, и на этом коне герой, наоборот, покидает ад.

В. В. Данилов рассматривал «Киевских ведьм» не только как источник сюжета «Гусара», но и как единственный источник его образной системы, с чем нельзя согласиться. Так, строчки «Гусара» «То ль дело Киев! Что за край! Валятся сами в рот галушки» явно соотносятся с известной сценой из «Ночи перед Рождеством»: Пацюк сначала пьет из стоящей перед ним миски жижу с галушками, а затем на полу перед ним оказывается тарелка с варениками, которые сами прыгают ему в рот.

В. В. Данилов замечает: «Стихи Пушкина в описании шабаша ведьм: „Свистят и в мерзостной игре Жида с лягушкою венчают“ также совпадают с рассказом Сомова, в описании которого фигурирует жид-великан: черта совершенно оригинальная, особенно говорящая о влиянии Сомова на Пушкина».[7] Черта действи-

---

[1] *Садовников Д. Н.* Отзывы современников о Пушкине. — Исторический вестник, 1883, декабрь, с. 538.

[2] *Данилов В. В.* Источник стихотворения Пушкина «Гусар». — Русский филологический вестник, 1910, т. LXIV, с. 243—252.

[3] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. I. [М.], 1940, с. 535.

[4] *Измайлов Н. В.* Фантастическая повесть. — В кн.: Русская повесть XIX века. Л., 1973, с. 153.

[5] *Ваццуро В. Э.* «Северные цветы». История альманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978, с. 248—250.

[6] *Прийма Ф. Я.* Пушкин и украинское народно-поэтическое творчество. — В кн.: «. . .И назовет меня всяк сущий в ней язык. . .». Ереван, 1975, с. 206.

[7] *Данилов В. В.* Указ. соч., с. 251.

lib.pushkinskijdom.ru

тельно оригинальная, но у Пушкина нет «жида-великана», а есть просто жид как отрицательный персонаж. Вообще же это двустишие соотносится и с «Бесами»:

Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают. . .

и с 4-й «песнью западных славян» «Феодор и Елена»:

Жид сказал: «Ступай на кладбище,
Отыщи под каменьями жабу. . .»

Поскольку «Гусар» был написан сразу после прочтения «Киевских ведьм», Пушкина, видимо, заинтересовал прежде всего сам сюжет, а образы-детали возникали в процессе написания на основе уже «отстоявшихся» образов-деталей «Вечеров на хуторе», «Бесов» и т. д.

Гусар Пушкина смел, холоден, горд, в то время как казак Сомова — существо ревнивое и страдающее (жена-ведьма в финале высасывает у него кровь — с его согласия). Дед Гоголя схож характером с пушкинским гусаром; к тому же погибает только конь деда, но бесы заменяют его другим конем, подобным коню гусара. В «Грамоте» «центр тяжести» сюжета находится «здесь», фабула — возвращение деда с шапкой и грамотой, сопровождающееся пробуждением от сна, т. е. возвращение «оттуда», из мира бесов, «сюда», в мир живых, поэтому столь эффектным оказывается финал с конем. Нечисть препятствует возвращению (пробуждению) героя, но дед спасается с помощью религии — он крестит заколдованные карты и возвращает им их истинный вид, а затем получает коня после угрозы перекрестить самих ведьм. У Сомова же «центр тяжести» сюжета находится «там», возвращение казака оказывается мнимым: как живой человек, увидевший шабаш ведьм, он должен быть умерщвлен. Главное у Сомова — описание наблюдения казака за женой, подготовки «полета» и самого шабаша. В «Гусаре» путь «туда» и происходящее «там» сопоставимы с повестью Сомова, а путь «оттуда» — с финалом «Пропавшей грамоты» (заменившим финал «Киевских ведьм»), из которого исключены и «магические» препятствия, и их религиозные преодоления. В отличие от «Грамоты» ведьмой оказывается любовница героя (у Сомова — жена), но герою не мешают чувства, он привык к опасностям.

Однако Гоголь уже в 1833 году начинает писать повесть «Вий», в которой герою не удается спастись с помощью религии, хотя он и семинарист, и дело происходит в церкви, и он читает над ведьмой религиозные тексты. «Вий» соотносится, как известно, и с украинскими фольклорными сюжетами, и с «Балладой о старушке» Жуковского—Саути.[8]

Церковь разрешила напечатать написанную в 1814 году «Балладу о старушке» только в 1831 году, после того как Жуковский «вывел Сатану из Храма», поскольку в тексте 1814 года «враг» входил в церковь, чтобы забрать ведьму в ад. В тексте 1831 года:

И он предстал весь в пламени очам
Свирепый, мрачный, разъяренной,
Но не дерзнул войти он в божий храм,
И ждал пред дверью раздробленной.[9]

У Гоголя же бесы так и застывают на стенах храма, не успев выскочить до крика петуха. Священник появляется уже после этого и не остается отправлять службу в осквернённой церкви. Если у Жуковского ведьма, умолив сына-черноца молиться за нее, пытается спастись от Сатаны, то у Гоголя ведьма лицемерно просит отца пригласить Хому читать над ее гробом молитвы. Ведьма тут — союзница бесов против Хомы, что возвращает нас снова к «Киевским ведьмам» (в которых ведьма, однако, намеревается спастись с помощью монастыря, но не успевает это сделать и все же губит героя) и к «Гусару», только «любовь» у Сомова и «приключение» у Пушкина заменились в «Вие» смертельной ненавистью.

Все упоминавшиеся здесь произведения связаны сюжетной связью, а «Вий» является, так сказать, их итогом.

---

[8] См.: *Жуковский В. А.* Стихотворения, т. I. Л., 1939, с. 393—395 (примечания Ц. Вольпе); *Измайлов Н. В.* Указ. соч., с. 155, прим. 45.

[9] *Жуковский В. А.* Стихотворения, т. I, с. 347.

А. А. Демченко

Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ ВО 2-М КАДЕТСКОМ КОРПУСЕ

(ПО НОВЫМ МАТЕРИАЛАМ)

По окончании Петербургского университета в 1850 году Чернышевский решил остаться в столице и через И. И. Введенского начал хлопоты о службе в одном из военных учебных заведений. «В половине октября», как сообщал Чернышевский в письме к М. И. Михайлову, удалось поступить во 2-й кадетский кор-

lib.pushkinskijdom.ru

пус на должность репетитора русского языка и словесности.[1] Однако пребывание в корпусе продолжалось недолго в связи с переездом в Саратов, где он получил место старшего преподавателя русской словесности. Увольнение состоялось 10 марта 1851 года. Дата установлена нами на основании архивного «Списка офицеров и учителей, коим следуют за истекшую январскую треть квартирные деньги». Чернышевский значится здесь «не имеющим чина частным преподавателем».[2]

Спустя два года Чернышевский вновь приезжает в Петербург. Этот приезд (он прибыл сюда с женой 13 мая 1853 года) осмысливался им как возвращение, связанное с реализацией давно намеченного плана, в котором двум саратовским годам отводилась лишь эпизодическая, подготовительная роль. Прежде всего важно было получить ученую степень, открывающую путь к университетской кафедре. Не оставлена мысль о журналистской деятельности.

Подготовка к магистерским экзаменам и к защите диссертации могла осуществиться лишь при условии твердого материального обеспечения. Надежный ежемесячный заработок в тех условиях могла дать только служба, и Чернышевский сразу же по приезде стал добиваться перевода в штат 2-го кадетского корпуса. Он искал штатной должности (можно было устроиться там же постоянным репетитором) еще и потому, что на этом настаивал отец. В письме к сыну от 31 июля 1853 года Гавриил Иванович писал: «Приискал ли ты, милый мой Николенька, себе место в каком-либо учебном заведении? Частная служба не полезна в будущем. Пожалуй — пристройся где-нибудь в казенном месте, чтобы лета и силы не истощались даром. С нетерпением жду этой вести».[3] В письме от 21 августа он снова беспокоится: «Служба твоя. . . опять во 2-м корпусе. Только об одном прошу, чтобы она была не частная, а казенная» (XIV, 795). Чернышевский отвечал 30 августа, что служба, «конечно, будет считаться казенною, а не частною службою», что отношение о переводе уже послано в Казанский учебный округ (XIV, 238, 239). Все это время (до 10 сентября) он пользовался разрешением числиться в отпуске,[4] а приказом от 27 августа определен учителем во 2-й кадетский корпус.[5] Однако этот приказ еще не был зачислением в штаты. В архивном «Списке гг. офицеров, чиновников и учителей», датированном 27 августа, имя Чернышевского еще не значилось. Списка за следующий месяц не сохранилось, а в октябрьском (29 числа) отмечено: «Состоящий в чине 9 класса учитель русской словесности; вступление в службу 1851 г.» Запись сделана в графе «Приватно преподают». В списке от 30 декабря Чернышевский вычеркнут из этой графы и приписан к штатным учителям 3-го рода.[6] Официальное утверждение в этой штатной должности переводом из Саратовской гимназии состоялось 24 января 1854 года.

Со службой во 2-м кадетском корпусе связаны два года жизни Чернышевского. В огромной литературе о писателе этот период до сих пор остается белым пятном: не выяснены условия службы, многие ее подробности; разноречиво толкуется биографами факт увольнения.

Протекцию в переводе оказал все тот же И. И. Введенский. «Введенский очень расположен ко мне, — писал Чернышевский отцу 14 сентября, — и если не успею я в скором времени найти себе лучшего, то в военно-учебных заведениях мне служить будет приятно» (XIV, 241). Однако на службу Чернышевский смотрел как на временную и вынужденную, хотя в выполнении поручений был чрезвычайно обязателен. Так, в 1853 году (с 14-го по 21 ноября) он пропустил всего полтора часа занятий, и то по болезни (у других преподавателей — бо́льшие пропуски без уважительных причин), при этом, как видно из инспекторского журнала, ни разу не опоздал ни на один урок.[7] Преподавал он русскую словесность и теорию поэзии. В первый год ради заработка соглашался вести некоторые уроки за Введенского в 1-м кадетском корпусе и Дворянском полку (см.: XIV, 231, 237).

Одновременно с Чернышевским русский язык и словесность во 2-м корпусе преподавали Н. Я. Прокопович, В. П. Классовский, И. А. Шестаков, Н. С. Кириллов, М. И. Сухомлинов, В. П. Лободовский, Н. Л. Ломан. Первых четырех он знал по прежней службе, особенно хорошо — В. И. Классовского, с которым впервые познакомился еще будучи студентом. В письме к М. И. Михайлову в 1850 году он назвал Классовского «человеком глуповатым и отсталым» (XIV, 206). Рецензируя впоследствии его «Грамматические заметки» (СПб., 1855) и «Русскую грамматику» (СПб.,

---

[1] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. XIV. М., 1949, с. 208. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[2] ЦГВИА, ф. 315, оп. 1, № 11653, л. 2, 3, 5, 10, 13.

[3] ЦГАЛИ, ф. 1, оп. 1, № 495, л. 10. См. также: *Ляцкий Евг.* Н. Г. Чернышевский и его диссертация об искусстве. — Голос минувшего, 1916, № 1, с. 15. Ляцкий ошибся в дате (у него: 31 августа).

[4] См.: *Бугаенко П. А.* Новые материалы о Н. Г. Чернышевском. — В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы, вып. 2. Саратов, 1961, с. 289—294.

[5] См.: *Чернышевская Н. М.* Летопись жизни и деятельности Н. Г. Чернышевского. М., 1953, с. 87.

[6] ЦГВИА, ф. 315, оп. 1, № 307, л. 129 об., 136 об.

[7] Там же, № 10569, л. 53 об.

lib.pushkinskijdom.ru

1856), Чернышевский отмечал претенциозность автора этих трудов, тщеславное желание предстать глубокомысленным ученым; его философско-филологические мудрствования лишь затемняют представления о языке и делают пособия недоступными желающим изучать грамматику (см.: II, 682—684). С В. П. Лободовским Чернышевского связывала давняя дружба по университету. Но способный и даже одаренный Лободовский, в котором еще в 1851 году Чернышевский готов был видеть выдающегося человека (см.: XIV, 216), все больше превращался в заурядного чиновника. Отношения с М. И. Сухомлиновым были, вероятно, самыми официальными; по крайней мере, сведений о близости между ними не найдено. В 1855 году Сухомлинову предстояло стать одним из официальных оппонентов у Чернышевского-диссертанта. С Н. Л. Ломаном Чернышевский служил всего год: в сентябре 1854 года тот был переведен в Новгородский кадетский корпус.

Чернышевский не искал на службе приятельства или дружбы. Его интересы были направлены в иные жизненные сферы, а его убеждения не могли вызвать в сослуживцах сколько-нибудь заинтересованного участия. Духовно он был далек от них, так же как в Саратове от учителей гимназии, но все же с саратовцами, хотя бы в бытовом отношении, он был более близок, чем с коллегами по кадетскому корпусу.

Существенной оказалась разница между гимназией и кадетским корпусом и во взаимоотношениях с учениками. В провинциальной гимназии учитель имел возможность больше влиять на своих воспитанников, чем в столичном военно-учебном заведении с его жесткой регламентацией. Главнейшим и неукоснительно соблюдавшимся пунктом действовавших правил был «строгий и постоянный надзор за воспитанниками во всякое время и во всяком месте».[8] Сформулированная высшим начальством общая цель военно-учебных заведений заключалась в «доставлении юному российскому дворянству приличного сему званию воспитания, дабы, укоренив в воспитанниках сих правила благочестия и чистой нравственности и обучив их всему, что в предопределенном для них военном звании знать необходимо нужно, сделать их способными с пользою и честью служить государю и благосостояние всей жизни их основать на непоколебимой приверженности престолу».[9]

Дух верноподданничества, возведенный в николаевское царствование в закон, пронизывал всю систему обучения и воспитания кадетов. Детально разработанный перечень наказаний внушал безоговорочное послушание вышестоящим чинам, начиная с ефрейтора, унтер-офицера и фельдфебеля, в число которых обычно попадали отличники. В стенах корпуса кадет находился восемь лет. Степень «нравственного достоинства» определялась 12-балльной системой. За проступки полагалось снятие погон с куртки, объявление имени на черной доске, надевание серой куртки, перевод в батальоны военных кантонистов или (по достижении 16 лет) нижними чинами в армейские полки. Наказание розгами допускалось лишь в «крайних случаях» и «не иначе как с разрешения директора». Так было записано в инструкциях, на деле же, как свидетельствуют архивы, к розгам преподаватели прибегали гораздо чаще, подводя под «крайние случаи» довольно заурядные, но приобретающие в глазах начальства особое значение нарушения дисциплины. Так, 14 января 1851 года кадет Николай Островский был «наказан 15-ю ударами розог за то, что беспокойно вел себя в классе». В июне Константин Кривоблоцкий, «аттестованный добрым, приветливым, почтительным, но вялым, по определению воспитательного совета наказан 15-ю ударами розог за постоянную леность в науках». В ноябре девятилетний Яков Вестман получил 9 ударов: «засмеялся и позволил себе высунуть язык на замечание подполковника Маслова, когда последний от него отвернулся». В декабре Николай Радкевич «улыбнулся на замечание, сделанное ему дежурным офицером Яковлевым» — 25 ударов.[10]

В годы, когда в корпусе служил Чернышевский, по-прежнему любые пререкания или возражения считались совершенно недопустимыми. В октябре 1854 года Ермолаев разговаривал с товарищем на уроке физики, и когда преподаватель отослал его к помощнику инспектора классов, кадет «при входе в класс обратно сказал: „Экая глупость“, а ефрейтор Макаров с тоном упрека и наставления осмелился сказать преподавателю, что он своими распоряжениями в этом деле срамит класс». За вышеозначенные поступки, говорилось в директорском приказе, «обнаруживающие в воспитаннике Ермолаеве строптивость, совершенное невежество и грубость к своему наставнику, а в ефрейторе Макарове грубый и язвительный тон, употребленный в форме как бы извинения за товарища, предписываю: Ермолаева наказать телесно и понизить одним баллом в поведении,

[8] Краткий отчет о положении и ходе военно-учебных заведений с 1825 по 1850 г. СПб., 1851, с. 70.

[9] Исторический очерк военно-учебных заведений, подведомственных главному их Управлению. От основания в России военных школ до исхода первого двадцатипятилетия благополучного царствования государя императора Александра Николаевича. 1700—1880, ч. II. Составил генерал-майор Лалаев. СПб., 1880, с. 53.

[10] ЦГВИА, ф. 315, оп. 1, № 7611, л. 22, 35, 49, 52.

lib.pushkinskijdom.ru

а Макарова лишить ефрейторского звания, понизить одним баллом в поведении и перевести по возрасту лет в 1-ю роту».

Рядом с действиями Ермолаева и Макарова поступок унтер-офицера Чулкова и одного из его одноклассников выглядел куда более грубым: солдата-служителя, который, исполняя свои обязанности, отказался открыть двери подсобного помещения, чтобы Чулков мог налить в рисовальную кружку воды, унтер-офицер «толкнул», «вырвал у него ключ, сам отворил двери», а «воспитанник Минденбаум нанес служителю побои за неисполнение требований Чулкова». Наказание (приказ от 2 марта 1854 года) последовало такое: Чулкова вперед до особого распоряжения перевели в другую роту, Минденбаум был на время лишен погон и одного балла в поведении, оба отсидели трое суток в карцере.[11] Избиение солдата, как видим, не было сочтено тем «крайним случаем», за которое полагалось бы наказание розгами.

Чернышевский преподавал в средних и старших классах, и, конечно, о многих фактах дисциплинарных взысканий он знал. Трудно предположить, чтобы Чернышевский изменил практиковавшиеся им в Саратовской гимназии методы преподавания только потому, что теперь служил в военно-учебном заведении. Он, как и в гимназии, старался «содействовать развитию» учеников, «кто сам еще не дошел до того, чтоб походить на порядочного молодого человека» (XIV, 218), но все же возможности для этого здесь были ограничены. По свидетельству одного из сослуживцев, преподавателем он был «весьма хорошим; он владел превосходно своим предметом и излагал его увлекательно, но совершенно не заботился о том, чтобы воспитанники работали; Н. Г. вовсе их не спрашивал и не задавал им сочинений; а это было на руку юношам — слушать они слушали Н. Г—ча охотно, но сами не работали. Тщетно инспектор указывал на это явление Чернышевскому и на то, что так идти дело не может, пред ним-де все же школьники, от 14 до 17-ти лет, не более. Ник. Гавр. отпучивался — уверяя, что он успеет задать своим слушателям сочинения».[12] Вероятно, Чернышевский намеренно делал так, вкладывая все содержание предмета в устные беседы и объяснения. Пренебрежение его к некоторым формальностям в преподавании отмечали в своих воспоминаниях и ученики Саратовской гимназии.[13]

Вначале Чернышевский старался войти в круг интересов нового места службы. Он, например, согласился на «исправление записок высшей исторической грамматики русского и церковно-славянского языка», которые, как сообщал он отцу в конце июня 1853 года, «теперь литографируются для рассылки по корпусам как пособие» (XIV, 231). Осенью 1854 года он уже откровенно тяготится пребыванием в военно-учебном заведении. «Теперь, — читаем в письме к отцу от 22 ноября, — я служу в корпусе почти только для того, чтобы считаться на службе». Он не скрывает причины своего настроения: «Учительская служба, как и всякая другая, не в моем характере» (XIV, 277). Но он знает, насколько подобное заключение расходится с настойчивым желанием отца видеть сына государственным служащим, и, чтобы не огорчить отца непослушанием, смягчает резкость фразы словами о том, что готов был бы просить только о двух местах — профессора в университете или библиотекаря в Публичной библиотеке, но «на первое трудно рассчитывать; последнее надеюсь как-нибудь получить через год, через два. До того времени буду служить в корпусе, чтобы не пропадало время без службы» (XIV, 277). Для более основательной мотивировки высказанного намерения, как бы подготавливающего к возможным переменам (подразумевалась, но еще не объявлялась открыто журнальная работа), Чернышевский прибавлял: «Жалованье не доставляет мне столько, сколько я теряю времени на уроки. Конечно, можно бы было за то же количество часов получать вдвое больше, но для этого нужно или наступать на горло, или интриговать и льстить. У меня недостает характера ни на то, ни на другое» (XIV, 277). «Недостает характера» — т. е. «не в моем характере».

В том же письме сообщалось о болезни Введенского, терявшего зрение и вынужденного уйти со службы. С уходом Введенского Чернышевский лишался надежного защитника в корпусе, хотя сам и уверял отца, будто ничего не теряет из-за Введенского. Между тем в словах о неумении и нежелании «интриговать и льстить» позволительно видеть отзвук новых отношений к нему в корпусе, связанных с уходом со службы его покровителя. Кому-то в корпусе присутствие Чернышевского было явно не по вкусу, и он не мог этого не чувствовать.

Но, повторяем, основная причина высказанного отцу, хотя и с оговорками, намерения оставить корпусную службу была в другом: свое будущее он все решительнее связывал с журналистикой. Из письма от 22 ноября 1854 года ясно, что Чернышевский готов использовать любой предлог для ухода из корпуса. Такой предлог очень скоро представился, и 1 мая 1855 года его прошение об увольнении было подписано. Произошло столкновение Чернышевского с одним из офицеров корпуса. Официальные документы по этому делу не обнаружены в архиве, и о нем приходится судить только

---

[11] Там же, № 43, л. 27, 118.

[12] *Смирнов А. В.* Николай Гаврилович Чернышевский. — Русская старина, 1890, № 5, с. 451.

[13] См.: Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников, в 2-х т., т. I. Саратов, 1958, с. 129—130.

lib.pushkinskijdom.ru

по мемуарным источникам. Исходящие от мемуаристов данные, однако, не отличаются точностью, тем более что это свидетельства не самих участников события, а лиц, поведавших о нем со слов очевидцев.

Самое первое по времени печатное изложение происшедшего принадлежит автору анонимной статьи в «Колоколе»: «. . .у Чернышевского начались неприятности с начальством 2-го кадетского корпуса, где он давал несколько уроков, и кончилось ссорой с инспектором классов, *либералом* Даниловичем (теперь директором корпуса)».[14] С этой версией сближается свидетельство родственника Чернышевского А. Ф. Раева: «Раз как-то, рассказывали мне, один из офицеров корпуса рассердился за что-то на кадета, отставшего несколько от строя, и Николай Гаврилович, успокаивая его, коснулся рукой до плеча. Офицер сделал из этого сцену, говоря, что никто не может трогать его при исполнении обязанностей службы. Начальство корпуса посмотрело на это косо, и Чернышевский оставил службу в корпусе».[15] Из другого мемуарного источника следует, что Чернышевский не впустил дежурного офицера в шумевший класс, и тот потребовал, чтобы он извинился. Инспектор классов, «человек, вообще отличавшийся большим тактом и деликатностью», старался склонить Николая Гавриловича к извинению, но он, подтвердив справедливость изложения дела офицером, «наотрез отказался перед обиженным извиниться и подал в отставку».[16]

Вероятно, следует принять во внимание все три свидетельства: случилось так, что и начальство посмотрело на всю эту историю «косо» (директор корпуса обычно в подобные дела не вмешивался и судил обо всем по докладам инспектора; следовательно, главным недоброжелателем Чернышевского в корпусе из начальствующих лиц, можно думать, был инспектор классов Г. Г. Данилович), и Чернышевский, тяготившийся службой, не препятствовал развитию событий, приведших к оставлению должности.

Освободившись от уроков, он смог больше времени уделять журналистике, все сильнее увлекавшей его. К этому времени был согласован с Некрасовым переход в «Современник» в качестве постоянного сотрудника, и в этом журнале вскоре началась его деятельность как революционно-демократического публициста и критика.

[14] Колокол, 1864, вып. VII. М., 1963, стлб. 1559 (15 октября 1864 года). Г. Г. Данилович служил инспектором со второй половины 1854 года (ЦГВИА, ф. 315, оп. 1, № 307, л. 103).

[15] Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников, т. I, с. 81.

[16] Русская старина, 1890, № 5, с. 451.

М. Г. Зельдович

ИЗ ИСТОРИИ БОРЬБЫ ВОКРУГ ПРОГРАММНЫХ ИДЕЙ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

(ЗАБЫТАЯ ПУБЛИКАЦИЯ «ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ЗАПИСОК»)

1

«Приятельские беседы» П. Павлюка (по всей вероятности, это псевдоним, во всяком случае, такой автор в литературе 1860-х годов неизвестен), напечатанные в майской книге «Отечественных записок» за 1857 год, затерялись в потоке третьестепенных журнальных публикаций (хотя появление «Бесед» в отделе прозы, ставшем костяком номера, свидетельствовало о значимости, которая придавалась диалогу редакцией). Когда же диалог этот привлек внимание исследователя, то в общей и предварительной характеристике был определен, по своему ближайшему содержанию, как отклик на «Очерки гоголевского периода русской литературы» Н. Г. Чернышевского.[1] Между тем более пристальный анализ приводит к выводу, что следует различать и в данном случае «предлог», материал спора и его конечный смысл и что речь должна вообще идти о попытке полемически интерпретировать и оценить не отдельное произведение, а некоторые основополагающие идеи Чернышевского.

«Приятельские беседы», что при публикации прозаических вещей случается нечасто, снабжены подробной датировкой: утверждается, что они написаны (или закончены) 2 ноября 1856 года. Реальная это дата или мистифицированная, она имеет и особый дополнительный смысл — сигнализирует о хронологических границах, мере (реальной или демонстрируемой) осведомленности автора в работах Чернышевского. В самом деле, «Беседы» появились через несколько месяцев после завершения публикации в «Современнике» «Очерков» Чернышевского; казалось бы, автор может судить обо всей работе в це-

[1] См.: *Зельдович М. Г.* Чернышевский и проблемы критики. Харьков, 1968, с. 129—131.

lib.pushkinskijdom.ru

лом. Однако, относя свои диалоги к началу ноября 1856 года, П. Павлюк (опять-таки независимо от достоверности даты) тем самым сообщает, что намерен обсуждать «Очерки» только в границах первых семи статей. Это становится хронологической мотивировкой того существенного обстоятельства, что диалоги фактически посвящены седьмой статье Чернышевского (десятая книга «Современника» за 1856 год с этой статьей вышла 9 октября), хотя, как увидим, далеко не только ей.

На предшествующий, шестой очерк «Отечественные записки» откликнулись сразу же после его появления. Они резко осудили Чернышевского за то, что он обратился к деятельности здравствующих современников, Герцена и Огарева прежде всего, и категорично расценили это как бестактность, а заодно выразили сомнение в компетенции автора и его способности судить о «делах минувших».[2] Журнал Краевского и Дудышкина как бы исключал, по крайней мере в настоящее время, из исторического обзора передовой отечественной мысли и литературы идеи Герцена—Огарева, в частности их отношение к социалистическим ученьям, философии Гегеля, к проблеме идеала и действительности.

Между тем именно эти актуальные философско-эстетические вопросы составили основное, необычайно концентрированное содержание седьмого очерка, в котором Чернышевский анализирует деятельность Белинского «в поре зрелого развития» [3] и сосредоточивается на мыслях критика опять-таки в «самом зрелом их выражении» (III, 226).

Во главу угла ставится Чернышевским проблема действительности, которая предстает как проблема объективного обоснования передового идеала и прогрессивного изменения действительности — на основе возможностей и с помощью сил, ею же самой предоставляемых человеку, и активного развития в человеке «положительного» начала, как раз и состоящего в том — здесь сопрягаются различные звенья концепции Чернышевского, — чтобы отказаться от «мечтаний, несообразных с законами природы» (III, 230), и в борьбе за «человеческое счастье» опираться на объективные устремления реальной жизни.

При всем своем первостепенном самостоятельном значении проблема действительности теснейшим образом связана у Чернышевского, как и вообще в русской общественной мысли, с восприятием и истолкованием философии Гегеля — тема, которая становится одной из ключевых в «Очерках». Чернышевский разграничивает историческую значимость метода и системы Гегеля, показывая, в частности, что «сильную сторону» последней «составляет стремление к действительности и положительности. . . а слабую сторону то, что это стремление остается неосуществленным» (III, 238). Такой подход к наследию Гегеля методологически определяет и анализ роли его идей в эволюции Белинского и других русских мыслителей, и уяснение их новаторства.

«Прятельские беседы» направлены против основных программных идей Чернышевского, сформулированных при обсуждении перечисленных проблем, и как бы ни оценивать логику и аргументацию «Бесед», — неоспоримым представляется их концептуальный характер, по крайней мере, по замыслу. Однако чтобы полностью оценить масштабы этого замысла, во всяком случае объективно сказавшиеся, и практические результаты его осуществления, нельзя ограничиваться материалами седьмого очерка Чернышевского и даже всего цикла.

Дело в том, что, избрав плацдармом для своего выступления один очерк, «Отечественные записки» по сути ополчились не только против всего труда Чернышевского, одним из кульминационных разделов которого, несомненно, был этот очерк (принцип объективности идеала — из круга основополагающих идей Чернышевского),[4] но и против совокупности основных работ Чернышевского 1853—1856 годов.

Даже если автор «Бесед» преднамеренно и не ставил перед собою такой задачи (надежнее исходить из «негативного» предположения), то ее масштабность определялась самой «логикой вещей» — редкостным проблемным единством, «сквозной» тематикой и теснейшим взаимодействием самих произведений Чернышевского, целостностью разрабатываемой в них концепции. Для нашей цели достаточно, отправляясь от седьмого

---

[2] См.: Литературные и журнальные заметки. — Отечественные записки, 1856, № 10, отд. III, с. 76—77. На седьмую статью Чернышевского «Отечественные записки» также откликнулись без промедления. Оценка «Очерков» и, в частности, этой статьи — уничижительно-категорическая: перед нами «смесь разнородных мыслей, которые одинаково все уважаются, если только совпадают с взглядами невзыскательного (в художественном отношении) автора» (см.: Отечественные записки, 1856, № 11, отд. III, с. 69). Такой отзыв, конечно, не исключал в дальнейшем подробного анализа статьи Чернышевского.

[3] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч., т. III. М., 1947, с. 226. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.

[4] См., в частности: *Пантин И., Плимак Е.* Н. Г. Чернышевский на пути к революционной теории. — Коммунист, 1981, № 15; *Македонов А. В.* Реальность идеала и реализм искусства. — Вопросы философии, 1963, № 11, с. 121—131.

lib.pushkinskijdom.ru

очерка, обозначить хотя бы некоторые основные проблемно-тематические связи его с предшествующими работами автора.

Борьба за «действительность» и «положительность», за объективное обоснование передового идеала — таково, как мы знаем, кредо Чернышевского в «Очерках», и, в частности, в седьмой статье этого цикла, — развивает собственно социальный аспект философско-эстетических идей его диссертации и примыкающих к ней трактатов. Разве не «реабилитация действительности», не отрицание «мечтательных отрад» (Огарев), «мнимых, воображаемых потребностей» (II, 101) человека, не утверждение действительного, творческого отношения человека к жизни и искусства как способа «освоения» жизни и формирования такого именно отношения к ней составляют пафос эстетических работ Чернышевского первой половины 50-х годов.[5] Больше того, седьмой очерк, опять-таки как и весь цикл Чернышевского, отстаивая традиции Белинского, выделяя в них идейно-методологически наиболее перспективное в современной общественно-литературной ситуации, обращен в будущее и это будущее готовит.[6]

Проблема Гегеля в «Очерках» вобрала в себя целый комплекс философско-эстетических вопросов — от «реабилитации действительности», трактовки «положительности» до социологии литературы и критики идеализма, «чистого искусства». Но разве опровержение идеалистической эстетики и философии в целом (это настоятельно подчеркнуто Чернышевским в его суждениях о непосредственном предмете споров и их конечной цели), учения Гегеля, а также его эпигонов в России, о прекрасном и роли искусства в жизни, утверждение принципов материалистической эстетики не составляло существа теоретических работ Чернышевского первой половины 50-х годов! [7]

Наследие Белинского рассмотрено в седьмой статье таким образом, чтобы в процессе изучения творческого развития критика извлечь уроки для нового общественно-литературного периода. Отсюда широта и тематическое многообразие «проблемы Белинского» в «Очерках». Это и природа искусства, возможности и задачи его; это и критерий художественности, и понятие художественной правды и соотношение критического и утверждающего начала на новом этапе реалистического творчества в России; это и опровержение «чистого искусства», его притязаний на роль эстетического «символа веры»; это и методология критики, прежде всего — соотношение в ней публицистического и эстетического начала, ее способность проникнуться конкретными социальными запросами действительности, — целая литературно-эстетическая энциклопедия! К этому следует добавить, что во всей проблематике воплощалась определенная оценка наследия Белинского, борьба за актуальное, демократическое истолкование свершений критика — замысел принципиального значения в условиях острых дискуссий по триединой проблеме: «Гоголь, Белинский, пути и творческие ориентиры современной литературы».

