АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 4 ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ 1984

Журнал выходит с 1958 года

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

П. С. Выходцев. Преемственность гуманизма (Гоголь и Пришвин) 3
В. Н. Быстров. В. Шукшин и Ф. Достоевский (к проблеме гуманизма) . . . 18
Г. М. Атанов. О художественных исканиях русской реалистической прозы 1910-х годов (А. Чапыгин и В. Шишков) 34
О. В. Солоухина. О нравственно-философских взглядах И. А. Бунина . . . 47
О. И. Федотов. Рифма и стих (у истоков русской стиховой культуры) . . . 60
В. С. Брюховецкий. Критика как мышление и деятельность 70

ФОЛЬКЛОР И ИСТОРИЯ
(дискуссия)

Ю. А. Новиков. Проблема варианта и региональных традиций в изучении русских былин 85

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Ю. В. Стенник. К вопросу о поэтическом состязании 1743 года 100
Л. В. Витковская. Неизданная трагедия П. П. Николева (к истории русской классицистической трагедии) 104
Г. Н. Моисеева. Литературные связи России и Чехии конца XVIII—начала XIX века (Йозеф Добровский и Евгений Болховитинов) 110
А. Н. Николюкин. К истории понятия «романтический» 115
А. П. Могилянский. Об авторстве «Почты духов» 117
С. В. Скачкова. Из истории русской литературной сказки (Жуковский и Пушкин) 120
М. Я. Попов. Последнее письмо Дениса Давыдова 128
Е. И. Кийко. Героиня жоржсандовского типа в повести Тургенева «Переписка» 130

(*См. на обороте*)

ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

С. И. Субботин. Проза Николая Клюева в газетах «Звезда Вытегры» и «Трудовое слово» (1919—1921 годы). Вопросы стиля и атрибуции 136
Г. С. Черемин. Об освещении творчества В. В. Маяковского литературной критикой 1917—1925 годов 150
Из эпистолярного наследия А. К. Воронского. Три письма к А. П. Чапыгину (публикация В. И. Протченко) 158
Т. Г. Иванова. Письма Б. В. Шергина к Ю. М. Соколову 159

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В. П. Мещеряков, Е. И. Семенов. Самопознание науки (труды по истории русского литературоведения за последние десять лет) 167
С. Г. Асадуллаев. Н. В. Гоголь в Азербайджане 176
А. Н. Иезуитов. Новые горизонты науки о литературе 185
В. Н. Терехина. Поэма В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» в зарубежной литературной критике 190
Р. Ю. Данилевский. Основоположники немецко-славянского общения 199
Ю. Д. Левин. Полтора века русского перевода Гейне 205
Я. С. Лурье. Книга о творчестве М. А. Булгакова 209
П. И. Соколов. Итоговый труд ученого 213

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

В. Д. Рак. Английский источник стихотворения Л. Н. Трефолева «Черные и белые братья» 216
Ю. И. Будыко. «Я послал тебе черную розу в бокале...» 217
Г. Д. Зленко. О дате смерти С. А. Андреевского 221

ХРОНИКА 223

Л. А. Финк. Письмо в редакцию 238
В. А. Ковалев. Ответ Л. А. Финку 240
Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1984 году 243

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

П. С. ВЫХОДЦЕВ

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ГУМАНИЗМА
(ГОГОЛЬ И ПРИШВИН)

1

Чем больше наука проникает вглубь вопроса преемственности литературного развития, тем все более очевидным становится, что русские писатели всегда, и, может быть, особенно в XX веке, остро чувствовали свою сопричастность общему литературному делу, свой общий долг перед народом и Отечеством. Нигилистические концепции создавались главным образом в среде умствующих критиков и в кастовых литературных группировках. В творчестве талантливых писателей поиски новых художественных форм и новых социально-нравственных и философских решений актуальных жизненных проблем всегда протекали в тесном контакте с опытом предшественников. Очень показательны в этом смысле творческие искания писателей, стоявших у истоков социалистического реализма, — М. Горького, В. Маяковского, С. Есенина, А. Толстого, Л. Леонова, М. Шолохова и многих других, в произведениях которых национальные литературные и народно-поэтические традиции преломились самобытно и мощно. При этом следует особенно иметь в виду, что каждый из этих художников настолько глубоко и неповторимо прочитывал наследие классиков, настолько своеобразно включал его в свой индивидуальный и общелитературный поиск, что мы уверенно можем говорить о качественно новом этапе освоения этого наследия в эпоху зарождения и развития советской литературы.

Михаил Пришвин — один из крупнейших ее создателей и один из проницательных ценителей русской классики. Его суждения о русских писателях, преломление их традиций в его творчестве достойны самого пристального изучения, имеют, я бы сказал, общеметодологическое значение для понимания того примечательного факта, что писатели социалистического реализма с самого начала исключительно бережно и очень серьезно относились к классическому наследию, нередко внутренне полемизировали с ним, но всегда извлекали из него бесценные уроки. Отношение Пришвина к Гоголю, характер осмысления его творчества представляют в этом смысле, пожалуй, особый научный интерес.

В самом начале 80-х годов прошлого века на уроке физики в елецкой классической гимназии учитель математическими формулами доказывал, «что человек никогда летать не будет.

— Будет! — смело возразил один дерзкий мальчишка.

— Докажи! — улыбнулся Иван Васильевич.

— Это доказано, — ответил Миша Алпатов, — почитайте Гоголя „Ночь под рождество“, как Вакула-кузнец оборол черта, сел на него верхом и заставил лететь его к царице за башмаками для своей невесты.

Посмеялись, кажется, и утвердились в том, что летать можно только на черте».[1]

Миша Алпатов — это будущий писатель М. М. Пришвин.

---

[1] *Пришвин М. М.* Собр. соч. в 6-ти т., т. 6. М., 1957, с. 532—533. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

Этот эпизод Пришвин вспоминал в конце жизни, в 1952 году. А в автобиографическом романе «Кащеева цепь», над которым Пришвин работал более 30 лет, но так и не завершил свой огромный замысел, рассказывается, как гимназист Миша Алпатов, уверовавший под влиянием бедного мужичка птицелова Гуська в существование белых перепелов и голубых бобров, уговорил двух своих товарищей на поиски небывалой «без имени и без территории» страны Азии, где, по слухам, и живут голубые бобры, есть «настоящая жизнь», и отправился по быстрой речке Сосне, по тихому Дону искать безымянную страну...

Образ этой «неведомой страны», а также овеянные сказочно-легендарной народной фантазией образы Золотых гор и Белых вод как мечта о Небывалом останутся у художника Пришвина на всю жизнь, займут в его прозе прочное место, сплетут в единый узел многие и многие мысли писателя о Сказке и Правде, о Вере и Подвиге, о Человеке как личности и Всечеловеке, о родине географической — России и Родине в душе как творческом стимуле, об Истории и Современности, наконец, о сущности творчества и задачах искусства.

Эстетическая концепция М. Пришвина вбирает широкий спектр проблем социально-психологических, нравственно-философских, национально-исторических, творчески-индивидуальных. Со всей очевидностью особенность взаимосвязи и взаимообусловленности этих аспектов художественного творчества проявилась в восприятии Пришвиным Гоголя.

Гоголь, наряду с Пушкиным, Львом Толстым, Достоевским и Чеховым, был постоянным спутником, советчиком, а порой и оппонентом в творческих поисках Пришвина. Будучи одним из крупнейших представителей русской философской прозы, Пришвин напряженно искал ответа в опыте своих великих предшественников на коренные вопросы художественного творчества. Вопрос о методе, точнее, о философии творчества стоял у него на первом месте, а судьба каждого из писателей представлялась как неповторимая грань общего великого и вечного процесса художественного познания мира.

Чем же для него в этом смысле примечательна судьба Гоголя?

Размышляя о своем долгом творческом пути, М. М. Пришвин снова вспомнит свою детскую «страну Азию» как начало поисков Небывалого. «Мне вдруг пришло сейчас в голову: а что, если и это первое путешествие мое в небывалое и потом все эти годы странствий на русской почве и дальше, далеко за ее пределы, все это небывалое: на белых водах и в золотых горах началось и осталось в душе от предков..., собиравших русскую землю? Что, если это еще идет у меня в душе от Садко, богатого гостя?

Что, если и все мое небывалое, как я привык думать, начало моего собственного и всякого творчества, есть не что иное, как замысел нового путешествия какого-нибудь Ермака или нашего Гуська на „новые места“»? (т. 1, с. 133).

Речь, в сущности, идет о характере и направлении творческих поисков.

Так гоголевское Небывалое,[2] пришедшее к гимназисту Пришвину как вполне реальное, вливалось вместе с большими национальными традициями, в частности народно-поэтическими, в формирующийся художественный мир большого русского писателя XX века.

О том, насколько интенсивно вошел Гоголь в духовную жизнь юного Пришвина, свидетельствует такая, например, поздняя мимолетная запись:

[2] В пришвинском употреблении слово «Небывалое» не имеет строгих очертаний научного определения; чаще всего писатель вкладывал в это понятие смысл мечты, фантастического, сказочного, выдумки, ведущей к поиску нового, к поиску правды.

lib.pushkinskijdom.ru

«Вакула-кузнец (Гоголь), летящий на черте, есть не что иное, как Фауст на Мефистофеле. А в свое время, по молодости, сколько своих провинциальных чувств я посвятил этому кузнецу!» (т. 6, с. 456).

В то же время Пришвин никогда не писал о прямом ученичестве у Гоголя.

В «Журавлиной родине» Пришвин с некоторой долей шутки рассуждает о том, можно ли сравнивать писателей, и признается, что если иногда «мелькало в голове» сопоставление своих произведений с толстовскими, то сравнить с гоголевскими он даже мысли не допускал: «Бывает, я подумаю про себя: „Чем мои детские и охотничьи рассказы хуже толстовских и чем мой Курымушка хуже его «Детства и отрочества»?“ Возможно, когда я возьму в руки книги Толстого, я и оробею, но не скрою, однако, случалось, мелькало такое в голове. Но если спросят меня: „А можешь ли как Гоголь?“ Тогда при этом имени от меня как писателя ничего не остается, тут что-то действительно для меня *вне категорий.* Из всего этого выходит вовсе не то, что Гоголь выше Толстого, а что по характеру своего дарования я сосед Толстому, привык к нему и сужу его по-соседски, по-родственному. Напротив, Гоголь постигает мир средствами, не доступными мне, и оттого мне кажется, я простой смертный, он — бог» (т. 4, с. 307).

Для того чтобы конкретнее понять эти как будто загадочные, но в равной мере затрагивающие глубинные, коренные свойства таланта и Гоголя, и Пришвина суждения, необходимо хотя бы коротко сказать о понимании последним сущности художественного творчества. И тогда станет более ясна причина «обожествления» Гоголя и одновременно отталкивания от него.

Прежде всего — о реализме.

Пришвин любил повторять мысль о том, что подлинный художник весь должен быть устремлен к тому, чтобы его слово превратилось в дело, общенародное дело. У него есть даже такая полемически сформулированная мысль: «Не в поэзии, не в искусстве дело, даже не в личности, а все — в народе, в нации, в социализме, в новой грядущей жизни всего человека».[3] И рядом с этим он не раз говорил, что оберегание личности — главная его забота как писателя.

И еще одно высказывание: «Художник должен чувствовать вечность и в то же самое время быть современным. Без чувства вечности невозможны прочные вещи, без чувства современности — художник остается непризнанным»,[4] непонятым, что, по существу, сводит искусство к нулю.

Это говорит писатель, которого долгие годы обвиняли и в эстетизме, и в социальном равнодушии, и уходе от жизни. Себя он считал реалистом особого толка, а корни своей социально-нравственной философии выводил из народной культуры, из сказки. «Если ты выбросишь из меня фольклор, — признавался он, — ты выбросишь половину меня самого».[5] Сказку же, народную фантазию он воспринимал как путь к Правде, к реализации народного дела. Поэтому он привык переводить даже социальные категории в народно-поэтические образы. «... И какая-нибудь Марксова Золотая куколка, в которую превращаются все товары, и рядом с ними все человеческие ценности: дружба, любовь, искусство, — писал он, — в моем сердце переделывалась в сказочно-злое существо вроде Кащея бессмертного» (т. 1, с. 540), а бебелевская Женщина будущего в поэтическую Марью Моревну. Поэтому сугубо реалистические сюжеты и образы его произведений свободно и легко вбирают сказочные, а нередко и сами незаметно превращаются в таковые. Словом, типично реа-

[3] *Пришвин М.* Незабудки. М., 1969, с. 235.
[4] Там же, с. 114—115.
[5] *Пришвина В.* Наш дом. М., 1977, с. 54.

lib.pushkinskijdom.ru

листический и даже научно-очерковый пришвинский стиль постоянно и сложно переплетается со сказочно-фантастическим. Реализм его произведений словно бы овеян романтическими образами и мотивами, реальность и Небывалое, сказочное в движении сюжетов имеют зыбкие границы, часто переходят одно в другое. Сказка для Пришвина как художника — это союзник и помощник в осуществлении мечты и победы добра над злом.

Все это очень сближает Пришвина с Гоголем. Но сам Пришвин, как мы видели, восхищаясь гоголевским творческим методом постигать мир, утверждал, что этот метод «недоступен» ему, Пришвину. Вопрос не простой и имеет, с моей точки зрения, и индивидуально-творческий, частный, и более широкий смысл.

Реализм, по терминологии Пришвина, — это «великое чудо» «воплощения незримой мечты в общее дело» (т. 4, с. 329), а свой реализм он называл «романтизмом бытия» (т. 4, с. 340).

В книге «Глаза земли» — своеобразном собрании философских миниатюр Пришвина — есть такая запись:

«Реализм в искусстве — это есть, иначе говоря, путь к правде: искусство на пути к правде.

Реализм — это вернее всего русская школа, тождественная с общим устремлением истории нашей морали в ее движении к правде. Может быть, и ложь-то бывает особенно велика из-за общего направления к правде. Недаром о Гоголе некоторые говорят, будто всех людей своих он выдумал и заставил нас в них поверить. Но есть какая-то истина в этом движении русского искусства к осуществлению правды, что-то вроде решения богов: „Сотворим человека!“ И человек был сотворен» (т. 5, с. 419).

Обратим внимание на то, что Пришвин соединяет гоголевский реализм в первую очередь с художественным вымыслом (названным в данном случае «великой ложью»), ведущим к сотворению новой действительности. Вспомним широкоизвестное «сказка ложь, да в ней намек»! Но как раз такой реализм близок самому Пришвину, и именно это качество реализма как искусства постижения Правды Пришвин всегда связывал в первую очередь с народным творчеством. У него есть немало высказываний о сказке как высшей Правде, потому что она ведет к утверждению победы добра над злом, выводит человека из повседневности в сферу его высшего предназначения и является по существу движущей силой познания мира и социального прогресса.[6]

Вспомним при этом, что жажда Необыкновенного, романтически возвышенного, сказочно-легендарного — одна из отличительных особенностей не только многих произведений Гоголя, но и его статей, заметок, писем.

Словом, понимание Пришвиным гоголевского реализма отражает его общую концепцию творчества как воплощения Небывалого, осознаваемого писателем как путь к Правде. Иначе говоря: Пришвин, будучи по характеру своего дарования неповторимым мастером детали, реалистически точного, научного и даже скрупулезного изображения действительности, т. е. будучи очеркистом в самом высоком смысле слова (почти все свои произведения он называл очерками), всегда протестовал против отождествления реализма с бытовизмом, натурализмом и беллетристикой. Так как для него реализм — это и устремленность к превращению слова писателя в дело народа, он не мыслил себе реализма без мечты.

«Есть материализм потребительский: человек потребляет материю для своего счастья. И есть материализм, когда дух человеческий, как бы

[6] Подробнее об этом см. в моей статье «Народно-поэтические основы философской прозы М. Пришвина» («Русская литература», 1980, № 1).

lib.pushkinskijdom.ru

страшась своей свободы, хватается за материю, как утопающий хватается за соломинку. Тогда в этом стремлении удержаться все предметы, схватываемые духом, становятся такими, как будто ты сам только что родился и увидел их первым взглядом.

Вот таким первым глазом Гоголь смотрел на вещи и так создавал свой реализм, похожий на луч рентгена, проникающий сквозь твердые вещи».[7]

Именно поэтому Пришвин считал реализм Гоголя устремленным в будущее, а не только в настоящее. Интересно в связи с этим сопоставление Гоголя с Аксаковым, которое делает Пришвин. С. Т. Аксакова Пришвин любил всегда и искренне. По силе эпического воспроизведения действительности он сравнивал Аксакова с Гомером и Л. Толстым. И хотя изобразительное мастерство его Пришвин считал могучим, воздействующим на читателя через сотню лет так же глубоко, как и прежде, все же определял самый талант Аксакова как «неподвижный» (т. 5, с. 534—536). Вот что он писал: «Два раскрытия полюса жизни: Аксаков и Гоголь. Удивительно, что оба тяготели друг к другу. Один писал гениально о том, что было, другой гениально о том, чего не было.

А кончилось в настоящее время торжеством того, чего не было, и гибелью того, что было (Гоголь *присутствует* в революции, а Аксаков, как Гомер, остается где-то в золотом веке русского прошлого)».[8]

Не следует, разумеется, упрощенно понимать слова Пришвина о том, что Гоголь гениально писал «о том, чего не было». Речь идет не только о гоголевской мечте, устремленной в будущее, но и о способности его «сгущать» действительность, т. е. крупно типизировать на основании все той же мечты. Здесь Пришвин косвенно объясняет и глубокую содержательность фантастического элемента в гоголевском реализме, придающего изображаемому силу «луча рентгена», проникающего и «сквозь твердые вещи», и сквозь времена.

Думается, что эти соображения Пришвина приоткрывают новые возможности глубокого прочтения Гоголя и понимания народности его творчества, причем во всей сложности и противоречивости.

Думается также, что именно этой своей стороной творчества (умение неповторимо соединить в реализме реальность и фантазию, сказку и правду, единичное и общее, действительное и желаемое) Пришвин ближе всего стоит как раз к Гоголю, обязан его гению. Потому-то в их творчестве, точнее, в их творческом методе такое принципиально важное место занимает фольклорная поэтическая основа, особенно в принципах типизации.

Но это уже другая — большая и самостоятельная — тема для исследования.

Здесь же я хотел бы обратить внимание еще на одну сторону восприятия Пришвиным русского гения — на понимание им трагедии Гоголя.

Не раз задумываясь над трагедией Гоголя, М. Пришвин усматривал как бы две ее стороны — ту, которая является следствием мировоззренческой ограниченности великого художника, а значит и творческого метода, и ту, которая является результатом неверно понятого закона творческого поведения писателя.

Пришвинская концепция творческого поведения — явление в эстетике весьма оригинальное, довольно сложное и охватывает буквально все стороны понимания искусства и творческой личности. Но если выделить самое существенное в ней, то можно сказать словами писателя так: «Назови же мне хотя бы одного, кто вместил бы сам себя, и весь живот свой, и все мысленные догадки свои в образ такой же простой и величественный, какой ощущаем мы в себе, когда бываем просты, как дети...

[7] *Пришвин М.* Незабудки, с. 87.
[8] Там же. Курсив мой, — *П. В.*

lib.pushkinskijdom.ru

Вот куда ведет моя мысль о *поведении* творческом, а мастерство — это служба» (т. 6, с. 453).

И рядом:

«N делает ту же ошибку, как и Лев Толстой: путем логическим хотят сократить путь своего таланта. Так и Гоголь» (там же).

В другом месте, имея в виду тех же писателей в первую очередь, Пришвин скажет еще более определенно: «У некоторых наших величайших писателей это стремление к простоте в искусстве слова кончалось разрывом с искусством, они объявляли искусство слова художественной болтовней или искушением черта» (т. 4, с. 323).

Образцом творческого поведения, мерой «высоты», до которой «может доходить полнота человеческой жизни» и творчества, был, по Пришвину, Пушкин (т. 6, с. 406), в котором «гармонически сочеталось» «сознание и жизненное действие» (т. 5, с. 410).

«Творческое поведение», по Пришвину, это вопрос об «этике художника в отношении самого лица», т. е. собственной личности (т. 6, с. 447), который в конечном счете сводится к нахождению «тождества своей личности с действительным миром», что в свою очередь определяет «истинный путь к свободе» (т. 5, с. 472). Здесь уже пришвинская концепция творческого поведения сливается с другим важнейшим положением его эстетики — «родственного внимания». Пришвину очень нравилось грибоедовское признание «Пишу, как живу, и живу, как пишу», которое он назвал «чудесным» (т. 1, с. 525). Применительно к своему художественному опыту Пришвин определил творческое поведение как поиск «выхода из неизбежного страдания», не в личном, разумеется, плане, а в нравственно-философском (т. 1, с. 534). Потому он и весь свой писательский путь рассматривал как «путь... из одиночества в люди» (т. 5, с. 275), т. е. путь поисков преодоления эгоизма, который и является главным источником страданий и трагизма. По всей вероятности, именно на этом основании он характеризовал этот путь свой как «правильный и воистину русский — народный» (т. 5, с. 379).[9]

При этом очень важно иметь в виду, что применительно к искусству вообще и к творческому поведению художника в частности понятия «этика», «правда», «добро», «зло» непременно, по Пришвину, включают в себя понятие «красота». Кажущееся отождествление в концепции Пришвина этики и эстетики и даже предпочтение этике на самом деле является утверждением высшей формы и сути искусства, когда вопрос о мастерстве даже не возникает, он как бы поглощен содержательностью произведения, растворен в нем.[10] На этот счет у Пришвина также можно найти много интереснейших высказываний. Когда, например, восторгались его мастерством, стилем и т. п., он, по его собственному признанию, пожимал плечами и говорил, что мастерство тут ни при чем, дело в творческом поведении. Вот почему Пришвин необыкновенно остро реагировал на противопоставление этики и эстетики. Он резко в этом смысле протестовал против эстетики модернистов, которые, по его мнению, просто «утонули в своем мастерстве» и пропали, потому что понимали искусство узко и упрощенно.

Не щадил Пришвин даже великих и любимых, когда замечал попытки разрушить эту гармонию. Он, например, так, довольно резко, сформулировал свою мысль: «Писатели начала века никак не были „шалунами“. Совсем напротив. Их захватила та самая болезнь, которая по отдельности нападала на крупнейших русских писателей, особенно этим

---

[9] Определение это является как бы не оценочным, а сущностным, оно объяснимо другим признанием писателя: «...для всех не может быть одного поведения, но для каждого свое в отношении всех обязательно» (т. 5, с. 538).

[10] Подробнее об этом я писал в статье «Проблема преемственности в эстетике Пришвина» (в кн.: Творческие взгляды советских писателей. Л., 1981).

lib.pushkinskijdom.ru

страдали Гоголь, Лев Толстой. Болезнь эта — в распаде души художника на чувство правды и красоты» (т. 5, с. 419).

Пришвин имел в виду, конечно, попытки Гоголя и Л. Толстого пересмотреть, осудить в конце жизни собственное творчество во имя будто бы высшей правды — этической, а точнее, религиозно-этической. Он рассматривал эти шаги гениев как попытки нарушить коренной в искусстве закон творческого поведения, как проявление этической «гордости» в отношении искусства.

Было бы, однако, неверным полагать, что Пришвин истолковывал трагедию Гоголя или Л. Толстого как личную, чисто биографическую. В одном месте своего дневника он пишет: «Русские писатели (классики) все были писатели с поведением и до того, что „поведение" иногда обращалось против самого писательства (Гоголь, Глеб Успенский)» (т. 6, с. 614).

Иными словами, поиски Правды были у этих писателей настолько всепоглощающими, что приводили к отрицанию писательства как средства достижения ее. Если вспомнить, что даже дореволюционный М. Горький порой испытывал чрезвычайно обостренное сомнение в необходимости писать, когда жизнь требует активного участия в преобразовании действительности, нельзя не согласиться с мыслями Пришвина о правдоискательстве как коренной черте русской литературы и о Гоголе-художнике как одной из жертв социальных условий той эпохи.

Пришвин видел в попытках Гоголя и Л. Толстого подвергнуть сомнению собственное творчество проявление социальной трагедии обоих писателей. Их поступки, имевшие под собой благородное основание, не могут быть в глазах Пришвина оправданы, потому что являются способом «путем логическим сократить путь своего таланта», отрицать искусство как общественную силу, противопоставить этику эстетике.

Если еще глубже поискать причину трагедии Гоголя, как ее понимал Пришвин, то увидим, что это творческое поведение (вернее, нарушение его принципа) своим истоком имеет мировоззренческие начала, осложнившие художественный метод писателя. В одной из дневниковых записей Пришвина читаем:

«Не очень давно шевельнулось во мне особое чувство перехода от поэзии к жизни, как будто долго, долго я шел по берегу реки, и на моем берегу была поэзия, и на том жизнь. Так я дошел до мостика, незаметно перебрался на ту сторону, и там оказалось, что сущность жизни есть тоже поэзия, или, вернее, что, конечно, поэзия есть поэзия, а жизнь есть жизнь, но поэзию человеку можно сгустить в жизнь, т. е., что сущность поэзии и жизни одна, как сущность летучего и сгущенного твердого воздуха.

Отсюда вспомнился „Портрет" Гоголя: художник сгустил зло, и оно стало жить. Но ведь так художник может сгустить и добро! Гоголь и это попробовал сделать и не мог.

А я в какой-то, может быть, микроскопической дозе это делаю, это содержится в моем творчестве, и это есть в природе русского человека, в его наивном жизнеощущении, что „добро перемогает зло"» (т. 5, с. 441).

Для того чтобы еще рельефней стала мысль, подкрепим ее очень близким, но сделанным совершенно независимо от Пришвина высказыванием другого крупнейшего представителя русской философской прозы — Леонида Леонова, по-своему объяснившего, почему Гоголь не смог «сгустить» добро: «Не в том ли была трагедия Гоголя, что, в лупу „Мертвых душ" рассмотрев тогдашнее общество, он не нашел в нем подтверждения своим надеждам? Продолжая настойчивые поиски просвета в том же окаменевшем помещичьем классе, он повторил свою ошибку — вместо того чтобы обратить свой взор в самые низы России, к бедным

lib.pushkinskijdom.ru

хатам, мимо которых промчался со своим героем невесть куда. Он увидел бы спокойную силу народную...» [11] И, мог бы продолжить Пришвин, понял бы, поверил бы в веками складывавшуюся в народном самосознании и многообразно запечатленную в фольклоре (сказке) истину, что «добро перемогает зло».

Таким образом, с точки зрения Пришвина (как и Леонова) трагедию Гоголя можно объяснить тем, что он не смог до конца реализовать определенный его талантом принцип творческого поведения в своей любви к России. Есть в этих рассуждениях Пришвина и другая сторона — уверенность в исторической обусловленности творческого поведения и характеристика главного направления своего творчества, отличающегося от гоголевского.

И все же и творчески-индивидуально, и национально-исторически обоих писателей связывало нечто весьма глубинное — то, что делает и Гоголя и Пришвина истинно народными и всегда современными художниками.

Не совсем справедливо, как мы увидим далее, утверждая мысль о принципиальном отличии своего творческого индивидуального метода от гоголевского, Пришвин вместе с тем очень высоко ценил Гоголя-сатирика. В посвященной ему миниатюре «Мастер смеха» он писал:

«Если хочешь смеяться до слез, до колик, до упаду, то над чем же больше смеяться, как не над самим собой, потому что исподняя, смешная сторона всех поступков тут налицо...

Но мы не смеемся над самим собой — это невозможно. Есть один выход из этого: свое смешное увидеть в другом, показывать, на это глядеть и хохотать. Первым мастером такого смеха был у нас Гоголь» (т. 5, с. 529).

Гоголь-обличитель, каким он главным образом является, и Пришвин как певец прежде всего жизнеутверждающего начала жизни («Вспомнил..., — признавался он однажды, — что я все свои сорок лет писал о радости...»), действительно, художники, казалось бы, разных творческих устремлений. Однако и в творческом методе писателей, и в проблемно-тематических поисках между Гоголем и Пришвиным немало общих точек соприкосновения, позволяющих говорить о несомненной преемственности творчества. Остановимся лишь на одном аспекте проблемы.

2

Уже из сказанного выше можно заключить, что Пришвина волновали в наследии классиков прежде всего гуманистические проблемы и особенно такие, как «человек и общество», «личность и народ». Эти проблемы приобретают в творчестве Пришвина многообразное наполнение — от общесоциального и национально-исторического (тема «маленького» человека, государственных интересов, проблема власти) до глубоко личноинтимного (верность любви, душевная щедрость, человеческая гордость). Для первого случая, пожалуй, наиболее характерен роман «Осударева дорога», для второго — «Повесть нашего времени». Впрочем, и в том и в другом произведении «государственный» и «интимный» аспекты проблемы объединены, по-разному лишь расставлены акценты.

Не случайно, что работа над этими произведениями (в течение многих лет) сопровождалась раздумьями над творчеством Пушкина, Гоголя, Достоевского и Л. Толстого, и прежде всего с точки зрения гуманистического значения их произведений и нравственных поисков писателей. Можно даже сказать, что названная проблематика стала эпицентром всех других, тревоживших Пришвина вопросов творчества.

[11] *Леонов Л.* Литература и время. Избранная публицистика. М., 1967, с. 204—205.

lib.pushkinskijdom.ru

Философский роман «Осударева дорога» многоаспектен. Сам Пришвин в разное время определял его содержание так: «дорога к другу» (т. 6, с. 414), стремление «из прошлого войти в современность и как бы сомкнуть времена» (т. 6, с. 456), реализация идей «борьбы за личность»,[12] решение темы — «как выйти человеку из жизненной *обиды*, непременно настигающей каждого человека»,[13] борьба двух извечных начал: «надо и хочется»,[14] «тема человеческого единства» [15] и др. Но если внимательно вчитаться в эти определения и особенно в авторские разъяснения их, то можно увидеть, что все они с разных сторон характеризуют центральную мысль произведения о преодолении человеком собственного эгоизма и приобщении к общенародному делу, о родственном слиянии интересов личности и коллектива, своего «хочется» и общего «надо», иными словами — о сочетании свободы и необходимости в желаниях и поступках человека. В. Д. Пришвина справедливо заметила, что история создания романа (а она длилась более двадцати лет) была историей борьбы двух противоположных по значению мыслей, отраженных в сменивших друг друга эпиграфах к роману, взятых из «Медного всадника»: «Ужо тебе, Строитель!» и «Да умирится же с тобой и побежденная стихия».[16]

Все многомерное содержание романа, сосредоточенное не только в судьбе и поисках главного героя — Зуйка, но и в деяниях и социально-нравственных принципах поведения других героев, можно рассматривать как стремление автора с разных сторон, глубинно вскрыть диалектику и естественность сочетания свободы личности («хочется») и необходимости общественного служения («надо»). Неразрешимая для пушкинского Евгения проблема государственной необходимости, вызвавшая чувство мести, для Зуйка становится проблемой внутренней переоценки своего «хочется» и слияния его с общенародным «надо». Поэтому и главные нравственно-философские антитезы в обоих произведениях (вина — месть, эгоизм — милосердие, прощать — не прощать) разрешаются в произведениях по-разному.

В новом аспекте встают эти проблемы в «Повести нашего времени». Здесь пушкинская тема «Медного всадника» вплотную соприкасается с гоголевской темой «Страшной мести».

Сопоставление «Страшной мести» Гоголя и «Повести нашего времени» Пришвина — произведений, казалось бы, ничем не похожих друг на друга, более того, как будто противоположных по своему содержанию, — дает интереснейшие результаты. В отличие, например, от рассказа «Москворецкий мост», где на основе гоголевской «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Пришвин создает занятную и поучительную сказочку для детей (впрочем, без сказочных элементов), где знаменитые гоголевские герои приходят к примирению, «Повесть нашего времени» — произведение нравственно-философского характера в прямом смысле слова.

«Страшная месть» Гоголя достаточно хорошо известна, поэтому нет необходимости напоминать ее содержание и проблематику. Повесть Пришвина — произведение, имеющее вполне реалистический и даже, можно сказать, незамысловатый сюжет, но, как и другие его произведения, несущее в себе глубокий философский смысл. Наиболее полная и верная характеристика повести с ее сложной нравственно-философской проблематикой (с привлечением неизвестных архивных материалов) дана в книге В. Д. Пришвиной «Круг жизни».[17]

[12] *Пришвина В.* Наш дом, с. 178.
[13] Там же, с. 172.
[14] Там же.
[15] Там же, с. 167.
[16] Там же, с. 177.
[17] *Пришвина В. Д.* Круг жизни. Очерки о М. М. Пришвине. М., 1981, с. 91—139

lib.pushkinskijdom.ru

Как и роман «Осударева дорога» (впрочем, как и другие его произведения), «Повесть нашего времени» вбирает широкий круг гуманистических проблем — права личности на самобытность, дружбы, обретенной в общих страданиях, веры и мужества, измены и вины, гражданского долга и материнства. Герои повести — обычные русские люди — переносят в тылу общие лишения военной поры, взаимно помогают и утешают друг друга, спорят о смысле жизни, влюбляются и расходятся, словом, как все, ничего особенного как будто не совершают и в то же время несут в себе те высокие нравственные ценности, неповторимые в каждом из них, которые и являются объектом философских раздумий автора. Как всегда у Пришвина, не сами по себе описания событий и поступков героев, а их внутренний смысл, как его понимает автор, становится движущей пружиной развития сюжета. Поэтому важное значение приобретает не столько событийность, сколько осмысление явлений и фактов. Среди многих нравственных вопросов, которые волнуют героев и автора «Повести нашего времени», наиболее тревожный, больной и трудный — вопрос вины и наказания, преступления и возмездия, измены и мести. Применительно к такому общенародному событию, к такому тяжкому испытанию, как Великая Отечественная война, альтернатива «прощать — не прощать» выступает в достаточно сложном своем существе. Эта социально-нравственная проблема была для Пришвина одной из труднейших и, пожалуй, особенно в «Повести нашего времени», где она находится в центре коллизии. Даже после завершения ее (а повесть имеет несколько редакций) автор внес такие изменения, которые существенно влияют на всю концепцию произведения. При этом разрешение конфликта переключено в большей мере в интимную сферу жизни главных героев. По утверждению В. Д. Пришвиной, повесть осталась незавершенной.

Пришвин хорошо понимал, что народная память о тех страданиях, которые принес фашизм, не может быть предана забвению, и в этом смысле прощение злу означало бы измену этой памяти. Но, с другой стороны, дальнейшее развитие жизни как утверждение добра, идеи созидания не должно заслоняться идеей мести. И здесь на помощь Пришвину приходят Пушкин и Гоголь. К ним, в частности к «Медному всаднику» и «Страшной мести», он обращается на протяжении всей работы над «Повестью нашего времени» и романом «Осударева дорога», этими крупнейшими произведениями писателя 40—50-х годов.

«Страшная месть», которую, по свидетельству В. Д. Пришвиной, «всю жизнь Пришвин возил с собой... влюбленный в нее и в то же время испуганный ею»,[18] как казалось автору «Повести нашего времени», не столько давала ответ на вопрос о преступлении и наказании, сколько ставила в связи с ним новые вопросы. Ее главная проблема связывалась в сознании писателя не только с образом пушкинского Евгения, но и с образом Алеши Карамазова, который также был одним из любимых героев Пришвина и имя которого он не случайно дал герою своей повести.

Гоголевский Мститель — Всадник «с закрытыми очами», в сущности, обречен на вечное скитание, вечное преследование и вечное окружение мертвецами, «ибо для человека нет большей муки, как хотеть отмстить и не мочь отмстить».[19] Старый бандурист, певший легенду о двух названных братьях — Иване и Иуде-предателе Петре, являющуюся как бы нравственно-философским обобщением конфликта всей повести «Страшная месть», заключил ее так: «„Страшна казнь, тобою выдуманная, человече!“ сказал бог. „Пусть будет все так, как ты сказал, но и ты сиди

[18] Там же, с. 114.
[19] *Гоголь Н. В.* Собр. соч. в 6-ти т., т. 1. М., 1950, с. 178.

lib.pushkinskijdom.ru

вечно там на коне своем, и не будет тебе царствия небесного, покамест ты будешь сидеть там на коне своем!"».[20]

Пришвин еще более усиливает мысль Гоголя. Всадник с «закрытыми очами» превращается у него во Всадника-Мстителя с «мертвыми очами». Образ Мести становится олицетворением слепого рока, противостоящего жизнетворческому началу, а тень Всадника выступает уже как воплощение мирового зла, она покрывает весь мир. Пришвин задается вопросом: а оправдана ли месть вообще, если она лишает человека радости и творческого начала жизни, сковывает его духовную сущность и, главное, противостоит движению самой жизни, историческому прогрессу, которым движет только любовь? Снова и снова его мысль обращается то к пушкинской коллизии «Медного всадника», то к Всаднику-Мстителю Гоголя. «Фауст под конец задумал устроить земной рай, — пишет в дневнике М. Пришвин, — и в высший момент восторга — „прекрасное мгновение, остановись" — его мечта о канале превращается в факт могилы: творчество и действительность распадаются.

Однако, несмотря на положение Филимона и Бавкиды, Фауст находит себе высшее оправдание точно такое же, как в „Медном всаднике" находит себе оправдание Петр: „Красуйся, град Петров!"

Тут и там проблема личности и общества разрешается в пользу общества, причем исключительно благодаря скачку авторов: Гете скачет через Филимона и Бавкиду, Пушкин — через Евгения» (т. 5, с. 427—428).

В другом случае тревожащий Пришвина вопрос уже не покрывается ответом Петра: «Как мог Пушкин, заступаясь за Евгения, возвеличить Петра? Как это можно так разделить себя? Наверно, надо быть очень богатым душой и мудрым...» [21] Суть дела в том, что правда за обоими героями. Если «Медный всадник» сказал бы Евгению: «Ты *мелко* мыслишь!» [22] и был бы прав, то Евгений имеет право на самозащиту потому, что он, по Пришвину, «это сам-человек, мой „обыватель", а Петр — это всадник медной необходимости перемен».[23] «То, что я в себе называл „оправданием обывателя" и „смирением", — заключает Пришвин, — это было признанием непосредственной очевидности, то есть жизнью, противопоставленной интеллекту».[24]

При некоторой спорности этой точки зрения Пришвин вскрыл главный конфликт поэмы Пушкина как конфликт «прощать — не прощать». Сочувствуя трагедии Евгения, Пушкин не может оправдать его месть Петру, потому что дело Петра исторически праведное. Поэтому высшей правдой является, считает Пришвин, правда Пушкина, художника великой жизнеутверждающей силы. Ее сформулировал автор «Осударевой дороги» и «Повести нашего времени» так: «Разум бывает прекрасен, когда показывается людям своими далекими границами, обнимающими огромный простор. Это — как выходишь из темного леса на берег, и открывается море. Или как Пушкин, замученный мыслью о судьбе бедного Евгения, вдруг как будто на берег океана выходит и говорит: „Красуйся, град Петров, и стой!"» [25]

Продолжая размышлять на эту тему в годы войны и после войны, Пришвин уже непосредственно связывает пушкинский вопрос с проблематикой «Повести нашего времени», которая является крупнейшим произведением писателя военных лет. Вот одна из дневниковых записей во время войны: «Три дня осторожно разбирали кирпичи разрушенного

---

[20] Там же.
[21] *Пришвин М.* Незабудки, с. 229.
[22] Там же.
[23] Там же, с. 230.
[24] Там же.
[25] Там же, с. 229.

lib.pushkinskijdom.ru

дома над бомбоубежищем. Тут где-то в толпе таился и Евгений, тот самый неумирающий Евгений, которого Пушкин изобразил в „Медном всаднике“. Три дня, проезжая этим местом, я отрывался от руля, озираясь на страшное место: десятки людей, осторожно работая, разбирали кирпичи над похороненными людьми... „Ужо тебе!“ — повторяли мы про себя, как Евгений в „Медном всаднике“ ... дело было ... в *идее* чьей-то, падающей на людей гораздо ужаснее, чем фугасные бомбы...

А Евгений, который стучал кулаком по фанерному забору, и грозил кому-то: „Ужо тебе“, — это была живая личность человека, пропущенная при арифметическом вычислении должного. Безумец грозил безликому математику цивилизации, а Пушкин заключал: „Да умирится же с тобой и покоренная стихия“. Стихия умирится, но мысль? Никогда!»[26]

И вот здесь-то и происходит встреча Пушкина и Гоголя в творческом сознании Пришвина.

В. Д. Пришвина вспоминает: «Осенью 1941 года Михаил Михайлович захватил из Москвы вместе со своим архивом книги только трех авторов: Пушкина, Гоголя и Достоевского, которых читал все усольские годы».[27] Там же, в Усолье, когда создавалась «Повесть нашего времени», Пришвин записывал в дневнике: «Читал „Страшную месть“, и Гоголь показался как мститель, стала понятна его борьба с пошлостью, с довольством людей, с их немудрым смирением. И это он все понял, но запросил на месть свою столько, что сам обратился в мертвого рыцаря на коне, и эта тень падает теперь, Федя (первоначальное имя героя),[28] на тебя, и эта твоя молитва: все понять, ничего не забыть и не простить. „Не согласен с тобой о себе, — ответил Федя, — в войне человек весь перегорает со всеми своими молитвами, и клятвами, и проклятиями“».[29]

Почему же автору «Повести нашего времени» понадобилось испытать нравственные убеждения своего героя вечным гоголевским Всадником с опущенными очами?

Рассказчик «Повести» Алексей Михайлович Коршунов,[30] слесарь и токарь по профессии, один из русских правдоискателей, который избрал в «вечные спутники» жизни и в учителя «десять мудрецов» русской литературы, испытывающий «священное уважение к слову», в самом начале заявляет: «Я прошу заметить читателя, что величайшим русским писателем я научился понимать Пушкина, но никак не Гоголя. Признаюсь, что Гоголя я даже и не причитал к тем десяти избранным мною мудрецам. И он у меня с давних пор стоял на особой полочке, как изгнанник, но, правда, в двух изданиях: в роскошном переплете и своем собственном, как я умел сам переплетать, — в ситчике» (т. 6, с. 8).

Причина, заставившая героя поставить томик Гоголя, хотя и любовно переплетенный в ситчик, «на особой полочке», в стороне от десяти любимых мудрецов, оказывается, имела серьезные основания. Поскольку вопрос, поставленный в «Повести» как главный, в данном случае упирается в самое существенное не только для понимания произведения, но и пришвинской концепции творчества гениального художника, приведем полностью объяснение рассказчика: «С детства этого Гоголя я ужасно боялся и повесть его „Страшная месть“ ни разу не мог дочитать до конца. Страшный колдун потрясает меня и теперь, когда я читаю те

---

[26] Там же, с. 232.
[27] *Пришвина В. Д.* Круг жизни, с. 114.
[28] «Повести нашего времени», — *П. В.*
[29] *Пришвина В. Д.* Круг жизни, с. 115.
[30] Думается, что введение в «Повесть» образа рассказчика, не так уж часто появляющегося в произведениях Пришвина, было подсказано гоголевским Рудым Панько.

lib.pushkinskijdom.ru

страницы, где показывается в горах из облаков Мститель — всадник с мертвыми очами, и тень его, месть, начинает распространяться по всей земле. И сейчас, когда весь мир содрогается от войны, я, вспомнив всадника Мстителя, складываю на груди крепко-накрепко ладони, прижимаю локти к бокам и чувствую, будто тело мое дрожит мелкой дрожью. Мне кажется в это время, что вся небывалая мировая война есть тень того всадника Мстителя.

Так и поставил я Гоголя, как испуганный ребенок, на особую полочку, и бывает со мной, что даже если только погляжу в ту сторону — затоскую, и так, недовольный собой, прохожу весь день.

Не с Гоголем была всю жизнь душа моя, а вот на кого мне хотелось быть похожим, — осмеливаюсь сказать, — на русского летописца Нестора...

Не раз в жизни встречал я таких простых и мудрых людей, притаенных в народе. Верю, что и сейчас, сию даже минуту, в самые тяжкие дни войны этой, где-нибудь такой человек намотал себе на ухо веревочки от очков и пишет.

Но пусть он сам и не пишет — все равно: в поступках своих он не будет слепо подчиняться судьбе и непременно послужит великому делу любовной связи людей между собой» (т. 6, с. 8—9).

Но означает ли это, что Гоголь, утверждая право и необходимость мести, разоружает человека, делает его слепым исполнителем рока, как бы притупляет гуманистическую идею «любовной связи людей между собой»?

Так думал в начале повести рассказчик — образ, близкий автору и во многом автобиографический, но все же не автор. Повесть, в сущности, и написана для того, чтобы разобраться в сложнейшем вопросе, который так волновал Гоголя.

М. М. Пришвин, как можно заключить по его дневникам и по свидетельству его ближайшего друга, помощника и единомышленника В. Д. Пришвиной, сам долгое время испытывал страх перед повестью Гоголя и даже склонен был полагать, что тень Всадника Гоголь действительно распространил на весь мир. Но когда он понял, что гоголевский Всадник-Мститель с «мертвыми очами», по верному замечанию В. Д. Пришвиной, в сущности, «мертв, потому что он служитель не начал жизни, а ее концов»,[31] что самим Гоголем «всадник с мертвыми очами был наказан за то, что он слишком много мести у бога запросил» (т. 6, с. 81), Пришвин увидел всю глубину гоголевской гуманистической концепции и его великую прозорливость: месть не должна слишком много «запрашивать» с человека, преграждать ему путь к новому.

И Пришвин разочаровывается... в собственном произведении.

На последних страницах повести рассказчик объясняет причину своего страха перед Гоголем: «Пятьдесят лет тому назад я впервые прочел „Страшную месть“, и с тех пор читал множество раз, и, каждый раз перечитывая, завивался вокруг страшного слова, как зеленый хмель завивается и поднимается по стволу сухого дерева. И только уже в старости, когда я забрался на всю высоту этих сухих слов „Страшная месть“, то раскрылась вокруг меня необъятная ширь, и когда облака разорвались, сам своими глазами увидел я на Карпатских горах Страшного Мстителя с мертвыми очами, и от него тень двигалась по всей земле.

Только когда кости мертвого колдуна потрясли теперь всю нашу землю и моя душа со всем миром содрогнулась, вдруг понял я, почему такой страстный любитель чтения, как я, держал Гоголя отдельно от любимых моих мудрецов: на всех людей у Гоголя легла тень Мстителя,

---

[31] *Пришвина В. Д.* Круг жизни, с. 114.

lib.pushkinskijdom.ru

а мне жить хотелось, и я как хмель извивался, только бы выйти как-нибудь из этой страшной тени» (т. 6, с. 80).

Один из главных героев повести Алеша, правдоискатель-коммунист, прошедший ужасы войны, плен, испытавший горечь измены жены и продолжающий любить ее, навсегда уходит от нее и потому, что понял и простил, и потому, что осознал «свой долг» — «связать времена возмездием и правдой».

«— Помнишь, — сказал он, — мое старинное „не простить“ в спорах с Ваней. Теперь это „не простить“ перешло в страшную месть. Я теперь по земле тенью пойду от войны, от этого страшного всадника» (т. 6, с. 81).

Когда рассказчик напомнил, что гоголевский Всадник с мертвыми очами и был наказан за то, что слишком много мести у бога запросил, Алеша ответил: «— Этот договор с богом меня, Алексей Михайлович, не касается. Ведь я только за правдой иду, как тень от страшного всадника: бог у меня ни при чем... довольно у нас на Руси бога искали, а я знаю одно, что за правду иду, делать ее иду, а бог, если он есть, пусть сам найдет меня, у него время несчитанное» (т. 6, с. 81—82).

Итак, смысл в том, чтобы не мстить, а «связать времена возмездием и правдой». Но что это значит конкретно? Ответа прямого автор не дает, но можно сделать умозаключение, что эта правда в созидательной устремленности героя: он уходит «от войны» «на работу в разоренных местах» (т. 6, с. 82).

Однако и это решение проблемы не может быть вполне законченным: надо еще и душу освободить от груза слепой мести. Найти в себе силы, «не забывая», так «все понять», чтобы суметь противостоять ожесточению нравов вообще и сделать силу любви творческой, движущей силой созидания.

В. Д. Пришвина рассказывает, что уже после смерти писателя она обнаружила записи, сделанные им по окончании войны: «„Повесть нашего времени“ тем неправильна, — пишет он, — что в ней показано не наше время, а уже прошлое: смысл нашего времени состоит в поисках нравственного оправдания жизни, а не возмездия. Скорее всего это я только один, запоздалый гусь... хочу понять теперь силу возмездия, а на деле эта сила уже исчерпала себя».

И еще одна запись: старик рассказчик «смотрит вслед уходящему молодому другу своему и шепчет уже по-новому: „Дай тебе, господи, Алешенька, мой любимый сыночек, *снять с себя эту тяжесть свою*: „Все понять, не забыть и не простить“» (курсив мой, — *П. В.*).[32]

Итак, не слепая месть, не возмездие ради возмездия, а великодушие и милосердие как право на радость и творчество, несмотря на пережитые страдания. Само по себе милосердие выступает у Пришвина не как всепрощение, а как своеобразное возмездие правдой. Пришвин ведет читателя к мысли об ответственности за содеянное зло и о преодолении страдания активной деятельностью созидательной. В одном месте дневника он замечает: «Пусть страданье — я буду вестником радости».[33] Становится понятным и восхищение им богатой русской душой и мудростью Пушкина, решавшего трагедию Евгения, и глубочайшим гуманизмом Гоголя, осудившего не только само зло (Колдуна), но и слепую Месть, лишив своего Всадника жизненного начала, сделав его, по существу, рабом одной разрушающей страсти.

В связи с пришвинским пониманием «Медного всадника» и концепцией «Повести нашего времени» В. Д. Пришвина весьма проницательно заметила: «Мы видели, как мысль Пришвина боролась, зрела, искала

[32] Там же, с. 113.
[33] Там же, с. 137.

lib.pushkinskijdom.ru

воплощения в образе, в слове, искала выхода из кажущейся безвыходности: на одной чаше весов тяжелым грузом лежала боль за Евгения с его неоправданным страданием; на другой — право на радость для нового, идущего ему на смену человека. Эти чаши весов раскачивались, не находя точки равновесия».[34]

Страдания Вечного Мстителя в повести Гоголя иного порядка, как совершенно иного характера страдания нашего народа от фашистского зла. Однако и в первом, и во втором, и в третьем случаях неотступно встает вопрос о том, насколько месть прошлому как побежденному злу содействует или мешает движению жизни вперед. Так ли уж проста народная мудрость: «Повинной головы меч не сечет»?

В «Страшной мести» (образ Всадника с «закрытыми очами»), как и в «Ночи перед Рождеством» (образ Вакулы-кузнеца, «оборовшего» черта и способного также «снять Кащееву цепь черта с природы и увидеть природу такой же прекрасной, какой она стала Вакуле, когда он достал царицыны башмачки и женился на прекрасной Оксане» — т. 6, с. 534). Гоголь, по мысли Пришвина, везде остается великим гуманистом, далеко глядящим вперед. Если «тема Евгения и Медного всадника не была разрешена до конца ни одним писателем»,[35] то не менее сложную проблему поставил Гоголь, и Пришвин объясняет, что «опыта одного нашего личного не хватает, и надо много жизней связать, чтобы начальное событие могло видеть свой прекрасный конец».[36]

Гоголь — один из тех великих художников, которые соединяют времена и поколения и приходят к нам как современники. «Вот почему я считаю Гоголя величайшим оптимистом из всех русских писателей», — записал однажды М. М. Пришвин (т. 6, с. 534). Вот почему, можно добавить к этому словами же Пришвина, его реализм, подобно «рентгеновскому лучу», проницает «твердь» и времена и оказывается в нашей революции. Гоголь — вечно живое явление, и Пришвин, понявший это, — достойный преемник Гоголя, ставящий и решающий сложнейшие вечные проблемы в русле великих национальных гуманистических традиций.

[34] Там же, с. 136.
[35] Там же, с. 139.
[36] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

В. Н. БЫСТРОВ

В. ШУКШИН И Ф. ДОСТОЕВСКИЙ

(К ПРОБЛЕМЕ ГУМАНИЗМА)

Вопрос о связи творчества В. Шукшина с творчеством Ф. Достоевского был поставлен в первых же работах, авторы которых попытались как-то осознать, обобщить то, что сделано Шукшиным в искусстве.[1] Связь эта, однако, ощущалась исследователями скорее интуитивно, несомненность ее не была подтверждена специальным анализом. Положение мало изменилось и на сегодняшний день. И тому есть объективные причины: интуитивное ощущение органичной близости двух художников как бы нейтрализуется пониманием очевидного отличия их друг от друга. Это именно тот случай органичной преемственности, который исключает и прямое влияние, и некие заимствования на уровне формы, и свидетельства одного художника об обращении к опыту другого, и явные аллюзии, полемики, одним словом, все то, что можно было бы легко уловить, исследовать и систематизировать. Поэтому весьма затруднен выбор аспекта исследования при сопоставлении двух столь различных писателей, как Шукшин и Достоевский.

Самый удобный путь по наведению «мостков» над «пропастью», разделяющей художников, — обращение к достаточно общим творческим тенденциям, установкам. Например, стремление позднего Шукшина обострять разговор о человеке, «как можно активнее, безжалостнее... доводить... до предела»,[2] так же как его призыв «смелее постигать глубину жизни, не бояться, например, ее мрачноватых подвалов; тогда это будет — борьба за человека» (с. 85), вполне близко художественным исканиям Достоевского. Однако констатации сходства этих и других доминант явно недостаточно для серьезного разговора ввиду их слишком общего, отвлеченного характера. Так же мало будет сказать, что самобытное искусство Василия Шукшина, ориентированное на познание человека, на «борьбу за человека», на «открытие человека в человеке», близко по своему гуманистическому духу искусству Достоевского. Важно попытаться понять, какое конкретное выражение находит этот во многом общий гуманистический дух в творчестве обоих художников. Очевидно, что он проявляется, прежде всего, в выборе героев, жизненных ситуаций, в которых они оказываются, в типе конфликта и его разрешении и, конечно, в отношении автора к этим героям. Цель данной работы и будет состоять в том, чтобы выяснить, каковы сходные формы проявления гуманистического потенциала двух художников. Они, эти сходные формы, существуют, несмотря на бесспорное отличие художественной системы Шукшина от системы Достоевского, обусловленное как социально-историческим различием эпох, вызвавших к жизни эти оригинальнейшие явления русской культуры, так и индивидуальными особенностями личности и творчества обоих писателей.

* * *

Гуманистическая позиция писателя во многом обусловливается пристрастием к определенным человеческим характерам, способом видения

[1] См., например: *Коробов Вл.* Василий Шукшин. М., 1977, с. 173—175.

[2] *Шукшин В.* Нравственность есть Правда. М., 1979, с. 234. Далее страницы по этому изданию даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

человека и личным отношением к нему. Василия Шукшина привлекал такой человек, который «не хочет маленьких норм» (с. 186), а нередко и такой, главная особенность характера которого — «ходить по краю» (с. 186). Наиболее ярким представителем этого типа в художественном мире Шукшина является, несомненно, Егор Прокудин («Калина красная»).

Центральный образ последнего шукшинского фильма очень сложен. Уяснить логику его «внешней» жизни, т. е. связать воедино логической цепью все его поступки, «казусы» поведения почти невозможно. Резкая смена его психологических состояний подчас кажется немотивированной контекстом ситуации, в которой действует герой. Одним словом, образ Егора Прокудина во внешних своих проявлениях как бы подчеркнуто алогичен. Это обстоятельство послужило поводом для упреков в адрес автора со стороны некоторых критиков, например, при обсуждении киноповести и фильма в редакции журнала «Вопросы литературы».[3] Отвечая своим оппонентам, Шукшин сказал: «Как только принимаюсь работать — писать рассказ, снимать фильм, — тотчас предо мной являются две трудности: жизнь человека внешняя (поступки, слова, жесты) и жизнь души человека (потаенная дума, его боль, надежда); то и другое вполне конкретно, реально, но трудно все собрать вместе, трудно обнаружить тут логику да еще и „прийти к выводу“. Я пока не сдаюсь, я стараюсь».[4] Из сказанного явствует, что логику образа Егора Прокудина нельзя выводить только из анализа его «внешней» жизни («поступков, слов, жестов»), социальной характеристики, как это делали некоторые критики. При таком подходе, действительно, многое в Прокудине может показаться неясным, необоснованным.

Каждый момент бытия шукшинского героя во многом определяется жизнью его души, и потому именно во внутреннем строе личности Егора Прокудина следует искать причины его поступков. Чем же вызваны психологическая неустойчивость, неожиданные метаморфозы, непоследовательность поведения героя «Калины красной»? Факторов, обусловивших сложную линию поведения Прокудина, видимо, несколько. Одним из важнейших представляется нежелание его быть равным своему «внешнему» образу. Смятение в его душе порождается импульсивным несогласием с этим обликом и одновременно острым ощущением вины. Для Шукшина очень важен взгляд героя «внутрь себя» и «на себя». В этом взгляде таится глубинная, сокровенная правда о герое. Лучшее в нем спрятано вглубь и ревностно, даже воинственно, им оберегается. Прокудин, который «на виду», — это человек, воплощающий в поступках определенное (во многом искаженное) понимание жизни, чуждое в основе его коренным душевным устремлениям. Когда один Прокудин спорит с другим Прокудиным, скрывая в то же время этот спор от чужого глаза, тогда-то и появляются «странные» зигзаги его поведения; они отражают собой логику этого внутреннего и внешнего спора. Вживание в выдуманные роли, метаморфозы, ложь Егора — это и защита от самого себя, сознающего неправду своей жизни («Никем больше не могу быть на этой земле, — говорит он Любе, — только вором»), но это еще и средство для нейтрализации «чужих» точек зрения, складывающегося и сложившегося представления о нем у окружающих его людей. Наделенный обостренным ощущением своей личности, он не может смириться со строго однозначным подходом к себе. В каждом из ключевых эпизодов художником передано это активное движение Егора на «опережение» чужого слова о нем. «„Если сдвинуть разговор от резонерски ровного в сторону баловства, гротеска, игры, — это шанс докричаться, обратить на себя внимание“, — сказал Шукшин, объясняя, зачем

[3] Вопросы литературы, 1974, № 7.
[4] Там же, с. 86.

lib.pushkinskijdom.ru

в „Калине красной“ Егор Прокудин устроил старикам Байкаловым дурацкий спектакль-допрос».[5]

Поведение Прокудина временами напоминает своими «зигзагами» тип поведения некоторых персонажей Достоевского, которые стремятся словом, поступком, жестом опровергнуть потенциальную и фактическую оценку их со стороны окружения. «По художественной мысли Достоевского, — писал М. Бахтин, — подлинная жизнь личности совершается как бы в точке... несовпадения человека с самим собою, в точке выхода его за пределы всего, что он есть как вещное бытие, которое можно подсмотреть, определить и предсказать помимо его воли, „заочно“».[6] Человек у Достоевского обостренно чуток к оценке его личности, которая часто складывается вне и помимо его представлений о себе, его личностной «правды». Он чувствует, что его «я» изначально шире рамок этой «заочной» оценки. Индивидуальное начало в нем противится жесткой детерминации чужими оценками, поскольку оно всегда богаче и сложнее того, что поддается формулированию. Этот акт сопротивления, по Достоевскому, означает отстаивание личностью, с одной стороны, своей субъективной оценки, далекой от «чужих» завершающих определений, и, с другой стороны, того индивидуального и «человеческого», что заключено в ней. Это своего рода защитный рефлекс личности. Достоевский художественно исследовал как причины, вызывающие его, так и формы, в которых он проявляется. Стремление героев Достоевского «как бы изнутри перерасти и сделать *неправдой* любое овнешняющее и завершающее их определение» [7] — это яркое выражение защитного рефлекса человека.

«Девушкин увидел себя в образе героя „Шинели“, — пишет М. Бахтин, — так сказать, сплошь исчисленным, измеренным и до конца определенным: вот ты весь здесь, и ничего в тебе больше нет, и сказать о тебе больше нечего. Он почувствовал себя безнадежно предрешенным и законченным, как бы умершим до смерти, и одновременно почувствовал и неправду такого подхода».[8] Протест против «неправды такого подхода» станет яркой приметой таких персонажей, как Подпольный человек, Настасья Филипповна, Дмитрий Карамазов и др. Важно отметить, что, по мысли Достоевского, в незавершенности «ядра личности» заключена возможность нравственной эволюции человека, его обновления, перерождения.

Близость Шукшина к Достоевскому выражается как в признании потенциальной нравственно-психологической способности преодоления героем «внешних» точек зрения на него, так и в сочувственном отношении к этому герою.

Шукшин, как и Достоевский, стремится максимально обнажить драматическое содержание внутренней жизни героя. Ведь драма одиночества и отчужденности Егора Прокудина связана с тем, что желание единения с людьми сталкивается в его душе с неприятием их снисхождения к нему. Он коренным образом отличается, скажем, от героя «Кроткой» Достоевского или беглого осужденного из шукшинского рассказа «Охота жить», которые, выговаривая себе право на признание их другим человеком или людьми равными себе, хотят достичь его путем «чужого» акта абсолютного великодушия («полюбите нас черненькими»), неизбежно унижающего как их самих, так и тех, кто признал бы их нравственно равными себе. Прокудину органически чужд подобный способ самоутверждения. Если ему говорят: «Мы знаем, что ты есть такое, и

[5] *Стрелкова И.* «Со смехом многое понимается...» — Наш современник, 1978, №4, с. 171.
[6] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979, с. 69.
[7] Там же, с. 68.
[8] Там же, с. 67—68.

lib.pushkinskijdom.ru

таким принимаем тебя», то против этого восстает вся его натура. Если ему говорят: «Мы не знаем до конца, что ты есть такое, и потому верим в тебя», то это для героя Шукшина единственно возможное условие истинного единения с другими людьми. Егор Прокудин идет навстречу чужому завершающему определению (даже если вслед за ним следует снисхождение), чтобы опровергнуть его, предвосхитить своим словом или поступком, но к чьей-то попытке понимания его души тянется как к своему спасению.

Достоевский в «Идиоте» довел до трагического исхода невозможность для Настасьи Филипповны до конца поверить в реальность сугубо человеческого, поверх «внешнего» образа, отношения к ней. Даже в истинно гуманном доверии к ней князя Мышкина она усматривает некий знак снисхождения.

Признание человека человеком должно совершаться не через акт субъективной воли и сознания отдельного человека или людей, сколь бы великодушным он ни был, а через открытие «человека в человеке», через веру в то «человеческое», что заключено в нем. Только апеллируя к «незавершенному ядру личности» (Бахтин), можно разбудить в человеке силы, которые способны вызвать «обратный толчок, толчок восстановления и самоспасения».[9] Такова, на мой взгляд, одна из гуманистических идей «Калины красной», созвучная идеям Достоевского. Идея эта определила художественную структуру киноповести и фильма — от сюжета до системы образов.

Шукшин не случайно подчеркивает, что душа Егора жаждет именно подлинного понимания и подлинной веры в нее. «Если меня кто-нибудь другой пожалеет или сдуру полюбит, — говорит Егор, — я... не знаю, мне будет тяжело и грустно. Мне хорошо, даже сердце болит — но страшно». Когда этого нет, все «изгибы» поведения Егора суть реакции на попытки окружающих придать его облику некую социально-нравственную завершенность. Тогда и происходят диалоги, подобные тем, что состоялись у Егора с родителями Любы, с ее братом Петром, с директором совхоза во время первой встречи. Нужно заметить, что во всех случаях Егор болезненно чуток даже к потенциальной оценке его посторонними.

«... — Будем знакомы — Георгий. — Егор протянул руку. И все улыбался и заглядывал в сумрачные глаза Петра. Все же хотелось ему освоиться среди этих людей, почему-то теперь хотелось. Люба, что ли?.. — Я говорю: я Георгий.

— Ну-ну, — сказал Петро. — Давай еще целоваться. Георгий, значит, Георгий. Значит, Жора...

— Джордж. — Егор остался с протянутой рукой.

Перестал улыбаться.

— А? — не понял Петро.

— На! — с сердцем сказал Егор. — ...суюсь сегодня, как побирушка!.. Осталось только хвостом повилять. Что, я тебе дорогу перешел, что ты мне руку не соизволил подать? — Егор и вправду заволновался и полез в карман за сигаретой. Закурил. Сел на лавочку. Руки у него чуть дрожали...

— У меня справка об освобождении! — чуть не заорал Егор. — Я завтра пойду и получу такой же паспорт, как у тебя! Точно такой, за исключением маленькой пометки, которую никто не читает. Понял?»

«— Чего так со мной заговорил-то? — спросил директор.

— Как?

— Ну... как: Ванькой сразу прикинулся. Зачем?

---

[9] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 21. Л., 1980, с. 35. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

lib.pushkinskijdom.ru

— Да не люблю, когда с биографии сразу начинают. Биография — это слова, ее всегда можно выдумать.