Наконец, как нетрудно заключить из сделанных наблюдений, особенность

---

[5] Подробно об этом см.: *Плеханов Г. В.* Белинский и разумная действительность. — *Плеханов Г. В.* Соч., т. X. М.—Л., 1925; *Фридлендер Г. М.* Эстетика Чернышевского и русская литература. — В кн.: Н. Г. Чернышевский. Эстетика. Литература. Критика. Л., 1979; *Зельдович М. Г.* Историзм и творчество. Ленинское наследие и проблемы русской литературы и критики. X. Киев, 1980.

[6] См., в частности, сделанное по живым следам событий свидетельство П. Бибикова (критика демократического направления, автора первой книги о Добролюбове) в рецензии на второе издание диссертации Чернышевского. — Книжный вестник, 1865, № 9, с. 183.

[7] В этой связи следует обратить внимание на то, что в «Приятельских беседах» («Отечественные записки», 1857, № 5, отд. 1, с. 251) есть и прямая ссылка на преемственность между «Московским наблюдателем» и «Отечественными записками» (периода сотрудничества в них Белинского) и «Современником» в отношении к наследию Гегеля. Тем самым засвидетельствована актуальность и органичность проблемы Гегеля для всей эпохи 30—60-х годов. Об этом же свидетельствуют и высказывания А. Дружинина в защиту Гегеля, его попытки опереться на Гегеля (разумеется, с позиций эстетизма) в истолковании наследия Белинского и задач современного искусства. Такой подход характерен не только для попутных суждений Дружинина (см., например, «Письма иногороднего подписчика» («Современник», 1850, № 5, отд. VI, с. 76)), но и для направленной против «Очерков» Чернышевского программной статьи «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» («Библиотека для чтения», 1856, № 11, отд. V, с. 28—30, № 12, отд. V, с. 41—43). См.: *Володин А. И.* 1) Гегель и русская социалистическая мысль XIX века. М., 1973, 2) «Полярная звезда» и «Отечественные записки» как источники статьи шестой «Очерков гоголевского периода русской литературы». — В кн.: Чернышевский и журналистика. Изд. МГУ, 1979; *Евграфов В. Е.* Чернышевский и Гегель. — В кн.: Гегель и философия в России. 30-е годы XIX в. — 20-е годы XX в. М., 1974; *Wegner M.* Hegel und Černyševskij. — Zeitschrift fur Slawistik, 1958, Bd III, H. 2—4.

lib.pushkinskijdom.ru

«проблемы Белинского» в «Очерках» заключается в том, что в ней как бы «спнтезируются» почти все другие проблемы и седьмой статьи, и всего цикла в целом. Ведь и реабилитация действительности, объективное обоснование идеала, и судьбы идей Гегеля в России, и развитие материалистической эстетики, и истолкование творчества Гоголя, возможностей и перспектив открытых им художественных принципов, и многое другое — все это, наряду со своим самостоятельным содержанием, еще и различные грани «проблемы Белинского», как ее ставил и решал Чернышевский. И все это — доминирующие аспекты эстетических трактатов, критических статей Чернышевского первой половины 50-х годов.[8]

Эти (и другие) внутренние связи седьмого очерка Чернышевского, делающие этот фрагмент одним из кульминационных и репрезентативных для всей философско-эстетической концепции автора, означают, что «Приятельские беседы» — не просто полемический диалог, но выступление по поводу программных идей Чернышевского (а также его предшественников — Белинского и Герцена), притом в пору общественного оживления, идеологического и литературно-эстетического самоопределения (это значит — и постепенного размежевания) различных журнальных группировок, политико-философских и творческих течений.[9]

2

Как диалог «Приятельские беседы» необычны в журналистике той поры, и тем большего внимания заслуживает их форма, которая предполагает своего рода сюжет, столкновение — и отнюдь не только словесное — индивидуализированных персонажей, а когда речь идет о столкновении идей, то и отчетливо выраженное, «драматическое» различие позиций. Иначе возникает всего-навсего мнимый спор, над склонностью к которому иных авторов диалогов иронизировал Герцен. В «Беседах» диалогическая форма — не просто и не только способ «беллетризированной» подачи философско-эстетического материала, средство «персонифицировать» идеи, приблизить их к читателю. Форма «Бесед» подчинена полемическому замыслу (возможно, он и не отличается той прямолинейностью, которую обычно предполагают у оппонентов Чернышевского) и оказалась равнодействующей своеобразного столкновения законов жанра и предвзятости стремлений автора.

Очень многое зависело, конечно, от типа героев диалога и конфликтной ситуации, т. е. в данном случае — ситуации идейного противостояния персонажей, по крайней мере, в основном предмете дискуссии.

«Приятельские беседы» развертываются как диалог (три вечера — три фрагмента) между *А* и *В*, каждый из которых наделен определенным идейным заданием и манерой его осуществления. *А* и *В* представляют различные типы «диалогического поведения». Демаркационной линией стало, конечно, в первую очередь отношение к «Современнику» и его идеям (двуединым объектом спора, а в конечном счете и разоблачения, являются в «Беседах» и журнал Некрасова, и взгляды Чернышевского — обстоятельство, немаловажное для уяснения замысла «Отечественных записок»). Однако опровергнуть их П. Павлюк стремится с помощью не только *В*, открытого недруга, но и *А*, якобы приверженца Чернышевского.

Как будто вывернув наизнанку известный афоризм «Каков человек, такова его философия», и «характерологически» воплощая свои представления о философии «Современника», П. Павлюк наделяет *А* самоуверенной ограниченностью, прямолинейностью, во многих случаях лишает его элементарной сообразительности. Это обнаруживается, когда *А* наивно соглашается именовать «истину, смешанную с ложью», «ложною истиной» или искать «середину действительности».[10] И когда он, примитивно буквалистски толкуя Чернышевского, утверждает, будто — в прямом смысле — «новейшая философия почерпается из жизни и действительности» (с. 247), без помощи философствования и философских трактатов. И когда он перемежает суждения «Современника» о Гегеле и Канте с собственными «оригинальными» попытками их достаточно вульгарно третировать. И конечно же, — а это случается чуть ли не на каждом шагу, — когда он бессилен опровергнуть высокомерные нападки *В* на концепцию Чернышевского. Даже собственно «характерологические» изъяны *А* проеци-

[8] См.: *Плеханов Г. В.* Указ. соч.; *Григорян М. М.* В. Г. Белинский и проблема действительности в философии Гегеля. — В кн.: Гегель и философия в России; *Тойбин И. М.* Белинский в «Очерках гоголевского периода русской литературы» Н. Г. Чернышевского. — В кн.: Белинский. Статьи и материалы. Изд. ЛГУ, 1949; *Зельдович М. Г.* Чернышевский и проблемы критики.

[9] Об этих процессах см., в частности: *Егоров Б. Ф.* Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982; *Герасимова Ю. И.* Из истории русской печати в период революционной ситуации конца 1850-х—начала 1860-х годов. М., 1974.

[10] См.: *Павлюк П.* Приятельские беседы. — Отечественные записки, 1857, № 5, отд. 1, с. 254, 262. В дальнейшем ссылки на диалог даются в тексте, с указанием страницы.

lib.pushkinskijdom.ru

руются на основной предмет дискуссии и воздействуют на ее исход.

Другой полемист, *В*, напротив, наделен многими мыслительными и ораторскими доблестями, держит в руках все нити дискуссии, по своему усмотрению управляет ее ходом — и тематическим, и идеологическим. Излюбленный им прием ниспровержения идей Чернышевского — дискредитация, для которой признаются годными все средства — до откровенной софистики и «вкрапления» между цитатами из «Современника» извращающих взгляды автора «Очерков» собственных формулировок (см. с. 248, 276—277).

При таком соотношении сил полемистов, кто бы ни победил в столкновении, побежденными все равно должны были оказаться идеи Чернышевского. И все-таки, как ни отчетливы «личностные» и идеологические симпатии и антипатии П. Павлюка, было бы, как представляется, опрометчиво отождествлять позицию и взгляды автора с позицией и взглядами одного из его персонажей, г. *В*, и это тоже обстоятельство, которое нельзя не принимать во внимание, изучая общественное функционирование «Очерков» (и, разумеется, сами «Беседы»).

Как мы видели, и другой персонаж, г. *А*, «сконструирован» таким образом, что его слабости поразительно соответствуют, но только по закону контраста, обсуждаемой концепции Чернышевского, в результате чего *А* тоже способствует ее дискредитации: скажи мне, кто твои идейные последователи, и я тебе скажу, чего стоят твои идеи. . . Но дело не только в этом. Есть и в «диалогическом поведении» *В* такие особенности, которые едва ли правомерно толковать однозначно. Имеем в виду элементы откровенной софистики (даже *А* без труда опознает их), чуть ли не фарса, пародийности (притом направленной и на собственные высказывания — автопародийности). С одной стороны, они (точнее — и они), конечно же, делают уязвимой и позицию *В*, и приемы ее обоснования: фарс и софистические выверты, вроде поисков территориально-географической локализации действительности как философской категории, трудно признать надежным аргументом. . . А отсюда — возможность недоверия ко всем построениям носителя такого интеллектуально-теоретического сознания.

Но, с другой стороны, эти чуть ли не нарочитые изъяны в доказательности, порою прямо-таки веселую фарсовую гротескность можно рассматривать и как демонстрацию превосходства по отношению к идеям «Современника», Чернышевского (а заодно и к рьяному адепту их идей). Дескать, настолько они сомнительны, схоластичны, произвольны, что показать их несостоятельность вполне удается и с помощью явственно нефилософских, нарочито «бытовых» доводов (еще раз: где, когда начинается действительность — в каком городе, в котором году; существует ли ложная истина и т. п.), опровергаемые построения «Современника», дескать, более основательной аргументации и не заслуживают, и не требуют.

Практически же превосходство *В* над *А* не реализовано в содержательном опровержении взглядов Чернышевского. Ибо следует различать собственно опровержение и отрицание, которое и главенствует в «Беседах», и является объективно равнодействующей весьма своеобразного спора. «Негативизм» «Бесед» по отношению к идеям Чернышевского в связи с «характерологическими» особенностями персонажей диалога воплощается, таким образом, в трех основных формах:

1) открытое, так или иначе аргументируемое, прямое их отрицание;

2) отрицание софистическое, фарсовое, пародийное;

3) отрицание посредством демонстрации бессилия приверженца идей Чернышевского хоть в какой-то степени и сколько-нибудь весомыми аргументами защитить и обосновать их.

3

Понять генезис и смысл «Приятельских бесед» как эпизода общественно-идеологической борьбы помогает изучение журнального контекста, и прежде всего споров «Отечественных записок» с «Современником». Острые дискуссии между Дудышкиным и Чернышевским по вопросам современной критики и литературы, начавшиеся в пору «мрачного семилетия», были продолжены — на поприще эстетики — в отзыве Дудышкина о диссертации его оппонента. Мало того, что Дудышкин отвергает теорию Чернышевского, а значит, — и лежащую в ее основе «реабилитацию действительности» (по крайней мере, в предложенном автором трактата варианте), он еще иронизирует: «Читатель, которого интересуют критические статьи наших журналов, так часто слышит слова: „поэзия и действительность“, „роман и жизнь“, „повесть и ее отношение к жизни“, „воспроизведение жизни и действительности“ и тысячу подобных фраз, с ужасом прочтет новые „Эстетические отношения искусства к действительности“ — заглавие книги г. Чернышевского».[11] Впрочем, этот ирониче-

[11] [*Дудышкин С. С.*] Эстетические отношения искусства к действительности. Сочинение Н. Чернышевского.— Отечественные записки, 1855, № 6, отд. IV, с. 79—80. См. также обзор С. С. Дудышкина «Русская литература» («Отечественные записки», 1861, № 8, отд. III, с. 149), где разногласия журналов Краевского и Некрасова возводятся к спорам о диссертации Чернышевского.

lib.pushkinskijdom.ru

ский перечень (в него Дудышкин смело мог включить и фразеологию собственных статей начала 50-х годов) несет и «побочную» информацию. Он свидетельствует если не о значимости «проблемы действительности», то хотя бы о ее злободневности, и о том, что — разумеется, со своих позиций — это хорошо понимали «Отечественные записки», отвергая философско-эстетический манифест Чернышевского.

Начало 1856 года ознаменовалось в отношениях журналов Краевского и Некрасова выступлениями Г. Благосветлова против критических принципов «Современника», а конец года — выступлениями А. Галахова против статьи Добролюбова о литературе и журналистике XVIII века.[12] Острота расхождений, «вражды», по словам Чернышевского, между «Отечественными записками» и «Современником» засвидетельствована резкой отповедью Чернышевского журналу Краевского в «Заметках о журналах. Октябрь 1856 г.» по целому комплексу вопросов — от откликов на «Очерки гоголевского периода» до откликов на работу Добролюбова о «Собеседнике любителей росспйского слова» (см.: III, 712–723).

Особенно показательны для нашей проблематики работа С. Дудышкина начала 1857 года о Тургеневе и полемический отклик на нее Чернышевского — столкновение, непосредственно предшествующее «Беседам» не только хронологически, но отчасти и тематически. Предметом обсуждения были такие вопросы, как человек и среда, идеи и идеалы, а в конечном счете — идеалы и действительность.

Высказывания Дудышкина вновь подтверждают, что проблема идеала и действительности не только объективно была ключевой для литературы начала 60-х годов, но именно в таком качестве и осознавалась критикой этой поры. «Отношение идеала к жизни сделалось насущным вопросом нашей литературы»,[13] — констатирует Дудышкин. Вместе с тем отчетливо обнаруживается и позиция самого критика. Полагая, что идеи автора определяют его идеал, Дудышкин «вторую половину» взглядов художника усматривает в «отношении идеала к жизни», в частности, «к той почве, на которой он заставляет идею жить, к тому обществу, которое должно служить ей обстановкой. Что если эти отношения будут чисто отрицательные, как тогда помирить их? А если писатель найдет, что между ними может быть гармония, то в какие формы облечет он свои идеи?» (с. 2). Дудышкин и отстаивает «гармонию идеала и действительности», что у него практически означает их примирение, своего рода «пассивистское» решение проблемы объективного обоснования идеала. Отсюда и критика «лишних людей», которые всеми возможными средствами «прикрывали себя и защищали от всякой деятельности» (с. 15). Их беда и, по Дудышкину, вина в том, что они «живут отвлеченно от жизни, не прикасаются к ней, не знают ее» (с. 28). Между тем «приступающий к делу должен уничтожить. . . разногласие мысли отвлеченной и жизни действительной. . . Следовательно, он должен найти средства примирения, по крайней мере к переходу из одной области в другую» (с. 24).

Хотя спор между Чернышевским и Дудышкиным о «лишних людях»[14] не раз комментировался,[15] осталось незамеченным, что важной гранью его являлась проблема действительности и положительности в том философско-эстетическом содержании, которое обосновано в «Очерках гоголевского периода». Недаром под огонь критики Чернышевского попадают прежде всего приведенные программные теоретические суждения Дудышкина (а затем и трактовка тургеневских персонажей), в которых можно усматривать спор и с концепцией «положительного человека» у Чернышевского как своего рода следствием его учения о действительности. Преобразованию жизни для блага человека по законам самой жизни «Отечественными записками» противопоставлено примирение с нею, и именно такое решение прежде всего и опровергает Чернышевский, сколь ни важны сами по себе его оценки «лишних людей». Вместе с тем в условиях начавшегося общественного подъема Чернышевский отстаивал новый тип героя времени, новые принципы его художественного воплощения.

Случилось так, что сами «Отечественные записки» позаботились показать: теория «гармонии с обстановкою» (прочеческая формула Чернышевского) разделяется не только ими и не является чем-то исключительным в критике, ее придерживается, в частности, «Библиотека для чте-

---

[12] Обзор полемики см. в кн.: Очерки по истории русской журналистики и критики, т. II. Изд. ЛГУ, 1965, с. 196 и сл.

[13] [*Дудышкин С.*] Повести и рассказы И. С. Тургенева. . . — Отечественные записки, 1857, № 1, отд. II, с. 2 (дальнейшие ссылки на эту статью даются в тексте). В словоупотреблении Дудышкина «идеал», сообразно сложившейся традиции, обозначает и собственно идеал, и образ, персонаж — смысл определяется в контексте.

[14] Чернышевский проанализировал статью Дудышкина (точнее — первую часть ее) в «Заметках о журналах» («Современник», 1857, № 2), затем Дудышкин опубликовал «Ответ „Современнику"» («Отечественные записки», 1857, № 4).

[15] См., в особенности: *Бурсов Б.* Вопросы реализма в эстетике революционных демократов. М., 1953, с. 268—272; *Егоров Б. Ф.* С. С. Дудышкин — критик. — Учен. зап. Тартуск. ун-та. вып. 119, 1962, с. 212—214.

lib.pushkinskijdom.ru

ния». «Отечественные записки» в серии убедительных сопоставлений засвидетельствовали, что и Дружинин «тоже намерен, по примеру г. Дудышкина, смотреть в произведениях г. Тургенева на отношение идеала к жизни действительной».[16] Не пренебрегая некоторыми частными различиями во взглядах двух критиков, журнал Краевского подчеркивал единство их позиций: «. . .г. Дружинин принимает за начало, что г. Тургенев нашел это примирение (идеала и современности, — *М. З.*) и начал смотреть благосклонно на то, на что́ прежде смотрел иначе».[17]

А. Дружинин, в свою очередь, был поддержан другими сотрудниками «Библиотеки для чтения», в частности И. Льховским, критиком второстепенным, но не лишенным чутья к «веяниям времени». Когда, — рассуждает он, — наша поэзия, от романтизма с его устарелыми и поблекшими идеалами обратилась к действительности, обозначились две возможности: «открыв противоречие действительности с идеалами, изображать эти явления, противоречащие нравственным и эстетическим чувствам, из которых возникает идеал, или, напротив, отыскав его осуществление в действительности, представить эти идеальные явления».[18] Льховский и призывает преодолеть односторонность «отрицательного направления», «приступить ко второй половине дела», «поискать в нашей действительной жизни идеальных явлений» (с. 18). Это тем более оправдано, что сами идеалы изменились, избавились от романтической утопичности. Теперь «устарелые идеалы переработаны», «поверены жизнью и могут в ней осуществляться и отражаться в произведениях искусства» (с. 18). Так «примирительный» вариант проблемы действительности распространяется не только на «героя времени», но и на всю художественную концепцию современной литературы.

«Приятельские беседы» — мы возвращаемся непосредственно к ним — подготовлены в «Отечественных записках» общей философско-эстетической ориентацией этого издания. В этом смысле «Беседы» следует считать вещью органической и симптоматичной для журнала Краевского, а, может быть, и написанной в кругу литераторов, близких редакции.

Структура «Бесед» в главном как бы воспроизводит логическую схему развития идей Чернышевского в «Очерках», но, разумеется, с полемической установкой. Если отвлечься от деталей и «зигзагов» диалога и сосредоточиться на главной проблематике, окажется, что она явственно членится на четыре круга вопросов, большинство которых связано и с определенными философскими традициями (Гегеля, а также Канта — прежде всего):

суть категории действительности,

соотношение идеала и действительности,

положительность как философско-этическое (и эстетическое) понятие,

принципы и пути современной литературы.

П. Павлюк прибегает к документальному изложению позиций «Современника» — отсюда и цитаты из «Очерков» Чернышевского: порою та или иная реплика целиком представляет собою цитату. Однако автор «Бесед» явно упрощает свою задачу, во-первых, тем, что воспроизводит сумму тезисов Чернышевского, а не философскую логику его рассуждений, а во-вторых, поручает цитирование такому персонажу, как *А*, в устах которого даже самые серьезные истины приобретают оттенок пародийности и тем самым компрометируются — еще до попыток их опровержения в филиппиках *В*.

Прежде всего это относится к трактовке категории действительности в ее сопряженности с философией Гегеля. (Вообще прослеживается закономерность: к Гегелю *В* обращается главным образом при обсуждении категории действительности, к наследию Канта — когда речь идет об идеале и действительности). «Стремление к действительности» взято под обстрел с самого начала диалога и понято как «пересоздание всех своих понятий на основании действительности» (с. 252). Спор сразу же определяется как дискуссия об основах миросозерцания, о понимании жизни, культуры, человека.

Хотя *В* апеллирует к Гегелю, обличает невежество новоявленных приверженцев действительности, поначалу в ход идут доводы не философского, а нарочито бытового, эмпирического характера. Философская категория «действительности» намеренно снижается (чтобы не сказать — подменяется), и от растерявшегося *А* требуют определить пространственно-временные и прочие границы философского понятия, способы прямого, непосредственного созерцания присущих ей «связи и законов» (с. 271). Задача, с которой *А*, естественно, не справляется, давая *В* повод для умозаключений о без-

---

[16] Новая эстетическая теория «Библиотеки для чтения». — Отечественные записки, 1857, № 4, отд. II, с. 128.

[17] Там же, с. 130. Единство взглядов Дудышкина и Дружинина на «лишних людей» констатируют, следуя своей логике, и современные исследователи. См., в частности: *Бурсов Б.* Указ. соч., с. 267—269. О позиции и тактике Дружинина в дискуссиях по проблеме действительности, о внутреннем переосмыслении (а не прямолинейном отрицании) им этой категории в духе примирения с жизнью мы писали в книге «Историзм и творчество» (с. 151—154).

[18] Л‹ьховский› И. Свет не без добрых людей. . . Соч. Н. Львова. — Библиотека для чтения, 1857, № 7, отд. V, с. 57. В дальнейшем ссылки на эту статью даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

жизненности и бессмысленности построений «Современника», о зыбкости критерия действительности. Между тем «это пустое слово без содержания недавно стало новым началом нового учения» (с. 269), — саркастически констатирует *В*.

И вслед за тем прибегает к аргументам «от Гегеля», весомость которых подчеркнута композиционно: они приходятся на завершающие «ударные» фрагменты «Бесед». *В* против эмпирического понимания действительности (хотя и на таком уровне эта категория, на его взгляд, не выдерживает испытания) и связанной с ним бездумной легковесности суждений (см. с. 269). На промежуточном рубеже взгляды *А* и *В* сближаются, и последний формулирует их так: «Действительность — разумное осуществление постоянных и непреложных законов» (с. 272).

Но такой вывод подводит к новой проблеме — как же познать эти законы и каковы «познавательные способности» (с. 274) человека. *В* по-своему обращает агностицизм Канта («знание предмета, как он сам по себе, человеку невозможно», с. 279) против революционно-демократической концепции. Ибо выдвигает такое «условие», которое делает постижение действительности попросту невозможным: «Чтоб действительность стала единственным источником и мерилом понятий, человек предварительно удаляет от себя все, что называется мыслью, и потом смотрит и слушает: что́ внушит ему действительность» (с. 278). Это нелепо, признает *В*, но якобы неизбежно по самой сути и логике принципа объективности идеала, исключающего субъективизм: «мысль ведет к умствованиям, которые искажают действительность на свой лад и вместо действительных предметов, фактов, цифр дают только теории, фантазии, умозрения» (с. 279). *В* и Канта критикует, притом, если пользоваться формулой В. И. Ленина, критикует справа, призывая отвергнуть объективность мира и, вслед за Фихте, «признать действительным только то, на что смотрит человек, и покуда он смотрит, только то, к чему он приложил душу, сердце и руку свою» (с. 280).

Так ниспровергается сам критерий действительности как фундаментальная категория мировоззрения «Современника» и Чернышевского. Изнутри обессмысливая ее, *В* целеустремленно отрицает, разумеется, и принцип объективного обоснования идеала и сам этот идеал (конечно, не случайны нападки на «естественные потребности человека» — понятие, идеологически так много значившее в системе взглядов Чернышевского). Собственно, и само отрицание действительности, ссылки на немецких философов подчинены в конечном счете этой последней задаче. *В* многократно обращается к проблеме идеала и действительности, как и в других случаях, характеризуя ее сначала попутно и в фельетонной манере, а затем — с нарастающей подробностью и при помощи доводов философического толка.

Однако позиция *В* вполне проясняется, когда он, не останавливаясь перед искажением мыслей Чернышевского посредством «свободного» монтажа цитат и тенденциозного пересказа седьмого очерка,[19] противопоставляет идеалы действительности, приписывает Чернышевскому отказ от идеалов, культ комфорта, гедонистическое упоение благами жизни.[20]

Правда, *А* пытается защитить «Современник» от наветов. Но во что это выливается! По сути — в очередную подмену социальной и этической программы Чернышевского программой мелкотравчатого либерального реализма. Тирада *А* настолько важна и в своей бесцветности настолько выразительна, что с нею надо познакомиться в оригинале. «Стремление к действительности, к практическим улучшениям во всех сферах» предполагает, на взгляд *А*, «железные дороги и пароходы», «удобство сообщения», «искоренение злоупотреблений, невежества, неправды; хорошее, правильное воспитание, а с тем вместе, конечно, и возможное улучшение быта и жизни, и комфорт также, и всякие удобства», «здоровую пищу», «удобную мебель» для «человека возвышенных мыслей» (с. 248—249).

В этой связи особенно характерно такое толкование концепции Чернышевского, которое — в противоположность самому автору «Очерков» — отрицает роль субъективного начала, творческого преображения действительности. Так поступает *В* (с. 278—280), и с ним факти-

---

[19] Сопоставим тексты.

У Чернышевского:

«Действуя сообразно с законами природы и души и при помощи их, человек может постепенно видоизменять те явления действительности, которые несообразны с его стремлениями, и таким образом постепенно достигать очень значительных успехов в деле улучшения своей жизни и исполнения своих желаний» (III, 228).

В «Приятельских беседах»:

«. . .действительные люди, придерживаясь не идеалов, а действительности и ее прочных наслаждений, могут *постепенно достигать очень значительных успехов в деле улучшения своей жизни и исполнения своих желаний* (курсивом дана в оригинале цитата из Чернышевского, — *М. З.*). Счастливцы эти действительные люди! Стоит им только отказаться от идеалов, и все их желания исполняются и даются им самые прочные наслаждения и много комфорта!» (с. 248, см. также с. 259—260).

[20] Сходную позицию займет вскоре Н. Д. Ахшарумов в статье «О порабощении искусства» («Отечественные записки», 1858, № 7).

lib.pushkinskijdom.ru

чески примиряется *А*, оказавшийся и в этом случае способным лишь на «жалкие слова», правда, сопровождающие цитаты из «Очерков» (см. с. 277). В результате категория положительности, ставшая у Чернышевского своего рода синтетическим понятием на стыке философии, социологии, этики, эстетики, обескровливается, теряет свою идейно-практическую остроту и действенность. И это объективно итожит ключевую для «Бесед» проблему, хотя формально и предлагается «двойной итог» — собственно позиции каждого участника диалога. Своеобразная ситуация выбора, активизирующая мысль читателя, только приподнимает завесу над одной концепцией (Чернышевского) и ожесточенно аргументирует другую, по сути отрицая самую возможность, оправданность колебаний и предрешая выбор.

В принципе этот вывод распространяется и на собственно литературно-эстетическую проблематику «Бесед». Хотя по объему ей уделено сравнительно немного места, но все дело в том, что литературно-эстетические вопросы вводятся в прямой связи с философской проблематикой, как своего рода следствие ее, — отсюда и претензия на универсальность оценок и обобщений, прямо обращенных к современному литературному процессу.

Знаменательно для целенаправленности «Бесед», что центральным и теперь стал вопрос о верности литературы действительности, точнее даже — о ее принципиальной способности быть непредвзятой, правдивой и вместе с тем — глубокой, достоверной в изображении жизни. *В* полагает, будто с образом мыслей Чернышевского вообще невозможно «видеть действительность» (с. 275), — его приверженцев подстерегают субъективизм, предвзятость. Хотя и «свобода» от каких-либо мыслей тоже исключает постижение истины, обрекая на пустоту, неопределенность при соприкосновении с реальностью.

Вот ближайшим образом почему *В* отвергает тезис о том, что «писатели гоголевского периода и так называемой натуральной школы» «верно изобразили всю нашу действительность» (с. 275, см. также с. 278). Помимо подмены в своих рассуждениях творческой субъективности (ее значимость обоснована Белинским) субъективизмом как якобы неизбежным уделом всякого, кто хочет постичь действительность, *В* совершает очередную и, казалось бы, импозантную подмену. «Изображение действительности» он трактует как создание непременно всеобъемлющих философских и художественных концепций ее, «верность действительности» как творческий принцип подменяет масштабностью ее картин, пытаясь «побить» повести литераторов натуральной школы грандиозностью гетевского «Фауста». Даже «талантливый, даровитый Гоголь, почуяв обман, перестал писать, потому что не хватало сил его, чтоб коснуться истины» (с. 283), создать всеобъемлющую художественную концепцию жизни, — так внеисторически истолкована трагедия автора «Мертвых душ».

Наконец, против «верности действительности» *В* обращает и собственно-эстетические доводы, на этот раз подменяя эту категорию дидактизмом, наставительностью. Здесь *В* следует логике приверженцев эстетизма, которые считали дидактику неотвратимой для искусства социально-проблемного. Беллетристика «может быть хороша только легкостью, грацией, оригинальностью, но видеть важную, тяжелую догму на пьедестале беллетристики, повести, с притязанием поучать мир — признайтесь сами, это вещь грустная и безотрадная», — заключает *В* (с. 281). И хотя в его речах прорывается горькое недовольство русской действительностью (см. особенно с. 283—284), прежде всего — невежеством, мнимой образованностью, все это достаточно отвлеченно, «без адреса» и без какого бы то ни было обоснования. Зато филиппики эти закономерно воспринимаются в контексте «Бесед» как обращенные против «Современника» и Чернышевского. Да и вообще, можно ли полагать, будто недоверие к реальной действительности и возможности постичь ее способствует преодолению зла мира сего!

Так завершается проблематика и приобретает отчетливость общая идейная устремленность «Приятельских бесед».[21]

* * *

Как бы ни решался вопрос об авторе «Приятельских бесед»,[22] их нельзя не

---

[21] «Беседы» не вызвали заметного резонанса в печати. В. Зотов, не отказав автору «статьи» в уме, признал ее всего лишь парадоксальной и вдобавок просто темной («Сын отечества», 1857, № 21, с. 490). Пресловутый Ростислав (Феофил Толстой) злорадно прокомментировал обширные выписки из «Бесед» (см. его статью «О критическом воззрении новой редакции „Библиотеки для чтения“. Письмо к Н. И. Гречу». («Северная пчела», 1857, № 118, 1 июня, с. 555—556)). «Современник» на «Беседы» не прореагировал.

[22] В. Э. Боградом в письме к автору этих строк высказана догадка, что под псевдонимом П. Павлюк скрылся деятельный сотрудник «Отечественных записок» (во второй половине 1857 года его статьи и рецензии публиковались в №№ 8, 9, 10, 12), педагог и критик Павел Ефимович Басистов (быть может, отсюда и псевдоним «Павлюк», ибо «Павлов» было нежелательно из-за возможности спутать автора «Бесед» с Н. Ф. Павловым, как раз в это время переживавшим пору,

lib.pushkinskijdom.ru

признать уникальным в своем роде откликом на философско-эстетическую концепцию Чернышевского, приметным эпизодом борьбы вокруг нее, а также журнальных отношений начала 60-х годов. Специальное развернутое обсуждение идей Чернышевского, попытка их не только отвергнуть, но и опровергнуть и в связи с этим мобилизация собственных аргументов, которые поэтому предстают в своей объективной сути, предоставление слова самому автору «Очерков гоголевского периода» и вынужденное признание общественной значимости его обобщений и прогнозов, как и изощренные попытки их развенчать, — все это делает «Приятельские беседы» ценным и репрезентативным, при всем его своеобразии, свидетельством борьбы вокруг идей Чернышевского, попыток их переосмыслить и обезвредить, меры результативности подобных усилий и препон, которые приходилось преодолевать демократическому лагерю в утверждении своих воззрений. В этом смысле из публикаций полемического характера в начале 60-х годов с «Беседами» сопоставима по своей «информативности» и многоплановости едва ли не одна только статья А. Дружинина «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения», а в дальнейшем — выступления «Русского вестника» и тех же «Отечественных записок» (да и то с поправкой на откровенный их примитивизм), которые вызвали в ответ знаменитые «Полемические красоты» Чернышевского.

Впрочем, анализ «Бесед» — только один из начальных эпизодов в изучении общественной роли философско-эстетической и литературной концепции Чернышевского, отдельных его произведений.

так сказать, повторной известности). Некоторые доводы в пользу этой гипотезы приведены в нашей книге «Чернышевский и проблемы критики» (с. 129), в которой цитируются суждения Басистова об «Очерках» Чернышевского («С. Петербургские ведомости», 1856, № 257, 23 ноября, с. 1440). Полезны были бы сопоставления «Бесед» с другими работами Басистова, и прежде всего с его обзором «Русская литература. Журналистика» (там же, 1857, № 15, 18 января, с. 69), статьей «Вопрос о критике» («Отечественные записки», 1859, № 1) и рецензией на сборник «Утро» (там же, 1859, № 2). Однако сами по себе подобные параллели недостаточны для атрибуции, поэтому ограничиваемся пока указанием на их правомерность. О Басистове см.: *Сакулин П.* Идейный русский педагог. — Вестник воспитания, 1902, № 7.

С. Ю. Ясенский

ОБ ЭВОЛЮЦИИ ОДНОГО ЗАМЫСЛА ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

Рассказ Леонида Андреева «Жертва», опубликованный в 1916 году в газете «Русская воля»,[1] имеет своеобразную творческую историю. Среди рукописей писателя 1899 года сохранился рассказ «Мать»,[2] на основе которого и возникает впоследствии «Жертва». «Мать» Андреев не публиковал, а в известной Клеенчатой тетради, хранящейся в ЦГАЛИ, в разделе «Задуманные и неоконченные рассказы» под № 8 записано: «Мать. (Самопожертвование и пошлость)». Против этого заглавия в 1908 году Андреев сделал помету: «Отдано Серафимовичу».[3] Действительно, в этом году Серафимович опубликовал в сборнике «Земля» рассказ «Дочь», использовав андреевский сюжет.[4] В комментарии Г. Нерадова к Полному собранию сочинений Серафимовича о рассказе «Дочь» сказано: «Тему для этого рассказа дал писателю Леонид Андреев на своей даче в Финляндии, на станции Райвола, у Черной речки».[5] Итак, мы имеем дело с тремя воплощениями одного художественного замысла — ранним и поздним рассказами Андреева и рассказом Серафимовича, который хронологически находится между ними. Судьба этого замысла связана с такими вопросами, как эволюция андреевского творчества и соотношение творческих методов писателей-современников, обратившихся к одному и тому же художественному материалу.

---

[1] Русская воля, 1916, № 11, 25 дек., с. 6—7. В советское время рассказ был впервые опубликован В. П. Вильчинским в журнале «Нева» (1971, № 8).

[2] ЦГАЛИ, ф. 11, оп. 4, ед. хр. 1, л. 118—123. Этому тексту предшествуют три наброска: л. 99—104 и л. 110—116.

[3] Там же, оп. 5, ед. хр. 1, л. 176.

[4] Это не единственный случай творческой помощи Андреева: в 1904 году он дал Серафимовичу тему рассказа «Заяц». См. об этом: *Серафимович А. С.* Полн. собр. соч., т. 11. М., 1932, с. 342—343.

[5] *Серафимович А. С.* Полн. собр. соч., т. 3, с. 417.

lib.pushkinskijdom.ru

Андреевский рассказ 1899 года представляет собой композиционно завершенное произведение. Это история о том, как мать, застраховав свою жизнь, кончает с собой, чтобы обеспечить будущее дочери. Сюжетно-событийная сторона этого произведения в основном сохраняется и в рассказе Серафимовича «Дочь», и в рассказе Андреева «Жертва», за исключением концовки, которая и в «Дочери», и в «Жертве» изменена. Что же касается трактовки этого сюжета, то в каждом из произведений она своя.

«Мать» представляет собой характерный для творчества Андреева 90-х годов реалистически-бытовой рассказ о безысходной жизни рядовых людей. Показателен для творчества этих лет и мотив отчуждения человеческой личности, привлекавший внимание Андреева как в социальном плане, так и в отношении кризиса индивидуальных — родственных — связей человека. «Под серым пологом северного неба раскинулся город, такой большой, что люди могли прожить в нем всю свою жизнь и ни разу не встретиться друг с другом. Среди миллиона живых существ, затерянных в его каменных домах, невидно трепетали две маленькие серые жизни: одна, долгая и мучительная, принадлежала старой седой женщине, другая, короткая, но такая же серая и безрадостная — ее дочери».[6] Зинаида Марковна и ее дочь Маня влачат безнадежное нищенское существование в огромном городе, безразличном и даже враждебном к их судьбе. Измученная работой дочь срывает раздражение на матери, а та не знает, чем помочь ей. «Иногда разыгрывалась дикая, мерзкая сцена. Ничего не видя перед собой, дрожа от злости и горя, Маня дребезжащим голосом выкрикивала упрек матери за погубленную молодость, за грудь, которая болит у нее от тяжелой работы». Мать и дочь становятся чужими друг для друга. Мать «не узнавала девочки с голубым бантиком и наивной улыбкой» в дочери, та в свою очередь «с изумлением и интересом открывала, что эта измученная женщина — ее мать». И обе были «чужды всему, что малое и великое совершается в обширном мире».

«Давно уже думала мать, что она заедает чужой век, что дочь лучше жила бы на свои двадцать рублей, если бы была одна, и это сознание раскаленным железом жгло ее сердце». Мать решает застраховаться и покончить с собой. Она бросается с поезда. «Маня была в отчаянии, узнав о смерти матери, и не хотела слышать о деньгах, но потом, по совету майора, обратилась к адвокату, так как страховое общество не хотело платить денег». Суд, установив факт самоубийства, отказал в иске.

Авторская позиция в рассказе носит сострадательный характер, что в целом свойственно раннему андреевскому гуманизму. Однако характерно то, что в работе над рассказом Андреев ужесточает его конфликтную ситуацию. В наброске, предшествующем последней редакции рассказа, сцена прощания ни о чем не подозревающей Мани с матерью, уже принявшей решение о самоубийстве, выглядит так: «С внезапным чувством нежности Маня охватила руками эту голову и покрыла поцелуями морщинки, такие близкие и знакомые. „Старушка ты моя! — любовно сказала она и шутливо добавила: смотри под поезд не попади“».[7] В этом варианте акцент сделан на том, что между матерью и дочерью нет непреодолимой стены отчуждения. Андреев затем решительно изменяет этот эпизод: «Взяв голову матери обеими руками, одетыми в перчатки, Маня осторожно, чтобы не стереть пудру, поцеловала ее в щеку и с нетерпеливою кротостью нагнула в свою очередь голову, пока мать крестила ее и шептала благословения своими бескровными губами». «. . .Прощание было сухое и торопливое», — пишет о всей этой сцене автор. Здесь дочь до конца поглощена своими мелочными заботами, и ей не дано, хотя бы в последнюю минуту, пробудиться от них. Внося эти изменения, Андреев стремится подчеркнуть, как поразному ведут себя его героини перед лицом одинаковых невзгод. «Обесчеловечивающая бедность» предопределяет и кризис родственных чувств, и безнадежность в поисках выхода из жизненного тупика, и трагическую развязку. Однако бедность не всесильна над человеческой душой — материнская любовь дает Зинаиде Марковне силы противостоять безжалостным обстоятельствам. У ее дочери таких духовных сил нет, и поэтому материальная сторона действительности полностью торжествует над ней. Тема рассказа разрабатывается в социально-критических тонах, причем на первый план выдвинуты нравственные проблемы, связанные с безвыходным положением героев.

Работая над рассказом, Андреев стремился усилить контраст между самопожертвованием, возвышающим человеческую душу, и пошлостью, господствующей в обыденной жизни. Этой цели служит разрабатываемая от наброска к наброску фигура преуспевающего мошенника майора Самоквасова. Майора судили за ростовщичество, но оправдали, и с этим «житейским опытом» он говорит Мане, получившей отказ в иске: «Напрасно Зинаида Марковна со мною не посоветовалась: я бы так дело устроил, что комар носу не подточит». Беспомощность матери на фоне этого «совета» выглядит еще более очевидной, но косвенным путем утверждается идеальная цен-

[6] Здесь и далее рассказ «Мать» цитируется по публикации в «Неделе» (1961, № 45, 5—11 ноября, с. 8—9).

[7] ЦГАЛИ, ф 11, оп. 4, ед. хр. 1, л. 116 об.

lib.pushkinskijdom.ru

ность ее поступка, духовная победа матери противопоставлена торжеству майора и ему подобных.

В трактовку раннего сюжетного замысла Андреева Серафимович внес серьезные коррективы. Они связаны прежде всего с изменением финала. В рассказе Серафимовича акцент переносится на изображение «счастья» дочери: после гибели матери она получает страховку и выходит замуж. Видимо поэтому Серафимович и называет свой рассказ «Дочь». Название раннего рассказа Андреева «Мать» (его варианты: «Мать и дочь» «Мать. (Самопожертвование и пошлость)») связано с темой самоотверженности поступка матери, противопоставленного душевной косности окружающих. Вопрос о смысле названия последнего рассказа — «Жертва» — более сложен. Конечно, он в первую очередь указывает на жертву матери во имя счастья дочери. Но иронический смысл концовки, показывающей всю искусственность этого «счастья», кладет отпечаток трагической иронии и на заглавие рассказа. В известном смысле все его герои являются жертвами неестественности их жизни, извращенных представлений о ее ценностях.

В связи с тем, что и «Дочь» и «Жертва» заканчиваются сходным образом, встает вопрос о том, каким сюжетом поделился Андреев с Серафимовичем в 1908 году: со старой концовкой или с уже измененной. Фактическими основаниями для однозначного ответа мы не располагаем. С одной стороны, если Андреев в это время предлагает Серафимовичу сюжет с новым финалом, значит, он продолжает размышлять над своим рассказом; в этом случае, вероятно, не возникло бы желания отдать замысел Серафимовичу. С другой стороны, «благополучная» концовка данного сюжета содержит в себе характерные для Андреева трагическую иронию в трактовке противоречий действительности и поиск необычной точки зрения на явление. Так или иначе, важно отметить, что «Жертва» сочетает новый финал с сильной перестройкой всего замысла и изменением средств его художественного воплощения.

Что касается рассказа Серафимовича, то во многом он близок первоначальной трактовке замысла Андреева в рассказе «Мать». Судьба матери и дочери здесь, как и у Андреева, обрамлена показом картин общественного зла. Маруся попадает в полицию по ложному обвинению в проституции — «приставания наглых и сильных мужчин» грозят Мане в андреевской «Матери». В рассказе Серафимовича дочь получает предложение пойти на содержание к богатому мужчине — сходная сюжетная ситуация встречается в одном из вариантов рассказа Андреева. Враждебный мир так же обступает мать и дочь, так же безысходно и непреодолимо течение времени: «По-прежнему бегут дни, недели, месяцы, годы. Бегут годы, и нет уже ямочек, нет нежной пушистой кожицы персика на щеках, нет беспричинной молодой радости, но все то же ожидание в усталом сердце».[8] Серафимович показывает, какому испытанию подвергаются в этих условиях человеческие чувства: «А по ночам она мечется в припадках тоски и отчаяния. Мать измученно стоит над ней: „Марусечка. . . Марусечка. . . дочка моя!“ А та бьется в рыданиях: „Пусти. . . пусти! кому я нужна? ты-то прожила себе. . . все равно. . . о, я несчастная. . .“».[9]

У Серафимовича социальная несправедливость предопределяет нравственное разложение героев. Особенно ярко это проявляется в концовке рассказа, где упоминается о наступившем счастье дочери: «Через год она была женой бухгалтера и была счастлива счастьем, купленным ей матерью»; «. . .они ласкали друг друга и были счастливы. Она была счастлива», — этой фразой и заканчивается рассказ.[10] Таким образом, трагический случай, описанный в рассказе, вскрывает крайнее неблагополучие всего строя человеческих взаимоотношений. Однако, как уже было отмечено, проблемный комплекс рассказа окрашен в социологические тона, что и позволяет выделить критику общественной несправедливости в качестве его идейной доминанты.

Говоря о социально-критической направленности рассказа «Мать», важно отметить, что в нем внешние условия жизни показаны не только в формах конкретной социальной несправедливости, но и как абстрактная, безличная сила, перед которой все люди равны. Так, например, положение матери и дочери автор рассматривает не только с точки зрения их бедности и бесправия, но и как судьбу двух людей, затерянных среди таких же одиноких жителей огромного города. Этот мотив был особенно силен в первых набросках рассказа: здесь царящее в городе разъединение людей воплощается в образе всепоглощающего тумана. «Иногда серые тучи, наскучив одиночеством, опускались вниз и серым туманом расползались по улицам, словно обнимали дома и людей и гасили свет фонарей. Люди сжимались от их холодных объятий, но не останавливали своего озабоченного бега. Туман прилипал, пронизывал их [сердца] платья, проникал в их сердца и возвращался оттуда еще более скучным и с радостью уходил к своему холодному, но свободному небу. Частица его оставалась в сердцах, гасила в них огонь любви и делала их холодными и хмурыми».[11] В последнюю редакцию рассказа этот образ не вошел, да и весь мотив приглушен. Однако впоследствии

[8] *Серафимович А. С.* Полн. собр. соч., т. 3, с. 111—112.

[9] Там же, с. 113.

[10] Там же, с. 117.

[11] ЦГАЛИ, ф. 11, оп. 4, ед. хр. 1, л. 100—101.

lib.pushkinskijdom.ru

он возникает у Андреева в той же художественной форме в рассказе «В тумане» (1902).

Вернувшись в 1916 году к своему раннему рассказу, Андреев создает на его основе новое произведение, почти в два раза большее по объему. Это не новая редакция старого рассказа, а именно новое произведение, переосмысляющее прежний замысел. Социальная критика в «Жертве» не менее отчетлива, чем в «Матери». Однако здесь она носит более сложный характер: бедствиям, выпавшим на долю матери и дочери, предшествует сатирическое изображение их прежней беззаботной жизни.

После смерти полковника Воробьева, «крайне благородного» человека, баловавшего жену и дочь, для них «наступила томительная, позорная, бесконечная бедность — почти нищета». Полковник боготворил жену настолько, что умирал «одиноко, избегая шума и беспокойства», пока жена его «кушала грушу-дюшес, даже не подозревая, что превращается в вдову». Иллюзорный мир семейного блаженства, в центре которого находилась лелеемая мужем Елена Дмитриевна, рухнул. Проходит десять лет со смерти полковника, «дочь работает, как ни гоняли ее со службы поначалу», и положение дел в доме «терпимое и обычное: вдовая мать-старуха и дочь на службе, существование бедственное, но возможное». Среди всех бедствий, выпавших на долю дочери Таисии, ее саму больше всего терзает краснота носа. Именно с этого пустячного «откровения» начинает Андреев рассказывать о переменах во внутреннем мире героини, оно же оттеняет ее любовь к «молодому человеку из Государственного банка» Веревкину: «И несколько лет единственным настоящим ее мучением была краснота носа, ничем не устранимая, противная, заметная даже под пудрой. У всех девушек в конторе, и в магазине, и на улице носы были белые и краснели только от холода или сырости, а у Таисии у одной, может быть, на десять тысяч, нос все время и без причины краснел. Почему? Потом стала у нее болеть грудь, вся костяная доска, и начались невралгии. Потом она почувствовала себя усталой, так устала, что хотелось умереть. Потом усталость прошла, и началась, почти одновременно, страстная любовь к Михаилу Михайловичу Веревкину — и такая же страстная ненависть к матери, Елене Дмитриевне, бесполезной старухе».[12]

Краснота носа, переживаемая Таисией как «мученье», — это ведь еще и первый толчок к самоосознанию себя как личности. Для нее больше нечем измерить свою индивидуальность. Эта деталь пришла из рассказа 1899 года. Уже тогда Андреев, делая рабочую помету на обороте листа, выделяет ее значение в рассказе. Оттенок пошлости, который накладывает на образ героини эта физиологическая подробность, и служит тем специальным смыслом, который стремится подчеркнуть Андреев. В «Жертве» данной детали уделено еще больше места, чем в «Матери», по сути дела она становится опорной; с ее помощью, чуть смещая акценты в изображении героини, Андреев показывает ненормальность ее существования.

В изображаемом мире Андреев гротескно укрупняет ряд фикций, обладающих более реальным значением для его героев, чем естественный ход человеческих взаимоотношений. Эти фантомы во многом предопределяют существование героев, искажая его смысл и цель. Так, полковник всю жизнь чтил величественность внешности своей жены: «Вид у нее был величественный, покоривший сердца. Была она высока, крупна, дородна, имела двойной подбородок и правильные черты лица, ходила не торопясь и сановитостью своей очень напоминала Екатерину Великую, императрицу. На это сходство не раз указывал покойный полковник и сам глубоко и мистически верил в него, считал за честь для дома; но стоило всякому поближе взглянуть в добрые, голубые и слишком ясные ее глаза, чтобы сразу и наверное сказать: нет, это не Екатерина Великая» (с. 268). Сходство Елены Дмитриевны с Екатериной Великой было для ее мужа самодостаточным качеством, обусловившим характер его семейной жизни. Оно, очевидно, было как-то связано с самими основами его жизнеощущения и миропонимания — недаром он «глубоко и мистически верил в него». Это сходство — единственное, что оказывается неизменным посреди всех потрясений жизни Елены Дмитриевны. Почти отчужденное от нее, оно оказывается драгоценным и для жениха дочери Веревкина. «Веревкин искренно любил Таисию, но началом его любви была Елена Дмитриевна. . . ее величественность покорила его сердце и наполнила восхищением вплоть до любви к Таисии. Он ее уважал, он ее боялся, он считал ее настоящей Екатериной Великой, как и полковник, он втайне молился ее бездействию, отнюдь не считая его дармоедством, ее бесконечному пасьянсу, в котором ничего не понимал, ее французской речи» (с. 269). При всей реальности происходящего, ситуация приобретает почти фантасмагорический характер: Веревкин ухаживает за Таисией ради того, чтобы наслаждаться обществом величественной Елены Дмитриевны, и Таисии «было ясно, что умри Елена Дмитриевна — и Веревкин может самым глупым и подлым образом покинуть» ее. То, что герои придают такое колоссальное значение сходству Елены Дмитриевны с императрицей, не поддается ка-

[12] *Андреев Л.* Земля. Тула, 1982, с. 267. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

кому-либо исчерпывающему разумному объяснению. Это нелепая и пустая случайность, обладающая, однако, огромным воздействием на судьбу героев. Для прояснения ее смысла надо обратить внимание на то, как сочетаются у Андреева понятия закона и случайности в изображении человеческой судьбы.

Для мироотношения Андреева было характерно сильное «чувство зависимости» человека от сложного комплекса исторических, социальных, психологических закономерностей. Поведение андреевского героя соотносится с этими закономерностями, а часто и предопределено ими. С другой стороны, законы человеческого существования у Андреева до конца непознаваемы, и жизнь часто предстает как игра слепых сил. Это создает особую сложность во взаимообратимой связи закона и случайности в изображаемом Андреевым мире. В трагическом мировосприятии писателя человек страдает и от того, что находится в «кругу железного предначертания» закономерностей действительности, и от роковых, часто нелепых нарушений этих закономерностей. В единстве этих аспектов Андреев и анализирует судьбу героев «Жертвы». Благоговейное отношение к внешности Елены Дмитриевны писатель связывает с некоторыми закономерными свойствами личностей персонажей. Полковник и Веревкин чтут внешний облик Елены Дмитриевны, вкладывая в него свое представление о царственности, надменности и праздности. Ясно, что ими руководит такая жизненная позиция, как страстное желание находиться «при» чужом величии. Однако эта психологическая закономерность (сама по себе требующая осмысления) не снимает впечатления того, какая в сущности нелепость управляет ходом человеческой жизни. Именно в этом выражается трагическая ирония автора.

Если сравнить конфликтную ситуацию, изображаемую в «Жертве» и в «Матери», станет ясно, насколько усложнился характер противоречий, показываемых Андреевым в рамках близкого сюжета. В «Матери», как мы уже видели, конфликт создается неблагоприятными социальными условиями и связан с различной способностью героев им противостоять. В «Жертве» происходит своеобразная генерализация конфликта; он становится более глубоким и распространяется на большую сферу человеческих взаимоотношений. За социальной неполноценностью персонажей стоят такие качества, которые не объяснишь их общественным статусом. В «Жертве» трагически неразрешимой оказывается совокупность проблем. Та или иная из них может быть снята в своем единичном воплощении, но это парадоксально подчеркивает сложность всего проблемного комплекса. Так, скажем, после получения страховой суммы Таисия и Веревкин поженились, они не испытывают никаких материальных затруднений. Но культ Елены Дмитриевны стал для Веревкина священным. Он повесил ее портрет в своей комнате, «продолжал поклоняться ее дармоедству» и «лампаду бы повесил, не будь это явным кощунством». Ясно, что вся его семейная жизнь будет определяться не чувством к жене, а поклонением прежнему кумиру. Что касается Таисии, ей суждено всю жизнь скрывать тайну о смерти матери (она единственная, кто знает правду о самоубийстве) и терпеть ее культ в доме. И в несчастье, и в счастье жизнь героев извращена и перемениться ей не дано. Главное же событие, произошедшее в судьбе Таисии, это избавление от красноты носа. Так автор еще раз утверждает ничтожность ее души, ее существования.

В «Жертве» меняется не только трактовка прежнего замысла, но и художественные средства его воплощения. Первое, что бросается в глаза, — это изменение тона повествования. В «Матери» оно ведется в объективной манере, и автор избегает выражать свое отношение к происходящему, предоставляя событиям говорить самим за себя. Красноречивость происходящего как бы не требует комментария, и авторская позиция в «Матери» выражает себя косвенным образом: с точки зрения свидетеля, а не судьи. «Жертва» полна примеров субъективного участия автора в происходящем. Формы этого участия весьма разнообразны: повышенный эмоциональный тон в авторских описаниях, ирония, сарказм, сочувствие, гнев. Причем колебания в тоне повествования могут быть очень резкими. Например, описание самоубийства матери, холодно объективное в своей детальной тщательности, вдруг взрывается авторским криком: «А боль? А страх? А неописуемый ужас . . . тела, которому предстоит сию минуту быть раздробленным железными тяжелыми . . . колесами? И это мгновение, когда она решилась упасть, и руки отлипли от поручней, и вместо их твердости и защиты — пустота падения, наклон, невозвратность? И этот последний вопль, беззвучный, как молитва, как зов о помощи во сне: полковник! Яков Сергеич!» (с. 281). Соединение всех этих форм субъективации повествования усложняет содержание рассказа: на противоречия его конфликтной ситуации накладывается неоднозначность авторского отношения к происходящему. Универсальность разрабатываемого в этом рассказе конфликта требует разнообразия творческих приемов. Действительность рисуется в нескольких художественных планах: нейтрально-объективном, иронически-саркастическом, трагедийном, сосуществующих в одном целом, в то время как в «Матери» преобладает нейтрально-объективный тон. Таким образом, при сопоставлении рассказов Андреева «Мать» и «Жертва» выявляется эволюция конфликта (его расширение и усложнение) и связанное с ней

lib.pushkinskijdom.ru

изменение системы художественных средств.

Для более полного понимания законов художественного единства рассказа «Жертва» важно сопоставить его с произведением, созданным на основе других творческих принципов — рассказом Серафимовича «Дочь». История семейной трагедии, показанная Серафимовичем, едина как в плане средств изображения, так и в отношении сущности конфликта произведения. По одну его сторону — мать и дочь, попавшие в тиски нужды, по другую — социальные условия жизни. Социальная характеристика является определяющей для героев рассказа. Это особенно наглядно проявляется при анализе «периферийных» персонажей вследствие того, что степень их индивидуализации меньше, чем у главных героев. Так, например, жених дочери Постотелов — с его душевной пустотой и «постностью» — показан прежде всего через профессиональную принадлежность. На лице Постотелова может быть любое выражение, важно не оно, а движение его рук, привыкших отсчитывать деньги на бухгалтерской службе. В этом непроизвольном жесте сконцентрирована вся суть его личности. И это закономерно, так как Постотелов — безликий человек, весь его внутренний мир укладывается в узкую ячейку общественного статуса. Аналогичным образом характеризует Серафимович компанию богатых молодых людей, в которую случайно попадает Маня. Для обрисовки этих персонажей единственно важным является их привилегированное положение и связанное с ним стремление к наслаждениям как единственной цели в жизни. В андреевском замысле Серафимович развил его социально-критическую сторону; ей подчинены художественные приемы рассказа. «Многим я обязан Л. Андрееву. Он на меня оказал большое влияние в смысле сжатости, экономности. Даже и в стиле я иногда был близок к нему, но натуры-то у нас совсем разные, поэтому у меня выходило совсем не то, что у него. . . Я всегда возвращался от него как-то заряженным и обычно под влиянием моих разговоров с ним начинал писать, хотя писал по-своему», — свидетельствует Серафимович.[13] Факт обращения Серафимовича к замыслу Андреева не является случайным. Это — лишь эпизод в долгой истории творческих взаимоотношений писателей. В целом эти взаимоотношения характеризовались активным влиянием Андреева на художественную систему Серафимовича. Однако различие творческого мышления писателей предопределяло то, что при общей склонности к изображению трагических конфликтов, их интерпретация у Андреева и Серафимовича обычно расходится. Сопоставление рассказов «Дочь» и «Жертва» дает один из примеров такого расхождения в трактовке темы, в художественных принципах ее воплощения.

Андреевская «Жертва» представляет собой художественное единство весьма специфического порядка. Андреев рядом смысловых изменений, уже анализировавшихся выше, децентрализует главный конфликт своего первоначального замысла и придает ему новые значения. Казалось бы, рассказу «Жертва» в результате происшедших изменений грозила утрата художественной целостности. В самом деле, ведь неоднозначность и даже противоречивость авторской позиции в рассказе, множественность конфликтных ситуаций, их разномасштабность (от вопросов жизни и смерти до «проблемы» красноты носа) и столкновение друг с другом разрушают те художественные принципы, которые Андреев использовал в своем раннем творчестве. Но взамен возникают новые связи. В качестве предмета изображения взят не один или несколько отдельных аспектов человеческих взаимоотношений, а их единство. Принцип контраста, широко используемый при этом Андреевым, позволяет сопоставить разный художественный материал, одновременно подчеркнув его неоднородность и объединив в одно сложное целое. Этот принцип проводится последовательно. Андреев применяет его как в рамках одного предложения (например: «А через два дня, во вторник, к ней (Таисии) пришло и полное *благополучие*, *исполнение желаний*, как говорят гадалки: Елена Дмитриевна сделала-таки свою случайность и *погибла* под колесами вагона. . .» (с. 280. Курсив мой, — *С. Я.*)), так и в более широких пределах, что приводит к созданию общих смысловых сцеплений рассказа. Так темы преклонения полковника и Веревкина перед Еленой Дмитриевной и ненависти к ней дочери проходят через весь рассказ, взаимно контрастируя, усиливаясь через этот контраст и составляя в конечном счете тематическую основу всего произведения. В результате возникает качественно новое художественное единство, основанное на принципах контраста и диссонанса.

Творческая история рассказа Л. Андреева связана с вопросом о том, как менялись представления писателя о сущности трагических противоречий человеческой жизни. Андреев переосмыслил свой ранний замысел так, что противоречия его конфликтной ситуации, не теряя своей остроты в социально-психологическом плане, оказались сопоставлены с вечными проблемами человеческого существования. У позднего Андреева эти проблемы не могут разрешиться в какой-то одной плоскости (например, социально-психологической) и как целое не могут

[13] *Фатов Н. Н.* А. С. Серафимович. Очерк жизни и творчества. М.—Л., 1927, с. 159.

lib.pushkinskijdom.ru

быть сняты, так как представляют собой извечную сущность жизни. В результате Андреев одновременно и расширяет сферу понимания жизненных противоречий, и указывает на безмерную сложность их окончательного постижения.

Т. Г. Иванова

М. М. ПРИШВИН И Н. Е. ОНЧУКОВ *

В жизни каждого художника бывают переломные моменты, определяющие его путь в искусстве. Для М. М. Пришвина таким решающим периодом явился 1906 год, его поездка на Север, в край непуганых птиц.

К этому времени за спиной будущего писателя было участие в революционном движении, тюрьма и ссылка, учеба в Лейпцигском университете, работа агрономом. Он писал научно-популярные брошюры по сельскому хозяйству, но подспудно чувствовал в себе силы для большего — для художественного творчества. Впервые начал писать прозу в 1904 году. Повести М. М. Пришвину «не дались». «...Попробовал умалить себя до писания детских рассказов, после многих опытов один [1] мне удался, но случайно», — отмечал он в 1921 году в дневнике, вспоминая начало своего пути в литературе.[2] В 1905 году М. М. Пришвин служит в Луге на опытной агрономической станции Заполье. Работа дает ему и его семье средства для существования. Но за дерзость, проявленную по отношению к попечителю станции Глазенаппу, его увольняют. М. М. Пришвин поселяется в предместье Петербурга, за Малой Охтой, в конце Киновийского проспекта. Сложное материальное положение, отказ, с одной стороны, от научной работы в области агрономии и неудачи, с другой, в первых писательских опытах, мучительные поиски своего собственного пути в искусстве — все это рождает смятение в душе М. М. Пришвина.