— Ну-у, как же так? Как это можно биографию выдумать?

— Как? Так... Документов у меня никаких нету, кроме одной справки, никто меня тут не знает — чего хочу, то и наговорю. Если хотите знать, я сын прокурора...»

Егор мечется от сознания того, что его социально-нравственная ущербность выступает для других как его законченная суть, с которой им надо смириться, которую надо принять, простить в конце концов. Это сознание порождается субъективным чувством, непосредственно связанным с личностным началом в человеке. Оно может иногда привести и к заблуждению, когда защитный рефлекс личности срабатывает от болезненной мнительности. Так получилось, например, у Прокудина с Любой Байкаловой в первую встречу, отчасти — с Петром (у Достоевского — у Настасьи Филипповны с Мышкиным). Сознание это живуче и сильно потому, что оно подогревается теми «заочными» характеристиками, о которых человек знает или догадывается. В «Калине красной» можно вспомнить несколько таких оценок, относящихся к Прокудину: «...по роже видать: бандит» (жена Петра); «...пусть его завтра милиционер обследует» (мать Любы) и др.

Логика образа Егора Прокудина такова, что его нравственное возрождение могло быть связано только с человеком, который почувствовал бы открытость его души доброму. Как раз таким человеком и оказалась Люба Байкалова. Вера ее в Егора в основе своей интуитивна, но она непоколебима: «А вот кажется мне, что он хороший человек. Я както по глазам вижу... Еще на карточке заметила: глаза какие-то грустные. Вот хоть убейте вы меня — мне его жалко...» Вера исключает однозначность в подходе к человеку. Вера предполагает возможность нравственной эволюции, изменения, обновления человека. Она всегда бывает ориентирована (порою интуитивно) на «незавершенность ядра личности». «Доброе в человеке никогда не погибает до конца... — говорил Шукшин, раскрывая замысел «Калины красной». — Иными словами, никогда не наступает пора, когда надо остановить борьбу за человека — всегда что-то еще можно — и, значит, нужно! — сделать» (с. 324).

Л. Аннинский видит одну из определяющих особенностей зрелого Шукшина в том, что он «хочет понять каждого. Даже далекого. Даже преступника». И добавляет: «Какие силы душевные нужны, чтобы понять каждого! Какое безграничное понимание — чтобы понять...»[10] Эта мысль о природе гуманизма Шукшина несомненно верна (если учитывать открытую неприязнь художника к людям, наделенным крайним эгоизмом, циничностью, самодовольством, одним словом, начисто лишенным начал человечности). Шукшин не хотел спешить с вынесением приговора человеку неправому, виновному перед самим собой и людьми, он хотел его понять. Такая безграничность понимания им человека восходит к одной из самых гуманных традиций русской литературы, и прежде всего, к Ф. М. Достоевскому, писателю, который способен был поверять светлым образом мужика Марея исковерканные души каторжников.

Василий Шукшин был последователен в художественной реализации своей концепции человека. И на уровне характерологии, и на уровне авторского отношения к герою, и в сфере нравственно-гуманистических идей он всегда был верен себе, утверждая: «человек в человеке» никогда не погибает окончательно; нужно уметь видеть человеческое в человеке и верить в него; необходимо спасать и возрождать человеческое в человеке. Шукшин, как и Достоевский, был убежден, что «честное, мужественное искусство не задается целью указывать пальцем: что нрав-

[10] *Аннинский Лев.* Тридцатые—семидесятые. М., 1977, с. 263.

lib.pushkinskijdom.ru

ственно, а что безнравственно, оно имеет дело с человеком „в целом“ и хочет совершенствовать его, человека, тем, что говорит ему правду о нем» (с. 87).

* * *

Проблема преодоления рамок «вещного бытия» тесно связана и у Шукшина, и у Достоевского с проблемой самоутверждения индивида в обществе, чаще всего в некоей окружающей его микросреде.

Достоевского чрезвычайно интересовал механизм воздействия современного ему общества на личность, в результате которого возникали уродливые формы утверждения человека. В. Днепров справедливо отметил, что в творчестве Достоевского громадное значение приобрели ситуации, вырастающие из чувства социальной неполноценности.[11] Это-то объективное чувство социальной неполноценности и являлось основной причиной возникновения уродливых форм проявления личности. Размышляя об истоках неожиданных бунтов обычно спокойных арестантов, Достоевский в «Записках из Мертвого Дома» писал: «А между тем, может быть, вся-то причина этого внезапного взрыва в том человеке, от которого всего менее можно было ожидать его, — это тоскливое, судорожное проявление личности, инстинктивная тоска по самом себе, желание заявить себя, свою приниженную личность...» (т. 4, с. 67).

В условиях узаконенного социального неравенства возможности самоутверждения личности, принадлежащей низшим слоям общества, сведены к минимуму. Такова роль общества в трагедии «маленького человека». Утверждение «маленького человека» происходит, как правило, в кругу ему подобных, но даже в этой среде попытки «заявить себя» подчас реализуются им в патологической форме. Так, например, социально неполноценный человек Достоевского прибегает ко лжи во имя самоутверждения. Современный исследователь пишет, что Достоевский «допускает ложь, считаясь с теми случаями, когда без нее человеку не удается утвердить свое „я“».[12]

В романе «Подросток» Версилов следующим образом характеризует пристрастие Петра Ипполитовича к выдумкам и анекдотам (во многом это мысли и самого Достоевского): «... „дошло до начальства“. Да у него вся душа пела в ту минуту, когда он „дошел до начальства“. В этой жалкой среде и нельзя без подобных анекдотов. Их у них множество, главное, — от их невоздержности. Ничему не учились, ничего точно не знают, ну, а кроме карт и производств захочется поговорить о чем-нибудь общечеловеческом, поэтическом...» (т. 13, с. 167). Для Версилова Петр Ипполитович — «непорядочный тип». Однако он понимает его, снисходителен к нему. С одной стороны, Версилов считает форму его самоутверждения уродливой, недостойной, но с другой — оправданной условиями его бытия. Из рассказа Аркадия Версилову об отношениях Петра Ипполитовича со стариком чиновником нетрудно понять, что значили для Петра Ипполитовича его выдумки и анекдоты:

«Тут есть, кроме меня, еще жилец чиновник, тоже рябой, и уже старик, но тот ужасный прозаик, и чуть Петр Ипполитович заговорит, тотчас начнет его сбивать и противоречить. И до того довел, что тот у него как раб прислуживает и угождает ему, только чтоб тот слушал» (т. 13, с. 168).

Версилов, понимая истинный смысл этой страсти Петра Ипполитовича, считает бесчеловечным оценивать ее даже с позиций оправданного скептицизма и потому так отзывается о старике чиновнике: «Это — уж другой тип непорядочного и даже, может быть, омерзительнее первого.

[11] *Днепров В.* Идеи, страсти, поступки. Из художественного опыта Достоевского. Л., 1978, с. 142.

[12] *Бурсов Б.* Личность Достоевского. Л., 1974, с. 353.

lib.pushkinskijdom.ru

Первый — весь восторг! „Да ты дай только соврать — посмотри, как хорошо выйдет". Второй — весь хандра и проза: „Не дам соврать, где, когда, в котором году?" — одним словом, человек без сердца» (т. 13, с. 168).

Любопытно отметить, что старик чиновник посредством отпора выдумкам Петра Ипполитовича в свою очередь утверждает себя, свою приниженную личность.

Ложь многих героев Достоевского — уродливая форма преодоления чувства социальной ущербности, неполноценности. Такова, например, и природа лжи генерала Иволгина. Унизительный смысл положения, в котором он вдруг очутился, невыносим для него. Отсюда его слабость, или даже болезнь. В сентенциях опустившегося Иволгина чувствуется мимолетный восторг души, обманутой фантазией, и душевная уязвленность, напускная бодрость и боязнь того, что ему могут не поверить.

«— Видите ли вы эти освещенные бельэтажи, — говорил генерал, — здесь все живут мои товарищи, а я, из них наиболее отслуживший и наиболее пострадавший, я бреду пешком к Большому театру в квартиру подозрительной женщины! Человек, у которого в груди тринадцать пуль... вы не верите? А между тем единственно для меня Пирогов в Париж телеграфировал и осажденный Севастополь на время бросил, а Нелатон, парижский гофмедик, свободный пропуск во имя науки выхлопотал и в осажденный Севастополь являлся меня осматривать. Об этом самому высшему начальству известно: „А это тот Иволгин, у которого тринадцать пуль!" Вот как говорят-с» (т. 8, с. 108).

«— С Иваном Федоровичем Епанчиным я действительно бывал в большой дружбе, — разливался генерал на вопросы Настасьи Филипповны. — Я, он и покойный князь Лев Николаевич Мышкин, сына которого я обнял сегодня после двадцатилетней разлуки, мы были трое неразлучные, так сказать, кавалькада: Атос, Портос и Арамис. Но, увы, один в могиле, сраженный клеветой и пулей, другой перед вами и еще борется с клеветами и пулями...

— С пулями! — вскричала Настасья Филипповна.

— Они здесь, в груди моей, а получены под Карсом, и в дурную погоду я их ощущаю. Во всех других отношениях живу философом, хожу, гуляю, играю в моем кафе, как удалившийся от дел буржуа, в шашки...» (т. 8, с. 92).

Достоевский понимал, что в некоторых случаях сознательное (и бессознательное) искажение истины — единственное средство для униженной личности как-то утвердить себя в глазах других людей, хоть таким образом привлечь к себе внимание. Он ставит проблему так: ложь есть зло; жалок человек, исповедующий ложь во имя самоутверждения, иллюзорного освобождения от чувства социальной неполноценности. Однако, вынося уничтожающий приговор такому человеку, люди лишают его последней надежды «заявить себя, свою приниженную личность». Что же отстаивать: принцип безусловной правды или человека, нарушающего этот принцип в целях самоутверждения, хотя и иллюзорного? Достоевский отстаивает человека. И в этом заключается одно из самых ярких проявлений его гуманистической позиции.

Эта проблема нашла своеобразное отражение и в творчестве Шукшина. Правда, акценты ее здесь уже расставлены несколько иначе. Героев Шукшина давит более субъективное чувство социальной неудовлетворенности, чем объективный комплекс социальной неполноценности, характерный для героев Достоевского. Бытие шукшинского героя не предполагает изначально максимальное ограничение форм утверждения личности, как это было в художественном мире Достоевского, и, таким образом, не вынуждает его прибегать к уродливым формам самоутверждения. Роль социальных факторов в процессе воздействия на формы проявления

lib.pushkinskijdom.ru

личности значительно изменилась. Однако сама проблема не утратила своей актуальности. В художественном мире Шукшина она стала связываться более с субъективным мироощущением человека. В творчестве Шукшина большое значение (и в этом заключается отличие его от Достоевского) приобрели ситуации, вырастающие из субъективного чувства заурядности, ординарности, которое его герои остро испытывают и которое стремятся преодолеть. Л. Аннинский справедливо считает главной причиной лжи шукшинского человека «неудовлетворенное достоинство не умеющей осуществиться духовной личности».[13] Ложь героев Достоевского — средство, пусть иллюзорное, спасения от окружающей их действительности. У Шукшина Бронька Пупков («Миль пардон, мадам!»), например, не ищет такого спасения. Однако ему все-таки свойственно стремление выйти за рамки своей судьбы. В чем тут дело?

Ложь, посредством которой человек хочет привлечь к себе внимание, как-то утвердиться, есть нечто неадекватное сложившимся у людей представлениям о нем. Такая ложь имеет своей задачей удивить, вызвать изумление, пошатнуть какие-то устоявшиеся точки зрения. В этом качестве ложь необыкновенно притягательна для того, кто ее использует. Кроме того, сила лжи заключена не только в возможности активного влияния на слушателей, но и в несомненном эмоциональном воздействии на самого рассказчика. Это свойство лжи Шукшин сделал основным психологическим обоснованием странного поведения Броньки Пупкова. Тяга Броньки ко лжи изображается Шукшиным именно как страсть, как необоримая сила. «В самый последний день, когда справляли отвальную, Бронька приступал к главному своему рассказу. Этого дня он тоже ждал с великим нетерпением, изо всех сил крепился... И когда он наступал, желанный, с утра сладко ныло под сердцем, и Бронька торжественно молчал». «... Бронька предается воспоминаниям с таким сладострастием, с таким затаенным азартом, что слушатели тоже невольно испытывают приятное, исключительное чувство. Улыбаются. Налаживается некий тихий восторг...»[14]

Эмоциональный настрой рассказчика определяется реакцией слушателей на ложь. Бронька переживает сильное чувство потому, что ему удается (с его точки зрения) заставить городских охотников смотреть на него другими глазами. Сущность рассказа Броньки составляет сознательная подмена одной, реальной человеческой судьбы другой, выдуманной судьбой. Результатом такой подмены является естественное повышение интереса к личности рассказчика. В будничной жизни герой Шукшина порой чувствует то, что можно назвать «дефицитом внимания» к нему со стороны его окружения. И он, не умея изменить присущие ему сложившиеся формы повседневного проявления, прибегает к помощи выдуманного образа. Им движет опять же внутреннее несогласие со своим «внешним» обликом. Неудовлетворенность его питается отчасти сознанием и ощущением того, что есть где-то другая жизнь, культура, духовность и т. п., к которым он инстинктивно тянется душой. Он и понимает-то их своеобразно, часто принимая внешнее за суть, но Шукшина тут привлекает сам факт подобных душевных порывов. Тоска героя Шукшина — это тоска по личности, которая сумела бы осуществить себя. Это, по сути дела, схоже с той «инстинктивной тоской по самом себе», о которой писал Достоевский. Отсюда, от этой смутной неудовлетворенности, душевных порывов, и ложь, или «воображаемое осуществление мечты», как удачно выразился В. Каверин.[15]

Шукшин почти дублирует ситуацию, ставшую основой новеллы «Миль пардон, мадам!», в рассказах «Версия» и «Генерал Малафейкин».

[13] *Аннинский Лев.* Указ. соч., с. 262.
[14] *Шукшин В.* Рассказы. М., 1979, с. 88, 90—91.
[15] *Каверин В.* Рассказы Шукшина. — Новый мир, 1977, № 6, с. 264.

lib.pushkinskijdom.ru

Броньку Пупкова и Саньку Журавлева объединяет характерная для обоих психологическая неустойчивость, вызванная однозначной реакцией на них окружающих. В основе комплекса неудовлетворенности Саньки лежит явная заурядность его внешности. Он, однако, стремится изменить свой сложившийся «внешний» образ опять же способом сознательного затемнения истинной формы своих отношений с миром.

Маляр-шабашник, инвалидный пенсионер Семен Иванович Малафейкин, выдавая себя за генерала, преследует, в сущности, ту же цель — почувствовать себя, хотя бы через ложь, личностью.

Лука у Горького убежден, что «не в слове — дело, а почему слово говорится? — вот в чем дело!». То есть для него вопрос сводится к истокам лжи. Для него причины, вызвавшие слово (ложь), важнее этической оценки этого слова. Именно таков подход к данной проблеме Шукшина и Достоевского, которые не торопятся в подобных случаях с вынесением окончательного приговора, но стремятся разобраться в истоках, социальных и психологических, поступков человека, в истоках искаженных форм его самоутверждения.

Шукшин сознавал, что у его героев есть своя, дорогая им правда. Она заключается в их естественном стремлении отстоять свою индивидуальность, свое право на внимание к себе со стороны окружающих их людей. Б. Бурсов сказал о Достоевском, что он «оправдывает ложь главным образом лишь в той мере, в какой человек не может миновать ее в поисках самого себя».[16] Эти слова можно с большой долей основания отнести и к Василию Шукшину. Социальная подоплека появления патологических форм самоутверждения человека у героев Достоевского и Шукшина различна, однако двух художников объединяет общность гуманистических позиций по отношению к этим героям.

* * *

Важнейшая субъективная цель самоутверждения человека, как уже говорилось выше, — быть, ощущать себя личностью. Человеку свойственно стремление сделать идею своей личности фактом общественного (или какого-то частного) сознания. Однако ему в неменьшей степени свойственно желание «заявить личность» путем утверждения своей, сугубо индивидуальной формы самовыражения. Цель реализации субъективной воли — обретение относительной, но достаточно реальной внутренней свободы. Данный аспект проблемы волюнтаризма — «проблемы сущности, границ, роли субъективной внутренней свободы человека и ее объективной обусловленности» [17] — особо волновал Достоевского.

Герой «Записок из подполья», размышляя о свободе личности, говорит: «...человек, всегда и везде, кто бы он ни был, любил действовать так, как хотел, а вовсе не так, как повелевали ему разум и выгода... Свое собственное, вольное и свободное хотенье, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хоть бы даже до сумасшествия, — вот это-то все и есть та самая, пропущенная, самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит... Человеку надо — одного только *самостоятельного* хотения, чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела» (т. 5, с. 113).

Самостоятельное хотение, как утверждает герой Достоевского (и сам писатель, думается, во многом разделяет это мнение), есть то, что «сохраняет нам самое главное и самое дорогое, то есть нашу личность и нашу индивидуальность» (т. 5, с. 115). Таким образом, индивидуальное

[16] *Бурсов Б.* Указ. соч., с. 353.
[17] *Гус М.* Идеи и образы Ф. М. Достоевского. М., 1971, с. 91.

lib.pushkinskijdom.ru

в человеке сохраняется посредством воплощения в жизнь импульсов «вольного и свободного хотения». При абсолютном исключении форм «самостоятельного хотения» характерной чертой общества стала бы тотальная стандартизация человека. Полное исключение зависимых от общества форм утверждения человека привело бы к разрушению самих основ общежития, к хаосу. Выражением такой концепции является теория безусловной свободы личности, сущность которой состоит в том, что «свободное хотение» индивида провозглашается абсолютным законом его бытия.

Как же, организуя жизнь на разумных социальных началах, сохранить человеческую индивидуальность и тем самым отстоять в достаточной мере относительную, но реальную субъективную свободу личности? Этот вопрос — один из важнейших в творчестве Достоевского. Решая его, он исходит, в частности, из того положения, что «человек принадлежит обществу. Принадлежит, но не весь... и это *в каждом человеке*. Да иначе он не был бы такою конкретною особью, личностью».[18] «Конкретная особь» характеризуется тем, что выявляет себя в уникальных, лишь ей присущих формах жизненного поведения, обладает особым сочетанием личностных качеств и свойств. Иначе говоря, индивидуальность не поглощается целиком детерминированными реакциями, типами поведения, мышления и т. д., если стремится осуществить себя в той или иной независимой форме, руководствуясь своим разумом и своей волей. По убеждению Достоевского, «посредственность не свойственна человеческой натуре, ей свойственна индивидуальность и неотделимая от нее самобытность».[19] По его словам, «нет ничего досаднее, как быть, например, богатым, порядочной фамилии, приличной наружности, недурно образованным, неглупым, даже добрым, и в то же время не иметь никакого таланта, никакой особенности, никакого даже чудачества, ни одной своей собственной идеи, быть решительно, как и все». Достоевский не случайно противопоставляет одни свойства и черты, характеризующие человека, другим. Одни непосредственно связаны с зависимыми, общепризнанными формами утверждения личности, другие (прежде всего, какие-то индивидуальные особенности, проявления чудачества и т. п.) — с независимыми формами. Качества, отнесенные Достоевским ко второй группе, более всего определяют уникальность, оригинальность личности. Человек может обладать целым комплексом положительных характеристик, но при этом не быть индивидуальностью. И это плохо. Вот в чем заключается мысль Достоевского. Поэтому, как пишет В. Днепров, «у него инициатива стоит раньше обусловленности».[20] Поэтому «главная суть героев Достоевского обычно выражается способностью быть „самим собой“».[21]

Ни один из современных советских писателей не стоит в отношении рассматриваемой проблемы столь близко к Достоевскому, как Василий Шукшин. Художественный анализ сугубо индивидуальных, независимых форм проявления человека, стремление к изображению оригинальных, самобытных характеров занимают в творчестве Шукшина огромное место. Шукшина привлекает именно человек, главной чертой которого является последовательное утверждение своей индивидуальности. Поэтому так много среди героев Шукшина разного рода странных людей, чудаков, полушутов и т. п.

---

[18] Лит. наследство, т. 83, 1971, с. 422, 432.

[19] *Днепров В.* Указ. соч., с. 210.

[20] Там же, с. 287.

[21] *Червинскене Е. П.* Свобода личности в мире идей Достоевского. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, 4. Л., 1980, с. 74. Ср. также высказывание М. Пришвина: «...у Достоевского типичны только второстепенные фигуры, все главные роли никем не повторимы» (*Пришвин М.* Незабудки. М., 1969, с. 145).

lib.pushkinskijdom.ru

Очень показателен в этом смысле рассказ «Алеша Бесконвойный». В основе образа Алеши лежит его органическая неспособность утверждать свое «я» только в пределах каких-то разумных социальных координат. «Его и звали-то — не Алеша, — пишет Шукшин, — он был Костя Баликов, но все в деревне звали его Алешей Бесконвойным. А звали его так вот за что: за редкую в наши дни безответственность, неуправляемость. Впрочем, безответственность его не простиралась беспредельно: пять дней в неделе он был безотказный работник, больше того — старательный работник, умелый... но наступала суббота, и тут все: Алеша выпрягался. Два дня он не работал в колхозе: субботу и воскресенье. И даже уж и забыли, когда это он завел себе такой порядок, все знали, что этот преподобный Алеша „сроду такой“ — в субботу и в воскресенье не работает. Пробовали, конечно, повлиять на него, и не раз, но все без толку... Что же он делал в субботу? В субботу он топил баню. Все. Больше ничего».[22]

«Неуправляемость» — главная черта Алеши, «безответственность» — ее общественная оценка. Однако второе мало смущает Шукшина: он исходит из того, что расхождение между «автономными» и обусловленными формами проявления его героя не ведет к социальному злу. Выговаривая такие обстоятельства, где его герой «мог бы вольнее всего поступать согласно порывам своей души», Шукшин подчеркивает, что при этом у него «всегда разумная душа» (с. 265), что в главном он — социально полноценный человек, труженик.

Шукшин подмечает и подчеркивает в человеке проявление индивидуального начала, способность его быть «самим собой». В своих героях он обнажает их потребность реализовать в поведении, поступке, слове движения своей души, импульсы личностного начала. «Так называемый простой, средний, нормальный положительный человек меня не устраивает, — признавался писатель. — Тошно. Скучно» (с. 294). Ярко выраженное тяготение к независимой, индивидуальной форме проявления отличает, например, Гриньку Малюгина из одноименного рассказа («Работал Гринька хорошо, но тоже чудил. Его, например, ни за какие деньги, никакими уговорами нельзя было заставить работать в воскресенье. Хоть ты что делай, хоть гори все вокруг синим огнем — он в воскресенье наденет черные плисовые штаны, куртку с „молниями“, намочит русый чуб, уложит его на правый бочок аккуратненькой копной и пойдет по деревне — просто так, „бурлачить“»),[23] Аркашку Кебина («Танцующий Шива») («Как он танцует, Шива, — это надо смотреть. Это не танец, где живет одна только плотская радость, унаследованная от прыжков и сексуального хвастовства тупых и беззаботных древних, у Аркашки — это свободная форма свободного существования в нашем деловом веке»),[24] Семку Рыся из рассказа «Мастер» («Семка не злой человек. Но ему, как он говорит, „остолбенело все на свете“, и он транжирит свои „лошадиные силы“ на что угодно — поорать, позубоскалить, нашкодить где-нибудь — милое дело.

— У тебя же золотые руки! — скажут ему. — Ты бы мог знаешь как жить!.. Ты бы как сыр в масле катался...

— А я не хочу, как сыр в масле. Склизко»),[25] Васеку из «Стеньки Разина» и др.

Герои Шукшина ищут «праздника души», который для них и отдых, и исполнение желаний, и преодоление смутной тоски, и порыв к мечте. Можно, в принципе, усомниться в качествах той или иной независимой формы их проявления, но для писателя в конечном счете не

[22] *Шукшин В.* Рассказы, с. 335.
[23] *Шукшин В.* Сельские жители. М., 1963, с. 63.
[24] *Шукшин В.* Рассказы, с. 284.
[25] Там же, с. 230.

lib.pushkinskijdom.ru

это главное. Ему важно, что человек (при несомненной социальной надежности) обладает определенной субъективной внутренней свободой, которая является одним из условий сохранения индивидуальности, характера: «Не надо терять себя как человека, личность, характер» (с. 233). Осознание человеком своей обезличенности — это его драма, драма несостоявшейся, неосуществившейся личности. Именно так толкует писатель образ героя рассказа «Случай в ресторане».

«Заявить личность есть самосохранительная потребность», — писал Достоевский.[26] Это означает, что осуществление личности, а значит и субъективная свобода ее невозможны без стремления человека реализовать в жизни импульсы «свободного, самостоятельного хотения» в индивидуальных формах. Данное положение существенно как для концепции человека Шукшина, так и для концепции человека Достоевского. Их привлекает человек индивидуально «маркированный».

Г. Фридлендер в своей книге «Достоевский и мировая литература» пишет: «В романах и повестях Достоевского нет ни одного вполне пассивного и обезличенного человека, в котором так или иначе — пусть в изломанном и исковерканном виде — не проявилось бы „выламывающееся“ из традиционных сословных форм поведения и мышления личное начало».[27] Это в некотором смысле верно и по отношению к художественному миру Шукшина, если учесть, что поведение героев Шукшина и индивидуальное начало в них «выламываются» не из сословных, а из безлично-трафаретных форм бытия. «Характер многих героев Шукшина представляет собой то, что Гегель когда-то назвал „подлинным характером“». «Подлинный характер действует по своей собственной инициативе и не допускает другого в свою душу, не допускает, чтобы другой думал и решал за него. А если он действовал самостоятельно, то он будет готов принять на себя вину за свое деяние и нести за него ответственность».[28] Сам Шукшин так определил доминирующее свойство своего героя: «Мне интереснее всего исследовать характер человека-недогматика, человека, не посаженного на науку поведения. Такой человек импульсивен, поддается порывам, а следовательно, крайне естествен» (с. 265).

Индивидуальное начало, определяющее своеобразие человека, представляет собой, условно выражаясь, некий «остаток», не укладывающийся в рамки социальных типов. Об этом хорошо сказал Пришвин: «Человека встречаешь и спрашиваешь себя, на кого он похож. И только уверившись, что существенное в этом человеке не его подобие с другими, а отличие от всех, начинаешь с интересом узнавать его и понимать в своеобразии... Вот это нехватающее в типах людей „что-то“ и определяет самую душу человека или его личность».[29]

Умение видеть и чувствовать этот индивидуальный «остаток» в социальных характерах и обусловило то обстоятельство, что ядром структуры большинства образов Шукшина и Достоевского является ярко выраженное индивидуально-личностное начало, которое никогда не поддается завершающим определениям, поскольку находится за гранью «вещного бытия». А это начало присуще человеку, который ведет спор за и по поводу своего «я».

* * *

Концепции человека Достоевского и Шукшина тесно связаны с целым комплексом важных философских проблем: как соотносятся между собой идея личности и идея добра, отдельное «я» и идея единения людей, идея личности и постулаты морали?

---

[26] Лит. наследство, т. 83, с. 430.

[27] *Фридлендер Г.* Достоевский и мировая литература. М., 1979, с. 15.

[28] *Кузьмук В.* Василий Шукшин и ранний Чехов. — Русская литература, 1977, № 3, с. 204.

[29] *Пришвин М.* Указ. соч., с. 145—146.

lib.pushkinskijdom.ru

На уровне взаимоотношений людей, членов общества закон «я» не может полностью и естественно слиться с законом гуманизма («Возлюбить человека, *как самого себя*, по заповеди Христовой, — невозможно, — писал в своем дневнике Достоевский. — Закон личности на Земле связывает. *Я* препятствует»);[30] он должен, видимо, быть опосредован действием других законов. Каких же? Может быть, принципами разумной необходимости, пользы, выгоды? Нет, считает Достоевский, поскольку они имеют ярко выраженный объективный характер. Как же их совместить с идеей внутренней свободы человека, если они неизбежно обусловливают личность? По Достоевскому, пишет В. Днепров, «окончательны не те перемены, которые идут к личности от общего жизнеустройства, а те, которые идут от личного „я сам“».[31] В этом проявляется большое доверие Достоевского к человеку. Таким образом, согласно Достоевскому, законы, посредством которых осуществляется в реальной жизни истинное сопряжение закона личности с законом гуманизма, должны быть, по возможности, не детерминирующего характера. Именно таковы для Достоевского нравственные категории добра, сострадания и совести.

В акте подлинного, бескорыстного добра и акте сострадания «я» одного человека свободно и естественно сливается с «я» других людей. «Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества», — говорит князь Мышкин, выражая одну из заветных мыслей Достоевского (т. 8, с. 192).

Совесть у Достоевского также никак не противоречит идее свободы личности; наоборот, совесть предполагает свободу личности. Хорошо пишет об этом Е. Червинскене: «Сила совести — важнейшая нравственная ценность, утверждаемая Достоевским во всех произведениях. Ею доказывается право человека на свободу, способность совладать с нею». И еще: «Квалификация свободы воли как предпосылки личной ответственности человека (непосредственно связанной с совестью, — *В. Б.*) — характерный аргумент Достоевского в защите им свободы личности».[32] Сущность же сцепления закона «я» с законом гуманизма посредством совести удачно формулирует, на мой взгляд, Ю. Карякин: «Совесть, по Достоевскому, это такое осознание своих мыслей и чувств, будто о них знают все, будто все, что происходит с человеком, происходит на виду у всех; будто самое тайное становится явным. Это — внутреннее осознание человеком своего единства, своего *родства* со всеми людьми, дальними и близкими, умершими и даже еще не родившимися, осознание своей ответственности перед ними».[33] «Если высший идеал для Достоевского — это „слитие“ каждого человека с другими людьми, с родом, то совесть и есть *неотсроченный идеал*, земная реализация его».[34]

Таким образом, согласно Достоевскому: 1) совесть — прежде всего, инстанция субъективная, атрибут личностного начала; 2) подчинение человека нравственному закону или требованию необходимости свободно осуществляется, скорее, по велению законов добра и совести, чем по велению разума; 3) совесть и добро — элемент веры, а не категории для рационального толкования, в результате которого они могут не получить никаких преимуществ перед злом и крайним эгоизмом.

Нравственные категории добра, совести и сострадания занимают огромное место и в творчестве Василия Шукшина, во многом определяя его гуманистическую позицию. Когда Шукшин, выговаривая в своих произведениях «такие обстоятельства, в которых его герой мог бы вольнее всего поступать согласно порывам своей души», подчеркивает, что

[30] Лит. наследство, т. 83, с. 173.
[31] *Днепров В.* Указ. соч., с. 235.
[32] *Червинскене Е. П.* Указ. соч., с. 73.
[33] *Карякин Ю.* Самообман Раскольникова. М., 1976, с. 70.
[34] Там же, с. 130.

lib.pushkinskijdom.ru

у героя при этом «всегда разумная душа», то он именно имеет в виду, что душа эта добрая и совестливая. Совести он отдает бесспорное предпочтение перед «наукой поведения». «Человек, начиненный всяческими „правилами", но лишенный совести, — говорил он, — пустой человек, если не хуже» (с. 111). Шукшин неустанно повторял: «В обществе, вообще говоря, вопрос совести должен стоять высоко и дорого» (с. 234), «...совесть, совесть и совесть, вот это не должно исчезать» (с. 237). Для Шукшина (как и для Достоевского) совесть есть разум души, свободно и естественно следующий законам нравственности, свободно избирающий добро, а не зло, правду, а не ложь.

Принципиально важным с интересующей нас точки зрения следует считать рассказ Шукшина «Охота жить», в котором писатель попытался художественно исследовать вопрос о соотношении свободы воли и совести, свободы воли и добра. Шукшин сталкивает человека, наделенного в полной мере и способностью к состраданию, и добротой, и совестью, с человеком, главной чертой которого является доведенный до крайности эгоцентризм. Его интересуют истоки мировосприятия того и другого героя. Образ беглого осужденного для Шукшина — пример такого формирования убеждений, когда совесть не вмешивается в совершаемый человеком выбор между добром и эгоизмом: если добро не абсолютно, то почему бы не принести его в жертву во имя безграничного утверждения своей воли, желаний и т. д. То есть добро, в силу своей относительности, во многом утрачивает ценность, если его трактовать с позиций скептицизма, голого рассудка, эгоцентрического сознания. В чем реально может выражаться относительность добра?

Ю. Карякин, например, так пишет об известном компромиссе Раскольникова со злом: «Неодолимость социального зла и стала решающим аргументом за его признание, за примирение с ним».[35] «Выбор между „всеобщим счастьем" и абсолютным эгоцентризмом ... отражается в его сознании как выбор между *утопией и реальностью*. Одну цель («всеобщее счастье») он пытается заменить другой, противоположной (самоутверждение любой ценой), совсем не потому, что первая ему не по душе, не потому, что он против нее „по натуре", а потому, что она представляется ему недостижимой».[36] Так может трансформироваться субъективной логикой закон добра: он обесценивается в силу своей относительности.

Аргументы индивидуалиста из рассказа Шукшина в защиту исповедуемого им культа абсолютного своеволия также вытекают из идеи относительности добра перед фактом реально существующего в человеке зла.

«— Если бы я встретил где-нибудь этого вашего Христа, я бы ему с ходу кишки выпустил.

— За што?

— За што? За то, что сказки рассказывал, врал. Добрых людей нет! А он — добренький, терпеть учил. Паскуда!.. Кто добрый?! Я? Ты?.. Нету на земле святых! Я их не видел. Зачем их выдумывать?!» [37]

Если в человеке живет зло, живут низменные инстинкты и эгоизм, считает индивидуалист, то так ли уж важно, насколько больше или меньше замешано всего этого в каждом из людей. Если закон добра не абсолютен в реальной жизни, то он не имеет объективных преимуществ перед злом, которое служит воплощению идеи эгоцентризма. Что может быть противопоставлено идеологии крайнего индивидуализма? По Шукшину, как и по Достоевскому, — вера в силу и необходимость добра. Шукшин устами Никитича утверждает: «Не было бы добрых людей,

[35] Там же, с. 57.
[36] Там же, с. 55.
[37] *Шукшин В.* Рассказы, с. 53.

lib.pushkinskijdom.ru

жись ба давно остановилась. Сожрали бы друг друга или перерезались».[38] Добро — элемент веры в жизни людей. Вера в добро первична по отношению к идее добра как рациональной категории. «Нравственные идеи есть... — писал Достоевский, — но одной логикой оправдаться никогда не могут».[39] Поэтому так важна вера, которая, по Достоевскому, есть «красный цвет».[40]

Герой рассказа Шукшина «Верую!» говорит: «Хочу верить в вечное добро, в вечную справедливость, в вечную Выс-шую силу, которая все это затеяла на земле. Я хочу познать эту силу и хочу надеяться, что сила эта — победит. Иначе — для чего все?» [41]

Закон добра и справедливости — это закон гуманизма. В деятельном утверждении этого закона и в вере в его силу и предназначение заключается, по Шукшину, смысл и основа бытия человека. Отступление от этого нравственного закона влечет за собой муки совести, страдание. Хождения по мукам совести Егора Прокудина есть прежде всего следствие нарушения им закона добра и справедливости. Совесть, в сущности, — это ощущение человеком своего родства с людьми, своей ответственности перед ними. Совесть — это как бы связующее звено между личностью отдельного человека и общностью людей, частью которой он является.

«Человек стремится на земле к идеалу, *противуположному* его натуре, — утверждал Достоевский. — Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу, т. е. не приносил *любовью* в жертву своего *я* людям или другому существу... он чувствует страдание и назвал это состояние грехом. Итак, человек беспрерывно должен чувствовать страдание, которое уравновешивается райским наслаждением исполнения Закона, т. е. жертвой. Тут-то и равновесие земное. Иначе Земля была бы бессмысленна».[42]

«Земля бессмысленна», по Достоевскому, если у человека нет стремления к воплощению идеала — закона добра и справедливости.

«Зачем все?», по Шукшину, если отринуть идею «вечного добра» и «вечной справедливости», веру в них.

Акт сострадания Шукшин отстаивал, без преувеличения, как один из главнейших нравственных законов. Об этом свидетельствуют, например, размышления его в рассказе «Боря»: «Зря все-таки воскликнули: „Не жалеть надо человека! . .“ Это тоже — от неловкой, весьма горделивой позы. Уважать — да. Только ведь уважение — это дело наживное, приходит с культурой. Жалость — это выше нас, мудрее наших библиотек... Мать — самое уважаемое, что ни есть в жизни, самое родное — вся состоит из жалости. Она любит свое дитя, уважает, ревнует, хочет ему добра — много всякого, но неизменно, всю жизнь — жалеет. Тут Природа распорядилась за нас».[43]

Шукшин близок Достоевскому в своем стремлении опереться на те нравственные законы, которые «мудрее библиотек», лишены утилитарной подоплеки. Мораль утилитарна лишь постольку, поскольку, как пишет В. Днепров, излагая взгляды Плеханова, «ее нормы отражают действительные общественные интересы». Но истинная мораль «бескорыстна и альтруистична, потому что реализуется и становится действительной в человеческой личности», осуществляется «как непосредственная сила человеческой души».[44] Именно в приверженности Шукшина

---

[38] Там же.
[39] Лит. наследство, т. 83, с. 695.
[40] Там же, с. 675.
[41] *Шукшин В.* Рассказы, с. 225—226.
[42] Лит. наследство, т. 83, с. 175.
[43] *Шукшин В.* Брат мой. М., 1975, с. 258.
[44] *Днепров В.* Идеи времени и формы времени. Л., 1980, с. 595.

lib.pushkinskijdom.ru

к законам и проявлениям «субъективной» морали отчетливо ощущается органичная связь его гуманизма с гуманизмом Достоевского.

* * *

Художественно решая проблемы своего времени и своего современника, Василий Шукшин некоторыми гранями творчества соприкоснулся с гуманистическими исканиями русской классической литературы, учитывая ее богатейшие достижения и в то же время стремясь по-своему осмыслить сложные социально-нравственные вопросы жизни общества на новом историческом этапе. С этой точки зрения факт переклички гуманистических идей Шукшина и Достоевского — представителей разных эпох русской жизни — несомненно заслуживает внимания.

lib.pushkinskijdom.ru

Г. М. АТАНОВ

О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКАНИЯХ РУССКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ 1910-х ГОДОВ

(А. ЧАПЫГИН И В. ШИШКОВ)

Начало нашего века стало временем общественно-политического пробуждения крестьянства. Революционные события 1905—1907 годов в деревне вызвали интерес к крестьянской теме у литераторов различных политических взглядов: у В. Муйжеля, В. Дмитриевой, Н. Никифорова, Л. Мельшина, А. Новикова, Е. Гославского и многих других, считавших своим долгом писать теперь только о крестьянах или, по крайней мере, преимущественно о них. Эти писатели сочувственно говорили о тяжести крестьянской доли и крестьянского труда, добросовестно старались понять психологию крестьянина, проникнуть в его внутренний мир.

Сам по себе этот факт для нашей литературы немаловажен. И тем не менее для нее важнее другой результат политического и духовного подъема крестьянства. На пороге нового века появились писатели, которых литературоведы с полным на то основанием называли крестьянскими: С. Подъячев, С. Семенов, А. Чапыгин, И. Касаткин, И. Вольнов, А. Неверов и другие. Как ни был духовно близок к своим героям, например, В. Муйжель или (в еще большей мере) «знаньевцы» Скитален и С. Гусев-Оренбургский, никто из них все-таки не чувствовал себя частичкой той массы, которую изображал в своих произведениях. Дистанция между авторским ви́дением мира и ви́дением его их героями-крестьянами оставалась слишком значительной, в то время как писатели крестьянского происхождения внутренне не отделяли себя от своих героев, рассказывали о них так, как рассказывали бы о себе.

Различия между писателями обеих групп не ограничивались принципами изображения героев, они распространялись на многое, потому что имели глубокие социально-психологические корни. В автобиографической повести Скитальца (Степана Петрова) «Сквозь строй» (1902) юный герой произведения объясняет причины враждебного к нему отношения деревенских сверстников: «Нехрестьянин, сын „страннего человека", я казался им существом низшего разбора, чем они». Таким образом, приходится как будто бы говорить о неслитности двух типов мироощущения, проявляющейся уже в детстве.

Приходится. Но главное все-таки заключается в том, что означенный психологический барьер при определенных условиях оказывался преодолимым, а это в конечном счете влекло за собой духовное и творческое сближение представителей двух начал национальной культуры. Недаром известные всему миру слова В. И. Ленина о Льве Толстом: «До этого графа подлинного мужика в русской литературе не было», — помимо конкретного литературного смысла — оценки творчества Л. Н. Толстого, имеют и глубокий обобщенно философский смысл, распространяющийся на тех предреволюционных писателей-реалистов, которых остро волновала проблема связей современной им литературы с крестьянским миром и созданной им народной поэзией. Таких, например, как Михаил Пришвин, уже в ранних произведениях которого ставился, а затем разрешался вопрос о возможности гармонического сочетания в творчестве писателя элементов народной поэзии и книжной культуры.

lib.pushkinskijdom.ru

Если в первых по времени очерках, «В краю непуганых птиц», автобиографический герой Пришвина выражал сомнения в такой возможности, то во вторых, «За волшебным колобком», опубликованных в 1908 году, сомнения героя сменялись уверенностью в том, что дальнейший путь развития национальной культуры влечет за собой все более тесное сближение двух начал. И если в первых очерках введенные в них тексты былин, плачей, преданий и т. д. были произведениями в произведении, рассматривались и оценивались героем со стороны, то во вторых народная поэзия проникает в саму их художественную ткань. Между происходящим в произведении реальным действием автор создает прямую аналогию с действием сказочным и наделяет фольклорными чертами своих героев-крестьян, от которых не отделяет самого героя-рассказчика. Тот становится участником сказочного действия почти в такой же мере, что и рассказчик-сказочник, произносящий свое: «Я там был, мед-пиво пил...» Но ведь подобная эволюция пришвинского автобиографического героя стала возможной потому, что в «Волшебном колобке» его сознание способно слиться воедино с народным (крестьянским) сознанием, тогда как в «В краю непуганых птиц» между тем и другим существовал некий барьер.

Пример раннего Пришвина характерен для основного направления русской реалистической прозы начала века: ее дальнейшее развитие определяется более тесным сближением с крестьянской культурой, а оно осуществлялось на народно-поэтической основе. Говорим сейчас не просто об изучении писателями фольклора, пусть даже при самом любовном к нему отношении, как у Виктора Муйжеля в повести «Год» или во многих очерках Сергея Максимова, а о способности писателя как бы творчески растворить свое произведение в народной поэзии, от чего оно, как свидетельствуют примеры Пришвина, Шишкова и других писателей, отнюдь не теряло своего индивидуального лица.

Что же касается писателей начала века, которых и по сей день принято называть крестьянскими, относительно их роли и места в литературном процессе хотелось бы заметить следующее. Они внесли немалую лепту в дальнейшее сближение нашей литературы с культурой крестьянства и прежде всего с народной поэзией. Уже по этой причине выглядит несостоятельным бытовавшее не так давно мнение о некоей обособленности крестьянских писателей. Если же говорить не об отдельных аспектах их творчества, а о нем в целом, приходится сказать, что оно находится на основных путях развития русской литературы.

Чтобы аргументировать сказанное, мы, не ограничиваясь сделанным только что кратким экскурсом в раннее творчество Пришвина, рассмотрим некоторые произведения двух писателей — причисляемого литературоведами к числу крестьянских Алексея Чапыгина и не входившего в их число Вячеслава Шишкова.[1]

1

Повесть Алексея Чапыгина «Белый скит» (1913) дает возможность наглядно убедиться в определенных различиях между севернорусским вариантом сказки о двух братьях и среднерусским. Дает, потому что имеет несомненную сюжетную перекличку с ранним рассказом Сергея

[1] Заметим, что проза крестьянских писателей в ее связях с фольклором изучена гораздо менее крестьянской поэзии, среди исследовательских работ о которой, сделанных в последние годы, хотелось бы выделить содержательную статью В. И. Харчевникова «С. Есенин и народная тема в поэзии начала XX века» («Русская литература», 1981, № 2). См. также автореферат докторской диссертации В. И. Харчевникова «Есенин и русская поэзия начала XX века» (Л., 1982).

lib.pushkinskijdom.ru

Семенова «Два брата»,[2] основанным на распространенной в средней России сказке и получившим высокую оценку Л. Н. Толстого. В повести Чапыгина тоже два брата и тоже один из них хороший, другой — плохой. Там тоже между братьями идет вражда, готовая вылиться в кровавое преступление. Но у Семенова попытка покушения на жизнь брата не удается, сам виновник позже раскаивается и умирает прощенный братом. У Чапыгина Афонька Креня вынужден, дабы не погибнуть самому, убить младшего брата Ивана.

У Семенова добрый Иван в конце рассказа благополучно женился и зажил в родной деревне, окруженный уважением односельчан. Афоньке Креню пришлось бежать из родных мест, спасаясь от способных на все земляков, и погибнуть в непроходимых олонецких топях.

У Чапыгина, как видим, сюжет драматичен, а герои жестоки, что дало в свое время повод некоторым критикам заподозрить автора «Белого скита» в подражании Брет Гарту и Джеку Лондону.[3] Эти подозрения говорили, однако, лишь о том, что критики имели очень смутное представление как о реальной жизни русского Севера, так и своеобразии его фольклора.

Рассказ «Два брата» написан в спокойной повествовательной манере среднерусской бытовой сказки. «Белый скит», изобилуя драматическими коллизиями, в то же время наполнен, как в северной сказке, иронией по отношению ко многим ситуациям и героям. Мудрый старик мельник Иван Титович, добрый гений Афоньки, простодушного не менее, чем герой народной сказки, ироничен почти в каждом своем слове, даже когда он говорит о вещах для него серьезных — в частности, о необходимости для Афоньки уйти в Белый скит. Его рассказ о дороге туда, никому кроме него неизвестной, — один из многих примеров близости его речи к сказочной: «...от кокорины подайся к лету с десятку верст али боле, инако прямо в ключи угодишь. Те ключи, дружок, рудометные — зимой не промерзают... Реки из них идут подо мхом».[4] И тут же сдабривает рассказываемое афоризмом-шуткой: «Не заживешься — оборотишь: оглобли не суковаты, не лопнут» (с. 246).

Но в повести как раз Иван Титович и Афонька — герои наиболее близкие фольклорным, и потому своеобразие их облика, их языка особенно ярко отражает своеобразие фольклорности произведения в целом.

Чапыгин говорил, что у Афоньки Креня были разные прототипы. Один из них, например, — односельчанин писателя охотник Ваня Вологодский, человек богатырского сложения и, как и Афонька, страстно любивший лес. Но герой повести «Белый скит» — не просто человек богатырского сложения, он под стать богатырям сказочным и былинным. Таким его делают своеобразно проявившиеся в произведении элементы сказочной фантастики.

Сон Креня реальность гиперболизирует даже не очень сильно. И наяву огромный, герой во сне становится еще больше, почти достигает высоты деревьев. Действительно понимающий в жизни леса многое, умеющий, что называется, слышать лес, он во сне явственно улавливает отдельные слова, произносимые деревьями, и понимает их смысл.

В этом сне, можно сказать, фольклорные черты героя получают более конкретное выражение. А сказать так, по-видимому, можно, несмотря

---

[2] Рассказ был написан в 1886 году и напечатан в 1887-м в издательстве «Посредник».

[3] Вот что писал, например, о «Белом ските» Л. Войтоловский: «Здесь люди живут еще звероботным промыслом. Говорят на каком-то странном языке... Даже не верится по временам, что это повесть из русской жизни, скорее это история, рассказанная каким-то олонецким Брет-Гартом или Джеком Лондоном из чукотского или якутского быта» («Киевская мысль», 1913, 28 июня).

[4] *Чапыгин А.* Собр. соч. в 5-ти т., т. 1. Л., 1967, с. 244. В дальнейшем сноски даны в тексте по этому изданию.

lib.pushkinskijdom.ru

на кажущуюся парадоксальность сказанного: нетрудно было бы назвать широко известные произведения русских, и не только русских, писателей, в которых образ героя конкретизируется благодаря элементам фантастики. Но важно отметить, что у всех этих писателей, как и у Чапыгина, литературный прием восходит к народной сказке. В русской **Иванушка**, мирно пасший лошадей со своими братьями, или Емеля, лежавший на печи, — это проявление внешних черт героя, не выражавших его сущности. Она начинает сказываться в его поведении только с появлением пера Жар-птицы или чудесной рыбы, выуженной в местной речонке.

Не очень похожи, как видим, сравниваемые нами герои Семенова и Чапыгина. Можно предположить, что их несходство вызвано различием основных проблем произведений. Но, может быть, эти различия чисто внешни? Для рассказа Семенова, как уже говорилось, основной стала проблема крестьянской честности. Поэтому в Иване выделено его бескорыстие, которое вбирает в себя все остальное в характере героя. Афонька Крень тоже бескорыстен в своих поступках, тоже честен и даже добр, несмотря на то что драться ему приходится нередко, а иногда и убивать. Однако он, в отличие от героя Семенова, не просто добрый и бескорыстный человек, а человек всепоглощающей идеи. Идея Афоньки Креня — это идея человека Севера, выраженная и в северном фольклоре. Если же поставить вопрос шире, она идея нравственная, стимулирующая борьбу за человеческие души: быть русскому Северу таким, каким его еще помнили люди поколения Афоньки Креня, или стать таким, каким его хочет сделать бессовестный кулак и торгаш Артамон Ворона? В повести «Белый скит» на первый план тоже, как видим, выступает на поверку противоборство бескорыстия и стремления к неправедному богатству.

Отмеченная близость двух произведений никак не снимает различий между ними, но зато существенно меняет направление исследования их причин. Последние нужно отыскивать в несходстве самих художников. А оно в свою очередь объясняется двумя связанными между собой причинами: различием их биографий и культурно-историческим своеобразием двух русских географических районов, их воспитавших. Конечно, наш Север в своем культурном развитии был отнюдь не единообразен и наряду с Чапыгиным выдвинул, например, певца русского Поморья Бориса Шергина. Но попытки рассмотреть повесть Чапыгина о старообрядческом Заонежье, имеющем свои отличия и от Поморья, вне культурно-исторических связей автора с самим Заонежьем неизбежно привели бы исследователя, образно говоря, к тем самым топям у Белого скита, в которых утонул Афонька Крень. Впрочем, тех топей, или по-местному, по-заонежски, кокорин, не миновать ни одному исследователю повести «Белый скит». Через них, на что особо упирал старый мельник, ведет единственный в мире путь к Белому скиту. А тему скита в исследовании произведения не обойти.[5] Не случайно именно с момента гибели героя в топях у стен скита начал писать ее Алексей Чапыгин.

---

[5] Попытавшийся в свое время это сделать Вячеслав Полонский пришел к следующему заключению: «И здесь (в повести «Белый скит», — *Г. А.*), как в рассказах первой книги, мы видим зверей, похожих на людей, и людей, которых с трудом отличишь от зверя» («Летопись», 1916, № 4, с. 255). Отсюда уже рукой подать до выводов Л. Войтоловского, статья которого упоминалась выше: «Он (герой «Белого скита», — *Г. А.*) только теперь выползает из своей звериной шкуры, у него нет ни прошедшего, ни будущего» («Киевская мысль», 1913, 28 июня). Будущее — это разговор особый, и не здесь его заводить. А «прошедшее», как выразился критик, представлено в повести как раз темой Белого скита. Духовно богатое прошлое. Что же касается реального исторического прошлого этого края, то достаточно только одного примера, хотя их можно было бы привести много: деды людей, подобных чапыгинским героям, которых Л. Войтоловский и В. Полонский лишь «с трудом» сумели отличить от зверей — объекта охоты героев, воздвигли храмы в Кижах. Комментарии к этому факту, вероятно, не требуются.

lib.pushkinskijdom.ru

Судьба героя была, таким образом, решена в авторском сознании с самого начала. Афонька не мог прийти в скит, чего так настойчиво требовали от него и живой мельник, и давно умершая мать, образ которой упорно его преследовал. Не мог потому, что был в собственном сознании виноват и перед лесом, и перед людьми: у него на охотничьем ружье «кресты нацарапаны снизу ложи каким-то острием — ими обозначены убитые в разное время лоси... Двадцать пять маленьких треугольников — то олени... Чем больше всматривался Афонька в пометки на ружье, тем ему становилось страшнее насторожившейся тишины (леса по дороге в скит, — *Г. А.*). А еще кровь человечья... Она особая...» (с. 306).

Тема Белого скита оказывается неразрывно связанной в повести с темой леса. Но ведь идея духовного спасения в скиту — идея старообрядцев Севера. «Он (Афонька Кренъ, — *Г. А.*) думал, что из-за леса, из-за борьбы в миру с истребителями красоты божьей он не сдержал материнского благословения — уйти в скит, на служение старой вере» (с. 171).

Тема скита и греховности героя находит в повести фольклорное выражение не только в картинах близких к сказочно-фантастическим — «появляющаяся» покойная мать Креней, но и более непосредственное: вспомним духовный стих, прозвучавший на свадьбе, который тоже раскрывает по-своему причины гибели главного героя романа. В нем «андел светлый», увлекшийся местью «христопродавцу Июде» и в поисках его спустившийся даже «во ад», там, увы, «опалил светлые крылы, закоптил небесные одежды и не мог уж к господу подняться» (с. 288). Стих, что называется, обнажает сюжетную ситуацию и раскрывает основное в характерах героев. И буквально на следующий день после своей свадьбы Ивашка-«Июда» попытается убить родного брата и в результате будет сам убит им.

Остается только удивиться невнимательности, с которой стих был прочтен некоторыми исследователями творчества Чапыгина. Так, например, П. Л. Артюхов писал в своей монографической работе: «В романе „Белый скит“ на свадьбе Ивашки Креня слепцы поют длиннейшие духовные стихи, но они не связаны с идеей и темой произведения, а служат только орнаментом».[6]

Упомянутый П. Л. Артюховым «орнамент» тоже заслуживает внимания. То, что автор монографии о Чапыгине определил выражением, звучащим в контексте приведенной цитаты почти пренебрежительно, на самом деле является у писателя стремлением глубже отобразить реальную жизнь Олонецкого края. В повести «Год» на крестьянской свадьбе духовные стихи не пелись — Муйжель писал о Псковщине. Духовный стих на свадьбе свойствен олонецкому и поморскому Северу, более грамотному, чем остальная крестьянская Россия, и более, чем она, связанному с церковно-книжной культурой. Причем связанному и противоборством — старообрядцы против официальной церкви, но противоборством с помощью того же церковно-книжного оружия, побратавшегося, однако, с крестьянской дубиной и охотничьей рогатиной северной народной сказки.

Северная народная сказка стала, в сущности, художественной основой повести «Белый скит». И это воспринимается как явление закономерное уже потому, что тема Белого скита реальна для реального Севера начала века и в то же время сказочна по своему характеру. Не случайно ссыльный интеллигент Егор Иванович, выслушав рассказы мельника о ските, не поверит ему: «Ты, старик, опять сказки рассказы-

[6] *Артюхов П. Л.* А. П. Чапыгин. Критико-биографический очерк. Архангельское книжное издательство, 1955, с. 89.

lib.pushkinskijdom.ru

ваешь». Ответ старика весьма примечателен: «Храни бог — какие сказки? Туда наши люди ушли, суседские... Я помру — помрет скитский путь. О ските тогда разве лишь в сказках услышишь. Вот тогда ты можешь, дитятко, сказать, што скит — сказка; теперь он еще быль» (с. 244—245).

Тема Белого скита воспринимается, таким образом, в двух планах потому, что сам русский Север, символом которого становится в повести скит, сказочен в своей реальности, и не только для восприятия более поздних поколений, но и для современников Афоньки Креня, не представлявших себе жизнь этого края. Вспомним приводившуюся цитату из рецензии Л. Войтоловского, чем-то напоминающую отношение ссыльного Егора Ивановича к рассказам мельника. Думается, нет необходимости говорить подробно о причинах своеобразия культуры Севера. Но своеобразие невольно усугублялось причинами географическими — глушью лесного и болотистого края. Тот же мельник скажет в повести: «Сторона... медвежья... Медведки по задворкам ходят, по овсам ночуют» (с. 188). Мохнатый лесной зверь, запросто ночующий на окраине деревни и ласково, панибратски называемый крестьянином, — это тоже одна из реальностей Севера, напоминающая сказочную и нашедшая широкое отражение в северной сказке.

Выше говорилось о присущей крестьянским писателям особенности: бросающейся в глаза близости авторского мнения мнению героев, симпатичных автору. Он намеренно как бы растворяет свое, авторское, сознание в общей атмосфере произведения, подчеркивая тем самым, что оно составляет нераздельное целое с сознанием героев. Присуща эта особенность и Чапыгину, но и она также приобретает у него своеобразный севернорусский колорит.

Искренно удивился в повести старый мельник, услышав строгое замечание-окрик Егора Ивановича: «Людям, старик, пора перестать говорить сказки». Но на недоуменный контрвопрос старика: «Как же, милый, на свете без сказки?» (с. 191) его оппонент не нашел, что ответить. Тот же контрвопрос Чапыгин мог бы предложить и своим оппонентам, критикам «Белого скита». Собственно, он его и предложил теми рассказами о своем крае, которые были созданы уже после «Скита».

В 1911—1916 годах Чапыгин написал ряд рассказов. Рассмотрим один из них.

На связь «Последней лешни» со сказкой указывает уже название рассказа: слово «лешня» образовано от слова «леший». Появляется леший в рассказе как равноправный герой его. Порождение леса хочет отомстить старому охотнику Панфилу, который за свою долгую жизнь одних только лосей истребил не менее ста голов. Потому и «появляются» в охотничьей избушке Панфила его давно умершие брат и сын. Сидят они чинно за столом, как бы не замечая вовсе Панфила, и ведут между собой охотничью беседу, из которой Панфил узнает, что «на холмах лоси есть» (с. 328). Это «сообщение» и погубит назавтра старика. Перед ним, уже замерзающим, леший еще раз появится, «скинувшись» лосем с необыкновенно красивыми рогами. Лось поведет охотника в какую-то странную избу, в которой сидело множество «мужиков» в белых рядовках, и один из них, высокий старик, вынесет Панфилу свой приговор. Произнеся: «Ты много, Панфил, перевел зверя и птицы» (с. 333), он в наказание хотел заставить охотника пить из корчаги звериную кровь, которую тот пролил в своей жизни. То, что для охотников некоторых северных народов было бы благом, для русского обернулось наказанием. «Не выпить мне ее, господи», — последнее, что подумал перед смертью Панфил, стараясь умолить высокого старика в белой рядовке.

Заметим, что в войне лешего против охотника все в лесу явно сочувствовало лешему и, мало того, все имело возможность высказать Панфилу в глаза свое отношение к нему.

lib.pushkinskijdom.ru

«Близко совсем скрипели деревья... Они лепетали, визжали неприятное Панфилу:

— По-о-жил-ил! по-о-жи-ил!» (с. 328).

Ветер, действующее лицо многих народных сказок, тоже участвует в рассказе в этой войне сил природы против ее истребителей.

«У самой избы в верхушках деревьев возился ветер, ронял старику на голову куски мерзлого снега и напевал одно и то же:

— У-у, Панфил! Будет тебе — пожил на свете... по-о-о...

— Замри-ко сам, продувной пес! — огрызнулся Панфил...» (с. 326).

Определение «продувной» приобретает по отношению к ветру двойной смысл: во-первых, самый прямой, а кроме того, тот переносный, который весьма распространен в народной речи — «продувной мужик», значит, хитрый, а потому Панфилу нельзя отказать в меткости его выражения. Но самое интересное для нас — Панфил и ветер спорят между собою на равных, как спорили бы, к примеру, два деревенских старика. После этого уж совсем естественным выглядит обращение старого охотника к смерти незадолго до смерти: «Теперь, сватья смертушка, ты, кажется, меня в мешок поймала и вязки затянула...» (с. 330).

В этом рассказе, как и в других чапыгинских произведениях, как и — говоря шире — в произведениях других крестьянских писателей, авторское сознание неотделимо от сознания героя. Смертный приговор герою выносит не автор. Выносит сама жизнь. Своеобразная жизнь северного крестьянина, в которой силы природы играют столь важную роль. Автор же вовсе героя не осуждает — напротив, сочувствует ему. Но ни автор, ни герой не осуждают и самого приговора, понимая его справедливость — с точки зрения сил природы, очеловеченной и героем и автором. Точно так же Афонька Крень не осуждал приговора, вынесенного ему лесом.

Участие в рассказе как полноправных героев ветра, деревьев, наконец, лешего возможно благодаря слитности авторского сознания с сознанием героя. Но чем объяснить у крестьянских писателей эту слитность? Сказать просто: «влиянием народной жизни» — означало бы ответить лишь на часть заданного вопроса. Народная поэзия оказывала и оказывает влияние на самых различных писателей. Дело, очевидно, в особом восприятии ее крестьянами. Их восприятие обусловлено, несомненно, определенными условиями среды и воспитания, условиями, помогавшими им рассмотреть в сказке реальное зерно, а потому и всю сказку воспринять как реальность. Никто, надеемся, не поймет нас упрощенно. Не о темноте дремучей говорим мы, а о своеобразии крестьянского мышления, сочетающего в себе самый трезвый практицизм с самым смелым полетом фантазии. Думается, отсюда, от этого своеобразия, — реализм сказочно-фантастических произведений крестьянских писателей, таких, например, как только что рассмотренный рассказ Чапыгина. Произведений, которым, казалось бы, по всем литературным канонам надлежало быть романтическими.

И отсюда же, от своеобразия крестьянского мышления, — два начала, составляющие основы самой народной сказки: ее реализм и ее фантастику. Заметим, что своеобразная особенность мышления давала также крестьянину возможность свободно перемещать в своем сознании историческое время. Давно прошедшее, настоящее и отдаленное будущее находились в крестьянском сознании в одной плоскости и свободно переходили, переливались одно в другое. На этой свободе перемещения основано во многом то предвидение народной сказкой будущих чудес, которым так восхищался Горький. Сапоги-скороходы и ковер-самолет были как бы перемещены в народном сознании из отдаленного будущего в давно прошедшее. Но они, благодаря самой возможности перемещения, присутствовали в сознании и в настоящем, существовали в нем как

lib.pushkinskijdom.ru

постоянный спутник человека. Способность воспринимать и отображать в народной поэзии фантастическое как реальное является, бесспорно, одним из многих свидетельств тонкой, обостренной поэтичности натуры крестьянина — человека, приближенного к природе.

Рассматривая творчество Подъячева, Семенова, Чапыгина, нетрудно убедиться в том, что в их рассказах и повестях ярко ощутимо стремление воспринимать народную сказку как произведение реалистическое. Свой творческий путь они уже начинали как писатели-реалисты. С другой стороны, в произведениях Пришвина или Вячеслава Шишкова народно-поэтические мотивы и образы нередко романтизированы, что позволяет говорить о дальнейшем расширении и обогащении этими писателями тематики и образности крестьянской литературы. Необходимо также отметить и еще один аспект их творчества. Интернационалистами, собственно, можно назвать всех крестьянских писателей — в этом убеждает настрой их произведений. Но у Пришвина и Шишкова интернациональная тема приобретает особо важное значение, выдвигаясь в некоторых произведениях на самый передний план. Так, у Пришвина она уже громко звучала в очерках «За волшебным колобком» — при изображении «малых» народов Севера, и стала затем центральной в очерках «Адам и Ева» и «Черный араб», созданных на основе казахской народной поэзии. Что же касается Вячеслава Шишкова, то для его творчества интернациональная тема столь важна, что заслуживает особого разговора в главе, рассматривающей ранние произведения писателя.

2

В. Я. Шишков — писатель, который непосредственно продолжил интернациональные традиции русской классической литературы. К тому же сама жизнь писателя сложилась так, что не могла не воспитать в нем глубокое уважение к «малым» народам Сибири.

В. Я. Шишков приехал в Сибирь, как известно, еще в молодости, в начале века, и полюбил этот поэтичный край сразу и навсегда. В письмах к Г. Н. Потанину он называл Сибирь своей «второй родиной».[7] Потанин, кстати, сыграл немаловажную роль в пробуждении у начинающего писателя интереса к фольклору нерусских народов, населяющих этот край. Сам ученый «свои научные интересы сосредоточил в основном на изучении фольклора нерусских народов Сибири и Северной Азии».[8] Не случайно очерки Шишкова, первые его литературные произведения, тоже посвящены нерусским народам. Оговоримся, однако, что и к русской народной поэзии Шишков уже в те годы проявлял интерес немалый. В 1911 году и в последующие он совершал долгие и трудные поездки по Нижней Тунгуске, Лене и другим сибирским рекам, собирая произведения фольклора, как русского, так и нерусского. Тогда он собрал немало старинных русских проголосных песен, часть которых использовал позже в «Тайге», «Угрюм-реке» и других произведениях. Так, например, известные песенные строки в «Угрюм-реке»:

Уж ты, матушка, Угрюм-река,
государыня, мать свирепая...