Именно в этот период и происходит его встреча с Н. Е. Ончуковым,[3] который также жил за Малой Охтой. У этих двух людей было много общего, схожего в судьбах. Они были почти одногодками. Ончуков родился в марте 1872 года; Пришвин — через год, в феврале 1873 года. Оба выросли в провинции. Ончуков — в Заволжье, в прикамском городе Сарапуле; Пришвин — в Елецком уезде Орловской губернии. Оба принадлежали к купеческому сословию. И Ончуков, и Пришвин были полусиротами. Ончуков рано потерял мать, а затем и отца, воспитывался дедом и бабушкой; отец Пришвина умер, когда мальчику было всего семь лет. И Ончуков, и Пришвин с детства были знакомы с раскольническим укладом жизни, с его строгостью нравов, почитанием старых икон и рукописей, воспитывавшим уважение к русской старине: в родном городе Ончукова было много староверов, мать Пришвина происходила из староверской купеческой семьи. Оба закончили реальное училище. Правда, Пришвин начинал учебу в елецкой гимназии и потом, после окончания тюменского реального училища, в Елабуге экстерном сдал экзамен за полный курс гимназического обучения. Но само пребывание в реальном училище, делавшем упор на изучении естественных наук, вероятно, в какой-то степени предопределило его выбор дальнейшей профессии. Пришвин стал агрономом; Ончуков закончил фельдшерскую школу, т. е. оба были «естественниками». И тот и другой отказались от первоначально избранного пути. Осознание подлинного призвания у обоих произошло довольно поздно, уже в зрелые годы. Ончуков свою первую поездку по заповедным местам Русского Севера, определившую весь его дальнейший жизненный путь как этнографа и фольклориста, совершил в 28 лет в 1900 году. Пришвин пробует писать первые художественные произведения, когда ему было за тридцать.

Но в 1906 году, в момент знакомства Н. Е. Ончукова с М. М. Пришвиным, в их положении и духовном состоянии была огромная разница. Н. Е. Ончуков к этому времени уже был действительным членом Географического общества, награжденным серебряной и малой золотой медалями этого общества, первооткрывателем эпической традиции Печоры, известным собирателем и составителем сборника «Печо́рские былины», вызвав-

---

* Приношу глубокую благодарность А. В. Храбровицкому, любезно поделившемуся со мной своими сведениями о Н. Е. Ончукове и подсказавшему тему данного сообщения.

[1] Первый рассказ М. М. Пришвина — «Сашок» — был опубликован в журнале «Родник» (1906, № 11—12, с. 512—514).

[2] *Пришвин М. М.* Записи о творчестве. — В кн.: Контекст-1974. Литературно-теоретические исследования. М., 1975, с. 318.

[3] Биографию Н. Е. Ончукова см. в нашей статье «Н. Е. Ончуков и судьба его научного наследия» (Русская литература, 1982, № 4, с. 126—137).

lib.pushkinskijdom.ru

шего живой интерес в научных кругах, автором нескольких статей о расколе и старообрядцах, человеком, признанным русской наукой и культурой. М. М. Пришвин же был мало кому известным сочинителем научно-популярных работ по агрономии и никому не известным писателем, делающим робкие шаги в художественной литературе, еще не нашедшим свою тему в искусстве.

М. М. Пришвин еще в детстве мечтал попасть в неведомую «страну голубых бобров» и в гимназические годы пытался бежать из Ельца «в Азию». В кризисный период 1906 года эта тоска по забытым странам вспыхнула с новой силой. «Пропутешествовать куда-нибудь и просто описать виденное» — вот что, считал он, поможет ему найти себя в литературе.[4] Но куда ехать? Где край, не тронутый цивилизацией? На этот вопрос ответил ему Н. Е. Ончуков. В предисловии к сборнику «Северные сказки» этнограф писал: «Летом 1906 г. задумал съездить на Север М. М. Пришвин, и по моей настоятельной рекомендации ему обособленного, глухого и как бы законченного со своеобразной жизнью Выговского Края, съездил именно туда».[5] Сам М. М. Пришвин в автобиографическом рассказе «Охота за счастьем», созданном в 1926 году, вспоминал: «К моему счастью, в тех же капустниках Киновийского проспекта начинал свою карьеру бывший провинциальный фельдшер, теперь известный этнограф, Н. Е. Ончуков. Посвященный мною в мои детские мечты о какой-то Азии, он стал уверять меня, что Выг-озеро, Архангельской губернии, вполне соответствует моей мечте и что мне непременно надо поехать туда. Ончуков познакомил меня с академиком Шахматовым, который кое-чему научил меня, достал мне открытый лист от Академии наук...»[6] А в 1933 году, уже после своей третьей поездки в Карелию, в книге «Отцы и дети» замечал: «. . . трудно теперь припомнить все подробности, определившие мой выбор места на Севере. Помню прежде всего, что замысел коренится в моем нечаянном знакомстве с исследователем Севера этнографом Ончуковым, который свел меня с академиком Шахматовым и другими знатоками и любителями древней русской словесности. Ончуков сам был в Выговском краю и очень много о нем мне рассказывал». И тут же добавлял: «Не могу только сказать наверно, через него ли самого лично, или же благодаря усердному чтению замечательной книги летописца раскола Ивана Филиппова[7] я особенно близко принял к сердцу из всей истории Онего-Беломорского края встречу дела Петра Первого с делом колонизаторов Севера, раскольников Даниловского монастыря на Выгу».[8]

Итак, Выговский край заинтересовал М. М. Пришвина. В июне 1906 года он выехал из Петербурга на пароходе в Петрозаводск, через Повенец добрался до Выгозера и там, на Карельском острове, прожил больше месяца, посещая соседние деревни. Эти места уже были знакомы Н. Е. Ончукову. Он побывал здесь в 1904 году. По заданию научных организаций Петербурга (Второго отделения Академии наук, Русского географического общества и этнографического отделения Музея Александра III) ученый собирал здесь предметы старины, иконы, рукописи. Бывал он, правда только проездом, и в деревне Карельский остров, расположенной на одном из островов Выгозера. М. М. Пришвину именно здесь предстояло открыть для себя край непуганых птиц. Результатом этой поездки явилась первая пришвинская книга очерков, с которой он «начал вести счет своих лет».[9]

«В краю непуганых птиц» — книга необычная. Ее писал начинающий и, к счастью для русской литературы, так и не состоявшийся этнограф. М. М. Пришвин уезжал в свою первую этнографическую экспедицию как раз в тот период, когда Н. Е. Ончуков работал над сборником «Северные сказки».[10] Н. Е. Ончукова, как опытного фольклориста, интересовали не только тексты, но и сказители, их биография и личность. «Северные сказки» явились первым собранием сказочного эпоса, в котором материал был расположен не по сюжетам, а по исполнителям. Увлеченный идеей создания нового типа сказочного сборника, Н. Е. Ончуков дал М. М. Пришвину, отправлявшемуся в Выгорецию, ценные методические советы. Позднее писатель вспоминал: «По требованию. . . науки нужно было непременно давать рядом с записанным фольклором подробные биографии сказителей, колдунов, краснопевок, вопленниц. . .» Но тут же отмечал разницу своего подхода к личности сказителя и подхода специалиста по устному народному творчеству: «Очень возможно, что у таких специалистов-словесников, как Шахматов и Ончуков, подход к личности сказителя и не играл той роли, как у меня, искателя путей к своему личному твор-

[4] *Пришвин М. М.* Записи о творчестве, с. 318.

[5] Северные сказки. Сборник Н. Е. Ончукова. СПб., 1908, с. XVII.

[6] *Пришвин М. М.* Собр. соч., в 6-ти т., т. 4. М., 1957, с. 243—244.

[7] ***Филиппов И.*** **История Выговской пустыни. СПб., 1862.**

[8] *Пришвин М.* Отцы и дети. Беломорско-Балтийский водный путь. М., 1937, с. 7.

[9] *Пришвин М. М.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М., 1982, с. 797 (комментарии А. Л. Киселева со ссылкой на архив М. М. Пришвина).

[10] **Сложная история печатания этого собрания изложена Н. Е. Ончуковым в предисловии к сборнику.**

lib.pushkinskijdom.ru

честву. Но я именно этому подходу к личности человека в краю непуганых птиц обязан дальнейшей культурой „родственного" внимания к личности всяких живых существ в природе, не только людей».[11] Именно эта разница в отношении к сказителю и сделала очерки М. М. Пришвина не экспедиционным дневником или отчетом, а художественным произведением.

В связи с темой «Пришвин и Ончуков» хотим обратить внимание на факт, который, насколько мы знаем, не отмечался ни в одной из работ о творчестве М. М. Пришвина. В научных трудах Н. Е. Ончукова и в очерках М. М. Пришвина «В краю непуганых птиц» обнаруживаются прямые параллели. В сборнике «Северные сказки» под номером 232-а Н. Е. Ончуков приводит записанные им в 1904 году на Выгозере легенды о «панах» — о том, как Марина Мнишек тайно в бочках ввозила в Москву «панов» и как дьячок разоблачил их; и о выговском жителе Койко, потопившем «панов» в водопаде Падун на Выг-реке. Оба этих сюжета приведены и в книге М. М. Пришвина (глава «Лес, вода и камень»).[12] Тексты Н. Е. Ончукова и М. М. Пришвина расходятся в деталях. Поэтому у нас нет оснований предполагать, что писатель заимствовал эти предания из готовящегося сборника сказок. Скорее всего, он излагает варианты, слышанные им самим.

В другой же главе очерков — «Выговская пустынь» — мы обнаружили прямые заимствования из трудов Н. Е. Ончукова. Как известно, в первой своей книге М. М. Пришвин не только отразил собственные впечатления о Выгореции, но и в популярной форме, пользуясь работами разных ученых, дал историю знаменитого Даниловского монастыря (Выговской пустыни). Список литературы, с которой был знаком М. М. Пришвин, приведен в работе М. Пахомовой «Пришвин и Карелия».[13] Одним из источников, не названным М. Пахомовой, была статья Н. Е. Ончукова «Старина и старообрядцы».[14] Писатель прямо указывал, что пользовался этой работой ученого. Говоря о Л. С. Егоровой, дочери последнего большака Даниловского скита, он отмечал: «Другой путешественник (Н. Е. Ончуков) в самое последнее время (1903 г.)[15] приобрел написанный ею дневник (пока неизданный) и посвятил памяти умершей уже старушки в своем описании несколько теплых строчек».[16] Эти «несколько теплых строчек» находятся в упомянутой выше статье (с. 281—282). Личность Л. С. Егоровой, воспитанной в Данилове, привлекла внимание Н. Е. Ончукова: эта женщина была грамотной, читала монастырские книги, пела по крюкам, вышивала, сочиняла стихи, рисовала. Думаем, не без влияния Н. Е. Ончукова образ Л. С. Егоровой стал одним из центральных в главе «Выговская пустынь» очерков М. М. Пришвина. Последний, воспользовавшись материалами ученого (он цитирует стихи Л. С. Егоровой, опубликованные Н. Е. Ончуковым в своей работе), значительно дополнил биографию этой замечательной русской женщины.

Надо отметить, что композиция некоторых фрагментов «Выговской пустыни» полностью совпадает с соответствующими отрывками из работы ученого. Описывая разорение монастыря царскими властями в 1857 году, Н. Е. Ончуков приводит две цитаты[17] из статьи Е. Барсова «Описание рукописей и книг, хранящихся в Выголексинской библиотеке». Эти две цитаты в том же порядке даются и у М. М. Пришвина.[18] Далее, ссылаясь на В. Н. Майнова,[19] Н. Е. Ончуков писал: «Чиновники нарочно садились на возы (на которые были свалены старообрядческие иконы, — *Т. И.*), чтобы показать свое презрение к тому, на чем они сидели».[20] Эта же фраза, в несколько измененном виде, есть и у М. М. Пришвина: «Говорят, что чиновники нарочно садились на возы, чтобы показать свое презрение к тому, на чем сидели».[21]

Но главное, что объединяет Н. Е. Ончукова и М. М. Пришвина, это общая оценка той роли, которую играла Выгорецкая пустынь в Заонежье, и возмущение варварским разорением этого культурного центра царским правительством. Н. Е. Ончуков по поводу уничтожения Выговского монастыря с болью и гневом писал: «И вот разорили такой рассадник

---

[11] *Пришвин М.* Отцы и дети, с. 9.

[12] *Пришвин М.* В краю непуганых птиц. СПб., [1907], с. 33—35.

[13] *Пахомова М.* Пришвин и Карелия. Критический очерк. Петрозаводск, 1960, с. 32.

[14] *Ончуков Н. Е.* Старина и старообрядцы. — Живая старина, 1905, вып. III—IV, с. 271—289. Кстати, М. Пахомова не указывает и другую важную работу, с которой был знаком М. М. Пришвин: *Барсов Е.* Описание рукописей и книг, хранящихся в Выголексинской библиотеке. — В кн.: Летопись занятий Археографической комиссии. 1872—1875 гг., вып. 6, отд. III. СПб., 1877, с. 1—85.

[15] Ошибка М. М. Пришвина. Н. Е. Ончуков был в Выговском крае в 1904 году.

[16] *Пришвин М.* В краю непуганых птиц, с. 171.

[17] *Ончуков Н. Е.* Старина и старообрядцы, с. 285.

[18] *Пришвин М.* В краю непуганых птиц, с. 170.

[19] *Майнов В. Н.* Поездка в Обонежье и Корелу. СПб., 1874, с. 145.

[20] *Ончуков Н. Е.* Старина и старообрядцы, с. 285.

[21] *Пришвин М.* В краю непуганых птиц, с. 170.

lib.pushkinskijdom.ru

грамотности в таком диком глухом крае, громадную школу ремесел и рукоделий там, где только и могли, что ковырять землю допотопной сохой, да боронить суковаткой; разорили огромное и слаженное, прекрасно поставленное хозяйство, которое кормило не только лиц этим хозяйством управлявших и в нем работавших, но всегда поддерживало и бедное полуголодное окрестное население. Разорили только потому, что эту громадную хозяйственно-духовную общину завел и возвел до совершенства сам народ в лице своих грамотнейших представителей-старообрядцев, а не насаждал их сотнями и тысячами приказов и предписаний какой-нибудь Аракчеев в гражданском мундире или духовной рясе».[22] М. М. Пришвин вторил ученому: «Благополучно просуществовала Выгореция вплоть до суровых Николаевских времен, когда, совершенно не считаясь ни с интимными сторонами народного духа, ни с экономическим значением общины в таком глухом краю, правительство ее уничтожило. Дамоклов меч опустился именно тогда, когда раскольники были только полезны».[23]

Таким образом, оказывается, что роль Н. Е. Ончукова в становлении творческой индивидуальности М. М. Пришвина заключается не только в том, что он открыл писателю край непуганых птиц. Научные работы известного этнографа непосредственно помогали писателю при создании его первой книги и впрямую отразились в тексте очерков.

Во время экспедиции на Выгозеро М. М. Пришвин собрал более 30 сказок. Тексты народной прозы, записанные им от жителей Карельского острова и соседних деревень, вошли в сборник Н. Е. Ончукова «Северные сказки» (№ 166—198). Это волшебные и бытовые сказки, былички и рассказы из истории староверства. В собрании имеются записи от пяти человек, в том числе от Мануйлы Петрова (№ 166—175) и Степаниды Максимовны (№ 176—180), образы которых так ярко запечатлены в книге «В краю непуганых птиц».

В мае 1907 года М. М. Пришвин отправился во второе путешествие по Северу. На этот раз по Сухоне и Северной Двине он добрался до Архангельска, а там по берегу Белого моря доехал до Кандалакши. Во время этого путешествия М. М. Пришвин побывал в Лапландии и Норвегии. После второй поездки он написал книгу «За волшебным колобком».[24] Из его фольклорных записей этого путешествия известны только пять сказок старика Василия.[25] Тексты их помещены в сборнике Н. Е. Ончукова (№ 199—203). Сам писатель в 1921 году в своем дневнике вспоминал, что во время второй поездки он «почти ничего (кроме слов) не записывал, а отдавался вполне интересу самого „путешествия“».[26] Происходил процесс превращения писателя-этнографа, каковым посчитали М. М. Пришвина многие ученые после его первой экспедиции,[27] в писателя-философа. Точная фиксация фольклорных произведений и научное описание виденного отодвигается для М. М. Пришвина на самый последний план; главным становится художественное обобщение действительности. Именно этим и объясняется скудость чисто фольклористических результатов поездки.

Своеобразие творческой индивидуальности М. М. Пришвина определило его особое место среди писателей начала XX века. Этнографы приняли его в свой круг. Благодаря Н. Е. Ончукову М. М. Пришвин оказывается связанным с крупнейшим научным центром того времени по изучению народной культуры — этнографическим отделением Русского географического общества. 6 апреля 1907 года на одном из заседаний отделения он делает сообщение «Этнографические наблюдения, вынесенные из Выговского края (Повенецкого уезда)».[28] Путешествие 1907 года было совершено при поддержке Географического общества (М. М. Пришвин выехал с открытым листом этой научной организации). В 1908 году член-сотрудник общества М. М. Пришвин сделал доклад о второй своей поездке — «Поморы русского Крайнего Севера».[29] В 1910 году за заслуги перед отечественной этнографией писатель был избран действительным членом Русского географического общества.[30]

Экспедиции, к которым приобщил М. М. Пришвина Н. Е. Ончуков, увлекли писателя, как это случилось в свое время и с самим ученым. Но если Н. Е. Ончуков из своих поездок привозил старинные рукописи, иконы, предметы народно-прикладного искусства, фольклорные за-

---

[22] *Ончуков Н. Е.* Старина и старообрядцы, с. 284—285.

[23] *Пришвин М. М.* В краю непуганых птиц, с. 170.

[24] *Пришвин М.* За волшебным колобком. По крайнему Северу России и Норвегии. СПб., 1908; Журнальный вариант: *Пришвин М.* По Северу России (Бытовые картинки). — Русское судоходство, 1908, № 7, с. 44—64; № 8, с. 72—95; № 9, с. 44—63; № 11, с. 80—98.

[25] О Василии см. в главе «Солнечные ночи» второй книги М. М. Пришвина.

[26] *Пришвин М.* Записи о творчестве, с. 319.

[27] См. там же.

[28] Отчет императорского Русского географического общества за 1907 год. СПб., 1908, с. 38.

[29] Отчет императорского Русского географического общества за 1908 год, 1909, с. 69.

[30] Отчет императорского Русского географического общества за 1910 год, 1911, с. XI.

lib.pushkinskijdom.ru

писи, то М. М. Пришвин — впечатления для своих книг. В 1908 году он едет в Заволжье и пишет книгу «У стен града невидимого (Светлое озеро)»; в следующем году отправляется в Заиртышские степи и создает «Адама и Еву» и «Черного араба». В 1910 году — поездка на Оку, отразившаяся в «Крутоярском звере», «Птичьем кладбище» и других произведениях. В 1913 году писатель совершил путешествие по Крыму; так появились «Славны бубны». «Многочисленные и длительные путешествия по стране, предпринимавшиеся Пришвиным с 1906 года, не были этнографическими, географическими или фенологическими, — замечает в одной из статей о творчестве писателя П. С. Выходцев. — Все произведения, рождавшиеся в результате этих путешествий, будь то очерк, рассказ или повесть,— это повествование о народной жизни... уже в этих произведениях Пришвин обнаружил свое тяготение к философской прозе, определившее своеобразие раскрытия им темы исторических судеб народа».[31] Путь М. М. Пришвина выявился от науки к искусству, от этнографизма к художественно-философскому постижению действительности. И не последнюю роль в становлении творческой индивидуальности писателя, как мы считаем, сыграл Н. Е. Ончуков.

Все свидетельствует о том, что у Н. Е. Ончукова и М. М. Пришвина были не только общие духовные интересы, но и тесные дружеские отношения. Подтверждает это и фотография, на которой Н. Е. Ончуков снят в кругу семьи М. М. Пришвина: сам писатель, его жена Ефросинья Павловна Смогалева и пасынок Яша.[32] Снимок сделан в Петербурге, датируется приблизительно началом XX века. Вероятнее всего это период с 1906 по 1908 год: в 1908 году Н. Е. Ончуков переехал из Петербурга в Сарапул и вернулся в Ленинград уже только после революции.

В 1947 году в Пензе, где провел последние годы своей жизни Н. Е. Ончуков, А. В. Храбровицкий по просьбе А. А. Булавкиной, вдовы ученого, разбирал архив покойного фольклориста. Среди бумаг он обнаружил фотографии, на которых, как сообщил нам А. В. Храбровицкий, Н. Е. Ончуков снят вместе с М. М. Пришвиным во время путешествия по Северу. У нас нет никаких сведений о том, что М. М. Пришвин и Н. Е. Ончуков когда-либо были в совместной экспедиции. В 1906 году, насколько мы знаем, Н. Е. Ончуков вообще не выезжал на Север. В 1907 году он побывал в Архангельском и Онежском уездах Архангельской губернии, но не в начале лета, как это сделал М. М. Пришвин, а в августе—сентябре.[33] К сожалению, фонд писателя, хранящийся в ЦГАЛИ, еще до конца не обработан и недоступен исследователям. Мы не смогли ознакомиться с упомянутыми фотоснимками. Поэтому трудно сказать, при каких обстоятельствах они были сделаны. Тем не менее эти фотографии свидетельствуют о дружеских отношениях М. М. Пришвина и Н. Е. Ончукова.

А. В. Храбровицкий в 1947 году написал М. М. Пришвину письмо, в котором сообщалось о трагической судьбе Н. Е. Ончукова, и переслал ему указанные снимки. В ответ М. М. Пришвин писал:

«Москва 5 марта 1947

Уважаемый Александр Вениаминович!

Приношу Вам искреннюю свою благодарность за хорошую Вашу книгу,[34] за доброе слово о моих „тетрадках“[35] и за фотографии, воскресившие на некоторое время образ себя самого почти полстолетия тому назад. С грустью прочитал я у Вас об обстоятельствах кончины Н. Е. Ончукова, натолкнувшего меня на поездку в „край непуганых птиц“, о котором я написал книгу первую[36] и теперь пишу о том же крае, надеюсь, не последнюю.[37] Ончуков был не дутый патриот, а органический и сознательный. Другой такой же патриот, снятый мною с Ончуковым, А. М. Коноплянцев,[38] скончался в конце прошлого года, к счастью, в обстановке своей семьи.

Искренно желаю Вам такого же благословенного здоровья, которым до сих пор пользуюсь сам, здоровья, образующего цену настоящего дня.

Жму руку.

Михаил Пришвин».[39]

Как видим, писатель до самых преклонных лет сохранил глубокое уваже-

---

[31] *Выходцев П. С.* Народно-поэтические основы философской прозы М. М. Пришвина. — Русская литература, 1980, № 1, с. 49.

[32] Снимок опубликован в сборнике «Пришвин и современность» (М., 1978).

[33] Отчет императорского Русского географического общества за 1908 год, с. 14.

[34] Имеется в виду книга А. В. Храбровицкого «Русские писатели в Пензенской области» (Пенза, 1946).

[35] Вероятно, дневниковая книга М. М. Пришвина «Глаза земли».

[36] «В краю непуганых птиц».

[37] «Осударева дорога».

[38] Александр Михайлович Коноплянцев — друг М. М. Пришвина со школьной скамьи. См. о нем.: *Пришвина В. Д.* Искусство видеть мир (От науки к искусству). — В кн.: Пришвин и современность, с. 39; К нему, видимо, обращается М. М. Пришвин в «Волшебном колобке» (*Пришвин М.* За волшебным колобком, с. 74—99, 286—291 — главы, написанные в эпистолярном жанре).

[39] Письмо хранится в фонде А. В. Храбровицкого ГБЛ (ф. 357, п. 2, ед. хр. 23, л. 1).

lib.pushkinskijdom.ru

ние к Н. Е. Ончукову, человеку, открывшему ему край непуганых птиц. Хочется надеяться, что в архиве М. М. Пришвина находятся документы, полнее раскрывающие взаимоотношения этих двух подлинных ревнителей русской культуры и патриотов своей родины.

Ю. И. Будыко

ИСТОРИЯ ОДНОГО ПОСВЯЩЕНИЯ

(О «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ» А. АХМАТОВОЙ)

Анна Андреевна Ахматова начала работу над «Поэмой без героя» в конце 1940 года[1] и только в 1963 году подарила подписанный ею машинописный экземпляр поэмы В. М. Жирмунскому, сказав, что этот текст — последний и окончательный.[2] Таким образом, работа над поэмой продолжалась более 20 лет, причем опубликованные в разное время фрагменты и варианты полного текста, а также многочисленные авторизованные списки существенно отличаются друг от друга по содержанию, по объему и расположению материала. Менялись за эти годы и эпиграфы к отдельным частям и главам поэмы, менялись и посвящения.

В «Ташкентской редакции», датированной 1940—1942 годами,[3] часть вторая — «Решка» — посвящена В. Г. Гаршину, а третья — «Эпилог» — «Городу и другу».[4] В примечаниях к этой редакции поэмы, составленных В. М. Жирмунским и Н. А. Жирмунской, указано, что в третьей части посвящение «другу» относится также к Владимиру Георгиевичу Гаршину.[5]

В. Г. Гаршин (1887—1956) — профессор, доктор медицинских наук, действительный член АМН СССР. Приводимые в «Примечаниях» сведения о нем очень кратки и взяты, как говорила автору Н. А. Жирмунская, за отсутствием других источников из Большой Медицинской Энциклопедии. Некоторые данные о жизни В. Г. Гаршина можно почерпнуть из некрологов, опубликованных в специальной литературе,[6] а его научная деятельность подробно освещена в статьях проф. В. П. Михайлова и А. Г. Бобкова.[7]

Для суждения о личности Гаршина большое значение имеют его воспоминания о работе в качестве патологоанатома во время блокады Ленинграда.[8]

Интересы В. Г. Гаршина выходили далеко за рамки его профессии. Он был близок со многими писателями Ленинграда. О нем пишет В. Инбер в своих блокадных воспоминаниях: «Сегодня мы были с В. Гаршиным у Ильина, старого картографа. Он же нумизмат, заведующий в Эрмитаже отделом нумизматики».[9] Портрет В. Г. Гаршина есть в статье «Нумизматика в Эрмитаже. Очерк истории Мюнцкабинета»,[10] где сообщается, что он передал в дар Эрмитажу редкую персидскую монету. Им подарена Эрмитажу также большая коллекция орденов.[11] Как рассказывал сын Владимира Георгиевича А. В. Гаршин (р. 1921), отец его коллекционировал не только монеты, но и другие старинные вещи — литье, безделушки, образцы камней. В. Г. Гаршин собрал большую библиотеку по истории и искусству, отлично знал музеи, особенно Эрмитаж, где был частым посетителем. Владимир Георгиевич знал и любил русскую поэзию, сам писал стихи, чаще всего шуточные, на случай. Строки из его стихотворения «Милый Вальтер» использованы как текст песни студентов-медиков в сценарии фильма «Дорогой мой человек» по роману Ю. Германа, с которым В. Г. Гаршин

---

[1] *Ахматова Анна.* Стихотворения и поэмы. Л., 1976, с. 352. (Библиотека поэта, большая серия).

[2] Там же, с. 513.

[3] Там же, с. 431—442.

[4] Там же, с. 438, 441.

[5] Там же, с. 518.

[6] *Аничков Н. Н., Захарьевская М. А.* Владимир Георгиевич Гаршин. — Архив патологии, 1956, т. 18, № 5, с. 131—140; Владимир Георгиевич Гаршин. — Вопросы онкологии, 1956, т. 2, № 4, с. 492; *Соловьев А. А.* Памяти В. Г. Гаршина. — Вестник Академии медицинских наук СССР, 1956, № 5, с. 92—93.

[7] *Михайлов В. П.* Владимир Георгиевич Гаршин. — Ежегодник ВИЭМ, 1959, с. 554—567. *Бобков А. Г., Михайлов В. П.* Научная деятельность В. Г. Гаршина (1887—1956) и развитие научных концепций в работах советских патологов. — Архив патологии, 1983, т. XLV, № 4, с. 77—80.

[8] *Гаршин В. Г.* В дни блокады. — Звезда, 1945, № 7, с. 117—122.

[9] *Инбер Вера.* Почти три года (Ленинградский дневник). — В кн.: Избр. произв., т. 2. М., 1954, с. 348.

[10] Нумизматика и эпиграфика, 1970, т. VIII, с. 222.

[11] *Спасский И. Г.* Иностранные и русские ордена до 1917 года. Л., 1963, с. 24.

lib.pushkinskijdom.ru

был хорошо знаком.[12] Один из персонажей фильма говорит о песне: «Это патолого-анатом Гаршин сочинил». В первой строфе этого стихотворения (она в фильме не использована) Гаршин очень скромно оценивает свои занятия поэзией: «. . .А стихи мои узенький сектор в диаграмме часов и дней».

Основным источником сведений о В. Г. Гаршине-человеке являются записи рассказов о нем его близких, учеников и коллег. Эти записи осуществлены автором статьи и были включены в составленный им историко-биографический очерк о В. Г. Гаршине, ныне находящийся в фонде Пушкинского Дома.[13] В этой работе были использованы также все доступные публикации о В. Г. Гаршине; сведения о его родословной были почерпнуты из литературы, посвященной его дяде — писателю Всеволоду Михайловичу Гаршину, и из семейной переписки Гаршиных.[14]

Гаршин познакомился с А. А. Ахматовой в середине 30-х годов в больнице им. В. В. Куйбышева, где она лежала на обследовании. Он по просьбе друзей охотно помог ее госпитализации, не раз навещал в больничной палате, а затем стал частым гостем у нее в Фонтанном доме. Как рассказывала И. Д. Хлопина,[15] встреча с высоко ценимой им поэтессой была для В. Г. Гаршина значительным событием. Он близко принимал к сердцу дела Анны Андреевны, переживавшей тяжелый период своей жизни, старался помочь ей во всем, облегчить всегда трудные для нее житейские дела. Они часто бывали вместе в музеях, особенно в Эрмитаже, где Гаршин показывал любимые им экспонаты, рассказывал их историю. Вероятно, и Анна Андреевна делилась с ним своими творческими планами, читала новые стихи. Говорят, что вторая часть «Поэмы без героя» — «Решка» — получила свое название по совету Гаршина-нумизмата. И. Н. Пунина вспоминала первое появление В. Г. Гаршина в их квартире в Фонтанном доме. Он был удивительно, феноменально, старомодно вежлив. Всячески заботился об Анне Андреевне.[16]

В. Г. Гаршин встретил войну в должности профессора кафедры патанатомии 1-го ЛМИ. Работа в прозекторской продолжалась до ноября 1941 года, когда попадание тяжелой бомбы вывело из строя водопровод и отопление. Владимир Георгиевич держался до января 1942 года, после чего, обессилев, слег в больницу. Его спас перевод в военный госпиталь, где были свет и тепло. Весной он стал постепенно возвращаться к жизни, начал опять работать, но перенесенное не прошло бесследно. Здоровье его было подорвано, он сам профессионально анализировал и отмечал происшедшие в его организме изменения. Тем не менее он продолжал работать, накапливая большой научный материал для последующего обобщения.

Анна Андреевна в сентябре 1941 года была эвакуирована из Ленинграда в Ташкент, где пробыла до мая 1944 года. В 1942 году она, закончив одну из редакций «Поэмы без героя», ставит в рукописи посвящения «В. Г. Гаршину» и «Городу и другу». В этой редакции содержатся строки, очевидно, адресованные В. Г. Гаршину:

Ты мой грозный и мой последний,
Светлый слушатель темных бредней,
Упованье, прощенье, честь.
Предо мной ты горишь, как пламя,
Надо мной ты стоишь, как знамя,
И целуешь меня, как лесть.
Положи мне руку на темя, —
Пусть теперь остановится время
На тобою данных часах.[17]

К нему же, по-видимому, относятся и строки: «. . .Звук шагов в Эрмитажных залах, где со мною мой друг бродил. . .» В это тяжелое время Анна Андреевна часто пишет Владимиру Георгиевичу. К сожалению, эта переписка не сохранилась.

В октябре 1942 года в блокадном Ленинграде скончалась, упав на улице, жена Владимира Георгиевича — Татьяна Владимировна Гаршина. Владимир Георгиевич тяжело переживал эту потерю. Он продолжал жить в госпитале на казарменном положении, около него не было никого из близких.

От периода 1943—1944 годов осталось несколько открыток, адресованных А. А. Ахматовой ее другу Лидии Яковлевне Рыбаковой (1885—1953) и сейчас хранящихся у ее дочери Ольги Иосифовны Рыбаковой (р. 1915). Приводим их текст.