были записаны им как раз на Нижней Тунгуске в 1911 году. В одном из писем, хранящихся в рукописном архиве Потанина, Шишков писал,

---

[7] Подробнее см.: *Бабушкин Н. Ф., Кошелев Я. Р.* Новые неопубликованные материалы из жизни В. Я. Шишкова. — Учен. зап. Томск. пед. ин-та, 1958, т. 17, с. 348.

[8] *Кошелев Я. Р.* Фольклорные материалы в архиве Г. Н. Потанина. — Там же, с. 377.

lib.pushkinskijdom.ru

обращаясь к ученому с берегов той же Нижней Тунгуски: «С болью в сердце я скажу Вам, что, увы! не осталось в памяти народной ни одной былины. Старики унесли их с собою в могилу...» [9] Очень похожую картину увидел еще лет на десять раньше Шишкова и в местах еще более отдаленных В. Г. Богораз. Он писал, что на берегах Колымы былины и исторические песни тоже почти исчезли.[10] Обратимся к еще одному свидетельству, по-своему тоже любопытному: «Этнография замечает, что в сибирское население, даже в среду простолюдинов, проникло более песен из образованных слоев. Здесь часто поются романсы, взятые из печатных песенников».[11]

В отдаленнейших местах Сибири этот процесс происходил в то время, когда всего лишь в нескольких стах верстах от столицы Российской империи — на берегах Онежского озера — русская былина еще жила полнокровной жизнью. Таким образом, край Чапыгина и его героев в начале века очень отличался от того, который воспел Шишков.

Но среди причин, объясняющих различия в отношениях двух этих писателей к своим героям, созданным на фольклорной основе, имеются и такие, которые связаны с творческими устремлениями самих писателей. Значительна, конечно, роль, которую сыграл Г. Н. Потанин в становлении писательского интереса В. Шишкова к фольклору так называемых малых народностей: тунгусов, алтайцев и других. Но при всей ее значительности главной причиной его следует, думается, считать традиции русской литературы, прививавшие русскому обществу чувство уважения к малым народам государства. Особенно показательны в этом отношении литературная и общественная деятельность В. Г. Короленко и В. Г. Тан-Богораза.

Интерес к фольклору народов Сибири Шишков сохранил на всю жизнь. Правда, по мере того как талант его креп и основным творческим методом все определеннее становился социалистический реализм, удельный вес русской национальной темы в его творчестве все возрастал. «Угрюм-река» и «Емельян Пугачев» убеждают в этом. Но не иссякало и увлечение писателя инонациональной темой. Не случайно ведь при обращении к русской истории Чапыгину потребовался Степан Разин, который, кстати сказать, многим напоминал у него Афоньку Креня, каким-то чудом переселившегося из Заонежья двадцатого века на Дон века семнадцатого, а Шишкову — Пугачев, особенно активно опиравшийся в своем восстании на «инородцев».

Очень заметна связь постепенного усиления русской темы у Шишкова с усилением реалистических элементов в его творчестве. В произведениях писателя, основанных на фольклоре нерусских народов Сибири, сильно романтическое начало. Автор включает во многие свои произведения подлинные тексты народных легенд и преданий, но корни романтизма писателя не только в них самих, но и в его отношении к ним. Вот что писал сам Вячеслав Шишков о своем отношении к Алтаю: «Алтай очень хорош. Я давно люблю его. Хочется воспеть его, прославить, но где мне взять звучных струн, где мне взять и красоту слова. Алтаю надо молиться, преклонив колени на серебряных его глазах...» [12]

В письме речь идет об определенном географическом районе. Но пусть даже на Алтае не все жители — алтайцы, все-таки не вызывает сомнений, что Шишков писал Ремизову не только о горных пейзажах, но и о конкретных обитателях этого края, и о поэзии этого народа.

---

[9] *Бабушкин Н. Ф., Кошелев Я. Р.* Указ. соч., с. 349.

[10] *Богораз В. Г.* Песни русских поречан на Колыме. — Сборник ОРЯС, т. 68. СПб., 1901, с. 66 и след.

[11] *Ядринцев Н. М.* Сибирь как колония. Изд. 2-е, СПб., 1892, с. 105.

[12] Письмо В. Я. Шишкова к А. М. Ремизову от 5—7 июня 1914 года. — ИРЛИ АН СССР (Пушкинский Дом), ф. 256, оп. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

Повесть Шишкова «Страшный кам» написана в 1919 году, т. е. уже не начинающим писателем, и высоко ценилась автором как художественное произведение.[13] При чтении повести ясно чувствуются два ее стилевых пласта: с одной стороны, откровенно сатирическое, на грани гротескного, изображение врагов кама (алтайского шамана) — кулаков братьев Брюхановых, попа Василия, подготовивших и осуществивших убийство кама. С другой стороны — фольклорный образ самого кама Чалбака, появляющегося в повести не только при жизни, но и после смерти, чтобы отомстить тем, кто лишил его жизни. О стиле и языке повести верное представление дает уже ее начало, как бы задающее общий тон:

«Бубен ходит по горам. Невидимый, звучный, бьет, бьет, бьет — ходит по горам...

Это кам камлает, духу службы служит, духа упрашивает. А курмесы, его слуги, по вершинам скачут, в невидимый бубен кулаками бьют...

Чур! Наше место свято!» [14]

Ясно ощутимый в «Страшном каме» двойной угол изображения происходящего еще заметнее у Шишкова в рассказах тунгусской темы. В рассказе «Черный час» (1920) тунгус Пиля как бы предстает перед читателем в двух ипостасях: фольклорного богатыря и жалкого с вида человечка, маленького, с непомерно большой головой. Первый Пиля существует, понятно, только в представлении о себе самого Пили. Но и в рассказе богатырь тоже живет как самостоятельный образ. Эту возможность он приобретает в произведении потому, что опирается в сознании героя на фольклор, дающий образу жизненную, почти, казалось бы, реальную силу.

«Крутятся вихри, воют шайтаны в трущобах темных; ходит ветер по вершинам, шумит тайга. Смерть. Кому смерть, а Пиле любо: да если б кругом Пили выросли ледяные горы, если б вся снеговая туча опрокинулась на землю, и бешеный ветер рвал бы с корнями лес — для Пили одна забава — встал, пошел: — эй... эй! Сторонитесь льды, прочь, крылатые, косматые вихри... Эй... Эй, — умрп, издохни, ветер, — Пиля идет!» [15]

В реальном облике Пили одна черта сближает его с героем народной сказки, как своей, родной, так и русской. Эта черта — наивность. Но в «реальной» жизни Пили она, увы, способна принести несчастному тунгусу одни только беды. Его обманывают все — от своих более хитрых соплеменников и русских торговцев до богатого якута Талимона, сманившего с собой жену Пили.

Как видим на примере рассмотренных произведений Шишкова, инонациональный фольклор привносит в них сильную романтическую струю. Повесть «Страшный кам», в которой роль фольклора особенно важна, можно назвать романтической в основе своей. В этой повести значение для нее алтайского фольклора подчеркнуто автором уже подзаголовком «повесть шаманья, алтайская» и эпиграфом, взятым из молитв алтайцев: «Будет ли так, чтоб в пуповину нашу грязь не попадала? Будет ли так, чтоб на ресницах наших не было слез?» Алтайская легенда, которую ранее писатель уже вводил в очерк о Чуйском тракте, в неизмененном по отношению к первоисточнику виде, тоже неизмененной присутствует в повести о каме. В сценах «камлания» автором также ничего не вымышлено. Убедиться в этом нетрудно, обратившись к научным источникам по этой теме.[16]

---

[13] См.: *Шишков В. Я.* О мастерстве литератора. — Смена, 1956, № 19, с. 14—15.

[14] *Шишков Вячеслав.* Страшный кам. Повести и рассказы. Изд. 3-е, доп., М., 1931, с. 9.

[15] Там же, с. 92.

[16] См., например: *Анохин А.* Материалы по шаманству у алтайцев. Л., 1924.

lib.pushkinskijdom.ru

Что же касается рассказа из тунгусской жизни и близкого к тунгусскому фольклору, в нем два различных стилевых течения существуют параллельно: реалистическое, идущее от непосредственной авторской оценки героев и событий, и романтическое, объясняемое присутствием в рассказах фольклорных элементов. Фольклор, таким образом, помогает писателю проникнуть в психологию своих — не побоимся этого определения — экзотических героев и выразить авторское отношение к ним — уважительное и даже любовное.

Обратимся к предреволюционным произведениям Шишкова русской темы. В 1916 году была написана повесть «Тайга». То, что автор опирается в ней на устное творчество русского народа, заметно сразу. В повести рассказывается бродягой Ванькой народная сказка о правде и царице-змеице, часто слышатся народные афоризмы в речи героев, звучат старинные проголосные песни. Одну из них крестьянские девушки поют хором:

Уж и где ты, ворон, побывал,
Где, черный, сполетывал?

Другая представлена в исполнении Анны. Эта, как и упоминавшаяся выше из «Угрюм-реки», тоже была записана автором в поездках по Нижней Тунгуске,[17] но за исключением первых трех строк переработана им, что придало лирической песне острый социальный смысл:

Уж ты гой еси, да ты светел месяц,
Хоть светло ты светишь,
Да не по-прежнему...
Ой, потакаешь ты,
Как ворам, плутам, разбойникам...

Поет Анна и другие народные песни. Но самым интересным и важным с точки зрения фольклорных связей повести является для нас то, что ее главный герой — тайга. Указывает на это уже ее название. Герой могуч, таинствен, мрачен и недобр к людям. Таким его представляют другие герои — и лесные бродяги, и учинившие над ними жестокую и несправедливую расправу крестьяне.

Тайга в повести выглядит романтичной:

«Не шелохнет тайга... Вот хозяин поднимается, — белые туманы, выплывайте, — вот хозяин скоро встанет из мглистого болота. Филин, птица ночная, ухай... Человек, не размыкай глаз: хозяин страшный, увидишь — умом тронешься, крепче спи... Тише, тише: хозяин потягивается, хозяин с золотого месяца когтем уголек отколупывает...» [18]

Может показаться, что причины романтического изображения объекта укладываются в фольклорное восприятие тайги героями повести. Но ведь это изображение, при всей его романтичности, и откровенно иронично в то же время. Автор подает героям хотя и преподнесенные в шутливой форме, но очень серьезные по своему характеру советы: не пытайся, человек, быть с природою запанибрата, она — это одно, а ты, двуногий обитатель тайги, — совсем другое...

О силе и мужестве человека автор тоже сказать не забывает.

«Затрещала тайга, заухала, в спор вступила с человеком: насылала медведей на его жилище, пугала лешими. Но устоял человек, все перенес, а тайгу все-таки покорил».[19]

---

[17] Песни, записанные В. Я. Шишковым в поездке по Нижней Тунгуске в 1914 году, были сразу же опубликованы. См.: Известия Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества, 1914, т. XLIII.

[18] *Шишков В.* Тайга. Барнаул, 1966, с. 24.

[19] Там же, с. 4.

lib.pushkinskijdom.ru

Казалось бы, «Тайга» Шишкова и «Белый скит» Чапыгина проблемно близки. Но у Чапыгина Афонька Крень чувствует себя частью леса, хотел бы раствориться в нем, слиться воедино с его обитателями. У Шишкова ни о каком слиянии человека с природой речи не могло быть. Потому в «Тайге» гибель старика Устина, самого разумного и доброго жителя деревни, показана совершенно иначе, чем гибель Креня. Тот перед смертью в топях как будто слышит торжественный колокольный звон скита, видит стариков в белом, вышедших к нему навстречу и протягивающих руки... В повести Шишкова главный ее герой неистово злорадствует при виде гибели человека: «„Согрешил, согрешил!“ — ликует темный рев тайги и, настегивая Устина свистом, гамом, хохотом, гонит вон из своего царства».[20] Обогащая в русской литературе тему «человек и природа», крестьянские писатели расширяли ее в различных направлениях. У Шишкова в сравнении со всеми ими природа наиболее близка народно-поэтическим представлениям о ней — она выступает у него как грозная стихийная сила, сама способная покарать своих обидчиков и не нуждающаяся в чьей-то защите.

В повести с бурей перекликается другая стихия — огненная. О том, что образу огня в произведении предстоит сыграть первостепенную роль, читатель узнает уже из эпиграфа, по-библейски мрачного, торжественного и пророческого.[21]

Однако изображение огня в повести имеет связь не только с посланиями апостолов, но и с народно-поэтическими представлениями об огне сибирских крестьян. Вот что писал об этих представлениях А. А. Макаренко: «На основании сообщений живых свидетелей можно вывести целый ряд заключений: 1) почитание огня в Сибири факт бесспорный; 2) оно тянется непрерывною сетью (пока доказано) через три округа Енисейской губернии и, теряясь в недрах глубокой старины, еще живо накануне XX столетия...» [22] Знаток сибирской этнографии и фольклора не только фиксирует факт, но и устанавливает причины: «На огонь, как на очистительное средство, смотрят... крестьяне-сибиряки трех округов Енисейской губернии... „Очищение“ при посредстве огня производится в моменты людских „болестей“, принимающих эпидемический характер».[23]

Как можно убедиться уже благодаря рассмотренному эпиграфу, автор «Тайги» возлагал на образ огня надежды именно как на «очистительное» средство. Этому образу суждено будет сыграть в литературе первых советских лет роль яркую, как его пламя, стать символом страстно ожидаемой в те годы мировой революции — вспомним хотя бы «Двенадцать» Блока. Но важно, что символ имеет, во-первых, прочные фольклорно-этнографические корни, а во-вторых, нашел свое выражение уже в предреволюционной литературе, чему одно из доказательств — «Тайга» Шишкова, произведение, тоже созданное на фольклорной основе.

Картина пожара в «Тайге» явно нарисована автором-романтиком, выросшим на народно-поэтической символике.

«„Го-го-го...“ — пронзительно и дико, то здесь, то там раздавалось лешево гоготанье, и резкий удар бича вместе с хозяйским деловитым посвистом хлестал и сек гудевший, осатанелый воздух».[24]

Или: «Головни, как сказочные жар-птицы, взвиваясь ввысь, несутся,

---

[20] Там же, с. 157.

[21] «И тогда небеса с шумом прейдут, стихии же, сжигаемы, разрушатся, земля и все дела на ней сгорят... Но мы нового небеси и новой земли чаем, где правда живет» (Второе послание ап. Петра, гл. III, ст. 10 и 13).

[22] *Макаренко А.* Почитание огня у крестьян-сибиряков Енисейской губернии. — Живая старина, вып. II, 1897, с. 253.

[23] Там же, с. 247—248.

[24] *Шишков В.* Тайга, с. 166.

lib.pushkinskijdom.ru

гонимые ветром, куда попало, и, сложив огненные крылья, садятся среди деревни».[25]

В свое время Горький нашел картину пожара у Шишкова, при всей ее яркости, перенасыщенной кошмарами: «Не лишнее ли — пожар тайги? Не лучше ли кончить на том месте, где Устин возвращается в деревню? ... А то — очень уж мрачно, кошмарно...» [26]

Но как мог автор последовать этому совету, если в повести картина пожара выражала основную идею произведения, обозначенную приведенным выше эпиграфом? Это ведь не только из уст его героя, ссыльного Андрея, вырываются взятые из народной поэзии слова об очищении Руси огнем. Это главная авторская мысль произведения, недаром автор сам подчеркнул, выделил эти слова в тексте: «И опять вспомнилась, стала мерещиться ему (Андрею, — *Г. А.*) Русь, — Русь могутная, необъятная, мрачная и дикая, как сама тайга... Все в страхе, напряженно ждет, все приникло, приготовилось: вот грядет хозяин жатвы. *Русь! Веруй! Огнем очищаешься и обелишься. В слезах потонешь, но будешь вознесена*».[27]

Вырисовывается, таким образом, четко обозначенная параллель между повестью «Тайга» и ранее рассмотренным рассказом тунгусской темы: как и в нем, романтический стиль в повести находится в прямой зависимости от фольклорного элемента в ней. Можно добавить, что и позже у Шишкова, например в «Угрюм-реке», стоит только появиться на нескольких страницах мертвой шаманке Синильге, как романтический стиль на этих страницах начинает решительно брать верх над реалистическим. Впрочем, это уже разговор особый: «Угрюм-река» — произведение соцпалистического реализма.

Заметим в заключение статьи, что очеловеченные образы стихии — бури, огня, придя в произведения Вячеслава Шишкова из арсенала народной поэзии, приобрели в них значение отточенного оружия, ибо наполнились новым, революционным смыслом. «Арсенал», как мы знаем, включал в себя и фольклор инонациональный, что для дальнейшего развития советской литературы оказалось особенно важным: творчество Шишкова помогло формированию целой плеяды писателей, сделавших основной темой своих произведений жизнь и быт так называемых малых народов нашей страны.[28] Тем самым русские советские писатели способствовали рождению и росту литературы народностей, не имевших прежде своей письменности.

---

[25] Там же, с. 160.
[26] *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 29. М., 1955, с. 357.
[27] *Шишков В.* Тайга, с. 164—165.
[28] О советских писателях интернациональной темы см.: *Шошин В. А.* Летопись дружбы. (К проблеме интернационализма в советской литературе). Л., 1971.

lib.pushkinskijdom.ru

О. В. СОЛОУХИНА

О НРАВСТВЕННО-ФИЛОСОФСКИХ ВЗГЛЯДАХ И. А. БУНИНА

В последнее время в литературоведении, особенно в западном, «узаконилось» восприятие произведения вне исторического и литературного контекста, вне познания авторской концепции, при опоре только на собственные эмоции во время чтения и свободные ассоциации «по поводу». При таком подходе к художественному произведению каждое прочтение отличается от предыдущего в той же степени, в какой неповторимы индивидуальности читателей и неповторимо время с его иерархией ценностей. В произведении не остается ничего объективного, ничего не зависящего от произвольного толкования читателя, обладающего своими собственными симпатиями, настроениями и пр. Отпадает необходимость изучать «контексты», авторский замысел, реалии, восстанавливать генеалогию произведения. А это означает не что иное, как отказ от культурного наследия — жизнь сегодняшним днем и слепое упоение этой жизнью.

Для того, чтобы смысл произведения не был размыт, для сохранения его исторической и художественной ценности необходимо пытаться приблизиться к авторской программе понимания, которая, безусловно, существует в каждом произведении, но распознается лишь при осознанном стремлении прочесть произведение адекватно замыслу его создателя. Существует прямая связь между авторской концепцией и читательским проникновением в смысл текста. Ориентирами для читателей, среди других составляющих, служат знания об основах мировоззрения автора, о той нравственно-философской подоснове, которая скрывается за художественными образами каждого большого произведения. Духовные искания художника диктуются не внешней целью — исследовать тот или иной предмет, а природной предрасположенностью к определенной области мысли. Читатель не должен оставлять без внимания и те стороны в духовном самосознании писателя, которые, с первого взгляда, и не играли основополагающей роли, так как все, в конечном счете, находит свое отражение в творчестве.

Бунин-художник был сформирован русской культурой, народным творчеством, классической литературой, которую он прекрасно знал и которая оставалась для него на протяжении всей его жизни «критерием» ценности. Но исконно национальное видение мира писателем,[1] проникновенное знание русской истории, литературы, фольклора естественно сопрягались с родственным вниманием к философским и этическим системам других народов. Человек широко образованный, Бунин свободно обращался к культурам других стран — и эти обращения оставили свой след в произведениях, повлияли на создание образов, подсказали сюжеты. Особую роль в духовном самосознании писателя играло «органическое, наследственное тяготение к Востоку»,[2] которое отметил еще Горький.

---

[1] См. об этом: *Аганов Г. М.* Проза Бунина и фольклор. — Русская литература, 1981, № 3.

[2] *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 3. М., 1955, с. 146—147.

lib.pushkinskijdom.ru

Несмотря на то что исследователи творчества не раз упоминали о влиянии на Бунина восточных философско-религиозных систем, в частности буддизма,[3] тема эта остается до сих пор неизученной. А между тем внимание к буддизму сопровождало художника в течение всей жизни, придавало своеобразные тона его мироощущению, концепциям жизни, смерти, развития личности. «Что касается Бунина, — пишет Д. В. Иоаннисян, — то увлечение буддийской философией у него не мимолетная прихоть. Он неоднократно возвращается к разработке наиболее близких ему положений этого учения во все последующие годы».[4]

Важно подчеркнуть, что толчком бунинского «пути на Восток» была Россия, стремление понять ее сущность, предугадать ее будущее, соприкоснуться с прошлым. Увлечение буддизмом было вторичным, легло на уже сформированную русской культурной традицией душу, но без его учета многое в видении мира писателем останется непонятным. При этом необходимо иметь в виду, что философия буддизма влияла на Бунина как в положительном направлении (развитие темы исторической памяти), так и в негативном (идеи фатализма в объяснении поступков человека).

Сразу же встает вопрос: может ли человек с таким чувственным восприятием мира, можно сказать, с таким сладострастным отношением к каждому мигу жизни придерживаться философии, цель которой — избавление человека от страдания путем погашения в себе всех желаний и ощущений, привязывающих нас к миру? Нет ли в этом противоречия? Нет, считает Бунин. Более того, в рассказе «Ночь» и в религиозно-философском трактате «Освобождение Толстого» он развивает взгляд, по которому истины, высказанные Буддой, могут глубоко почувствовать и пережить только люди особого склада — художники, несущие в себе «обостренное ощущение всебытия», к которым Бунин причислял и Толстого, и себя. Чувствование мира и себя в нем так велико, что переполняет личность, раздвигая границы не только пяти чувств, но и своей собственной жизни. «Да, — говорил Бунин, — чувствую в себе всех предков своих...[5] и дальше, дальше чувствую свою связь со „зверем", со зверями — и нюх у меня, и глаза, и слух — на все — не просто человеческий, а нутряной — „звериный". Поэтому „по-звериному" люблю я жизнь. Все проявления ее — связан я с ней, с природой, с землей, со всем, что в ней, под ней, над ней».[6]

Личность так велика, что не может вместиться только в себе, ей доступно помнить то, что было раньше рождения, а память мучает своей тайной — собственно, именно эти чувства и прокладывают первый мостик к буддизму с его понятием цепи рождений и смертей. Буддизм Бунин воспринял как нечто давно ожидаемое своим сознанием, как втайне лелеемую память о духовной родине. Поэтому вернее говорить не о влиянии буддизма на его творчество, а о встрече самостоятельно сформировавшихся индивидуальных взглядов художника с некоторыми сторонами учения буддизма, воспринятыми позднее.

В романе «Жизнь Арсеньева» Бунин показывает, как с «истоков дней» каждое соприкосновение с миром отзывается у Арсеньева ощущением необъятности знания, ему данного. Восприятие жизни настолько обострено, что своей жизни становится как бы мало. Память безгранично

---

[3] См.: *Долгополов Л.* На рубеже веков. О русской литературе конца XIX—начала XX века. Л., 1977, с. 319; *Михайлов О.* Строгий талант. М., 1976, с. 245.

[4] *Иоаннисян Д. В.* Природа, время, человек у А. П. Чехова и И. А. Бунина. — В кн.: Русская литература XX века. Калуга, 1973, с. 66, прим.

[5] Ср. с записями Л. Толстого: «...я, Лев Толстой, есмь временное проявление Толстых, Волконских, Трубецких, Горчаковых и т. д.»; «...всякое живое существо носит в себе все черты (или возможность их) всех предков...» (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., юбилейное издание, т. 55. М., 1937, с. 248, 249).

[6] Лит. наследство, т. 84, кн. 2, 1973, с. 302.

lib.pushkinskijdom.ru

простирается, томит смутными воспоминаниями о предшествующих рождениях. Писатель наделяет своего героя ощущением принадлежности «к миру океанскому, тропическому», о чем он «знал уже в детстве, рассматривая картинки с финиковыми пальмами»: «В тамбовском поле, под тамбовским небом, с такой необыкновенной силой вспомнил я все, что я видел, чем жил когда-то, в своих прежних, незапамятных существованьях, что впоследствии, в Египте, в Нубии, в тропиках мне оставалось только говорить себе: да, да, все это именно так, как я впервые „вспомнил“ тридцать лет тому назад!» [7]

Многое в восприятии Арсеньева можно назвать буддийским — это и отсутствие чувства начала и конца жизни, и «воспоминания» о бесчисленных предшествующих перерождениях; ощущение единого потока бытия («нет никакой отдельной от нас природы, каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей жизни») и обманчивость земных желаний («вечно манящая и вечно обманывающая нас земля»). Так зарождались эти чувства в юном Арсеньеве (а стало быть, мы можем сказать, и в Бунине), чтобы уже в ранних рассказах воплотиться в мучительные поиски целостной философской системы.

Ранний Бунин — это путь к самому себе. Его рассказы довольно велики по объему, в них обилие риторических конструкций, философские вопросы обращены непосредственно к читателю. Движение «к себе» у Бунина можно определить как движение от «скуки жизни» к ее самодовлеющей радости, от восприятия мира как данного, устоявшегося к бесконечному упоению каждым мигом своего бывания на земле.

В ранних рассказах заложены все образы, которые будут развиты впоследствии. На раннем этапе невозможность примирения со смертью, непознанная тайна жизни, словом, вопросы, которые мучают писателя своей неразгаданностью, носят еще общечеловеческий характер. Но постепенно поиски писателя расширяются, наполняются духом иных философских систем, в особенности буддийского Востока.

В рассказе «Тишина», написанном в 1901 году, развиваются восточные мотивы слияния с миром и обретения в этом спокойствия: «Мне кажется, что когда-нибудь я сольюсь с этой предвечной тишиной, у преддверия которой мы стоим, и что счастье только в ней» (т. 2, с. 239). Обретение покоя и счастья в слиянии со всебытием мира характерно для буддизма и других восточных религий — брахмаизма, индуизма. Слова «предвечная тишина» наиболее точно передают понятие об этом покое.

Сознавал ли сам Бунин, что многие тона его мироощущения, свойственные, сразу скажем, не только буддизму, но и другим мировоззренческим системам, — чувство в себе всех своих предков, вера в циклы перерождений, жажда слияния со всем миром, понимание трагической зависимости между любовью, желаниями и страданьем, — совпадают с идеями проповедей Будды? Да, безусловно, судя по его высказываниям, многочисленным ссылкам на тексты учения, охотным пересказам легенд из жизни Будды. Но встает вопрос: когда же он сознательно обратился к буддизму, какие книги читал, есть ли конкретные подтверждения его интереса?

Вероятно, толчком обращения к буддизму послужило увлечение молодого Бунина толстовством и Толстым, воззрения которого были близки индийской философии. Впервые в творчестве Бунина слова «Будда — учитель человечества» произносит толстовец Каменский, герой раннего рассказа «На даче» (1895). Через сорок с лишним лет в «Освобождении Толстого» Бунин соотнесет свои взгляды на жизнь, смерть, основные моменты бытия с «буддийскими» высказываниями Толстого.

---

[7] *Бунин И. А.* Собр. соч. в 9-ти т., т. 9. М., 1966, с. 37. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

lib.pushkinskijdom.ru

Не последнюю роль сыграло и всеобщее увлечение Востоком, охватившее творческую интеллигенцию на рубеже веков. В те годы интенсивно переводились книги о философиях и религиях Индии (научные труды Макса Мюллера, Г. Ольденберга), публиковались отрывки из Упанишад, изречения Будды и сказания о его жизни. Появилась целая плеяда русских буддологов: Ф. Щербатской, С. Ф. Ольденбург, О. О. Розенберг. В произведениях А. Белого, А. Блока, Д. Мережковского, Вл. Соловьева решался вопрос о судьбе России в зависимости от победы Востока или Запада, которые выступали как нравственно-этические категории, имеющие символическое значение.

Существовали и социальные причины обращения Бунина к буддизму: они в общественных условиях начала XX века. Исследователи не раз писали о трагических настроениях русской интеллигенции в годы реакции после революции 1905 года. Осознание несовершенства сущего, потребность в новом положении вещей и полная невозможность как-то изменить действительность — не этим ли духовным состоянием части русской интеллигенции можно объяснить влечение к мистицизму, к восточным религиям, которые проповедовали избавление от тягот жизни не путем социальных перемен, а погашением в себе всех стремлений, отречением от всякой деятельности? Настроения эти очень волновали М. Горького, который в статьях 1905—1910 годов горячо призывал избавиться от «азиатского пессимизма», захлестнувшего литературные круги России, и возродить «упрямую веру в правду, вечную жажду справедливости, революционный задор и беспредельную отвагу».[8]

Бунин, как можно судить по произведениям и архивным материалам, воспринимал буддизм со специфически художнической точки зрения, принимая и используя все наиболее близкое его натуре, мировосприятию и не вдаваясь в те сложнейшие умозрительные положения, относительно которых и буддологи, по признанию Ф. Щербатского, «блуждают в потемках».[9]

По цитатам, отголоскам в бунинских произведениях можно определить, что он любил читать больше всего из обширной буддийской литературы. Это книги, с которыми Бунин не расставался: Сутта-Нипата,[10] наиболее древняя часть буддийского канона, и исследование Г. Ольденберга «Будда. Его жизнь, учение и община».[11]

Определяющее значение для формирования взглядов художника сыграло путешествие на Цейлон, длившееся с середины декабря 1910 года до середины апреля 1911 года. Узнавание самого себя, встреча лицом к лицу с философией, к которой был предрасположен с детства, осознание ее значения для своей жизни — вот одновременно и внутренний мотив, подвигнувший Бунина на это путешествие, и результат его.

В Государственном Орловском музее И. С. Тургенева, где хранится большая часть архива Бунина, находятся десятки книг, путеводителей, тетрадей с переводами, сделанными В. Н. Муромцевой-Буниной и племянником писателя Н. А. Пушешниковым. Бунин тщательно готовился к каждому своему путешествию. Его путевые заметки о Цейлоне — сохранилось всего несколько пожелтевших листов — это яркие зрительные впечатления, стремление зафиксировать увиденное объективно, беспристрастно. Правда, писатель не может удержаться, чтобы не послать пле-

---

[8] Цит. по: *Войтоловский Л.* Азия или Европа? Киев, 1922, с. 9.

[9] Современная оценка буддизма и всех его противоречий дана в книге: *Кочетов А. Н.* Буддизм. М., 1983.

[10] Сутта-Нипата. Сборник бесед и поучений. Буддийская каноническая книга, переведенная с языка пали на англ. язык д-ром Фаусбеллем. Русский перевод и предисловие Н. И. Герасимова. М., Издание Товарищества А. А. Левинсона, 1899.

[11] *Ольденберг Г.* Будда. Его жизнь, учение и община. Пер. с нем. Изд. К. Т. Солдатенкова, М., 1884.

lib.pushkinskijdom.ru

мяннику лилово-синие лепестки священного цветка с жертвенника Будды с просьбой: «Сохрани».[12]

Изучение географии, истории и литературы стран буддийского Востока быстро отозвалось. Именно после поездки Бунин начал свободно, на память цитировать высказывания Будды. В 1912 году он подписывает одну из своих фотографий словами чуть перефразированной буддийской сутты: «Да будут счастливы все существа, и слабые и сильные, и видимые и невидимые, и родившиеся и не рожденные еще».[13]

Бунин увидел и пережил многое во время путешествия. Письма его с Цейлона были, как никогда прежде, «проникнуты силой и страстью».[14] Всю жизнь он будет помнить эту поездку. Цейлон теперь навсегда войдет в его произведения — это и город «Царя царей», и «Ночь отречения», и «Готами», и «Соотечественник», и другие рассказы. Через пять лет, в 1915 году, Бунин записывает в дневнике: «Тихий, теплый день. Пытаюсь сесть за писание. Сердце и голова тихи, пусты, безжизненны. Порою полное отчаяние. Неужели конец мне как писателю? Только о Цейлоне хочется написать...» [15]

Во время трехнедельного плавания через Индийский океан к Цейлону Бунин пережил редкие мгновения жизни, когда все незначительное уходит и человек оказывается близок к постижению истины. Духовный переворот Бунина подобен арзамасскому ужасу Толстого. Но у Бунина постижение истины произошло не через ужас, тоску и неимоверный страх, а через радостное причащение.

Герой рассказа «Соотечественник» (1916) Зотов совершил подобное путешествие, и потрясение, которое он испытал, навсегда связало его жизнь с Востоком: «... ведь это же мы, арийцы, залезшие после Тибета в тропики, породили это ужасающее в своей непреложной мудрости учение...» (т. 4, с. 404).[16] И затем горячо начинает уверять, что «„вся сила в том“, что он уже видел, чувствовал индийские тропики, может быть, тысячи лет тому назад, — глазами и душой своего бесконечно давнего предка... он испытал чувства необыкновенные на пути сюда... „Зрелище нового мира, новых небес раскрывалось передо мною, но мне казалось... что я уже видел их когда-то“... доносилось до нас горячечное дыхание нашей страшной Прародины» (т. 4, с. 404).

Известно, что существовал в жизни реальный прототип Зотова и героя одного из «Невыдуманных рассказов» Вересаева. Но, по замечанию В. Н. Афанасьева, Бунин наделил Зотова чертами, «идущими от мировосприятия, свойственного самому автору».[17] Ромен Роллан, прочитав рассказы «Соотечественник» и «Братья», пишет своей корреспондентке: «Само же его (Бунина, — *О. С.*) сознание, я чувствую, пронизано (вопреки его собственной воле) духом необъятной, непостижимой Азии».[18]

В 1925—1926 годах Бунин возвращается к лирико-философским новеллам, характерным для начала его пути, и создает два рассказа, навеянные путешествием на Цейлон, — «Воды многие» и «Ночь», в которых выражена наиболее определенно система его философских взглядов, претворенных в художественную форму. «Воды многие» — запись тех мыслей и чувств, которые испытал герой-автор во время трехнедельного плавания через Индийский океан, — Бунин называл одним из своих «самых лучших писаний» (т. 5, с. 529). Все внимание героя сосредоточено на

---

[12] Государственный музей И. С. Тургенева в Орле, № 14, инв. 950.
[13] Сутта-Нипата. Сборник бесед и поучений, с. 48.
[14] *Муромцева-Бунина В. Н.* Жизнь Бунина. Париж, 1958, с. 58.
[15] Русская литература, 1979, № 2, с. 152.
[16] Судя по всему, Бунин поддерживал теорию «единства начального пути» славян и индусов, выдвинутую Н. К. Рерихом.
[17] *Афанасьев В. Н.* И. А. Бунин. Очерк творчества. М., 1966, с. 257.
[18] Лит. наследство, т. 84, кн. 2, с. 375.

lib.pushkinskijdom.ru

его внутреннем состоянии: «...казалось, душа всего человечества, душа тысячелетий была со мной и во мне» (т. 5, с. 316). У героя рассказа «Воды многие» раздвигаются границы памяти, он, постигая ту единую жизнь, которая «совершает свое таинственное странствование через тела наши» (т. 5, с. 318), приобщается к вечной жизни, вечному времени, вернее, даже отсутствию времени, к Всебытию.

Рассказ «Ночь» автобиографичен. Об этом Бунин писал в «Освобождении Толстого». Рассказ этот знаменателен и тем, что показывает постоянство размышлений Бунина, связь его ранних произведений с поздними. Ситуации, воспроизведенные в рассказах «Туман» (1901) и «Ночь» (1925), совпадают во многих деталях. Но в раннем рассказе Бунин ставил вопросы, мучившие его отсутствием ответов, теперь же он стремится до конца разобраться в своем восприятии жизни, в своем мироощущении. Действие (действие мысли) в обоих рассказах происходит глубокой ночью, перед рассветом. Почему состояние, охватившее героев рассказов, возможно только ночью, в предутренние часы? Герой «Тумана» не знает: «Я не понимаю молчаливых тайн этой ночи, как и вообще ничего не понимаю в жизни» (т. 2, с. 233). Герой «Ночи» отвечает: «Что есть ночь? То, что раб времени и пространства на некий срок свободен, что снято с него его земное назначение, его земное имя, звание, — и что уготовано ему, если он бодрствует, великое искушение: бесплодное „умствование“, бесплодное стремление к пониманию, то есть непонимание сугубое; непонимание ни мира, ни самого себя, окруженного им, ни своего начала, ни своего конца» (т. 5, с. 300).

Не всем, однако, дано прикоснуться к «великой тайне мира». Для этого необходим и определенный душевный настрой — чувство печали и одиночества, — и определенная чувствительность натуры. Герой «Ночи» предельно искренне высказывает свое представление о мире как о бесконечном потоке бытия. Подчеркнем снова, что собственно авторское чувствование мира как бы находит опору в буддийской философии. «Мое рождение никак не есть мое начало», — пишет Бунин, затем цитирует слова Будды: «Я помню, что когда-то, мириады лет тому назад, я был козленком». И продолжает: «И я сам испытал подобное... Но ведь так вероятно, что мои пращуры обитали именно в индийских тропиках. Как же могли они, столько раз передававшие своим потомкам и наконец передавшие и мне почти точную форму уха, подбородка, бровных дуг, как могли они не передать и более тонкой, невесомой плоти своей, связанной с Индией? Есть боящиеся змей, пауков „безумно“, то есть вопреки уму, а ведь это и есть чувство какого-то прежнего существования, темная память о том, например, что когда-то древнему пращуру боящегося постоянно грозила смерть от кобры, скорпиона, тарантула». И добавляет уже вполне определенно: «Мой пращур обитал в Индии» (т. 5, с. 300, 301).

Но ведь именно об этом, с мукой недоумения и неверия в свои собственные ощущения, спрашивал себя герой Бунина в ранних рассказах: «Где я был до той поры, в которой туманилось мое тихое младенчество?

— Нигде, — отвечаю я себе...

— Нет. Я не верю этому, как не верю и никогда не поверю в смерть, в уничтожение. Лучше скажи: не знаю. И незнание твое — тоже тайна» («У истока дней» — т. 2, с. 311).

Согласно буддийской философии, кажущееся единство личности рассыпается при ближайшем рассмотрении на единичные элементы. Эти элементы Будда называл дхармами. Дхармы вступают в бесконечные комбинации, но есть то реальное, что стоит за комбинациями мгновенных элементов, из которых состоит эмпирический мир, — «Я». Бунин, переживая эти мысли в себе, находит несколько иные слова для выражения той же сути: «...каждый миг того, чем я жил здесь когда-то,

lib.pushkinskijdom.ru

оставлял, таинственно отпечатлевал свой след как бы на каких-то несметных, бесконечно малых, сокровеннейших пластинках моего Я — и вот некоторые из них вдруг ожили, проявились. Секунда — и они опять меркнут во тьме моего существа... Но, может быть, есть нечто, что не подлежит даже и видоизменению, не подвергается ему не только в течение моей жизни, но и в течение тысячелетий?» (т. 5, с. 303—304).

Совпадают мысли Бунина с буддийскими представлениями и во взгляде на начало и конец жизни. Вот как объясняет Ф. Щербатской «колесо бытия» (сансара): «... духовный мир наш, и прежде всего элемент сознания, не исчезнет из круговорота жизни с нашей смертью. Он проявится вновь в другой форме и в другом месте».[19] «Разве я уже не безначален, не бесконечен, не вездесущ?» — спрашивает себя, желая в этом утвердиться, герой Бунина (т. 5, с. 303). Перечень «совпадений» можно было бы продолжить, но главное, на наш взгляд, заключается в том, что в произведениях, целиком построенных на «буддийских» положениях, эти последние служат определенной авторской концепции личности. Развитая в рассказах «Ночь» и «Воды многие» философская точка зрения незримо присутствует как взгляд на жизнь, смерть, характеры героев в произведениях, написанных после путешествия.

Рубеж 1910-х годов многие исследователи справедливо считают переломным в творчестве Бунина. Среди других причин начала нового периода в эволюции писателя нельзя не назвать его реакцию на глубокие социальные перемены, происходившие в России в начале века, которые стали особенно явными в период революции 1905 года. Распространено мнение, что Бунин воспринимал мир через «запахи и краски», а не через «войны, революции, социальные сдвиги».[20] С этим трудно согласиться, так как художник по самому характеру своего призвания не может остаться в стороне от «войн и революций», тем более происходящих в России, судьба которой — главная тема каждого русского писателя. Другое дело, что остро чувствуемые писателем социальные «сдвиги» не прямо отражались в его творчестве, а опосредованно: реакция на события, происходившие в России, была столь велика, что изменила поэтику писателя и авторское отношение к своим героям.

В рассказах 1910-х годов заметно приглушение авторского голоса, лирически-публицистических отступлений, что так часто встречалось в ранних рассказах. Все идеи и мысли выражаются только через поступки героев. Объем рассказов стягивается, как шагреневая кожа, они превращаются в притчу о судьбах людских. Действительность — Россия, деревня, уездный город — та же. Но дух рассказов становится иным.

Достоевский в «Дневнике писателя» заметил: «Надо изображать действительность, как она есть, — говорят они, тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства».[21] Появление такой определяющей идеи у Бунина становится особенно очевидным, если сравнить два произведения на один сюжет, написанные в разные годы: рассказы «Два странника» (1887—1889) и «Весенний вечер» (1914).

Событийную сторону обоих рассказов можно изложить в двух словах: мужик убил случайно встретившегося на постоялом дворе прохожего, чтобы забрать деньги. Но если для характеристики раннего рассказа этих слов, в общем-то, хватает, то, обращаясь к более позднему произведению, видим, что все тут не так уж просто. Огромная разница между двумя рассказами состоит в свободе выбора поступков героев

---

[19] *Щербатской Ф.* Философское учение буддизма. Пгр., 1919, с. 18.
[20] *Долгополов Л.* Указ. соч., с. 291.
[21] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. художеств. произв., т. 11. М.-Л., 1929, с. 77—78.

lib.pushkinskijdom.ru

в первом случае и в отсутствии этой свободы во втором, в случайности убийства в «Двух странниках» и в его закономерности и неотвратимости в «Весеннем вечере».

Рафаила из «Двух странников» влечет жажда завладеть деньгами, и он ими завладевает; он повинуется желанию, которое у него возникло лишь тогда, когда он увидал кредитки, которые «шуршали, словно накрахмаленные».[22] В рассказе «Весенний вечер» акценты смещены. Желания не появляются у героев произвольно, они предначертаны. С первых строк охватывает читателя тревожная дрожь затишья перед грозой. Что-то должно произойти. Идет старик в «чуть розовый» весенний вечер. Кругом — спокойно и тихо, даже чересчур. Нищий заходит в дом, где хозяйка «тайком подторговывала водкой». А там его ждет мужик, он сам еще не знает, что он именно его-то, этого старика, ждет, но уже страстным нетерпением перед чем-то бесповоротным наполнена его душа. «Где таскался?» — сразу в упор спрашивает мужик нищего, как знакомого своего, нутром уже чувствуя будущее страшное родство по убийству, смерти. И дальше — лихорадочные вопросы мужика (как будто он как можно больше хочет узнать про нищего) и полное, необъяснимое повиновение нищего, слабо что-то бормочущего. Ничего не говорится о его чувствах, очевидно, он понял, что происходит нечто неподвластное разуму: «Нищий сидел смирно, неслышно, прислоняясь к темному простенку, и лица его почти не было видно» (т. 4, с. 251—252). Слова «брат» и «убью» произносятся в середине их тревожной беседы. Тимошка, нищий из «Двух странников», тоже в последнюю минуту, умоляя Рафаила не убивать прохожего, обращается к нему: «Братик, родной...» — т. е. бессознательно взывает к всеобщей сущности человека, к изначальному братству и родственности друг другу.

«А теперь пой стих, а то убью сейчас! — крикнул мужик. — Мне с тобой скушно». Не скушно, конечно, а муторно, тоска от того, что все равно произойдет. «Дрожащим, скромным, но привычным голосом нищий запел из темноты: „Жили-были братья ро́дные, Богом Христом братья сводные...“» (т. 4, с. 253). Еще одно напоминание о милосердии, о другой правде и свободе, противоположной року. И последний разговор — оба, как бы повинуясь чьей-то высшей воле, совершают неизбежный ритуал. «Хорошо, — с безумной покорностью проговорил мужик. — Я тебя убью». Покорность — кому? Нищий, «прямо стоя в темноте, широко и медленно перекрестился» — тоже «безумная» покорность: чего бы ему, казалось, не встрепенуться, не позвать хозяйку, которая — всего-то — во двор вышла. Он — молчит. И когда все было кончено, мужик шел по темному ровному полю. «Ладанку, сорванную с креста нищего, он крепко держал в кулаке. Потом вдруг швырнул в темные взметы» (т. 4, с. 255). Убийство совершено — что-то сильнее разума повелевало сделать это, он — сделал, а деньги «руки жгут», оставить их у себя невыносимо. Мужик никуда не может уйти от своей судьбы. Он не хочет убивать (вспомним мольбу: «Отдай добром, — брат, ро́дный... Остатний раз тебе говорю...»), а убивает. Это трагедия. Стоит спросить себя: мог ли он хоть задуматься на минуту, убивать ему нищего или нет? Почему Саня Диесперова из «Чаши жизни» вышла замуж за Селихова, а не за отца Кира? Мог ли Хвощинский не сойти с ума от любви к Лушке, если «обречены» они «на грусть в сем мире лжи и зла»? Герои рассказов 1910-х годов повинуются страшным, непонятным самим внутренним импульсам. В рассказе «При дороге» Устин, отец Парашки, убил жену из ревности. У Парашки в 14 лет произошла «роковая» встреча с «вором-мещанином». Он взглянул на нее, и его твердый взгляд вызвал в ней бессильную покорность. Во время второй встречи

[22] Лит. наследство, т. 84, кн. 1, с. 142.

lib.pushkinskijdom.ru

с «вором», спустя три года, Парашка «растерянно оглянулась и попыталась вспомнить: что это она должна сделать сейчас?» (т. 4, с. 198). Казалось бы, она убежит с Никанором, но она, послушная неизбежной и необъяснимой воле, в амбаре, «сделав большой шаг, неумело, но изо всей силы ударила его в висок замком» (т. 4, с. 199).

Итак, изменилось авторское ви́дение мира. В рассказах 1910-х годов Бунин не дает своим героям права и свободы выбора, они не испытывают нравственных мучений и сомнений, столь знакомых нам по русской литературе, поэтому действие не добавляет новых штрихов к нашему пониманию души героя или хотя бы смысла его поведения. Завязку и конец поступка мы не можем найти ни в характере героя, ни в обстоятельствах, порожденных его социальным происхождением. Необъяснимый и трагический шаг героя не является реализацией внутреннего состояния души его, а обнаруживает присутствие иной, повелевающей силы — рока, закона, управляющего поступками людей. В этом содержится ответ на вопрос, почему критики (современники) часто упрекали Бунина в «рассудочном и холодном отношении к изображаемому миру» (т. 4, с. 474). Писатель никогда не рассудочен и не холоден, он — страстен, он мучается, показывая власть судьбы над душами людей, незащищенность их перед потоком предначертанного. Все герои Бунина несут в себе чувство своего пути: свершается только то, что должно свершиться. Именно в этом кроется своеобразие поэтики рассказов Бунина.

Конечно, вера в судьбу издавна была свойственна человеку. Недаром так живы пословицы: «Чему быть, того не миновать», «Так на роду написано». Но между славянским понятием судьбы и буддийской «кармой» есть существенная разница. В понимании славян судьба влияет, в основном, на рождение, бракосочетание и смерть — на срок жизни человека. Это понятие касается главным образом общего течения жизни — сопутствует или нет человеку удача, «талан». Судьба «оторвана» от человека, он к ее решениям никакого отношения не имеет.

Буддийская карма — совокупность всех, даже незначительных деяний, которые ты совершаешь в этом мире, — отличается прежде всего тем, что твоя судьба сотворена тобою же, но в предшествующих рождениях (отсюда — герой Бунина часто «вспоминает», что же он должен сделать). Буддийская карма — «активная», причем власть ее распространяется на бесчисленное число перерождений. Она заставляет человека совершать поступки даже против его воли. Но при том что «рок», тяготеющий над героями Бунина, может напоминать буддийскую карму, не думаем, что следует так уж настойчиво определять его «специфику». Фатализм свойствен и исламу, и даже славянскую веру в судьбу Горький называл «азиатским наследием».[23] Здесь важно другое: вера в предрешенность всего происходящего освобождала писателя от социальной трактовки поступков героев, позволяла ему уйти от описания тех назревающих событий, приближение которых он безусловно чувствовал, страшился их и именно поэтому в своих произведениях обращался к вневременным ситуациям (особенно ярко эта черта проявится в период творчества в эмиграции, когда писатель будет воссоздавать русскую действительность только по воспоминаниям).

В рассказах 1911—1916 годов обычно переплетаются несколько мотивов, которые в основе своей утверждают одну истину — об изначальной трагичности человеческого бытия. Истоки трагичности исходят из положений, которые сходны с буддийскими: кратковременность жизни, призрачность ее, случайность появления на земле и полная неоцененность людьми цели и факта своего появления («Худая трава», «Копье господне», «Легкое дыхание», «Чаша жизни» и др.). Но необходимо до-

[23] *Горький М.* Статьи 1905—1916 годов. Пг., 1918, с. 184.

lib.pushkinskijdom.ru

бавить, что у нас есть основания усматривать в авторском видении мира буддийскую окраску, зная о его духовных переживаниях во время путешествия на Цейлон, о его приверженности к буддийской философии и, с точки зрения всего пути Бунина, к осознанию сходства между его собственным мироощущением и мироощущением буддиста.

Трагическое звучание каждому действию человека, его пребыванию на земле придает и чувство постоянно присутствующей смерти. Чувство это сопровождало Бунина всегда, и не оно ли было одним из внутренних толчков обращения к буддизму: «Я всю жизнь живу под знаком смерти — и все-таки всю жизнь чувствую, будто я никогда не умру» (т. 5, с. 301). Бунин не раз говорил, что одно из побуждений к творчеству — «одолеть то, что называется моей смертью» (т. 5, с. 307). Стремясь избавиться от иссушающего страха ее, Бунин в дальнейшем обратится к учению Толстого и в «Освобождении Толстого» расскажет о постепенно пробуждавшейся жажде слияния со всем миром у Толстого и в конечном счете об открывшейся ему истине, которая «освобождает» от самой смерти и от ее страха: «освобождение», по мысли Толстого, заключается «в разоблачении духа от его материального одеяния, в воссоединении Я временного с вечным Я» (т. 9, с. 33). Постепенно у Бунина сложилась концепция двух типов личности. Стремление к «освобождению» свойственно лишь особому роду людей, к которым Бунин относил Толстого и себя: «Это люди, одаренные великим богатством восприятий, полученных ими от своих бесчисленных предшественников, чувствующие бесконечно далекие звенья Цепи, существа, дивно (и не в последний ли раз?) воскресившие в своем лице силу и свежесть своего райского праотца, его телесности» (т. 9, с. 48—49).

Другая «порода» людей, не осознающая неотвратимость смерти, не способна ощутить единство с миром, оценить счастье своего пребывания на земле. Обобщенные, символические образы людей, лишенных дара чувствовать смерть, страх ее, появляются в первых «восточных» рассказах Бунина. Это европеец из рассказа «Братья» и господин из Сан-Франциско из одноименного рассказа. «Братья» (1914) — первый рассказ после путешествия, место действия которого Цейлон, «Господин из Сан-Франциско» — рассказ, тоже во многом связанный с Цейлоном. Работал Бунин над ним в деревне, но мысли его, судя по записям в дневнике, возвращались и возвращались к его поездке, хотя с тех пор прошел уж пятый год.

Конечная цель путешествия господина из Сан-Франциско — Япония, страна буддийского Востока. Но если в рассказе «Братья» Цейлон — географическое место, где проповедуется буддийская истина и где можно побывать и даже жить, как живет герой рассказа — рикша, но так и не открыть для себя знания цели существования, то сам образ жизни господина из Сан-Франциско (и до, и во время путешествия) означает, прежде всего, невозможность для людей этой «породы» почувствовать верность буддийских истин.[24] Бунин подчеркивает типичность героев, создает обобщенные и вместе с тем глубоко индивидуальные образы. При всем сходстве двух героев в восприятии жизни между ними есть и различия. Англичанин из «Братьев» — это как бы размышляющий господин из Сан-Франциско, он понимает бесплодность и бесчувственность своей души, всю тщетность попыток придать своей жизни видимость смысла. «Мы все... спасаясь от собственной тупости и пустоты, бродим по всему миру...» (т. 4, с. 277). Как бы иллюстрацией к его размышлениям служит подчеркнуто подробное описание суеты жизни господина из Сан-

[24] Чуть позже, в 1916 году, Бунин снова обращается к теме поездки на Цейлон, которая приобретает символический смысл возможности приобщения героя к его духовной прародине («Отто Штейн», «Соотечественник»).

lib.pushkinskijdom.ru

Франциско и ему подобных: «...накинув фланелевые пижамы, пили кофе, шоколад, какао; затем садились в ванны, делали гимнастику, возбуждая аппетит и хорошее самочувствие, совершали дневные туалеты...» (т. 4, с. 309—310).

В рассказе «Братья» та же тщетность земных деяний, но присутствует уже знание выхода из бессмысленности, выхода в виде буддийских истин, указывающих «настоящую» цель жизни. Идея братства заключена в эпиграфе к рассказу, взятом из Сутты-Нипаты: «Взгляни на братьев, избивающих друг друга. Я хочу говорить о печали». Полностью сутта звучит так: «Кто в руки взял жезл, тот нагоняет страх, взгляни на людей, избивающих друг друга, я хочу говорить о печали, как я изведал ее».[25] Бунин убрал те слова, которые слишком явно соотносились с содержанием рассказа (англичанин взял жезл и нагонял страх) и заменил слово «люди» на слово «братья».

«Братья» — одно из крайне редко встречающихся у Бунина рационально выстроенных произведений. В нем виден прием, перенесенный без изменения из «Сутты-Нипаты», любимой книги Бунина, откуда заимствованы и многочисленные высказывания Возвышенного в тексте рассказа. Прием этот заключается в следующем: в Сутте-Нипате многие истины излагаются в виде диалога, спора между Совершенным и Марой (Мара — олицетворение страстей, злой дух, искуситель, пытавшийся соблазнить самого Гаутаму). В Сутте-Нипате есть два следующих один за другим изречения: «„Кто имеет сынов, тот имеет радость от сынов — так говорил лукавый Мара. — Кто имеет стада, тот имеет радость от стад, ибо звенья бытия — радости людей, и тот, у кого их нет, не имеет и радостей". Но так сказал Совершенный: „Кто имеет сынов, тот имеет и заботу от сынов; кто имеет стада, тот имеет и заботу от стад, ибо звенья бытия — причина людских забот; у кого их нет, у того нет и заботы"».[26]

Вот на таком противопоставлении мудрости Будды неискоренимым желаниям, порожденным жизнью, и строится рассказ. В нем тем самым создаются особые отношения на уровне «автор—читатель»: автор сообщает читателю о пути избавления от страданий и при этом показывает всю невозможность для человека следовать ему. Каждое событие в жизни рикши комментируется заповедью или словами Возвышенного. Рикша «испугался и удивился, услыхав о смерти отца, — он думал, что это будет еще не скоро. Но, верно, был он слишком взволнован другою любовью, которая сильнее любви к отцам. „Не забывай, — сказал Возвышенный, — не забывай, юноша, жаждущий возжечь жизнь от жизни, как возжигается огонь от огня, что все страдания этого мира, где каждый либо убийца, либо убиваемый, все скорби и жалобы его — от любви"» (т. 4, с. 259). Или: рикша жует бетель, похожий на кусочек кремня. «Не убивай, не воруй, не прелюбодействуй, не лги и ничем не опьяняйся, заповедал Возвышенный» (т. 4, с. 262).

Невозможность последовать справедливым словам Возвышенного и бесконечность «ошибок» слабого человека, трепещущего от жажды любви и искушаемого лукавым Марой, — в этом, как это отражено в Сутте-Нипате и в рассказе Бунина, вечный закон жизни. «Преступное чувство любви», приносящее скорбь и страдание, Бунин называет неотъемлемой частью человеческого существования, которую может унести лишь смерть. Так в рассказах Бунина звучит лейтмотив — при точном знании, как избавиться от страдания, при уже указанном пути — вечная обреченность людей на бесконечные страдания. А не было бы этой любви? Это просто невозможно — так уж мир устроен, если прибегнуть к спасительной формулировке. «Я, братец, так люблю ее, — говорит капитан из

[25] Сутта-Нипата. Сборник бесед и поучений, с. 36.
[26] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

«Снов Чанга», — что даже боюсь своей любви: для меня весь мир только в ней, — ну, скажем, почти в ней, — а разве так полагается? Да и вообще, следует ли кого-нибудь любить так сильно?.. Разве глупее нас с тобой были все эти ваши Будды, а послушай-ка, что они говорят об этой любви к миру и вообще ко всему телесному — от солнечного света, от волны, от воздуха и до женщины, до ребенка, до запаха белой акации!» (т. 4, с. 377). Почему в счастье всегда есть привкус горечи, боязни потерять его и почти верное знание, что потеряешь? Бунин пишет: «Наша любовь... чего стоит один вечный страх потери любимого?» (т. 6, с. 15). Но ведь указан путь, поверь в него — и ты свободен от страха, от боли и страдания. «Нужно жить так, как будто не живешь», — говорят буддисты. «Святая истина о страдании, монахи, такова: рождение есть страдание, старость есть страдание, болезнь есть страдание, смерть есть страдание, соединение с немилым есть страдание, разлука с милым есть страдание, недостижение желаемого есть страдание — короче говоря, пятерная привязанность к земному есть страдание... Святая истина об уничтожении страдания, монахи, такова: уничтожение этой жажды через полное уничтожение желаний...»[27] Ничего не желать, ни к кому не привязываться, никого не любить — ведь чем больше любви, тем больше страдания. Указанный древним индийским учением путь спасения абсолютно противоположен жизненному пути героев Бунина, которые вовлечены в страдания стихийными силами природы, предначертанностью судьбы и никогда от него не откажутся. Во многих произведениях Бунина (да и не во всем ли его творчестве?) наблюдаем противоречие: писатель, с одной стороны, показывает своим героям (и читателю) путь спасения, который заключается в уничтожении «привязанностей», с другой стороны, с необыкновенной изобразительной мощью воссоздает совершенство личности, которое и состоит в полном самопожертвовании, в полном отказе от себя во имя любви и сострадания. В том, что в этих главных вопросах Бунин остается с традициями русской литературы, и содержится «спасительный яд» противоречий его творчества.

Обращение к буддизму было необходимо писателю, чтобы, как это ни парадоксально, еще интенсивнее, острее ощущать радость бытия, величие, необоримость любви и заражать этими чувствами читателя. Бунин создает в своих произведениях конфликт между кажущейся верностью буддийских истин и опровергающей их жизнью. Этот конфликт был свойствен и личности самого писателя. «После обеда, — пишет Галина Кузнецова, — разговаривали в кабинете о Будде, ученье которого И. А. читал мне перед тем. От Будды перешли к жизни вообще и к тому, нужно ли вообще жить и из каких существ состоит человек. И. А. говорил, что дивное уже в том, что человек знает, что он не знает... и что жаль ему, что он не положил всю свою жизнь „на костер труда“, а отдал ее дьяволу жизненного соблазна. „Если бы я сделал так — я был бы одним из тех, имя которых помнят“. Но... Ананде было сказано Буддой: „Истинно, истинно говорю тебе, ты еще много раз отречешься от меня в эту ночь земных рождений“...» (Разговор происходил, когда Бунин писал «Жизнь Арсеньева»).[28]

В послереволюционный период заметно усилился интерес Бунина к Востоку. Именно в самые горячие годы революции, когда Бунин, по его признанию, ничего, кроме газет, и читать не мог, религия буддизма предлагала писателю философию, которой можно было отгородиться от мучительных проблем современности. Не случайно единственный художественный рассказ, написанный в Одессе в 1919 году, «Готами» — ле-

[27] *Ольденберг Г.* Будда. Его жизнь, учение и община. Изд. 4-е, М., 1905, с. 163—164.

[28] Лит. наследство, т. 84, кн. 2, с. 290.

lib.pushkinskijdom.ru

генда о девушке, направленной на путь истинный в среду Братии желтого облачения (буддийская монашеская община). Один из первых эмигрантских рассказов «Ночь отречения» — легенда о человеке, стремящемся к Благословенному: «Как дождевая капля с тугого листа лотоса, скатывается с меня Желание!» (т. 5, с. 39). В этих рассказах, обрамляющих самый тревожный период в жизни Бунина, как бы воплощено его недостижимое и в те, и в иные годы желание — обратиться только к вечным вопросам бытия, быть свободным от любви, привязанностей, страданий...

«В обители высокой радости живем мы, ничего в этом мире не любящие и подобные птице, которая несет с собой только крылья» (т. 5, с. 25) — этими словами заканчивается рассказ «Готами». Но Бунину не удалось, в отличие от героев своих первых эмигрантских рассказов, оторваться от земных тревог, от России и быть свободным в своем духовном полете. Вечным и постоянным для него были тоска по Родине и неотрывная принадлежность русской культуре, земле, народу.

Национальный характер, национальное ви́дение мира, отражающееся в произведении, так же как и этико-философские взгляды писателя, складываются под влиянием комплекса причин, среди них — глубокий интерес к культурам других стран и народов. Нравственно-философская подоснова творчества писателя заслуживает серьезного, фундаментального исследования, часть которого должна быть посвящена стремлению писателя «познать тоску всех стран и всех времен». Только при таком подходе будет понят истинный смысл произведений Бунина.

lib.pushkinskijdom.ru

О. И. ФЕДОТОВ

РИФМА И СТИХ

(У ИСТОКОВ РУССКОЙ СТИХОВОЙ КУЛЬТУРЫ)

Может ли стих обходиться без рифмы, а рифма без стиха? Является ли рифмующееся созвучие отличительным признаком стихотворной речи? Как соотносятся друг с другом рифма и стих генетически, исторически и типологически?

Русская поэзия искони связала свою судьбу с рифмой. Русские поэты не мыслили себе творчество — самый процесс движения поэтической мысли — без ее активного участия:

О чем, прозаик, ты хлопочешь?
Давай мне мысль, какую хочешь:
Ее с конца я завострю,
Летучей рифмой оперю,
Взложу на тетиву тугую,
Послушный лук согну в дугу.
А там пошлю наудалую,
И горе нашему врагу!

(А. С. Пушкин — «Прозаик и поэт»)

С другой стороны, уже в XVIII веке А. Кантемир в силлабике и М. Ломоносов в силлабо-тонике наперекор сложившейся традиции предприняли опыты белого стиха. Причем оба ориентировались на другую традицию — античную. Античная поэзия, как известно, не знала рифмы, а коль скоро она появлялась случайно, самопроизвольно, это считалось погрешностью против строгих правил поэтики. Но античный, не знающий рифмы стих белым назвать нельзя. *Белый* стих (vers blanc (фр.) или blank verse (англ.)) есть стих со стертой, уничтоженной рифмой,[1] т. е. стих, в котором отсутствие рифмы осознается на фоне ее неукоснительного, обязательного присутствия. Нарушение привычного, а потому кажущегося естественным признака стиховности[2] производит ничуть не менее резкое впечатление, чем введение нового, доселе незнакомого поэтического приема.

Размышляя о взаимодействии поэзии и прозы, о принципах описания текста и о природе художественного приема, который с точки зрения структурального анализа целесообразнее рассматривать «не как отдельную материальную данность, а как функцию с двумя или, чаще, многими образующими», Ю. М. Лотман приходит к весьма любопытным и ставшим теперь вполне очевидными положениям. «Художественный эффект „приема“, по его мнению, — всегда отношение (например, отношение текста к ожиданию читателя, эстетическим нормам эпохи, привычным сюжетным и иным штампам, к жанровым закономерностям)».[3] Поэтому отказ Пушкина от рифмы в стихотворении «Вновь я посетил...»

---

[1] *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966, с. 59.

[2] А таковым русская рифма успела стать в пору господства досиллабических и силлабических виршей, в которых она была единственным или ведущим стихообразующим признаком, недаром А. Кантемиру пришлось энергично доказывать, что «в сочинении стихов наших можно и без рифм обойтися» (*Кантемир Антиох.* Собрание стихотворений. Л., 1956, с. 488—489, см. также с. 408).

[3] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970, с. 121.

lib.pushkinskijdom.ru

современники воспринимали иначе, чем просто отсутствие приема. «В эпоху, когда читательское сознание, воспитанное на поэтической школе Жуковского, Батюшкова, молодого Пушкина, отождествляло романтическую поэтику с самим понятием поэзии, художественная система „Вновь я посетил...“ производила впечатление не отсутствия „приемов“, а максимальной их насыщенности. Но это были „минус-приемы“, система последовательных и сознательных, читательски ощутимых отказов».[4]

При восприятии белых стихов читателя подстерегал эффект обманутого ожидания, резкость воздействия которого находилась в прямой зависимости от нормативности привычного рифменного канона. По мере накопления корпуса произведений, написанных белым стихом, значимость отсутствия рифмы соответствующим образом понижалась, хотя и не исчезала совершенно, поскольку «погоду» в русской поэзии делал все же стих рифмованный.

Тем же закономерностям, но лишь в системе отдельного произведения подчиняется взаимодействие рифмованных и так называемых «холостых» стихов в узком терминологическом значении этого понятия (т. е. исключая нерифмованные стихи, предусмотренные строфической схемой: ахах, хаха, хавав, аа ха ха ха... ааха и пр.):

Был крепок стих, как рафинад.
Свистал хоккейным бомбардиром.
Я разучился рифмовать.
Не получается.

(А. Вознесенский — «Иронический элегия, родившаяся в весьма скорбные минуты, когда не пишется»)

Возможно, впрочем, и обратное соотношение, когда в качестве нормативного фона оказывается белый стих, а эффект обманутого ожидания производят рифмованные пассажи. Классический пример — пушкинский «Борис Годунов». Наиболее ответственные в идейном либо эмоциональном отношении тирады действующих лиц трагедии, отмеченные неожиданной на фоне белого пятистопного ямба рифмовкой, выделяются словно курсивом, т. е. приблизительно так же, как «внезапные» холостые стихи в рифмованном тексте. Не забудем при этом, что к середине 20-х годов, когда создавался «Борис Годунов», белый ямбический пятистопник только связывал свою судьбу с серьезными драматургическими жанрами, в первую очередь с трагедией исторической тематики.

Параллельно с пушкинским «Борисом Годуновым», впервые публично прочитанным 12 октября 1826 года в доме Веневитиновых, был написан «Ермак» А. Хомякова, прочитанный там же на следующий день. Оба произведения оказались схожими не только в жанровом и тематическом отношении, но и со стороны метрической формы, в основе которой был белый пятистопный ямб. Ближайшим образцом для того и другого мог послужить перевод шиллеровской «Орлеанской девы» (1817—1821), выполненный Жуковским.[5] О справедливости этого предположения свиде-

[4] Там же, с. 122. Ср. также утверждение Ю. И. Минералова: «Неупотребление рифмы (белый стих) на фоне культуры рифменного стиха — также факт эволюции рифмы» (*Минералов Ю. И.* О путях эволюции русской рифмы. — Учен. зап. Тартуского ун-та, вып. 420. Tartu, 1977, с. 57).

[5] Истоки пушкинского белого пятистопного ямба установить не так-то просто. Сам поэт ссылается на Кюхельбекера как на своего предшественника: «У нас первый пример оному (стиху, — *О. Ф.*) находим мы, кажется, в „Аргивянах“» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. VII. Изд. 3-е, М., 1964, с. 165). Отрывки были напечатаны в 1824—1825 годах, но стих трагедии полиметричен; основной корпус постоянно перемежается фрагментами иного метрического состава. Почему-то Пушкин не упоминает ни Жуковского («Орлеанская дева», 1817—1821), ни Катенина («Пир Иоанна Безземельного», поставлен на сцене в 1821 году). По-

lib.pushkinskijdom.ru

тельствует, во-первых, то, что у всех трех поэтов пятистопный ямб не однороден: у Жуковского он «разбавляется» 4-стопным ямбом и 4-стопным хореем, иногда с дактилическими окончаниями («Ах! Почто за меч воинственный...»), и совсем незначительными прозаическими вставками; у Пушкина — довольно пространными фрагментами прозы; у Хомякова — эпизодическими вкраплениями 6- и 4-стопных ямбических строк; во-вторых, и это для нас самое любопытное, во всех трех произведениях монополия белого стиха нарушается неожиданным подключением рифмованных тирад (как правило, их произносят в патетических монологах главные действующие лица в самые напряженные моменты действия). Наибольший художественный резонанс получило мощное создание пушкинского гения, окончательно и бесповоротно определившее основное жанрово-тематическое амплуа данного размера. Вот почему рифмованные фрагменты в монолите белого стиха пушкинской трагедии не только не бледнели в читательском сознании, но, наоборот, с течением времени, по мере того как представление о стихотворной форме трагедии почти автоматически связывалось с белым пятистопным ямбом, становились все более яркими и контрастными.

Вышесказанное убеждает нас в том, что наряду с белым стихом необходимо выделить стих *безрифменный*, который отличается также отсутствием рифмы, но отсутствием абсолютным, не предполагающим сколько-нибудь значимых ассоциаций ни в творческом акте, ни в художественном восприятии. Так, античный стих совершенно не знает рифмующих созвучий — не знает не потому, что не хочет их употреблять или отказывается от них сознательно, а просто потому, что не знает.

Означает ли сам факт существования безрифменного стиха в античной поэзии, что рифма не может считаться непременным условием стиховности? Ответить на этот вопрос гораздо сложнее, чем кажется. Во-первых, метрический стих, хотя мы и называем его стихом, не вполне покрывается этим понятием в том теоретическом объеме, который мы вкладываем в него сегодня. Лишь отделившись от музыки, перестав быть песней и противопоставив себя прозаической структуре, он становится стихом в собственном смысле. Путаница усугубляется как всегда терминологической аберрацией: для обозначения членов относительно поздней оппозиции «стих—проза» мы пользуемся традиционной античной терминологией, сначала переосмыслив ее, а затем переиначив и свое представление об исконных реалиях, ею обозначаемых. Во-вторых, как утверждают авторитетные исследователи,[6] рифма, неведомая античной поэзии, была частой и желанной гостьей (в виде гомеотелевта) уже в древнегреческой риторической прозе, которая, видимо, находилась в иных, более близких, чем в новое время, отношениях со стихом.

Здесь проблема поворачивается к нам другой своей гранью: возможна ли рифма вне стиха? С. Аверинцев склонен употреблять этот термин в самом строгом смысле. Он сознательно разводит явления, лежащие, так сказать, на входе и на выходе длительной эволюции, в начале и в конце процесса возникновения рифмы. Поэтому звуковой повтор

следний особенно настаивал на своем приоритете: «...вопреки истине, благовестители „Орлеанской девы“ Жуковского уверяют, что это будет нечто неслыханное по новому стихосложению на театре русском, когда на нем уже игран „Пир Иоанна Безземельного“, написанный именно англо-немецким, или романтическим, размером» (Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. СПб., 1911, с. 34).

Но еще раньше, в 1810 году, Востоков перевел белым пятистопным ямбом фрагмент (260 строк) из трагедии Гете «Ифигения в Тавриде». По-видимому, это и есть первое применение стиха в *драматургии*. В лирических жанрах он был известен уже Ломоносову. (За данное примечание автор признателен В. Е. Холшевникову).

[6] См.: *Аверинцев С. С.* Традиция греческой «диалектики» и возникновение рифмы. — В кн.: Контекст. 1976. М., 1977, с. 81—99.

lib.pushkinskijdom.ru

или «чисто фонический феномен украшающего вторения звуков существовал... „всегда"; его „рождение" совпадает попросту с „рождением" первобытной культуры слова и есть событие доисторическое. Другое дело — регулярная стиховая рифма; ее первое появление в пределах европейской литературной традиции совершается... при свете истории, его можно рассматривать и анализировать, выясняя, какие содержательные предпосылки обусловили это формальное новшество».[7]

Если стать на предлагаемую точку зрения, то придется допустить, что «рождение» рифмы никакой не процесс, а моментальное возникновение, подобное рождению Афродиты из пены морской или, еще лучше, Афины Паллады из головы Зевса со всеми ее атрибутами и функциями.[8] Такой одномоментный прецедент связывается в статье с ранневизантийским церковным гимном «Акафист Богородице», составленным, по мнению автора, в интервале между 431-м и 626-м годами.

Диаметрально противоположный взгляд на взаимоотношения рифмы со стихом демонстрирует автор другой новейшей работы А. Чернов. Он вполне допускает существование рифмы вне стиха, называет такую рифму лексической и даже дает ей претендующее на научную строгость определение, набранное внушительным крупным шрифтом: «Метаморфоза образа (или значения слова), возникающая в процессе звукового сравнения пары слов и обусловленная сходством звучания и несовпадением семантики, называется лексической рифмой».[9]

В отличие от Аверинцева, Чернов продлевает рифменную эволюцию в «доисторические» времена. Оспаривая попытку Д. Самойлова определить явление рифмы через рифменное ожидание,[10] А. Чернов подчеркивает, что оно значительно моложе рифмы и «исторически... могло возникнуть лишь после установки на рифмовку стихов и, видимо, окончательно сформировалось после появления первых канонизированных систем рифмовки. Оно следствие упорядоченности рифмовки, заданной заранее или осознанной читателем после первых строф. Причем сильнее всего рифменное ожидание в канонизированных формах стиха; слабее, когда поэт варьирует порядок рифмовки; еще слабее, когда поэт рифмует вне всякой системы и не каждый стих. Но именно в последнем случае рифма звучит ярче всего, неожиданней, а ее смысловая роль выражена отчетливей» (с. 176). Рифменное ожидание — свойство «рифмы стиха» или, иначе, «композиционной сигнальной рифмы», также получившей в статье Чернова свое определение: «Это занимающий определенную позицию в стиховом тексте вертикальный звуковой повтор, который употребляется как явление инструментовки стиха и как сигнал несинтаксического параллелизма» (с. 181). Происхождение рифмы исследователь представляет следующим образом: 1) вначале стихи сопоставлялись посредством синтаксического параллелизма или — в классическую эпоху античности — канонизированного размера, 2) затем на определенных местах стихоряда (в начале или в конце) появляется сигнальная, так называемая эмбриональная рифма (прарифма), 3) «Позже в литературном стихе место прарифмы занимает лексическая рифма, которую знали и раньше, но как систематический композиционный звуковой повтор не использовали» (с. 183).

Таким образом, оба типа рифмы — лексическая и стиховая — оказываются не только различными (эта мысль настойчиво повторяется), но

---

[7] Там же, с. 81.

[8] См.: *Жирмунский В.* Теория стиха. Л., 1975, с. 245—246.

[9] *Чернов Андрей.* Штрихи к двум портретам рифмы. — Литературная учеба, 1978, № 5, с. 176—184. Далее ссылки на эту работу даются в тексте. См. также: *Чернов А.* У истоков русской рифмы. — Лит. газ., 1977, 7 дек.

[10] См.: *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. М., 1973, с. 13—14.

lib.pushkinskijdom.ru

и изолированными друг от друга явлениями. Рифма как целостное единство искусственно расщепляется: один тип представляет ее материальные, т. е. количественные и качественные параметры, другой — функциональные, т. е. композиционно-организующие. Так что вопрос о раздельном существовании рифмы и стиха решается, можно сказать, автоматически: лексическая рифма всегда существовала как вне, так и до стиха, тогда как композиционная рифма, призванная служить сигналом для сопоставления стихов, естественно, элемент сугубо стиховой системы.

При таком подходе помимо диалектики нарушается и принцип объективности, что, в свою очередь, ведет к недооценке исторической изменчивости изучаемого явления.[11] Нельзя поэтому не согласиться с М. Л. Гаспаровым, который усматривает в статье А. Чернова не столько «штрихи к двум портретам рифмы», сколько «автопортрет рифмоведения», т. е. явное смещение акцентов с «объекта» на «субъект» исследования.[12] Проекция современных представлений на материал многовековой давности искажает историческую перспективу и приводит к произвольным выводам, касается ли дело генезиса рифмы или самой ее типологической сущности.

Таким образом, говорить о рифме, возникшей до стиха, так же неправомерно, как совершенно отказывать в рифменном достоинстве нерегулярным гомеотелевтам. В первом случае звуковой повтор, качественно и количественно совпадающий с рифмой, еще не может быть ею назван, поскольку ему не ведомы ее стиховые функции, во втором, напротив, он уже не может ею не быть, ибо указанные функции, пусть нерегулярно, но достаточно явственно определяют его специфические свойства. Основная трудность, по-видимому, заключается в том, чтобы определить момент перехода (метаморфозы) звукового повтора в рифму. Возможно ли это?

Если определяющим признаком рифмующегося созвучия признать его участие в метрической композиции стиха, то совершенно ясно, что возникновение рифмы непосредственно связано с возникновением и развитием стихотворных форм достаточно строгой метрической организации. Но, в свою очередь, формирование стихотворной речи такого рода отнюдь не является одномоментным событием, и потому точки отсчета как для самого стиха в целом, так и для одного из его основных элементов — рифмы, нет и быть не может. Рождение рифмы, следовательно, длительная эволюция, в процессе которой окказиональный звуковой повтор постепенно приобретает преднамеренность, равномерность и регулярность, после чего становится действенным метрическим импульсом, т. е. рифмой в собственном смысле. Вот почему бесплодны поиски какого-либо конкретного единичного прецедента, «открывающего» традицию рифмовки в контексте той или иной национальной, региональной и мировой литературы. Процесс эмбрионального развития рифмы в каждой стране протекает схоже и в то же время оригинально, в соответствии с языковой просодией, первичными формами фольклорного и литературного стиха, влиянием — в той или иной мере — иноземных традиций.

В русской литературе стих и рифма как таковые образовались одновременно. Их взаимосвязь и взаимообусловленность самоочевидны. В полной мере стих стал стихом (виршами), а рифма рифмой (краесогласием) в начале XVII века.[13] До этого рубежа и стих и рифма разви-

[11] См.: *Томашевский Б. В.* Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., 1959, с. 70.

[12] *Гаспаров М.* К автопортрету рифмоведения. — Литературная учеба, 1978, № 5, с. 185—187.

[13] См.: *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973, с. 26—33; *Гаспаров М. Л.* Оппозиция «стих—проза» и становление русского лите-

lib.pushkinskijdom.ru

вались эмбрионально.[14] Все попытки выявить и теоретически обосновать твердые, сколько-нибудь сопоставимые с современными представлениями формы стиха в произведениях устного народного творчества[15] и русской средневековой литературы[16] позитивных результатов не дали и не могли дать, поскольку сама оппозиция «стих—проза» еще не поселилась в сознании древнерусского человека,[17] в лексиконе которого не было даже обозначающих ее терминов. Но переживалась или не переживалась указанная оппозиция, объективно она уже складывалась, развивалась в пределах эмбриональной стихопрозы устной и письменной довиршевой поэзии, представлявшей собой сложный синтез структурных элементов стиха и прозы в слитном, синкретически-нерасчлененном виде, противоборствующих, доминирующих либо отступающих — соотносительно — в зависимости от жанровой и стилистической природы памятников.[18] Таким образом, до XVII века русская литература не знала еще ни стиха, ни прозы в строгом смысле, но это не значит, что не было предпосылок их возникновения и дальнейшего развития. Те элементы речевой организации, которые осознавались в качестве «украшений» и тем самым способствовали отделению речи художественной, «искусной», от нехудожественной, бытовой, могут рассматриваться как потенциально стихотворные.

Первичным и наиболее существенным признаком эмбриональной стиховности является выделенность на передний план системы окказиональных повторов: звуковых, словесных и фразовых. Звуковые повторы — самые элементарные. Но именно они, постепенно приобретая регулярность, преднамеренность и превращаясь в собственно рифмы, становятся первопричиной стиховой сегментации.

Русская рифма уходит своими корнями в толщу устного народного творчества; почти каждый фольклорный жанр в той или иной мере знаком с нею. Можно выделить два противостоящих друг другу типа рифмующихся созвучий.

Первый тип — «пословичная» рифма; ее основанием служит преднамеренная игра слов, возникающая в веселой стихии живой разговорной речи, т. е. преимущественно в тех жанрах устного поэтического творчества народа, которые характеризуются шуточным, несерьезным содержанием: в пословицах, поговорках, загадках, скоморошьих прибаутках, а также отдельных элементах шуточной и плясовой песни и сказки.

Рифма первого типа выступает функционально как фактор смысловой (тематической) композиции. С другой стороны, она устанавливает и некоторую линейную дискретность речи, членит ее на отдельные относи-

---

ратурного стиха. — В кн.: Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky. The Hague—Paris—Mouton, 1973, с. 325—327.

[14] См.: *Федотов О. И.* 1) Рифма и фольклор. — В кн.: Вопросы теории и истории литературы. Казань, 1971. (Учен. зап. Казанского гос. пед. ин-та, вып. 72); 2) О соотношении структурных элементов стиха и прозы в древнерусской литературе (критико-библиографический очерк). — В кн.: Вопросы литературы. Художественный метод. Художественное своеобразие, вып. 9. Владимир, 1975.

[15] *Штокмар М. П.* Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952.

[16] *Панченко А. М.* Указ. соч., с. 3—26; *Федотов О. И.* О соотношении структурных элементов стиха и прозы..., с. 3—25.

[17] *Гаспаров М. Л.* Оппозиция «стих—проза» и становление русского литературного стиха, с. 325. Ср. также: «...само различие между поэтическими и прозаическими разновидностями художественной речи предшествует осмыслению и утверждению этого различия. Каждая эпоха имела свое понимание „поэзии" и „прозы", свою оценку их отличительных признаков. Ошибочно было бы с позиций нашего понимания „поэзии" решать вопрос о поэтическом или прозаическом характере произведений более чем тысячелетней давности...» (*Брагинский И. С.* Об истоках различения поэзии и прозы (на примере двух памятников древнегреческой письменности). — Народы Азии и Африки, 1969, № 4, с. 138—139).

[18] Подробнее см.: *Федотов О. И.* Фольклорные и литературные корни русского стиха. Владимир, 1981.

lib.pushkinskijdom.ru

тельно соизмеримые симметрические отрезки, т. е. выступает частично в обычной для рифмы метрообразующей роли:

Замок
пригож клетью,
а задок
плетью.[19]

Где был сад,
тут стал ад,
а где море,
там горе.
(с. 92)

Зять
любит взять,
а тесть
любит честь.
(с. 108)

Жена
да муж —
змия
да уж.
(с. 104)

Сава
смешит,
а саван
страшит.
(с. 141)

Варлам
ломит пополам,
а Денис
со всяким делись.
(с. 87)

Характерно, что пословичная рифма, как правило, продуцирует кряду не более четырех эмбриональных стихов. Построенные по принципу параллелизма или антитезы краткие изречения делятся обычно на два или четыре сегмента. При этом подавляющее большинство пословиц, поговорок и загадок вообще обходится без рифмы, а среди рифмованных нередки случаи «холостых» стихов: [20]

Сиди
криво,
а суди
прямо.
(с. 140)

Аз
выколю глаз,
который мн пить
зазирает.
(с. 75)

Ср.: Аз
пью квас,
а коли вижу пиво,
не пройду его мимо.
(с. 75)

Столь нестабильная эпизодическая рифмовка (к тому же легко предположить ее усиление под влиянием рифмованной книжной поэзии позднейшего времени), не будучи регулярной, не могла служить решающим фактором стиховой сегментации. Так что напрашивается более осторожный вывод: разнообразные звуковые повторы — результат каламбурной словесной игры в малых жанрах говорного фольклора, предвосхищающие всевозможные типы современных рифмующих созвучий, являли собой лишь одно из потенциальных средств стихотворной речи, постепенное накопление которых привело в конце концов к тому, что в начале XVII века они обрели регулярность, преднамеренность, обязательность и, получив таким образом роль и значение рифмы как таковой, стали первопричиной расщепления эмбриональной стихопрозы на собственно стихи и собственно прозу.

Более длинные «рифмические цепи» содержатся в самом, как принято считать, «прозаическом» жанре русского фольклора — сказке: «Только слышит в лесу шумит, трещит. Идет Верлиока, ростом высокой, об одном глазе, нос крючком, борода клочком, усы в пол-аршина, на голове щетина, на одной ноге, в деревянном сапоге, костылем подпирается, сам страшно ухмыляется».[21] Несмотря на трудности в исторической атрибуции сказочных текстов (вернее, в определении степени их соответствия гипотетическим «пратекстам»), которые не отличаются твердостью и устойчивостью текстов былин, песен, пословиц, поговорок, загадок, и тем более заговоров, можно предположить, что сама отчетливость рифменной установки, характерная для пословичной традиции, легла здесь на

[19] Старинные сборники русских пословиц и поговорок, загадок и проч. XVII—XIX столетий. Собрал и приготовил к печати П. Симони, вып. I—II. СПб., 1899. Далее пословицы и поговорки цитируются по этому изданию.

[20] См. также: *Самойлов Д.* Указ. соч., с. 67.

[21] *Халанский М. Е.* Сказки. — В кн.: История русской литературы, т. I. М., 1908, с. 143—144.

lib.pushkinskijdom.ru

традицию иного рода, главным завоеванием которой является именно многократность звукового повтора.

Второй тип эмбриональной русской рифмы — «авторифма» [22] — созвучия, спорадически возникающие на конце синтаксически параллельных речевых отрезков в результате фонетического соответствия морфологически однородных слов. Созвучия эти лишь условно могут быть названы рифмой, так как по сравнению с предыдущим типом их композиционно-смысловая функция едва заметна: параллельные фонетически, грамматически и синтаксически слова оказываются параллельными, почти тождественными и в семантическом отношении; эвристический эффект от их взаимодействия ничтожен, мысль как бы топчется на месте, происходит классификация уже известных явлений, а не узнавание новых. При этом, конечно, следует помнить, что способы и цели художественного познания в древнерусской литературе существенно отличались от способов и целей художественного познания в литературе нового времени. Для средневекового поэтического мышления характерна «следующая гносеологическая идея: истина не познается из анализа отдельных частных явлений — частные явления возводятся к некоторым истинным и наперед данным общим категориям, которые мыслятся как первичные. Акт познания состоит не в том, чтобы выявить частное, специфическое, а в процессе отвлечения от частного, возведения его к общему и в итоге — всеобщему. Такое сознание определило и специфику рифмы... Подбор ряда слов с одинаковыми флексиями воспринимался как включение этого слова в общую категорию (причастие определенного класса, существительное со значением «делатель» и т. д.), то есть активизировал рядом с лексическим грамматическое значение. При этом лексическое значение являлось носителем семантического разнообразия, суффиксы же включали рифмующиеся слова в единые семантические ряды. Происходила генерализация значения. Слово насыщалось дополнительными смыслами, и рифма воспринималась как богатая».[23]

Обильные монорифмические созвучия нанизывались на единый синтаксический стержень, однако не в поисках новых смыслов, а ради расширения и углубления загодя известной истины. Прогрессивный момент [24] при рассредоточенном и непостоянном взаимодействии близких по смыслу, пусть и созвучных, слов был крайне незначительным, элементарным. Как результат риторического, а не стихотворного задания, такое взаимодействие продуцировало скорее «гомеотелевты», чем полноценную развитую рифму.

Что же касается композиционно-метрической функции, то ее удельный вес с увеличением кратности повтора пропорционально возрастает и достигает необходимого качественного порога в сфере книжной поэзии, когда преднамеренный и достаточно регулярный звуковой повтор обособится графически и уже «официально» тем самым выделит собственно стиховой ряд. Предпосылки этого знаменательного процесса, отчасти, возможно, ускоренного косвенным влиянием старших иноязычных стиховых культур, находим в протяжной песне, былине, заговоре и других жанрах отечественного фольклора, серьезное содержание которых не дает повода для каламбурной игры слов. Например, в исторических песнях:

Как у нас было на Волге: не черным-то зачернелось,
Не черным-то зачернелось, не белым-то забелелось,

---

[22] «Авторифмой» условно именуются созвучия, автоматически возникающие в синтаксически параллельных конструкциях, в отличие от «пословичных» рифм — результата преднамеренной звуко-смысловой игры слов.

[23] См.: *Лотман Ю. М.* Указ. соч., с. 156—157. Ср.: *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е, доп., Л., 1971, с. 123—136.

[24] См.: *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965, с. 60.

lib.pushkinskijdom.ru

Не белым-то забелелось, не красным-то закраснелось,
Не красным-то закраснелось, зачернелось на Волге,
Зачернелось на Волге Стеньки Разина собранье,
Забелелися на Волге Стеньки вольны парусочки,
Закраснелися на Волге Стеньки вольного стружочки.
Что не гром на Волге грянул, Стенька Разин слово молвил,
Стенька Разин слово молвил: вы, ребята, не робейте,
Вы гребите, не робейте, своей силы не жалейте.

(«Стенька Разин и его сын»)[25]

В подобных идеально-параллельных стихах появление столь же параллельных созвучий просто неизбежно; закрепление же их на конце ритморяда — дело случая и, может быть, в какой-то мере следствие неосознанного стремления к гармонии, к более упорядоченному ритмическому членению.[26]

Оба типа фольклорной рифмы стилистически противоположны, но ввиду жанрового синкретизма, который отличает памятники фольклора, они свободно могли уживаться в рамках одного произведения.

Пословичная рифма, которая в отличие от случайной «авторифмы» была явно преднамеренной, искомой и эстетически ощутимой, составила фольклорную традицию рифмовки, обособленно и относительно независимо бытовавшую параллельно с книжной традицией вплоть до конца XIX—начала XX века, когда обе эти традиции совпали в своем развитии.

Трудно провести четкую грань между графически выделенным и невыделенным стихом, между эмбрионом рифмы и рифмой; она, эта грань, существенна и приемлема лишь для периодизации литературного процесса: с одной стороны, многосистемная, эмбрионально-синкретическая художественная речь, представляющая собой функциональный синтез элементов стиха и прозы, с другой стороны, односистемная стихотворная речь, свободная от прозаической речи и структурно противоположная ей.

Самые разнообразные памятники русской довиршевой литературы: и те, в которых преобладают структурные элементы будущей прозы (летописные сказания, эмоциональная деловая письменность), и те, в которых доминируют структурные элементы будущего стиха («Слово о полку Игореве», «Задонщина», «Слово о погибели Русской земли»), не свободны от созвучий,[27] количество, качество и функция которых определяются, в принципе, эмоционально-смысловым содержанием того или иного произведения в каждом конкретном случае. Значительно скромнее здесь роль иных внешних факторов (скажем, творческой индивидуальности автора и т. п.), столь важная и существенная в последующие эпохи.

Наряду с ведущей книжной традицией рифмовки, в основе которой лежит «авторифма», существовала и развивалась фольклорная традиция, характеризовавшаяся каламбурными созвучиями так называемой пословичной рифмы, питательной почвой для которой была разговорно-речевая стихия демократических низов общества. Преобладание одной из них, а точнее допущение второй, развивающейся подспудно, «незаконно», определялось стилистически. Особенно характерны два случая такого рода отступления от господствующей тенденции: в первом случае исключительную роль сыграла творческая индивидуальность Даниила Заточника, что, в целом, не типично для строго регламентированного литера-

[25] *Миллер В. Ф.* Исторические песни русского народа XVI—XVII вв. Пгр., 1915. № 296, с. 712.

[26] См. также: *Федотов О. И.* Рифма в русской народной песне. — В кн.: Вопросы русской литературы. М., 1971, с. 106—116. (Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина, № 455).

[27] Экономя место, не привожу примеров, которыми богата, например, статья М. Л. Гаспарова «Оппозиция „стих—проза" и становление русского литературного стиха» (см. с. 325—326). См. также соответствующие главы в моей книге «Фольклорные и литературные корни русского стиха».

lib.pushkinskijdom.ru

турного процесса средневековья; победа фольклорной рифмы в сатирической литературе XVII века во втором случае была обусловлена резкой определенностью стилистического (пародийного) задания, а также тем, что ее творцами были уже не в порядке исключения, но в массе своей представители близких народу слоев населения, оппозиционных враждебному им миру государственной и церковной верхушки.

Таким образом, в XVII веке первые русские поэты-виршевики уже имели две развитые стилистически дифференцированные традиции рифмовки, на интенсивном фоне которых они могли воспринять и оценить соответствующий опыт польских стихотворцев.

Процесс возникновения русской рифмы — это одновременно и процесс возникновения русского стиха. Вопрос о первичности рифмы или стиха, подобно пресловутому вопросу о первичности яйца или курицы, метафизичен, а потому без учета диалектики развития взаимосвязанных и взаимообусловленных явлений, составляющих эту пару, неразрешим.

Рифма в русской поэзии возникла как результат длительного и сложного взаимодействия двух ее эмбриональных модификаций: [28] первый тип нес с собой преимущественно определенность рифменного импульса, преднамеренность словесной игры, активную роль в тематическом развертывании текста, т. е. композиционно-смысловую функцию, второй тип — регулярность, постоянство синтаксической позиции, акцентную и слоговую однородность, активную роль в сегментации речевого потока на соизмеримые отрезки (на стихи и строфы), т. е. композиционно-метрическую функцию.

Обе композиционные функции рифмы — метро- и смыслообразующая — в принципе обратно пропорциональны, хотя практически и совмещаются, играя в каждом конкретном случае, соотносительно, более или менее заметную роль.

Так, по-видимому, протекал *процесс* возникновения русской рифмы.

---

[28] Б. П. Гончаров удачно сравнивает происхождение русской рифмы с рекой, «в которую вливались два потока — фольклорная рифма (по преимуществу, рифма в пословицах и поговорках и скоморошьих виршах) и рифма в старших русских стихах, где она была сначала следствием синтаксической урегулированности (параллелизмов и т. п.)» (*Гончаров Б. П.* Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973, с. 131—132). Здесь, правда, требуется небольшое уточнение: эти два потока обозначились уже в пределах устного народного творчества, но один из них, однако, совпал с аналогичным явлением в эмбриональной стихопрозе довиршевой литературы, которую Б. Гончаров вслед за А. Соболевским и Л. Тимофеевым называет «старшими русскими стихами». (См.: *Соболевский А.* К истории русских стихов. — Библиограф, 1891, № 7—8, с. 102; *Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958, с. 203).

lib.pushkinskijdom.ru

В. С. БРЮХОВЕЦКИЙ

КРИТИКА КАК МЫШЛЕНИЕ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Известно, что исторические корни литературно-художественной критики как специфического рода духовной деятельности тянутся вглубь веков. Нельзя сказать, что за продолжительную историю критики было мало попыток определять ее сущность, природу, тем более — решать проблемы методологические и методические. И все же интерес к специфике критики как духовной деятельности наиболее интенсивно проявился в последние годы. Объясняя это очевидное повышенное внимание, следует исходить из того, что ныне литературно-художественная критика играет все более заметную роль в развитии литературы и искусства и даже в социальной «коррекции» творческих процессов.

С другой стороны, всякое явление в определенный период неминуемо «ощущает» настоятельную необходимость в самоосознании, потребность в максимальном раскрытии своих творческих, гносеологических, онтологических основ. По всем признакам именно в такой «зоне» пребывает ныне литературно-художественная критика.

Однако большинство попыток определить ее природу, выделить ее особенности зиждется на идее объединения неоднородных элементов и методологических подходов, что не позволяет ответить на вопрос о специфике критики как целостного явления. Даже сторонников взгляда, согласно которому она относится к науке о литературе, факты реального бытия критики все чаще склоняют в последние годы к оговоркам о неких специфических чертах. Но где проявляются, в чем состоят эти черты? Насколько существенно они отражаются на самой природе критики? Подобные вопросы далеко не исчерпаны и даже не всегда поставлены.

Подводя итоги одного из многих споров о природе, методе, функциях литературно-художественной критики, А. Нуйкин, в частности, отмечал: «Критика может быть либо наукой, либо искусством, ибо никаких других форм познания действительности нам неизвестно».[1] Сам он солидаризировался с теми, кто отрицает возможность рассмотрения критики как искусства или как «синтеза» науки и искусства. Но действительно ли, как утверждает А. Нуйкин и некоторые другие исследователи, кроме научной и художественной форм познания, иных не существует? Имеет ли тогда основания, скажем, А. Курилов различать критику и литературоведение не как «часть» и «целое» в науке о литературе, а как «две качественно различные *формы познания* явлений литературной жизни»?[2]

Проблема давняя, множество раз обсуждавшаяся, со всех, казалось бы, сторон рассматривавшаяся, но, как ни удивительно, и сегодня нередко звучит по существу риторический вопрос: критика — наука или искусство? Между тем еще И. Франко в известном трактате «Из секретов поэтического творчества» наметил, по нашему мнению, перспективный путь решения: «Каждый, кто пишет, делает это с намерением передать, внушить другим какие-то мысли, чувства, представления, но только один

---

[1] *Нуйкин А.* «Где вы, бодрые задиры?..» — Лит. Армения, 1978, № 1, с. 92.

[2] *Курилов А.* Границы литературно-критического познания. — В кн.: Современная литературная критика. М., 1977, с. 175.

lib.pushkinskijdom.ru

пользуется для этой цели поэтической формой, другой — научной аргументацией, третий — критикой».[3]

Как видим, И. Франко говорил о *трех* формах познания и передачи мыслей, чувств, представлений. И это было сказано еще в конце прошлого столетия. . .

Чем же объяснить сосредоточенность исследования проблемы специфики критики на вопросе: наука она или искусство? Ведь, пожалуй, все концепции, в которых делается попытка выяснить ее сущность, сводятся именно к этому вопросу, хотя большинство исследователей пока не чувствует себя уверенно при определении конститутивной «сердцевины» литературно-критической деятельности. «Когда же ставится вопрос, куда все-таки больше относится критика — к науке или искусству, то, наверное, придется признать, что она ближе стоит к искусству, хотя и сохраняет свою независимость и самостоятельность», — замечает (в отличие, скажем, от А. Нуйкина) белорусский литературовед В. Коваленко, но сразу же оговаривается: «Вопрос же, что такое критика как тип мышления, остается пока, к сожалению, открытым».[4]

По нашему мнению, здесь удачно схвачен «корень» проблемы, которую, очевидно, нельзя решить вне психологии творческих процессов и мышления. Действительно, пришло время ставить вопрос о том, что такое критика как *вид* мышления. Попытки определить сущность критики и соответственно ее связь с другими областями познания в пределах наиболее изученных психологией видов мышления (художественного и теоретико-научного) не приводят к убедительным результатам. На уровне эмпирического материала сторонники полярных концепций имеют достаточно доказательств и примеров «в свою пользу», но построить целостную систему пока ни тем, ни другим не удается.

Однако нам кажется, что длительно бытовавшая антиномия «критика — наука или искусство?» в последнее время успешно преодолевается. Во всяком случае достаточно отчетливо подтверждают это предположение две книги, вышедшие в 1982 году, — «Литературно-художественная критика» В. Баранова, А. Бочарова, Ю. Суровцева и «Методологические проблемы эстетики» Л. Зеленова, Г. Куликова.

Особую значимость концепциям, представленным в обеих книгах, придает то, что они возникли не как отрицание названной антиномии, а как диалектическое «снятие» ее, постижение сущности критики на ином уровне, в иной плоскости.

Небезынтересной в этой связи представляется возможность не только обсудить и оценить идеи авторов, но и проследить путь зарождения и развития некоторых из этих идей.

В свое время журнал «Радянське літературознавство» опубликовал статью Ю. Суровцева «О построении курса теории литературной критики», методологические подходы которой и оказались своеобразными пролегоменами к исследованию «Литературно-художественная критика». Если попытаться «вычленить» основные выводы этой книги, то ими, пожалуй, окажутся следующие: «Природа критической деятельности представляет собой сложное, специфически-оригинальное двуединство научности и публицистичности, эта природа *научно-публицистична*». И далее: «Вполне правомерно в определенном контексте рассмотрения вопроса включать литературно-художественную критику в систему публицистических форм, в структуру публицистического творчества. Но, включая, не растворять критику в „просто“ публицистике, не терять ее специфичности».[5]

---

[3] *Франко И.* Из секретов поэтического творчества. М., 1967, с. 62.
[4] *Каваленка В.* Праблемы сучаснай беларускай крытыкі. Мінск, 1977, с. 42.
[5] *Баранов В., Бочаров А., Суровцев Ю.* Литературно-художественная критика. М., 1982, с. 25, 140.

lib.pushkinskijdom.ru

Понять же процесс поиска научной истины можно, вслед за Ю. Суровцевым (а ему принадлежит концептуальное изложение в книге) продвигаясь от его первоначальных гипотез к данным выводам.

В статье «О построении курса теории литературной критики» автор предлагал изучение ее природы «начать с предварительного и „аксиоматического“ определения, постепенно открывая для себя полноту и глубину понимания критической деятельности».[6] Таким определением называлось известное пушкинское высказывание:

«Критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусства и литературы. Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, — на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений».

Но особое ударение на слове «наука», сделанное Ю. Суровцевым в той статье, не оправдывалось ни исторически, ни методологически. Под наукой А. Пушкин понимал не совсем то, что мы имеем в виду сегодня, а в критике он не всегда ценил *только* научную точность. В одном из писем к М. Погодину так характеризовалась критическая деятельность П. Вяземского: «Его критика поверхностна или несправедлива, но образ его побочных мыслей и их выражения резко оригинальны, он мыслит, сердит и заставляет мыслить и смеяться: важное достоинство, особенно для журналиста!» [7]

И уже в опубликованной через два года другой статье Ю. Суровцев анализирует пушкинское высказывание более точно — как с учетом исторической обусловленности его в целом, так и со стремлением различать оттенки смысловой нагрузки в слове «наука». «Критика — это наука, — пишет он. — *Прежде всего* наука...» И уточняет: «Наука эта — особого рода. Критик открывает „красоты и недостатки“ художественных произведений несколько иначе, нежели ученый-литературовед».[8]

Сравнив выводы этой статьи и книги «Литературно-художественная критика», заметим, что в первом случае критика называлась специфической наукой (наукой особого рода), а во втором — специфической публицистикой. Согласовываются же две «специфичности» в утверждении, что природа критики научно-публицистична. Однако решает ли это проблему? В конце концов, намного ли точнее такое определение представления о критике как о «полунауке-полуискусстве»? В обоих случаях отражаются какие-то признаки литературно-критического мышления и соответствующей деятельности, но они не составляют целостного единства, особенности которого определялись бы на его сущностной основе, а не путем сравнения с другими видами деятельности.

Основная концепция книги «Литературно-художественная критика»: критика — своеобразный синтез науки и публицистики — в общем более гибкая, нежели прямое отождествление критики с публицистикой, в последнее время все чаще и чаще встречающееся. Например, на специальной научно-практической конференции, состоявшейся в 1979 году, высказывалось даже такое категорическое утверждение: «Непреложный факт интеграции литературно-критической деятельности в общую систему журналистики становится все более очевидным».[9] Как видим, критика объединяется уже даже не с публицистикой, а со всей журналисти-

---

[6] *Суровцев Ю.* Про побудову курсу теорії літературної критики. — Радянське літературознавство, 1975, № 1, с. 7.

[7] *Пушкин А. С.* Собр. соч. в 10-ти т., т. 9. М., 1977, с. 250.

[8] *Суровцев Ю.* О научно-публицистической природе критики. — В кн.: Современная литературная критика, с. 24.

[9] Вопросы эффективности литературно-художественной критики. Изд. МГУ, 1980, с. 50.

lib.pushkinskijdom.ru

кой. А ведь еще десяток лет назад В. Фащенко осторожно называл критику родной или двоюродной сестрой публицистики...

Однако и определение, предложенное авторами книги «Литературно-художественная критика», не дает исчерпывающего ответа на вопрос о природе критики. Ведь в основе публицистики в известной мере лежит (наряду с другими видами) в принципе и научное мышление; уже поэтому сочетание «научно-публицистическая» в определенной степени тавтологично. И сколько бы ни оговаривать некую специфичность критики, фактически она отождествляется с публицистикой. Даже сторонники подобной концепции замечают, что происходит смешение родовых и видовых понятий. Так, М. Зельдовича не удовлетворяют определения критики как «отрасли публицистики» (В. Горохов, М. Черепахов), как «вида публицистики» (В. Здоровега, Е. Прохоров), как «области публицистики» (Н. Гаранина), и он предлагает говорить о «синтезе критики и публицистичности, их единосущности».[10] Но, приняв такое предложение, мы вынуждены возвратиться к исходному пункту обсуждения: все-таки определить, что есть критика, чтобы говорить о ее синтезе с публицистикой.

Интересную концепцию литературной критики предложил И. Кондаков. Считая, что принадлежность ее к публицистической деятельности не вызывает сомнения, он тем не менее вынужден признать, что критика, «будучи явлением универсальным, синтетическим, интегральным», «сближается в той или иной мере то с наукой о литературе, то с самим искусством слова (литературой), то с разнообразными в литературном отношении формами социальной критики».[11] И. Кондаков отмечает определенные исторические периоды, когда в литературной критике проявляется тенденция сближения с какой-либо из этих областей деятельности. В то же время все различные виды ее могут сосуществовать и параллельно, что исследователь доказывает анализом движения русской литературной критики XIX—XX веков.

Зафиксировав повторяющиеся закономерности, И. Кондаков, однако, не смог объединить разноплоскостные проявления литературной критики, определить сущностную основу этой творческой деятельности. Выходит, она выполняет свое предназначение, как бы рядясь в «чужие одежды», — тяготея то к науке, то к искусству, то к социальной критике. Объединение же всех этих проявлений в сфере публицистики неубедительно.

Именно против такого взгляда выступают авторы «Методологических проблем эстетики» Л. Зеленов, Г. Куликов: «Не надо отождествлять художественную критику с публицистикой и журналистской деятельностью, которые могут делать непосредственным предметом анализа, разговора, осмысления сами явления жизни безотносительно к их отражению в искусстве».[12]

Л. Зеленов и Г. Куликов рассматривают особую грань функционирования художественной критики — в ее взаимодействиях с эстетикой, а еще точнее — ее место и роль в системе эстетики. Проблема эта очень сложна, ибо еще много неясного и спорного в самой систематизации эстетики — в упорядочении ее понятий, принципов, законов, теорий, в установлении их субординации и координации.

«Эстетика, — утверждают Л. Зеленов и Г. Куликов, — является, по существу, теоретической наукой, исследующей эстетическую деятельность, но ее положения, законы, выводы, категории трансформируются в прин-

---

[10] *Зельдович М.* «Рухома естетика» і публіцистика. — Прапор, 1978, № 1, с. 121.

[11] *Кондаков И.* Литературная критика в печати и контекст культуры. — В кн.: Актуальные проблемы журналистики, вып. I, ч. 1. М., 1981, с. 66.

[12] *Зеленов Л., Куликов Г.* Методологические проблемы эстетики. М., 1982, с. 122.

lib.pushkinskijdom.ru

ципы деятельности художника, критика или публики».[13] Таким образом принципы деятельности возникают как субъективное выражение и методологическое применение законов данного вида деятельности.

В предложенной системе эстетики Л. Зеленов и Г. Куликов обозначили реальные признаки критики: она вырастает на эстетическом восприятии художественно значимого объекта и соотносится с утилитарно-художественной деятельностью. Но эти два «параметра» не давали авторам возможности определить саму природу литературно-художественной критики, поскольку еще не «фиксировали» ее принадлежности к теоретико-научной или к художественной деятельности. Л. Зеленов и Г. Куликов снимают давнюю антиномию, утверждая, что, кроме этих двух, существует третий, специфический вид деятельности — и называют его «критической деятельностью» (И. Кондаков, по сути, говорил о том же самом как о «социальной критике»).

Однако заметный акцент на ценностно-ориентационном характере критики в известной степени затушевывает то, что речь идет только об атрибутивном, а не конститутивном (т. е. определяющем общую структуру явления) ее признаке. Проблему следует рассматривать, учитывая психологическую классификацию видов мышления (и соответственно — форм деятельности) — теоретико-научное, художественное и практическое.

Упор же исключительно на ценностно-ориентационном моменте привел к выделению Л. Зеленовым и Г. Куликовым особой третьей формы деятельности — критической. К ней они относят критику «производственную», «социально-управленческую», «научную», «педагогическую», «медицинскую», «спортивную», «эстетическую» (однако такой ряд бесконечен; если существует «спортивная критика», то почему бы не выделить «правовую» и т. п.?). Подобное представление вызвано недооценкой или даже игнорированием очень важного момента — художественная критика в отличие от других видов критической деятельности возможна только на основе эстетического переживания.

Причем наличие эстетического восприятия измеряется не по принципу: или оно есть, или его нет. Даже когда эстетическое восприятие сознательно игнорируется критиком, следует указывать не на отсутствие его как такового, а на неразвитость и т. п. Именно последнее породило в свое время вульгарный социологизм (вульгарный социологизм все же не переставал быть критикой в ее идеологической роли, поскольку основывался на *эстетическом* восприятии, которое можно условно назвать «нуль-восприятием» или даже «минус-восприятием»). Такая же причина лежит и в основе структуралистских претензий на универсальность и единозначимость этого частного способа анализа. «Коль скоро произведение не оказывает на исследователя художественного воздействия, как же он может исследовать это произведение в его художественном качестве? Способность оказывать художественное воздействие — конститутивный признак произведения искусства и, строго говоря, *единственный* конститутивный признак... Чтобы определить характер любого нехудожественного текста... достаточно знать язык, на котором он написан. Чтобы сделать вывод о художественности текста, надо еще испытать вызванный ею специфический эффект», — точно определяет решающую важность этого момента С. Ломинадзе.[14]

Внеэстетическая критическая деятельность является одной из форм практической деятельности, ее можно соотносить с литературно-художественной критикой, рассматривая обе как видовые понятия, для которых

[13] Там же, с. 49.

[14] *Ломинадзе С.* Смысл и целостность (об анализе поэтического произведения). — Вопросы литературы, 1979, № 8, с. 139.

lib.pushkinskijdom.ru

общим родовым (в плоскости психологии мышления) выступает практическое мышление. Ценностно-ориентационный аспект эстетически значимой критики не тождествен ценностно-ориентационному аспекту, скажем, производственной или медицинской критической деятельности. В их основе лежат разные конститутивные признаки.

Кстати, то же самое отличает критику от публицистики. Возвратимся еще раз к аргументации авторов книги «Литературно-художественная критика». Критика, читаем, «впитывает в себя представления и стереотипы психологического уровня сознания публики, но ведущим и определяющим ее началом является *идеологический* уровень».[15] Это утверждение точно по отношению к публицистике, но безоговорочно принять его, говоря о литературно-художественной критике, вряд ли представляется возможным. Ведь она как ценностно-ориентационная деятельность основывается на *эстетическом восприятии*, через которое — и только через него — опосредуется идеологичность. Довольно существенное отличие. Эти два вида деятельности протекают при различных установках, и специфичность тут, как показал С. Ломинадзе, конститутивная, определяющая сущность. Потому неправомерна и попытка И. Кондакова отождествить литературно-художественную критику с критикой социальной,[16] отнеся их к сугубо публицистической деятельности. Ведь как в таком случае объяснить хотя бы наличие «непублицистической» критики, тяготеющей то ли к искусству слова, то ли к научному литературоведению?

Верно указывая на наличие эстетических чувств в критической деятельности, сторонники отождествления ее с публицистикой логикой своих аргументов оставляют этим чувствам роль только второстепенную. Можно привести и побочные подтверждения недооценки эстетического момента, именно его конститутивного значения.

Так, А. Бочаров в диалоге с Е. Сидоровым отмечал: «Как публицист пользуется жизненным материалом, который дает ему основу для обобщений, так и критик обращается к художественному материалу, ища в нем подтверждения своим наблюдениям и обобщениям».[17] Однако дело ведь в том, что «художественный материал» становится значимым лишь под углом зрения его эстетического освоения, и в этом его существенное отличие от «жизненного материала».

Ю. Суровцев, в одной из своих статей назвав паллиативом «стремление авторов к передаче своих *впечатлений*», вызываемых художественным произведением, далее утверждает (явно стараясь смягчить выводы полуиронической эмфазой: «Я отважусь еретически ответить»), что профессиональное изучение искусства не требует какой-то сверхчувствительности при его восприятии.[18]

Возможно, *сверх*чувствительности не следует требовать от критики, но *повышенной* чувствительности — обязательно. Иной путь противится самой природе объекта (художественного произведения).

Конечно, есть смысл в соотнесении публицистики и критики, в нахождении их явных точек соприкосновения. Но даже невольное *нивелирование различий* этих видов деятельности ставит неразрешимые вопросы. Особенно явна узость данной концепции при определении функций литературно-художественной критики. Они якобы соотносятся и даже совпадают с основными функциями прессы — пропагандистской, агитационной, организаторской (так считают, например, В. Баранов, А. Бочаров, Ю. Суровцев). Однако подобный вывод обусловлен совпадением

---

[15] *Баранов В., Бочаров А., Суровцев Ю.* Указ. соч., с. 9.

[16] См.: *Кондаков И.* Указ. соч., с. 65.

[17] *Бочаров А., Сидоров Е.* Это десятилетие. Диалог. — Новый мир, 1982, № 2, с. 264.

[18] *Суровцев Ю.* О социологическом изучении художественной формы. — В кн.: Методологические проблемы современной литературной критики. М., 1976, с. 135, 139.

lib.pushkinskijdom.ru

только некоторых моментов публицистики и критики, а не основан на выявлении главных функций последней.

Здесь более точны Л. Зеленов и Г. Куликов. Они выделяют сущностную функцию критики, состоящую в оценке художественного явления, а на ее основе, как развертывание сущности, — репрезентативную, аналитическую, нормативную и прогностическую функции. Но предложенное авторами книги «Методологические проблемы эстетики» рассмотрение природы критики может дать положительные результаты не через понимание ее как одной из форм внехудожественной (критической) деятельности, а в связи с принадлежностью к одному из видов человеческого мышления.

Итак, уязвимые места в разных, но — каждая по-своему — продуктивных концепциях вызваны одной и той же причиной: недооценкой, пусть и невольной, эстетического восприятия как основы критической деятельности. И все же положительный эффект таких подходов очевиден. Они дали возможность более четко уяснить особенность критики как социального явления — причем не только ее императивных начал, но и аналитичности, поскольку всякий анализ совершается в реальных социально и национально детерминированных времени и пространстве. Кроме того, надо полагать, окончательно уже снят ставший малопродуктивным вопрос: «критика — наука или искусство?».

Человеческой психике свойственны три развитых вида мышления: художественное, теоретико-научное, практическое. Превалирование одного из них в деятельности конкретного человека зависит от динамической функциональной структуры его способностей. Но если изучению первых двух посвящено много исследований, то особенности практического мышления выяснены недостаточно, несмотря на то что появлялись статьи и даже монографии, где предпринимались попытки определить его сущность.

В свое время внимание к одаренности, проявляемой в практической деятельности, было хотя и ощутимым, но поверхностным, что и вызвало отставание теоретической разработки данной проблемы. Позже, когда практическое мышление уже рассматривалось как равнозначимое по отношению к другим видам, его — во всяком случае в эмпирических исследованиях — начали почти полностью отождествлять с мышлением оператора, диспетчера, конструктора и т. п. Отдельные психологи рассматривали как проявление практического мышления деятельность военачальника (Б. Теплов), шахматиста (Б. Блюменфельд). Но в основном исследователи прямо или опосредованно отводили ему скромное место в «иерархии» человеческих способностей — вслед за определением, принадлежащим немецкому педагогу и психологу В. Штерну. Последний, акцентируя утилитарные моменты практического мышления, трактовал его несколько упрощенно, зато правильно указывал на достойные самого пристального внимания свойства. Так, он отмечал, что практическая одаренность «в своих очертаниях грубее и проще, она теснее связана с наглядным и настоящим моментом; но в этих границах она дает полноценные результаты, и в тысяче случаев повседневной жизни — когда теоретическая одаренность отказывается служить или только с трудом, окольными путями приходит к цели, — практическая одаренность оказывается тем, что в данный момент необходимо, и что следует изучать, ценить и развивать».[19]

Однако этот аспект понимания специфики практического мышления долгое время не привлекал надлежащего внимания исследователей.

Не вдаваясь в подробное изложение самой психологической теории,

[19] *Штерн В.* Одаренность детей и подростков и методы ее исследования. Харьков, 1926, с. 42.

lib.pushkinskijdom.ru

сделаем лишь некоторые предварительные замечания. Все три вида мышления — художественное, теоретико-научное, практическое — являются одноуровневыми по своему значению и важности в человеческой деятельности. *Доминирующими* единицами передачи информации в них выступают: в художественном мышлении — символические, в теоретико-научном — знаковые, в практическом — коммуникативно-сигнальные средства. *Доминирующими* функциональными единицами в художественном мышлении является образ, в теоретико-научном — понятие, в практическом — действие. По характеру связи с различными сферами психики художественное мышление наиболее близко эмоциональной, теоретико-научное — познавательной, практическое — волевой сферам.[20]

Правда, в нашем аспекте проблемы психологическая терминология выглядит не совсем привычной. Некоторое сопротивление вызывает слово «практическое», и потому в данном случае, возможно, следует употреблять выражение «коммуникативно-прагматическое мышление». Так делают эстетики, например Г. Ермаш. Далее. На первый взгляд, не совсем понятно, что означает «действие» как функциональная единица коммуникативно-прагматического (практического) мышления. Но человеческое мышление протекает в неразрывной связи с практикой, ею проверяется истинность полученных обобщений. Следует полностью согласиться с Г. Ермаш: «О мышлении можно говорить как о процессе поэтапного формирования умственных выводов и их внешнем выявлении не только посредством языка, но и посредством предметного действия, поступка, посредством созидания новых духовных и материальных ценностей...» [21] И, наконец, основное. Взаимосвязь единиц передачи информации и функциональных единиц осуществляется на одном уровне, между ними нет иерархического соподчинения. Так, понятие, образ, действие доминируют каждое в соответствующем виде мышления, что вовсе не приводит к «превосходству» или «умалению» какого-либо из них. Напротив, скажем, понятие в теоретико-научном мышлении неотделимо от образа и действия как подчиненных ему *в данном случае* функциональных единиц. А в художественном мышлении доминантная роль принадлежит уже образу, однако он точно так же связан с понятием и действием. Как раз в исследованиях специфики художественного мышления, осуществленных в последнее время, наиболее полно показана диалектика этих взаимозависимостей. Конечно, образ — главная (но совсем не единственная) функциональная единица художественного мышления. Оно невозможно вне включения интеллектуальных и коммуникативно-прагматических элементов, хотя последние и выполняют *в данном случае* подчиненную роль. «Использование знаковых приемов, умение превращать предметы в знаки смысла является только одной из проблем языка художественного мышления», — пишет Г. Ермаш. И обращает внимание на иную сторону явления: «Коммуникативно-прагматические аспекты — составная часть бытия произведения искусства и творческого процесса художника постольку, поскольку перцептивный акт восприятия может быть обусловлен, „предупрежден“ прагматической установкой».[22] Таким образом, каждый вид мышления представляет собою сложный комплекс взаимопроникновения единиц передачи информации, функциональных единиц, познавательных процессов, каждый из видов связан со всеми сферами психики — следует лишь в конкретном случае выделять категорию, доминирующую в данном виде мышления.

---

[20] См.: *Ткаченко А.* Виды мышления и их генезис. Автореф. канд. дис. Киев, 1968.

[21] *Ермаш Г.* Искусство как мышление. М., 1982, с. 49.

[22] Там же, с. 229, 237.

lib.pushkinskijdom.ru

Эти предварительные рассуждения позволяют сделать вывод о том, что мысль И. Франко о трех разных видах передачи «мыслей, чувств, представлений» верна лишь в самом общем смысле, как фиксация проявления трех целостных видов мышления. В реальности же все они тесно взаимосвязаны. Интересно в этом плане свидетельство А. Н. Толстого: «В писателе должны действовать одновременно мыслитель, художник и критик. Одной из этих ипостасей недостаточно».[23] Нечто подобное можем сказать и о критике — естественно, с учетом изменения структуры взаимодействия различных единиц мыслительного процесса.

Поэтому, когда мы выделяем практическое или, модифицируя термин к потребностям литературоведения, коммуникативно-прагматическое мышление, то этим вовсе не отграничиваем его от элементов и художественного, и теоретико-научного, но получаем возможность рассмотреть критику прежде всего на ее собственной основе, а не только через сравнение с другими видами деятельности.

В психологических исследованиях последнего времени, посвященных различным проявлениям практического мышления, вполне утвердилась точка зрения на сложнокомпонентный его характер. Т. Кудрявцев, в частности, определяет данный вид как форму *«мышления понятийно-образно-практического,* где каждый из компонентов занимает *равноправное место,* а все они вместе — составляют *единую структуру* мыслительной деятельности».[24]

Разработка психологами теории практического мышления позволяет под этим углом зрения рассмотреть и деятельность литературного критика.

Параллельно с осмыслением критики в плане принадлежности ее к научной или художественной области познания разные исследователи и критики-практики оставили немало наблюдений над своеобразным характером литературной критики, которая соотносится с коммуникативно-прагматическим (практическим) мышлением как целостным видом.

Еще В. Белинский указывал, что критика призвана выражать господствующие понятия эпохи о прекрасном и при этом «уяснять эти законы теоретически, подтверждать их истину практически».[25] То же наблюдаем и в отношении литературно-критической деятельности Н. Чернышевского. «Теория всегда в деятельности Чернышевского, — отмечал Б. Бурсов, — служила практическим потребностям и целям, а практика являлась самой прочной опорой для теории».[26]

«Живая жизнь критики состоит все же в *практическом*, — подчеркивает В. Кожинов, — участии в бытии литературы».[27]

Западногерманский исследователь Н. Мекленбург называет критику *практическим литературоведением.*[28] Н. Бельчиков в свое время писал о ней как об *активно-практической деятельности.*[29] В. Романенко — как о *практической эстетике.*[30] В. Кубилюс говорит о *практической функции* критики.[31] Б. Егоров — о непосредственной *практической направленности*

---

[23] Как мы пишем. Л., 1930, с. 143.

[24] *Кудрявцев Т.* Психология технического мышления. Автореф. докт. дис. М., 1971, с. 19.

[25] *Белинский В.* Собр. соч. в 9-ти т., т. 1. М., 1976, с. 258.

[26] *Бурсов Б.* Мастерство Чернышевского-критика. Л., 1959, с. 74.

[27] *Кожинов В.* Критика как компонент литературы. — В кн.: Современная литературная критика, с. 162.

[28] См.: Актуальные проблемы методологии литературной критики. М., 1980, с. 97.

[29] *Бельчиков Н.* Критика та історія літератури. — Критика, 1929, № 1, с. 11—12.

[30] *Романенко В.* Повертаючись до давньої суперечки. — Радянське літературознавство, 1965, № 4, с. 68.

[31] *Кубилюс В.* Критика — специфический образ мышления. — В кн.: Современная литературная критика, с. 264.

lib.pushkinskijdom.ru

литературно-критических статей.[32] В. Тюпа доказывает то, что критике свойствен взгляд на литературный процесс «с точки зрения „практической“».[33] Да и в приводимом выше определении критики, которое дал А. Пушкин, в последнее время акцент справедливо ставится не на слове «наука», а на «*деятельном* (курсив наш, — *В. Б.*) наблюдении современных замечательных явлений». Польская исследовательница М. Голашевская определяет критику как одну из *практических областей познания*.[34] Она (правда, лишь попутно рассматривая соотношение критики с практическим мышлением) считает необходимым предостеречь от упрощенного представления: «Практическое познание не является касающимся только наших действий, не таким, что рассматривает способы выполнения действия, — оно специфическое, дающее нам *иное* знание о действительности, нежели познание теоретическое».[35] В отношении литературной критики как проявления коммуникативно-прагматического (практического) мышления мы говорим о ее доминирующей функциональной единице — действии, т. е. определенном социально-эстетически значимом изменении в осмыслении литературного процесса. В критической оценке произведения понятие и образ тесно сплетаются с действием, но именно вне доминанты последнего критика просто не осуществляется. «Художественно-критическое суждение, — пишет Р. Громяк, — является проявлением всего сознания человека как целостной личности, является проявлением его жизнедеятельности, порожденной общественными условиями какого-то конкретно-исторического периода. Таким образом, определяет природу критики не категория сознания, а категория деятельности, проявляющаяся в форме сознания. Критика прежде всего — момент социальной деятельности».[36]

Критик не пишет *вообще*. Ведь даже особенности печатного органа — ориентация, общее направление, круг постоянных читателей — не могут не отражаться на его работе. Необходимость согласовывать свои творческие замыслы с потребностями и возможностями печатных органов является одной из сложнейших проблем, уклониться от решения которой на практике критику никогда не удается. Это не субъективное проявление конъюнктурности, а закономерное влияние социальных обстоятельств на мышление критика, которое невозможно вне *действенного* выражения. Критики самой в себе не существует. Критик не может писать, уповая на грядущее признание. Его адресат — читатель-современник.

Любое критическое выступление готовится с «поправкой» на место, время и ситуацию его предполагаемого появления. И, конечно, такое выступление не только в значительной степени зависит от внешних обстоятельств, но по-своему и формирует их.

Когда мы говорим о единице передачи информации в практическом мышлении, то уточняем: во взаимодействии коммуникативно-сигнальных, символических и знаковых элементов доминируют первые. Что же значит «сигнал» в отношении литературно-критического выступления? То, что художественное произведение воспринимается критиком как своеобразный, эстетически, социально и национально детерминированный импульс (при этом символическое и знаковое содержание не игнорируется, а подчиняется доминирующей единице передачи информации), который в той или иной степени влияет на литературную ситуацию, отражается на эволюции литературы. Соответственно — и творческим результатом деятель-

---

[32] *Егоров Б.* О мастерстве литературной критики. Л., 1980, с. 9.

[33] *Тюпа В.* Художественная реальность как предмет литературно-критического рассмотрения. — В кн.: Проблемы теории литературной критики. М., 1980, с. 104.

[34] *Golaszewska M.* Filosoficzne podstawy krytyki literackiej. Warszawa, 1963, s. 43, 109.

[35] Ibid., s. 253.

[36] *Гром'як Р.* Естетика і критика. Київ, 1975, с. 207.

lib.pushkinskijdom.ru

ности критика являются не символические или знаковые образования, не художественные и не научные тексты, а тексты-«сигналы». Отдельные элементы произведения или они сами в целом могут превращаться в художественные каноны, цель которых — сигнализировать о необходимости перестраивать впечатление о произведении в соответствии со значимым в данной исторической эпохе рядом ассоциативных связей. В таком случае определенная часть информации, которую несет произведение, находится как бы вне самого текста. Он же является своеобразным импульсом, побуждающим к извлечению этой информации.

Сигнальное значение (в неразрывном единстве с символическим и знаковым) как художественного элемента, так и произведения в целом наиболее выразительно именно в эпоху появления данного произведения — существует ряд внетекстовых факторов, определяющих силу и продолжительность «сигнального» значения для читателей. Причем художественное произведение (как сигнал) мы рассматриваем целостно в двух его функциях — семантической и прагматической. Если первая позволяет автору передавать свои образы, мысли, идеи читателю (и критику как читателю), то вторая побуждает адресата сигнала к определенному действию, т. е. в нашем случае к литературно-критическому выступлению. Эти коммуникативные элементы мышления критика существенно влияют и на сам конкретный акт художественного творчества (писатель ориентируется на идеального читателя, в том числе и критика) и на дальнейшие такие акты (реакция на сигналы-выступления критики после появления предыдущих произведений).

Такое отношение к художественному творчеству может показаться слишком прагматичным, но, справедливо отмечает Р. Громяк, «критика как оценка искусства и специфическая деятельность вытекает из потребностей взаимодействия человека с миром, а психофизиологически зарождается как определенная реакция на внешние влияния».[37] Социальная детерминанта данного явления также очевидна, и критика не может уклониться и никогда не уклоняется (даже если провозглашает незаинтересованность в социальных последствиях своей деятельности) от решения практических, коммуникативно-прагматических задач, которые ставятся литературным процессом.

Но не приводит ли это к несовпадению «сигнала», вызываемого произведением и якобы определяющего реакцию критики, и реального символического и знакового содержания текста? Конечно, такая «угроза» существует, и как на хрестоматийное доказательство можно сослаться на статью Д. Писарева «Пушкин и Белинский». Но вполне прав Б. Бурсов, когда пишет: «Интересы момента иногда заслоняли от Белинского вопрос о вечных ценностях искусства. Это случалось с ним не раз. А мы говорим о Белинском — величайшем из русских критиков. Такова уж природа критики...»[38]

В свое время В. Белинский указывал на то, что понимание произведений Пушкина будет каждой новой эпохой углубляться. Мы знаем, как изменялась интерпретация и оценка, скажем, «Медного всадника» на протяжении почти полутора столетий. Однако существуют суждения о поэме (суждения именно конца 1830—1840-х годов), которые, даже будучи во многом ошибочными (здесь сыграли свою роль разные и объективные, и субъективные факторы), все же и поныне являются объективно значимыми и ценными. Ошибались и С. Раич, и О. Сенковский, и С. Шевырев, и А. Мартынов. Кое в чем ошибался даже В. Белинский. Конечно, такие оценки в значительной степени были обусловлены объективной недоступностью для критиков — в отличие от историков литера-

[37] Там же, с. 35.
[38] *Бурсов Б.* Критика как литература. Л., 1976, с. 15.

lib.pushkinskijdom.ru

туры — основного, авторского текста «Медного всадника». А вот субъективной основой неадекватного восприятия произведения оказалось, как отмечает В. Вацуро, то, «что ни один из критиков, писавших в это время о Пушкине, не стоял на позициях беспристрастного изучения». И все же эти суждения, высказанные в полемиках, в литературной борьбе, оказались, как это ни парадоксально звучит, плодотворными для литературного развития. «Можно думать, — пишет далее исследователь, — что понятие „пушкинского" и „гоголевского" периодов русской литературы в известной мере было подготовлено критикой 1840-х годов, в субъективной форме отражавшей объективные закономерности литературно-общественного развития».[39]

И все же, несмотря на свои не столь уж и малочисленные «ошибки», литературная критика вырабатывает определенные познавательные ценности (во всяком случае, на пересечении текста и реакции на него читателя или группы читателей), но феноменальным свойством ее является способность миновать или сократить путь научного познания.