«17 мая 1943

Милая Лидия Яковлевна, получила Вашу открытку. Благодарю Вас за память и вести о Владимире Георгиевиче. У меня от него нет ответа на три срочные телеграммы, и я в тревоге. Сегодня посылаю телеграмму Вам и очень прошу ничего от меня не скрывать. Если он болен, сообщите чем и где находится.

Отсюда все разъезжаются. Наверно, скоро из писателей останусь я одна.

---

[12] Каталог фильмов действующего фонда. Советские художественные фильмы, вып. 1. М., 1972, с. 98.

[13] *Будыко Ю. И.* Владимир Георгиевич Гаршин. Биографический очерк. — ИРЛИ, ф. 70.

[14] *Гаршин В. М.* Полн. собр. соч. в 3-х т., т. III. М.—Л., 1934.

[15] *Будыко Ю. И.* Владимир Георгиевич Гаршин, с. 92—93.

[16] *Там же*, с. 93—97.

[17] *Ахматова Анна.* Стихотворения и поэмы, с. 441.

lib.pushkinskijdom.ru

После болезни мое сердце (не говорите это Вл<адимиру> Г<еоргиевичу>) никуда не годится.

Крепко целую Вас, Олю, Жозефину.[18]

Ваша Ахматова».

И этой же датой помечена другая открытка:

«17 мая [1943][19]

Дорогая Лидия Яковлевна, вчера я послала Вам и Вл<адимиру> Георг<иевичу> панические открытки. Извините меня, но теперь так трудно не тревожиться за Ленинград и друзей.

Вчера же вечером пришла телеграмма Вл<адимира> Георг<иевича>, которая успокоила меня.

Тышлер[20] сделал с меня много набросков (2 — чудные), но портрета писать не будет.

Ко мне приходила подруга Оли,[21] чтобы узнать Ваш адрес, а в одном доме я встретила людей (муж, жена, девочка),[22] с которыми познакомилась у Вас.

Целую. Ваша Ахматова».

«12 июня [1943]

Дорогая Лидия Яковлевна,
Володя прислал мне свою фотографию. Я нахожу, что у него не только усталый, но и совсем больной вид. Вы знаете все обстоятельства, отяжеляющие его психику. Напишите мне откровенно Ваше мнение. Не настало ли, наконец, время для отдыха. Можно ли его убедить отдохнуть? Он очень тепло и доверчиво к Вам относится. Поговорите с ним и напишите мне. У Вас еще весна, а здесь палящее бесконечное лето — вишни поспели.

Целую Вас, Олю и Жозефину.

Ваша Ахматова».

«15 окт. [1943]

Дорогая Лидия Яковлевна,
как-то довольно неудачно перед самой зимой я заболела стрептококковой ангиной и пролежала три недели в постели. От Вл<адимира> Г<еоргиевича> давно нет вестей. Я беспокоюсь — напишите мне о нем.

Как Ваше здоровье, что Оля и как ведет себя внучка? Ко мне на днях заходила дама, с которой я познакомилась у Вас.[23] Она врач и Вы, наверно, знаете, о ком я говорю. Она рвется в Ленинград и мы обсуждали с ней планы возвращения. На днях вышлю Вам мою книгу.

Целую Вас

Ваша Ахматова».

«21 марта [1944]

Дорогая Лидия Яковлевна,
как давно я не писала Вам и как много за это время всего случилось, и главное, Ленинград свободен! Передайте мою сердечную и горячую благодарность милой Оле за ее весточки. Скажу Вам по секрету от Владимира Георгиевича, что у меня уже три недели нестерпимо болит голова. Сначала я думала, что это очередная большая болезнь и даже мерила температуру. Однако прошли все сроки, а она (голова) все болит.

Целую Вас, Олю, Жозефину.

Не забывайте меня.

Ваша Ахматова».

Открытки эти пронизаны заботой о Владимире Георгиевиче. Привлекает внимание и фраза: «Он очень тепло и доверчиво к Вам относится» — эти отношения между Лидией Яковлевной и Гаршиным сохранились до конца ее жизни. В открытке от 12 июня 1943 года Гаршин впервые назван Володей и речь идет о посланной им в Ташкент фотографии. Проф. И. Д. Хлопина вспоминает текст утраченного письма Гаршина, адресованного ей в Самарканд. Там была фраза: «Не осуждай меня, я жить не могу без Анны Андреевны, я делаю ей вызов в Ленинград, не осуждай, что так скоро после смерти Татьяны Владимировны я хочу соединиться с Анной Андреевной».[24]

К приезду Анны Андреевны из эвакуации В. Г. Гаршин обещал подготовить новую квартиру в доме ВИЭМа, так как старое его жилище на улице Рубинштейна для жизни было мало пригодно. Непригодны для жилья были и комнаты Анны Андреевны в Фонтанном доме, да она и не хотела возвращаться туда. Однако вопрос о новой квартире до приезда Анны Андреевны так и не был решен.

Анна Андреевна прибыла в Ленинград 31 мая 1944 года. В поезде от Москвы ее спутниками были В. Г. Адмони и Т. И. Сильман. Проф. Адмони рассказывал,[25] что она говорила, что едет к мужу, к Гаршину. Владимир Георгиевич встретил ее на вокзале, сказал:

---

[18] Жозефина — дочь Ольги Иосифовны Рыбаковой, р. 1941.

[19] Здесь и далее год установлен по почтовому штемпелю.

[20] Тышлер Александр Григорьевич (1898—1980), художник.

[21] Злотникова Матильда Львовна, юрист. (Сообщено О. И. Рыбаковой в мае 1983 года).

[22] Фишель Михаил Давыдович, библиотекарь; Заманская Надежда Наумовна, врач; Любовь, их дочь. (Сообщено О. И. Рыбаковой в мае 1983 года).

[23] *Заманская Н. Н.* (Сообщено О. И. Рыбаковой в мае 1983 года).

[24] *Будыко Ю. И.* Владимир Георгиевич Гаршин, с. 101.

[25] Там же, с. 104 а, б.

lib.pushkinskijdom.ru

«Нам надо поговорить» и начал ходить с ней по перрону. Минут через десять они вернулись, и Анна Андреевна бесстрастно сказала: «Все изменилось, я еду к Рыбаковой». Она прожила у Рыбаковых несколько месяцев. О. И. Рыбакова вспоминала, что Анна Андреевна жила у них в небольшой низкой комнате с одним окном во двор-колодец. В этом окне сохранились стекла, в больших окнах других комнат была еще фанера. В ее комнате стояла простая железная кровать, стулья, было кресло, в котором она охотно сидела. Анна Андреевна приехала с одним чемоданчиком, у нее всегда было очень мало вещей.[26]

По приезде она не сразу получила продовольственные карточки. Владимир Георгиевич постоянно бывал у нее, приносил ей еду в судках, и они подолгу разговаривали в ее комнате. Анна Андреевна говорила Л. Я. Рыбаковой, что она очень удивлена, что нет обещанной квартиры, что если бы она знала об этом в Москве, то там бы и осталась, как ее уговаривали московские друзья. Ежедневные посещения В. Г. Гаршина продолжались дней десять.[27] И вот однажды Ольга Иосифовна услышала в соседней комнате громкий выкрик Анны Андреевны и разговор там оборвался. Гаршин быстро вышел, стремительно пересек столовую и поспешно ушел. Больше Анна Андреевна и Владимир Георгиевич не встречались, она не хотела его видеть — вычеркнула из своей жизни. Лидия Яковлевна по ее просьбе ездила к В. Г. Гаршину, взяла у него все ее письма. Анна Андреевна их уничтожила, так же как и его письма к ней. Потом Л. Я. Рыбакова не раз бывала у Гаршина, забрала хранившиеся у него вещи Анны Андреевны, он оставил у себя только ее статуэтку работы Н. Данько. Лидия Яковлевна жалела Гаршина, но Анна Андреевна не допускала, чтобы при ней произносилось его имя.

В семейном архиве Рыбаковых хранится машинописный экземпляр «Поэмы без героя». На нем дарственная надпись: «Дорогой Лидии Яковлевне Рыбаковой — другу моих стихов и моему другу. Ахматова. 20 ноября 1944 г. Фонтанный дом». В этом экземпляре посвящение «В. Г. Гаршину» зачеркнуто, в посвящении «Городу и другу» вычеркнуто «другу» и добавлено «моему» — «Моему городу». В дальнейшем Ахматова изменила и приведенные выше строки из «Эпилога». В окончательном тексте они читаются совсем иначе:

Ты, не первый и не последний
Темный слушатель светлых бредней,
Мне какую готовишь месть?
Ты не выпьешь, только пригубишь
Эту горечь из самой глуби —
Этой нашей разлуки весть.
Не клади мне руку на темя —
Пусть навек остановится время
На тобою данных часах.[28]

Так отразился в «Поэме без героя» этот последний рубеж в отношениях Ахматовой и Гаршина. В стихах Анны Андреевны 1944 года нет явных следов происшедшего. Образ Владимира Георгиевича некоторые видят в стихотворении «А человек, который для меня / Теперь никто, а был моей заботой / И утешеньем самых горьких лет. . .»[29] и — более обоснованно — во «Второй годовщине»: «Но мнится мне: в сорок четвертом, / И не в июня ль первый день, / Как на шелку возникла стертом / Твоя страдальческая тень».[30]

Во время длительной последней болезни В. Г. Гаршина часто навещала Лидия Яковлевна, а после ее смерти — Ольга Иосифовна. Она вспоминала, что в периоды улучшений он звонил им по телефону.[31] Владимир Георгиевич не раз спрашивал об Ахматовой: «Как там Аня?» Анна Андреевна же ни разу о нем не спросила, хотя встречалась с Рыбаковыми часто. Она не была и на его похоронах — так и не простила ему, действительно вычеркнула из своей жизни.

Невольно возникает вопрос: как могло получиться, что два человека, связанные в предвоенные годы сильным и, вероятно, взаимным чувством, пронесшие его через тяжелые военные годы, встретились — и без видимых причин расстались, когда им ничто не мешало соединиться. Хотя видимых причин для этого и не было, но в июне 1944 года встретились совсем не те два человека, которые разлучились в сентябре 1941 года. Анна Андреевна испытала много тяжелого, но, как свидетельствует М. Алигер, была «оживленная, преображенная, молодая и прекрасная».[32] А пережившим блокаду Владимир Георгиевич был в это время тяжелобольным человеком, несущим нелегкий груз психической травмы. Восстановление здоровья требовало долгого времени, которое уже не было отпущено ему. И жизненные пути их разошлись. В конце 1949 года В. Г. Гаршин тяжело заболел и в 1956 году скончался.

[26] Там же, с 104в, 105.

[27] Дата может быть уточнена по дню празднования юбилея А. С. Пушкина 11 июня 1944 года, на котором выступала А. А. Ахматова (см.: *Бунатян Г. Г.* Город муз. [Л.], 1975, с. 364). По воспоминаниям О. И. Рыбаковой, разрыв произошел до этого выступления.

[28] *Ахматова Анна.* Стихотворения и поэмы, с. 376.

[29] *Ахматова Анна.* Бег времени. М.—Л., 1965, с. 394.

[30] *Ахматова Анна.* Стихотворения и поэмы, с. 230.

[31] *Будыко Ю. И.* Владимир Георгиевич Гаршин, с. 110.

[32] *Алигер М.* В последний раз. — Москва, 1974, № 12, с. 155.

lib.pushkinskijdom.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Т. М. Вахитова

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ КРИТИКИ

На июньском (1983 года) Пленуме ЦК КПСС в речи Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Ю. В. Андропова подчеркивалось значение литературы и искусства в развитии социалистического общества, а также роль критики в деле воспитания коммунистической идейности искусства. «Главным методом влияния на художественное творчество должна быть марксистско-ленинская критика, — отметил Ю. В. Андропов, — активная, чуткая, внимательная и вместе с тем непримиримая к идейно чуждым и профессионально слабым произведениям».[1]

История, теория, методология критики всегда находились в сфере внимания науки. Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972) существенным образом активизировало работу литературоведов, критиков, философов, направленную на решение проблем развития современной критической мысли. Последние годы были ознаменованы выходом в свет серьезных научно-теоретических и методологических трудов М. Б. Храпченко, А. С. Бушмина, А. П. Метченко, В. Р. Щербины, А. И. Овчаренко, П. В. Палиевского, А. Н. Иезуитова, Г. М. Фридлендера и др. В них были подняты и осмыслены важнейшие вопросы реализма и социалистического реализма, актуальные для развития всех литературоведческих дисциплин, в том числе и критики.

Можно выделить два направления, по которым осуществляется научный поиск: первое связано с анализом теоретических и методологических аспектов критики, второе разрабатывает конкретные вопросы и методику исследования литературного процесса.

Критика стремится, с одной стороны, к самопознанию, осмыслению своей роли и значения в процессах духовной жизни советского общества, к выявлению закономерностей своего развития, исследованию специфических черт и приемов, ей присущих, с другой — пытается углубить и укрупнить проблемы критического изучения литературы, обозначить узловые пункты магистральных линий движения художественной мысли на рубеже 80-х годов.

Эти взаимосвязанные и взаимообусловленные тенденции обстоятельно исследуются в сборниках, выпущенных Институтом мировой литературы им. А. М. Горького[2] после постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972), в котором предлагалось академическим институтам соответствующего профиля направить внимание «на изучение проблем теории и методологии литературно-художественной критики».[3]

Тот круг сложных и спорных проблем, которые они поднимают, остается актуальным и в настоящее время. Более того, современные дискуссии в критике, журнальная полемика сконцентрированы вокруг проблем методологии, многие из которых рассматриваются в этих изданиях.

* * *

Сборник «Современная литературная критика» (1977) воссоздает картину взаимодействия разных тенденций в изучении проблем критического осмысления литературы, выявляя меру плодотворности тех или иных концепций и подходов. В сборнике два раздела: первый посвящен месту критики в общественной жизни и науке, во втором определяются цели и границы критического исследования. Авторы статей, включенных в первый раздел, выявляют контактные связи, пути взаимодействия критики с публицистикой (Ю. Суровцев), социологией (В. Ковский), культурой (Я. Эльсберг), нравственностью (Ф. Кузнецов).

В статье Ю. Суровцева «О научно-публицистической природе критики», открывающей сборник, затронуто много важных сторон критического анализа литературы. Что касается интерпретации проблемы, вынесенной в заглавие статьи, то суть ее сконцентрирована в следующем выводе автора: «. . .здесь перед нами. . . не наука „плюс“ публицистика и не публицистика „плюс“ наука. Здесь публицистичность и научность интегрированы, если можно так сказать, в качество критичности, здесь нерасторжимое и оригинальное един-

[1] Правда, 1983, 16 июня.

[2] Современная литературная критика. Вопросы теории и методологии. М., 1977; Актуальные проблемы методологии литературной критики. Принципы и критерии. М., 1980.

[3] Правда, 1972, 23 окт.

lib.pushkinskijdom.ru

ство, особого рода целостность» (с. 32). Традиционная мысль о публицистической природе критики в рассуждениях Ю. Суровцева как будто бы приобретает оттенок новизны за счет понятия «особого рода целостность», «оригинальное единство», — причем для осуществления такого единства требуются «люди определенной духовной организации» (с. 32). Однако, вводя в научный оборот новую терминологически оформленную единицу, автор статьи не дает никаких разъяснений по поводу новой «целостности», «публицистичности критики». Далее в тексте статьи публицистичность характеризуется «как внутренний пафос, внутренняя — объективная! — целеустремленность. . .» (с. 33). Так стоит ли предлагать новые термины, чтобы дать им в конце концов традиционное толкование?

В заключение Ю. Суровцев останавливается на роли критики в системе духовной культуры. Он пишет: «. . .она (критика, — *Т. В.*) — прежде всего художественное, затем эстетическое и шире — вообще идеологическое сознание *в действии*, применительное к художественной продукции *данного* времени» (с. 48). Едва ли можно принять эту методологически неточную формулировку. Отождествляя критику с художественным, эстетическим и в целом идеологическим сознанием, автор допускает неоправданно расширительное ее толкование.

В статье В. Ковского «В поисках целостности» осмысляются взаимосвязи критики, литературы и социологии. В ней затрагиваются различные аспекты этого взаимодействия, анализируются сложности, возникающие в работе критика, обращающегося к социологическим трудам. В статье выделена и другая тема: привлечение художественной литературы в качестве объекта исследования социологами. Автор пишет: «Изменение многих черт и свойств действительности, выдвижение на повестку дня новых проблем общественного развития — все это не могло не отразиться на социологическом облике литературы во всех ее видах и жанрах» (с. 108). Поэтому использование при анализе произведения или отдельной литературной проблемы социологических материалов, проясняющих сложившуюся жизненную ситуацию, по мнению В. Ковского, способствует как выяснению соотношения искусства и действительности, так и углублению характеристики исследуемого явления. Этот тезис не нуждается в каких-либо доказательствах; сложности методологического свойства возникают при решении таких конкретных задач, как, например, сочетание эстетических критериев оценки литературного произведения с социологической трактовкой затронутых писателем проблем.

Примером органичного совмещения эстетических и социологических принципов в исследовании литературы является для В. Ковского статья Е. Стариковой «Социологический аспект современной „деревенской прозы"». Однако подобные работы редки. По существу, «социологический и эстетический критерии до сих пор сплошь и рядом „разведены" в разные стороны и „пересекаются" лишь на уровне конечных выводов, не прослеживая весь ход критической мысли и тем более не определяя саму методологию анализа» (с. 118). Автор справедливо отмечает, что критика порою уклоняется от оценки эстетического качества произведений, связанных с производственной темой; подчас критику интересуют реальные жизненные конфликты и ситуации, а не их художественная интерпретация.

Менее убедительной представляется та часть статьи В. Ковского, в которой предпринята попытка рассмотреть методику использования художественных произведений в качестве материала для социологии. Автор статьи размышляет над тем, «как практически учитывать „специфику данной формы отражения" (художественной литературы, — *Т. В.*), т. е. собственно эстетическое качество текста, разъяв его на элементы, объективирующие некие социальные значения, да еще подвергнув эти элементы статистическим процедурам. . .» (с. 123). Он приходит к выводу, «что „утечка" эстетического качества происходит где-то на поздних стадиях членения и что текст должен быть формализован в пределах достаточно крупных содержательных единиц, в структуре которых уже наличествует определенный художественный замысел и смысл и которые в силу этого не подлежат дальнейшему дроблению, хотя их „слагаемые", каждое по отдельности, способны до конца сохранять содержательную „самостоятельность"» (с. 123—124).

Тезис В. Ковского о формализации художественного произведения для выявления его социологической значимости представляется весьма спорным. Во-первых, любое формализованное членение ведет к разрушению художественной и идейной целостности, обезличиванию произведения, лишает его (порою спрятанных в подтексте) искомых «социальных значений». Во-вторых, возникает вопрос: какими автор конкретно представляет себе «крупные содержательные единицы», обладающие художественным «замыслом и смыслом» и «содержательной самостоятельностью»? Всеми этими качествами может обладать только законченное произведение: роман, повесть, рассказ. . .

Более плодотворной представляется мысль о содружестве критики и социологии в изучении художественных произведений. Речь идет не о разделении сфер между критиками, изучающими художественные достоинства произведения, и социологами, осмысляющими

lib.pushkinskijdom.ru

факты отражения писателем социальных процессов. На этом пути и критиков, и социологов ожидает много потерь. Главным является выработка определенной методики использования социологических материалов в работе критиков, соотнесение научных социологических материалов с художественным опытом современности. В настоящее время со всей очевидностью обнаруживается стремление литературоведения и критики к единению с родственными общественными науками — социологией, философией, историей, психологией, эстетикой. Насущная задача современной науки — изучение форм, принципов, методологической основы этого содружества.

В статье Ф. Кузнецова «Литература — нравственность — критика» затронуты острые проблемы литературной жизни 60—70-х годов, выявлены полярные подходы критики к решению этих проблем. Чрезвычайно актуальными представляются размышления автора о сущности советского гуманизма: «Всемерная гуманизация нашей жизни, ее человечность, максимальное внимание к духовным и нравственным, т. е. подлинно человеческим, гуманистическим ценностям жизни — вот что с особой последовательностью утверждается нашей литературой и критикой через художественное исследование и постижение этих ценностных сторон действительности, качественных преимуществ советского образа жизни» (с. 63). Отзываясь на общественные потребности, критика становится все внимательнее к внутреннему миру человека, к процессам духовного развития и нравственного совершенствования. Ф. Кузнецов останавливает внимание на антимещанском пафосе современной литературы, проблеме выбора ценностных ориентиров, анализируя которые критика активно участвует в идеологической борьбе наших дней.

«Ныне, когда идет политизация литературной мысли во всем мире, — подчеркивает Ф. Кузнецов, — мы не имеем права не соотносить наши нравственно-философские споры и литературно-критические искания с политической, идеологической борьбой современности. Нам, критикам, надо учиться доказательно вести спор по самым сложным мировоззренческим вопросам эпохи» (с. 71). Нельзя не согласиться с Ф. Кузнецовым, что нужна «марксистско-ленинская теоретическая разработка духовно-нравственных, этических категорий и, в первую очередь, смысла жизни, проблемы совести» (с. 71). Критики обнаруживают редкое единство в оценке важности нравственных ценностей, духовных возможностей личности. Однако критические дискуссии последних лет показали методологическую нечеткость, промахи в решении ряда сложных нравственно-философских проблем, поднятых литературой.

Автор статьи выступает против вне-исторической, внесоциальной трактовки духовных национальных традиций, проявившейся в дискуссиях о «деревенской прозе» в начале 70-х годов. Серьезной опасностью, подстерегающей критиков в исследовании духовных ценностей, является метафизический, абстрактный и иррациональный подход к этим проблемам. Абстрактность подхода обнаруживается в толковании нравственных ценностей (совесть, добро и т. д.) как не зависящих от временных и социальных факторов, как «некой извечной, вневременной, внесоциальной данности» (с. 79). Подвергая в этой связи критике работы Л. Аннинского, Ф. Кузнецов указывает, что подобный подход косвенным образом снижает значение таких понятий, как социальное переустройство мира, социальная активность человека, гражданственность и т. п.

Исследуя соотношение современной действительности и литературы, критика должна искать ответы на вопросы нравственно-философского характера не в абстрактных, иррациональных системах, а в сфере общественно-преобразующей деятельности человека, трудом и борьбой формирующего себя и новую жизнь. «Это направление поиска и утверждение духовных и нравственных ценностей, — подчеркивает Ф. Кузнецов, — имеет свою — и немалую — историческую традицию, связанную с историей русского освободительного движения, с трудом и борьбой народных масс за свое освобождение» (с. 80).

Споры о национальных духовных ценностях, о народности, историзме советской прозы были наиболее серьезными и страстными на рубеже 70-х годов. Не утихли они и в конце 70-х — начале 80-х годов и вовлекли в свою сферу множество проблем. В частности, как отмечает автор статьи, верную методологическую оценку получили крайности, которыми изобиловали некоторые статьи, — «и небрежение к высоким и истинным, живым традициям прошлого, к гуманистическим богатствам народной культуры и нравственности, лежащим в основании фундамента культуры и нравственности социализма. И внеклассовый, внесоциальный подход к прошлому, внесоциальное и вневременное толкование его» (с. 87).

Весьма актуальным представляется тезис Ф. Кузнецова о необходимости более внимательного отношения критики к героическому опыту отечественной истории, художественно претворенному в произведениях о современности.

Во втором разделе сборника — «Цели и границы критики» — объединены статьи, посвященные внутренним законам развития критики, ее историческому генезису, определению критики как социально-культурного феномена. В статье «Критика как компонент литературы» В. Кожинов поэтапно исследует исторически сложившиеся взаимоотношения критики и литературы начиная с античности и до настоящего времени.

lib.pushkinskijdom.ru

По мнению автора, критика является «видом публицистики» (с. 164), сочетая в себе признаки научности и художественности. Критика, как считает В. Кожинов, стремится «сформировать из отдельных художественных миров литературу как определенную развивающуюся целостность» (с. 166). В. Кожинов, на наш взгляд, недооценивает роль художников слова и преувеличивает значение критики, полагая, что писатели создают лишь «материю литературы, но не ее самое» (с. 167), и только критика «формирует литературу, т. е. определенную социальную структуру, из материи художественных произведений» (с. 167).

В своих теоретических построениях автор отвлекается от объективных (не зависящих от критики) закономерностей литературного развития, реально существующих в литературе любого периода. Картина литературного развития всегда сложна и пестра, в ней отражаются прогрессивные и негативные тенденции, существуют различные жанрово-стилистические и тематические, проблемные линии — но эта картина существует объективно. Если бы критика, к примеру, не писала о так называемой «деревенской прозе» в 60—70-е годы, то эта проза не исчезла бы из литературного процесса, она просто осталась бы неисследованной. С другой стороны, без внимания критики феномен «деревенской прозы» не был бы достаточно прояснен.

Поскольку литература является формой общественного сознания и отражает объективную реальность, развивающуюся по определенным законам, то в ней, и даже в отдельном (значительном) произведении, преломляются законы общественного развития. Поэтому литературная «материя» — одновременно и плод субъективных устремлений художника, и объективный «слепок реальности».

В статье А. Курилова «Границы литературно-критического познания» выдвигается тезис о том, что критика и литературоведение — это «не „часть“ и „целое“ в науке о литературе, отделенные друг от друга определенной временной границей, а две качественно различные *формы познания* явлений литературной жизни, которые характеризуются и одновременно определяются своими специфическими предметами познания, тем, что представляет для каждой из них преимущественный научный интерес» (с. 175). А. Курилов считает целесообразным прояснить задачи и цели литературоведческого и критического анализа. Приведя ставшее хрестоматийным высказывание Пушкина, Курилов подчеркивает важность того, что критика «есть наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусства и литературы» (с. 176), а литературоведение в отличие от критики «является наукой об уже открытых красотах и недостатках в произведениях литературы» (с. 178). Далее автор пишет: «Познавать новые красоты или исследовать красоты уже открытые. . . — это *принципиально* разные предметы научного познания явлений литературной жизни» (с. 178). Правомерно ли литературоведение и критику так резко отделять друг от друга, даже считать различными формами познания, как это делает А. Курилов? Нет. Формы познания существуют лишь две — научная и художественная.

Представляется спорной и концепция А. Курилова, касающаяся критериев оценки явлений литературной жизни критикой и литературоведением. По его мнению, литературоведение исходит «как бы из прошлого», беря за эталон классическую литературу, а критика смотрит на литературу «как бы из будущего», вырабатывая новые критерии красоты. Непосредственно связана с этим положением и весьма упрощенная трактовка в статье вопроса об отношении к классике. По утверждению автора, «литературоведческая шкала художественных ценностей не может быть безусловно применена к оценке достоинств новых произведений потому, что сегодня нельзя и просто невозможно писать в соответствии с теми образными, сюжетными, жанровыми и т. п. художественными системами, на основе которых создавали свои произведения Пушкин, Шекспир, Гете, Достоевский, Лев Толстой, Горький, Маяковский, Твардовский и другие писатели. А что практически может предложить подобная шкала ценностей, пусть даже ценностей неумирающих, новым поколениям художников, кроме одного — повторения пройденного?» (с. 182).

Классическое искусство вдохновляет писателей отнюдь не на «повторение пройденного». Оно способствует самоотверженному художническому поиску и осмыслению тех нравственно-философских проблем, которые по важности и общественной значимости соответствуют открытым до них в творчестве классиков. Многие из этих проблем являются традиционными для литературы, раскрытие новых граней, аспектов этой проблематики в наши дни — насущная задача как литературы, так и критики, размышляющей над движением литературной мысли. Классика — это не пример для списывания и подражания, а образец гармонического сочетания в произведении анализа важных для общества проблем с оригинальной формой их изложения. Как сказал Л. Леонов, художественное произведение должно быть «открытием по содержанию и изобретением по форме».

Представляется не меньшей мере спорной мысль А. Курилова о том, что у литературоведения — шкала «вечных» ценностей, а у критики — шкала «новых» ценностей. Следуя логике автора, если произведение включать в систему литературоведческого анализа, то его нужно оценивать по одним «вечным» меркам, а если обращаться к нему на

lib.pushkinskijdom.ru

страницах текущей прессы, то следует его же оценивать в свете отличных от них «новых», «современных» требований и представлений. Если шкала «вечных» ценностей, определяемая эстетическим совершенством мировых шедевров, не требует каких-то дополнительных разъяснений, то «новые» мерки красоты, «критерии новых художественных ценностей» (с. 184), вырабатываемые критикой, нуждаются в специальном уточнении. Автор по этому поводу лишь риторически восклицает: «Она (критика, — *Т. В.*) зовет не повторять сделанного, пусть превосходно сделанного, а создавать качественно новое. Она учит смотреть вперед, она может и должна сама забегать вперед художественного развития и звать за собою литературу, вырабатывая свой идеал литературы будущего, направляя литературно-художественное развитие на достижение этого идеала» (с. 184). На вопрос: каковы же эти «новые» критерии оценки литературных явлений — ответа в статье не содержится.

На наш взгляд, критика должна в своей работе руководствоваться той же, что и литературоведение, не «новой» или «старой», а единственной системой ценностей — критериями строго научными, разработанными марксистской эстетикой. Те новации, которые подмечает критика в литературном процессе, осмысляются литературоведением, затем эстетикой, и лишь накапливаясь с течением времени, могут каким-то образом изменять оценки или аспекты в устоявшихся критериях. Создание «новых мерок красоты» не под силу критике, ибо это задача эпохальная. Изменение «мерок красоты» подобно геологическим сдвигам или смене общественных формаций. Критика, разумеется, участвует в этом процессе, но «вырабатывать» «новые мерки и критерии» — это задача эстетики.

В статье Ю. Борева «О роли критики в литературном процессе» четко и методологически убедительно определено место критики в процессе «действительность — художник — произведение — читатель — действительность», а также сформулированы различия критики и литературоведения.

Главной задачей критики автор считает воздействие ее на восприятие художником мира (звено «действительность — художник»), ориентацию его на особо актуальную социально-политическую и нравственно-философскую проблематику. В сфере интересов критики находится и процесс создания художником произведения, и его интерпретация и анализ. Критика участвует в формировании общественного мнения, в воспитании читателя, его эстетического вкуса. Критика раскрывает влияние литературы на характер и направленность деятельности читателя. «Критика, — резюмирует Ю. Борев, — воздействует на действительность и дает ее опосредованный произведением и непосредственный анализ и оценку» (с. 206), тем самым оказываясь одним из способов социального анализа общества.

Взаимодействуя с читателем, с художником, искусством и действительностью, критика выступает как организатор художественного процесса, как «движущаяся эстетика».

Сравнительный анализ литературоведения и критики автор статьи проводит по нескольким параметрам, выявляя сходство и различие двух родственных сфер постижения художественного творчества. Прежде всего Ю. Борев определяет различия в формах мышления. Он считает, что литературоведение — это сфера научного мышления, а критика сочетает принципы и научного, и художественного мышления. Далее автор формулирует различия в предмете анализа. Литературоведение исследует устоявшиеся художественные явления, входящие в художественную культуру нации. Критика рассматривает весь поток литературной продукции, в который входят как шедевры, так и произведения, не имеющие высокой художественной значимости. Отмечаются и различия в соотношении анализа и оценки: литературоведение анализирует оцененное, критика оценивает анализируемое. Есть разница между литературоведением и критикой и в характере связи их с современностью, в адресации, в способах хранения и клиширования результатов анализа.

В сборнике, посвященном критике, не могли не возникнуть вопросы, связанные с интерпретацией художественного произведения. Им посвящена статья Д. Старикова «О призвании критика». Автор выступает против метода анализа, основанного на выхватывании из всего произведения какой-либо одной мысли и рассмотрении ее вне всего комплекса сопутствующих идей, связей и сцеплений.