С точки зрения историка и теоретика литературы в большинстве статей 1960-х годов о творчестве Василя Быкова или игнорируется, или отрицается новаторство писателя, или же не «схвачена» сущность этого новаторства. Это обусловлено прежде всего тем, что решался вопрос более принципиальный: *утверждение* самих новаторских художественных принципов. «Критика, почувствовавшая новаторский характер первых произведений Быкова о войне, — констатирует В. Коваленко, — вынуждена была сначала защищать его от грубых, тенденциозных обвинений в искажении объективного хода войны советского народа с фашизмом. Почти полностью вовлекаясь в эту борьбу, добросовестная критика не могла глубоко анализировать в целом творчество Быкова». Однако, когда имя В. Быкова прочно утвердилось и появились аналитические, глубокие исследования о его творчестве, писатель отмечал, что для него как художника более важными оставались все-таки те «несовершенные» оценки благожелательной критики начала 60-х годов.[40] Здесь важен факт *действия.*

Иногда, говоря об ошибках в критике, мы акцентируем их неосознанный характер. Конечно, так бывает, но далеко не всегда. Социальные требования эпохи, в основном определяющие доминанту сигнального элемента в художественном произведении при рассмотрении ее критикой, нередко вызывают вполне осознанное смещение научных (с точки зрения литературоведения) критериев оценки. «Должен отметить, — говорил в 1928 году И. Микитенко, — два этапа в критической работе журнала „Гарт". Первый этап — это время острой борьбы с организацией „ВАПЛИТЕ", невольно следовало так или иначе реагировать на саморекламу этой организации и *разрешать рецензии, более благосклонные к своим членам, нежели к иным* (курсив наш, — *В. Б*). Я этого не утаиваю, я рад, что мы от этого избавились. На втором этапе мы подняли требования к книгам членов нашей организации».[41] Легко увидеть здесь проявление волевого начала, вплоть до волюнтаризма, в литературно-критической деятельности.

Р. Дуганов, характеризуя специфические черты литературной критики, правильно указывает, во-первых, на их прямую зависимость от руководящей идеи современности, во-вторых, на особенность аргументации критики, в которой хоть и широко используются художественно-образные и логические средства, но не они являются определяющими,

[39] Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966, с. 35, 36.
[40] *Каваленка В.* Указ. соч., с. 165, 178.
[41] Про марксистську критику і роботу журнала «Критика». — Критика, 1929, № 2, с. 106.

lib.pushkinskijdom.ru

и, в-третьих, на критическую волю в утверждении художественного факта.[42]

Как уже отмечалось, коммуникативно-прагматическое (практическое) мышление по характеру связи с психикой человека прежде всего соотносится с волевой сферой. Точно так же *волевое проявление* критиком своих представлений о литературном развитии, стремление утвердить их в общественном сознании — сущностный признак его деятельности, определяемый активно-преобразовательным пафосом литературно-критического выступления. В каждом акте оценки присутствует элемент прогностической направленности. Даже если критик отказывается высказать свое понимание движения литературного процесса, но все равно своеобразно его «прогнозирует». «В обоих случаях, — пишет Р. Дуганов, — это естественное проявление критического переживания, с той разницей, что предвидение опирается на критическую волю, а отказ от него — на критический алогизм»,[43] критический алогизм, добавим, как проявление критической воли.

Вспомним, что говорили в этой связи о своей деятельности выдающиеся критики.

В одном из писем В. Боткину В. Белинский признавался: «Я теперь совершенно сознал себя, понял свою натуру: то и другое может быть вполне выражено словом Tat,[44] которое есть моя стихия... Я не рожден для науки, ни даже для того тихого кабинетного занятия любимыми предметами, которое так сродно твоей натуре... Я было недавно пришел в отчаяние от своей неспособности писать: вижу — есть мысль, глубоко понимаю, что хочу сказать, а сказать не могу — слова не повинуются, нужны образы, их не нахожу и поневоле резонерствую». В другом письме читаем: «Чувствую теперь вполне и живо, что я рожден для печатных битв и что мое призвание, жизнь, счастие, воздух, пища — *полемика*».[45]

«Я был пекарем, который печет хлеб для ежедневного употребления», — говорил И. Франко о своей деятельности и далее объяснял: «Каждый раз я заботился о том, чтобы ответить потребностям волны и успокоить злобу дня. Я никогда не желал ни ставить себя на котурны, ни щадить себя; я никогда не считал своего противника слишком мелким; я выходил на всякую арену, когда борьба была необходима для прояснения дела».[46]

Если проанализировать и обобщить опыт наиболее выдающихся критиков, то станет очевидным, что самой важной чертой каждого из них является нацеленность на социально-эстетические проблемы текущего момента. Конечно, в идеале критик должен проверять свои симпатии-антипатии и вечными ценностями, а не только сегодняшней меркой, однако прежде всего он имеет в виду злободневный общественный и эстетический потенциал произведения.

«Белинский не мог довольствоваться одним чисто *теоретическим наслаждением* (тут и далее курсив наш, — *В. Б.*) истиною, красотой и нравственным идеалом, — отмечал К. Кавелин, — а хотел *видеть осуществленным* то, в чем был глубоко убежден, чему был предан всем сердцем».[47] В. Белинский всегда ставил перед собой прежде всего практическую цель. По поводу статьи «Разделение поэзии на роды и виды»

---

[42] *Дуганов Р.* Современная поэзия в критике. 50—70-е годы. — В кн.: Актуальные проблемы методологии литературной критики, с. 176—177.

[43] Там же, с. 201.

[44] Tat — действие (нем.).

[45] *Белинский В.* Полн. собр. соч., т. 12. М., 1965, с. 13—14, 19, 88.

[46] *Франко І.* Зібр. тв. в 50-ти т., т. 31. Київ, 1981, с. 308.

[47] *Кавелин К.* Белинский и последующее движение нашей критики. — В кн.: *Кавелин К.* Собр. соч., т. 3. СПб., 1904, стлб. 1106.

lib.pushkinskijdom.ru

он писал В. Боткину: «Если я не дам теории поэзии, то убью старые, убью наповал наши реторики, пиитики и эстетики — а это разве шутка?» [48] Активно-действенный характер литературной критики подчеркивал и А. Луначарский, называя критика страстным читателем, который всем сердцем жаждет «как можно скорее претворить художественные красоты в жизненные подвиги. Это особый талант».[49] А это же и является основой коммуникативно-прагматического мышления. Еще Гегель, рассматривая особенности практического духа, подчеркивал его действенный, а не созерцательный характер.[50]

И все же как ни важна практическая активность для критика, она одна, естественно, недостаточна для литературно-критической деятельности. Лишенные научной основы и художественной чуткости критические оценки могут приводить к противоположным, по сравнению с желаемыми, результатам, но, к сожалению, остаются более или менее влиятельным фактором развития литературного процесса. В этом состоит еще один парадокс функционирования литературно-критического суждения.

В таком случае возникает вопрос, возможен ли переход знания, нередко противоречивого и не всегда достаточно точного, добытого в процессе достижения практической цели, в знание истинно научное? «Критика, в идеале, — признает Д. Стариков, — вырабатывает некие познавательные ценности как-то минуя, однако, путь последовательного и строго научного познания».[51] Парадоксальная, на первый взгляд, научная значимость вненаучных выводов, которые могут содержаться в литературно-критических суждениях, объясняется особенностями коммуникативно-прагматического мышления. На это же как на характерную черту критики указывают и другие исследователи. В. Кубилюс, в частности, пишет: «Критика В. Миколайтиса-Путинаса опиралась на обобщающую силу подолгу вынашивавшихся решений, которые проникали в суть, обходя извилистый путь обстоятельного анализа».[52]

Эта особенность мышления критика (в отличие, скажем, от публициста) объясняется воздействием именно художественного феномена, усиленным социальным значением его для современного общества. О самостоятельной ценности продукта критики Г. Асатиани писал: «Мы имеем полное право... говорить о моменте инсайта не только в собственно художественном творчестве, но и в деятельности критика или, вслед за Д. Узнадзе и его учениками, видеть и в этой области воздействие так называемой психической установки». И далее объяснял, что литературная критика нередко зиждется на внезапном «ясновидении» целого в совокупности всех его элементов.[53] Это — результат активности элементов художественного мышления, которые не исключаются, а только подчиняются доминирующим элементам коммуникативно-прагматического мышления.

Конечно, критика имеет свою собственную специфику, но одновременно она не оторвана от теоретико-научного и от художественного мышления. Попытки же механического объединения разных методологических подходов, определения критики путем сравнения ее с наукой, искусством, публицистикой и выделения таким образом действительно присущих критике (но специфических не для нее, а для других видов деятельности) черт приводит к эклектическим дефинициям (типа:

---

[48] *Белинский В.* Полн. собр. соч., т. 12, с. 24.
[49] *Луначарский А.* Статьи о литературе. М., 1957, с. 125.
[50] См.: *Гегель Г.* Соч. в 14-ти т., т. 3. М., 1956, с. 283.
[51] *Стариков Д.* О призвании критика. — В кн.: Современная литературная критика, с. 250.
[52] *Кубилюс В.* Указ. соч., с. 267.
[53] *Асатиани Г.* Классики и современники. Тбилиси, 1978, с. 331.

lib.pushkinskijdom.ru

критика — «полунаука-полуискусство», «полунаука-полупублицистика»). И остается нерешенным вопрос о специфике *собственно критики.* Она как мышление, отличаясь от художественного и теоретико-научного, не противостоит им. Альтернатива в данном случае была бы следствием формально-логического, а не диалектического подхода к проблеме.

По нашему мнению, критика является структурно сложной, относительно самостоятельной деятельностью, в которой элементы художественного и теоретико-научного мышления выполняют подчиненную доминантам коммуникативно-прагматического мышления роль, а объединяются на основе эстетического восприятия. Такое понимание литературной критики складывается у многих исследователей, особенно в работах последних лет.

Между эстетикой и литературоведением установлена достаточно четкая иерархичность разного уровня обобщенности суждений. Эстетические категории сначала, присутствуя в произведениях искусства, получают концентрированное воплощение в отдельных жанрах и направлениях, потом — на этой основе — осмысляются теорией и, наконец, фиксируются как специфическая эстетическая грань действительности, имеющая всеобщее значение.

Казалось бы, «механизм» такого восхождения от материала чувственного отражения, от, так сказать, художественной эмпирики к категориальному определению в области эстетики достаточно понятен. Но философы указывают на сложность перехода от эмпирического к теоретическому знанию.

Действительно, можно ли адекватно перевести язык художественных образов на язык понятий? Марксистско-ленинская философия выделяет особое «промежуточное» звено в этом процессе. «Отношение чувственности и мышления в познании не является непосредственным, существует нечто, опосредствующее их связь, которую, таким образом, нельзя раскрыть путем прямого выведения одного из другого, т. е. отправляясь либо от чувственности как таковой, либо от мышления как такового».[54]

Этим звеном выступает общественная практика, а в отношении нашего предмета мы можем говорить о литературно-художественной критике. Она как практика является основой литературоведческого познания, поскольку осуществляется в особом чувственном контакте (эстетическое переживание) с миром, что «не оставляет человеческое сознание в плену единичного и случайного, не останавливает его на границе налично существующего, а вводит его в мир зависимостей, которые чувственному созерцанию самому по себе недоступны».[55]

Критика осмысляет художественные произведения как (скажем, несколько огрубляя) предмет чувственного познания действительности и одновременно на основе эстетического восприятия его получает возможность вступать в теоретические контакты с миром, сочетая два измерения предмета — «феноменальный» (эстетические свойства) и сущностный (содержательность).

При таком подходе «снимается» ряд односторонних или эклектических определений природы критики и устанавливаются не иерархические, а функциональные связи ее как с наукой, так и с художественным творчеством. Это позволяет наметить оптимальные пути влияния литературно-художественной критики на общество, искусство, понять «механизм» ее действенности. Задание актуальное, важное, поскольку правильность направления развития искусства в значительной степени отражается на эффективности его отдачи обществу.

---

[54] Практика и познание. М., 1973, с. 140.
[55] Там же, с. 158.

lib.pushkinskijdom.ru

ФОЛЬКЛОР И ИСТОРИЯ
(дискуссия)

Ю. А. Новиков

ПРОБЛЕМА ВАРИАНТА И РЕГИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ИЗУЧЕНИИ РУССКИХ БЫЛИН

Участники развернувшейся на страницах «Русской литературы» дискуссии об историзме былин сконцентрировали внимание на исторических основах русского эпоса, его ретроспективном анализе. Попытки реконструировать древнейшие формы русской эпической поэзии, выявить генетические корни отдельных образов, мотивов и целых сюжетов, их связь с исторической действительностью раннего феодализма можно только приветствовать. При неизбежной гипотетичности результатов таких исследований они необходимы, ибо без них невозможно уяснить эволюцию эпического произведения и его элементов, решить многие ключевые проблемы былиноведения. Плодотворным представляется также метод «снятия последовательных пластов, наложенных на сюжет временем» (Д. М. Балашов), за который ратуют многие авторы, принявшие участие в дискуссии.

Нам хотелось бы вовлечь в орбиту анализа напластования последних веков. Правда, тут не приходится надеяться на обилие прямых выходов к проблеме связи эпических песен с историей создавшего их народа, — как справедливо отмечали участники дискуссии, произведения этого жанра отличаются поразительной устойчивостью и малопроницаемы для позднейших влияний. Однако русский эпос и на последнем этапе его бытования не превратился в нечто статичное, закостеневшее, в «торжественный реликт», сохранившийся «памятью северного крестьянства» (не совсем удачное выражение Д. М. Балашова). Эволюция былин продолжалась, о чем свидетельствует формирование региональных традиций в районах, сравнительно поздно заселенных русскими, появление новых редакций и версий отдельных сюжетов в конце XIX—начале XX столетия (примеры такого рода будут приведены ниже). Региональные традиции, в которых творческое наследие предков предстает в частично обновленном, переработанном виде, — это форма движения русского эпоса, форма его существования.

Проблема «верхнего слоя» не так проста, как может показаться. Прежде чем двигаться в глубь веков, исследователь эпоса должен «вскрыть» этот пласт, определить его границы. А для этого мало выявить закрепленные традицией нововведения; нужно еще «вывести за скобки» те новации, которые были отвергнуты эпической средой и так и остались фактами индивидуального творчества отдельных певцов; исключить все тексты, в научной достоверности которых нет полной уверенности (фальсификаты, книжные по происхождению, подвергшиеся явной литературной правке варианты). Некритическое использование этих материалов может серьезно исказить историческую ретроспективу.[1] Как показывает практика, при выявлении текстов, не связанных с устной фольклорной традицией или связанных с нею лишь частично, очень важно иметь четкое представление о местных версиях (редакциях) того или иного сюжета. Таким образом, специфические черты региональной традиции из объекта исследования превращаются в его инструмент.

Уже первые собиратели обратили внимание на своеобразие былевой поэзии в каждом районе ее бытования. П. Н. Рыбников, например, привел целый список деталей и подробностей, «любимых слов и оборотов», которые можно рассматривать как приметы индивидуального стиля отдельных певцов (10, 1, XCVI);[2] А. Ф. Гильфердинг разделил

---

[1] Ограничимся двумя примерами. В. Ф. Миллер интерпретировал как традиционный и довольно древний элемент былинного повествования индивидуальную новацию А. Крюковой — рассказ о любовной связи Ильи Муромца с Маринкой Кайдаловкой (*Миллер В. Ф.* Очерки русской народной словесности, т. 2. М., 1910, с. 296—298). Участники настоящей дискуссии И. Я. Фроянов и Ю. И. Юдин, аргументируя некоторые теоретические положения, неоднократно ссылаются на книжный по происхождению текст былины о Микуле и Вольге, записанный от А. Пашковой, и явно дефектный вариант шальского лодочника; в большинстве случаев речь идет об уникальных подробностях, отсутствующих в других записях былины.

[2] Ссылки на список фольклорных сборников, приведенный в конце статьи, даются в тексте; первая цифра обозначает номер издания по этому списку, последующие — номера томов (выпусков) и страниц. Разные источники даются через точку с запятой; в ссылках на тексты произведений употреблен знак №.

lib.pushkinskijdom.ru

олонецких сказителей на две большие группы — прионежскую и северо-восточную, которые в свою очередь распадаются на ряд «школ» (15, 1, 59—64).[3] Интересные наблюдения над спецификой областных традиций содержатся в сборниках А. В. Маркова (4) и Н. Е. Ончукова (5), обстоятельные обзоры записанных вариантов с попытками выделить группы родственных текстов заключают каждый том собрания А. Д. Григорьева (6). На региональные отличия опирались при исследовании некоторых сюжетов В. Ф. Миллер, А. В. Марков и другие ученые.[4]

Изучение этой проблемы заметно продвинулось вперед в 30—40-е годы нашего века. По мере накопления материала, использования все более тонких методов текстологии разрозненные наблюдения органично вписывались в общую картину, «безликий „Север" предстал перед нами разделенным на определенные районы, обладающие каждый своим репертуаром и своими отличиями».[5] Особенно много сделали в этой области А. М. Астахова и В. И. Чичеров, выдвинувшие тезис о существовании на европейском Севере России региональных эпических традиций и отметившие наиболее важные их черты; эти выводы подкреплены исследованиями фольклористов-музыковедов. Введение в научный оборот записей, сделанных в последние десятилетия или пассивно хранившихся в архивах, позволяет уточнить и пересмотреть отдельные положения, не колебля при этом главного тезиса; напротив, с течением времени он получает все новые подтверждения.

Специфика региональных традиций прежде всего проявляется в *их сюжетном составе*. Эпические песни, широко распространенные в одних районах, в других встречаются редко или вообще не известны; различна степень популярности былинных героев. Это касается не только сравнительно редких сюжетов («Данило Ловчанин», «Наезд литовцев», «Сватовство Идолища», «Чурила и князь Владимир» и др.), но и тех, которые составляют ядро русского героического эпоса. Например, из цикла былин об Илье Муромце в Прионежье чаще всего записывались «Илья и Соловей-Разбойник», «Илья и Калин», на Кенозере — «Три поездки Ильи», «Илья и голи кабацкие», на Печоре — «Илья и Сокольник», на Пинеге и в Поморье — «Илья и разбойники» и т. д.

Второй уровень региональных различий — *тип обработки* конкретного *сюжета*. В соседних районах, разделенных всего несколькими десятками километров, нередко бытуют разные версии, редакции и изводы былинных сюжетов, отличающиеся друг от друга содержанием и последовательностью эпизодов, мотивов, отдельными нюансами в характеристике персонажей. По нашим наблюдениям, в основных эпических регионах местные сказители по-своему интерпретировали примерно каждый второй былинный сюжет.

Третий уровень — так называемые «*подробности изложения*» (имена собственные; клишированные формулы, используемые для описания повторяющихся действий, диалогов, ситуаций; постоянные эпитеты и другие устойчивые словосочетания). Среди них могут быть как общеэпические элементы, так и формулы, словесные обороты, накрепко «привязанные» к одному сюжету.

Не отвергая регионального изучения былин вообще, некоторые исследователи выражают сомнение в его плодотворности. «Классификация вариантов по географическому принципу редко затрагивает существенные свойства былины», «рискованно полагаться на географические основания», — считает автор одной из новейших монографий, имея в виду прежде всего работы А. М. Астаховой.[6] На наш взгляд, здесь допущена подмена понятий. Для А. Ф. Гильфердинга, А. Д. Григорьева, В. Ф. Миллера, а позднее — А. М. Астаховой, В. И. Чичерова и других ученых отправной точкой всегда служили тексты былин, а не отвлеченный «географический принцип»; анализ же фольклорного материала нередко приводил к выявлению областных (региональных, локальных, даже семейных) традиций, более или менее существенных различий сюжетно-композиционного и стили-

---

[3] Принято считать, что у истоков теории «школ» сказительского мастерства стоял А. Ф. Гильфердинг. Между тем предложенное им понимание этого термина существенно отличается от современного. Собиратель опирался прежде всего на «различия. . . в складе былин», имея в виду некоторые особенности стиля и манеры исполнения (количество и характер вставных частиц, употребление повторов, длина стиха и т. п.); важное замечание о «пространности» прионежских и «относительной сжатости» северо-восточных былин осталось в его статье нераскрытым, а репертуарные отличия, не говоря уже о типах обработки эпических сюжетов, А. Ф. Гильфердинг вообще не учитывал в своей классификации. Некоторую «искусственность и случайность» такого деления олонецких певцов еще в начале текущего столетия отметил Н. С. Шайжин (8, 15).

[4] *Миллер В. Ф.* Указ. соч., с. 263—271 и др.; *Марков А. В.* Из истории русского былевого эпоса, вып. 2. М., 1907, с. 1—45 и др.

[5] *Пропп В. Я.* Русский героический эпос. Изд. 2-е, М., 1958, с. 20.

[6] *Аникин В. П.* Былины. Метод выяснения исторической хронологии вариантов. Изд. МГУ, 1984, с. 30, 32—36.

lib.pushkinskijdom.ru

стического плана между текстами, записанными в разных районах.

Речь идет не о терминологических нюансах, а о сути явления. Областные традиции, региональные версии, редакции и изводы былинных сюжетов — объективно существующая реальность, естественное следствие сложной истории освоения Севера русскими и последующей многовековой эволюции эпических песен, которая не могла везде протекать по единому «сценарию». Аналогичные явления наблюдаются и в других областях народной культуры. При сохранении общерусской основы свадебный обряд в разных районах имеет свои специфические черты, региональные различия выявлены этнографами и фольклористами в типах жилых и хозяйственных построек, в орнаментах вышивок, в сюжетном составе, композиции и стилистике бытовых лирических песен, сказок, в напевах былин, в народной хореографии и т. д. А изучение особенностей народных говоров стало самостоятельной отраслью лингвистики.

При выделении областных редакций эпических сюжетов географический принцип отнюдь не является самодовлеющим, поскольку ареал их распространения далеко не всегда совпадает с границами регионов. Так, на Печоре, Мезени и Кулое бытовали общие редакции былин «Святогор и Илья Муромец», «Козарин», «Поездка и смерть Василия Буслаева», «Сватовство Идолища», «Сорок калик», «Соломан и Василий Окулович», некоторые из них зарегистрированы и на Зимнем берегу; столь же близкими в сюжетно-композиционном плане оказываются заонежские и пудожские варианты «Дюка», «Василия Игнатьевича и Батыги», «Добрыни и Василия Казимировича», «Соловья Будимировича», к ним примыкают повенецко-толвуйские и выгозерские записи этих былин. В то же время разные версии (редакции) сюжета порой встречаются не только в пределах одного региона, но и в репертуаре одного сказителя («Илья и Калин», «Михайло Потык» Т. Рябинина, «Алеша Попович и Тугарин» А. Чукова, «Ставр Годинович» В. Щеголенка, «Чурила и Катерина», «Сухман» Ф. Конашкова, «Иван Годинович» М. Крюковой и др.).

Ареальные исследования былин представляют интерес по меньшей мере в двух аспектах. Они важны и сами по себе, безотносительно к другим научным проблемам, так как выявление и анализ специфики региональных традиций — это ступень к более глубокому познанию истории русского эпоса, многообразных форм его бытования, диалектической природы фольклорного процесса, которая «состоит между прочим в сохранении областных различий *несмотря* и *вопреки* выработке общенационального репертуара. Общерусские моменты выступали, как правило, в конкретной, областной — сибирской, уральской, донской, средневолжской, севернорусской и т. д. — форме».[7] Вместе с тем такие исследования позволяют реальнее представить генеалогическое соотношение вариантов, что в свою очередь заметно облегчает решение многих актуальных проблем (механизм запоминания и воспроизведения былинного текста начинающим певцом, формирование репертуара сказителя, соотношение коллективного и индивидуального начал в его творчестве, взаимодействие эпических традиций соседних районов, выявление скрытых перепечаток, фальсифицированных и книжных по происхождению текстов и др.).

Описание типов обработки даже одного сюжета, популярного в разных областях России, заняло бы слишком много места. Но в этом нет необходимости — в дальнейшем нам не раз придется обращаться к версиям и редакциям былин, своеобразие и локальный характер бытования которых очевидны. Здесь же коротко остановимся на причинах этого явления, обстоятельствах, способствующих возникновению репертуарных и других отличий, обособлению региональных версий и редакций отдельных сюжетов.

Данную проблему собиратели и исследователи былин в первую очередь связывают с историей заселения русскими окраинных областей России. При этом имеется в виду, что и в эпоху освоения Севера и Сибири былинный эпос не был повсеместно однородным как по своему сюжетному составу, так и по типам обработки общерусских сюжетов (а возможно, и по технике исполнения, по набору средств художественной выразительности). Новгородцы культивировали одни эпические песни и их версии, жители Московской Руси — другие, поэтому очень важно учитывать, когда и откуда пришли первые русские поселенцы в тот или иной район, насколько мощной была первая волна колонистов, не перекрывалась ли она позднее массовой миграцией населения из других областей. Без учета таких данных вряд ли можно объяснить, почему обе былины о Василии Буслаеве, сюжеты «Хотен Блудович», «Соловей Будимирович» не фиксировались собирателями за пределами бывших новгородских владений (исключение — сборник Кирши Данилова и два отрывка о детстве Василия Буслаева, записанные на Дону и в Восточной Сибири), а былина «Илья Муромец на Соколе-корабле» не известна севернорусской традиции, которая знает Илью исключительно как «сухопутного» богатыря (выражение В. Ф. Миллера).

Однако не следует абсолютизировать этот фактор и все особенности фольклор-

[7] *Чистов К. В.* Задачи изучения народного поэтического творчества. (По материалам фольклора Русского Севера). — Советская этнография, 1958, № 3, с. 11—12.

lib.pushkinskijdom.ru

ной традиции региона связывать только с историей его заселения, как это сделано, например, в монографии С. И. Дмитриевой.[8] Север, Сибирь, казачьи районы — не кунсткамера, куда древние новгородцы или переселенцы из центра России «сдавали на хранение» свои эпические песни. На протяжении многих столетий здесь продолжались активные творческие процессы, одни былины постепенно исчезали из устного бытования, другие выдвигались на первый план, подвергались существенным переделкам, обрастали новыми подробностями, что приводило к формированию оригинальных версий и редакций традиционных сюжетов. (В казачьей среде, например, в результате длительной эволюции некоторые былины превратились в хоровые походные песни).

Только этим можно объяснить, что, несмотря на географическую близость, общность исторических судеб, сходство хозяйственно-бытового уклада, эпические традиции Мезени и Кулоя заметно отличаются друг от друга, в том числе и на уровне репертуаров. Оставим в стороне былины, записанные на Мезени в одном-двух вариантах, — их отсутствие в кулойских материалах не показательно, так как фольклористы обследовали этот район гораздо хуже, нежели соседний. Но здесь не были найдены и такие сюжеты, которые на Мезени записывались довольно часто («Илья Муромец и Идолище», «Козарин», «Соломан и Василий Окулович», «Добрыня и Василий Казимирович»); не было обнаружено «Исцеление Ильи Муромца», зафиксированное почти во всех районах бытования русского эпоса и даже в фольклоре соседних народов.

Маловероятно, чтобы предки мезенских и кулойских сказителей, переселившиеся на Север из древнего Новгорода, не знали так называемых новгородских былин. Между тем эпические песни о Василии Буслаеве (оба сюжета) и Хотене, распространенные на Мезени, ни разу не встретились собирателям на Кулое, а единственный вариант «Садко» записан от Е. Д. Садкова, который «считал своим долгом» знать эту старину «в виду носимой им самим фамилии» (6, 2, 190). (На Мезени лишь в 1971 году удалось записать прозаический пересказ третьей части сюжета — «Садко в подводном царстве»; связь этого текста с устной традицией проблематична). В композиционно-стилистическом плане варианты кулоян ближе всего к мезенским, однако отдельные сюжеты («Василий Игнатьевич и Батыга», «Илья Муромец и Соловей-Разбойник», «Добрыня и Маринка») тяготеют к печорской традиции, а некоторые содержат оригинальные мотивы и подробности, не встречающиеся в других регионах («Данило Ловчанин» с благополучной для героя развязкой).

О непрерывной эволюции региональных эпических традиций, о сложности и диалектической противоречивости процесса есть и другие свидетельства.

Печорский край был заселен русскими в конце XV—начале XVI века: среднее течение реки (Усть-Цильма) — новгородцами, а низовья (Пустозерск) — выходцами из Московской Руси. Это обстоятельство настойчиво подчеркивал Н. Е. Ончуков, говоря о различиях в эпических репертуарах, содержании и стиле былин, записанных на средней и нижней Печоре. Увлекшись противопоставлениями, собиратель прошел мимо многочисленных проявлений несомненной близости в текстах усть-цилемских и пустозерских сказителей. Несмотря на неизбежные в работе собирателя-одиночки пропуски и элементы субъективизма в отборе материала для записи,[9] былинная Печора и в сборнике Ончукова предстает как единый регион, для которого характерна своеобразная и устойчивая в своих общих моментах эпическая традиция. Записи последующих экспедиций подтвердили тенденцию к унификации усть-цилемских и пустозерских былин — пять сюжетов, отмеченных Ончуковым в одном из этих районов, позднее были обнаружены и в другом.

Сопоставление эпических репертуаров средней и нижней Печоры дает примерно такие же результаты, что и сопоставление мезенских и кулойских записей. Из 42 сюжетов Мезенско-Кулойского края 24 (57%) зафиксированы в обоих районах. На Печоре общих для всего региона былин 65% (28 из 43), из них лишь одна («Лука, змея и Настасья») бытовала на средней и нижней Печоре в разных редакциях. Но даже этот сюжет не столько разъединяет, сколько объединяет усть-цилемскую и понизовскую традиции, ибо за пределами Печоры он собирателями не обнаружен. В 20-ти случаях правомерно говорить о существовании общепечорских версий или редакций былинных сюжетов: тексты очень близки по своей идейной направленности и композиционной схеме, содержат эпизоды и мотивы, не встречающиеся или крайне редкие в записях из других регионов.

По логике вещей ни на Печоре, ни в Мезенско-Кулойском крае такое положение не было изначальным. С учетом особенностей заселения естественно пред-

[8] *Дмитриева С. И.* Географическое распространение русских былин по материалам конца XIX—начала XX в. М., 1975.

[9] Ончуков разминулся с целым рядом хороших старинщиков; не интересуясь проблемой варианта, он отдавал предпочтение редким сюжетам, порой записывал небольшую часть репертуара сказителя. Например, от И. В. Торопова записана одна былина, не записано 12; от С. Ф. Хабарова — две из 17.

lib.pushkinskijdom.ru

положить, что расхождения между усть-цилемской (новгородской по происхождению) и пустозерской (московской) эпическими традициями в прошлом были гораздо значительнее, но в дальнейшем постепенно нивелировались. Важнейшую роль в этом процессе сыграла Печора, которую местные жители величали «матушкой-кормилицей» (20, 11). На протяжении нескольких столетий она была для них и главной транспортной артерией, и постоянным местом работы, объединяла весь этот обширный край в хозяйственном и культурном отношениях, «перечеркивала» границы между волостями и уездами. Собиратели отмечали, что в старое время былины звучали здесь не в деревнях, а на рыболовных промыслах, куда на долгие месяцы перебиралось чуть ли не все мужское население. Унификации эпических песен способствовало также хоровое (ансамблевое) их исполнение. По имеющимся записям можно проследить, как уже в XX веке пижемский извод «Ильи и Сокольника» и былинное новообразование «Бутман» распространились по всей Печоре из нескольких деревень на одном из ее притоков. Не приходится сомневаться, что в пору расцвета былинной поэзии длительные и постоянные контакты жителей понизовья и средней Печоры сопровождались интенсивным взаимодействием эпических традиций соседних районов, стандартизацией эпических формул, оформлением и закреплением общепечорских версий и редакций отдельных сюжетов.

Эти же факторы оказывали определенное воздействие на эволюцию духовной культуры жителей Мезенско-Кулойского края, что позволяет рассматривать его как единый фольклорный регион. Однако здесь в каждом районе была своя дорога в «океан-море», благодаря чему не менее четко обозначалась тенденция к обособлению эпических традиций. К тому же мезенские былины оказались гораздо более открытыми для внешних влияний: кулоряне на морских промыслах общались в основном с жителями соседних поморских районов, а в текстах с верхней и средней Мезени обнаруживаются явные следы творческих контактов со сказителями средней Печоры и Пинеги. Совокупность этих факторов, долговременность их действия и привели к тому, что родственные по происхождению эпические традиции Мезени и Кулоя к началу собирательской деятельности, сохранив немало общих черт, в значительной мере разошлись в своем развитии.

Наблюдения над текстами показывают, что многие относительно поздние нововведения по-своему закономерны, с их помощью реализуются *общерусские тенденции, но в разных регионах они реализуются по-разному.* Так, в XIX—XX веках почти повсеместно предпринимались попытки преодолеть характерный для героического эпоса закон хронологической несовместимости (17, 1, *L*), многие сказители изображали события, одновременно происходящие в разных точках пространства с разными персонажами. Особенно часто это наблюдается в былине «Добрыня и Алеша», где традиционные «киевские» сцены дополняются рассказом о приключениях главного героя. Диапазон варьирования таких эпизодов необычайно широк: Добрыня стоит на заставе (Кулой), бьется с вражеским войском (Пудога), чужеземным «нахвальщиком» (Заонежье, Пудога), с Невежей или Бабой-Ягой (Кенозерско-Каргопольский край), получает дани в иноземном царстве (Заонежье), играет в шахматы с заморским королем (Пудога). Нередко в сюжет «Добрыни и Алеши» на правах вставного эпизода включаются самостоятельные былины об этом богатыре — «Добрыня и Василий Казимирович» (Заонежье, Пудога), «Добрыня и змей» (Поморский берег, Зимний берег, Кулой, Мезень), «Добрыня и Маринка» (Кенозеро).

Лейтмотивом подавляющего большинства вариантов былины «Дюк Степанович» является неслыханное богатство героя. Однако в ряде записей из разных районов просматривается стремление исполнителей уподобить Дюка богатырям-воинам: от его пения покачнулась церковь и попадали иконы (9, № 56) (Терский берег); от выпущенных им стрел «на дубах орлы воскрежетали. . . лес улицмы попадал» (10, № 202) (Каргополье); за Дюка поручается Илья Муромец, затем он становится его крестовым братом (3, № 49) (Зимний берег); в финале былины галицкий боярин женится на полянице преудалой, «котора побеждала Илью Муромца» (6, № 295) (Кулой) и т. п. Конь Дюка неизменно изображается как истинно богатырский: «за реку он броду не спрашивает» (24, № 3), едет «повыше лесу стоячего, пониже облака ходячего» (15, № 230), скачет «чрез стены городовые», «чрез башни наугольные» (10, № 144), «едет Дюк ступью бродовою, а Владимир едет во всю рысь лошадиную» (3, № 51; ср. 3, № 49; 6, № 302). Не исключено, что именно обладание богатырским конем послужило поводом для героизации облика Дюка Степановича.

В некоторых регионах такая его характеристика прочно вошла в традицию. В заонежских и повенецко-толвуйских вариантах закрепился мотив трех застав, которые Дюк преодолевает на пути в Киев («горы толкучие», хищные звери или птицы, «змеи поклевучие»).[10] Такие же

[10] Видеть в этом нарушение идейно-художественного единства былины, влияние духовных стихов о Егории Храбром (см.: *Аникин В. П.* Теория фольклорной традиции и ее значение для исторического исследования былин. Изд. МГУ, 1980, с. 264—268) вряд ли справедливо. Во-первых, мотив трех застав встречается в произведениях разных жанров фоль-

lib.pushkinskijdom.ru

заставы фигурируют в кенозерско-каргопольских текстах, но кроме них герой наезжает еще и на богатырскую заставу — «старого казака Илью Муромца» (иногда нескольких богатырей во главе с Ильей). Дюк почтительно обращается с прославленным воином, благодаря чему не только избегает поединка с ним, но и заручается его полной поддержкой. Старейшина киевских богатырей покровительствует заезжему молодцу и в печорской редакции былины, однако избранная местными сказителями мотивировка противоречит традиционному бескорыстию Ильи Муромца (по совету матери Дюк привозит ему подарок — «перстяночки барановы», которые Илье «во люби пришли»). Столь существенное отклонение от общерусского канона и узкая локализация данного эпизода свидетельствуют о сравнительно позднем включении его в былину.

При сопоставлении текстов старой и новой записи выявляется *тенденция к демифологизации* былин, ослаблению в них роли фантастики; резко уменьшается доля *архаичных* сюжетов («Волх Всеславьевич», «Алеша Попович и Тугарин», «Садко»); эпизоды и мотивы, связанные с языческими представлениями, либо совсем исключаются, либо получают рационалистическое истолкование. Показательна судьба былины «Добрыня и Маринка» в Онего-Каргопольском крае. Дореволюционные ее записи принадлежат к числу наиболее полных и стройных вариантов, «заключают старейший мотив былины — колдовские действия Маринки со следами Добрыни, некоторые содержат и самый заговор и изображение любовной тоски Добрыни» (11, 1, 574). В новых записях эти мотивы почти полностью отсутствуют. Правда, «подрезание следочков» обычно упоминается, но не расшифровывается; заговорную формулу приводят только три исполнителя из 14, о превращении богатыря в тура или волка говорится в двух вариантах. В русле прежней традиции остаются лишь два стяженных текста, в трех сводных былинах о Добрыне сохранились отдельные мотивы сюжета.

Остальные девять вариантов — своеобразный симбиоз сюжетов «Добрыня и Маринка» и «Три поездки Ильи Муромца». Из первой былины в них использованы экспозиционные эпизоды, имена главных героев и завязка конфликта между ними (предупреждение матери Добрыни об опасностях, подстерегающих его в «Маринкиных переулках»; стрельба из лука в голубей, иногда — убийство любовника Маринки). Далее действие развивается в полном соответствии со второй частью «Трех поездок Ильи Муромца»: Добрыня заходит в терем Маринки, пирует с ней; разгадав коварный умысел хозяйки, бросает ее на «кроваточку подложную», под которой вырыты глубокие погреба. Действие переводится из сферы фантастического в сферу реального, бытового; всемогущая колдунья превращается в заурядную обманщицу, начисто лишенную сверхъестественных качеств (в иных вариантах она заманивает добрых молодцев с целью ограбления).

Появление этой версии на рубеже XIX и XX веков связано не столько с созидательными, творческими процессами, сколько с разрушением традиционных эпических форм. Архаичный, насыщенный элементами фантастики сюжет потерял былую привлекательность, и сказители попытались оживить его с помощью своего рода «трансплантации». Механическое соединение разных художественных структур, включение в былину фрагментов из лирических песен не могло увенчаться успехом. Во всех вариантах ощущается стилистический разнобой, отсутствие внутреннего единства, цельности, свойственных традиционным эпическим песням. Не спасло положения и то, что ряд текстов записан от первоклассных сказителей — Н. Богдановой-Зиновьевой (Заонежье), Г. Якушова, Ф. Конашкова, И. Фофанова (Пудога), А. Артемьевой (Кенозеро). Бытование новой версии сюжета в трех смежных регионах, на наш взгляд, не позволяет связывать ее возникновение с творчеством одного старинщика — И. Фепонова (см. об этом: 11, 2, 735) или Н. Прохорова (27, 272—273). Скорее всего, жители разных районов независимо друг от друга выбрали один и тот же путь для переделки былины. Некоторые сомнения вызывает только вариант Богдановой, записанный после личных контактов сказительницы с пудожанами.

Закрепление специфических элементов областной редакции былинного сюжета порой связано с особенностями хозяйственно-бытового уклада в том или ином районе. Поездка Василия Буслаева в Иерусалим обычно изображается как морское путешествие, но само оно не привлекает внимания сказителей, оставаясь проходным эпизодом. Иная картина в печорских и мезенских вариантах. Местные старинщики, в своем большинстве рыболовы и охотники на морского зверя, подробно и со знанием дела описывают все этапы плавания в Палестину. Василий Буслаев тщательно снаряжает свой корабль, а иногда и строит новый; в былине отмечается, как мореходы распределяют между собой обязанности на

клора, где, как и в «Дюке», выполняет функцию предварительного испытания героя (волшебные сказки, историческая песня «Авдотья Рязаночка», некоторые редакции былин «Поездка и смерть Василия Буслаева», «Илья Муромец и Соловей-Разбойник», «Лука, змея и Настасья»). Во-вторых, преодолевая заставы, Дюк действует как эпический герой, а не персонаж религиозной песни, целиком полагающийся на силу «святого слова».

lib.pushkinskijdom.ru

судне (становятся на корме, «окол парусов», «ко якорю», «ко вороту»), с профессиональной точностью фиксируются действия корабельщиков в открытом море, при заходе «в гавани тихие»; упоминаются мачты, флюгера, сходни, шлюпки и т. п. В лучших печорско-мезенских текстах морские приключения Василия Буслаева и его дружины становятся одним из сюжетных узлов повествования. Мать богатыря предупреждает его о трех заставах на пути в Иерусалим («мужики новотокмяна», «разбой большой, караул крепкой», «сулой быстер да вал густой» и т. п.), подробно рассказывается об их преодолении; особенно выразительны картины шторма на море. Включение в былину этих мотивов и подробностей, а также явно позднего вставного рассказа о героическом прошлом богатыря, над черепом которого «галится» Василий Буслаев,[11] привело к созданию особой версии сюжета; сравнительно узкая ее локализация дает право именовать эту версию печорско-мезенской.

Доступный нам материал не позволяет с достаточной определенностью судить о том, когда началось обособление новой версии былины, лишь косвенные данные указывают на позднее ее оформление. Записи из Прионежья, где собирание эпоса началось на несколько десятилетий раньше, в этом плане гораздо выигрышнее: по крайней мере в двух случаях можно «документально» подтвердить зарождение и постепенное закрепление новых типов обработки традиционных сюжетов. О коренной переделке былины «Добрыня и Маринка» говорилось выше; аналогичной трансформации в конце XIX—начале XX века подверглась былина «Чурила и Катерина».

Многочисленные олонецкие записи этого сюжета распадаются на три эпические редакции — кенозерско-каргопольскую, повенецко-толвуйскую и пудожскую. Четвертый тип обработки отличается от них ярко выраженным балладным характером (условно его можно назвать заонежской версией). В заонежских текстах действие динамично, развернутые описания, присущие другим редакциям, практически отсутствуют; почти все повествование строится на диалогах; часто употребляются риторические вопросы, рифма (особенно внутренняя). Быстрый, мажорный напев, укороченный стих еще более сближают эти варианты «Чурилы и Катерины» с лиро-эпическими песнями (в кенозерских былинах, например, напев торжественно-протяжный, сложный по музыкальному рисунку, а стих на несколько слогов длиннее). Кроме того, в заонежской версии немало оригинальных формул и подробностей. Обычно былина открывается рассказом о выезде щеголя Чурилы из дома — тщательно описывается его изысканный наряд, часто говорится о том неотразимом впечатлении, которое производит на киевлянок красота Чурилы. Варианты, относящиеся к заонежской версии, лишены эпической обстоятельности, в них по существу нет экспозиции — с первых строк действие развивается по балладному канону:

Кто там у синицька колотитсе?
Колотитсе Щурилушка Щаплёнкович,
Щаплёнкович да Щаголёнкович.

(14, № 51)

Отворив «воротця роскатистые», Катерина упрекает гостя:

Што-же ты, Цюрилушко, вецёр не бывал?
Още сладкии напитоцьки непитыи стоят,
Круписцяты колацики нееденыи.

(3, № 47)

Далее следует единственное в этой версии развернутое описание, полное внутренней динамики, насыщенное глаголами и отлившееся в рифмованные строки:

Ворона коня взяла — сама во стойла провела,
Скатны саночки взяла — да на сараець сволокла,
Золоту сбрую сняла — да на стопочку склала,
Шелкову плетку взяла — да на гвоздики клала,
Пухову шляпу взяла — да на стопоцьку клала,
Кунью шубочку сняла — да на полоцьку клала,
Саножки розула — на место клала,
А Щурилушку за ручку в нову спальню провела,
Сама молодая со Щурилой спать легла.

(14, № 151)

Предупрежденный служанкой муж Катерины раньше срока возвращается из церкви, поочередно находит все вещи Чурилы, а потом и их хозяина и всякий раз спрашивает:

Катерина, это что? Николаевна, что?
Эти сани у Щурилушки видал.

В заонежской версии главного героя обычно называют «Щурилушка Щиплёнкович»,[12] мужа Катерины — «Ермак

[11] О сюжетной замкнутости эпических песен классического типа и относительно позднем развитии второго сюжетного плана см.: *Путилов Б. Н.* Сюжетная замкнутость и второй сюжетный план в славянском эпосе. — В кн.: Славянский и балканский фольклор. М., 1971, с. 75—94.

[12] «Щиплёнкович» («Щаплёнкович», «Щапаплёнкович») — очевидно, искажен-

lib.pushkinskijdom.ru

(иногда — «Ерма», «Ерман», «Ермас») Васильевич».

Перечисленные выше особенности наиболее полно представлены в текстах заонежских сказителей Н. Богдановой-Зиновьевой, П. И. Рябинина-Андреева, К. Андрианова и пудожан Ф. Копашкова (вторая по времени запись), Т. Кузькиной, И. Степановой; к этой же версии примыкают пересказы пудожан Д. Канавиной и К. Ремизовой.

Создание этой своеобразной версии В. И. Чичеров связывал с именем Н. Богдановой-Зиновьевой, считая, что это ее вариант «потерял значение индивидуального текста», «получил распространение даже за пределами Прионежья» (14, 43). По-видимому, аналогичной точки зрения придерживался и Ю. М. Соколов (14, 637).

Такой вывод представляется нам ошибочным. Вариант Богдановой — один из лучших в Прионежье и, вероятно, оказал заметное влияние на формирование местной традиции. Но вряд ли правомерно возводить к нему все варианты данной версии. Текстологический анализ показывает, что в ее создании участвовали многие сказители, а не только Богданова. Уже в былинах, записанных Рыбниковым от «молодицы из Кижской Губы» (10, № 90) и Гильфердингом от А. Сарафанова (15, № 110), имеются некоторые элементы, характерные для балладной версии. Богданова родилась в 1856 году, так что она не имеет никакого отношения к этим первым «росткам» новой обработки сюжета. В 1886 году от П. Юховой записан вариант, содержащий практически все оригинальные мотивы и формулы, свойственные заонежской версии (3, № 47). Юхова была гораздо старше Богдановой,[13] и маловероятно, чтобы старшая по возрасту певица училась у младшей.

Недостаток ранних записей из Кижей не позволяет восстановить полную картину эволюции сюжета, но все же можно предположить, что балладная версия «Чурилы и Катерины» возникла сравнительно поздно. Вероятно, где-то во второй половине прошлого века она пришла на смену более эпической по характеру редакции сюжета, близкой к повенецко-толвуйской. Не случайно среди четырех кижских вариантов, опубликованных Рыбниковым и Гильфердингом, два имеют много общего с толвуйскими текстами (10, № 84; 15, № 132). На восточное побережье Онежского озера балладная версия, возможно, была занесена из Кижей, хотя в принципе и здесь на рубеже XIX и XX столетий могли протекать те же творческие процессы, что и в Заонежье.

Мы сознательно акцентировали внимание на фактах, которые свидетельствуют об эволюции областных эпических традиций даже в период их явного угасания, поскольку эта сторона историко-фольклорного процесса в научной литературе почти не освещалась. Приведенные примеры дают право предположить, что в так называемый эпический век подобные процессы протекали еще более интенсивно и в сочетании с творческим наследием, частично отличавшимся у жителей разных районов русского Севера, приводили к *постепенному накоплению региональных различий*. При этом следует учитывать еще одно обстоятельство: некоторые общерусские проторедакции эпических сюжетов и их элементы в разных областях дошли до нас в разной степени сохранности и со временем могли приобретать региональную «окраску». Но здесь необходима предельная осторожность, чтобы не приписать сказителям одного района, а тем более одному певцу создание оригинального художественного образа или особой редакции традиционного сюжета.

Обосновывая зависимость фальсифицированной «записи» И. Касьянова (3, № 59) от былины «Ставр Годинович» А. Чукова, П. Д. Ухов в числе других аргументов ссылается на тождество былинных концовок:

Тут век про Ставра старину поют:
Синему морю-то на тишину,
А вам добрым людям на послушанье.

«Эта концовка встречается только у А. Чукова, у других сказителей ее нет», — подчеркивает автор.[14] На самом деле подобной формулой завершают свои тексты прионежские певцы П. Калинин (15, № 6 и 15), А. Сарафанов (10, № 81 и 82), П. Прохоров (15, № 40 и 41), в несколько измененном виде находим ее в былинах Т. Иевлева (10, № 70) и Т. Антонова (15, № 44). Более того, такая же концовка есть в одном из текстов сборника Кирши Данилова (24, № 3), а печорский певец П. Поздеев (5, № 20, 25 и 27) и кулоянин Т. Широкой (6, № 285) использовали ее для описания расправы с побежденным врагом — разорвав его тело на части, богатырь разбрасывает их по чистому полю:

Там как синему всему морю на утишенье,
Кабы всим нам молодцам да на послухание,
Кабы старыим старухам да на долгой век.

Ясно, что не А. Чуков и даже не прионежские сказители создали эту формулу —

ное «Щап (щеголь) Плёнкович» (в былине о молодости Чурилы упоминается его отец *Плёнк* Сароженин).

[13] Невестка П. Юховой А. Юхова примерно одного возраста с Богдановой — см.: 14, 534.

[14] *Ухов П. Д.* Атрибуции русских былин. Изд. МГУ, 1970, с. 151.

lib.pushkinskijdom.ru

некогда она была довольно распространенной, но со временем ее почти везде забыли.

При выявлении родственных вариантов, устных и книжных заимствований, скрытых перепечаток эпических песен исследователь рано или поздно приходит к непосредственному сличению «подозреваемых» текстов. Результаты анализа в решающей степени зависят от характера и количества схождений или различий в композиции, сюжетообразующих мотивах и т. п.; стилистические нюансы, «подробности изложения» (термин А. Ф. Гильфердинга) играют вспомогательную роль. Это — заключительный этап работы текстолога, сам по себе технически несложный. (Когда П. Д. Ухов положил один из сибирских вариантов былины о Ставре в записи Н. А. Кострова рядом с текстом из сборника Кирши Данилова, не составило труда доказать их сюжетно-композиционную и стилистическую близость, граничащую с тождественностью, а значит — научную недостоверность первого текста, факт фальсификации).[15] Гораздо труднее правильно сориентироваться в большой массе материала, точно выйти именно на ту пару вариантов, сопоставление которых даст наиболее ощутимые результаты. В этих поисках принципиально важные схождения не всегда бросаются в глаза, порой они обнаруживаются позднее, а роль своеобразной «защепки», особой приметы, позволяющей быстро нащупать возможную генетическую связь между двумя текстами, играют редкие мотивы, формулы, подробности, имена собственные, даже отдельные словосочетания, ареал распространения которых ограничен. Сошлемся на конкретные примеры из собственной практики.

В былине известной сказительницы Н. Богдановой-Зиновьевой «Добрыня и Алеша» есть такой эпизод: встречая сватов, Настасья

Князя подарила полотенышком,
А княгиню дарила косиночкой,
Алешу же дарила каленой стрелой.

Символический подарок жениху — деталь, несомненно, древняя, для Прионежья она уникальна. Но было бы неверно рассматривать этот фрагмент как еще один случай сохранения в прионежских былинах архаичных элементов — вероятнее всего, он не связан с устной традицией, а позаимствован из книги. Точно такие же строки (только «полотенышко» и «косиночка» заменены «ширинкой») есть в тексте из сборника Киреевского, записанном в Нижегородской губернии (1, 2, 14); из него они попали в популярные издания эпических песен (например, в «Книгу былин» В. П. Авенариуса, выдержавшую 14 изданий (2, № 20)). Правда, Богданова была неграмотной, но для того чтобы запомнить несколько строк, не обязательно самому читать «первоисточник», достаточно хотя бы раз услышать их в чужой передаче (тем более что одаривание сватов полотенцами — распространенный и устойчивый момент русского свадебного обряда в Карелии).

Приведенный пример практически не влияет на общую оценку варианта Богдановой — в основе своей он, безусловно, восходит к устной традиции, а использование яркого поэтического образа, позаимствованного из книги, лишь подтверждает творческое отношение сказительницы к былинам. Но нередко наличие необычного для местной традиции мотива, формулы или подробности оказывается признаком чужеродности если не всего текста в целом, то существенных его элементов.

Например, жалоба Добрыни на свою участь — характерная черта большинства прионежских и единственной кенозерско-мошинской редакции сюжета о неудавшейся женитьбе Алеши Поповича. В северо-восточных регионах этот мотив зафиксирован собирателями лишь однажды — в тексте мезенской певицы Е. Табуевой (6, № 305).[16] Возникает тот же вопрос: что перед нами — древний элемент эпического повествования, сохранившийся в единственном северо-восточном варианте, или позднее заимствование? Первое предположение представляется нам сомнительным по ряду соображений общего порядка.[17] Но прежде

[15] Там же, с. 139—146. Выводы исследователя можно дополнить. Первая часть «записи» Кострова, резко отличающаяся от текста Кирши Данилова, не сочинена собирателем, как считал П. Д. Ухов, а восходит к забайкальскому варианту «Ставра» из бумаг М. А. Зензинова (9, № 87). Видимо, Н. А. Костров, будучи личным другом П. И. Якушкина, имел доступ к архиву П. В. Киреевского и воспользовался не опубликованной еще в то время записью Зензинова.

[16] Книжные по происхождению варианты А. Крюковой и ее дочерей мы здесь не учитываем.

[17] Углубленный психологизм, прямое изображение переживаний героев с помощью развернутых лирических монологов не свойственны русским былинам. Если отвлечься от индивидуальных новообразований, не закрепленных традицией, то кроме «Добрыни и Алеши» можно назвать еще прионежские редакции «Наезда литовцев» (плач князя Романа о старости) и печорскую редакцию «Хотена Блудовича» (Чусова вдова проклинает сыновей-отступников). Во всех трех случаях ареал бытования этих редакций сравнительно невелик, что позволяет трактовать их как явление локальное, а не общерусское. К тому же жалоба Добрыни противоречит нормам богатырского этикета,

lib.pushkinskijdom.ru

чем делать окончательные выводы, рассмотрим былину Табуевой в контексте мезенской эпической традиции.

Картина вырисовывается неоднозначная. Некоторые детали роднят анализируемый вариант с другими мезенскими записями. Добрыня берет на свадебный пир гусли и приговаривает:

Посмотрю у Олёшеньки дак молоду жену;
Если весела сидит, запечалю ей,
А печальняя сидит, я розвеселю.

(Ср. 6, № 371). Он просит у матери цветное платье — не слишком хорошее, чтобы одеться «по-среднему» (ср. МГУ, 1975, п. 1, т. 5, № 4). Встречаются в тексте и общеэпические формулы, характерные для всех северо-восточных регионов (при отъезде богатыря «не видели, как стремена ступил», на пиру он «принимает чару единой рукой, выпивает ее *к едину духу*»). Однако немногие совпадения — не из сюжетообразующих элементов. Это не позволяет причислить вариант Табуевой к одной из местных редакций сюжета. В то же время жалоба Добрыни на свою участь — не единственный элемент, близкий к записям из Прионежья. Добрыня запрещает Настасье выходить замуж за Алешу Поповича — «просмешника бабьего» (на Мезени, Кулое и Печоре этот запрет мотивируется иначе: «не люблю я ведь роду все поповского», Алеша — крестовый брат Добрыни, его «большой неприятель» и т. п.). В финале былины *Илья Муромец удерживает Добрыню* от расправы с незадачливым женихом (ср. 10, № 41; 15, № 107, 100); для мезенской традиции характерно иное развитие событий — в бой рвется Алеша, он даже хватается за саблю, и Илья охлаждает его пыл. Как и в большинстве других мезенских вариантов, Добрыня приходит на свадебный пир в наряде калики, но однажды называет себя *скоморохом* (переодевание скоморохом — обычная деталь ряда прионежских редакций сюжета; впрочем, известна она и на соседней с Мезенью реке Кулой — 6, № 247, 280, 301). Согласие Настасьи выйти замуж за Алешу мотивируется ее раздумьями о горькой участи вдовы: «*Тяжело будет коротать веки долгие*»; в старых записях подобная сентенция есть только в варианте А. Чукова из Прионежья (15, № 149), но произносит ее Владимир-сват.

Таким образом, в тексте Табуевой переплетаются элементы эпических традиций двух регионов. Вероятность прямых творческих контактов прионежских и мезенских сказителей ничтожно мала: их разделяли многие сотни километров, в административно-хозяйственном и культурном отношениях Мезень и Прионежье ничто не связывало на протяжении последних трех-четырех столетий. Видимо, Табуева (или ее непосредственный предшественник) была знакома как с местной обработкой «Добрыни и Алеши», так и с книжным текстом из какого-нибудь популярного издания, составитель которого ориентировался на классические варианты А. Чукова, Т. Иевлева и других прионежских певцов. (Возможно, это — «былина двадцатая» из сборника Авенариуса (2), в которой содержатся все упомянутые выше прионежские формулы и мотивы). Одна из деталей былины Табуевой может служить косвенным доказательством того, что книжный текст она воспринимала на слух. Добрыня готов простить Алеше попытку «от жива мужа жену отнять», но не прощает того, что он «оскорбил» его «мать несчастную». Глагол «оскорбить» чужд и былинному лексикону, и разговорной речи северных крестьян, его появление здесь правомерно объяснить искажением формулы из родственных по происхождению вариантов А. Чукова и П. Калинина: поверив ложной вести о смерти сына, мать Добрыни

Слезила-то она свои да очи ясныя,
А скорбила-то свое да лицо белое.

(Эти строки также были использованы Авенариусом).

Знание специфических особенностей региональных традиций позволяет объективнее судить о творческом вкладе того или иного сказителя в их развитие, четко разграничивать элементы новаторства и книжные заимствования. В пересказе былины «Дюк Степанович», записанном от С. Марковой на Печоре (20, № 76), есть необычная для местной традиции деталь: впервые оказавшись в Киеве, Дюк по платью принимает княгиню Апраксию за портомойницу. («А у нас так-от портомойницы ходят»). В комментарии к тексту (20, 549) невольная ошибка героя, усиливающая контраст между Киевом и Галичем, трактуется как удачная художественная находка исполнительницы (обычно киевляне по платью принимают портомойницу за мать Дюка). Но, скорее всего, С. Маркова, все три текста которой зависимы от печатных источников, и в данном случае ориентировалась на книгу. Эта деталь содержится в побывальщине Дмитриевой, записанной П. Н. Рыбниковым в Заонежье (10, № 88), а позднее еще дважды фиксировалась в этом регионе (11, № 142, 149). С тем же вариантом Дмитриевой связан оригинальный художественный образ в былине другого печорского сказителя — Т. Кузьмина (20, № 84):

Во столовой полы да все хрустальные,
Под полами-то верно жива рыбица.

(герои других былин, да и сам Добрыня в других ситуациях, как правило, безропотно соглашаются выполнить поручение князя), не мотивирована сюжетной необходимостью и никак не отражается на поступках героя (в данном контексте уместнее были бы сетования на князя Владимира, а не на свою бесталанность), не вяжется с эпической «биографией» этого разносторонне одаренного богатыря.

lib.pushkinskijdom.ru

Ср. текст побывальщины: «. . .половицы в полу стеклянные, под ними вода течет, рыбки разноцветные; а хлестнет рыба хвостом, половица точно треснет». Печорские сказители могли позаимствовать эти детали из сборника Авенариуса, составитель которого использовал их в «былине девятнадцатой» (2).

К прямо противоположному результату приводит анализ былины А. Пономарева «Иван Годинович» (20, № 70). В некоторых редакциях этого сюжета, в том числе и в печорской, Ивана Годиновича в его поездке за невестой сопровождают другие русские богатыри, однако затем они покидают жениха — уезжают на охоту по звериным следам или отправляются «изведать дорожку кровавую». Появление кровавого следа не объясняется, а спутники богатыря, как правило, окончательно выключаются из повествования. Вариант Пономарева содержит любопытное уточнение: дорожку кровавую «пропустил» Батуй Кайманович — соперник Ивана Годиновича. Уникальность этого мотива, его отсутствие в тексте В. Тайбарейского (26, № 16), который считал своим учителем отца А. Пономарева, дает право полагать, что нововведение принадлежит Пономареву-младшему. Тем более что и в ряде других эпизодов он пытается устранить характерные для этого сюжета «темные места», уточнить психологические мотивировки некоторых поступков былинных персонажей. Все это свидетельствует о вдумчивом, творческом отношении А. Пономарева к исполняемым произведениям. Правда, его новации переводят повествование из героико-эпического в волшебно-сказочный план, но это — общая тенденция, свойственная былинной традиции Печоры в XX веке.

Удачная в идейно-художественном отношении контаминация сюжетов «Илья Муромец и Соловей-Разбойник» и «Илья в ссоре с князем Владимиром» без достаточных оснований приписывается пудожскому сказителю Андрею Сорокину.[18] Косвенным «виновником» этого стал В. Ф. Миллер, допустивший оплошность при подготовке «Былин новой и недавней записи» (9). Как известно, в эту книгу вошли тексты из ряда провинциальных изданий, в том числе и из сборника Н. С. Шайжина «Олонецкий фольклор» (8). В результате какого-то недосмотра из былины «Илья Муромец и Соловей-Разбойник» пудожского певца Т. Фешева (8, 67—75) опубликовано только начало, а старина о Даниле Ловчанине его земляка С. Иванова (8, 51—60) вообще не напечатана. Пропущенные материалы оказались надолго выключенными из научного оборота: целиком полагаясь на сборник Миллера, многие исследователи не обращались к первоисточникам (см., например, 11, 1, 605; 14, 60). Между тем оба текста очень важны для характеристики пудожской эпической традиции. Былина Иванова — единственная фиксация сюжета «Данило Ловчанин» в Прионежье. Во второй части варианта Фешева, как и у Сорокина, к сюжету «Илья Муромец и Соловей» присоединен подробный рассказ о ссоре богатыря с князем Владимиром. Поскольку эти певцы жили довольно далеко друг от друга, а их тексты заметно расходятся в деталях, вряд ли правомерно считать Фешева учеником Сорокина; вероятнее всего, во второй половине XIX века контаминированная былина бытовала в разных районах Пудожского края.

Приведенный пример показывает: изучение региональных эпических традиций тесно смыкается с проблемой варианта. Любое фольклорное произведение, в том числе и эпическая песня, — совокупность огромного количества реально существовавших его вариантов, из которых собирателями зафиксирована лишь небольшая часть. Поэтому очень важно, чтобы исследователь располагал всеми записями анализируемого сюжета, не ограничивался материалами из нескольких классических сборников, не замыкался на вариантах исполнителей-виртуозов. Ведь не исключено, что именно в том тексте, который остался вне поля зрения, содержатся какие-то элементы, требующие корректировки, а то и пересмотра некоторых выводов, сделанных без его учета.[19] Уникальные мотивы, заставляющие по-новому взглянуть на предмет изучения, обнаруживаются порой в былинах, до сих пор хранящихся на полках архивов или записанных от «второразрядных» певцов, творчество которых не привлекает внимания исследователей.

Сюжет былины «Ставр Годинович» строится на испытаниях пола переодевшейся в мужское платье жены Ставра Василисы Никуличны. Обычный набор испытаний — борьба, стрельба из лука, баня и постель, иногда к ним добавляется игра в шахматы. Уникальный эпизод, отсутствующий в русских эпических песнях, волшебных и новеллистических сказках, находим в тексте пудожского сказителя Ивана Андреевича Кережина.[20] Дочь князя Владимира предлагает отцу: «Давай, говорит, хомуты сроем (сбро-

[18] См., например: 13, 18; 14, 60.

[19] Анализируя былину о гибели богатырей («Камское побоище»), В. Я. Пропп утверждал, что она зафиксирована только в составе контаминированных текстов, «отдельной песни такого содержания вообще не существует» (*Пропп В. Я.* Указ. соч., с. 338). Среди не учтенных автором вариантов оказались тексты пудожанина Г. Якушова (14, № 18) и кенозерки А. Артемьевой (14, № 215), представляющие собой самостоятельные эпические песни на этот сюжет.

[20] Архив Карельского филиала АН СССР (Петрозаводск), колл. 8, № 56 — запись 1940 года.

lib.pushkinskijdom.ru

сим, — *Ю. Н.*) наземь, а пяла женские (пяльцы, — *Ю. Н.*) повесим на стопку. Если женщина — так и оставит, если мужчина — пяла женские сроет наземь, а хомуты повесит на стопку». Она пришла, пяла женские срыла наземь, а хомуты повесила на стопку.

Этот эпизод так естественно вплетается в сюжетную канву былины, так фольклорен по своей сути, что было бы несправедливо отказать ему в традиционности. Видимо, Кережин удержал в памяти архаичный элемент былинного повествования, забытый другими прионежскими певцами. Близкий мотив встречается в южнославянских и албанских эпических песнях,[21] поэтому речь здесь может идти о типологическом сходстве, а не индивидуальном нововведении какого-либо исполнителя.

К сожалению, собирателям не удалось записать от Кережина полноценный текст «Ставра». Сказитель — глубокий старик, первую половину былины он пропел, но потом устал и перешел на сказывание. Стихотворный строй сразу же нарушился, Кережин потерял чувство ритма и вскоре сбился на прозаическую речь.

Текст И. Кережина можно рассматривать как одно из свидетельств того, что единичные варианты (причем не обязательно записанные от лучших сказителей) иногда сохраняют элементы проторедакций эпических сюжетов, реалии древнерусского быта, отголоски дохристианских представлений восточных славян. Приведем еще несколько иллюстраций такого рода.

В былине «Иван Годинович» один из самых загадочных эпизодов — чудесное избавление героя от смерти. Его соперничество с Кощеем Трапетовичем из-за невесты завершается поединком, богатырь близок к победе, но Настасья, поддавшись на уговоры Кощея («за мной тебе жить — так царицей слыть, за Иванушкой жить — портомойницей слыть»), помогает ему одолеть Ивана Годиновича и привязать его к дубу. Отложив расправу с противником на будущее, Кощей ночует с Настасьей в шатре, а утром «от своих рук Кощею и смерть пришла». Он стреляет из лука в голубей (лебедей, черного ворона, в отдельных вариантах — в Ивана Годиновича), но стрела возвращается и поражает его самого.

Столь неожиданная развязка мотивируется самыми разными причинами. Чаще всего гибель Кощея объясняется случайным стечением обстоятельств:

> От сыра дуба стрелочка отскочила,
> Становилася Кощею во белы груди.
>
> (10, № 145, Пудога)

В других вариантах спасение героя приписывается вмешательству небесных сил — стрела убивает Кощея «по божьему повелению» (15, № 83, Заонежье; 9, № 73, Терек); голуби, в которых он стреляет, оказываются ангелами (15, № 256, Кенозеро; 6, № 414, Мезень). В роли спасителей выступают также киевские богатыри, крестовые братья Ивана Годиновича, превратившиеся в голубей: Алеша Попович на лету подхватывает стрелу, а Илья Муромец «ушибает» ею Кощея до смерти (12, № 6, Алтай; ср. 26, № 16 и 20, № 70, Печора). В единичных вариантах герой сам рвет путы (11, № 29, Мезень) или его освобождает возвратившаяся с охоты дружина (24, № 16). Наконец, в двух текстах с Терского берега (9, № 75 и 77) прилетевшая откуда-то «змея лютая» поит «Идолище» отравленным вином.

Как видим, разнобой в финальном эпизоде поразителен, причем спасение Ивана Годиновича сходным образом объясняется в текстах, принадлежащих к разным редакциям сюжета и записанных в разных уголках России. Вторичность некоторых мотивировок очевидна — они не вписываются в сюжетное действие, а порой и на фоне всего русского эпоса выглядят надуманными. В беломорских вариантах неожиданное вмешательство змеи, о которой до этого в былине ничего не говорилось, видимо, навеяно мотивом благодарной змеи из поморско-мезенской редакции «Михаила Потыка». Странно и нелогично превращение Ильи Муромца и Алеши Поповича в голубей. Во-первых, обычно они, как и другие «младшие» богатыри, лишены каких бы то ни было магических качеств, в том числе и способности к оборотничеству. Во-вторых, эпические герои всегда в одиночку добывают невесту, бьются с вражеским богатырем или поляницей, а нередко и с целым войском. (Стоящие на заставе богатыри поочередно, а не все вместе выезжают на бой с Сокольником; Илья Муромец отказывается вмешиваться в поединок Добрыни с Бабой-Ягой, помогая ему лишь советом — 15, № 228, 290, 292; 14, № 239). В-третьих, сам способ освобождения Ивана Годиновича неоправданно усложнен (голуби будят Кощея и Настасью, Настасье хочется голубятины, Кощей стреляет в птиц из лука, возвратившаяся стрела поражает его насмерть).

---

[21] В южнославянских песнях «Девушка-воин» есть такое испытание пола: девушку «ведут на базар и предлагают выбрать, что она хочет; украшениям или предметам женского обихода она предпочитает оружие» (*Путилов Б. Н.* Русский и южнославянский героический эпос. Сравнительно-типологическое исследование. М., 1961, с. 248). Еще более близкую параллель находим в албанской песне: для испытания пола переодетой девушке подбросили пастушью свирель и золоченую прялку — героиня отшвырнула прялку, а свирель подняла (Старинные албанские сказания. М., 1971, с. 137—138).

lib.pushkinskijdom.ru

Относительно поздний характер христианизированных мотивировок убедительно показан В. П. Аникиным;[22] однако исследователь считает, что им предшествовало реально-бытовое объяснение, представленное в сборнике Кирши Данилова (героя освобождает дружина). Последнее утверждение не кажется нам бесспорным. Дело даже не в том, что текст Кирши Данилова уникален; как уже отмечалось выше, в подавляющем большинстве вариантов спутники Ивана Годиновича (дружина, богатыри, слуга Ефимка) еще до поединка под разными предлогами выключаются из повествования — по законам эпоса герой должен остаться один на один с противником.[23] Важнее другое — если такая простая и естественная мотивировка была изначальной, то чем объяснить массовый отказ сказителей от нее, вторжение в былину элементов иррационального? Наблюдения над эволюцией русского эпоса в XIX—XX веках свидетельствуют об обратном процессе — усилении рационалистических мотивировок, «эрозии» мифологических представлений, ослаблении роли фантастики.

В этом же аспекте можно рассматривать развязку былины об Иване Годиновиче, если обратиться к двум выгозерским ее вариантам (Ф. Захарова и А. Батова). В них сохранился очень древний, языческий по своему содержанию мотив, который дает ключ к пониманию всего эпизода. Кощей Трапетович погибает потому, что в присутствии врага пользуется его оружием.

Он берет тут *Иванушков* тугой лук,
Накладывает *Иванову* калену стрелу,
Направляет во малыих голубов.

Богатырь обращается к луку и стреле с мольбой о помощи:

«Уж ты батюшко мой тугой лук,
Магушка да калена стрела,
Не пади, стрела, не на воду,
Не пади, стрела, ты не на землю,
А воротись ко татарину во белу грудь».

Стрела выполняет наказ своего хозяина и убивает Кощея (15, № 179, 188).

Вряд ли можно усомниться в архаичности этого мотива и считать его творческим нововведением одного из выгозерских сказителей позднего времени. Ни Батов, ни Захаров не отличались импровизаторскими наклонностями, записанные от них эпические песни выдержаны в традиционном духе. Алексей Батов «удержал в памяти несколько былин из тех, которые певал его отец. . . считавшийся лучшим знатоком былин на Выгозере» (15, 2, 697). Федор Захаров «выучился былинам от заезжих людей» (15, 2, 670). Однако его «Иван Годинович» принадлежит к той же редакции сюжета, что и вариант Батова: тексты сходны по композиции и различаются лишь на уровне стиля и подробностей изложения. Главный же аргумент в пользу традиционности этого мотива — историко-этнографические и фольклорные параллели.

Восточные славяне в древности почитали и одухотворяли боевое оружие, считали, что оно способно наказывать клятвопреступников. Подобные представления отразились во всех трех договорах русских с греками, заключенных после победоносных походов на Византию киевских князей Олега, Игоря и Святослава. «А Олга водивше на роту, и мужи его по Русскому закону кляшася оружьемъ своим».[24] Еще более определенно языческое отношение к оружию прослеживается в договорах Игоря и Святослава. За нарушение клятвы в них предусмотрено такое наказание: «Да не ущитятся щиты своими, и да посѣчени будут мечи своими, от стрѣл и от иного оружья своего»; «аще ли от тѣхъ самѣхъ прежереченых не съхраним. . . своим оружьемъ да исѣчени будем».[25]

В свете приведенных фактов естественно предположить, что первоначально эпизод освобождения Ивана Годиновича, по крайней мере в одной из проторедакций былины, строился на представлениях об одухотворенности оружия, которое не могло причинить зла своему хозяину и подчинялось его воле. Для эпических певцов — носителей языческого сознания — в этом не было ничего чудесного, спасение богатыря выглядело естественным и закономерным. С течением времени такая мотивировка стала восприниматься как непонятная, неубедительная, и сказители начали искать ей замену. Этим, видимо, объясняется, что при всей пестроте новых мотивировок в большинстве вариантов устойчиво повторяются два момента: спасение Ивана Годиновича изображается как чудесное и связывается со стрельбой из лука.

Древнейшая редакция сюжета сохранилась не только на Выгозере, глухие ее отголоски обнаруживаются еще в двух текстах. В былине М. Соковикова (Кулдаря), лучшего нижнеколымского скази-

[22] *Аникин В. П.* Теория фольклорной традиции и ее значение для исторического исследования былин, с. 270—274.

[23] Можно возразить, что аналогичные ситуации есть в былинах «Наезд литовцев» и «Соломан и Василий Окулович». Но сходство здесь чисто внешнее — и Соломан, и князь Роман заранее договариваются, чтобы дружина явилась на выручку по условному сигналу; к тому же Соломан — не богатырь, он побеждает соперника «хитростью-мудростью», а князь Роман, подобно Волху, один предопределяет исход сражения, лишая вражеских воинов оружия и коней.

[24] Повесть временных лет, т. 1. М.—Л., 1950, с. 25.

[25] Там же, с. 35 и 52.

lib.pushkinskijdom.ru

теля (9, № 74), подчеркивается: «Вынимал Кощель Трепетой *его* тугой лук». Предчувствуя недоброе, «душечка Лебедушка Захарьевна» предупреждает:

«Не стреляй ты Потопа Михайловича,
Богатырская стрела не путем идет!»

(Путаница имен собственных — обычное явление в текстах с Колымы, Яны и Индигирки). Этот же мотив находим в самой ранней записи былины об Иване Годиновиче, относящейся к концу XVII—началу XVIII века: «Выходил царищо из бела шатра, имал *Иванов тугои лук* и стрелял по тем малым голубкам» (18, № 43).

Представление о «послушливых» стрелах в редуцированной форме прослеживается и в некоторых вариантах былин «Илья Муромец и разбойники» и «Илья Муромец и Соловей-Разбойник». Богатырь говорит, что одной из его стрел «цены нет»:

Я куда стрелку направлю, дак туда ведь полстит,
Я кого ведь повелю, да того ведь пострелит.

(6, № 232)

После традиционного наговора Ильи на стрелу («пади, моя стрела, не на землю, не на воду. . .») один из сказителей счел необходимым подчеркнуть:

Ишше тут его стрела да не ослышалась.

(6, № 285; ср. 5, № 53; МГУ, 1980, т. XVII, № 86)

В этой связи возникает сомнение в том, что распространенное в былинах «заговаривание» стрел богатырями связано с верой в магию слова. Магическая формула обязательна для «исполнения» независимо от того, кто ею пользуется; важно знать «тайное» слово и правильно его произнести, а «материализация» заклинания гарантирована. Богатыри же обращаются к своему оружию, которое послушно только хозяину. Не случайно в трех вариантах «Ивана Годиновича» (1, 3, 6; 14, № 41; 27, № 41) стрела не слушается наказа Кощея, хотя он произнесен «по всем правилам»: видимо, и здесь в прототекстах присутствовал мотив использования чужого оружия.

Итак, обращение всего к двум текстам, которые почему-то не привлекли внимания исследователей, позволяет связать между собой разбросанные по вариантам детали и подробности, выдвинуть не лишенную правдоподобия рабочую гипотезу о путях исторического развития былинного сюжета. Единичные варианты подчас дают ценный материал и для изучения культурно-бытовых реалий Древней Руси, отразившихся в народном эпосе.

Знаменитые ныне берестяные грамоты древнего Новгорода открыли перед учеными свои тайны лишь в начале 50-х годов XX столетия. А сказители былин через века пронесли память об этом старинном способе переписки. Несметность богатств галицкого боярина Дюка Степановича пудожский певец Ф. Конашков (14, № 88) подчеркивал с помощью оригинальных художественных образов: если продать Киев с Черниговом и на вырученные деньги накупить бумаги и чернил, «так ведь и то не описать Дюкова именьица» (т. е. имущества), а если «*ободрати по Руси вси бирёзанки*», «так можно ли нет *на бересте повыписать!*» (Запись сделана в 1928 году — за два с лишним десятилетия до первых археологических находок берестяных грамот).

Таким образом, практические результаты ареального изучения былин открывают большие возможности для решения ряда других научных проблем, в том числе и проблемы книжного влияния на устную эпическую традицию. Фронтальный анализ былинных текстов, выявление фальсифицированных и сомнительных записей, вариантов, испытавших воздействие печатных источников или подвергшихся редактированию, рассматривается сегодня как одна из первоочередных задач былиноведения.[26] Актуальность таких разысканий в первую очередь связана с подготовкой к печати серии «Былины» Свода русского фольклора, вступившей в решающую стадию. Большинство фольклористов высказывается за то, чтобы поднять «порог требовательности» к текстам, включаемым в основной корпус Свода, гарантировать их научную достоверность. К тому же многие направления современных исследований и их методика требуют предельной «чистоты» материала — использование зависимых от книги текстов порой искажает объективную картину.[27]

Приведенные в настоящей статье наблюдения показывают, что опора на специфику региональных эпических традиций — весьма перспективное направление критической текстологии, позволяющее довольно объективно выявлять поздние напластования в былинах и тем са-

[26] См. об этом: *Путилов Б. Н.* Издание сводов как важнейшая форма научного освоения фольклорного наследия. — В кн.: Фольклорное наследие народов СССР и его роль в художественной культуре развитого социализма. Тезисы докладов. М., 1981, с. 146.

[27] Так, научные результаты интересного исследования Н. Г. Черняевой, посвященного типам эпической памяти (27, 8—30), в определенной мере обесцениваются тем, что для шести сказителей из семи (А. Пашкова, И. Степанова, П. Горшков, М. Самылин, А. Трухавая, А. Фадеева) главным источником эпического знания послужила книга, а не устная традиция.

lib.pushkinskijdom.ru

мым точнее определять отправную точку для ретроспективного анализа русского эпоса, изучения его древней исторической основы.

СПИСОК ФОЛЬКЛОРНЫХ СБОРНИКОВ

1. Песни, собранные П. В. Киреевским. Вып. 1—4. М., 1860—1862.
2. Книга былин. Свод избранных образцов русской народной эпической поэзии. Составил В. П. Авенариус. Изд. 4-е, М., 1893.
3. Русские былины старой и новой записи. Под ред. Н. С. Тихонравова и В. Ф. Миллера. М., 1894.
4. Беломорские былины, записанные А. Марковым. М., 1901.
5. *Онучков Н. Е.* Печорские былины. СПб., 1904.
6. Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 гг. Т. 1, М., 1904; т. 2, Прага, 1939; т. 3. СПб., 1910.
7. Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 года А. В. Марковым, А. Л. Масловым и Б. А. Богословским. М., 1905.
8. *Шайжин Н. С.* Олонецкий фольклор. Былины. Петрозаводск, 1906.
9. Русские былины новой и недавней записи из разных местностей России. Под ред. В. Ф. Миллера. М., 1908.
10. Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. 1—2. Изд. 2-е, М., 1909—1910.
11. Былины Севера. Записи, вступительная статья и комментарии А. М. Астаховой. Т. 1—2. М.—Л., 1938—1951.
12. Былины и исторические песни из Южной Сибири. Записи С. И. Гуляева. Новосибирск, 1939.
13. Былины Пудожского края. Подготовка текстов, статья и комментарии Г. Н. Париловой и А. Д. Соймонова. Петрозаводск, 1941.
14. Онежские былины. Подбор былин и научн. ред. текстов Ю. М. Соколова. Подготовка текстов к печати, примечания и словарь В. Чичерова. М., 1948.
15. Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года, т. 1—3. Изд. 4-е, М.—Л., 1949—1951.
16. *Шуб Т. А.* Былины русских старожилов низовьев реки Индигирки. — Русский фольклор. Материалы и исследования, т. 1. М.—Л., 1956, с. 213—236.
17. Былины, в 2-х т., т. 1. Подготовка текста, вступительная статья и комментарии В. Я. Проппа и Б. Н. Путилова. М., 1958.
18. Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков. Издание подготовили А. М. Астахова, В. В. Митрофанова, М. О. Скрипиль. М.—Л., 1960.
19. Исторические песни XIII—XVI веков. Издание подготовили Б. Н. Путилов, Б. М. Добровольский. М.—Л., 1960.
20. Былины Печоры и Зимнего берега (новые записи). Издание подготовили А. М. Астахова, Э. Г. Бородина-Морозова, Н. П. Колпакова, Н. К. Митропольская, Ф. В. Соколов. М.—Л., 1961.
21. Песенный фольклор Мезени. Издание подготовили Н. П. Колпакова, Б. М. Добровольский, В. В. Митрофанова, В. В. Коргузалов. Л., 1967.
22. *Сидельников В.* Былины Сибири. Томск, 1968.
23. Добрыня Никитич и Алеша Попович. Издание подготовили Ю. И. Смирнов и В. Г. Смолицкий. М., 1974.
24. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Изд. 2-е, доп. Подготовили А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. М., 1977.
25. Новгородские былины. Издание подготовили Ю. И. Смирнов и В. Г. Смолицкий. М., 1978.
26. Печорские былины и песни. Записал и составил Н. П. Леонтьев. Архангельск, 1979.
27. Русские эпические песни Карелии. Издание подготовила Н. Г. Черняева. Петрозаводск, 1981.

lib.pushkinskijdom.ru

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Ю. В. Стенник

К ВОПРОСУ О ПОЭТИЧЕСКОМ СОСТЯЗАНИИ 1743 ГОДА

В становлении системы русского стихосложения, протекавшем в 30—40-е годы XVIII века, особое место принадлежит тоненькой брошюре, изданной в Санкт-Петербурге в 1744 году под названием «Три оды парафрастические псалма 143 сочиненные чрез трех стихотворцев, из которых каждый одну сложил особливо».[1]

Брошюра заключала в себе публикацию трех переложений 143-го псалма, из которых два были «оды ямбические» и одно — «ода хореическая». Для желающих сличить оды с «подлинным Псалмом» был помещен текст псалма. В предварявшем публикации предисловии («Для известия») излагались обстоятельства создания парафразисов и в конце назывались фамилии трех авторов без указания, кому какая ода принадлежит.

Обращение к стихотворному переложению разными авторами одного псалма должно было помочь разрешению важного теоретического спора: зависит ли высокость поэтического стиля от метрической структуры стиха или она определяется только подбором соответствующих предмету изображения лексико-стилистических выражений. В центре спора оказался вопрос о соотношении содержательных возможностей двух стиховых размеров — ямба и хорея. Сторонники первой точки зрения, ссылаясь на свойственный ямбу порядок чередования в стопе ударных и безударных слогов, утверждали преимущества ямбического размера в сочинении «героического стиха, которым обыкновенно благородная и высокая материя поется» (с. 3).

Хорею же, с его «нежностью и приятной сладостью», отводилась функция составления стихов элегического рода и подобных ему, которые «нежных и мягких требуют описаний» (с. 3). Эту точку зрения разделяли Ломоносов и Сумароков.

Им противостояла позиция Тредиаковского, считавшего, что благородство и высокость стиха, равно как и нежность, зависят не от избранной поэтом стопы, а от самого изображения, т. е. от найденного стихотворцем речевого оформления поэтической мысли. Поэтому, считал автор предисловия, и хорей в равной степени способен передавать «высокое благородство, ежели Стихотворец употребит высокие и благородные речи». Тредиаковский (а именно он был автором предисловия) подробно аргументировал свою позицию в соответствии с идеями, высказывавшимися им еще ранее, в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (1735).

Сочинение парафрастической оды псалма 143 каждым из споривших авторов и должно было помочь выяснить: «имеет ли хорей при нежности высокость, а ямб при высокости нежность» (с. 5). Традиционное отношение к названной книжке 1744 года как к поэтическому состязанию трех русских поэтов XVIII века прочно утвердилось в литературоведении.

Эту точку зрения особенно укрепил П. П. Пекарский в своем биографическом очерке о Тредиаковском, где прямо указывал, на его «пререкания с Ломоносовым и Сумароковым по поводу ямбов и хореев». «Ныне не осталось следов тогдашних схваток этих лиц за хореи и ямбы и только сохранилась брошюра, которая свидетельствует, что разгорячившиеся писатели решились свой спор передать на суд публики. Таков был повод к появлению в свет стихов под заглавием: „Три оды парафрастические псалма 143. . .“».[2] Правда, ниже Пекарский отмечает, что в момент издания брошюры взаимного антагонизма между тремя писателями не было. Позднейшее обострение отношений привело и к несколько иному освещению фактов, предшествовавших появлению трех од. Теперь, после шести лет, Тредиаковский инициатором публикации переложений выставил Сумарокова.[3]

Точку зрения П. П. Пекарского приняли Г. А. Гуковский, П. Н. Берков, Д. Д. Благой. Зафиксирована она и в академическом издании собрания сочинений М. В. Ломоносова (см. т. 8, с. 902—903). Оставалось, правда, неясным, кто дол-

[1] Ссылки на это издание даем в тексте. Выяснению обстоятельств, сопутствовавших появлению этой брошюры, недавно была посвящена специальная статья А. Б. Шишкина «Поэтическое состязание Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова» (XVIII век, сб. 14. Л., 1983, с. 232—246). К сожалению, в этой работе полемическая основа состязания и мотивы, руководившие действиями всех его участников, остались до конца не проясненными.

[2] *Пекарский П.* История имп. Академии наук в Петербурге, т. 2. СПб., 1873, с. 104—105.

[3] Там же, с. 106.

lib.pushkinskijdom.ru

жен был стать арбитром этого спора, ибо откликов на него в XVIII веке не сохранилось. Кроме того, выступавшие в качестве единомышленников в этом состязании Ломоносов и Сумароков, как видим, очень скоро стали непримиримыми противниками. Неприязненность в отношениях между тремя авторами, приобретавшая порой форму открытого соперничества, наложила, конечно, свой отпечаток на позднейшее восприятие брошюры 1744 года. В то же время некоторые места сочиненного Тредиаковским предисловия также оставались до конца не проясненными.

Дело в том, что в издании «Сочинений и переводов» 1752 года Тредиаковский также поместил свое переложение 143-го псалма (т. II, с. 90—102), сопроводив его переработанным текстом написанного ранее предисловия. Излагая существо спора вновь, Тредиаковский устранил завуалированность собственной позиции среди участников и одновременно изменил концовку предисловия. В новой редакции оказались особо подчеркнуты разногласия между авторами, но зато было полностью снято окончание первоначальной редакции предисловия. Ввиду необычайной редкости брошюры 1744 года, о сущности предпринятого в 1743 году переложения тремя поэтами 143-го псалма литературоведы нередко были вынуждены судить по предисловию в его новой редакции 1752 года. Между тем некоторые из содержавшихся в первоначальной редакции фраз последнего абзаца заключали в себе мысли, не укладывающиеся в сложившуюся традиционную схему истолкования существа спора. Приведем текст этого абзаца. Изложив обстоятельства, вызвавшие появление трех публикуемых од, Тредиаковский завершал предисловие своеобразным отступлением, дополнявшим и уточнявшим смысл всего того, что говорилось ранее: «Однако подаются оне (три оды, — *Ю. С.*) свету не в таком намерении, чтоб рассмотреть и определить, которой из них лучше и великолепнее вознесся. Сие предпочтение могло бы им быть всем троим обидно: ибо праведно есть, что все трое не подлым искусством сочинили свои стихи, и что трудный и прерывный разум Псалма совершенно они изобразили. Чувствительная токмо разность их жара и изображений, а удивительное согласие разума здесь предлагается, и от сего заключается, что все добрые стихотворцы коль ни разно в особливости остроту своих мыслей и силу различают, однако в обществе в один пункт сходятся, и чрез то от должного себе центра не относятся. Чрез сие самое распознаваются многие дряхлые на Парнасс ползущие, которые и свои мысли неясно иногда словами изображают, и стихом весьма не глатким и не правильным, и в одной материи разны, и в разности больше надлежащего друг от друга далеки, для того, что не знают, где их пункт неподвижный и цель, в которую бы метить» (с. 6).

На первый взгляд, мысли, высказанные в приведенном абзаце, вступают в противоречие с содержанием всего, что было сказано в предисловии раньше. Здесь подчеркивается «удивительное согласие разума» в переложениях всех трех поэтов при «разности их жара и изображений». Мало того, смещается и само понимание цели предпринятого состязания. Предлагается не искать победителя. Но зато подспудно обозначается новая предпосылка возникших опытов, и все спорящие как «добрые стихотворцы» противопоставляются некоей иной системе поэтических ценностей: «ибо праведно есть, что все трое *не подлым искусством* (курсив мой, — *Ю. С.*) сочинили свои стихи». Разница в выражении остроты своих мыслей не мешает трем авторам сходиться в главном. Благодаря этому единодушию, по мнению автора, «распознаваются *многие дряхлые на Парнасс ползущие* (курсив мой, — *Ю. С.*), которые и свои мысли неясно иногда словами изображают и стихом весьма не глатким. . .». В этих словах явственно ощущается наличие полемического подтекста и объективно намечается еще одна неназванная прямо сторона в споре. Действительно, что имеет в виду Тредиаковский под «подлым искусством» в сочинении стихов, которого сумели избежать участники состязания? Кто эти «дряхлые на Парнасс ползущие», устарелость которых обнаруживается перед единодушием «добрых стихотворцев», сочинителей трех парафрастических од.

Для ответа на эти вопросы полезно внимательно перечитать начало предисловия и рассмотреть его содержание, как и сам факт состязания, в контексте общей расстановки литературных сил, какая сложилась к моменту написания трех стихотворений. Почему именно в 1743 году последовало известное состязание? Почему именно Тредиаковский, а никто другой принял на себя основные хлопоты по изданию книги и своим предисловием придал этому состязанию значение теоретического спора?

Вспомним некоторые факты. В феврале 1743 года генерал-прокурор князь Н. Ю. Трубецкой представил в Академию наук полученную им из Франции рукопись книги «Квинта Горация Флакка десять писем первой книги переведены с латинских стихов на руские и примечаниями изъяснены от знатного некоторого охотника до стихотворства с приобщенным при том письмом о сложении руских стихов». Переводчиком посланий Горация и автором сопровождавших их примечаний был А. Д. Кантемир. Он же являлся и автором «Письма» — теоретического трактата о русском стихосложении, сочинение которого приписывалось некоему Харитону Макентину (зашифрованные имя и фамилия самого Кантемира).

lib.pushkinskijdom.ru

Апробация представленной рукописи и подготовка ее к печати в типографии Санктпетербургской Академии наук были поручены Тредиаковскому.[4]

Догадывался ли Тредиаковский о том, кто скрывался под именем Харитона Макентина, мы не знаем. Но несомненно он проявил особую заинтересованность в ознакомлении с «Письмом», так как уже из самых первых фраз сопроводительного обращения к неизвестному адресату (не исключено, что им был князь Трубецкой) можно было понять, что данное сочинение являлось прямым откликом на выпущенный самим Тредиаковским в 1735 году «Новый и краткий способ к сложению российских стихов»: «Государь мой! Я не знаю для какой причины отправленные вами книги в прошлом годе только на сей неделе ко мне дошли; но вы из того изволите узнать, для чего я медлил удовольствовать желание ваше в том, что касается до книжиц под титлом „Нового и краткого способа к составлению стихов русских“». Автор письма тактично ссылался на высказанные в трактате Тредиаковского приглашения к «искуснейшим» любителям стихотворства «купно исправить и купно дополнить» содержавшиеся в его трактате правила. И излагая свои соображения относительно правил русского стихосложения, в целом ряде пунктов «Письма» Кантемир вступал в полемику с Тредиаковским. Укажем на наиболее очевидные случаи несогласия во взглядах двух теоретиков.

Прежде всего, Кантемир, устанавливая деление русских стихов на три рода («*степенные*» — основанные на интонации без учета количества слогов, «*свободные*» — силлабические безрифменные с фиксированным ударением в конце стиха, и «*одноокончательные*» — т. е. те же силлабические, но с рифмованным окончанием), допускал принципиальную возможность существования на русском языке безрифменных стихов, составленных трехсложными стопами, стилизовавшими античный гекзаметр («Христе любви пламень един еси вышнего сыне»). Этот, первый род стихов он определял как «стихи степенные».

Наоборот Тредиаковский резко противопоставлял систему античного стихосложения греков и римлян (основанную на чередовании долготы и краткости слогов) тоническому принципу российского стихосложения с его учетом ударных и безударных слогов. И на этом основании он полностью отрицал возможность создания на русском языке стихов наподобие латинских или греческих.

В основу строения русского стиха Тредиаковский предлагал положить деление на стопы, которых он выделил четыре типа: спондей, пиррихий, хорей, или трохей, и ямб. Долгота и краткость слогов определялись в них в соответствии с законами русского произношения, т. е. ударностью или безударностью слогов.[5] О том, насколько дороги были для Тредиаковского вводимые им новшества, можно судить также по содержанию помещенной им в качестве приложения к трактату «Эпистолы от российския поэзии к Аполлину». В этом программном для того времени стихотворении, предварявшем по своему знаменитые «епистолы» Сумарокова 1747 года, Тредиаковский брал на себя смелость выступать от имени русской поэзии и утверждать свои заслуги в преобразовании русского стиха. Призывание Аполлона в Россию сопровождается следующим пассажем:

Встретить должно я тебя всячески потщуся.
И в приличный мне убор светло наряжуся;
С приветственным пред тебя и стихом предстану,
Новых мер в стопах, не числ,
поздравлять тем стану.
. . . . . .
Старый показался стих мне весьма негоден,
Для того, что слуху тот весь был неугоден;
В сей падение, в сей звон стопу чрез приятну
И цезуру в сей внесла долготою знатну.
Старым токмо я числом стих определила,
Стопы двосложны затем в новый сей вложила;
Стопы, обегая в них трудность всю Афинску,

[4] Из донесения секретаря академической канцелярии С. Волчкова следовало: «. . .отдана мне (князем Трубецким, — *Ю. С.*) рукописная книга о правилах российского стихосложения тоже Харитона Макентина с таким от его сиятельства приказом, чтоб оную в академической типографии напечатать, для академической пользы книжками продавать; а его бы сиятельству шесть на александрийской бумаге напечатанных и в золотую бумагу переплетенных экземпляров поднесть, а корректуру бы сея книги исправить Тредиаковскому» (там же, с. 91).

[5] Позднее, в 1755 году Тредиаковский оставил свое суждение о трактате Кантемира в статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском»: «Что ж до новейшия Системы нашему стихосложению, явившияся у нас 1744 года, а составленные некоторым ученым человеком; то хотя автор благопохвальным мудрствованием своим показал ученому Российскому свету великую остроту вымысла, однако если кто выкинет из его системы все не нужные обхэды, крюки и кривизны, тогда всяк выдет по ней прямо токмо к среднему нашему Стихосложению, т. е. к прозаическим строчкам. . . Видно и по немногому сему, что Система сия сочинена конечно чужестранным человеком» («Ежемесячные сочинения», 1755, июнь, с. 509—510).

lib.pushkinskijdom.ru

И в количестве стихов такожде Латинску;
Тоническу долготу токмо давши слогу
Так до рифмы стих веду гладку чрез дорогу
Выгнав мерзкий перенос и все что порочно,
То оставила стиху, что ему есть точно.[6]

В сжатом виде Тредиаковский повторяет здесь основные идеи своего трактата. Это и утверждение необходимости рифмы в русских стихах, и резкое неприятие переноса. Но с особой настойчивостью он подчеркивает значение введенных им стоп как новой меры деления русского стиха.

И по всем этим пунктам в «Письме Харитона Макентина» высказывались прямо противоположные суждения. Кантемир не только принципиально допускал, как мы уже отметили, возможность безрифменных стихов на русском языке, но своими переводами посланий Горация как бы наглядно демонстрировал их реальность. Не поддержал он и идеи Тредиаковского о преимуществах женской рифмы, признавая возможность нескольких рифм. В образцах предлагаемых метрических разновидностей стиха дал несколько примеров чередования мужской и женской рифмы, против чего особенно выступал Тредиаковский.

Отрицательно высказался Кантемир и относительно запрещения в стихе переноса (enjambement): «Я не вижу, для чего б *перенос* речи из первого стиха в другой следующий, когда одним целое разумение речи кончить неможно, был запрещен. Греки, Латины, Итальянцы, Ишпанцы, Агличане не только в порок то не ставят, но и в украшение стихам почитают. *Перенос* не мешает чувствовать ударение рифмы доброму чтецу; а весьма он нужен в сатирах, в комедиях, в трагедиях и в баснях, чтоб речь могла приближаться к простому разговору».[7] Как видим, в замечаниях Кантемира содержались глубоко верные и прозорливые мысли.

Но особенно не по душе Тредиаковскому пришлись высказывания Харитона Макентина о стопах. «*Стоп рассуждений не нужно*», — прямо заявлял тот в § 20 главы IV своего трактата, озаглавленной «О мере стихов». «По моему мнению, рассуждение стоп в составлении всех оных (т. е. русских стихов, — *Ю. С.*) излишно. Но нужно наблюдать, чтоб во всяком стихе на некоторых двух слогах лежало ударение голоса».[8]

Но ведь именно о стопах, о пределах их возможностей в выражении высокости и нежности поэтической мысли и шла речь между участниками состязания 1743 года. В рассматривавшемся выше предисловии к парафрастическим одам Тредиаковский, как бы утверждая незыблемость введенных его и Ломоносова усилиями принципов стихосложения, под прикрытием спора по существу развертывает преимущества новой системы стихосложения и при этом настойчиво подчеркивает заслуги участников спора как «писателей искусных в стихотворении». В контексте рассмотренной выше ситуации проясняется и скрытый полемический подтекст, который пронизывает уже самые первые фразы предисловия: «Будучи по случаю совокупно сих следующих од авторы, имели довольный между собою разговор о Российских стихах вообще, которые ныне, после как начали исправлять их охотники, уже в совершеннейшем виде и с приятнейшим слуху стоп падением, нежели как старые бесстопные были, производятся от писателей искусных в стихотворении. Разговор их был некоторый род спора в рассуждении так называемых двусложных стоп, *хорея* и *ямба*, которыми ныне составляются российские стихи» (с. 3). Спор был нужен, чтобы своеобразно утвердить необратимость произведенных Тредиаковским и Ломоносовым перемен, ибо прилагавшиеся образцы переложений псалма 143 должны были доказать, что введение стоп в русском стихосложении стало реальностью.

Главное внимание в своем «Новом и кратком способе» Тредиаковский сосредоточил на описании свойств и возможностей «героического российского стиха», т. е. двух его разновидностей: упорядоченного хореическим размером тринадцатисложного гекзаметра и одиннадцатисложного пентаметра. В целесообразности составления русских стихов другими более короткими размерами Тредиаковский высказывал откровенные сомнения: «Стихи наши правильные из девяти, седми, пяти, также и неправильные из осьми, шести и четырех слогов состоящие ничего в себе стиховного, кроме слогов и рифмы, не имеют. . . того ради о них ничего здесь больше и не предлагается».[9] И в этом пункте Кантемир занимал диаметрально противоположную позицию.

Не будем останавливаться на более мелких фактах полемической направленности «Письма» Кантемира по отношению к идеям, высказанным в трактате Тредиаковского. Ясно одно. В лице Харитона Макентина Тредиаковский встретил серьезного и прекрасно подготовленного оппонента. И он принял меры к нейтра-

[6] *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ к сложению российских стихов. . . чрез Василья Тредиаковского. СПб., 1735, с. 41—42.

[7] *Горациий Флакк Квинт.* Десять писем первой книги. . . с приобщенным при том письмом о сложении русских стихов. СПб., 1744, с. 10 («Письмо Харитона Макентина, содержащее правила русского стихосложения» помещено в книге с отдельным титульным листом и самостоятельной пагинацией).

[8] Там же.

[9] Новый и краткий способ. . ., с. 15.

lib.pushkinskijdom.ru

лизации того эффекта, который могли бы произвести суждения Макентина на читателей после опубликования его трактата вместе с переводами десяти горацианских посланий. «Письма» Горация Флакка в переводах Кантемира и брошюра с переложениями 143-го псалма вышли из печати практически одновременно в 1744 году.

Независимо от того, знал или не знал Тредиаковский подлинное имя автора трактата, с которым он полемизировал, осознание устарелости отстаиваемой Харитоном Макентином системы стиха сохранялось у него и позднее. Об этом мы можем судить по его трактату «Разговор между чужестранным человеком и российским об орфографии старинной и новой» (СПб., 1748), где Тредиаковский открыто признавал правоту Ломоносова относительно возможностей других размеров, помимо хорея, но оставался принципиальным противником позиции, заявленной в письме Макентина относительно роли стоп в русском стихосложении: «Памятно еще мне, сколько на меня нападений было для того только, что я в наши стихи одни было *хореи* ввел. Подлинно в сем моя есть ошибка; и я в ней признался прямо в Российском моем Парнасе, да и поправился: ибо в нем я ж сам доказал, что существенное различие у стиха с прозою *стопы*, < чем Макентинова система до подошвы раззорена>, которых не одни хореи, но могут у нас быть *ямбы*, дактили и анапесты господственно, а по вольности спондей, состоящий из двух односложных слов, вместо хорея и ямба: пиррихий же вместо обеих же оных стоп; трибрахий вместо дактиля и анапеста. . .» (с. 384).

В свете сказанного проясняется и смысл того эпиграфа, которым Тредиаковский препроводил публикацию парафрастических од: «Sic honor, et nomen divinis Vatibus, atque Carminibus venit. . . (Horat. de Art poêt. vers 400 et 401)» (Так честь и слава достигают божественных прорицателей и их творения. . .). Тредиаковский перевел этот стих из «Поэтического искусства» Горация, отступя от точного его содержания: «Сим образом искусные стихотворцы и их стихи честь и славу себе получают». Если учесть, что «Письмо Харитона Макентина» являлось приложением к переводам горацианских посланий, то подобное цитирование стихов Горация в переводе Тредиаковского становится легко объяснимым. Смысл внесенного эпиграфа проясняется в свете затеянного по инициативе того же Тредиаковского состязания трех крупнейших русских поэтов в 1743 году, сущность которого я пытался раскрыть в своей статье.

Л. В. Витковская

НЕИЗДАННАЯ ТРАГЕДИЯ Н. П. НИКОЛЕВА

(К ИСТОРИИ РУССКОЙ КЛАССИЦИСТИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ)

В истории русской национальной драматургии известны две трагедии Н. П. Николева: «Пальмира» (1781)[1] и «Сорена и Замир» (1784).[2] Имеются материалы, подтверждающие, что его перу принадлежат еще несколько трагедийных сочинений. Письмо Н. П. Николева Д. И. Хвостову от 5 ноября 1812 года раскрывает до некоторой степени содержание одной неизвестной его пьесы и свидетельствует о том, что драматург отводил театру значительную воспитательную роль в жизни общества: «...а между тем вспомните об моей трагедии „Софии“ и признайтесь, что я малинькой пророк и что ежели б дворяне наши духом Матвеева действовали и нынче, то бы Москва имела то же счастливое окончание, какое дано ей и в моей трагедии „Софии“?».[3] Друг и ученик Николева С. А. Маслов считал, что «Сорена и Замир» и «София» «навсегда останутся бессмертными».[4] В 1817 году он сообщал, что на чествовании памяти Николева, которое друзья и почитатели несколько раз проводили в день кончины писателя,[5] «было прочтено явление из „Софии“»,[6] а годом раньше в краткой биографии Николева названа его трагедия «Орфия».[7] Сохранились замечания на «Софию» и А. С. Шишкова.[8]

[1] Российский Феатр, ч. V. СПб., 1787, с. 147—234.

[2] Там же, с. 235—325. Включена также в сборник «Стихотворная трагедия конца XVIII—начала XIX в.» (М.—Л., 1964, с. 65—128. (Библиотека поэта, большая серия)).

[3] Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980, с. 411.

[4] Три лирические стихотворения Н. П. Николева. М., 1814, с. 3.

[5] Об этих собраниях 1816, 1817 и 1818 годов была издана брошюра «Памятник друзей Н. П. Николеву» (М., 1819).

[6] Сын отечества, 1817, ч. 36, № IX, с. 96.

[7] Там же, 1816, ч. 28, № XII, с. 211.

[8] ЦГИА, ф. 1673 А. С. Шишкова, оп. I, ед. хр. 86, л. 1—1 об.

lib.pushkinskijdom.ru

В 1818 году Н. М. Шатров в стихах в честь Николева (читанных на литературном собрании в доме Ф. И. Горяинова) указывал, что он «в „Матильде" плакать заставляет»,[9] а в «Песне дружбы на кончину Н. П. Николева» добавил:

Матильда, Святослав, Орфия
. . . . . .
Среди потомства возгремят.

Маслов к этим строкам сделал примечание: «Трагедии Николева, еще не напечатанные»,[10] а в отношении «Матильды» дополнил, что это произведение «самое последнее, незадолго до смерти его конченное».[11]

С. Т. Аксаков в воспоминаниях о встречах с Николевым привел мнение Шатрова о «Матильде»: «Эта трагедия лучше всех его прежних сочинений и написана с таким огнем, как будто ее писал молодой человек».[12] Сам Аксаков после прослушанного авторского чтения отрывков из пьесы (которая в его памяти осталась под названием «Малек-Адель», по имени героя) нашел «много силы в стихах и огня в выраженных чувствах», «в трагедии много сильных мест, а в чувствах Малек-Аделя много пылкости».[13]

Таким образом, стали известны четыре неопубликованные трагедии Николева: «София», «Орфия», «Святослав» и «Матильда». Они имелись в рукописях сначала у Маслова, затем, по сообщению Аксакова, «все его бумаги перешли в руки Н. М. Шатрова, и, вероятно, были доставлены им ближайшему наследнику»,[14] но о дальнейшей судьбе их не было известно.

В Эрмитажном собрании рукописного отдела Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина одна из названных трагедий — «Святослав» — сохранилась в уникальном списке как подносной экземпляр Александру I. К сожалению, нет никаких данных о времени ее создания. Мало помогает в решении вопроса данный подарочный вариант в плотном картонном переплете зеленого цвета: он переписан на бумаге, относящейся к концу XVIII—началу XIX века (установлено по филиграни Fabrique Robscha), к тому же текст посвящения помещен на листе с водяным знаком «1796». Видимо, Николевым были использованы бумажные запасы разных лет (причем первые четыре листа, среди них и посвящение, не составляют единого целого со всеми остальными; сама трагедия могла быть написана и раньше). Не проясняют загадки и мемуары Маслова о постановке пьесы: «В подмосковной деревне *Николев* имел собственный театр и за год перед нашествием французов он сам играл на оном в *„Святославе"*, трагедии собственного сочинения».[15]

Некоторое уточнение о периоде составления анализируемой рукописи может внести посвящение, которое дает основание судить, что оно относится к начальным годам правления Александра I, когда проводились реформы либерального характера, позволившие Николеву заявить, что царь готовит «законы россу тверды, сколь ясны, праведны, толико милосерды».[16] Драматург высказал хвалы государю также за то, что он «снял путо студное и с мысли, и пера» (л. 3), явно имея в виду цензурный устав 1804 года. Таким образом, указанный список, скорее всего, относится к середине первого десятилетия XIX века. Для окончательного установления хронологических рамок работы над трагедией недостает более точных данных.

Как и многие современники, поэт возлагал надежды на нового императора. 1 апреля 1801 года «верноподданный Николев Слепой» сочинил поэму «Жертвоприношение» (она не была опубликована) на случай «изданных милостивых манифестов государем императором Александром Павловичем в первое высочайшее присутствие его в Сенате на 15-й день по восшествии на престол», где прославлял «милого внука Екатерины».[17] Один из разносторонне образованных литераторов XVIII века, он по-своему примыкал к русскому Просвещению,[18] утверждал и отстаивал многие его принципы. В творчестве Николева отразилась борьба литературных направлений на рубеже веков, в особенности классицизма и сентиментализма.

---

[9] Русский вестник, 1818, № 3—4, с. 89.

[10] Памятник друзей Н. П. Николеву, с. 32.

[11] Там же, с. 28.

[12] *Аксаков С. Т.* Собр. соч., т. 3. М., 1956, с. 11.

[13] Там же, с. 13.

[14] Там же, с. 14.

[15] Сын отечества, 1816, ч. 28, № XII, с. 208.

[16] ГПБ, Эрмитажное собрание, № 214, л. 3. В дальнейшем ссылки приводятся в тексте.

[17] ГПБ, Q XVII, 183/3, с. 6.

[18] Демонстрацией его политической платформы может служить, в частности, ода «Отец отечества» (*Николев Н. П.* Творения, ч. III. М., 1976, с. 33—48), в которой противопоставлены два типа правителей: государь, заботящийся о благе народа и державы, и владыка-тиран. Трагедия «Святослав» перекликается по тематике с этой одой.

lib.pushkinskijdom.ru

Вслед за другими русскими классицистами Николев требовал от искусства общественного воздействия и гражданского воспитания на ярких примерах. Этих положений придерживался он при работе над трагедией «Святослав». Колоритная фигура Святослава и раньше привлекала внимание поэта:

Да и вы, слепые турки,
Знать, забыли старину,
Как русак, игравши в жмурки,
Дал щелчка вам на Дону;
А когда? При Святославе.[19]

Теперь он сделал одного из первых Рюриковичей героем своего драматического сочинения.

Действие трагедии отнесено к тому периоду национальной истории, когда Святослав,

Всю Волгу покоря и Белу Вежу взяв,
Оружие свое понес на брег Дуная,
В подданство привести Болгарию желая.
(л. 7)

Киевский князь, почитаемый за мудрое правление, овеянный громкой славой многочисленных побед, «вступил в Переяславец»,

Поработил граждан, поверг царя их трон,
И к удивлению Европы и Ассии
Он осьмдесят градов присообщил к Россип.
(л. 7)

Трудно сказать, к каким источникам [20] обращался Николев при работе над трагедией, но изложение событий в ней перекликается с тем, как они зафиксированы в «Повести временных лет»:

«В год 6473 (965). Пошел Святослав на хазар. Услышав же, хазары вышли навстречу во главе со своим князем Каганом и сошлись биться, и в битве одолел Святослав хазар и столицу их и Белую Вежу взял. И победил ясов и косогов. . .

В год 6475 (967). Пошел Святослав на Дунай на болгар и бились обе стороны, и одолел Святослав болгар, и взял городов их восемьдесят по Дунаю, и сел княжить там в Переяславце. . .».[21]

Фабула в «Святославе» близка к подлинным фактам, но автор не стремится к строгой точности описываемого. Трагедия только опирается на определенную историческую канву. Основана она на гиперболизированной любовной интриге: Святослав, разбив войско своего врага — козарского князя Гиркана, пленил его самого и его прекрасную дочь Азиру; вспыхнувшая в сердце победителя страсть к плененной княжне привела трагические события к благополучной развязке.

Главной идеей пьесы является утверждение морально-политических критериев, связанных с идеями просвещенной монархии. Николев сталкивает двух монархов: благородного Святослава и мстительного Гиркана. Оба они представлены как личности выразительные, характеры волевые, мужественные, гордые — противники, достойные друг друга. Но отношения между ними выстроены довольно сложно. Гиркан называет Святослава тираном и узурпатором, хотя на самом деле козаре, «клятвы преступя, брань миру предпочтили» (л. 11 об.). К тому же «росский» владыка относится к поверженному князю, отцу своей возлюбленной, весьма великодушно — тот живет «в почтении, довольстве и покое». Но ему презренна такая свобода (к ней «лишь раб единый сроден» — л. 7 об.) и святославовы почести («отъяв мой трон, он был и будет мой злодей» — л. 7 об.). Ему гнусна жизнь, «коль должен ей врагу» (л. 9 об.). Николев подчеркивает, что Гиркану дороже всего его честь. Он мечтает омыть «свой позор в крови того врага, кем трон его снесен на днепрски берега» (л. 5), и восстановить свою «упадшу славу» (л. 9 об.):

. . .в рабстве жить и зреть на рабство пренебрежно —
Есть дело подлое; знак низости души.
(л. 17 об.)

Ужасней смерти мне душевно уничиженье.
(л. 29 об.)

Гиркан изображен непреклонным, настойчивым. Он готов на битву и на смерть. Он стремится превратить столицу Святослава — «сей град, подъятый до небес, в ничтожность, в прах земли» (л. 17), «на камне камени в сем граде не оставить» (л. 9). Гиркан презирает и страх, и милости победителя. Он может быть жестоким, открыто заявляя Святославу, что мечтает «из российских тел трофей себе поставить» (л. 9). Его не останавливает даже любовь Азиры к Святославу. Гиркан безмерно разгневан, что дочь за-

[19] *Николев Н. П.* Творения, ч. IV, с. 32.

[20] Последние десятилетия XVIII века свидетельствуют об оживлении интереса к отечественной истории, издаются труды М. В. Ломоносова, А. М. Манкиева, М. М. Щербатова, В. Н. Татищева. Кстати, возможно, имя козарского князя взято от указанного у Татищева названия Каспийского моря — Гирканское (*Татищев В. Н.* История российская с самых древнейших времен. . . М., 1768, кн. 1, ч. 1—2, с. 182).

[21] Повесть временных лет. — В кн.: Памятники литературы Древней Руси. XI—начало XII века. М., 1978, с. 79.

lib.pushkinskijdom.ru

щищает противника («Врагов героями никто не называл» — л. 15 об.). В горестном раздумье («Ужель на долг любви долг крови променит» — л. 16) он принуждает Азиру дать страшную клятву, что его враг не будет знать ее любви: «Клянись!.. или с моим проклятием живи» (л. 27 об.).

Автор дает мстительному козарскому князю минуту желанного торжества. Рассказ о поединке между возлюбленным Азиры и ее отцом — острый кульминационный момент, наполненный мучительным ожиданием. «Растрепан, обезоружен и окровавлен, окруженный русскими воинами», Гиркан приносит своей истерзанной переживаниями дочери весть, что «пронзил злодея своего». Но радость его преждевременна — рана Святослава оказалась несмертельной. В этой ситуации Николев демонстрирует силу характера побежденного князя. Когда движимый пылкой любовью Святослав вернул владения Гиркану («С престолом я твоим даю тебе другой: владей косогами» — л. 37 об.), у последнего хватило мужества признать свои заблуждения:

Зри!.. твой злодей, тобой как богом удивленный,
Стыдясь своих злодейств, падет к ногам твоим.

(л. 37 об.)

Сраженный добродетелью русского правителя, Гиркан беспредельно удивлен:

Но дай мне знать, герой, кто научил тебя
Платить врагу... тому, кто зол твоих содетель,
Великодушием?

(л. 38)

Таким образом, русский князь одержал еще одну, теперь уже моральную победу. В лице Святослава в трагедии провозглашаются высшие человеческие начала. Ему постыдны бесчеловечные нравы, он стремится «среди блестяща века» не забывать «в себе, в монархе человека» (л. 29 об.), быть справедливым:

Нет, нет: вселенная не будет вечно зреть
На троне Рюрика царей, любящих мщенье.

(л. 37)

Русская драматургия уже знала Святослава-мстителя, покаравшего Мала за смерть отца (в трагедии «Ольга» Я. Б. Княжнина, соперника Николева). Николев, возможно, вступает в полемику с этим произведением, но обращает на себя внимание преемственность во взглядах на смысл власти героев обеих трагедий. Святослав Княжнина считает:

Коль будет счастлив росс, коль будет он спокоен,
Коль подданных любви пребуду я достоин,
Когда меня народ своим отцом почтет, —
Вот слава вся моя — иной мне славы нет!
Народная любовь есть твердый столп державы,
Сердцами обладать — нет лучшей в свете славы! [22]

В спокойствии державы ищет славу и николевский князь. Счастье соотчичей для него «дороже власти всей и всех побед» (л. 30); «монархи справедливы лишь счастьем подданных велики и счастливы» (л. 21), «в народном трепете не нахожу я славы» (л. 30); Святослав стремился править так, чтоб «правосудие на лица не взирало; щадило сироту, вдов слезы отирало» (л. 20). Явно ощущается стремление автора возвысить русского владыку: он — личность исключительная, натура мудрая, поразительно последовательная. В его уста вложены многие высказывания о просвещенной монархии, о природном равенстве людей:

Все люди на земле рождением равны,
Всем людям имена по роду их даны:
Герой, монарх, пастух среди земного круга
Есть званьем человек: что их делит? Заслуга.

(л. 20 об.)

Святослав произносит монологи, проникнутые героико-патриотическим пафосом. При множестве придворных и воинов он вручает грамоты «вельможам ревностным, почтенным гражданам»,

Которых правило, отечество любя,
Для пользы оного позабывать себя.

(л. 20)

Киев, в котором правит Святослав, представлен процветающим гордым городом. Здесь Николев собрал представителей высших кругов России разных эпох: князей, царей, военачальников, бояр, вельмож, дворян. Его не очень интересуют исторические подробности и детали. Для усиления морально-политической назидательности он ввел описание высокого гражданского порыва «покрытых сединой» дворян, оставшихся во время битвы «в градских стенах» и дающих обет выступить против врагов, «коль в град войдут»:

Умрем дворянами... явимся в поле злобы:
Хоть вкупе все, одну мы жертву принесем
Отечеству, царю, ударя рвеньем всем.

(л. 34)

[22] *Княжнин Я. Б.* Избранные произведения. Л., 1961, с. 182. (Библиотека поэта, большая серия).

lib.pushkinskijdom.ru

Если бы трагедия была написана после 1812 года, вполне естественно предположить, что эпизод ополчения навеян широкими народными выступлениями против французов в период Отечественной войны, к которым призывал и сам поэт.[23] На рубеже XVIII и XIX веков в атмосфере накалявшихся отношений между ведущими европейскими государствами историко-патриотическая тема была весьма популярной, к ней обращались многие драматурги: М. М. Херасков («Освобожденная Москва»), В. А. Озеров («Ярополк и Олег», «Димитрий Донской»), Г. Р. Державин («Пожарский, или Освобождение Москвы»), М. В. Крюковский («Пожарский, или Освобожденная Москва») и др.

«Святослав» — произведение, традиционное для национальной драматургии. В нем остро ощущается идеологический подтекст. На фоне ожидавшихся перемен многие положения из этой трагедии могли восприниматься как актуальные наставления.

Автор подчеркивает, что Святослав — не монарх-завоеватель, покоритель других народов, он выступает только против «соседов дерзостных», против «врагов, тревожащих страны спокойство» (л. 21 об.). Он доволен, когда может объявить подданным:

Владыка их сулит отныне мир вселенной,
Да рос положит меч.

(л. 21)

Враги наказаны, и их у россов нет;
Спокойно мужество, и успокоен свет.

(л. 21 об.)

Святослав не только мудрый монарх, но храбрый и мужественный воин: «быстрее молнии, везде герой с отпором» (л. 34 об.). Даже враги признают его смелость и отвагу: «в искусстве, в храбрости, в щедроте. . . все герой» (л. 35). Кроме того, Святослав — прямой и честный человек, он готов признать свои ошибки (чего никак не допускали регламенты классицизма), берет на себя вину, за то, что не смог разгадать предателя:

Он в милости моей обманом был участен,
Я царь, но человек?. . так быть могу
пристрастен.

(л. 31 об.)

Характерно, что царь-победитель, царь-отец способен, как все, реагировать на прекрасное:

Где те из смертных в мире,
Пред войском, в хижине ль,
во царской ли порфире,
Которы не были подвластны красоте.

(л. 22)

Святослав также «вздыхает от любви» и убежден, что она «одна спасает естество» (л. 22), он любит горячо и преданно, считая, что «любовь взаимностью должна лишь быть в надежде» (л. 22 об.), и уверен, что «дается сердце нам не для войны одной» (л. 23 об.), признается, что Азирина краса «его воспламенила» (л. 22), а ее взгляд пролил в его кровь «любви сладчайший яд» (л. 24). Обращаясь к любимой, он восторженно произносит:

Рассыпь передо мной драгих металлов
царство,
Из злата горы слей, дай свет мне
в государство,
А ты любви моей лишь сердце посули.

(л. 24)

Психологически остро и многогранно представлена в пьесе плененная княжна. Она сильна, разумна, мудра, справедлива: «Азирины красы венчает добродетель» (л. 22). До некоторой степени она является проводником взглядов автора и одновременно достойной единомышленницей Святослава. Но участь ее (похожая на судьбу главной героини в трагедии «Пальмира»), пожалуй, самая трагичная. В ее душе постоянно происходит мучительная борьба между «долгом крови» и «долгом любви».

Отец с любовником, враги среди напасти!
Меж коней!. . меж смертей!. . что злее
сей участи?

(л. 35 об.)

Ее сердце мечется, чувства раздваиваются:

И сердцу две любви преобратились
в яд!. .
И сердце должно быть век гробом нежной
страсти.

(л. 28)

Азира терзается страшными мучениями, молит Святослава: «Спаси родителя!. . забудь ты в нем врага» (л. 32 об.), считает себя клятвопреступницей, пытается заставить себя смириться и «должности все чувства» повиновать, но она может быть и настойчивой: «Нет, отче мой! твой гнев меня не устрашает» (л. 29); «Мне быть бесчувственной!. . нет. . . нет. . . все клятвы рушу!» (л. 28). Именно ее постоянство и преданность в любви приводят события к счастливому финалу.

Схематично очерчен в трагедии только предавший русских градохранитель Киева — Злодар. Желая усилить дидактическое звучание своего произведения,

[23] Речь, говоренная Верейской округи помещиком Н. П. Николевым собственным и соседним крестьянам 1812 г. августа 12 дня. — Русский вестник, 1819, ч. II, № 23—24, с. 37—49.

lib.pushkinskijdom.ru

драматург, видимо, ввел этот персонаж для разоблачения такого порока, как измена. Характер его статичен, он является носителем одной черты (о чем отчетливо говорит его имя), он «нищ душой», «лукав в успехах гнусный льстец» (л. 31 об.). Коварство Злодара вызвано честолюбивыми помыслами: в случае победы над Святославом он мечтал получить киевский престол и «чтоб княжна была ему в супругу отдана» (л. 17 об.). Даже в словах Гиркана звучит презрение к предателю:

Чтоб кровь свою смесил с твоей я
кровью гнусной!
Мне нужен мой престол. . . а ты злодей
искусный!. .
Измена мне нужна; изменник мне
противен.

(л. 19)

Смерть Злодара закономерна: «Пронзил себя и дух во ад понес с досады» (л. 36). Это единственный в пьесе отрицательный персонаж (причем он древлянин, т. е. не коренной киевлянин).

Николев много внимания уделяет выявлению внутренних переживаний героев, этому в немалой степени способствуют авторские комментарии. Описание состояний Гиркана дополняют ремарки: «с величайшим гневом», «с суровостию», «с гордым презрением», тогда как реплики Азиры сопровождаются такими оценками: «с томным отчаянием», «с величайшей горестью» или «подхватывая с чувствительной скоростию», «во все сие явление ежеминутно умножает свою тоску и отчаяние». Святослав монологи произносит то «с восхищением», то «презрительно», то «с удивлением». Чтобы подчеркнуть глубину чувств влюбленного монарха, Николев идет на сознательное нарушение национально-исторического колорита повествования: заставляет русского князя X века стоять на коленях и целовать руку своей возлюбленной.

В повышенной эмоциональности описаний сказалось не только увлечение Расином, но и заметное влияние эстетики сентиментализма, а также приемов входившей в России в моду немецкой романтической драматургии.

На первый взгляд, «Святослав» — типичная классицистическая трагедия: в положенных пяти актах в стихотворной форме на историческом материале изображены сильные человеческие чувства и важные для жизни государства моменты; провозглашаются высокие патриотические и гражданские мотивы; множество напряженных ситуаций, сюжетная острота, детальная разработанность интриги, наличие наперсников; строго соблюдены обязательные единства; высокопарный, несколько архаизированный язык; традиционный александрийский стих.

Но «Святослав» — трагедия иной концепции. Сохраняя внешне каноническую форму, Николев допустил существенные отклонения: ощутимо усложнены психологические характеристики, нет прямолинейности и односторонности в художественном освещении персонажей, нетрадиционная развязка. Здесь не только высокие государственные интересы, но и волнующие душевные переживания, борьба за свободу человеческих чувств. А в центре — образ благородного чувствительного русского владыки, противника деспотизма и насилия. Если в «Сорене и Замире» Николев видел гарантию борьбы с тиранией в ограничении власти монарха («Так должно ль полну власть присвоивать царям?») [24] и даже в цареубийстве («Тирана истребить есть долг, не злодеянье»),[25] то в «Святославе» основное внимание уделено непосредственно свойствам характера и линии поведения просвещенного правителя. Нет оснований, на наш взгляд, говорить об отходе от «вольнолюбивых идей»:[26] в том и в другом случае драматург выступает как противник тирании и сторонник просвещенной монархии.

Энергичный приверженец и теоретик классицизма, Николев не смог избежать воздействия стилевых и идейных изменений, которые претерпевала русская стихотворная трагедия начала XIX века под влиянием сентиментализма [27] и предромантизма.

Несмотря на то что не все выяснено в истории создания трагедии Николева «Святослав», она позволяет расширить представление об идейно-художественных исканиях и творческой эволюции одного из последних русских трагиков-классицистов. Можно надеяться, что обнаружение других его произведений в этом жанре («София», «Орфия», «Матильда») дополнит историю развития национальной классицистической драматургии.

---

[24] Стихотворная трагедия конца XVIII—начала XIX в., с. 118.

[25] Там же, с. 120.

[26] См.: *Стенник Ю. В.* Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. Л., 1981, с. 120.

[27] Взаимоотношения Николева с сентиментализмом были вообще довольно сложными — См. об этом в частности: *Арзуманова М. А.* Из истории литературно-общественной борьбы 90-х годов XVIII в. (Н. П. Николев и Н. М. Карамзин). — Вестник ЛГУ, 1965, сер. истории языка и литературы, № 20, вып. 4, с. 73—93.

lib.pushkinskijdom.ru

Г. Н. Моисеева

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ РОССИИ И ЧЕХИИ КОНЦА XVIII—НАЧАЛА XIX ВЕКА

(ЙОЗЕФ ДОБРОВСКИЙ И ЕВГЕНИЙ БОЛХОВИТИНОВ)

Творческие контакты русской и чешской культуры, которые явственно проявились в начале XIX века (принятие в члены Российской Академии Йозефа Добровского, Вацлава Ганки, приглашение последнего и Ф. Челаковского для работы в Россию, приезд в Петербург композитора Э. Направника и др.), имели глубокие традиции. Отношения великого чешского слависта Йозефа Добровского (1753—1829) и русского ученого, крупного церковного деятеля Евгения Болховитинова (1767—1837) — выразительное тому свидетельство.

Йозеф Добровский и Евгений Болховитинов никогда не встречались. Во время пребывания чешского слависта в 1792 году в Петербурге и в Москве Евгений Болховитинов, закончивший в 1789 году Московский университет и Славяно-греко-латинскую академию, преподавал в Воронежской семинарии. Йозефа Добровского и Евгения Болховитинова сблизили труды в области истории литературы, истории книгопечатания, библиографии и палеографии.

В 1806 году независимо друг от друга Йозеф Добровский и Евгений Болховитинов осуществили свои первые публикации по истории русского книгопечатания. Статья Евгения Болховитинова была напечатана в журнале «Друг просвещения».[1] Позднее она вошла в «Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина» в библиографическую статью «Иоанн Федоров».