Цель критики, по мнению автора, «поверять целесообразность, правильность и справедливость того реального положения дел, той жизни, которая породила эту мысль, и того жизненного пути, на который она вольно и невольно наставляет читателя» (с. 220). Сопряжение мира художественного и реальной действительности, осмысление фактов расхождения искусства и жизни, точная интерпретация художественного отражения жизни — глубинная исследовательская задача критики. Д. Стариков выступает против тенденции, заметной в деятельности некоторых критиков, выявляющих соотношение литературы с жизнью путем наложения готовой «логической схемы» на оригинальное художественное произведение. В этом случае не только обедняется его содержание, но и порой происходит неверное толкование пути развития основной художественной идеи.

Весьма актуальной представляется мысль автора статьи о значении «вне-

lib.pushkinskijdom.ru

литературных факторов» при оценке художественных произведений. Включение произведения в общественно-культурный контекст раскрывает существенные стороны произведения, его реальные связи с основными политическими, философскими и художественными идеями своего времени. Справедливым является замечание Д. Стариков о том, что для критики более интересен анализ текста, хотя только лишь совокупность «текста» и «контекста» раскрывает всю полноту авторского взгляда на мир.

В своих размышлениях о сложности критического осмысления искусства Д. Стариков останавливается на соотношении социальных и эстетических критериев в подходе к анализируемым произведениям. Его рассуждения перекликаются с некоторыми тезисами В. Ковского. По мнению Д. Старикова, назрела необходимость «дифференциации понятия социального в искусстве» (с. 230), ибо социальное качество литературы не является довеском к его эстетической самобытности, а пронизывает все сферы данного произведения. Эстетическое столь тесно сплетено с социальным, что разъединять их в анализе или уравнивать через союз «и», считает автор, неразумно и методологически неверно даже в теоретическом отвлечении.

При выявлении социального акцента, т. е. связи замысла и содержания произведения с «исторически конкретными сторонами и проявлениями. . . жизни, с какими-то главными или второстепенными, закономерными или случайными явлениями и тенденциями общественного бытия и развития» (с. 230—231), возникают немалые трудности, ибо связи литературы с жизнью могут быть не только прямыми и тесными, но и опосредованными, скрытыми.

Обозначив проблему и очертив круг вопросов, зависящих от ее решения, Д. Стариков не останавливается подробно на методологических аспектах, а обращается к истории критики и литературоведения за примерами, иллюстрирующими тезис о сложных связях литературного произведения с реальностью.

В. Кубилюс в статье «Критика — специфический образ мышления» рассматривает проблемы литовской критики, соотносимые с общими для всей советской критики проблемами. В. Кубилюс утверждает, что в Литве критика не обрела достаточного веса, к ней относятся, по выражению автора, лишь как к сфере «обслуживания». Одну из причин подобного положения В. Кубилюс видит в унаследованном еще от классицизма разделении жанров, где не нашлось места критической деятельности. «Ломка границ между отдельными жанрами, — замечает автор статьи, — и усиление роли интеллектуального начала в современном художественном процессе настоятельно требуют рассматривать критику не как придаток к литературе, но как часть ее внутреннего строения» (с. 258).

В. Кубилюс квалифицирует критику, в отличие от литературы, как сферу науки, оперирующую логическими понятиями: «Критическая статья основывается на строгих категориях, жестких определениях, четких суждениях» (с. 259). Но далее автор пишет о критике, что она «прибегает к научным понятиям, а вместе с тем не может отказаться и от субъективного начала, без которого немыслимо эстетическое познание» (с. 264), — и видит в этом «противоречивую природу критики». Однако противоречит ли субъективный фактор научному познанию? Если придерживаться строго научных критериев, то субъективность отнюдь не перейдет в субъективизм. А вот в самой статье В. Кубилюса возникает некоторая противоречивость, когда, ратуя за научные критерии и жесткую логику, он призывает в первую очередь ценить в критической статье «яркость, насыщенность и глубину. . . эстетического содержания» (с. 265). Не целесообразней ли ценить в ней прежде всего, говоря словами автора, «точность аналитических вскрытий, обнажающих структурную многослойность, четкую рентгенограмму, проявляющую внутреннюю суть, безошибочное нащупывание живого нерва, распутывание диалектических взаимосвязей. . .» (с. 266)?

В критической статье, размышляет далее В. Кубилюс, «совершается такое же движение содержания, как и в художественном произведении: утверждение противостоит отрицанию, одни мысли вступают в спор с другими, в твердую установку проникает сомнение, прямая вывода разветвляется за счет импровизаций, восхищение выливается в критическую рефлексию, лирические пассажи чередуются с иронические уколами, любовь к автору идет рука об руку с высказыванием без обиняков горькой правды и т. д.» (с. 269). Путь диалектического развития критической идеи проходит, по мнению автора статьи, через контрасты противоположных состояний, спор мыслей и т. д.

Критическое познание, как и любое другое, осуществляется по ленинской формуле — «от живого созерцания к абстрактному мышлению *и от него к практике*. . .»[4] Если бы критики руководствовались всегда этим принципом, то не возникало бы вопроса о формальном равновесии между количеством положительных и отрицательных эмоций, твердости и сомнений, лирики и иронии.

* * *

Сборник «Актуальные проблемы методологии литературной критики» (1980) посвящен острым, сложным и в немалой

[4] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 29, с. 152—153.

lib.pushkinskijdom.ru

степени спорным проблемам критического развития. В первой его части авторы осмысляют собственно методологические основы современной критики («К методологическим основам современной критики»), во второй части исследуют современный литературный процесс («Современный литературный процесс как предмет критической интерпретации»), в центре третьего раздела — категории советской критики («К проблеме исторического движения категорий советской критики»). Материал исследования охватывает развитие литературы в течение десятилетия (1960—1970-е годы).

Открывает книгу обстоятельная статья В. Р. Щербины «Критика и жизнь. (Некоторые проблемы современной критики)». Автор рассматривает проблемы критического развития в свете постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», в котором отмечалась исключительная высота общественной и эстетической миссии критики, ее значение в жизни общества и развитии искусства. «. . .Сейчас критике, — замечает автор, — особенно необходимо выносить свои суждения о всех существенных гранях духовной жизни человека, активно воздействовать на формирование внутреннего мира людей» (с. 6).

Достижения критики в широком историческом смысле связаны с определением новых путей развития литературы, новых течений и явлений в литературном процессе. «В годы, прошедшие под знаком постановления ЦК КПСС, наблюдается большое оживление советской критики, разнообразие и активизация мнений», — пишет В. Щербина (с. 12). Оценка явлений литературы — необходимая задача критики, но все ее многообразные функции, подчеркивает автор, не следует сводить только к этому. Критик должен обобщать литературные явления, соотносить их с жизнью, вносить в сознание общества жизненный и эстетический опыт. Критик должен объективно исследовать «характер субъективности литератора», т. е. особенности его позиции и творческие возможности, его способность художественно обобщать явления жизни.

Особое внимание в работе В. Щербины уделено проблеме интерпретации художественного текста. Если за рубежом в настоящее время получили широкое распространение концепции, «основанные на абсолютизации и утверждении произвольности интерпретаций как основного принципа критического анализа» (с. 15), то в советской критике признается только такая интерпретация, которая опирается на суть литературного явления, раскрывает его подлинное объективное содержание.

Серьезным методологическим просчетом является, по мнению В. Щербины, стремление некоторых советских критиков игнорировать «академическую» науку, делая упор на публицистичности критики. Считая критику составной частью литературоведения, автор выступает против необоснованного их противопоставления.

В настоящее время критика должна опираться на весь накопленный литературоведением исторический и теоретический опыт. Использование достижений всех общественных наук в «текущей критике» поможет ей избавиться от «размывания понятий, снижения критериев, субъективности оценок, легковесного отношения к исторической и теоретической истине» (с. 22).

Необходимым моментом в критическом анализе литературы является определение истинности, значимости самого замысла художественного произведения. Для этого надо соотнести его с явлениями жизни. В. Щербина приводит показательное в этом отношении суждение В. И. Ленина о том, что критика «менее всего другого может опираться на какую-либо форму или какой-либо результат сознания. Другими словами, исходным пунктом для нее может служить никак не идея, но только внешнее, объективное явление» (с. 38).

В последнее время много говорят об изживании недостатков в критике, связанных со снижением идейно-эстетических ориентиров, замкнутостью в кругу одних и тех же литературных явлений, ограничением роли критики оценочными задачами. Преодолеть эти недостатки критике можно, лишь вооружившись опытом общественного духовного и художественного бытия своего времени.

В. Р. Щербина анализирует различные буржуазные концепции литературного развития, отмеченные всевозрастающей тенденцией к эклектическому сочетанию различных, порой противоположных, идей. Своеобразный вариант антиисторического подхода к литературе автор обнаруживает в книге американского литературоведа Н. Фрая «Анатомия критики». Теории, подобные излагаемой Н. Фраем, выводят содержание литературы из сферы научных исследований и не соотносят произведение с действительностью, а рассматривают его с точки зрения «самозначимой изолированной структуры». Главной задачей литературоведения в таком случае становится выяснение чисто структурных принципов, конструктивных функций каждого элемента произведения. Структуралистская критика сближается здесь с мифологической на почве «недооценки индивидуального характера художественного творчества, ориентации на безликость трактовки явлений литературы» (с. 47).

Существенное место в работе В. Щербины отводится освещению категорий, определений и понятий, которыми оперирует критика. Автор подчеркивает, что буржуазное литературоведение стремится внедрить в обиход социалистической культуры антисоциалистические,

lib.pushkinskijdom.ru

идеалистические трактовки категорий критики. «Одна из особенностей духовной жизни наших дней состоит в том, что основным плацдармом столкновения взглядов является сфера наших понятий и связанных с ними принципов», — замечает автор статьи (с. 51). В. Щербина справедливо полагает, что науке не следует уклоняться от исследования новых понятий, какими бы сторонами они ни выдвигались. Однако необходимо помнить, что существует реальное соотношение этих понятий с определенными социально-философскими концепциями, с различиями взглядов на мир.

Теоретически не осмыслены, по мнению автора, существенные, имеющие огромное значение в современной жизни категории «выбор», «ответственность», «свобода», «воля», «между тем сложность и конфликты бытия нашей богатой событиями эпохи каждодневно ставят миллионы людей перед необходимостью выбора, перед необходимостью принятия жизненно важных решений, требующих мужества и принципиальности» (с. 55).

Сейчас наблюдается тенденция заменить исторически сложившийся арсенал литературоведческих понятий набором категорий из других областей знания, преимущественно из лингвистики, естественных и математических наук. «Таким приемом человековедческое, общественное и идеологическое содержание литературы всецело переключается в русло дегуманизированной отвлеченности» (с. 56). Отмечается также в современном литературно-критическом процессе пренебрежение к установлению видовых и родовых определений явлений, выяснению их реальных отношений, взаимодействия и соподчинения. Подмена более общих видовых различий более частными родовыми и наоборот — «основной методологический принцип мистификации явлений и антиреалистических направлений» (с. 57).

Работа В. Р. Щербины является серьезным и принципиальным исследованием методологических проблем критики, глубоким осмыслением идеологических аспектов соотношения советской критики с зарубежным литературоведением.

Статья Ю. Б. Борева и М. П. Стафецкой «Социология, теория и методология литературной критики» в какой-то мере дополняет темы «критика и жизнь», «критика и литература», затрагивавшиеся в предыдущем сборнике. Интересным представляется раздел, в котором предпринята попытка выявить типологию эстетических категорий и законов (с. 82—86).

Большое внимание уделяется в статье Ю. Борева и М. Стафецкой вопросам методологии критики. Один из аспектов этой методологии, считают авторы, «связан — поскольку речь идет об операциях не только познавательных, но и интерпретационных — с герменевтикой. Другой аспект связан — поскольку речь идет не только о познании и интерпретации, но и об оценке — с аксиологией» (с. 86). Представляется несколько искусственным подобное разделение интерпретации, оценки и познания; ведь в сущности акт познания включает в себя и интерпретацию, и оценку познаваемого явления, соотносимого с действительностью. В марксистской философии ни учение об интерпретации (именуемое авторами герменевтикой), ни теория ценностей (аксиология) не имеют самостоятельного значения.

Спорно, на наш взгляд, употребление самого термина герменевтика, обозначающего в истории философии реакционное идеалистическое течение, для классификации методологических принципов интерпретации произведений искусства. Использование герменевтических понятий и терминов мало что добавляет к системе анализа и оценки произведений, разработанной марксизмом.

Поэтому трудно согласиться с выводом авторов: «. . .философское учение об интерпретации (герменевтика, — *Т. В.*) ставит важную проблематику. . . дает методологические приемы интерпретации; выдвигает методологические идеи, ориентирующие на выявление конкретно-исторического духовного содержания культуры; ориентирует критика не на эмпирический, а на целостный, концептуально-философский подход к произведению» (с. 96).

Второй раздел книги открывается статьей Г. А. Белой «„Задачи критики — познавать эпоху в образах ее художников. . .“ (к исследованию критериев анализа современной прозы)». Обращаясь к конкретным процессам, происходившим в критике в последние два десятилетия, Г. Белая выделяет в качестве переломного этапа 50—60-е годы, когда в критике усилилась борьба с иллюстративностью, нормативностью, умозрительностью. В дискуссиях тех лет было осуждено вульгарное понимание «правды жизни», схоластический подход к понятиям «форма» и «содержание».

Принципиально важным оказалось осмысление литературы как своего рода новой эстетической «действительности», понимание специфичности художественного мира писателя, его творческой индивидуальности. Особое внимание в эти годы уделялось проблеме характера. «Проблема характера видоизменилась, она стала решаться дифференцированно, ответвилась от проблемы положительного героя, не сняв ее, но доказав, что эти термины («герой» и «характер») лежат в разных терминологических плоскостях» (с. 145).

Г. Белая обращается к осмыслению таких явлений литературного процесса, как «молодая» и «деревенская» проза. Автор устанавливает преемственность между ними, считая, что «деревенщикам»

lib.pushkinskijdom.ru

удалось сказать то, перед чем остановились представители «молодой прозы». «Деревенская» литература дала современности образ полноценного, духовно богатого человека взамен фигуры эгоцентриста, бесплодного критикана. Заслугу критики автор видит в том, что она правильно «зафиксировала стык „молодой" прозы и прозы „деревенской"» (с. 147).

На наш взгляд, следовало бы говорить не только о заслугах критики, но и о некоторых субъективистских тенденциях, проявившихся в 60-е годы в «выпячивании» ею «молодой прозы» на первое место в литературном процессе. Критика тогда не замечала развивающуюся «деревенскую» прозу, которая возникла не вслед за «молодой», а имела свои корни и традиции, связанные с «Поднятой целиной» и «Судьбой человека» М. Шолохова, с концепцией народности в творчестве Л. Леонова, с очерками В. Овечкина, Е. Дороша, произведениями Г. Троепольского.

Рассмотрев некоторые критические работы, посвященные «деревенской» прозе, автор делает вывод, что «критика не вышла к самой существенной особенности „деревенской" прозы: к объяснению места характера в ее структуре и к загадке его стилевого самовыражения» (с. 153). Однако именно народный характер исследовался в статьях и книгах Ф. Кузнецова, Ю. Селезнева, Е. Стариковой, А. Хватова, М. Лобанова и др. Поэтому с утверждением Г. Белой трудно полностью согласиться.

Вызывает некоторое недоумение сравнительный анализ «деревенской» прозы и «военной». Автор пишет: «Если у „деревенских" прозаиков мы видим боязнь „проблемы", то в центре произведений авторов „военной" прозы стоит острая социальная проблема, и строй произведения определяется именно этим обстоятельством» (с. 160—161). Что за мифическая «боязнь проблемы» приписывается «деревенским» прозаикам, читателю так и неясно. Критика выявила очень широкий круг социальных, нравственно-психологических и философских проблем в произведениях о деревне. Именно поэтому «деревенская» проза стала крупномасштабным и художественно выразительным явлением в литературном процессе.

Вследствие этих неточностей и оговорок в статье происходит известное смещение и снижение ценностных ориентиров. Неточный генезис «деревенской» прозы, умаление ее проблематики не способствует созданию объективной картины литературного развития последних лет.

В статье Р. В. Дуганова «Современная поэзия в критике. 50—70-е годы» выделены и рассмотрены периоды в развитии послевоенной поэзии, проанализированы изменения в ее критическом осмыслении. Представляются не совсем ясными научные принципы, которыми руководствовался автор при выявлении этих периодов. Он довольно туманно и путано рассуждает об абстрактных и требующих специального пояснения категориях и понятиях.

Главной задачей критики, по его мнению, является стремление «сталкивать поэтическую идею современности со своей идеей, со своим пониманием или даже непониманием действительности. . .» (с. 195—196). Автор хочет доказать, что поэтические произведения нужно соотносить не с объективной реальностью, а с субъективными представлениями о ней самих критиков. Видимо, поэтому так привлекли его рассуждения Л. Аннинского о поэте А. Кушнере. Понятийные термины Аннинского («поэт пределов», «поэт формы», «поэт связей»; «риск», «законобоязнь», «упущенные возможности» и т. д.) в какой-то мере близки и автору статьи. Он говорит об «интегральных признаках слова», «всяческих взаимосвязях, взаимопроникновениях, взаимообогащениях», присущих современному развитию поэзии, но не поясняет, что это за процессы, которые можно наблюдать «как в синхронном, так и диахронном разрезе сегодняшней поэтической культуры» (с. 205).

Заключая статью, Р. В. Дуганов вступает в сферу глобальных обобщений. Он выдвигает в качестве эталонов два «чрезвычайно насыщенных культурно-эстетических символа: Маяковский и Пушкин» (с. 211). По его мнению, «актуальное содержание этих символов далеко не совпадает с тем реально-историческим содержанием, которое подразумевает под этими именами наука». В этих символах, как уверенно заявляет автор статьи, «можно выразить едва ли не все судьбы поэтического слова за два последних десятилетия, а в их противопоставлении — основную антиномию современного критического сознания» (с. 211). Другими словами, автор призывает критиков, вкладывая свое субъективное понимание в поэтические символы, олицетворяющиеся в личностях Пушкина и Маяковского, всю поэзию рассортировать по меркам «воплощенной современной вечности» (Пушкин) и «воплощенной вечной современности» (Маяковский). Такие рекомендации представляются весьма субъективными.

Известная апологетика субъективного подхода к явлениям театральной жизни ощущается в статье И. Л. Мухранели «Драма в зеркале критики». По мнению автора, в современной критике наблюдаются два подхода к драме. «Один опирается на традиционное театроведение с его культурно-историческим комплексом идей. . . Другая часть работ (деление условное) исходит из непосредственного ощущения драматургической и театральной практики, стремясь, порой интуитивно, наиболее полно описать драматический текст» (с. 225).

Автор полагает, что критика первого вида исследует материал лишь тематически, анализируя связи его с действи-

lib.pushkinskijdom.ru

тельностью (традиционная критика), критика второго вида (новаторская) получает возможность судить о художественных достоинствах воплощения, о глубине текста... Использование термина «традиционная» по отношению к театроведению, ориентирующемуся на принципы марксистской эстетики, дискредитирует и само театроведение, и те принципы, на которые оно опирается. Противопоставляется же «традиционной критике» критика интуитивистская, якобы способная наиболее полно изучить текст. С этим трудно согласиться.

Третий раздел сборника открывает статья М. С. Кургинян «Понятие „гуманизм" в современной советской критике». Автор останавливает свое внимание на сущности понятия «гуманизм», подчеркивая, что «оно включает совокупность взглядов, выражающих убежденность в достоинстве и правах человека, позицию противостояния силам, препятствующим осуществлению заложенных в человеке возможностей, представление об условиях общественной жизни, благоприятных для человека, утверждение человека как носителя социальных и нравственных ценностей, „наиболее достойных... человеческой природы и адекватных ей" (К. Маркс)» (с. 249—250).

Нельзя не согласиться с автором, что понятие гуманизма на современном этапе находится в центре идейных столкновений марксистской и буржуазной критики. Вместе с тем оно способствует прояснению общественной функции советской литературы, оказывается причастным к решению многих проблем, в том числе и методологического характера. С понятием гуманизма связаны самые острые, дискуссионные проблемы, такие, как литература и НТР, отношение человека к природе, взаимодействие литературы с наукой и искусством. «Понятие гуманизма, — отмечает М. Кургинян, — всегда являлось и является одним из основных понятий теории социалистического реализма, приобретая все большее значение... не только при обсуждении его философских и идейных основ, но и собственно-художественных принципов, находящих реализацию в поэтике — в постоянно обогащаемых формах и средствах, созидающих художественные миры самих произведений» (с. 251).

Автор статьи строго и справедливо оценивает ряд работ критиков, в которых герой рассматривается вне идеи гуманизма, вне анализа созданного художником мира. Возникает опасная тенденция, констатирует автор, приводящая к облегченности понятия «гуманизм», к девальвации сложных и актуальных вопросов нравственно-философского характера.

М. Кургинян выделяет несколько аспектов в рассмотрении понятия «гуманизм». Первый связан с освещением идейного и исторического ракурса, второй обусловлен исследованием нравственно-этического и общечеловеческого, третий является специфически художественным, эстетическим. В статье подвергнуты критике некоторые тенденции в современной критике, абсолютизирующие отдельные аспекты гуманизма, рассматривающие их вне связи с другими. (Характерен для современности некоторый крен в сторону абсолютизации общечеловеческого). Автор подчеркивает, что ныне в отношении понятия гуманизма современная критика переживает «стадию некоего „разбора", т. е. еще не вполне подготовленной к синтезу, но уже явно к нему тяготеющей аналитичности» (с. 258).

Статья А. И. Чагина «Историзм как движущаяся категория. (Проблемы осмысления в критике)» затрагивает ряд вопросов, связанных с одним из основных принципов социалистического реализма. Автор выделяет главные особенности, присущие этой категории. Во-первых, историзм является не только мировоззренческой, методологической основой творчества. В сфере искусства «принцип историзма является *эстетической* категорией, он пронизывает в своем выражении всю структуру художественного произведения...» (с. 273). Во-вторых, историзм — категория движущаяся, развивающаяся, обретающая новые качества в соответствии с изменяющимися условиями жизни народа.

Анализируя под этим углом зрения критику 50—70-х годов (в центре размышлений автора — критические интерпретации «Поднятой целины» М. Шолохова и «деревенской прозы»), А. И. Чагин приходит к выводу, что «суть иных критических суждений сводится к недооценке природы историзма современного художественного мышления, присущей ей органичной взаимосвязи двух начал: осмысления исторической, социальной обусловленности характера (т. е. осмысления *себя в истории*) и нередко выходящего теперь на первый план утверждения самостоятельной ценности, исторической значимости каждого отдельного характера (того, что мы назвали выявлением *истории в себе*)» (с. 284). Абсолютизация какой-либо одной грани приводит к субъективности критического анализа, искажает представление о художественном произведении.

Усиление в современной прозе внимания к субъективно-личностному началу ни в коей мере не противоречит исследованию объективно-исторических закономерностей. Трудность критического анализа состоит в том, «что человек в художественном произведении един в двух лицах, обе стороны исторического содержания характера неотделимы друг от друга» (с. 285). Критике следует осмыслять оригинальные художественные характеры, чей внутренний мир предстает отражением, воплощением истории народной. Отличие современной литературы, по мнению автора, в том и состоит, что выдвинутый на первый план единичный характер несет в себе историческую все-

lib.pushkinskijdom.ru

общую направленность, отражает в каких-то существенных чертах судьбу народа.

В статье М. Н. Эпштейна «Литературное произведение и его критическое истолкование» литература определяется как «особый предмет (письменный текст) и особая сущность (индивидуальное творчество, оригинальный стиль)», а критика — как «отчужденно-объективное разглядывание и исследование» (с. 307). Этот методологический принцип обусловливает определенный субъективистский подход автора к проблемам интерпретации художественного произведения. Произведение уподобляется «губке»: «Оно впитывает смысл, как воду. Оно обладает внутренним полым пространством, способным к заполнению. Благодаря истолкованиям произведение растет во времени, пополняя свой смысл» (с. 309). По мысли автора статьи, возможности интерпретации вытекают лишь из внутренних, замкнутых возможностей самого произведения. Объективная реальность при исследовании художественного текста не принимается им во внимание.

М. Н. Эпштейн оперирует герменевтическими терминами, использует работы буржуазных исследователей, не давая им марксистской оценки и критики. Некоторые фрагменты работы воспринимаются как простое переложение статей и книг зарубежных литературоведов.

* * *

Заключая наш обзор, можно констатировать расширение круга методологических проблем, изучаемых советским литературоведением и критикой в настоящее время. В сферу исследования включаются вопросы соотношения критики с другими родственными науками, проблемы критического анализа литературного произведения, категории критики, философские проблемы личности и т. д.

Трудности, переживаемые критикой, находятся за пределами чисто технического владения профессией. Как отмечал Ф. Ф. Кузнецов, «это не просто „умение“ или „неумение“ критика анализировать текст или социально-исторический контекст. Рассматриваемые проблемы лежат в сфере философско-мировоззренческой, что сообщает им и крайнюю важность, и остроту, и трудность их разрешения».[5]

Перед современной критикой стоят серьезные и сложные задачи. Первоочередным является комплекс проблем, связанных с решением теоретических и методологических вопросов, ибо от того, насколько разработана теория и методология критики, зависят конкретные пути и формы осмысления ею литературы и жизни.

[5] Вопросы литературы, 1979, № 12, с. 145.

В. А. Шошин

ЗЕМЛЯ ЗОВЕТСЯ ПАРМОЙ *

Попытка создать многотомную «Историю коми литературы», как подчеркивают ее авторы, предпринята впервые, хотя коми литературоведы и критики и накопили определенный опыт и материал для написания подобного труда. Первый том посвящен народному творчеству, которое создало основу для развития письменной литературы. Во втором томе изложены сведения о развитии письменной литературы коми в дореволюционное время. Третий том отведен литературе советской. Проблемно-обзорные главы чередуются с монографическими. В особых разделах исследуются вопросы детской литературы, а также критики и литературоведения.

Следует отметить сочетание в лучших главах научно-исследовательского инструментария с проникновенным тоном разговора. Так, по словам одного из авторов, о чем бы ни писал коми поэт, «в его стихах бьется сердце нашего современника, отзывчивого человека, влюбленного в свой край, белоснежную Коми республику» (т. 3, с. 335).

Авторы 1-го тома (редактор А. Микушев) подробно анализируют жанры коми фольклора, реальные формы его бытования в народном обиходе. Детальное исследование фольклора они основывают на конкретной этнически-географической классификации. Специальная глава в томе посвящена анализу своеобразия напевов песен народа коми.

Обращаясь к фольклору советского периода, Ю. Рочев и П. Чисталев подчеркивают, что хотя процесс обновления в коми народном творчестве в послереволюционное время коснулся, конечно, не всех жанров в равной мере, тем не менее эти изменения в фольклоре наблюдаются повсеместно.

Том содержит весьма много ценного материала, интересного и для широкого

* История коми литературы в 3-х т. Сыктывкар, Коми книжное издательство, 1979—1981; т. 1 — 247 с., т. 2 — 327 с., т. 3 — 431 с.

lib.pashkinskijdom.ru

читателя, например пословицы, возникновение которых обусловлено реальной средой обитания древних коми. Проблема фольклоризма коми литературы затрагивается и в последующих томах. Так, в 3-м томе сравнительно подробно говорится о языковом мастерстве И. Торопова, для которого изучение склада народной речи стало художественной необходимостью.

Уже в первом томе поднята важная проблема взаимодействия разнонациональных художественных стихий. Проводятся сопоставления сказочных персонажей русского и коми фольклора. Интересна трактовка коми сказочного гундыра, который, имея своим прообразом медведя коми пармы, по своим функциям аналогичен русскому змею. Отмечая общность пословиц и поговорок, авторы указывают, что коми пареология в продолжение веков пополнялась и обогащалась за счет русских пословиц и поговорок.

2-й том (редакторы В. Мартынов и А. Ванеев) начинается повествованием о первых письменных памятниках на древнекоми языке, дошедших до наших дней. Они были созданы на основе азбуки, составленной Стефаном Пермским еще во второй половине XIV века. Особое внимание уделено существенным сдвигам в развитии культурно-языковой традиции, которые произошли в начале XIX века, когда была составлена первая «Коми грамматика».

В томе развивается проблема взаимосвязей национальных литератур. В обстоятельном очерке о первом коми поэте И. А. Куратове, заложившем основы коми литературного языка, стихосложения и самой коми литературы, отмечается, что он был верным последователем русских революционных демократов — В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова. Да и в биографии Куратова имеется следующий символический момент. Закончив школу полковых аудиторов, он был направлен в тот самый батальон, в котором за несколько лет до его приезда бессрочно рядовым после отбытия каторги служил великий русский писатель Ф. М. Достоевский. Пристальное внимание И. А. Куратова вызывало творчество многих русских писателей — Г. Державина, Н. Карамзина, В. Жуковского, И. Крылова, А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, Н. Некрасова, Н. Огарева, А. Кольцова, А. Фета, В. Курочкина, Н. Помяловского. Внушителен даже сам этот перечень!

Большую роль сыграла русская литература в изучении истории, быта и культуры коми народа во второй половине XIX века. Как напоминают авторы тома, сочувственное описание братского народа находим в произведениях М. Салтыкова-Щедрина, П. Засодимского, Ф. Арсеньева. Очерки А. Круглова о зырянах и его повесть «Лесные люди» поддержал Лев Толстой, а вслед за ним и Ф. Достоевский.

В. Мартынов справедливо подчеркивает, что изучение литературных взаимосвязей особенно актуально в наши дни, что обусловлено расцветом и сближением литератур социалистических наций. Однако традиция творческого взаимодействия идет издалека. Во время пребывания в Казахстане И. А. Куратов записывает и переводит на коми язык устные поэтические произведения казахов. Перелагает он на родной язык и произведения восточных авторов, в том числе Рудаки.

Виктор Савин, один из самых талантливых зачинателей коми советской литературы, долго жил на Украине, где изучил украинский язык и даже играл в спектаклях, которые ставились на украинском языке. На Украине им были написаны две пьесы, которые игрались на сцене рудничного клуба (восемь лет будущий писатель работал в Криворожском угольном бассейне).

В предреволюционные годы на Украине находился и один из первых коми советских писателей Вениамин Чисталев (Тима Вень). В наше время украинка Галя Горицвет становится главной героиней повести И. Торопова «Девушка пришла в парму». С Украиной коми литература связана и кровным братством: в 1943 году 27-летний коми поэт, старший лейтенант Ананий Размыслов погиб при выполнении боевого задания на земле Украины.

В историю коми литературы вошел и поэт Михаил Лебедев, русский по национальности, который вырос в среде коми, воспитывался на произведениях коми фольклора, а почти все свои поэтические произведения создавал на русском языке. Показательно и то, что расширение интернационального кругозора тесно связано с обстоятельствами личных судеб; так, коми поэт И. Вавилин находился в войсках, освобождавших Болгарию от фашизма, и позднее написал цикл «Стихи о дружбе».

Одним из аспектов развития межнациональных связей является разработка образов инонациональных персонажей. В этом плане, как показывают авторы, коми литература также дает немало примеров — это политические ссыльные различных национальностей в романах В. Юхнина, Я. Рочева и Г. Федорова, советские воины в произведениях И. Пыстина и С. Попова, герои книг И. Торопова, Г. Юшкова, Е. Рочева и других, образ армянского ученого в путевых записках А. Ванеева.