В издававшемся Йозефом Добровским журнале «Slavin» была напечатана его небольшая заметка о первых московских печатных книгах.[2] Она явилась извлечением из труда Йозефа Добровского, написанного им на латинском языке в ноябре 1792 года. В переводе на русский язык сочинение Йозефа Добровского озаглавлено: «Историческое показание о начале и основании в России типографского искусства и сооружении Московской Синодальной типографии с указанием, в каком году было ее начало, и какие книги были напечатаны, и какой директор стоял во главе типографии».[3]

В 1818 году в Санкт-Петербурге был издан в двух томах библиографический труд Евгения Болховитинова «Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина греко-российской церкви». По-видимому, достаточно быстро Й. Добровский получил экземпляр этого издания и предложение от Б. Копитара, известного слависта, библиотекаря Национальной библиотеки в Вене и редактора журнала «Jahrbücher der Literatur», написать рецензии как на «Историю Государства Российского» Н. М. Карамзина (восемь томов которой также вышли в 1818 году), так и на «Словарь исторический» Евгения Болховитинова. Во всяком случае, в феврале 1822 года Б. Копитар дважды напоминал Й. Добровскому о том, чтобы он не предавал забвению «Карамзина и Евгения».[4] В письме от 9 июля 1824 года Б. Копитар поздравил Йозефа Добровского с выходом из печати его рецензии на труд Евгения.[5] Йозеф Добровский написал обширный, объемом в два печатных листа, отзыв на первое издание «Словаря исторического» Евгения Болховитинова. В рецензии давалось подробное изложение содержания этого труда с целью ознакомления с ним западноевропейских читателей, а также оценка источниковедческой части «Словаря».

С этой стороны рецензия Йозефа Добровского представляет особенный интерес, поскольку в ней ясно раскрывается степень его осведомленности в русских литературных памятниках и исторических источниках, с которыми он ознакомился в России в 1792 году. Именно поэтому Добровский и смог более, чем кто-либо другой, оценить «Словарь исторический» Евгения Болховитинова.

Необходимо отметить, что, излагая содержание этого труда, Йозеф Добровский избрал не алфавитный, как в «Словаре историческом», а хронологический

---

[1] *Евгений* [*Болховитинов*]. Иоанн Федоров, диакон, и Петр Тимофеев Мстиславец. — Друг просвещения, 1806, ч. 4, ноябрь, № 11, с. 147—169.

[2] *Dobrowsky J.* Beiträge zur Kenntnis der slawischen Literatur. — In: Slavin. Prag, 1806, S. 479.

[3] Рукопись хранится в Библиотеке Национального Музея в Праге. Шифр: IX.E.37, л. 1—9. Сведения об этом сочинении см.: *Моисеева Г.* Неизвестный труд по истории русского книгопечатания. — Наука и жизнь, 1983, № 12, с. 62—63. Полностью этот труд Йозефа Добровского будет опубликован Г. Н. Моисеевой и М. М. Крбцом в книге, которая готовится к печати Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР совместно с Институтом чешской и мировой литературы Чехословацкой академии наук.

[4] *Ягич И. В.* Письма Добровского и Копитара в повременном порядке. — Сборник ОРЯС, т. XXXIX. СПб., 1885, с. 461—462. (Далее: Письма Добровского и Копитара).

[5] Там же, с. 505.

lib.pushkinskijdom.ru

принцип расположения материала. Во введении к рецензии Йозеф Добровский объяснил читателям причину такого изменения: «Так как в этом труде, который имеет своим автором достойного Киевского митрополита Евгения, русские духовные писатели расположены не в хронологическом порядке, а по алфавиту, то, чтобы дать более легкий обзор начатого в России и развивающегося далее писательского искусства, рецензент должен сначала перечислить их по векам, а затем познакомить читателей с некоторыми учеными, которые особенно выделяются или у которых исторические сведения поучительны также и для зарубежных стран».[6]

В начале рецензии Йозеф Добровский высказывает свое высокое мнение об этом труде в целом: «Очевидным является огромное прилежание, с которым Евгений собрал разбросанные (во многих источниках, — *Г. М.*) сведения. О напечатанных трудах очень точно указываются: формат, место печатания, год издания; а у еще не напечатанных — обозначены библиотеки, в которых хранятся рукописи. Краткие или более обширные биографии, зависящие от важности писателя или богатства материала, составлены без изысканного ораторского искусства, очень просты, сопровождаются скромным отзывом о его деятельности и доставляют читателю поучение и удовольствие».[7]

Излагая биографии писателей в хронологическом порядке, Й. Добровский в начале своего обзора «Словаря исторического» передает содержание статьи об основателях славянской письменности Кирилле и Мефодии, живших в IX веке. В «Словаре» Евгения Болховитинова эта статья помещена во втором томе (под буквой «М»): «Мефодий и младший брат его Константин, в монашестве именованный Кирилл». Чешский славист по некоторым вопросам, связанным с биографией Кирилла и Мефодия, не согласился с Евгением Болховитиновым, но поддержал его в критике утверждений Ганкенштейна о существовании славянской письменности в VII—VIII веках, т. е. до Кирилла и Мефодия. В свою очередь Евгений Болховитинов в этом вопросе прямо ссылался во втором издании своего «Словаря исторического» на свидетельство «Иосифа Добровского».[8] Можно полагать, что Евгений Болховитинов ознакомился с изданным в 1823 году в Праге сочинением Йозефа Добровского «Cyrill und Method der Slawen Apostel». В 1825 году этот труд великого чешского слависта был переведен на русский язык М. П. Погодиным и издан в Москве.

Передавая в порядке хронологии содержание статей «Словаря исторического», Йозеф Добровский пополнял их теми сведениями о русских писателях, о литературных и исторических памятниках, которые он почерпнул, занимаясь в архивных собраниях и в библиотеках Петербурга и Москвы с августа 1792-го по 7 января 1793 года. Йозеф Добровский говорит о себе в третьем лице, называясь «рецензентом».

Й. Добровский выражает удивление, что в «Словаре историческом» отсутствует имя московского митрополита XIV века Алексея. Йозеф Добровский пишет: «Как можно было пропустить митрополита Алексея, которого русская церковь чтит как святого? Рецензент, побывавший в 1792 году в Москве, в Чудовом монастыре, и познакомившийся с сделанным Алексеем переводом Нового Завета (собственно говоря, только исправленным), не может этого объяснить. О том, что Епифаний Славинецкий пользовался рукописью Алексея, в „Словаре“ рассказывается по хорошему источнику».[9]

Мы не знаем, чем руководствовался Евгений Болховитинов, не включивший в «Словарь» имя митрополита Алексея, хотя, как это уже отметил Йозеф Добровский, в статье об Епифании Славинецком, где говорится о подготовленном им переводе Нового Завета, упоминается о том, что в числе его источников была «первая славенская книга у преведения сего переводу и рукописания святого Алексея митрополита всея России. . . писанная в лето 1355».

Надо сказать, что и во втором издании «Словаря исторического» 1827 года, в котором учтены замечания Йозефа Добровского, статья о деятельности митрополита Алексея как переводчика Нового Завета отсутствует.

При анализе статьи о новгородском архиепископе Геннадии Йозеф Добровский отмечает, что с именем этого церковного деятеля связана одна древняя рукопись. Йозеф Добровский пишет: «В каталоге рукописей, хранящихся в московской Патриаршей библиотеке, рецензент сделал заметку о том, что славянская Библия, которая была отправлена в 1791 г. из Петербурга в Москву, была переписана в 1499 г. в доме архиепископа новгородского Геннадия. Замечательная дата: ведь более древний список всей славянской Библии нельзя обнаружить».[10]

---

[6] Slovar istoričeskij o byvšich v Rossii pisateljach duchovnago čina grekorossijskoj cerkvi, mitr. Jevgenija Bolhovitinova (d. i. historische Wörterbuch der Schriftsteller in Russland geistlichen Standes. Zwey Theile. St.-Petersburg, 1818. — Jahrbücher der Literatur, 1824, № 27, S. 25. Цитаты из рецензий Й. Добровского здесь и далее переведены с немецкого.

[7] Ibid., S. 25—26.

[8] Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина греко-православной церкви, т. II. Изд. 2-е, испр. и умноженное. СПб., 1827, с. 58.

[9] Jahrbücher der Literatur, 1824, № 27, S. 31.

[10] Ibid., S. 33.

lib.pushkinskijdom.ru

В описании рукописей московской Патриаршей библиотеки, законченном Йозефом Добровским в Москве 3 ноября 1792 года, в конце приписано: «К большому Каталогу 2 книги заново присоединены:
1. Соборное уложение 7175 (1667 г.) при Алексее Михайловиче, патриархе московском и всем Синоде.
2. Библия рукописная, переписанная в лѣто 7007 и от воскресения Христова 1499 г. при великом князе Иоанне Васильевиче и митрополите Симоне в доме новгородского архиепископа Геннадия. Закреплена печатью св. Синода и отослана в Синодальную библиотеку. (1)791 г. и 7 июля (1)792 г. внесена в Каталог по приказанию св. Синода».[11]

Опираясь на известия Евгения Болховитинова о переводческой деятельности Епифания Славинецкого, Йозеф Добровский высказывает мысль о важности помещенной в биографии переводчика «Записки» из Архива Коллегии иностранных дел по поводу исправления славянских печатных книг, предпринятого в 60—70-е годы XVII века. Йозеф Добровский пишет: «Рецензент считает, что ему позволительно выразить предположение о том, что в этом ученом человеке (Епифании Славинецком, — *Г. М.*) он нашел того исправителя, который своими примечаниями на полях хотел внести поправки в московское издание Библии 1663 г.».[12]

В рецензии на статью о Платоне Левшине Йозеф Добровский добавил, что этого «достойного человека рецензент посетил в 1792 г. в Троице-Сергиевой лавре, гостеприимный прием которого вспоминает с удовольствием еще и сегодня».[13] В письме к Б. Копитару от 11 апреля 1823 года Йозеф Добровский вспоминал, как они в 1792 году беседовали с Платоном Левшиным в Воскресенском монастыре.[14]

Таким образом, ясно видно, как, рецензируя «Словарь исторический» Евгения Болховитинова, Йозеф Добровский постоянно опирался на те материалы, которые он изучал в России в 1792 году, и на свои впечатления.

В статье об Исайе — сербском монахе, жившем в конце XIV—начале XV века, который находился в России в 1417—1419 годах и привез с собой сделанный им перевод с греческого языка сочинений Дионисия Ареопагита, — Йозеф Добровский изменил даты, которые сообщены в «Словаре историческом» Евгения Болховитинова. Так, приезд Исайи в Россию отнесен им к 1517 году (вместо 1417-го), а перевод сочинений Дионисия Ареопагита — к 1471 году (вместо 1371-го).

Следует сказать, что рукою самого Йозефа Добровского в 1792 году описаны две рукописи переведенного Исайею сочинения Дионисия Ареопагита. В Библиотеке Петербургской Академии наук Йозеф Добровский отметил:

«Didactici libri fol. poučitelnoe:
31. Dionysii Areopagitae de coelesti Hierarchia e graeco per Monachum Isaiam 1371».[15]

В Патриаршей (Синодальной) библиотеке в Москве Йозеф Добровский описал второй список:

«33. Dyonisii Areopagitae, cum interpret<atione>. Sti Maxime de ecclesti. hierarchia 15 capp. e graeco in slavonicu<m> conversa an<no> 6879 (1371)».[16]

Мы располагаем новым материалом, который характеризует научные контакты Йозефа Добровского и Евгения Болховитинова и позволяет высказать некоторые предположения об изменении сведений о сербском монахе Исайе — переводчике сочинений Дионисия Ареопагита, появившихся в рецензии чешского слависта на «Словарь исторический».

20 мая 1828 года Йозеф Добровский писал Б. Копитару: «Через даму, которая предприняла поездку в Киев, написал я митрополиту Евгению письмо и сообщил ему, что в Вене нашелся экземпляр перевода Ареопагита, который на сто лет моложе. Возможно, что дата 1471 г. только ошибка писца».[17]

Естественным было обратиться к поискам этого письма Йозефа Добровского Евгению Болховитинову. Просмотр громадного фонда архива Евгения Болховитинова, хранящегося в Центральной научной библиотеке АН УССР, не дал реальных результатов. Но из работы Н. Полетаева удалось установить, что в папке писем Евгения Болховитинова к И. М. Снегиреву, которая находится в Московском архиве министерства иностранных дел, под № 1426 значится «копия с письма к Евгению Йозефа Добровского из Праги (на латинском языке) от 4 мая 1829 г.».[18] В настоящее время эта

[11] Catalogus librorum slavicorum et russicorum qui servantur in Bibliotheca Patriarchali Moscvae 3. Novembris 1792 describi coeptus a J<osef> D<obrovsky>.— Knihovna Narodniho Muzea v Praze. IX. E.37, л. 53 (перевод с латинского).

[12] Jahrbücher der Literatur, 1824, № 27, S. 39.

[13] Ibid., S. 53.

[14] Письма Добровского и Копитара, с. 664.

[15] Knihovna Narodniho Muzea v Praze, IX.E.37. л. 24 об. В настоящее время этот список хранится в БАН СССР (Шифр: 31.6.24).

[16] Knihovna Narodniho Muzea v Praze, IX.E.37, л. 2. В настоящее время этот список хранится в ГИМ (Синод. собр., № 107 (54)).

[17] Письма Добровского и Копитара, с 610.

[18] *Полетаев Н.* Труды митрополита киевского Евгения Болховитинова по истории русской церкви. Казань, 1889, с. 2—3.

lib.pushkinskijdom.ru

копия письма Йозефа Добровского к Евгению Болховитинову, переписанная четким писцовым почерком с пометой рукою Евгения Болховитинова «Копия», «accepi 23 julii 1829» («получено 23 июля 1829 года»), находится в фонде Е. Болховитинова в ЦГАДА.[19]

Как выяснилось, подобная же копия хранилась в бумагах П. И. Кеппена и по этой копии А. Д. Ивановским была осуществлена публикация письма на латинском языке с некоторыми неправильно прочитанными словами, без перевода на русский язык и каких-либо комментариев к тексту.[20]

Копия письма Йозефа Добровского к Евгению Болховитинову от 4 мая 1829 года, хранящаяся в ЦГАДА, позволяет более полно представить отношение великого чешского слависта к русскому ученому — автору «Словаря исторического о бывших в России писателях духовного чина».

Как выясняется из текста письма Йозефа Добровского, оно было привезено в Киев в июле 1828 года Л. Ностиц. С семейством Ностиц Йозеф Добровский был связан с 1776 года, когда после окончания Карлова университета поступил воспитателем сыновей А. Ностица.

Ниже публикуем письмо Йозефа Добровского к Евгению Болховитинову, не вошедшее в его библиографию.[21] Перевод с латинского языка осуществлен проф. Н. А. Чистяковой.

Reverendissimo ac clarissimo
Metropolitae Eugenio
salutem Jos[epho] Dobrowsky Boh[emorum]

Non aegre Te, vir clarissime, laturum confido, quod Tibi exilis quaedam munuscula literaria offerre audeam, quae ut benevole accipere digneris, summopere opto. His enim testari volui animi mei affectum, quo in Te et merita Tua literaria feror. Certe egregio opere Tuo de scriptoribus ecclesiasticis imperii Russici eruditos omnes, etiam exteros, devinxisti, cujus summarium in Vindobonens [ibus] annalibus literariis ante paucos annos dedi. Vellem autem et novae auctioris editionis contenta recensere, si mihi praesto essent. Rarius enim talia ad nos pervenire solent. Illustrissimus Mecaenas comes Rumäntzow, quem obiisse doleo quam maxime, solebat mihi praestantiora quaeque transmittere. Nunc his destituor, nisi peregrinantium aliquis casu quaedam ad nos adferat. Strahlium quendam germanum opus suum e Tuo compilasse: Te fortasse non latet. Etiam ille Isaiam, qui Areopagitam Dionysium vertit, ad sec. XV retulit. Monuit autem in literis ad me datis. Dn. Kopitar custos caesareae bibliothecae Vindobon[ens] codicem ibi extare, qui annum 1371 exhibeat; igitur Isaias interpres integro seculo antiquior censendus est.

Nisi aetas 75 annorum, quae me premit, obstaret, facile me altera vice itineri in Russiam et quidem Kioviam, quam in primo itinere ante annos 36 non attigi, accinocissem. Plura profecto ad conscribendam historiam versionis Slavonicae Bibliorum idonea nunc colligere liceret, quae antea non licuit inspicere. Illustrissimam Dominam natam de Nostitz, quae Tibi literas has traditura est, scias esse filiam defunctae Apraxin, cuius soror generali Wasilczikow nupserat. Hanc amitam illa cum fratre suo invisere statuit, mansura forte in Russia.

Quae amicus Pragensis Domino Köppenio in vicinia degenti submittit, enixe flagito, ut ei oblata occasione tradi cures. Si opusculum Bohemicum commode ei mitti non possit, saltem literae ut ei tradantur, humanissime Te rogo. Noli mihi vitio vertere, quod benevolentia Tua abutar. Me ad omne officiorum genus paratissimum habebis.

Deus optimus Te diu sospitem incolumemque servet, Tuisque laboribus pro christiana et literaria republica susceptis benedicat.

Pragae Bohemorum die IV Maij MDCCCXXVIII (1828).[22]

Перевод:

Достопочтенного и преславного
митрополита Евгения
приветствует Йозеф Добровский богемец.

Я полагаю, о преславный, что Ты охотно примешь то, что я осмеливаюсь Тебе представить в виде незначительных научных мелочей, всей душой желая, чтобы Ты соблаговолил их благосклонно принять. Ведь с их помощью я пожелал засвидетельствовать то чувство души моей, которое испытываю я по отношению к Тебе и Твоим научным заслугам. Поистине Ты поразил всех выдающихся ученых своим замечательным произведением о церковных писателях Русского государства, краткое изложение которого я издал несколько лет тому назад в венском научном ежегоднике. Но мне хотелось бы написать рецензию на новое авторское издание, при условии, что оно у меня окажется. Ведь обычно такие книги редко доходят до нас. Сиятельнейший меценат граф Румянцев, о кончине которого я не

[19] Выражаю сердечную благодарность С. Р. Долговой за ее помощь в разыскании этого письма Йозефа Добровского.

[20] *Ивановский А. Д.* Митрополит киевский и Галицкий Евгений (Болховитинов). СПб., 1872, с. 86.

[21] *Krbec Miloslav, Laiske Miroslav.* Josef Dobrovský. Bibliographie der Veröffentlichungen von Josef Dobrovský. Praha, 1970.

[22] ЦГАДА, ф. 1367, оп. 1, ед. хр. 7, л. 1—2.

lib.pushkinskijdom.ru

перестаю скорбеть, обычно пересылал мне все наиболее значительное. Теперь же я лишен этого, за исключением тех случаев, когда кто-либо из путешественников и к нам привезет что-нибудь. Возможно, Тебе известно, что один немец, Штраль, скомпилировал свое сочинение на основе Твоего. Также он отнес к XV в. Исайю, переводчика Дионисия Ареопагита. Высокочтимый Копитар, хранитель императорской Венской библиотеки, сообщил в отправленном мне письме, что там имеется список [перевода Дионисия Ареопагита], датированный 1371 годом; следовательно, перевод Исайи нужно относить на целое столетие раньше.

Если бы не препятствовал мне обременительный 75-летний возраст, я с легкостью отправился бы вторично в Россию и даже в Киев, где я не сумел побывать во время своего первого путешествия 36 лет тому назад. Ведь то многое, что раньше нельзя было исследовать, теперь в сделанном мною для составления истории славянского перевода Библии можно было бы изложить основательно.

Ты знаешь, вероятно, что сиятельнейшая госпожа графиня Ностиц, которая передаст Тебе это письмо, является дочерью покойной Апраксиной, сестра которой замужем за генералом Васильчиковым. Теперь она (графиня Ностиц, — *Г. М.*) вместе со своим братом решила навестить тетку и, возможно, задержится в России.

Я убедительно прошу, чтобы Ты при удобном случае позаботился передать то, что пражский друг посылает живущему по соседству высокочтимому Кеппену. Если богемское сочинение ему нельзя отправить, я очень прошу Тебя передать ему хотя бы письмо.

Не вменяй мне в вину злоупотребление твоей благосклонностью. Ты всегда можешь располагать моими услугами во всех подобных случаях.

Да хранит Тебя надолго здравым и невредимым всемогущий Бог и да благословит труды Твои, предпринятые ради христианского и просвещенного государства.

Прага. Богемия. 4 мая 1828 г.

В своем письме к Евгению Болховитинову Йозеф Добровский ясно раскрывает свое восхищение его трудом — первым изданием «Словаря исторического», на которое он написал рецензию для венского журнала «Jahrbücher der Literatur» (1824, № 27). Йозеф Добровский выражает желание написать рецензию и на второе издание этого «Словаря», вышедшее в Петербурге в 1827 году. Йозеф Добровский сожалеет о кончине Н. Н. Румянцева (умер в 1826 году), который присылал ему напечатанные в России издания древнерусских памятников и исследования русских ученых.

В письме к Евгению Болховитинову содержится наиболее вероятный ответ на вопрос о датировке славянского перевода Исайею сочинений Дионисия Ареопагита. Йозеф Добровский пишет Евгению Болховитинову: «Возможно, Тебе известно, что один немец, Штраль, скомпилировал свое сочинение на основе Твоего. Также от отнес к XV в. Исайю, переводчика Дионисия Ареопагита. Высокочтимый Копитар, хранитель императорской Венской библиотеки, сообщил в отправленном мне письме, что там имеется список [перевода Дионисия Ареопагита], датированный 1371 годом; следовательно, перевод Исайи нужно относить на целое столетие раньше».

Филипп Штраль, немецкий историк церкви, первую свою работу под заглавием «Beiträge zur russischen Kirchengeschichte» опубликовал в Галле, в 1827 году. Она построена в виде хронологического очерка («Chronologischer Abriss») по русской церковной истории, начиная с 40 года — года легендарного прибытия на Днепр апостола Андрея — до 1825 года. В своей книге Филипп Штраль ссылается на статьи Й. Добровского, опубликованные в «Slavine» и в «Slovanke», в которых содержатся сведения по истории русского книгопечатания, в частности об Острожской Библии 1581 года. Говоря о русских переводах пастора Э. Глюка, Ф. Штраль в примечании ссылается на «Lexikon russischer Kirchensteller» Евгения Болховитинова.[23]

В 1828 году в Лейпциге вышла из печати новая книга Филиппа Штраля «Das Gelehrte Russland». Автор использовал материалы первого издания «Словаря исторического» Евгения Болховитинова и в предисловии указал, что основой этой работы («Als Grundlage dieses Werkes») послужил труд «ученейшего русского митрополита Евгения».[24] Однако он учел те дополнения, которые сделал чешский славист Йозеф Добровский в своей рецензии на этот труд, опубликованной в 1824 году. Даже расположение материала в хронологическом, а не в алфавитном (как у Евгения Болховитинова) порядке Филипп Штраль заимствовал у Йозефа Добровского.

Так в «Das Gelehrte Russland» появилась статья о московском митрополите XIV века Алексее, которой не было ни в первом (1818 года), ни во втором (1827 года) изданиях «Словаря исторического» Евгения Болховитинова. В статье о новгородском архиепископе Геннадии были добавлены сведения Йозефа Добровского о Библии 1499 года, о которой чешский славист узнал во время своих занятий в Патриаршей (Синодальной) библиотеке в Москве в 1792 году.

[23] *Strahl Philipp.* Beiträge zur russischen Kirchengeschichte. Halle, 1827, S. 66.

[24] *Strahl Philipp.* Das Gelehrte Russland. Leipzig, 1828, S. XIX.

lib.pushkinskijdom.ru

Филипп Штраль использовал и другие печатные труды, касающиеся истории церкви в России, изданные в первых десятилетиях XIX века. Обращение к описанию рукописей Ф. А. Толстого, составленному К. Ф. Калайдовичем и П. М. Строевым и напечатанному в Москве в 1825 году, объясняет появление неверных сведений об Исайе — переводчике с греческого языка сочинений Псевдо-Дионисия, церковного деятеля конца V—начала VI века, писавшего под Дионисия Ареопагита.

В трех рукописных списках «Жития Саввы сербского» (один в сборнике XVI века — № 197; два в сборниках XVII века — № 233 и № 362) содержится краткая заметка о том, что «в лето 7025 (1517 год, — *Г. М.*) генваря пришел от святыя горы старец Исайя, принесл к великому князю: книгу житие святого Саввы сербского от монастыря Хиландаря».[25] Но это был совсем не тот монах Исайя, который в 1371 году по приказанию сербского митрополита Феодосия перевел с греческого сочинения Дионисия Ареопагита. Йозеф Добровский, видевший в России два датированных списка этого перевода, кроме того, получивший известие от Б. Копитара о том, что в Венской библиотеке также хранится список этого перевода Исайи 1371 года, с недоумением писал Евгению Болховитинову в письме от 4 мая 1828 года о поступке Филиппа Штраля, скомпилировавшего свое сочинение на основе труда Евгения Болховитинова и допустившего в нем грубую ошибку в статье о сербском переводчике сочинений Дионисия Ареопагита — монахе Исайе.

Письмо Йозефа Добровского к Евгению Болховитинову проникнуто очень теплым воспоминанием о пребывании чешского слависта в Москве и Петербурге в 1792 году. Он пишет; «Если бы не препятствовал мне обременительный 75-летний возраст, я с легкостью отправился бы вторично в Россию и даже в Киев, где я не сумел побывать во время своег. первого путешествия 36 лет тому назад».

Великий чешский славист Йозеф Добровский, великолепно изучивший в 1792 году главнейшие рукописные собрания Петербурга и Москвы, явился в европейской науке конца XVIII—первой трети XIX века полпредом русской культуры. В рецензии Йозефа Добровского на «Словарь исторический» Евгения Болховитинова дается высокая оценка этого труда. Письмо Йозефа Добровского к Евгению Болховитинову, впервые рассмотренное в контексте научных интересов двух ученых, выявляет их творческое взаимовлияние и серьезные контакты, которые сыграли большую роль в развитии русской и мировой славистики первой половины XIX века.

[25] Обстоятельное описание славяно-российских рукописей, хранящихся в Москве в библиотеке тайного советника, сенатора. . . графа Федора Андреевича Толстого. М., 1825, с. 384.

А. Н. Николюкин

К ИСТОРИИ ПОНЯТИЯ «РОМАНТИЧЕСКИЙ»

О романтической литературе написано столь много, что, казалось бы, трудно добавить новое, неизвестное. Словарь литературных терминов, выпущенный профессором Оксфордского университета Джоном Энтони Каддоном, утверждает, что из-за частого и неразборчивого употребления термин «романтизм» лишился определенного смысла. Критик Ф. Л. Льюкас насчитал 11 396 определений романтизма.[1] Другой критик, Жак Барзен, приводя многочисленные синонимы слова «романтический», полагает, что сам термин мог означать и означает совершенно различное, в зависимости от его индивидуального употребления.

И тем не менее русская романтическая литература еще остается полем, далеко не до конца исследованным. Начать хотя бы с самого слова «романтический». В литературоведческих и лингвистических работах до сих пор не установлено время его первого появления на русском языке. В работах последних лет читаем: «В России слово *романтический*, повидимому, впервые встречается в 1821 г. в „Вестнике Европы“».[2] В другом труде уточняется: «Но слово „романтический“ встречается и раньше. Самое раннее из известных нам упоминаний относится к 1816 г.».[3] В. С. Турчин обнаружил одно из первых упоминаний термина «романтический» в статье П. П. Свиньина в журнале «Сын отечества» за 1815 год, хотя само слово «романтический» появи-

[1] *Cuddon J. A.* A Dictionary of Literary Terms. Rev. ed. London, Deutsch, 1979, p. 586.

[2] *Будагов Р. А.* История слов в истории общества. М., 1971, с. 233.

[3] *Манн Ю. В.* Поэтика русского романтизма. М., 1976, с. 29. Речь идет о предисловии П. А. Вяземского к «Сочинениям» В. А. Озерова.

lib.pushkinskijdom.ru

лось в России в конце XVIII века в работах А. Т. Болотова.[4]

Наконец, в новейшей статье по русской лексикографии, написанной на основании картотеки Словаря русского языка XVIII века, составленной словарным сектором Института русского языка АН СССР, отмечается, что прилагательное «романтический» употреблено в толкующей, русской части «Полного французского и российского лексикона», изданного в Петербурге в 1786 году. При этом обращается внимание на то, что «романтический» здесь передает еще его французский эквивалент «romanesque».[5]

Но и это последнее изыскание оказывается не окончательным. Нам удалось обнаружить более раннее употребление понятия «романтический». Характерно, что оно появляется при описании Америки.

Осенью 1784 года издаваемый Н. И. Новиковым журнал «Прибавление к „Московским ведомостям"» напечатал «Краткое известие о провинции Виргинской. (Из письма некоего путешественника)», в котором дана зарисовка романтического путешествия по этому американскому штату. «Главное мое здесь удовольствие состояло в прогулках, — пишет безымянный путешественник. — Я весьма любил ходить между горами и в уединенных романтических местах около порогов. Я всегда брал с собою книгу и, пришедши на такое место, которое привлекало мое внимание своею дикостию и величиною проспекта или видом внизу текущей реки, и подивясь красотам сего зрелища, ложился под тению и занимался чтением, пока наконец неприметно засыпал. Таково было ежедневное мое отдохновение, которого я никогда не пропускал».[6]

Авторство этого письма, как и многих других сообщений о Соединенных Штатах, печатавшихся в «Прибавлении к „Московским ведомостям"», оставалось неустановленным, или высказывалось предположение, что эти корреспонденции принадлежат Ф. В. Каржавину, жившему тогда в США,[7] однако к тому нет реальных оснований.

Как нам удалось установить, напечатанная Новиковым статья является переводом отрывка из седьмой главы книги «Поездка в Соединенные Штаты Америки» английского путешественника Джона Фердинанда Далзиела Смита.[8] Прилагательное «романтический», как отмечается большим Оксфордским словарем, употребляется в английском языке с середины XVII века. Русский переводчик калькировал его с английского.

В том же 1784 году слово «романтический» неоднократно встречается в журнале «Экономической магазин», издававшемся Н. И. Новиковым. Автором статей и переводов в этом журнале был писатель и один из основателей русской агрономической науки А. Т. Болотов (1738—1833). В статье «Характеристика древес» он перечисляет деревья, пригодные для устройства «аглинских иррегулярных садов», или «прекрасных натуральных садов», как он стал именовать их впоследствии. «Впрочем же, — продолжает он, — приличны сего рода деревья для так называемых романтических местоположений и таких мест, где надобно, чтоб был странный и удивительный вид».[9]

Не будучи уверен еще, что читатель поймет слово «романтический», автор разъясняет: «чтоб был странный и удивительный вид». Значение слова, как видим, было несколько иным. Оно ассоциировалось с понятием «необычный, готический». В том же «Экономическом магазине» в описании одного из английских парков читаем: «Сперва приедешь к одному маленькому зданию в готическом вкусе, называемому монастырем и имеющему романтическое положение».[10] В описании другого английского парка (Студлейского), заимствованном из книги путешествий по северной и восточной Англии известного английского агронома и экономиста Артура Юнга, говорится, что река с каскадом и нависший над нею лес «придают сцене романтический вид».[11]

Как теоретик пейзажной планировки садов и парков, А. Т. Болотов различал четыре вида садов: «1. Приятные, веселые, называемые также светлыми, которые последние называются иногда смеющимися и прелестными; 2. Нежномеланхолические, или унывные; 3. Романтические, или очаровательные; 4. Торжественные, или важные, увышенные и величественные».[12] При этом понятие «романтический» разъясняется следующим образом: «Романтические, бываемые весьма редко и только там, где натураль-

---

[4] *Турчин В.* Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. Очерки. М., 1981, с. 50.

[5] *Петрова З. М.* Еще раз о слове *романтический* (история и лексикографическое описание). — В кн.: Современная русская лексикография. 1980. Л., 1981, с. 124—125.

[6] Прибавление к «Московским ведомостям», 1784, № 76, с. 578.

[7] См.: *Светлов Л. Б.* Писатель-вольнодумец Ф. В. Каржавин. — Изв. АН СССР, сер. лит. и яз., 1964, т. 23, № 6, с. 521; *Рабинович В. И.* Революционный просветитель Ф. В. Каржавин. М., 1966, с. 53—54.

[8] *Smyth J. F. D.* Tour in the United States of America. London, Robinson, 1784.

[9] Экономической магазин, 1784, ч. 19, № 74, с. 349—350.

[10] Там же, 1787, ч. 31, № 75, с. 362.

[11] Там же, 1787, ч. 30, № 46, с. 317.

[12] Там же, 1786, ч. 26, № 48, с. 341.

lib.pushkinskijdom.ru

ное положение места дозволить может, и не зависящие совсем от произволу садозаводителя».[13]

«Зато и действие их на человеков сильнее», — говорит о романтическом начале в садово-парковом искусстве Болотов[14] и приводит пространную характеристику из сочинений «славного писателя Гиршфельда»: «*Романтическое*, или *очаровательное* в ландшафте проистекает от чрезвычайного и редкого в формах, противоположностях и сопряжениях. Находимо оно бывает наиболее в гористых и каменистых странах, в пустынях, удаленных и окруженных дичью, куда никакая трудолюбивая рука человеческая не доставала. К образованию сего характера вспомоществуют преимущественно каменные горы, а не менее и водопады. Но и кроме того, что здесь производят формы, производится романтическое также и чрез сильные и в глаза мечущиеся противоположности, или контрасты, и смелые составления неожидаемых и внезапностию постигающих предметов. Виды в другие дальные места, поелику воображение занимается тут близкими предметами, по большей части бывают закрыты, и они простираются редко вперед, но чаще снизу и глубины вверьх, или упадают с высоты вниз и в глубину. Где негладкие и темные дичи и пустыни прилегают к маленьким и безмолвным долинкам, наполненным разноколерными цветами; где лесная река упадает с пеною с каменной горы, течет между цветущим кустарником, и вода ее в разных местах блестит между зелеными листьями, и где обнаженные белые мысы каменных гор показываются из средины и поверьх леса: там воспринимает начало сей характер. Действие романтического суть удивление, внезапное постижение, приятное изумление и погружение в самого себя».[15]

Как видим, уже в XVIII веке проявилась тенденция рассматривать романтическое как движение вертикальное (в отличие от позднейшего представления о реалистическом как движении горизонтальном).

Приводя описание китайских садов, Болотов сообщает: «Мастера их различают три разные рода сцен: веселые, страшные и волшебные. Последнего рода суть такие, какие у нас *романтическими* называются, и китайцы употребляют всякого рода хитрости, чтоб сделать только их такими, чтоб могли они приводить во внезапное удивление».[16]

Думается, что слово «романтический» не случайно появилось в русском языке в связи с описанием Америки и Англии 1780-х годов. Американская революционная действительность 70—80-х годов XVIII века породила новые, романтические формы поэтического видения и выражения жизни. Ранние формы романтизма, возникшие в США и Англии последней четверти XVIII века утвердили в литературе понятие «романтический», употреблявшееся сначала в широком, нетерминологическом значении.

[13] Там же, с. 348.

[14] Там же, 1786, ч. 27, № 56, с. 53.

[15] Там же, с. 56—57. А. Т. Болотов ссылается на книгу немецкого агронома Христиана Кая Лоренца Гиршфельда: *Hirschfeld Ch. C. L.* Theorie der Gardenkunst. Leipzig, Weidmanns, 1775 (французский перевод в пяти томах был сделан в 1779—1785 годах).

[16] Экономической магазин, 1786, ч. 25, № 21, с. 325.

А. П. Могилянский

ОБ АВТОРСТВЕ «ПОЧТЫ ДУХОВ»

После того как в 1905 году В. В. Каллаш перепечатал в наиболее полном издании сочинений Крылова «Почту духов» целиком, но с оговоркой о коллективном характере создания этого своеобразного произведения, в науке и издательской практике такое понимание проблемы стало преобладающим. И в 1931 году, при подготовке однотомного издания избранных сочинений Крылова, Б. И. Коплан даже подчеркнул ограниченность соавторства Крылова, включив в однотомник лишь 19 писем из 48-ми.

В 1936 году Коплан пересмотрел это свое решение вопроса, приписав Крылову и другие письма «Почты духов».[1]

Основываясь на работе Коплана, Н. Л. Степанов с одобрения Д. Д. Благого перепечатал в первом томе юбилейного издания «Почту духов» полностью, утверждая ее принадлежность перу Крылова.[2]

Тогда же в своем докладе на юбилейной сессии Ленинградского университета и П. Н. Берков пытался доказать принадлежность Крылову всего текста «Почты

[1] *Коплан Б. И.* Философические письма «Почты духов». — В кн.: А. Н. Радищев. Исследования и материалы. М.—Л., 1936, с. 399.

[2] *Крылов И. А.* Полн. собр. соч., т. 1. М., 1944, с. 453. Следует отметить, что Д. Д. Благой в своей статье 1947 года (в кн.: И. А. Крылов. Исследования и материалы, с. 7) не был столь же категоричен («по-видимому»).

lib.pushkinskijdom.ru

духов». На основании наименования «Почты духов» «ежемесячным изданием» исследователь приходил к условному выводу об авторстве Крылова («Если признать „Почту духов“ произведением одного автора. . .»).[3]

За последнее десятилетие вопрос об авторстве «Почты духов» ставился более или менее развернуто в трех работах: докторской диссертации А. В. Десницкого, коллективной монографии о Крылове (1975) и статье М. В. Разумовской «„Почта духов“ И. А. Крылова и романы маркиза д'Аржана» (1978).

Правильно трактуя «Почту духов» как произведение коллективное, А. В. Десницкий, к сожалению, все свое внимание сосредоточил на недоказуемом тезисе об участии в ней А. Н. Радищева.

Авторы коллективной монографии оценили работу Беркова в следующих выражениях: «П. Н. Берков привел очень важные соображения, заставляющие признать, что „Почта духов“ могла быть написана только одним лицом, т. е. Крыловым».[4]

М. В. Разумовская сделала важнейший вклад в решение проблемы авторства «Почты духов». Она установила, что текст писем Астарота, Выспрепара, Дальновида, Маликульмулька, Световида и Эмпедокла в основном восходит к двум произведениям маркиза д'Аржана, представляя собою обработанный перевод. В остальном М. В. Разумовская следует традиции и приписывает эти переводы перу Крылова.

Между тем имеющиеся документальные материалы позволяют вновь поставить вопрос о «Почте духов» как произведении коллективном.

Сделаем краткий обзор этих документальных материалов.

* * *

В своем сугубо фактическом «Опыте краткой истории русской литературы» (СПб., 1822) Н. И. Греч после перечня произведений Крылова пишет: «Сверх того участвовал он в издании журналов: „Почта Духов“ (1789), „Зритель“ (1792), „Санктпетербургский Меркурий“ (1793) и „Драматический Вестник“ (1808)» (с. 302).

Факты, содержащиеся в «Опыте» Греча, не могли явиться результатом только тщательного изучения печатных источников. Совершенно несомненно наличие в нем сведений, полученных непосредственно от деятелей русской литературы. Для сбора таких сведений Греч разослал по почте специальные опросные листы. Полученные Гречем листы до настоящего времени не обнаружены, но представленные ему тексты сохранились в достоверных копиях. Таким образом методика работы Греча устанавливается документально. Кстати, обнаруживается, что в этой сфере Греч явился предшественником С. А. Венгерова, широко пользовавшегося рассылкой печатных анкет. Ниже нами публикуется как приложение копия автобиографии П. А. Вяземского, написанной специально для «Опыта» Греча.

Сведения, сообщенные Гречем о Крылове, таковы, что их источником мог явиться только сам баснописец. Достаточно сказать, что у Греча впервые называется «Кофейница» Крылова. Этим доказывается, что слова об «участии» в «Почте духов» принадлежат непосредственно Крылову.

В соответствии с формулой «Опыта» об «участии» в «Почте духов» говорится и в последней прижизненной биографии Крылова, написанной Е. А. Карлгоф и опубликованной в журнале «Звездочка» (1844, т. 9, № 1). В биографии Крылова 1837 года об этом сообщается несколько иначе: «В 1789 году издавал он, вместе с другими, сатирический журнал, под заглавием „Почта Духов“».[5]

* * *

Второе важнейшее свидетельство принадлежит сослуживцу Крылова по Публичной библиотеке И. П. Быстрову, выступившему со своими воспоминаниями вскоре после смерти баснописца. В них между прочим сказано: «Иван Андреевич принимал также самое деятельное участие в некоторых периодических изданиях. В 1789 году издавал он еженедельный журнал, под названием: Почта Духов. Товарищем ему был Рахманов, которого Иван Андреевич любил за остроту его ума, за откровенный и веселый нрав. „Помнится, мой милый, что раз поссорились мы с Рахмановым за то, какое название дать журналу. . . Пельский, кажется, помирил нас. . . Ну, Рахманов хорошо был учен: знал языки, историю, философию. . . Он давал нам материалы. . .“»[6]

В. В. Каллаш так комментирует приведенный текст: «Из этих слов можно заключить, что Рахманинов и Пельский стояли очень близко к самому возникновению журнала, что в „Почте духов“ участвовало несколько человек, и что Рахманинов давал им материалы».[7] Комментарий этот следует признать удачным. В целом же свидетельство И. П. Быстрова полностью подтверждает сведения, содержащиеся в «Опыте» Греча.

---

[3] Труды юбилейной научной сессии Ленинградского ун-та. Секция филол. наук. Л., 1946, с. 246, 251.

[4] Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. Л., 1975, с. 64.

[5] Живописное обозрение, 1837, т. 3, с. 22.

[6] Северная пчела, 1845, № 203.

[7] *Крылов И. А.* Полн. собр. соч., т. 2. СПб., [1905], с. 308.

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

В 1847 году редактор посмертного «Полного собрания сочинений» Крылова П. А. Плетнев так писал в связи с публикацией в первом томе 18-ти из 48-ми писем «Почты духов»: «В нынешнем собрании сочинений Крылова напечатаны все статьи, принадлежащие собственно его перу и помещенные им в тогдашнем его журнале» (с. XXII). В. В. Каллаш и в этом случае дал свой комментарий: «Плетнев ни одним словом не оговорился, почему именно эти письма он приписал Крылову» (с. 306). Да, это действительно так, но несомненно, что для подобного утверждения у П. А. Плетнева были веские основания. В обстоятельной статье Плетнева упоминается: а) о том, что он был с Крыловым «коротко знаком» (с. LXXXV), б) о том, что у Крылова были наследники, с которыми он проживал, Савельевы (с. LXXXVII, LXLI), в) о том, что у Крылова был, кроме того, душеприказчик Я. И. Ростовцев, который также «коротко» знал баснописца (с. LXXXV, LXLI). Имена Плетнева и Ростовцева говорили сами за себя. Что же касается Савельевых, то Плетнев никак не мог публично огласить того обстоятельства, что «крестница» Крылова была на самом деле его родной дочерью, а что муж ее К. С. Савельев, на имя которого было составлено завещание, был человеком военным и исключительно пунктуальным. Последнее документально засвидетельствовано многочисленными пометами Савельева на автографах Крылова.

Однако давно уже возник вопрос: почему в издание 1847 года были включены все письма гномов Зора (№ 1, 6, 9, 11, 14, 17, 23, 30, 39, 42, 44 и 46), четыре Буристона (№ 3, 16, 26 и 36) и оба Вестодава (№ 21 и 34). Исключение одного (№ 12) письма Буристона В. В. Каллаш объяснил цензурными причинами (с. 307), и на этом основании Б. И. Коплан ввел его в издании 1931 года в текст, принадлежащий Крылову (с. 203—206).

Все сказанное нами позволяет прояснить поставленный вопрос и полностью подтверждается новейшими разысканиями М. В. Разумовской, которая пишет: «Ни одно из 23 писем, определенных нами как переведенные из трудов маркиза д'Аржана, не вошло в издание 1847 года. Трудно судить о том, знали ли издатели о переводном характере этих писем, а тем более — об источниках, откуда они могли бы почерпнуть такие сведения. Разумеется, все это могло быть и простым совпадением».[8] Последнее предположение, как мы видим, опровергается приведенными выше данными.

Все это, разумеется, никак не затрагивает вопроса о том, как должна печататься «Почта духов» в составе сочинений Крылова. Как единое произведение она должна входить в раздел «Коллективное».

[8] Русская литература, 1978, № 1, с. 113.

Приложение

<Ответ кн. П. А. Вяземского на запрос Н. И. Греча>

По требованию Николая Ивановича Греча.

Коллежский советник и кавалер князь Петр Андреевич Вяземский, сын действительного тайного советника и кавалера князя Андрея Ивановича Вяземского, родился в Москве 1792 года 12 июня. До 1804 года воспитывался он дома; потом отвезен был в Петербург и отдан в учебное заведение иезуитов, откуда переведен в пансион, учрежденный при С. Петербургской губернской гимназии. 1806 года возвратился в Москву и жил недолгое время у профессора Рейса, в доме коего слушал частные лекции некоторых из профессоров Московского университета. 1807 года вступил в службу Коллегии иностранных дел юнкером в ведомство Межевой канцелярии. 1808 года пожалован в звание камер-юнкера двора его императорского величества. 1812 года вступил в Московское ополчение, в полк, составляемый графом Дмитриевым-Мамоновым, который в движении блестящего усердия посвятил отечеству в час опасности все свое достояние и жизнь; находился в сражении Бородинском при графе Милорадовиче и лишился двух лошадей; награжден по именному соизволению орденом св. равноапостольного князя Владимира 4-й степени с бантом; за слабостию здоровья не продолжал военной службы на ратном поле; при распущении ополчения получил воинскую медаль. Из ведомства Межевой канцелярии выбыл 1817 года и пожалованный в коллежскпе ассесоры с старшинством определен к тайному советнику сенатору Новосильцову в Варшаву. В надворные советники произведен указом Правительствующего сената 1819 года со старшинством с 27 апреля 1817 года. Высочайшим указом пожалован в коллежские советники 1819 года. По прошению его уволен из звания камер-юнкера при дворе его императорского величества 4 июня 1821 года и от службы.

Стихи начал писать с самого детства, вопреки желанию родителя своего, который старался внушить ему охоту к наукам математическим, но безуспешно. Без сомнения, сближение его еще в ребяческих летах с Николаем Михайловичем Карамзиным, который после кончины князя Вяземского, на смертной постели вверившего ему малолетнего сына, был ему вторым отцом и нежным и заботливым попечителем его молодости, развернуло в нем первую наклонность к стихотворству; он долго, однако же, писал, не показывая ему своих стихов, о коих узнавал он только через журналы или посторонних людей: строгость суждений Н. М. Карамзина запугала его самолюбие и он искал судей снисходительнейших.

lib.pushkinskijdom.ru

Покойный Петр Иванович Богданов, бывший учитель при Пансионе Московского университета и оставивший по себе несколько приятных стихотворений, первый показал ему правила русского языка и стихосложения и учением легким и чуждым важности схоластической вкоренил в нем более и более рождающуюся любовь к поэзии. Его наставлениям обязан он тому, что может в нем избегать осуждения; но единственно лени и постоянной вражде к постоянному труду, погрешности против грамматики, синтаксиса и риторики, в коих обвинил его приятель Воейков, а за ним уже и недруг Каченовский. Первые зародыши, прозябавшие в нем от влияния Карамзина и Богданова, с большею силою развернулись уже в летах юношеских от тесной его связи и дружбы с Жуковским и Батюшковым. Все его стихотворения писаны по большей части урывками, не от препятствий, рождающихся от других важнейших занятий, но от той же упомянутой постоянной вражды к постоянной работе и от того, что ему за письменным столом долго не сидится: они почти все, большие и малые, сочинены или по крайней мере заготовлены на памяти в разъездах по большим дорогам, в прогулках, во время длинных и неизбежных бесед с скучными людьми, некоторые во время слушания молитв на страстной неделе и божественной литургии в церкви и так далее. С пером в руках прилаживал он только части с частями, очищал, исправлял, сколько мог и умел. Печати предано одно малое число из написанных им стихотворений: из остальных иные ждут окончательной отделки, другие, оконченные, сидят у моря и ждут погоды. Самая деятельная эпоха его стихотворческой жизни была пребывание его в Варшаве, где, за исключением двух приятелей, не имел он слушателей своим стихам: удаленный от друзей своих, он, так сказать, одними стихами сближался с ними. В конце пребывания своего в Царстве Польском, когда он поболее ознакомился с польским языком и короче и приязненнее с первейшими литераторами в Варшаве живущими: Немцевичем, Нестором польской словесности, Оссинским, счастливым переводчиком-соперником трагика Корнелия, Моравским, Жуковским Польши, хотел он заняться обозрением польской литературы и взаимным содействием с ними приступить посредством переводов к полезной для обоих частей мене богатств литературных, столь между собою сродных по общему источнику языков обоих народов, разделенных прежде древнею враждою, но ныне тесно соединенных связями политическими. Легкие опыты сделаны были с обеих сторон; но ныне отсутствие его из Варшавы уничтожило, или по крайней мере отложило на время, дальнейшее исполнение предприятия, полезного по многим отношениям. Малые заслуги его литературные с избытком награждены были благосклонностью некоторых обществ и ученых мест, приобщивших его к числу своих членов, а между прочими Московского университета и Академии Вольного города Кракова.

Остафьево. 3 сентября 1821 года.[9]

---

[9] ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 971, л. 6—7. Ср.: *Греч Н. И.* Опыт краткой истории русской литературы. СПб., 1822, с. 314—317.

С. В. Скачкова

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ

(ЖУКОВСКИЙ И ПУШКИН)

В истории русской литературной сказки осень 1831 года занимает особое место: в августе-сентябре этого года в Царском Селе были созданы «Сказка о царе Салтане» А. С. Пушкина и три произведения в этом жанре В. А. Жуковского — «Сказка о царе Берендее», «Спящая царевна» и «Война мышей и лягушек». Несомненно, Жуковский был увлечен на этот путь примером Пушкина, который к данному времени уже имел опыт работы в интересующем нас жанре. В своих сказках, первая из которых — «О попе и работнике его Балде» — была написана в 1830 году, Пушкин стремился не просто к целостному воссозданию фольклорной жанровой модели — его основной задачей было проникновение в социально-нравственные глубины мироощущения создателей русского фольклора. Несмотря на недооценку этих произведений современной поэту критикой, именно сказки Пушкина, глубоко народные по духу и форме, стали своеобразным ориентиром для других «сказочников» 1830-х годов — Жуковского, Ершова, Даля. Это обстоятельство определяет подход в оценке произведений поэтов, работавших в данном направлении: сказки Пушкина являются фоном, на котором проясняются их художественные достоинства и недостатки. Одним из первых проявлений такого подхода к литературной сказке 1830-х годов было

lib.pushkinskijdom.ru

на наш взгляд, высказывание П. В. Анненкова по поводу характера творческих контактов двух поэтов осенью 1831 года: «... по какому-то дружелюбному состязанию [Пушкин и Жуковский согласились написать каждый по русской сказке. Кому принадлежит первая мысль этого поэтического турнира, мы можем только догадываться».[1]

Благодаря Анненкову, по-видимому впервые упомянувшему о «состязании» поэтов, такое представление о характере творческого общения «сказочников» Пушкина и Жуковского прочно вошло в литературоведческий оборот,[2] а между тем вполне ли оно соответствует сути происходившего в лабораториях художников, стоявших у истоков русской литературной сказки?

Предположение Анненкова многое определило в восприятии созданных в Царском Селе сказок. Дело в том, что состязание само по себе предполагает борьбу, соперничество и в конечном итоге победителя и побежденного. Правомерное и необходимое соотнесение подхода к фольклору двух поэтов превратилось в определение «места» его участников, что придавало литературоведческому исследованию некоторую односторонность: преимущественное вычленение промахов Жуковского в овладении народной сказкой оставляло в тени не только его несомненные находки, но и, главное, точки соприкосновения творческих усилий двух «сказочников», работавших над созданием одного жанра. Так, Е. П. Званцева пишет о Жуковском, авторе литературных сказок 1831 года: «Сказкой он не владеет и не понимает ее специфики. . . и он не столько соревнуется с Пушкиным, сколько побеждает самого себя, наступая на горло собственной песне».[3] Данная статья, отличающаяся субъективностью и легковесностью оценок,[4] пожалуй, не заслуживает упоминания, если бы не ее показательность в отношении подхода к сказкам Жуковского.

Н. В. Гоголь, непосредственный свидетель общения двух «сказочников», так писал о царскосельской осени 1831 года: «Почти каждый вечер собирались мы: Жуковский, Пушкин и я. О, если б ты знал, сколько прелести вышло из-под пера сих мужей!. . Сказки русские народные — не то, что „Руслан и Людмила“, но совершенно русские. Одна писана даже без размера, только с рифмами, и прелесть невообразимая. У Жуковского тоже русские народные сказки, одни экзаметрами, другие просто четырехстопными стихами — и, чудное дело! Жуковского узнать нельзя. Кажется, появился новый обширный поэт, и уже чисто русский».[5]

Как видно из письма Гоголя, контакты поэтов в это время носили самый оживленный характер, причем вновь созданные сказки становились предметом дружеского обсуждения.[6] Отметим также, что в оценке участника этих встреч отсутствует стремление выделить победителя и побежденного в «поэтическом турнире». По-видимому, общение художников носило иной характер, нежели соперничество двух участников «состязания», поэтому необходимо нащупать те нити, которые объединяли усилия поэтов, работавших в одном направлении. В современном литературоведении эта проблема еще не получила должного освещения.

Значительно восполнить этот пробел позволяет изучение истории создания «Войны мышей и лягушек» — произведения, которое занимает особое место в ряду литературных сказок Жуковского. Если другие сказки поэта, написанные в 1831 году, ориентированы в основном на русский фольклор, то «Война мышей и лягушек» имеет иной по своему характеру источник и является переложением сатирической поэмы Г. Ролленхагена «Лягушкомышатник» (XVI век), сделавшейся ему известной в обработке К. Лаппе, о чем свидетельствуют многочисленные пометы, оставленные поэтом в принадлежавшей ему книге.[7]

Не сразу поэт пришел к определению жанровой природы написанного им произведения. Первые публикации «Войны мышей и лягушек» сопровождались лишь пометой «отрывок»,[8] что обусловливалось

---

[1] *Пушкин А. С.* Сочинения. Изд. П. В. Анненкова, т. I. СПб., 1855, с. 319.

[2] См., например: *Лупанова И. П.* Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959, с. 285.

[3] *Званцева Е. П.* Жанр литературной сказки в творчестве В. А. Жуковского. — В кн.: Традиции и новаторство в художественной литературе. Горький, 1979, с. 63—64.

[4] Так, о сказке Жуковского «Три пояса» Званцева замечает: «Чрезмерная слащавость и назидательность, в которой он перещеголял не только Карамзина, но и самых жалких его эпигонов» (с. 60—61). Идиллия «Овсяный кисель» называется ею «сказочкой» (с. 63). В «Спящей царевне» исследовательница усматривает «торчащие» «французские уши», а в «Тюльпанном дереве» — «отсутствие элементарного нравственного такта у гуманного „тишайшего“ Василия Андреевича», первые же проявления его «духовной деградации» видит в «последних письмах к Пушкину» (с. 65—66).

[5] *Гоголь Н. В.* Собр. соч. в 6-ти т., т. 6. М., 1953, с. 273 (Письмо к А. С. Данилевскому от 2 ноября 1831 года).

[6] См. также: *Смирнова А. О.* Записки, дневник, воспоминания, письма. Под ред. М. А. Цявловского. М., 1929, с. 303—304.

[7] См.: Библиотека В. А. Жуковского (описание). Сост. В. В. Лобанов. Томск, 1981, с. 269—270 (№ 1964).

[8] См.: Европеец, 1832, № 2, с. 143—164; *Жуковский В. А.* Стихотворения, т. 5. Изд. 4-е, СПб., 1835, с. 81—101.

lib.pushkinskijdom.ru

намерением автора продолжить работу над поэмой Ролленхагена; произведение было включено в раздел «Сказки» только в пятом, последнем прижизненном издании сочинений Жуковского. По-видимому, это было связано с опытом «сказочника» Жуковского 1845 года, когда поэта привлекли по преимуществу западноевропейские источники («Тюльпанное дерево» и «Кот в сапогах»). Давала основания для такого определения жанра произведения и его художественная структура: сказочные приемы, использованные автором «Войны мышей и лягушек», были отмечены в исследованиях П. Загарина (Л. Поливанова) и Ц. С. Вольпе.[9] Все это позволяет нам рассматривать «Войну мышей и лягушек» в ряду сказок Жуковского, при создании которых поэт обратился к западноевропейским литературным источникам, что, однако, не исключало заинтересованного отношения поэта к народному творчеству: при создании одного из эпизодов произведения Жуковским был использован русский лубок.

На лубок «Мыши кота погребают» как на один из источников рассматриваемой нами сказки Жуковского впервые указал П. Загарин: эта народная гравюра, сопровождавшаяся обширным текстом, помогла поэту при создании сцены похорон мышами подлого кота Фадея Мурлыки (как известно, этот эпизод был полемически направлен против Ф. Булгарина).[10] Вслед за П. Загариным указание на этот источник «Войны мышей и лягушек» дал в своих комментариях и Ц. С. Вольпе.[11] В примечаниях Н. В. Измайлова[12] упоминания о лубке «Мыши кота погребают» мы уже не находим: комментатор отбросил этот источник сказки Жуковского как не заслуживающий внимания — и напрасно. Нет на него ссылки и в последующих комментированных изданиях сочинений поэта. Вопроса об использовании Жуковским лубка «Мыши кота погребают» коснулась в своем исследовании М. А. Алексеева. По ее мнению, «. . . в эпизоде о коте и мышах он [Жуковский] следует за Лаппе».[13]

Однако наблюдения над черновой рукописью произведения опровергают этот вывод исследовательницы.

В черновике «Войны мышей и лягушек» есть фрагмент, над которым автор упорно работал, однако затем его зачеркнул, изменив тем самым предполагаемый ход своей сказки. При работе над ним Жуковский и использовал текст лубочной картинки «Мыши кота погребают». Приводим этот фрагмент (публикуется впервые):

«Вздумали мы кота погребать, и надгробное слово
Тотчас поспело. Его сочинил поэт наш подпольный
Клим, по прозванию Бешеный Хвост. А так он был прозван
За то, что, читая стихи нараспев, громогласно
Бил он хвостом. Он здесь со мною, не угодно ль
Выслушать? Сам он прочтет описанье обряда, которым
Так некстати хотели почтить мы Фадея Мурлыку».
Вышел по данному знаку поэт, Квакуну поклонился,
Стал на задние лапки, мордочку поднял, погладил
Пузо и то, что следует, начал читать, избоченясь,
Хвост же, как маятник, начал болтаться и вправо и влево:
«Кот астраханский, житель казанский, породы сибирской,
Рост богатырский, сизая шкурка, усы, как у турка,
Жил исправно, разбойничал славно, умер недавно.
Был он бешен, на краже помешан, за то и повешен,
Радуйся, наше подполье! Мышам, мышенятам раздолье!
Кот Фадей Мурлыка не вяжет более лыка,
Мыши, соберитесь, Фадею коту поклонитесь,
В знак любви и почтенья свершите конец погребенья,
В царские сани под другом мыши запряжены цугом,
Царь за санями Ирпнарий следует с постною харей,
Вслед за царем и царица, плакать без слез мастерица,
Крыса премудрый Онуфрий тащит Мурлыкины туфли,
Певчий крыса Антошка хнычет, мяуча как кошка».[14]

Популярнейший лубок «Мыши кота погребают» многократно издавался на протяжении XVIII—XIX веков.[15] Жуковский, работая над речью «подполь-

[9] См.: *Загарин П.* В. А. Жуковский и его произведения. М., 1883, с. 483; а также комментарий Ц. С. Вольпе в кн.: *Жуковский В. А.* Стихотворения в 2-х т., т. 2. Л., 1940, с. 475.

[10] См.: *Загарин П.* Указ. соч., с. 479—480.

[11] *Жуковский В. А.* Стихотворения в 2-х т., т. 2, с. 474—475.

[12] *Жуковский В. А.* Стихотворения. Л., 1959, с. 831—832.

[13] *Алексеева М. А.* Гравюра на дереве «Мыши кота на погост волокут» — памятник русского народного творчества конца XVII—начала XVIII в. — В кн.: XVIII век. Сб. 14. Русская литература XVIII—начала XIX века в общественно-литературном контексте. Л., 1983, с. 66.

[14] ГПБ, ф. 286 (В. А. Жуковский), оп. 1, ед. хр. 34, л. 7—7 об.

[15] В собрании Д. А. Ровинского опубликовано несколько изданий этого

lib.pushkinskijdom.ru

ного поэта», по-видимому, имел дело с позднейшими редакциями картинки (вторая половина XVIII—начало XIX века),[16] которые сопровождались обширными, в отличие от более компактных ранних изданий, текстами. В собрании Д. А. Ровинского наиболее близким к тексту Жуковского является лубок № 169 (изд. 2).[17] Сравните начало этого лубка с приведенным фрагментом сказки: «Небылица в лицах, найдена в старых светлицах, оберчена в черных трепицах, как мыши кота погребают, недруга своего провожают, последнюю честь отдавая с церемонием. Был престарелой кот казанской, уроженец астраханской, имел разум сибирской, а ум сусастерской, жил славно, плел лапти, носил сапоги».[18] Заключительные слова непосредственно перекликаются с зачеркнутой в рукописи строкой Жуковского: «Плел он лапти, носил сапоги».[19] Эта же перекличка обнаруживается и по отношению к лубку № 169 (изд. 3), однако здесь мыши везут кота на телеге, а не в санях, как было у Жуковского и на лубке № 169 (изд. 2).

В ходе сопоставительного анализа выявляется не только текстуальная перекличка чернового фрагмента Жуковского с его источником, но и принципиальное следование поэта композиции лубка. «Двухлистовая» гравюра на меди «Мыши кота погребают» представляет собой многофигурное изображение шутовской погребальной процессии: персонажи (их более пятидесяти) располагаются один за другим в четырех горизонтальных полосах, все фигурки участников событий пронумерованы и имеют соответствующую надпись в тексте, сопровождавшем картинку. Жуковский придерживается той же линейной композиции — перед нами именно вереница персонажей: сначала похоронные дроги («В царские сани под другом мыши запряжены цугом»; ср.: «Знатные подпольные мыши, криношные блудницы, напоследок коту послужили, на чухонские дровни, связав лапы, положили, хотят печаль свою утолить, а кота в г. . . яме утопить» [20]), далее царь Иринарий, «Вслед за царем и царица, плакать без слез мастерица» (ср.: «Мышь с Резани в синем сарафане идучи горько плачет, а сама вприсядку пляшет» [21]), «Крыса премудрый Онуфрий тащит Мурлыкины туфли» (ср., например: «Мышь Барабошка несет под кота рогожку» [22]). Более того, Жуковский усвоил самый дух русского буффа. Почему, например, крыса Онуфрий несет за телом своего недруга именно туфли? Потому что эти слова хорошо рифмуются! Так и на картинке, где мыши и крысы несут самые невообразимые вещи, применение которым мы находим в «звучной рифме» и в создании общего духа безудержного веселья и шутовства.

Работая с источником, Жуковский воспринял не только композицию лубка, но и его стихотворную форму. Речь «подпольного поэта» написана раешником, типичным для русских народных лубков. Обращение к нему было подготовлено художественной практикой «сказочника» Пушкина, который дал великолепный образец раешного стиха в «Сказке о попе и работнике его Балде». Однако рассматриваемый фрагмент черновой рукописи Жуковского — это не только интересный эксперимент по освоению новой стиховой формы, но и развитие пушкинской традиции: русский раешный стих заблистал новыми гранями рядом с литературным гекзаметром, о правомерности введения которого в нашу литературу так много спорили в начале XIX века. Попытка соединения гекзаметра с раешником — случай уникальный не только в поэтической практике Жуковского, но и во всей истории русской поэзии XIX века.

Это соединение давало большие возможности в области юмора, которые Жуковский постарался максимально использовать. «Форма раешного стиха, — пишут В. П. Адрианова-Перетц и Д. С. Лихачев, — была прекрасно приспособлена для всякого рода снижений „высоких" тем», и в том числе «богослужебной торжественности».[23] Гекзаметр и сам по себе дает великолепный комический эффект при описании «подпольного поэта», готовящегося прочитать свой опус (в основном тексте Жуковский этот фраг-

---

лубка. См.: Русские народные картинки. Собрал и описал Д. А. Ровинский. Атлас, т. I (№№ 137—284). СПб., 1881, №№ 166—170.

[16] О редакциях лубка «Мыши кота погребают» см.: *Алексеева М. А.* Указ. соч., с. 50—64.