Закономерны принципиальные сопоставления творчества и биографий писателей разных национальностей. И. Ванеева, например, указывает, что жизненный путь коми прозаика А. Лыюрова напоминает судьбы таких писателей, как Ю. Бондарев, Ю. Друнина и других, которые шагнули в пекло войны почти из детства. Интересны сопоставления современной коми прозы с творчеством В. Астафьева, Ю. Бондарева, Е. Исаева в плане

lib.pushkinskijdom.ru

исследования духовных источников советского патриотизма. Отмечается, что повесть Г. Юшкова «Право на жизнь» перекликается с повестью Б. Васильева «А зори здесь тихие», и т. д.

Особое внимание уделено тенденции осмысления обогащенных временем детских и отроческих воспоминаний военных лет. Здесь проводятся параллели с архангельскими и вологодскими писателями (В. Личутин, В. Белов), Удмуртии (М. Красильников), Карелии (А. Пуйконен, Э. Кононов), коми-пермяцких прозаиков (И. Минин) и др. У истоков этой прозы, как отмечают критики, стоит трилогия Ф. Абрамова о Михаиле Пряслине.

В литературных объединениях авторов, пишущих на русском языке, которые были организованы в Ухте, Воркуте и Инте, выросли получившие всесоюзную известность писатели — В. Журавлев-Печорский, А. Рекемчук, А. Знаменский. Это также одно из проявлений межнационального взаимодействия.

Регулярно проводятся Всесоюзные конференции финно-угроведов. Укрепляются всесоюзные писательские контакты, ярким выражением чего явились Дни советской литературы в Коми АССР в 1974 году.

Если до революции Коми была «тюрьмой без решеток», то первые годы Советской власти, как показывают авторы, ознаменовались небывалым духовным подъемом. Истоки его — в самой жизни, преображенной революцией. Существенную роль играло и интенсивное изучение революционной русской литературы. Отмечается воздействие на коми литературу М. Горького, А. Блока, сказавшееся, в частности, в поэме В. Лыткина «Идут».

Особого внимания заслуживает проблема «В. Маяковский и коми литература». Учеником Маяковского был В. Савин. Принципы Маяковского в коми поэзии развивал также В. Чисталев (поэмы «У мавзолея Ленина» и «Обновление земли»). На коми язык произведения Маяковского переводили М. Лебедев, В. Лыткин, А. Размыслов, В. Елькин, С. Попов, И. Вавилин и др. Широта круга переводчиков свидетельствует о популярности Маяковского в северной республике.

Активное участие принимали коми писатели в дискуссиях 30-х годов, например в известной дискуссии о литературном языке. В своих высказываниях по этому поводу В. Савин опирался на призыв М. Горького как зеницу ока беречь чистоту литературного языка.

Коми республика в различных областях жизни тесно связана со своим не столь уж далеким соседом Ленинградом. Авторы тома прослеживают вехи сближения литераторов Коми АССР и города на Неве, напоминают, что в конце 30-х годов ленинградские писатели приняли участие в праздновании 100-летия со дня рождения И. А. Куратова. Узы дружбы Коми и Ленинграда окрепли в годы войны. Это можно видеть не только в творчестве, но и на самих судьбах писателей, воевавших на Ленинградском фронте (Александр Лыюров, Василий Елькин и др.). В послевоенные годы контакты Ленинграда и Сыктывкара расширяются. Стихи коми поэтов переводят Н. Кутов, И. Михайлов, Г. Пагирев, Вяч. Кузнецов, Н. Малышев.

Художественный перевод — общественно важная форма взаимодействия национальных культур. В работе справедливо отмечается, что высокий уровень переводов прозы И. Торопова С. Панкратовым обусловлен и тем, что писатель-переводчик изучил не только творчество самого Торопова, но вообще культуру народа коми. В книге говорится, что успеху произведений Торопова у русского читателя во многом содействовали переводы С. Панкратова.

Третий том (редакторы А. Ванеев и В. Мартынов) — самый обширный по объему и содержит наиболее злободневный материал, что повышает ответственность его авторов. Неизбежно возник вопрос о периодизации. Авторы взяли за основу наиболее распространенное деление истории советской литературы на пять периодов: послеоктябрьский, 30-е годы, годы Великой Отечественной войны, послевоенный и современный. При этом дополнительным, но весьма существенным ориентиром справедливо был выбран Первый съезд писателей Коми АССР (1958), который подвел итоги развития коми литературы за послевоенный период и сформулировал задачи, которые коми литература решала в основном уже в период зрелого социализма.

К концу Великой Отечественной войны в писательской организации Коми АССР оставалось всего 11 человек. Но уже в 50-е годы создаются значительные произведения, среди которых прежде всего следует назвать роман В. Юхнина «Огни тундры». Обстоятельно анализируя его проблематику, содержание и художественную ткань, В. Пахорукова умело передает эмоциональное напряжение авторского повествования.

В томе подчеркивается, что значительную роль в обогащении национального репертуара современными пьесами сыграло творчество лауреата Государственной премии СССР Николая Дьяконова, автора комедии «Свадьба с приданым», которая вывела коми драматургию на всесоюзную и даже на международную арену. Но, говоря о достоинствах, авторы не умалчивают и о принципиальных недостатках. Уделено внимание критике теории бесконфликтности, развернувшейся на рубеже 50-х годов.

В 50—60-е годы пристальное внимание вызывала историко-революционная тема, связанная со становлением Советской власти в Коми крае. В 70-е годы, особенно накануне тридцатилетнего юбилея победы в Великой Отечественной войне,

lib.pushkinskijdom.ru

обострился интерес писателей к военной теме, к теме подвига на фронте и в тылу.

Приведенная канва историографического обзора наполнена проблемным содержанием. Так, поднимается проблема преемственности. Как писал Яков Рочев: «У каждого человека в большой жизни своя дорога. У дедов наших в глухом лесу она начиналась с затесов, у отцов — с узеньких охотничьих троп, у старших братьев — с пешеходных и проезжих дорог, а перед нами... действительно открылась широкая дорога» (т. 3, с. 86). Еще и современные писатели из числа старейших помнят плач деревенских женщин о мужьях, воюющих где-то далеко в окопах империалистической войны, помнят, как коми солдаты, вернувшись тогда с фронта, пели русскую песню «Отречемся от старого мира». Память создает временной фон, углубляет понимание современности.

Современный этап развития коми литературы, охватывающий более двадцати лет, характеризуется глубокими и благотворными качественными изменениями, которые отражают перемены, происходящие в общественной, экономической и культурной жизни Коми республики. Поучительна такая, например, цифра: за последнюю четверть века на коми языке поэтические произведения опубликовало свыше 50 авторов.

Авторы третьего тома, по их признанию, выступают в роли не только литературоведов, но и в роли литературных критиков, ибо современная литература — это живой, непрерывно развивающийся процесс. Одним из наиболее важных достижений прозы 70-х годов стало решение проблемы нравственного идеала. Кто он, современный труженик-созидатель, что волнует его, как он живет?

Новой, актуальной по звучанию, предстала в «Истории...» проза Г. Юшкова. Главное в ее героях — непрерывный нравственный поиск, стремление человека осмыслить свое место в жизни, борьба со всем, что мешает движению вперед.

Очерк об Юшкове насыщен материалом, интересен, аналитичен. Подчеркнуто, что Юшков хорошо знает многообразную жизнь Коми республики — будни нефтяников, учителей, крестьян, геологов. Автор отмечает, что «творческие поиски коми писателя развиваются в том же русле советской прозы, которое представлено произведениями В. Белова, С. Крутилина, В. Распутина, Е. Носова, В. Шукшина, Ф. Абрамова» (т. 3, с. 316).

По нравственно-эстетической концепции к образам Г. Юшкова в ряде случаев оказываются близки персонажи повестей П. Шахова «На неделю в юность» и «Для чего живем». Философский вопрос о смысле жизни, ответ на который дает Г. Юшков образами Коно Семо и Поликарпа, вынесен П. Шаховым в заглавие одной из его повестей.

Жизненность поэтизации народного характера подчеркивается и в очерке о П. Шахове. Он был воспитателем, а затем директором детского дома, изучал труды А. С. Макаренко. Истоки его психологизма — в собственной биографии. Останавливая внимание на этом обстоятельстве, критик вводит своеобразную прозу Шахова в русло общесоюзной литературы: «Проза П. Шахова рождена тем публицистическим пафосом исследования действительности, начало которому в 50—60-е годы положили В. Овечкин, В. Тендряков» (т. 3, с. 300).

Достойное внимание уделяется и И. Торопову, в цикле рассказов и повестей которого находим обобщение характера того молодого поколения, представителям которого на исходе войны исполнялось 15—16 лет (Федя Мелехин). Подчеркивается принципиальность нравственных антитез в его прозе («Новый капитан» и др.).

На Всесоюзном конкурсе 1973—1974 годов пьеса И. Торопова «Глухариный ток» удостоена второй премии ВЦСПС и Союза писателей СССР как лучшее произведение о рабочем классе. На Всесоюзном конкурсе ВЦСПС и Союза писателей СССР на лучшее произведение художественной литературы о современном рабочем классе поощрительная премия за 1980 год также присуждена И. Торопову за сборник повестей «Земля зовется пармой». Все это прекрасно знает, об этом пишет автор статьи о творчестве И. Торопова. Но все это не мешает ему высказывать и критические замечания в адрес своего героя, в адрес его повести «Девушка пришла в парму» и романа «Коль родился человеком».

В целом очерк о творчестве И. Торопова написан И. Ванеевой содержательно, эрудированно, интересно, но в нем можно было бы четче и масштабнее сказать, что по сравнению с другими писателями Торопов особенно остро ставит темы отношения к природе и народному достоянию, взаимосвязи города и деревни, разумного хозяйствования. Жанр многотомника предполагает, конечно, определенный академизм, но ведь авторы его обещали быть не только историками, но и критиками!

Сопоставления произведений коми литературы с русской, как мы отмечали, справедливы и уместны. Но не всегда ли слишком скромны наши авторы? Можно было бы сказать, что коми прозаики не только пишут о том же, о чем пишут их русские коллеги, но что они в ряде случаев в освещении экологических процессов идут даже впереди.

В коми литературе, например, распространен мотив возвращения на родину. В какой-то мере его можно рассматривать как сюжетный прием, помогающий, во-первых, завязать фабулу повествования, а во-вторых, резче выявить наиболее значительные конфликтные ситуации, подчеркнуть насущные проблемы. Герой, возвращающийся на родину после более или менее длительного отсутствия, видит воочию значительность позитивных

lib.pushkinskijdom.ru

перемен. Но ему не могут не броситься в глаза и существенные недостатки.

Подчеркнув принципиальную остроту постановки социально-нравственных проблем в произведениях И. Торопова, Г. Юшкова, П. Шахова, авторы благодаря этому могли бы ярче выявить и тот потенциал, который имеется в этих же произведениях. Принявший обличье хозяйственника, облеченного доверием народа, а фактически обманывающий это доверие — вот тот подлинный гундыр, который угрожает нашему будущему. Забота о природе, о ее бесценных сокровищах становится ныне государственной заботой.

К разговору о современной коми прозе уместно было бы шире привлечь раздумья о сущности и судьбе народных традиций разного плана. Постоянное общение с природой не только укрепляет любовь к ней, но и умножает знания о ней. В языке коми один гриб-дождевик имеет около десяти названий — мудрено ли, что природа щедро отдавала коми свои дары. А что она отдаст тем, кто приходит к ней с намерением разбить водочную бутылку о камень на заповедном берегу?

Проза И. Торопова уместно сопоставляется с прозой В. Астафьева, Ч. Айтматова, Ф. Абрамова, в которой в последнее время усилился интерес не только к национальным традициям, а и к истокам национальной нравственности. Все это так, но вследствие скромности критика Торопов как бы идет за представителями других литератур. На наш взгляд, путь его достаточно самостоятелен, ведь в раздумьях о нравственном идеале он обращается к конкретным традициям своего собственного народа.

Один из героев Торопова удовлетворенно говорит: «Нас, коми, вроде и не очень много, а вот, гляди-ка, — и язык свой, и обычай, и песни». Да, Советская власть помогла народу коми возродить свою самобытность. Но задача новых поколений — продолжить это благородное начинание.

В прекрасном рассказе Г. Юшкова «Коно Семо» нарисован образ большого, на наш взгляд, идейно-нравственного значения, притом образ, при всей его внешней традиционности (Сарл, Дерсу Узала), чрезвычайно современный. Думается, что в общей проблематике современной коми прозы он заслуживает большего внимания. Коно Семо воспитывает в детях честность, эту национальную черту коми: «Пусть никто не посмеет сказать, что мы нечестные люди». И он не просто декларирует честность, а и приучает к ней в различных жизненных ситуациях.

Повышенные требования к героям рождают и повышенные требования к художникам, осваивающим основные темы нашего времени, — эта мысль прозвучала в выступлении Г. Юшкова на VII Всесоюзном съезде писателей СССР в 1981 году. И в творчестве самого Г. Юшкова, и в творчестве его коллег на первый план выдвигается анализ нравственного облика героя: важно, какими руками работает человек, какими идеалами руководствуется, какие цели перед собою ставит.

Об этом говорят и авторы «Истории. . .». Многообразны проблемы современной общественной жизни, но принципиально сходны пути их решения. И критики вслед за писателями подчеркивают, что прежде всего необходима крепкая любовь к своей земле. А потому необходимо прививать молодежи еще и знание истории родного края, своего народа.

Различные писатели едины в своем утверждении человеческого идеала, едины в чувстве исторического оптимизма, веры в будущее. Авторы труда подчеркивают, что при этом нравственное в их творчестве тесно связано с социальным, более того — эти две этически-общественные категории диалектически взаимодействуют между собой. Передовые герои обладают чувством личной ответственности за судьбы других людей.

Общность проблематики не означает унификации творческих манер. Тот или иной автор по-своему решает не только идейно-мировоззренческие, но и собственно эстетические вопросы. Исследователи отмечают публицистичность сюжетной прозы И. Торопова, афористичность юмора П. Шахова, психологическую проникновенность Г. Юшкова.

Нельзя в заключение не сказать о читательском удовлетворении, которое испытываешь при углубленном, благодаря авторам «Истории. . .», знакомстве с писателями коми, особенностями их творческого облика и художественной специфики.

lib.pushkinskijdom.ru

В. В. Базанов

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ ПО ИСТОРИИ РАННЕЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ *

Около 30 лет тому назад с трибуны Второго Всесоюзного съезда советских писателей прозвучал призыв Константина Федина «уделить много внимания восстановлению и анализу обстановки, в которой зачиналось советское литературное движение», рассказать не только о том, «как старшее поколение писателей сражалось на фронтах гражданской войны, служило в Красной Армии, работало в только что основанных учреждениях власти рабочих и крестьян», но также и «о жестокой борьбе, о противоречиях в жизни искусства периода гражданской войны и начала двадцатых годов, о друзьях советской литературы и ее врагах», чтобы можно было «по истории фактов. . . судить о сложности развития, роста и достижений» нашей литературы.[1]

За прошедшие с тех пор годы многое сделано в этом отношении. Подготовлены и вышли в свет обстоятельные исследования, характеризующие как в целом литературный процесс первых лет революции и 20—30-х годов, так и творчество отдельных писателей этого периода, внимательно прослежены пути развития в это время основных жанров прозы (роман, повесть, рассказ), поэзии (лирика, поэма) и драматургии; в ряде трудов анализируются поиски зачинателями советской литературы решения таких кардинальных проблем, как традиции и новаторство, гуманизм и т. д., наконец, заметно расширилась сегодня и сама источниковедческая основа для глубокого и всестороннего изучения периода становления советской литературы и ее развития в 20—30-е годы, хотя немало в этом отношении еще только предстоит сделать. Многие конкретные факты из практики последних лет свидетельствуют о том, что более детальное, чем прежде, обследование фондов не только местных, но и центральных наших архивохранилищ позволяет обнаружить новые материалы даже тех художников слова, творческое наследие которых и раньше выявлялось с особенной тщательностью (в том числе, например, Маяковского и Есенина). Явно недостаточное внимание исследователей привлекают пока что хранящиеся в архивах документы и материалы, раскрывающие творческую историю даже наиболее значительных произведений советской литературы первых лет революции и 20—30-х годов, ожидают публикации и всестороннего изучения многие биографические документы советских писателей, их дневники и эпистолярное наследие, введение которого в научный оборот, как правило, в еще большей мере способствует углубленному раскрытию как творческой биографии этих писателей, так и всей литературной жизни героической эпохи восстановления полуразрушенного за годы войн и революционных сражений народного хозяйства страны и закладывания в ней основ социализма в целом.

Во многом восполняет некоторые из существующих лакун на карте истории советской литературы первых двух десятилетий ее существования недавно вышедший в свет под заглавием «Из истории советской литературы 1920—1930-х годов. Новые материалы и исследования» 93-й том «Литературного наследства», редакция которого уже давно, хотя все еще лишь только эпизодически, обращается к творческому наследию советских писателей, публикуя его как в персональных, так и в тематических томах своего издания, в последние годы все в большей мере — и это отрадно — «вторгающегося» в историю советской литературы, причем не только первых лет ее существования, но и, что особенно ценно, значительно более поздних периодов (таков, например, 78-й том — «Советские писатели на фронтах Великой Отечественной войны»). Были на этом долгом и сложном пути освоения литературного материала послеоктябрьского периода и бесспорные удачи, к числу которых относятся, скажем, тома о Горьком и Луначарском, были, как известно, и столь же очевидные промахи, которые подвергались резкой, но справедливой критике, например в постановлении ЦК КПСС «О книге „Новое о Маяковском“» (1959),[2] и которые редакция стремилась исправить в последующих томах своего издания, неизменно привлекающего к себе большое внимание и заслуженно получающего высокую оценку в критике.[3]

---

* Литературное наследство, т. 93. Из истории советской литературы 1920—1930-х годов. Новые материалы и исследования. М., 1983, 760 с.

[1] Второй Всесоюзный съезд советских писателей. 15—26 декабря 1954 года. Стенографический отчет. М., 1956, с. 503, 502, 503.

[2] См.: Вопросы идеологической работы. Сб. важнейших решений КПСС (1954—1961). М., 1961, с. 270.

[3] Подробнее об этом издании см.: *Баскаков В. Н.* «Литературному наследству» — 50 лет. — Русская литература, 1981, № 4, с. 201—216; *Ломунов К.* Уникальное издание (к 50-летию «Литературного наследства»). —

lib.pushkinskijdom.ru

Новый том «Литературного наследства» разнообразен по представленным в нем именам и жанровым особенностям публикуемых здесь материалов. Наряду с произведениями крупнейших советских писателей, читатель его имеет возможность ознакомиться с материалами и гораздо менее известных (подчас даже полузабытых) литераторов. Принадлежащие к самым разным социальным группам, они различны также и по своему возрасту, творческому опыту, и даже по своим литературным симпатиям и антипатиям. Столь же многолик и жанровый состав публикуемых в томе материалов, среди которых фрагменты автобиографического романа, повести о гражданской войне и исторической драмы, записи солдатских бесед и рассказов, писательский дневник с обширными стихотворными заготовками, отрывки из поэмы и отдельные стихотворения, статьи и заметки, записи дневникового характера, письма и т. д. Основную часть тома (с. 9—530) составляет первый раздел «Из творческого наследия советских писателей», в котором публикуются собственно художественные произведения и разнообразные подготовительные материалы к ним; во втором (заключительном) разделе — «Из эпистолярного наследия» (с. 531—737) — представлена переписка широкого круга советских писателей и критиков 20—30-х годов.

Значительную часть первого раздела тома составляют публикации фрагментов незаконченных произведений Александра Малышкина (повесть о гражданской войне), Ларисы Рейснер (автобиографический роман) и А. В. Луначарского (являющаяся 3-й частью драматической трилогии «Фома Кампанелла» пьеса «Солнце»). Из них, строго говоря, лишь роман Л. Рейснер действительно не закончен: повесть А. Малышкина только начата, равно как и пьеса А. В. Луначарского, работа над которой не продвинулась дальше написания в 1920 году ее первого действия. Обстоятельно проанализированное И. А. Трифоновым, оно, думается, представляет наибольший интерес среди этой группы публикаций, являясь, по справедливому замечанию исследователя, одним «из самых значительных произведений ранней советской исторической драматургии» (с. 266). Знакомясь с предельно насыщенным глубоким философским содержанием текстом первого действия пьесы, в котором Луначарский стремился раскрыть общефилософские основы мировоззрения замечательного итальянского ученого, поэта и революционера эпохи Возрождения, трудно не согласиться с этим выводом.

Более сложно судить о своеобразии и достоинствах неосуществленного творческого замысла А. Малышкина. Публикуемые отрывки из его повести, написанные в свойственной раннему творчеству писателя усложненно-импрессионистической манере, столь фрагментарны, что не дают сколько-нибудь целостного представления о задуманном, но так и не написанном произведении, в котором, очевидно, многое не удовлетворяло и самого автора, довольно быстро прекратившего начатую работу. Представляя определенный историко-литературный интерес для исследователей, эти фрагменты начальных глав несостоявшейся повести о гражданской войне, думается, лишний раз свидетельствуют о том, сколь непрост был путь художественного постижения революционной действительности даже для непосредственных участников событий той бурной эпохи.

Значительно более обширные по своему объему фрагменты автобиографического романа Ларисы Рейснер, работа над которым началась в 1919 году и продолжалась около трех лет, воссоздают главным образом малоизвестную историю возникновения в предоктябрьские годы антимилитаристского журнала «Рудин», который писательница издавала вместе со своим отцом, известным профессором-правоведом и социологом М. А. Рейснером (первый номер журнала вышел в ноябре 1915 года, последний, восьмой, — в мае 1916 года). Предпосланная публикации статья А. И. Наумовой и Г. А. Пржиборовской содержит общую характеристику вышедших номеров журнала, и хотя не все конкретные оценки здесь одинаково бесспорны (трудно, например, согласиться с тем, что статья самой Л. Рейснер «Краса» в первом номере «Рудина» была направлена прежде всего, как отмечают авторы (с. 192), «против шовинистического угара в тогдашней поэзии»), в целом она удачно предваряет, внося в ряде случаев необходимые уточнения и дополнения, сохранившийся текст романа, обстоятельно прокомментированный, кроме того, в заключающих публикацию примечаниях Н. А. Такташевой. Сравнительно небольшое по своему объему литературное наследие Ларисы Рейснер, одного из зачинателей советской литературы, отныне пополнилось публикацией интересного произведения, которое безусловно заслуживает внимания и исследователей, и читателей.

Особый интерес представляют рабочие тетради Александра Твардовского с дневниковыми записями и многочисленными творческими заготовками за 1926—1935 годы, опубликованные под общим заглавием «На пути к „Стране Муравии“» (с. 288—398). Это одна из самых ценных публикаций тома, материалы которой широко и многогранно освещают как в целом непростой путь обретения молодым Твардовским соб-

---

Вопросы литературы, 1981, № 12, с. 148—171.

lib.pushkinskijdom.ru

ственного взгляда на мир и место художника в быстро развивающейся социалистической действительности, так и, с другой стороны, творческую историю поэмы «Страна Муравия» — крупнейшего произведения стихотворного эпоса 30-х годов, над которым Твардовский работал в течение нескольких лет, постепенно уточняя свой замысел своеобразной стихотворной «эпопеи» (таково определение самого автора в дневниковой записи от 6 октября 1934 года) «о крестьянстве, колхозах, годах великого перелома» (с. 330). Исследователям еще предстоит осмыслить весь этот обширный и весьма ценный материал, позволяющий с документальной точностью проследить все этапы работы Твардовского над этим произведением, рождавшимся в полемике с такими облегченно-схематичными произведениями, как, например, поэма А. Безыменского «Ночь начальника политотдела», критически анализируя которую Твардовский приходил к очень важным выводам, помогающим лучше понять своеобразие и его собственного замысла (с. 324—325). Публикация хорошо показывает, как, не жалея сил, Твардовский многократно возвращался к доработке различных фрагментов поэмы, заново переписывая целые главы и много размышляя над ее общей композицией. Поэма, что называется, была буквально выстрадана Твардовским, поэтому даже весьма критичный отзыв Горького о ее первом варианте, недостатки которого были во многом ясны и самому поэту, ни в какой мере не охладил его интереса к продолжению работы над ней, хотя, разумеется, и не прошел для него бесследно. «Подкосил дед, нужно признаться, — записывал Твардовский в этой связи 23 августа 1935 года. — Но уже прошло два дня. Обдумал, обчувствовал. Переживем. И да обратится сие несчастье на пользу нам. Слов нет, теперь для меня более явственны сырые места. А что продолжает оставаться хорошим, то, видимо, по-настоящему хорошо. Испытание, так сказать. Все буду слышать: и восхищение, и такие отзывы, как „колесо“, а работа будет продолжаться. Дед! Ты заострил лишь мое перо. И я докажу, что ты „ошибку давал“» (с. 390).

Машинописный экземпляр раннего варианта «Страны Муравии» с различными замечаниями Горького и его же общим отзывом о поэме сохранился в архиве Горького и не так давно уже стал предметом вдумчивого осмысления в одной из работ П. С. Выходцева,[4] статья которого, впрочем, не могла с исчерпывающей полнотой охарактеризовать все особенности этого варианта поэмы, поскольку это и невозможно было сделать без публикации его полного текста. К сожалению, публикация эта до сих пор так и не осуществлена. Воспроизведя содержащийся в дневнике Твардовского список замечаний Горького (с. 390—394), редакция «Литературного наследства» лишь вскользь упомянула о том, что в архиве Горького сохранился текст поэмы с его пометами, однако к самому этому тексту так и не обратилась, ограничившись отсылкой к статье П. С. Выходцева, о которой, кстати, не очень точно сказано, что «в ней автор стремится показать „смысл и характер“ доработки поэмы после замечаний Горького» (с. 297, прим. 9). Публикация текста первой законченной редакции «Страны Муравии», несомненно, значительно обогатила бы этот раздел тома, говоря о котором, следует отметить подготовленные Р. М. Романовой два весьма ценных приложения. Это, во-первых, «Материалы к творческой биографии А. Т. Твардовского. Смоленский период. 1925—1936» (с. 399—420), которые самой составительницей рассматриваются как попытка «составить хронику первого десятилетия творческой и общественной жизни Твардовского, завершившегося созданием поэмы „Страна Муравия“» (с. 399), и, во-вторых, «Библиография произведений А. Т. Твардовского. Смоленский период. 1925—1936» (с. 421—437), с почти исчерпывающей полнотой регистрирующая выступления поэта в печати за первые 12 лет его творческой деятельности (при подготовке ее не удалось разыскать лишь несколько изданий, в которых, возможно, также публиковались тогда произведения поэта). Обе работы во многом дополняют соответствующие разделы известного семинария П. С. Выходцева «А. Т. Твардовский» (М., 1960), до сих пор являющегося единственным источником тех и других сведений о смоленском периоде творческой биографии поэта.

Заслуживает внимания и подготовленный к печати А. М. Крюковой достаточно обширный комплекс различных материалов, раскрывающих творческую историю поэмы Николая Асеева «Маяковский начинается» (с. 438—530), частично, впрочем, уже введенных в научный оборот в работах, например, Л. Н. Таганова, о чем, к сожалению, А. М. Крюкова не сочла нужным упомянуть. Среди публикуемых материалов — статьи о Маяковском, предшествующие началу работы Н. Асеева над поэмой, авторский комментарий к поэме, извлеченные из черновых рукописей поэмы фрагменты, по тем или иным причинам не вошедшие в ее окончательный текст, стенограммы выступлений и бесед Н. Асеева 30-х годов о Маяковском и своей работе сначала над романом о нем, который так и не был написан, а затем над поэмой «Маяковский начинается»,

[4] *Выходцев П. С.* Неизвестная редакция поэмы А. Твардовского «Страна Муравия». — Русская литература, 1980, № 4.

lib.pushkinskijdom.ru

ряд стихотворных набросков о поэте, написанных после завершения этой поэмы, воспоминания и различные заметки Н. Асеева, дополняющие уже известные материалы о взаимоотношениях Маяковского (как и самого Н. Асеева) с Горьким, Пастернаком, Хлебниковым и некоторыми другими писателями.

Многие из этих документов и материалов представляют несомненный интерес, хотя и требуют подчас весьма обстоятельного комментария, поскольку содержат, среди прочего, и ряд крайне субъективных оценок и суждений Н. Асеева, который, как известно, порой слишком преувеличивал, например, роль футуризма в творческой судьбе Маяковского, а сам футуризм, в свою очередь, иногда рассматривал как чуть ли не своеобразный «маскхалат» подпольщика-революционера, утверждая, скажем, в известном альманахе «С Маяковским», что «в русском футуризме был скрыт и пожар Красной Пресни, и отголоски севастопольского восстания, и революционное движение на Кавказе».[5] В чем-то сходные высказывания в ряде случаев содержат и публикуемые в томе материалы, которые, к сожалению, либо вовсе оставлены без всяких комментариев, либо прокомментированы очень поверхностно и неточно. В еще большей мере странно то, что без каких-либо проясняющих суть дела комментариев оставлены здесь некоторые резкие отзывы Н. Асеева об отдельных писателях-современниках, иные из которых, думается, вообще вряд ли стоило цитировать в данном случае: порожденные сложными обстоятельствами общественно-литературной жизни 30-х годов, они, как правило, далеки от объективной оценки соответствующих литературных явлений и нуждаются в обстоятельных комментариях.

Это относится прежде всего к одному из славнейших зачинателей советской литературы Демьяну Бедному, о котором сам Н. Асеев еще в 20-е годы (статья «Маяковский и Демьян Бедный») писал, что в поэзии первых послеоктябрьских лет он «сыграл чрезвычайно важную роль».[6] И если уж публикатор решил предать гласности обнаруженный в архиве поэта его резко отрицательный отзыв о Д. Бедном (см. с. 451), то при этом следовало бы, во-первых, отметить наличие и принципиально иных оценок Д. Бедного со стороны Н. Асеева и, во-вторых, пояснить, какие именно обстоятельства способствовали возникновению этого явно предвзятого отзыва, в котором во многом искажена даже чисто фактическая сторона вопроса, о чем, помимо прочего, свидетельствует и упомянутая статья самого Н. Асеева «Маяковский и Демьян Бедный». Вновь возвращаясь к этой теме в другом месте своей обширной работы, А. М. Крюкова и на этот раз не дает необходимых пояснений к щедро цитируемым ею раздражительным высказываниям Н. Асеева, у которого даже внешний облик Д. Бедного вызывает целый ряд едких замечаний. И если в данном случае еще можно как-то понять Н. Асеева, который не знал, например, истинной подоплеки истории с опечаткой в одной из строк поэмы «Владимир Ильич Ленин» и поэтому с возмущением писал о полемическом выступлении Д. Бедного по поводу этой опечатки на Первой Всесоюзной конференции пролетарских писателей в январе 1925 года (см. с. 493), то крайне трудно объяснить позицию исследователя, ограничивающегося, в сущности, лишь простой цитацией столь же гневных, сколь и неточных суждений. Это тем более странно, что опубликованные в последние годы документы убедительно свидетельствуют о том, что, говоря словами Н. Асеева, «воспользовался» злополучной опечаткой для развязывания очередной кампании против поэта не столько Д. Бедный, сколько дезориентировавший его в этом вопросе известный в ту пору журналист Лев Сосновский — один из активнейших участников троцкистской оппозиции, который не раз выступал в 20-е годы организатором настоящей травли не только Маяковского, но также и М. Горького, С. Есенина, В. Брюсова, того же Н. Асеева и целого ряда других писателей и патриотически настроенных представителей научно-технической интеллигенции.[7] Нелишне заметить при этом, что, некритично восприняв мемуарное свидетельство Н. Асеева и возложив на Д. Бедного всю ответственность за спекулятивное использование этой опечатки в целях политической дискредитации Маяковского, А. М. Крюкова тем самым лишила себя возможности хотя бы частично прояснить, что именно стоит за публикуемым ею в другом месте текстом надписи Вс. Вишневского на подаренной им Н. Асееву в апреле 1937 года брошюре Л. Авербаха «Памяти Маяковского» (М., 1930): «Николаю

[5] С Маяковским. Альманах. М., 1934, с. 13.

[6] *Асеев Николай.* Работа над стихом. [Л.], 1929, с. 49.

[7] Подробнее об этом см.: *Баранов В. В.* 1) Свидетельство очевидца и память истории. — Русская литература, 1976, № 1, с. 238—251; 2) К вопросу о комплиментарной критике. — В кн.: Проблемы русской советской литературы. 50—70-е годы. Л., 1976, с. 295—323; *Черемин Г. С.* «. . .Ленин отметил меня. . .» (об отношении В. И. Ленина к творчеству В. В. Маяковского). — Русская литература, 1978, № 1, с. 65—81.

lib.pushkinskijdom.ru

Асееву — в дни исторического расчета большевиков-писателей с бандой троцкистов. Они сгубили нашего Маяковского. . .» (с. 445), — одним из немаловажных слагаемых реального комментария к которому и могла бы стать компактная справка о подлинной подоплеке истории со злополучной опечаткой, послужившей едва ли не основной причиной крайне раздражительных высказываний Н. Асеева о Д. Бедном.

Д. Бедному, надо сказать, вообще основательно «не повезло» в этом томе «Литературного наследства», который вышел в свет как раз к 100-летию со дня рождения поэта. Заметно это уже во вступительной статье Н. А. Трифонова к открывающей том обширной публикации третьей книги известной работы Софьи Федорченко «Народ на войне», которая имеет непростую историю (она впервые была обстоятельно освещена в статье В. И. Глоцера «К истории книги С. Федорченко „Народ на войне“»)[8] и в редакционном предисловии к тому охарактеризована как «очень своеобразная форма записей солдатских бесед и рассказов» (с. 5). С подчеркнутым уважением говоря здесь о положительно оценивавших действительно очень своеобразный труд С. Федорченко критиках, имена которых сопровождают приличествующие сему эпитеты и определения («популярный в то время журналист И. Василевский (Не-Буква). . .», «отличавшаяся большим эстетическим вкусом критик Любовь Гуревич. . .» и т. д.), исследователь во многом меняет тональность своего повествования, едва лишь только речь заходит о «недоброжелателях» книги «Народ на войне», в числе которых оказался в 20-е годы и Д. Бедный. Здесь сразу чувствуется односторонность авторских оценок и характеристик, отчетливо проявляющаяся даже в стилистике: стихи поэта пренебрежительно называются «опусами» (с. 14), цитата из письма Д. Бедного предваряется замечанием о том, что «со свойственной ему бесцеремонностью он сообщает. . .» (с. 15), и т. д. Не ограничиваясь этим, ученый счел возможным вообще поставить под сомнение искренность и принципиальность критических выступлений Д. Бедного, связывая их с никогда не появлявшимися в печати и сохранившимися лишь в архиве самой С. Федорченко ее сатирическими стихотворными набросками о писателях-современниках, среди которых был и Д. Бедный.

Явно необъективные оценки Д. Бедного, о котором вообще «все меньше пишут, все реже вспоминают даже в работах, посвященных ранней советской поэзии», поскольку «он стал не „модным“» («Есть даже тенденция, — справедливо уточняет в этой связи исследователь, — предать его имя забвению»),[9] сочетающиеся с одновременным провозглашением в качестве подлинных талантов и выразителей эпохи литераторов совсем иного общественного звучания, уже не в первый раз появляются в нашей печати.[10] К сожалению, эта тенденция, судя даже только по приведенным здесь примерам, начинает проникать на страницы и такого авторитетного издания, каким является «Литературное наследство», в вышедших в последние годы томах которого, с другой стороны, можно найти немало примеров и прямо противоположных, когда иные литераторы получают необоснованно высокую и в сущности антиисторичную оценку. Скажем, левоэсеровский идеолог неонародничества Р. В. Иванов-Разумник — автор подвергнутой резкой, прямо-таки уничтожающей критике со стороны Плеханова, Луначарского, Горького и др. двухтомной «Истории русской общественной мысли», который и до революции, и после нее наряду с путаными декларациями о независимости философии от бытия утверждал мысль о «внеклассовости» и «внесословности» интеллигенции, решительно противоречащую, как известно, ленинской концепции двух культур в каждой национальной культуре («В „пролетарскую культуру“, — писал он в 1920 году в эсеровском журнале «Знамя», — я не верю и таковой не знаю, так же как не знаю и „культуры буржуазной“»),[11] «новаторски» характеризуется здесь В. Лавровым как «выдающийся критик, публицист, историк литературы и общественной мысли», «широту взгляда» которого обусловливал его «исторический подход» «к общественным явлениям», позволявший ему «дать объективную оценку» любым литературным явлениям «независимо от личных или „партийных“ пристрастий».[12] Не при-

[8] Русская литература, 1973, № 1, с. 148—155.

[9] *Выходцев П. С.* В поисках нового слова. Судьбы русской советской поэзии двадцатых-тридцатых годов XX века. М., 1980, с. 100.

[10] Об одном из конкретных примеров мне уже приходилось писать в статье «Вопросы советской литературы в трудах воронежских исследователей» (Русская литература, 1980, № 2, с. 232).

[11] Знамя, 1920, № 5, с. 42.

[12] Лит. наследство, т. 92, кн. 2, 1981, с. 366, 370. Насколько далека от истины такая оценка Р. В. Иванова-Разумника, можно судить хотя бы по примеру, на который в свое время обратил внимание еще Луначарский, детально проанализировавший в статье «Мещанство и индивидуализм» (в кн.: Очерки философии коллективизма, вып. I. СПб., 1908, с. 219—349) «Историю русской общественной мысли» и пришедший к выводу, что «марксизм — это главный враг Иванова-Разумника, и он борется с ним

lib.pushkinskijdom.ru

ходится, конечно, много говорить о том, сколь серьезными последствиями чреваты подобные смещения историко-литературной перспективы, не имеющие ничего общего с принципами подлинно научного историзма.

Возвращаясь к полемическим выступлениям Д. Бедного против С. Федорченко, нуждающимся в спокойном и объективном анализе, приходится с сожалением отмечать, что Н. А. Трифонов избегает рассмотрения серьезной и важной проблемы, непосредственно связанной с книгой «Народ на войне», представленной сначала С. Федорченко в качестве простого сборника записанных ею на фронте и лишь определенным образом систематизированных подлинных солдатских высказываний, а затем — в очевидном противоречии с этим — как вполне оригинальное художественное творчество автора, якобы совсем не делавшего на фронте каких-либо записей, но лишь решившего передать свои впечатления военных лет в форме записей солдатских бесед и рассказов и объявившего их поначалу для большей убедительности строго документальными записями. С вполне понятным разочарованием узнав о такой мистификации, Д. Бедный (да и не только он) крайне раздражительно откликнулся на это известие, тем более что и авторы предшествующих отзывов о первых двух выпусках книги «Народ на войне» ценили ее прежде всего за подлинность (документальность), восхищаясь тем, что в трудных фронтовых условиях С. Федорченко находила возможность систематически вести свои записи, создав затем на их основе уникальную книгу.

Отмечая известную неточность как первой, так и второй версии С. Федорченко о характере ее труда, Н. А. Трифонов справедливо подчеркивает, что хотя мы и не воспринимаем теперь «Народ на войне» «как документальные записи услышанного, но то, что книга не столько записана, сколько написана, отнюдь не лишает ее художественной и познавательной ценности» (с. 19). Однако здесь закономерно возникает вопрос, который не только представляет историко-литературный интерес, но и сегодня имеет живое звучание, о чем свидетельствует, например, книга Вяч. Ковалевского «Тетради из полевой сумки» (М., 1968). Выданная автором за его подлинный дневник военных лет, она в действительности (это на ряде конкретных примеров вскоре убедительно показал Б. Бялик) таковым не являлась, что вызвало бурную дискуссию о правах и обязанностях документалиста,[13] участники которой, впрочем, так и не смогли прийти к единому мнению. В известной мере сходна с этой книгой и по праву привлекшая внимание редакции «Литературного наследства» работа С. Федорченко, давно уже нуждающаяся в спокойном и объективном историко-литературном анализе, которому, вне всяких сомнений, будет способствовать состоявшаяся наконец публикация ее полного текста.

Эпистолярный раздел рецензируемого тома содержит два обширных комплекса писем, связанных с именами А. К. Воронского и Б. Л. Пастернака.

Переписка одного из талантливейших критиков 20-х годов и организатора первого советского «толстого» литературного журнала «Красная новь» А. К. Воронского, подготовленная к печати Е. А. Динерштейном, охватывает 37 писем самого Воронского и 46 писем двадцати семи его корреспондентов, среди которых В. Брюсов и А. Белый, В. Вересаев и М. Пришвин, О. Форш и К. Тренев, М. Зощенко и Н. Никитин, И. Бабель и Б. Пильняк, А. Платонов и А. Толстой, О. Мандельштам и Н. Тихонов, М. Слонимский и И. Эренбург, и др. Вместе с сопровождающей ее в виде приложения обзорной статьей П. В. Куприяновского «А. К. Воронский в газете „Рабочий край“» она выпукло воссоздает не только различные аспекты редакторской работы критика за 1917—1934 годы, но и многие существенные особенности литературного процесса той поры, привнося немало нового для правильного понимания характера и специфики его развития в ту пору.

Проделанная в процессе подготовки публикации большая и сложная работа по выявлению материалов этой переписки, разумеется, не могла с исчерпывающей полнотой охватить документы даже основных наших архивохранилищ (в рукописном отделе Пушкинского Дома, например, хранятся относящиеся к 1926 году и, к сожалению, не вошедшие в поле зрения публикатора три письма Воронского к А. П. Чапыгину, написанные в связи с предстоящей публикацией в «Красной нови» романа Чапыгина о Степане Разине).[14] Однако и

с большой запальчивостью и крайней неразборчивостью в средствах», «не брезгует ложью для ниспровержения марксизма», даже «шулерством». «Смешно видеть, — отмечал он. — как Горького критикует г. Разумник. . . Горький, по его мнению, не настоящий романтик, ибо в нем недостает мистицизма». Сам Горький, в свою очередь, подчеркивал, что демократическая интеллигенция должна «выступить на бой со всей этой шайкой дряни — вроде Ивановых-Разумников, Мережковских, Струве, Сологубов, Кузминых и т. д.» (*Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 29. М., 1952, с. 59).

[13] Права и обязанности документалиста. — Вопросы литературы, 1971, № 6, с. 63—135.

[14] ИРЛИ, р. I, оп. 4, ед. хр. 143.

lib.pushkinskijdom.ru

то, что уже удалось сделать, заслуживает всяческого внимания и поддержки, поскольку и тексты публикуемых писем, и, за редкими исключениями, комментарий к ним, значительно обогащая наше представление об эпохе первых лет революции и 20—30-х годов, ценны также тем, что наряду с чисто познавательными моментами содержат и немало поучительного. Особенно, пожалуй, показательны в этом отношении письма Воронского В. Брюсову от 21 ноября 1921 года о его трагедии «Диктатор», которую Воронский не счел возможным принять к публикации (с. 552), и два письма Е. Замятину 1922—1923 годов (с. 571—572, 581), наглядно иллюстрирующие, как бескомпромиссная требовательность сочеталась у критика и редактора с заботой и беспокойством о дальнейшей судьбе талантливого, хотя и далекого от понимания революционной современности писателя.

Несомненный интерес представляют и заключающие рецензируемый том материалы переписки Бориса Пастернака с Анной Ахматовой, Николаем Тихоновым, Вячеславом Полонским, Павлом Медведевым, Сергеем Обрадовичем и рядом других писателей 20—30-х годов, также содержащие немало ценных сведений. В отличие от некоторых предшествующих публикаций переписки Б. Пастернака, содержавших подчас малозначительные документы и не свободных, к сожалению, от ряда серьезных ошибок и просчетов, публикуемая в этом томе «Литературного наследства» переписка поэта в большинстве своем представляет прежде всего общественно-литературный, а не узкобиографический интерес. Письма эти помогают значительно полнее, чем то обычно делается, раскрыть сложный внутренний мир поэта, занимавшего особое место в литературном процессе 20—30-х годов, четче представить своеобразие далеко не простой идейно-творческой эволюции Пастернака той поры, в ряде случаев несколько проясняют историю создания его отдельных произведений, глубже и полнее освещают предельно сложные взаимоотношения поэта с писателями-современниками, в том числе с Маяковским. Историкам советской поэзии еще предстоит всесторонне проанализировать все эти материалы, комментарий к которым в ряде случаев также содержит немало интересных, впервые вводимых в научный оборот сведений. Однако уже и сейчас совершенно очевидна их несомненная ценность.

Таким образом, новый том «Литературного наследства», содержащий широкий круг самых разных по своему характеру и значению документов и материалов по истории литературного процесса первых двух десятилетий существования советской литературы, в целом, бесспорно, вносит значительный вклад в изучение начального периода истории советской литературы, во многом обогащая картину литературной жизни 20—30-х годов, хотя и не свободен подчас от некоторых досадных просчетов и неточностей. Хотелось бы надеяться поэтому, что редакция «Литературного наследства» продолжит в недалеком будущем обращение к литературному процессу послеоктябрьской эпохи не только в готовящемся сейчас к печати новом томе о Горьком, но и путем подготовки такого рода «сводных» тематических томов, шире предоставляя их страницы для публикации хранящихся в архивах документов и материалов советских писателей.

lib.pushkinskijdom.ru

НОВЫЕ КНИГИ

Акимова Т. М., Архангельская В. К., Бахтина В. А. Русское народное поэтическое творчество (Пособие к семинарским занятиям). М., «Высшая школа», 1983. 208 с.

Амирханян М. Д. Русская художественная литература об Армении. Ереван, Науч.-метод. каб. Минвуза АрмССР, 1983. 203 с.

Анцыферов М. Ю. Пушкин и Некрасов: социология творчества. Учебное пособие. Иваново, ИвГУ, 1980. 94 с.

Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу. [Вступ. статья и коммент. А. С. Курилова]. М., «Современник», 1983. 606 с.

Блок В. Б. Диалектика театра. Очерки по теории драмы и ее сценического воплощения. М., «Искусство», 1983. 294 с.

Вопросы художественной структуры произведений русской классики. [Сб. науч. трудов. Редколлегия: Н. М. Владимирская (отв. ред.) и др.]. Владимир, ВГПИ, 1983. 97 с.

Гордон Я. И. Гейне в России, XX век. [Отв. ред. А. М. Маниязов, А. Л. Спектор]. Душанбе, «Дониш», 1983. 431 с.

Динерштейн Е. А. И. Д. Сытин. М., «Книга», 1983. 271 с.

Достоевский. Материалы и исследования. [т. 5. Ред. Г. М. Фридлендер]. Л., «Наука», 1983. 278 с. (Ин-т русской лит-ры).

Еремина Л. И. Рождение образа. О языке худож. прозы Л. Толстого. М., «Наука», 1983. 191 с.

Ермакова М. Я. Романы Достоевского и их традиции в русской и советской литературе. Учеб. пособие по спецкурсу. Горький, Горьковский ГПИ, 1982. 98 с.

Ермуратский В. Н. Дмитрий Кантемир. [Пер. с молд.]. Кишинев, «Картя молдовеняскэ», 1983. 114 с.

Ильин И. И. Далекое и близкое. Записки старого журналиста. Л., Лениздат, 1983. 104 с.

Калугин В. И. Герои русского эпоса. Очерки о русском фольклоре. М., «Современник», 1983. 351 с.

Каменные цветы. Сказы, сказки, легенды. [Сост. В. С. Погачев. Худож. В. А. Бокань]. Донецк, «Донбасс», 1983. 156 с.

Книга и библиотеки в России в XIV—первой половине XIX века. [Сб. науч. трудов. Редколлегия: С. П. Луппов (отв. ред.) и др.]. Л., БАН, 1982, 163 с.

Любомудров М. Н. Судьба традиций. (Русский театр: классика и современность). М., «Правда», 1983. 48 с.

Маймин Е. А. Пушкин. Жизнь и творчество. М., «Наука», 1982. 209 с.

Мостовская Н. Н. И. С. Тургенев и русская журналистика 70-х годов XIX века. Л., «Наука», 1983. 215 с. (Ин-т русской лит-ры).

Музей А. С. Пушкина. С. Берново (Калининская обл.). [Путеводитель]. Калинин, Б. и., 1983. [15] с.

Музей А. С. Пушкина. Торжок. [Путеводитель]. Калинин, Б. и., 1982. [14] с.

Н. А. Некрасов и русская литература второй половины XIX—начала XX веков. [Редколлегия: Ю. В. Лебедев (отв. ред.) и др.]. Ярославль, ЯГПИ, 1982. 157 с. (Межвуз. сб. науч. трудов Ярославского гос. пед. ин-та им. К. Д. Ушинского, вып. 64).

Некрылова А. Ф., Гусев В. Е. Русский народный кукольный театр. Учеб. пособие. Л., ЛГИТМИК, 1983. 53 с. (Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).

Никоненко В. С. Материализм Чернышевского, Добролюбова, Писарева. Л., Изд-во ЛГУ, 1983. 150 с. (Ленинградский гос. ун-т им. А. А. Жданова).

Новикова А. М. Революционные песни декабристской эпохи. Учеб. пособие к спецкурсу. М., МОПИ, 1982. 98 с. (Московский обл. пед. ин-т им. Н. К. Крупской).

Ободовская И. М., Дементьев М. А. Пушкин в Яропольце. [Предисл. В. И. Куленова]. М., «Сов. Россия», 1982. 160 с.

Полякова Л. П. Повести И. С. Тургенева 70-х годов. Киев, «Наук. думка», 1983. 191 с. (АН УССР, Ин-т лит-ры им. Т. Г. Шевченко).

Порочкина И. М. Л. Н. Толстой и славянские народы. Лит. эстет. и социал.-филос. взаимосвязи второй половины XIX—нач. XX в. Л., Изд-во ЛГУ, 1983. 168 с. (Ленинградский гос. ун-т им. А. А. Жданова).

Русская литература 1870—1890 годов. [Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 15. Редколлегия: И. А. Дергачев (отв. ред.) и др.]. Свердловск, УрГУ, 1982. 158 с.

Русские пословицы и поговорки. [Сост. А. И. Соболев. Предисл. Ф. М. Селиванова]. М., «Сов. Россия», 1983. 303 с.

Сушков Б. Ф. Уроки театра Толстого. Тула, Приокское книжное изд-во, 1983. 255 с.

Тимохина Н. В. Практикум по русской литературе XVIII века. Для студентов-заочников II курса фак. рус. языка и лит-ры пед. ин-тов. М., «Просвещение», 1983. 80 с.

Типология литературных взаимодействий. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. [Отв. ред. З. Минц]. Тарту, ТГУ, 1983. 131 с. (Ученые зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 620).

lib.pushkinskijdom.ru

Тюрин В. В. Некрасов в Чудове. [Новгородские страницы жизни и творчества великого русского поэта]. Л., Лениздат, 1983. 86 с.

Фольклор и литература. (Пробл. их творч. взаимоотношений). [Сб. науч. трудов. Отв. ред. А. М. Новикова]. М., МОПИ, 1982. 149 с.

Фомичев С. А. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» . Комментарий. Книга для учителя. М., «Просвещение», 1983. 208 с.

Хализев В. Е., Кормилов С. И. Роман Л. Н. Толстого «Война и мир» [Учеб. пособие. . .]. М., «Высшая школа», 1983. 112 с.

Чистяков В. А. Запечатленное слово. (Из истории изд. памятников русского народного поэтич. творчества в XVIII—XIX вв.). М., ЦП ВОК, 1982. 35 с.

Абуков К. И. Ступени роста. М., «Сов. Россия», 1982. 206 с.

Василинина И. А. Театр Арбузова. М., «Искусство», 1983. 264 с.

Васильева Н. Е. Советская литература революционной эпохи. Некоторые теоретические проблемы. Учеб. пособие по спецкурсу. Пермь, ПГУ, 1983. 84 с. (Пермский гос. ун-т им. А. М. Горького).

Великая Н. И. «Тихий Дон» М. Шолохова как жанровый и стилевой синтез. Владивосток, Изд-во Дальневосточного ун-та, 1983. 136 с.

Взаимодействие литератур народов Сибири и Дальнего Востока. [Сб. статей. Редколлегия: Г. Н. Ломидзе, Р. Ф. Юсуфов (отв. редакторы) и др.]. Новосибирск, «Наука», 1983. 272 с.

Вопросы функционального изучения литературы. [Сб. науч. трудов. Отв. ред. Н. С. Травушкин]. Волгоград, ВГПИ, 1982. 131 с.

Воспоминания о Ю. Тынянове. Портреты и встречи. [Сост. В. А. Каверин]. М., «Сов. писатель», 1983. 311 с.

Всегда с партией, всегда с народом. Материалы Объед. пленума правл. творч. союзов и организаций СССР и РСФСР, дек. 1982. М., Политиздат, 1983. 93 с.

Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского. Лирич. герой послеокт. поэзии и пути его худож. утверждения. М., «Наука», 1983. 352 с. (Ин-т мировой лит-ры).

М. Горький и вопросы поэтики. [Межвуз. сборник. Редколлегия: И. К. Кузьмичев (отв. ред.) и др.]. Горький, ГГУ, 1982. 87 с.

Гранин Д. А. Два крыла. М., «Современник», 1983. 365 с. (Б-ка «О времени и о себе»).

Гринберг И. Л. Труд и вдохновенье. М., «Современник», 1983. 463 с.

XXVI съезд КПСС и актуальные проблемы художественной культуры. [Сб. статей. Отв. ред. Ю. А. Лукин]. М., АОН, 1982. 148 с.

Дом-музей А. С. Серафимовича. [Путеводитель]. Волгоград, Нижне-Волжское книжное изд-во, 1983. 30 с.

Егоренкова Г. И. Духовная жажда. Современный герой в прозе писателей-горьковчан 70-х—начала 80-х годов. Горький, Волго-Вятское книжное изд-во, 1983. 175 с.

С. А. Есенин. Творческая индивидуальность. Худож. мир. [Сб. статей. Редколлегия: П. Ф. Юшин (отв. ред.) и др.]. Рязань, РГПИ, 1982. 210 с.

Жанрово-композиционное своеобразие реалистического повествования. [Сборник статей. Под ред. В. В. Гура]. Вологда, ВГПИ, 1982. 175 с.

Кнященко Н. И., Лейзеров Н. Л. Искусство и духовный мир человека. М., «Знание», 1983. 63 с.

Классическое наследие и современность. [Редколлегия: В. К. Иванов (отв. ред.) и др.]. Ташкент, ТашГУ, 1982 (вып. дан 1983). 148 с.

Кобзев Н. А. Роман Александра Грина (Проблематика, герой, стиль). Отв. ред. Л. А. Герасименко. Кишинев, «Штиинца», 1983. 140 с. (Кишиневский гос. ун-т им. В. И. Ленина).

Кондюрина Э. Ф. Проза Леонида Леонова 20—30-х годов. (Пробл. культуры). Учеб. пособие для студентов-филологов. Вильнюс, М-во высшего и среднего спец. образования ЛитССР, 1982. 93 с.

Коновалова В. П. Образ В. И. Ленина в книгах для детей и юношества. Учеб. пособие к спецкурсу [ч. 2]. Ростов н/Д, РГПИ, 1982. 98 с. (Ростовский н/Д гос. пед. ин-т).

Контекст. Лит.-теорет. исследования [1982. Редколлегия: П. В. Палиевский (отв. ред.) и др.]. М., «Наука», 1983. 336 с. (Ин-т мировой лит-ры).

Кузин Н. Г. Диалог с временем. [Сборник]. Свердловск, Средне-Уральское книжное изд-во, 1983. 221 с.

Кузьмичев И. К. Литературные перекрестки. Типология жанров, их ист. судьба. Горький, Волго-Вятское книжное изд-во, 1983. 208 с.

Левченко В. Г. Чингиз Айтматов. Проблемы поэтики жанра, стиля. М., «Сов. писатель», 1983. 231 с.

Леонид Леонов и современность. [Сб. статей. Под ред. П. А. Бугаенко, В. А. Ковалева]. Саратов, Изд-во Саратовского ун-та, 1983. 131 с. (Саратовский гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского, Ин-т русской лит-ры).

Литература для детей и юношества в нравственном становлении личности, советско-французская встреча. Москва. 1981. [Материалы советско-французской встречи]. М., Б. и., 1982. 91 с.

Литература социалистического реализма: актуальные проблемы теории и художествен-

lib.pushkinskijdom.ru

ной практики. [Сборник обзоров и реф. Отв. ред. Б. П. Куликов, А. А. Ревякина]. М., ИНИОН, 1983. 188 с.

Литературно-художественная и фольклорная Ленинниана Северного Кавказа. [Межвуз. сборник статей. Редколлегия: Г. И. Кравченко (отв. ред.) и др.]. Орджоникидзе, СОГУ, 1982. 134 с.

Литературно-художественный процесс 70-х годов в зеркале критики [Сб. статей. Под ред. А. Г. Бочарова]. М., Изд-во МГУ, 1982. 145 с. (Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова).

Лыкошин С. А. На дорогах истории. М., «Правда», 1983. 47 с.

Мар Н. И. . . . А за окном зеленый лес! Диалоги с К. Фединым. М., «Знание», 1983. 191 с.

Мастерство писателя и взаимодействие литератур. [Сборник науч. статей. Редколлегия: К. Ш. Кереева-Канафиева (науч. ред.) и др.]. Алма-Ата, Каз. ГУ, 1982. 151 с.

Михайлов А. А. Портреты. М., «Сов. Россия», 1983. 383 с. [О П. Васильеве, А. Яшине, Л. Мартынове, С. Орлове, В. Соколове, Е. Евтушенко].

Михалков С. В. Воспитательная сила литературы. (Публ. статьи, доклады, речи). Книга для учителя. [Предисл. Т. Д. Полозовой]. М., «Просвещение», 1983. 304 с.

Мотяшов П. Радий Погодин. Очерк творчества. М., «Детская лит-ра», 1983. 160 с.

На вешенской земле. О родном крае М. А. Шолохова. [Фотоснимки Р. М. Иванова; сост. В. М. Бакланова; авт. текста В. А. Воронов]. Ростов н/Д, Книжное изд-во, 1983. 88 [1] с. цв. илл.

Нигматуллина Ю. Г. Методология комплексного изучения художественного творчества. Казань, Изд-во Казанского ун-та, 1983. 104 с.

Николаев П. А. Историзм в художественном творчестве и в литературоведении. М., Изд-во МГУ, 1983. 366 с.

Пантелеймонов Н. С. Сергей Смирнов. Критико-биогр. очерк. Л., «Сов. писатель», 1983. 304 с.

Петрухин А. И. Мировоззрение и советский фольклор. Чебоксары, Чувашское книжное изд-во, 1983. 173 с.

Положий В. И. Концепция героической личности в творчестве Юрия Бондарева. Киев, «Наук. думка», 1983. 191 с. (АН УССР, Ин-т лит-ры им. Т. Г. Шевченко).

Поляков М. Я. В мире идей и образов. Ист. поэтика и теория жанров. М., «Сов. писатель», 1983. 367 с.

Проблемы метода и жанра. [Сб. статей. Вып. 5. Редколлегия: Ф. З. Канунова (отв. ред.) и др.]. Томск, Изд-во Томского ун-та, 1983. 296 с.

Пухов Ю. С. Федор Гладков. Очерк творчества. М., «Худож. лит-ра», 1983. 336 с.

Резников Л. Я. Нравственная и эстетическая позиция писателя. Статьи и очерки. Петрозаводск, «Карелия», 1983. 182 с.

Романов А. А. Версты раздумий. О родине. О жизни. О поэзии. Книга прозы. Архангельск, Северо-Западное книжное изд-во, 1983. 253 с.

Русская и советская литература. Пособие для студентов-иностранцев подгот. фак. вузов. [Авторы: В. Н. Кочетов, Т. В. Орлова, Б. С. Бугров и др.]. М., «Высшая школа», 1983. 295 с.

Сивоконь С. И. Чуковский и дети. М., «Знание», 1983. 96 с.

Современная советская литература, 70-е гг. (Актуальные проблемы). [А. И. Метченко, Б. С. Бугров, А. П. Герасименко, В. А. Зайцев]. М., Изд-во МГУ, 1983. 231 с.

Театральная критика и современность. Семинарий по театр. критике. Учеб. пособие для слушателей фак. повышения квалификации. [Отв. ред. В. В. Иванова]. Л., ЛГИТМИК, 1982. 75 с. (Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).

Типологический анализ литературного произведения. [Сборник науч. трудов. Редколлегия: И. Д. Тамарченко (отв. ред.) и др.]. Кемерово, КГУ, 1982. 174 с.

Художественное творчество и литературный процесс. [Сб. статей. Вып. 3. Редколлегия: И. Н. Киселев (отв. ред.) и др.]. Томск, Изд-во Томского ун-та, 1982. 156 с.

Цейтлин Е. Л. Жить и верить. . . Докум. повествование о В. Чугунове, шахтере и писателе. Кемерово, Книжное изд-во, 1983. 59 с.

Чалмаев В. А. Сотворение судьбы. Творческий путь П. Проскурина. Монография. М., «Сов. писатель», 1983. 288 с.

Чупринин С. И. Крупным планом. Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. М., «Сов. писатель», 1983. 287 с.

Якимов О. Д. Печать и интернациональное воспитание. М., «Мысль», 1983. 159 с.

Движение декабристов. Указатель лит-ры, 1960—1976 гг. [Сост. В. С. Барашкова, А. Ф. Лисман, Ю. И. Стуков и др. Отв. ред. М. В. Нечкина]. М., «Наука», 1983. 302 с.

Евстратенко Т. Ю. Е. И. Сигарев. Биобиблиогр. указатель лит-ры. Петропавловск-Камчатский, Б. и., 1982. 12 с. (Писатели Камчатки).

Афанасий Лазаревич Коптелов. Библиогр. указатель. [Сост. Т. В. Яцко, вступ. статья В. П. Трушкина]. Новосибирск, Западно-Сибирское книжное изд-во, 1983. 79 с. (Писатели-сибиряки).

lib.pushkinskijdom.ru

Морозова Л. Н., Розенфельд Б. М. Лермонтов в музыке. [Библиогр. справочник]. М., «Сов. композитор», 1983. 175 с.

Пелевина Т. Г. Наш край в произведениях художественной литературы. (Рек. указатель лит-ры). Владимир, Б. и., 1982. 44 с. (Владимирская обл. науч. б-ка им. А. М. Горького).

Свиридова З. И., Холмов М. И. Русские журналы для детей. (1785—1917 гг.). [Библиогр. указатель]. Л., ЛГУ, 1982. 64 с. (Ленинградский гос. ун-т им. А. А. Жданова).

Слива А. И. Каталог советской литературы на книжной выставке IX Международного съезда славистов (Киев, 6—14 сент. 1983 г.). М., ИНИОН, 1983. 190 с.

Технический редактор *Г. А. Смирнова*

Корректоры *С. В. Добрянская, Г. В. Семерикова* и *Е. В. Шестакова*

Сдано в набор 4.11.83. Подписано к печати 9.02.84. М-18333. Формат 70×108 1/16. Бумага типографская № 2. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 23.10. Усл. кр.-отт. 23.45. Уч.-изд. л. 28.46. Тираж 11314. Тип. зак. 928.

Издательство «Наука», Ленинградское отделение. 199164, Ленинград, В-164, Менделеевская линия, 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