[17] Ц. С. Вольпе, например, указывал в альбоме Ровинского на лубок № 170, так как, по его мнению, здесь обнаруживается перекличка изображения «старой мыши Степаниды» у Жуковского с одной из фигурок (№ 19) картинки (см.: *Жуковский В. А.* Стихотворения в 2-х т., т. 2, с. 475). Однако этот лубочный персонаж есть и на изображении № 169 (изд. 2, 3).

[18] Текст этой картинки не приведен в указателе Ровинского (он разбит на примечания к № 170 — см.: Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский, кн. I. Сказки и забавные листы. СПб., 1881, с. 394—401). Поэтому цитируем непосредственно по атласу: Русские народные картинки. . . Атлас, т. I, № 169 (изд. 2).

[19] ГПБ, ф. 283, оп. 1, ед. хр. 34, л. 7 об.

[20] Русские народные картинки. . . Атлас, т. I, № 169 (изд. 2).

[21] Там же.

[22] Там же.

[23] *Адрианова-Перетц В. П., Лихачев Д. С.* Русская демократическая поэзия XVII века. — В кн.: Демократическая поэзия XVII века. М.—Л., 1962, с. 13.

lib.pushkinskijdom.ru

мент также опустил), когда же совершенно неожиданно начинает звучать раешный стих, с помощью которого Бешеный Хвост «отпевает» Мурлыку, то комизм ситуации еще более усиливается.

Обращает на себя внимание тонкое понимание поэтом самой природы раешника. Перед Жуковским была сложная задача: сделать фрагмент, написанный раешником, «незаметным» в гекзаметрах «Войны мышей и лягушек», слить воедино эти стиховые формы. И поэт решил ее следующим образом. Соседство раешника с гекзаметром, обладавшим цезурой в середине стиха, подсказывало возможность двухчастного членения строки с помощью введения в нее внутренней рифмы. Однако в речи «подпольного поэта» строка распадается не только на два, как это диктовалось звучанием гекзаметра, но и на три стиха:

Был он бешен,
На краже помешан,
За то и повешен,
Радуйся, наше подполье!
Мышам, мышенятам раздолье!

Это говорит об экспериментаторской смелости поэта, раешный стих которого, «врастая» в гекзаметры «Войны мышей и лягушек», сохранял вместе с тем обаяние естественности.

Тонко воспринял Жуковский и такие особенности раешника, как интонационно-синтаксическая однородность построения стиха и, главное, особая роль рифмы, которая «позволяет строить синтаксический параллелизм, вскрывающий параллелизм смысловой» [24] («подпольный поэт» зарифмовывает имя своего государя «Иринарий» со словом «харей»). Раешный стих Жуковского крепится иногда подчеркнуто элементарной рифмой (Антошка—кошка), порой неточной, а потому свежей и неожиданной (богатырский—шкурка—турка, Онуфрий—туфли) — все это типично для русского раешника.

Мастерское владение раешным стихом нашло свое выражение в том, что строки, оставшиеся от этого чернового фрагмента в основном тексте сказки Жуковского, настолько органично влились в гекзаметры «Войны мышей и лягушек», что их особая стиховая природа доныне не отмечалась:

И вот он прочел нам:
«Жил Мурлыка; был Мурлыка кот сибирский,
Рост богатырский, сизая шкурка, усы, как у турка;
Был он бешен, на краже помешан, за то и повешен,
Радуйся, наше подполье! . .» Но только успел проповедник
Это слово промолвить, как вдруг наш покойник очнулся.[25]

[24] Там же.

[25] *Жуковский В. А.* Стихотворения в 2-х т., т. 2, с. 68.

Использование раешника в «Войне мышей и лягушек» ускользнуло от внимания автора монографического исследования о стихосложении Жуковского С. А. Матяш.[26] К сожалению, эта стиховая форма вообще не нашла отражения в названной работе, а между тем, создавая «Войну мышей и лягушек», Жуковский во многом опирался на свои ранние опыты использования раешника в шутливых набросках 1810-х годов.[27]

Интереснейший, на наш взгляд, фрагмент работы Жуковского над сказкой остался в рукописи. Что же послужило тому причиной? По-видимому, эксперимент не дал поэту ощущения художественной удачи: несколько стихов, написанных раешником, органично вошли в ткань произведения, в то время как большой кусок текста на фоне гекзаметров «Войны мышей и лягушек» мог показаться автору не вполне оправданной новацией. Так, на наш взгляд, можно реконструировать процесс работы Жуковского над данным фрагментом черновой рукописи сказки. Однако отделку его поэт закончил лишь в четвертом издании своих сочинений, а в первой публикации сказки, осуществленной журналом «Европеец», строка: «Жил Мурлыка; был Мурлыка кот сибирский» — читалась иначе, в соответствии с черновой рукописью произведения: «Кот астраханский, житель казанский, породы сибирской».[28] Вместе с тем вопрос об использовании Жуковским в «Войне мышей и лягушек» русского лубка не исчерпывается наблюдениями над его черновиками. Почему внимание поэта было привлечено именно к этой картинке? Ответ на данный вопрос может многое прояснить во взаимоотношениях двух художников осенью 1831 года.

Об авторе «Сказки о попе и работнике его Балде» напоминает нам не только использование Жуковским в «Войне мышей и лягушек» раешного стиха. Упоминание лубка «Мыши кота погребают» мы находим в одном из набросков Пушкина («Записки молодого человека»; датируются 1829—1830 годами). Молодой прапорщик, герой наброска, во время вынужденной остановки в доме станционного смотрителя рассматривает лубочные картинки. Рядом с удостоившейся его благосклонного внимания немецкой «историей блудного сына» он видит «прочие картины», которые «не имеют рам и прибиты к стене гвоздиками. Они изо-

[26] *Матяш С. А.* Метрика и строфика Жуковского. — В кн.: Русское стихосложение XIX века. Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979, с. 14—96.

[27] См.: *Иезуитова Р. В.* Шутливые жанры в поэзии Жуковского и Пушкина 1810-х годов. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 10. Л., 1982, с. 26—27.

[28] Европеец, 1832, № 2, с. 163.

lib.pushkinskijdom.ru

бражают погребение кота, спор красного носа с сильным морозом и том‹у› подоб‹ное›, — и в нравств‹енном› как и в художеств‹енном› отношении не стоят внимания образованного человека».[29] Н. Берковский считал, что «в повести о прапорщике, по всей очевидности, никакого применения для картинок не предполагалось».[30] Как известно, этот эпизод, несколько видоизмененный, вошел в повесть «Станционный смотритель», где, по мнению исследователя, «применение для картинок дано»: там он «наполняется смысловой жизнью, которой прежде в нем не было».[31] Иного мнения в этом вопросе придерживается Л. С. Сидяков, который считает, что определенный смысл у этих картинок был и в раннем наброске: они «дополняют описание комнаты смотрителя, свидетельствуя о его вкусах и наклонностях, иронически противопоставленных точке зрения рассказчика».[32] Однако, на наш взгляд, «применение» этого эпизода в наброске Пушкина совершенно иное, и понимание его невозможно без ясного представления о том, что же увидел на стене молодой человек. Прежде всего это касается знаменитого лубка «Мыши кота погребают».

Крупнейший исследователь русского народного лубка Д. А. Ровинский писал: «... ни одна картинка не пользовалась таким успехом в народе, как „Погребение кота мышами“».[33] И в художественной и в научной литературе упоминали и писали о ней специально значительно чаще, чем о каком-либо ином лубке. Прежде всего это было связано с устным преданием о сатирической направленности картинки, согласно которому на ней были изображены похороны Петра I. Впервые оно было зафиксировано в 1822 году И. М. Снегиревым[34] и впоследствии получило обстоятельную аргументацию в работах В. В. Стасова (1858 и 1861)[35] и Д. А. Ровинского.[36] Такая трактовка русского лубка о коте и мышах получила широкое распространение и прочно вошла в научный оборот.[37]

М. А. Алексеева пересмотрела эту концепцию и доказала, что гравюра на дереве «Мыши кота на погост волокут» (1-я редакция) была создана задолго до событий 1725 года и поэтому не могла быть сатирой на похороны Петра.[38] Вместе с тем мы не можем не считаться и с фактом широкого распространения предания, связанного с этой картинкой, так как, по-видимому, здесь крылась одна из причин обостренного интереса к ней. Что-то заставляло русских людей XIX века видеть в данном лубке пародию на Петра I, а порой и на Ивана Грозного (М. Н. Макаров[39]), поэтому не вполне правомерным представляется нам высказывание М. А. Алексеевой о характере «титула» кота («кот казанский, уроженец астраханский, имел разум сибирский. . .») как «простом балагурстве, смехотворной присказке».[40] На наш взгляд, в этот лубок изначально был вложен острый социальный смысл, и пародийный «титул» кота, метившийв царствующую династию, был его ядром. Это и привело к рождению предания об антипетровской направленности картинки, созданной на рубеже XVII—XVIII веков. Учитывая распространенность легенды, а также особый интерес Пушкина к Петровской эпохе, можно предположить, что она была ему известна.

Картинка «Мыши кота погребают» вследствие ее необычайной популярности стала своеобразным символом русского лубка, а ее название — пословицей, которую В. И. Даль прокомментировал следующим образом: «Это мыши кота погребают, т. е. притворная печаль; также говорится о картине дурной работы».[41] И. М. Долгорукий, пытаясь охарактеризовать пестроту и размах знаменитой Макарьевской ярмарки, писал в 1813 году: «. . .евангелие кованное и холуйская икона, соболь стотысячный и овчина, Рафаелова картина и „Мыши кота

---

[29] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. 8. М., 1938, с. 404. Вторая лубочная картинка, которую упоминает Пушкин, называется так: «Похождение о носе и сильном морозе». См. о ней: Русские народные картинки. . . кн. I, с. 420—421.

[30] *Берковский Н.* О «Повестях Белкина» (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма). — В кн.: О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. М.—Л., 1960, с. 180.

[31] Там же.

[32] *Сидяков Л. С.* «Колорит» в произведениях Пушкина рубежа 1830-х годов. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1976, с. 28.

[33] Русские народные картинки. . . кн. V, с. 155.

[34] *Снегирев И. М.* Русская народная галерея, или Лубочные картинки. — Отечественные записки, 1822, ч. 12, № 30, с. 96.

[35] *Стасов В. В.* 1) Разбор рукописного сочинения Д. А. Ровинского «Обозрение русского гравирования на металле и дереве до 1725 года». — В кн.: *Стасов В. В.* Собр. соч., т. 2. СПб., 1894, стлб. 65—68; 2) «Баба Яга» и «Мыши кота погребают». — Там же, т. 1, ч. 1, стлб. 61—62.

[36] Русские народные картинки. . . кн. IV, с. 256—271.

[37] *Благой Д. Д.* История русской литературы XVIII века. М., 1960, с. 66.

[38] *Алексеева М. А.* Указ. соч., с. 45—79.

[39] См.: *Макаров М.* О «Московских ведомостях», изданных в царствование государя императора Петра Великого. — Вестник Европы, 1821, № 9, с. 53—54 (примеч. 2).

[40] *Алексеева М. А.* Указ. соч., с. 78.

[41] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка, т. 2. Изд. 2-е. СПб.—М., 1881, с. 182.

lib.pushkinskijdom.ru

погребали"... все противоположности здесь соединяются».[42] В высказывании Долгорукого интересующий нас лубок, противопоставленный истинному произведению искусства, символизирует именно «картину дурной работы», однако такой подход не исчерпывал отношения образованных людей пушкинской эпохи к русскому лубку. С. М. Строев писал в 1839 году: «... во французских (картинках, — *С. С.*) нет той замысловатости, какую находим мы в наших... они, действительно, лучше французских... Такой картины, как „Мыши кота погребают", нет и не будет».[43] Этот выдающийся русский лубок привлекает внимание смелостью и остротой замысла, неповторимым народным юмором, ярким художественным своеобразием, которое создавало колоритнейший стиль, называемый лубочным. Народное искусство слова живет полнокровной жизнью в картинках русского народа, самое понимание мира русского фольклора невозможно без знания народного лубка.

Именно на этом фоне становится понятным «применение» эпизода с рассматриванием лубочных картинок в пушкинских «Записках молодого человека». Действительно, как считает Л. С. Сидяков, расположение картинок по-своему характеризует их владельца: ведь русские картинки, в отличие от немецких, «не имеют рам и прибиты к стене гвоздиками». Однако еще более важен этот эпизод для характеристики героя пушкинского наброска. «С удовольствием» читающий немецкие стихи, сопровождавшие примитивную «историю блудного сына», он с презрением отворачивается от типичнейшего русского лубка, так как, по его мнению, подобные картинки «и в нравств‹енном›, как и художеств‹енном› отношении не стоят внимания образованного человека». В черновике было так: «Они как по изобретению, так и по исполнению не стоят внимания образованного человека».[44] «Изобретение» и «исполнение» русских народных картинок отмечено ярким национальным колоритом, это произведения простонародные, что и отталкивает «образованного человека». Следовательно, в «Станционном смотрителе» Пушкин шел не по пути «некоторого уточнения и сокращения текста», как считает Сидяков.[45] Автор не просто отбрасывает длинноты — изменения производятся в соответствии с характером нового героя. Для рассказчика истории Самсона Вырина не свойственно пренебрежение к простонародному. Напротив, его интерес к станционному смотрителю отмечен теплым сочувствием. Функция этой детали становится иной: она обращена не к рассказчику, как прежде, а к истории дочери Самсона Вырина, поэтому упоминание о русских лубках и не появляется на страницах нового произведения Пушкина.

Думается, не случайно поэтому в наброске плана Пушкина было английское словечко «Gentelman», которое, по-видимому, относилось к его «образованному» герою. Вот весь план:

смотритель
прогулка
фельдегерь

дождик
коляска
Gentelman
любовь

родина.[46]

Восстановить на основании плана хотя бы в общих чертах сюжет задуманной повести не сложно — речь, думается, должна была идти о каком-то дорожном приключении: начавшийся дождь, сломавшаяся коляска, просьба о помощи очаровательного существа, вспыхнувшая любовь. Недоумение в нем вызывает лишь последний пункт — «родина». В каком значении употреблено в плане это слово: родина как место, где родился герой «Записок»? Однако из набросанного Пушкиным начала повести нам известно, что его герой — молодой прапорщик, направляющийся к месту своей службы, не более того. Возможно, что этот пункт плана означал какое-то открытие, внутреннюю, очень важную перемену в умонастроениях человека, столь презрительно оглядывавшего жилище станционного смотрителя и с негодованием отворачивавшегося от «скучного» русского пейзажа. В таком случае, эпизод с рассматриванием картинок становится ключевым в понимании набросанного Пушкиным характера молодого человека.

Работа над замыслом «Записки молодого человека», а также характер включения фрагмента из них в повесть «Станционный смотритель» показывают, что отмеченное выше восприятие картинки как типичнейшего русского лубка было свойственно и Пушкину.[47] Поэтому не

[42] *Долгорукий И. М.* Изборник. 1764—1823. М., 1919, с. 100.

[43] *Скромненко С.* [Строев С. М.] Народные увеселения в Елисейских полях и в Сен-Клу. — Санкт-Петербургские ведомости, 1839, № 177 (5 авг.), с. 800.

[44] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. 8, с. 950.

[45] «Главное различие, — пишет он, — заключается в том, что в повести Белкина не упомянуты другие лубочные картинки, которые рассматривает повествователь в „Записках молодого человека"» (*Сидяков Л. С.* Указ. соч., с. 27).

[46] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. 8, с. 951.

[47] Впоследствии упоминание лубка «Мыши кота погребают» мы встречаем в пушкинском романе «Капитанская дочка». См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. 8, с. 295.

lib.pushkinskijdom.ru

исключена возможность, что именно он привлек внимание Жуковского к этой старинной русской гравюре. Освоение автором «Войны мышей и лягушек» раешника, его смелый эксперимент в области стиха, наконец, самое обращение к интереснейшему русскому лубку показывают, насколько тесны были контакты двух поэтов, работавших в одном направлении.

Вместе с тем Жуковский по-своему продолжил заложенную Пушкиным традицию. Его царскосельские сказки — это смелый эксперимент соединения различных источников и близких инонациональных мотивов. Европейски образованный человек, Жуковский умел тонко подметить перекличку национальных обработок одного сюжета. Так было в «Сказке о царе Берендее», когда поэт ввел в произведение, основанное на пушкинской сказочной записи, фрагмент немецкой сказки, которая по системе Аарне относится к тому же типу, что и записанная Пушкиным. Работая над переложением средневековой сатирической поэмы, Жуковский совершенно иначе разрабатывает эпизод с котом-притворщиком (у Ролленхагена (издание К. Лаппе), прежде всего, отсутствует образ «подпольного поэта», отпевающего Мурлыку).[48] Поэт привлекает к созданию произведения русский лубок, опираясь на осознанный им интернациональный характер сюжета о коте и мышах, причем здесь Жуковский намного опередил дальнейшие научные изыскания о народных картинках.

Вопрос о происхождении лубка «Мыши кота погребают» вызывал бурные споры среди исследователей на протяжении всего XIX века. Предположение о заимствованном характере нашей картинки было сделано в 1821 году М. Н. Макаровым и впоследствии оспорено В. В. Стасовым.[49] Д. А. Ровинский высказался по этому поводу следующим образом: «Наша картинка, чисто русское произведение, ниоткуда не заимствованное, — вполне оригинальное произведение русского буффа».[50] Однако в действительности дело обстояло сложнее.

В. П. Адрианова-Перетц указывала, что материал, использованный в русских лубках, довольно часто «вводит нас в атмосферу международных бродячих сюжетов и таким образом ставит перед нами задачу определить историческое место наших обработок, решить, каким путем эти сюжеты проникли к нам».[51] К решению этой задачи обратилась М. А. Алексеева, которая показала, что сюжет «Кот и мыши» относится к числу распространеннейших в мировом искусстве и, следовательно, для столь категоричного, как у Ровинского, вывода основания у нас нет.[52] Исследовательница отметила и отличительную особенность русской разработки популярного сюжета: если в западных и восточных его вариантах кот только прикидывается мертвым, то в нашем лубке «нет никакого намека на притворство и конечную победу кота».[53] Вместе с тем лубок «Мыши кота погребают» может быть воспринят и как фрагмент известной басни, восходящей к Эзопу, а в таком случае с ее помощью восстанавливаются сюжетные звенья, отсутствующие на изображении (расправа «ожившего» кота с доверчивыми мышами). Именно этим путем и шел Жуковский: он дополняет один источник другим, тонко ощущая их межнациональную близость.

Разработка Карлом Лаппе эпизода с котом-притворщиком представляет собой одно из многочисленных переложений эзоповского сюжета (Федр, Фаерн, Ж. Лафонтен, А. П. Сумароков и др.). Интересно проследить переклички русского лубка с басенной интерпретацией темы. Лафонтен:

Un Rat, sans plus, s'abstient d'aller flairer autor:
C'etait un vieux routier, il savait plus d'un tour;
Même il avait perdu sa queue à la bataille.[54]

Лубок «Мыши кота погребают»: «Старая подовинная крыса смотрит в очки, у которой кот изорвал. . . в клочки».[55] На перекличку этого лубочного персонажа с одним из образов сказки Жуковского впервые указал П. Загарин:[56]

Старая мышь Степанида, которой Мурлыкины когти
Были знакомы (у ней он весь зад ободрал и насилу
Как-то она от него уплела).[57]

Несомненная в данном случае ориентация Жуковского на лубок не исключала

---

[48] См.: *Rollenhagen G.* Froschmäuseler. Im Auszuge bearbeitet von Karl Lappe. Stralsund, 1816, S. 40—43.

[49] *Макаров М.* Указ. соч., с. 53—54 (примеч. 2); *Стасов В. В.* Собр. соч., т. 2, стлб. 65—68.

[50] Русские народные картинки. . . кн. V, с. 156.

[51] *Адрианова-Перетц В. П.* Басни Эзопа в русской юмористической литературе XVIII века. — Известия по русскому языку и словесности, 1929, т. II, кн. 2, с. 378.

[52] *Алексеева М. А.* Указ. соч., с. 65—69.

[53] Там же, с. 67.

[54] *La Fontaine.* Fables. Paris, 1893, p. 122. Перевод: «Лишь одна крыса, не более, решается положиться на свой нюх: бывалая крыса, она многое повидала и даже потеряла в битве хвост».

[55] Русские народные картинки. . . Атлас, т. I, № 169 (изд. 2).

[56] *Загарин П.* Указ. соч., с. 480.

[57] *Жуковский В. А.* Стихотворения в 2-х т., т. 2, с. 67.

lib.pushkinskijdom.ru

вместе с тем и учета автором сказки басенной традиции. В поэме Ролленхагена, обработанной Лаппе, мудрая мышь, предостерегая своих соплеменников, предлагает им всего лишь связать Мурлыку; смельчаки смеются над ней, и она, обиженная, удаляется со своими детьми.[58] На лубочной картинке столь много испытавшая мышь следует тем не менее в погребальной процессии. У Жуковского же старая мышь Степанида с самого начала решительно отказывается участвовать в церемонии (она уходит, также сопровождаемая смехом других участников событий) — здесь и усматривается некоторая близость с басней Лафонтена «Кот и старая крыса», героиня которой столь же дальновидна (в России басня была переведена А. П. Сумароковым). Отметим, что творчество Лафонтена было хорошо известно поэту, который неоднократно к нему обращался. Работая над эпизодом похорон кота, Жуковский, по-видимому, имел в виду знакомую ему басенную разработку сюжета. В пользу данного предположения говорит, на наш взгляд, и сравнительная по отношению к поэме Ролленхагена краткость в обрисовке автором сказки этой сцены: Жуковский значительно уплотняет события, придавая эпизоду характерный для басни лаконизм.

Вновь открытая страница из истории создания «Войны мышей и лягушек» свидетельствует о самостоятельности и оригинальности поисков поэта в жанре литературной сказки, который шел от достижений Пушкина в этой области. Освоение чужого и постижение своего, народного, их сопряжение — вот то, чем руководствовался Жуковский, автор сказок 1831 года. Вместе с тем эта страница существенно дополняет и наши представления о творческом содружестве двух поэтов, работавших в одном жанре. Взаимодействие таких художников, как Пушкин и Жуковский, не может быть сведено к идее «состязания»: это были полноценные контакты двух творцов, увлеченно и интересно работавших в новом направлении.

[58] *Rollenhangen G.* Ibid., S. 42.

М. Я. Попов

ПОСЛЕДНЕЕ ПИСЬМО ДЕНИСА ДАВЫДОВА

П. И. Багратион скончался от гангрены 12 сентября 1812 года в селе Симы Владимирской губернии и был похоронен в церкви Святого Димитрия (Богоявленской).

В 1837 году в дни больших торжеств по случаю 25-летия Бородинской битвы у Дениса Давыдова, бывшего пять лет кряду (1807—1812) адъютантом у полководца, возникла мысль перенести прах П. И. Багратиона из пустынного села Симы в Александро-Невскую лавру (в Петербурге) или, лучше, на Бородинское поле. С тех пор он начал настойчивые хлопоты об этом перед правительством Николая I. Наконец, 15 марта 1839 года директор Инспекторского департамента Военного министерства П. А. Клейнмихель сообщил Денису Давыдову:

«Вследствие письма Вашего превосходительства... имею честь уведомить, что государь император, соизволяя на перенесение праха покойного генерала князя Багратиона на Бородинское поле высочайше повелел: перевезть туда его, в сопровождении вашем, под конвоем одного из кавалерийских полков, во Владимирской губернии расположенных, к 22 июля сего года и погребсти подле Бородинского памятника, положив на этом месте мраморную или чугунную доску с приличной надписью».[1]

Получив это известие, поэт-партизан (он жил тогда в своем имении в селе Маза Сызранского уезда Симбирской губернии) энергично принялся за сочинение надмогильной надписи и начал переписку с лицами, причастными к порученному ему делу. В личном архиве Дениса Давыдова имеется такой проект эпитафии П. И. Багратиона:

БАГРАТИОН

Князь Петр Иванович
На берегах Каспия, в Кизляре
1765-го года
родился.
Воин-юноша, покрытый ранами,
Из-под груды мертвых тел
Горскими враждебными народами
Изторгнут
И возвращен к жизни.
Закален в боевом огне на приступах
Очакова и Праги.
Око и десница Суворова
в Италии.
Щит чести русского оружия
под Галобрюном,
в Прусии предстражею.
В Финляндии корпусом,
Во Фракии и в России армиями
предводительствовал.
Враг врагу противящемуся,
Друг побежденному.
Любовь и надежда русского солдата
везде и всюду.

[1] ЦГВИА, ф. 194, оп. 1, д. 1, л. 65.

lib.pushkinskijdom.ru

В роковой день священного Бородинского
боя
Он пал. . .
Здесь покоится прах его
Благоволите!
Денис Давыдов
Благодетелю
от благодетельствованного.[2]

Из переписки Дениса Давыдова, связанной с организацией переноса праха П. И. Багратиона, особый интерес представляет его письмо от 18 апреля 1839 года к владельцу села Симы князю А. Б. Голицыну,[3] обнаруженное автором этих строк в Центральном Государственном архиве древних актов в Москве.[4] Письмо это самое последнее в жизни Дениса Давыдова, написанное им всего за четыре дня до смерти, последовавшей «от апоплексии, 22-го апреля около 7 часов утра на 54-м году от рождения. . .».[5]

Вот полный текст последнего письма Д. В. Давыдова:

«Что делать! Расставайся, любезный друг князь Александр Борисович, с прахом князя Багратиона, — и что еще скажу тебе? Этой разлуки виновником человек истинно и от души тебя любящий, а именно: я.

Я, как и ты, как все в душе русские скорбили, что наш герой, или лучше сказать глава наших героев, всех наших армий, Багратион, заброшен в пустынное место, тогда как бог знает кого хоронят в Александро-Невской лавре; все скорбили, никто не возвышал голоса! Конечно тебя утешало то, что прах Багратиона у тебя в имении, и это простительно, — но прах этот, ты сам знаешь, есть принадлежность отечества, а не частного человека и потому я никак не думаю, чтобы ты, зная куда он теперь будет перенесен, огорчился этой для тебя потерей. Напротив, сколько я тебя знаю, ты верно радуешься, что Багратион ляжет на место завоеванное им собственною кровью и жизнью. Славное место, возле памятника погибших за Отечество! Но это уже не моя мысль, а самого Государя, мысль достойная праправнука Петра и внука Екатерины!

Я на днях получил множество официальных бумаг — от Клейнмихеля и от министра внутренних дел и от Нейдгарта[6] — все с уведомлением, что Государь назначил меня сопровождать прах покойного Багратиона, от твоего села Сима до Бородина, с тем, чтобы я прибыл в Бородино к 22 июлю. В конвое будет Киевский гусарский полк, которому назначено выступить с гробом 6-го июля, а 5-го в Симе. Но прежде еще проездом в Москву и в Петербург, я заеду во Владимир в течении мая, чтобы все устроить.

Как бы я желал застать тебя во Владимире! Я приеду туда может быть около 22 или 23 мая — будешь ли ты там, или мне искать тебя в Петербурге? Отвечай мне в Мазу Симбирской губернии Сызранского уезда, — и поцелуй за меня у княгини ручку.

Преданный тебе Денис Давыдов.

18 апреля
Маза».

Планы, изложенные в письме к князю А. Б. Голицыну, Денису Давыдову осуществить не было суждено. Командовать почетным конвоем при перенесении праха П. И. Багратиона было поручено командиру Киевского гусарского полка полковнику Кенскому.

3 июля 1839 года Киевский гусарский полк в полном составе прибыл в село Симы. В 6 часов вечера начали подымать из могилы гроб, пролежавший в ней 27 лет и хорошо сохранившийся. Не раскрывая, гроб поставили в приготовленный заранее свинцовый склеп, который, в свою очередь, сам был помещен в «новую, великолепную гробницу».

5 июля 1839 года в 8 часов утра, после литургии, офицеры Киевского гусарского полка вместе с отставными заслуженными воинами, соратниками П. И. Багратиона, вынесли гробницу из церкви и бережно поставили ее на богато украшенную колесницу с балдахином. Народ попросил позволения тащить колесницу на себе за пределы села, что и было позволено. И только за селом Симы в колесницу впрягли лошадей и траурная процессия двинулась в путь. За колесницей двигался Киевский гусарский полк в летней парадной форме под звуки оркестра, игравшего погребальный марш, а за ним шли многие тысячи людей, сопровождая прах полководца до самого города Юрьев-Польского, т. е. на расстояние двадцати километров.[7]

---

[2] ЦГВИА, ф. 194, оп. 1, д. 69, л. 26.

[3] Александр Борисович Голицын (1792—1865) — соратник и друг Дениса Давыдова, племянник П. И. Багратиона. В 1826—1830 годах был саратовским губернатором, в 1831—1832 годах — канцлером Капитула Российских императорских и царских орденов, с февраля 1839-го по октябрь 1842 года — предводителем дворянства Владимирской губернии (ЦГВИА, ф. 194, оп. 1, д. 1, л. 58, 62; Записки о роде князей Голицыных. . . собранные и изданные Евг. Серчевским. СПб., 1853, с. 257; *Голицын Н. Н.* Род князей Голицыных, т. I. СПб., 1892, с. 168).

[4] ЦГАДА, ф. Ермоловых, д. 751, л. 28—28 об.

[5] ЦГВИА; ф. 194, оп. 1, д. 68, л. 138 («О кончине партизана Д. В. Давыдова»).

[6] Нейдгарт А. И. — командир 6-го пехотного корпуса, расквартированного во Владимирской губернии, — должен был назначить воинскую часть для почетного конвоя праха П. И. Багратиона.

[7] *Голицын Николай.* Перенесение тела князя Багратиона на Бородинское поле. СПб., 1839, с. 4—6; Русский инвалид, или

lib.pushkinskijdom.ru

24 июля 1839 года прах П. И. Багратиона был навечно погребен в ограде памятника героям Бородина, сооруженного на Курганной высоте. Мысль Дениса Давыдова осуществилась. В 27-ю годовщину Бородина более ста тысяч всех родов войск церемониальным маршем прошли мимо памятника и могилы П. И. Багратиона, салютуя героям, павшим в боях за Родину.

Военные ведомости, 1839, № 182, с. 726, 728.

Е. И. Кийко

ГЕРОИНЯ ЖОРЖСАНДОВСКОГО ТИПА В ПОВЕСТИ ТУРГЕНЕВА «ПЕРЕПИСКА»

Первый роман Ж. Санд «Индиана» был издан во Франции в 1832 году, в том же году в «Северной пчеле» появилось следующее сообщение: «„Индиана“ — роман, соч. г. Занда, удостоился уже трех изданий, и не только в Париже, но и в Риме, и в Берлине читается с удовольствием».[1] Пристальное внимание русской периодики и издателей к творчеству Ж. Санд не ослабевало на протяжении всех 1830—1840-х годов. За это время были переведены на русский язык и напечатаны в журналах, либо отдельными книжками многие романы и повести французской писательницы.

Особая популярность творчества Ж. Санд в 1840-е годы определялась тем, что именно в этот период, по хронологии Ленина, в России начались поиски «правильной революционной теории»,[2] а в произведениях Ж. Санд пропагандировались идеи утопического социализма. Белинский, Салтыков-Щедрин, Герцен, Григорович, Анненков, Галахов, Дружинин, Боткин, Достоевский, Чернышевский — все они так или иначе испытали на себе воздействие Ж. Санд. К этому кругу лиц следует причислить и Тургенева.[3] Однако в отличие от Герцена, Достоевского и Чернышевского утопизм воззрений Ж. Санд остался Тургеневу чужд. Его восприятие творчества французской писательницы ближе всего соотносится с тем, как оценивал Ж. Санд Белинский. При этом, однако, следует иметь в виду, что на рубеже 1840-х годов, когда Белинский переживал период примирения с действительностью, когда он отрицал всякую попытку человеческой личности изменить общественное устройство, считая это исторически неоправданным и заранее обреченным на неудачу, он критически относился к произведениям Ж. Санд. Белинский осуждал «сен-симонистские претензии на преобразование человеческого рода», которыми были проникнуты романы французской писательницы, и называл ее сочинения «восторженными бреднями».[4] В начале 1840-х годов отношение Белинского к Ж. Санд резко меняется, что было связано с общим переломом в его мировоззрении. Романы Ж. Санд были для критика в это время одним из источников идей утопического социализма, приверженность к которому он декларировал в своих письмах.[5]

С начала 1840-х годов в «Отечественных записках» регулярно печатались не только переводы романов Ж. Санд, но и ее сочинения литературно-критического жанра. Особый интерес Белинский и его ближайшие единомышленники проявляли к тем произведениям французской писательницы, в которых пропагандировались идеи Пьера Леру.

В середине 1840-х годов Белинский, связав, по словам П. В. Анненкова, открытый Фейербахом «переворот в области метафизических идей с политическим переворотом, который возвещали социалисты»,[6] стал резко критиковать утопические, идеалистические представления о движущих силах исторического развития и провозгласил революционный путь единственно возможным путем преобразования неразумных основ об-

[1] См.: Северная пчела, 1832, № 253, 29 окт.

[2] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 41, с. 7.

[3] Творческие и личные связи Тургенева и Ж. Санд прослежены в кн.: *Ладария М. Г.* Живые ключи дружбы. Сухуми, 1976; см. также: *Waddington Patrick.* Turgenev and George Sand: An improbable entente. Wellington, Victoria University Press, 1981 (рецензию см.: «Вопросы литературы», 1984, № 2, с. 240—249).

[4] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. II. М., 1953, с. 506; т. IV, с. 420.

[5] Об этом см.: *Комарович В. Л.* Юность Достоевского. — Былое, 1924, № 23, с. 3—43; *Нечаева В. С.* В. Г. Белинский. Жизнь и творчество (1842—1848). М., 1967, с. 35—67; Идеи социализма в русской литературе. Л., 1969, с. 104—113.

[6] *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1960, с. 274.

lib.pushkinskijdom.ru

щественного устройства. В это время Белинский дифференцировал и свое отношение к творчеству Ж. Санд. По-прежнему высоко ставя общегуманистический пафос ее произведений, критик писал о несостоятельности ее социально-исторических воззрений, основывавшихся на вере в возможность изменения образа жизни людей путем их нравственного совершенствования. Особенно резко отзывался Белинский о тех произведениях Ж. Санд, в которых изображались крестьяне в нарочито идеализированном виде. Критик отождествлял в этом случае французскую писательницу с русскими славянофилами.[7]

Тургенев разделял воззрения Белинского на исторический процесс как на органическое и закономерное развитие самой действительности, хотя и воспринимал с недоверием и скептицизмом убеждение своего учителя в том, что неизбежность революционных переворотов диктуется логикой истории. В соответствии со своими историко-философскими представлениями Тургенев, как и Белинский, уже во второй половине 1840-х годов критически относился к социально-утопическим идеям Ж. Санд и к ее стремлению пропагандировать эти идеи в своих художественных произведениях.

Так, 15 (27) ноября 1847 года Тургенев сообщил Полине Виардо, что «Жорж Санд напечатала в „Le Siecle“ чрезвычайно хвалебную статью о Луи Блане», которая, с его точки зрения, производит впечатление «досадного преувеличения».[8] «Просмотрев» (собственное выражение Тургенева) роман Ж. Санд «Консуэло», он писал той же корреспондентке 12 (24) июля 1849 года: «Очень много прелестных мест, но г-н Альбер несносен так же, как вся нездоровая фантасмагория, которая его окружает. Г-жа Санд часто портит самых обаятельных своих героинь, делая их болтливыми, рассудительными и педантичными, в том числе и маленькую Фадетту» (Письма, I, 423).

Тургенев имел в виду проповедь идей христианского социализма и пантеизма, которую Ж. Санд вкладывала в уста персонажей «Консуэло», причем идеи эти, изложенные в интерпретации Пьера Леру, имели мистическую окраску. В особенности это касалось обоснования бессмертия человеческой души, игравшего в философской концепции этого мыслителя существенную роль.[9] «Маленькая Фадетта» — это крестьянка, персонаж одного из «деревенских» романов Ж. Санд, созданных ею в конце 1840-х годов. Хотя Тургенев и нашел в этом образе больше достоинств, чем в героях более раннего романа «Консуэло», он не был склонен признать его безусловно художественным. Вероятнее всего, Тургенева не удовлетворило идеализированное изображение девочки из народа, что соответствовало, однако, эстетической концепции Ж. Санд, изложенной ею в предисловии к роману этого же цикла «Чертово болото». Обосновывая свою эстетическую позицию, Ж. Санд там писала: «Нам представляется, что миссия искусства есть миссия сочувствия и любви, что современный роман. . . должен заставить полюбить своих героев, и я не стал бы упрекать его, если бы иногда, в случае надобности, он даже позволил бы себе немного их приукрасить». Изображая героев такими, какими они «должны быть», Ж. Санд надеялась, что они «неизбежно *будут*» такими. Когда идеал примет реальные формы в сознании людей, настанет время для его реализации в практической жизни и начнется борьба за справедливый общественный строй. «Искусство не есть исследование существующей действительности; это поиски идеальной правды» — таков вывод Ж. Санд.[10]

Принадлежа к плеяде русских писателей-реалистов, вышедших из «натуральной школы» Белинского, Тургенев не мог признать этот тезис справедливым. Как известно, он был убежден, что искусство прежде всего призвано *исследовать* существующую действительность. Поэтому высокую оценку он давал тем произведениям Ж. Санд, в которых, отказавшись от заранее заданной теоретической программы, она предавалась непосредственному творчеству, обнаруживая талант поэтического воспроизведения реальной жизни. Имея в виду «деревенский» роман «Франсуа-Найденыш», Тургенев писал Полине Виардо 5 (17) января 1848 года: «Он написан в ее лучшей манере: просто, правдиво, захватывающе. . . ясно видно, что ей [Ж. Санд] по горло надоели социалисты, коммунисты, пьеры леру и другие философы, что она ими измучена и с наслаждением погружается в этот источник молодости — искусство простодушное и совершенно земное. Между прочим, в самом начале предисловия есть описание осеннего дня в несколько строк. . . Это чудесно. У этой женщины — дар передавать самые тонкие, самые мимолетные впечатления уверенно, ясно и понятно; она умеет *рисовать* даже благоухания, даже мельчайшие звуки. . .» (Письма, I, 387—388).

Резко критикуя социально-утопические воззрения Ж. Санд, Тургенев в то же время с глубоким уважением от-

[7] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. XII, с. 462, 468 и др.

[8] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т. Письма в 18-ти т., т. I. Изд. 2-е, М., 1982, с. 369. Далее ссылки на это издание в тексте.

[9] Об этом см.: *Комарович В. Л.* Указ. соч.; *Каренин Вл.* Жорж Санд. Ее жизнь и произведения, т. II. СПб., 1916, с. 7—16, 213—350.

[10] *Санд Жорж.* Собр. соч., т. 8. Л., 1973, с. 11; см. также: *Реизов Б. Г.* Французский роман XIX века. М., 1977, с. 126—130.

lib.pushkinskijdom.ru

носился к французской писательнице как к личности, к ее неизменному стремлению проповедовать идеи добра и социальной справедливости. Он пытался даже понять и объяснить христианско-мистическую окраску воззрений Ж. Санд, исходя из особенностей европейской социально-исторической ситуации. В том же письме к Полине Виардо от 12 (24) июля 1849 года, высказав критические суждения по поводу «нездоровой фантасмагории» «Консуэло», Тургенев сделал следующий вывод: «Между тем в наше время, когда попирают ногами самые священные права, когда кровь льется потоками, когда несправедливость, грубая сила или лицемерие торжествуют, для людей, не окончательно еще утративших способность чувствовать или не совершенно беспечных от природы, единственным, быть может, прибежищем (если для деятельности время прошло или еще не наступило) остается мистицизм, безмерная и беспредельная вера. . .» (Письма, I, 423).

Попутно следует отметить, что Достоевский, в отличие от Тургенева, особую заслугу Ж. Санд видел именно в том, что она «основывала свой социализм, свои убеждения, надежды и идеалы на нравственном чувстве человека, на духовной жажде человечества, на стремлении его к совершенству и к чистоте, а не на муравьиной необходимости» и называл ее «одною из самых полных исповедниц Христовых».[11]

Белинский также на раннем этапе увлечения идеями социалистов-утопистов готов был принять и их взгляд на роль Христа. Так, 11 декабря 1840 года Белинский писал Боткину, что идея либерализма «в высшей степени разумная и христианская, ибо его задача — возвращение прав личного человека, восстановление человеческого достоинства, и сам Спаситель сходил на землю и страдал на кресте за *личного человека*».[12]

Несмотря на христианскую окраску, социально-утопические идеи Ж. Санд, гуманистическое направление ее творчества оказали влияние на формирование революционно-демократических идей в русском обществе. И недаром в очерке «За рубежом», напечатанном в январском номере «Отечественных записок» за 1881 год, Салтыков-Щедрин отмечал огромное воздействие в 1840-х годах на него и его единомышленников «Франции Сен-Симона, Кабе, Фурье, Луи Блана и в особенности Жорж Занда» и писал: «Оттуда лилась на нас вера в человечество, оттуда воссияла нам уверенность, что „золотой век" находится не позади, а впереди нас. . .» [13]

«Переписка» Тургенева была задумана в 1844 году. Сохранившийся черновой автограф повести позволяет установить, что работа над ней началась тогда же, в 1844-м, затем возобновлялась в конце 1849 — начале 1850 года, в 1852 году и была закончена в 1854-м. В течение этого года Тургенев написал конец седьмого и последние восемь писем.[14] Таким образом, «Переписка» создавалась Тургеневым в период особой популярности Ж. Санд в России, что и отразилось на ее содержании.

Поставив перед собой задачу обнажить несостоятельность жизненной позиции героев повести, обратившись с призывом к своим читателям жить действительной, реальной жизнью, а не отвлеченными идеалами, выработанными в искусственной изолированности от повседневного человеческого бытия, Тургенев в ходе работы усложнил и углубил первоначальный замысел. Так, возвратясь к работе над повестью в начале 1850-х годов, он сосредоточился на уяснении социальных причин появления «лишних людей». Тургенев рассматривал теперь трагизм индивидуалистического самосознания героев «Переписки» в связи с историческим положением всего русского народа. Делясь раздумьями на эту тему, Тургенев писал 16 (28) октября 1852 года К. С. Аксакову, что он видит и понимает смысл «великой общественной драмы», разыгравшейся в русском обществе, и не может не «сочувствовать страданию».[15]

Особое сочувствие у Тургенева вызывала героиня «Переписки» Марья Александровна, так как женщины находились еще и под гнетом семейно-бытового уклада, незыблемость которого свято оберегала окружавшая их среда. Известно, что тургеневская героиня имела реальные прототипы: задумана она была под впечатлением только что пережитого Тургеневым «философического романа» с Татьяной Бакуниной,[16] а на последнем этапе работы над повестью образ этот дополнился чертами, характерными для О. А. Тургеневой, на которой писатель в то время, в 1854 году, собирался жениться.[17]

Однако, устанавливая прототипы образа Марьи Александровны, следует иметь в виду, что передовые русские девушки, к которым безусловно принадлежали и Татьяна Бакунина и Ольга Тур-

---

[11] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 23. Л., 1981, с. 37.

[12] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. XI, с. 577.

[13] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 14. М., 1972, с. 112.

[14] См.: *Громов В. А.* «Переписка». — В кн.: Тургеневский сборник, вып. 1. Л., 1964, с. 240—243.

[15] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма в 13-ти т., т. II. М. — Л., 1961, с. 72.

[16] См.: *Крестова Л. В.* Татьяна Бакунина и Тургенев. — В кн.: Тургенев и его время. М., 1923, с. 45—50.

[17] См.: *Назарова Л. Н.* Тургенев и О. А. Тургенева. — В кн.: Тургеневский сборник, вып. 1, с. 296—297.

lib.pushkinskijdom.ru

генева, в свою очередь находились под влиянием романов Ж. Санд. Ориентация на литературные образцы — давняя традиция, сложившаяся в среде образованного русского дворянства.[18] Вспомним пушкинскую Татьяну, воспитанную на русских народных сказках и преданиях, с одной стороны, а с другой — на французских романах, героиням которых она подражала, хотя и была «русская душою».

О том, что в русском обществе 1840-х годов сложилось устойчивое представление об облике русской девушки жоржсандовского типа и что такие девушки были не редкостью для среды провинциального дворянства, следует из самой «Переписки». Обывательское мнение о такой девушке изложено в девятом письме Марьи Александровны, которая рассказывает в нем о самой себе.

Идея женской эмансипации, пропагандировавшаяся в романах Ж. Санд, была неотделима от ее социально-утопического идеала. Так, Белинский писал 15 января 1841 года Боткину: «Я понимаю теперь, как Ж. Занд мог посвятить деятельность целой жизни на войну с браком. Вообще все общественные основания нашего времени требуют строжайшего пересмотра и коренной перестройки, что и будет рано или поздно. Пора освободиться личности человеческой, и без того несчастной, от гнусных оков неразумной действительности. . .»[19]

Именно поэтому женские образы, созданные Ж. Санд, подвергались нападкам не только в обывательской среде, но и на страницах охранительных русских журналов. Публицисты этого лагеря утверждали, что Ж. Санд подрывает семейные устои, а Сенковский в «Библиотеке для чтения» неоднократно утверждал, что ее романы — это «тайный панегирик прелюбодеяний».[20] Впоследствии Достоевский иронически замечал, что тогдашние правители поступили недальновидно, допустив в 1830—1840-х годах широкое распространение романов Ж. Санд, — и это тогда, писал он, когда «остальное все, чуть не всякая мысль, особенно из Франции, было строжайше запрещено. . . и вот тут-то, именно на Жорж Занде, оберегатели дали тогда большого маха».[21]

Анализируя развернувшуюся в 1830—1840-х годах полемику по поводу творчества «Егора Занда», соглашаясь с теми, кто утверждал, что созданные французской писательницей героини заключали в себе «будущий яд женского протеста, женской эмансипации», Достоевский подчеркнул, что при этом важно уяснить, «что от этого яда должно было погибнуть и что спастись».[22] С его точки зрения, героини романов Ж. Санд, их нравственные искания оказали плодотворное воздействие на формирование национального характера русской женщины второй половины XIX века. В этом его убеждал личный опыт. В заключительной главе июньского выпуска «Дневника писателя» за 1876 год Достоевский рассказал о знакомой девушке, которая обычно приходила к нему советоваться по поводу учебы. И вот, эта девушка решила отложить экзамен и уехать в Сербию ухаживать за ранеными. Характер и поведение молодой знакомой напомнили Достоевскому героинь Ж. Санд. Он писал: «. . .вот это именно вроде тех девушек. . . Тут потребность жертвы, дела, будто бы от нее именно ожидаемого, и убеждение, что нужно и должно начать самой, первой, и безо всяких отговорок, все то хорошее, чего ждешь и чего требуешь от других людей. . .».[23]

В образе Марьи Александровны, героини жоржсандовского типа, Тургенев отразил только еще наметившийся в русском обществе процесс формирования нового женского характера, обусловленного задачами общенационального освободительного движения. В данном случае связь повести «Переписка» с творчеством Ж. Санд не является непосредственной. Марья Александровна взята была Тургеневым из русской жизни, о чем свидетельствуют реальные прототипы этого образа.

Однако при чтении повести возникают и прямые ассоциации с некоторыми произведениями Ж. Санд. Так, вероятно, замысел «Переписки» и характер ее героини в какой-то степени были подсказаны Тургеневу романом Ж. Санд «Письма к Марси». Это предположение тем более оправданно, что оба произведения написаны в эпистолярном жанре. Кроме того, «Письма к Марси» вышли в Париже отдельным изданием в мае 1843 года,[24] а рукопись первой

---

[18] См., например, о преклонении перед героинями Ж. Санд в семье Коршей в середине 1840-х годов: *Фет А.* Ранние годы моей жизни. М., 1983, с. 156; *Григорьев Ап.* Воспоминания. Л., 1980, с. 92—96; см. также: *Бухштаб Б. Я.* Библиографические разыскания по русской литературе XIX века. М., 1966, с. 44—49; *Вольперт Л. И.* Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980; *Лотман Ю. М.* А. С. Пушкин. Биография. Л., 1981.

[19] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. XII, с. 13.

[20] Подробный анализ отзывов «Библиотеки для чтения» Сенковского о произведениях Ж. Санд см.: *Жикулина Л. М.* Французский романтизм в русской журналистике 30-х годов XIX в. — Учен. зап. ЛГПИ им. М. Н. Покровского, 1940, т. 4, Факультет яз. и лит., вып. 2, с. 172—176.

[21] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 23, с. 32.

[22] Там же, с. 36.

[23] Там же, с. 53.

[24] Впервые «Письма к Марси» были опубликованы в 1836 году в журнале

lib.pushkinskijdom.ru

части «Переписки» датирована 1844 годом, т. е. замысел повести возник и обдумывался как раз в то время, когда появилось это произведение Ж. Санд.

Отмечу сразу же, что художественная задача, поставленная перед собой Тургеневым, шире той, которую пыталась решить Ж. Санд. В ее романе главную роль играет Марси: только ее характер разработан детально и только ее судьба и положение в обществе интересуют автора. В «Переписке» Тургенева оба персонажа, мужской и женский, равноправны. В романе Ж. Санд Марси и волнующие ее проблемы освещаются в ответных письмах ее друга. В повести Тургенева представлена именно *переписка*. Письма обоих корреспондентов в равной степени важны для уяснения идейно-художественного замысла произведения. Сближает роман Ж. Санд и повесть Тургенева образ героини. И Марси, и Марья Александровна живут в провинции и недовольны своей судьбой. Окружающая их обывательская среда не может удовлетворить их нравственных и интеллектуальных запросов. И та, и другая, сравнивая роль женщин с ролью мужчин в обществе, приходят к выводу, что женщины способны к активной деятельности, выходящей за рамки семейного круга. Марси и Марья Александровна протестуют против униженного и бесправного положения женщин. И та, и другая героиня хотели бы выйти замуж, но не видят среди окружающих их мужчин достойного претендента. Они боятся остаться старыми девами и предвидят в этом случае насмешки и издевательства со стороны знакомых и даже близких родственников. Приведу для сравнения отрывки из романа Ж. Санд и из повести Тургенева. Вот что пишет друг Марси: «Женщины получают плачевное воспитание — и в этом заключается великое преступление мужчин против них. Они всюду внесли злоупотребление, присвоив себе преимущества учреждений самых священных. . . Для того, чтобы воспрепятствовать женщине приобрести благодаря своей добродетели нравственное влияние над домом и семьей, мужчина должен был найти способ уничтожить в ней сознание нравственной силы; и т. д.».[25]

А вот отрывок из седьмого письма Марьи Александровны: «Скажите мне — вы умный человек — спросили ли вы себя когда-нибудь, что такое русская женщина? какая ее судьба, ее положение в свете — словом, что такое ее жизнь? . . мы, женщины, по крайней мере те из нас, которые не удовлетворяются обыкновенными заботами домашней жизни, получаем свое окончательное образование все-таки от вас — мужчин. Но тут-то и является различие между мужчиной и женщиной. . . большей частью девушка, у которой, на ее беду, мысль зашевелилась в голове. . . невольно отдаляется от своей семьи, от знакомых. . . разрыв скоро делается видимым. . . Они перестают ее понимать, готовы заподозрить каждое ее движение. . . Как не изнемочь в такой борьбе? как жить и продолжать жить в такой пустыне?» (Соч., V, 29, 31—32).

Седьмым письмом Марьи Александровны заканчивается часть повести, написанная в 1844 году. Однако интерес Тургенева к проблемам женской эмансипации, как они ставились в произведениях Ж. Санд, нашел отражение и в последних письмах Марьи Александровны, работа над которыми велась в 1854 году.

Еще современники Ж. Санд отметили, что «Письма к Марси» — произведение с автобиографической основой, что автор этого романа выразил в нем свой собственный страстный протест против женского неравенства. Поэтому неудивительно, что, задумав Марью Александровну по ассоциации с Марси, Тургенев на последнем этапе работы над ее образом придал ей некоторые черты, характерные уже для реальной Ж. Санд. Так, в девятом письме Марья Александровна, рассказывая о подробностях своей жизни в провинции, воспроизводит эпизоды, аналогичные тем, о которых писала Ж. Санд в своей автобиографии «История моей жизни».

Повествование это, первоначально печатавшееся частями, вышло отдельным изданием в 1854 году в Париже и приобрело широкую популярность не только в Европе, но и в России. Так, Чернышевский, неизменный и восторженный почитатель Ж. Санд,[26] сам перевел, а частично пересказал «Историю моей жизни». Перевод был напечатан с его же предисловием в «Современнике» в 1855—1856 годах.

Таким образом, не может быть сомнения в том, что Тургенев хорошо знал эту книгу Ж. Санд, разумеется, в подлиннике.

Рассказывая о своей жизни в имении бабушки после выхода из пансиона, Ж. Санд пишет о том, что она носила мужское платье, ездила верхом на лошади, занималась изучением минералогии, математики, читала Лейбница, Шатобриана, Байрона и Шекспира. Все это вызывало недоумение в провинциальной среде и порождало сплетни. «. . .Я держала себя так, — вспоминает она в связи с этим, — что служила предметом великого соблазна для лашартских сплетниц

«Revue des Deux Mondes». Печатание романа оборвалось на шестом письме. На русский язык «Письма к Марси» не переводились, за исключением отрывков, приведенных в кн.: *Каренин Вл.* Указ. соч.

[25] Цит. по: *Каренин Вл.* Указ. соч., с. 597—598.

[26] См.: *Скафтымов А.* Чернышевский и Жорж Санд. — В кн.: Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 218—250.

lib.pushkinskijdom.ru

и сплетников. В те времена в наших краях женщина верхом на лошади была невиданным явлением. Женщине надеть не только мужское платье, но хотя бы и просто амазонку и круглую шляпу, считалось величайшим преступлением, изучать анатомию казалось святотатством, читать ученые книги — сумасшествием... все верили, будто однажды я въехала в церковь верхом на лошади и священник застал меня там галопирующей по алтарю. Утверждали, будто по ночам я езжу с Дешартром на кладбище и похищаю трупы... Все это может казаться преувеличением; едва ли кто поверит, чтобы сплетни достигали такой нелепости». Соседи и даже собственная мать Ж. Санд называли ее «философкой» (une philosophailleuse).[27]

А вот что рассказывает о себе героиня Тургенева: «...знайте, что меня во всем околотке иначе не называют как философкой; особенно дамы меня величают этим именем. Иные утверждают, что я сплю с латинской книгой в руках и в очках; другие — что я умею извлекать какие-то кубические корни; ни одна из них не сомневается в том, что я исподтишка ношу мужскую одежду и вместо „здравствуйте" отрывисто говорю: „Жорж Занд!" — и негодование на философку возрастает. У нас есть сосед, человек лет сорока пяти, большой остряк... Он рассказывает обо мне, что как только луна взойдет на небо, так уж я и не могу глаз от нее отвести... что я даже кофе пью не со сливками, а с луной, то есть подставляю чашку под ее лучи... Он также распространил обо мне слух, будто я по ночам езжу верхом взад и вперед по реке вброд и пою при этом серенаду Шуберта или просто стонаю: „Бетховен, Бетховен"!» (Соч., V, 34).

Связь этих отрывков несомненна и преднамеренна. Тургенев ввел в «Переписку» эпизоды из автобиографии Ж. Санд в пародийном истолковании их провинциальными помещиками для того, чтобы подчеркнуть, с одной стороны, широкую популярность Ж. Санд в России, а с другой — резкое неприятие обывательской дворянской средой ее прогрессивных социальных идеалов.

Современники Тургенева уловили в его произведениях сочувственное отношение к Ж. Санд и некоторые из них не одобрили этого. Так, А. В. Дружинин писал Тургеневу 13 октября 1856 года: «Прочел вашего „Фауста", он очень хорош... Окончание очень важно: не усидели вы на Жорж Санде! Понатужьтесь и скакните еще».[28] «Фауст» появился после «Переписки» и «Рудина». Именно эти произведения и имел в виду Дружинин, когда писал, что Тургенев прежде «сидел на Ж. Санде». Отвечая Дружинину, этому «милейшему из консерваторов», Тургенев четко определил свое отношение к творчеству Ж. Санд и к ее социальным идеалам. Вот что он писал: «Вы говорите, что я не мог остановиться на Ж. Занд; разумеется, я не мог остановиться на ней — так же как, например, на Шиллере; но вот какая разница между нами: для Вас все это направление — заблуждение, которое следует искоренить; для меня оно — неполная Истина, которая всегда найдет (и должна найти) последователей в том возрасте человеческой жизни, когда полная Истина еще недоступна. Вы думаете, что пора уже возводить стены здания; я полагаю, что еще предстоит рыть фундамент. То же самое могу я сказать о статьях Чернышевского».[29]

Итак, Ж. Санд, так же как и Чернышевский, принадлежала к направлению, которое способствовало овладению «полной Истиной», и в этом ее заслуга перед человечеством — таков вывод Тургенева. На всю жизнь он сохранил глубокое уважение к личности этой французской писательницы.

Вспоминая в связи с кончиной Ж. Санд о встречах с ней, Тургенев писал: «Всякий тотчас чувствовал, что находился в присутствии бесконечно щедрой, благоволящей натуры, в которой все эгоистическое давно и дотла было выжжено неугасимым пламенем поэтического энтузиазма, веры в идеал, которой все человеческое было доступно и дорого, от которой так и веяло помощью, участием» (Соч., XI, 192).

---

[27] См.: Histoire de ma Vie, par George Sand, t. 3. Paris, 1898, p. 338—339, 386 (цит. по переводу Чернышевского: «Современник», 1856, № 6, с. 121, 161).

[28] Тургенев и круг «Современника». М.—Л., 1930, с. 194.

[29] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма в 13-ти т., т. III, с. 29.

lib.pushkinskijdom.ru

С. И. Субботин

ПРОЗА НИКОЛАЯ КЛЮЕВА В ГАЗЕТАХ «ЗВЕЗДА ВЫТЕГРЫ» И «ТРУДОВОЕ СЛОВО» (1919—1921 ГОДЫ). ВОПРОСЫ СТИЛЯ И АТРИБУЦИИ

Газета «Звезда Вытегры» — орган Вытегорского уездного комитета РКП(б), уездисполкома Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов и политического отдела 7-й армии — выпускалась в 1919—1920 годах [1] в городе Вытегре (ныне — районном центре Вологодской области). Эта газета привлекла внимание историков литературы сравнительно недавно. Впервые написал о ней А. К. Грунтов в своей статье «Материалы к биографии Н. А. Клюева».[2] Он обнаружил на страницах «Звезды Вытегры» ценные сведения о дотоле неизвестных фактах жизни и творчества поэта в первые послереволюционные годы. В газете содержится немало документальных свидетельств того, что Клюев принимал активное участие в партийной жизни Вытегры. На собраниях коммунистов и городских митингах поэт неоднократно выступал с пламенными речами в защиту революционных завоеваний.

Эти факты вступили в очевидное противоречие с негативными суждениями о Клюеве некоторых его современников — литераторов Пролеткульта П. Бессалько и В. Князева, рапповских критиков Г. Лелевича и О. Бескина и др. Оппоненты поэта, произвольно толкуя отдельные его стихотворения, изолируя их от его общественной и творческой деятельности в целом, с сектантской нетерпимостью стремились отлучить Клюева от революции. Особенно охотно оперировали они для этой цели его стихами рубежа 1917—1918 годов («Уму — республика, а сердцу — матерь-Русь. . .», «На божнице табаку осьмина. . .» и др.), в которых открыто и честно были выражены тогдашние сомнения поэта относительно происходящих социальных перемен. Догматическая критика рассматривала эти произведения в полном отрыве от обстоятельств их создания.

Между тем они были написаны, когда Клюев жил на родине, в одной из глухих заонежских деревень,[3] не имея возможности получать надежную и многостороннюю информацию о характере и смысле текущих революционных событий. В конце февраля 1918 года умер отец поэта, а спустя некоторое время Клюев переехал на жительство в Вытегру,[4] где в то время интенсивно шел процесс становления Советской власти.

Здесь началось его каждодневное общение с партийными и советскими руководителями города и уезда М. Н. Мехнецовым, А. В. Богдановым, Н. И. Архиповым и др. Это были смелые, преданные революции борцы за ее дело — таким рисуется их облик по воспоминаниям старожилов Вытегры и материалам губернской и уездной печати тех лет. Тесные контакты Клюева с земляками-коммунистами (каждому из тех, кого мы только что упомянули, он не раз посвящал свои стихотворения), без сомнения, сыграли важную роль в определении его общественной позиции. Уже в мае 1918 года губернская газета обнародовала специальное сообщение о работе поэта как члена партии большевиков,[5] а через три месяца информировала об избрании Клюева почетным председателем уездной организации РКП(б).[6]

Тогда же Клюев выехал в Петроград. Там, в августе 1918 года, он получил от Народного Комиссариата по просвещению уведомление о том, что его стихи будут изданы «в целях широкого распространения в народе».[7] Двухтомное собрание стихов поэта 1905—1918 годов «Песнослов» вышло в свет под маркой литературно-издательского отдела НКП

---

[1] С мая 1920 года по июнь 1924 года газета называлась «Трудовое слово».

[2] *Грунтов А. К.* Материалы к биографии Н. А. Клюева. — Русская литература, 1973, № 1, с. 118—126. Мои встречи и беседы с А. К. Грунтовым (1899—1984) в последние годы его жизни явились важнейшим стимулом к выполнению настоящей работы. Посвящаю ее светлой памяти ушедшего.

[3] Документируется письмами Клюева к редактору «Ежемесячного журнала» В. С. Миролюбову (ИРЛИ, ф. 185, оп. 1, ед. хр. 617) и рукописями стихов поэта (там же, ед. хр. 1403) с привлечением данных из книги регистрации рукописей, поступивших в журнал (там же, ед. хр. 1339). Письма Клюева к В. С. Миролюбову и издателю М. В. Аверьянову (там же, ф. 428, оп. 1, ед. хр. 49) свидетельствуют также, что поэт жил в Вытегорском уезде с лета 1917 года, по крайней мере, до конца февраля 1918 года.

[4] *Грунтов А. К.* Указ соч., с. 122.

[5] Поэт Клюев — большевик. — Известия Олонецкого губернского исполнительного комитета Советов крестьянских, рабочих и солдатских депутатов, 1918, 10 мая (27 апр. ст. ст.), № 77 (136), с. 3.

[6] Там же, 2 авг. (20 июля ст. ст.), № 145 (204), с. 4, в рубрике «По губернии».

[7] Письмо Клюева к М. В. Аверьянову, отправленное 16 августа 1918 года (ИРЛИ, ф. 428, оп. 1, ед. хр. 49).

lib.pushkinskijdom.ru

летом 1919 года. Публиковались произведения Клюева и другими органами печати молодой республики Советов. В октябре 1918 года издательство Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов выпустило книгу его избранных стихотворений «Медный Кит», куда наряду с уже известными сочинениями вошли и новые стихи поэта на революционные темы («Ленин», «Пусть черен дым кровавых мятежей...»), написанные в Вытегре. Осенью 1918 года окончательно оформился замысел и было создано большинство стихотворений известного цикла «Ленин», явившегося первой в советской литературе попыткой поэтического воплощения образа вождя революции.

В Петрограде Клюев участвовал в вечерах поэзии. Так, губернская газета писала в начале декабря 1918 года: «Как сообщает „Правда“, на вечере Пролеткульта 23 ноября выступил со своими стихами олонецкий поэт Николай Клюев. Чуткая пролетарская аудитория очень тепло встретила поэта, почувствовав в его стихах подлинные переживания нашей Красной деревни. Шумные овации долго не давали Клюеву сойти с эстрады».[8]

Вскоре после этого он вернулся в Вытегру, где вновь включился в общественную жизнь города. Его «Слова» — так, в древнерусском духе, именовал поэт свои речи на митингах перед земляками — неизменно встречали горячий прием. Воспоминания очевидца донесли до нас живой облик Клюева — оратора, агитатора, пропагандиста: «Было в нем что-то львиное, когда он на прощальном митинге, отправляя нас на Мурманский фронт в Петрозаводск, гремел на всю центральную площадь Вытегры и подходы к ней разных улиц, призывая нас, „своих детушек“ (а мы все были моложе него), защищать Мать-Революцию, Рабочую и Крестьянскую Родину от белого многоплеменного Змея-Чудовища, „сжиравшего в огне-пламени города и рабочие селения, их казармы и жилье, села и деревни, избы крестьянские, их хлеб и скотину, жен, матерей, старых старцев, парней, красных девушек, малых детушек-несмышленышей, спасать дело отца-Ленина от чужеземных завоевателей“. Между собой мужики о его речи говорили:

— Густо говорит!..

— Сильно говорит!..

— Знать, и нам придется защищать Мать-Революцию...

— Пойдем, лишь кликнут клич...» [9]

В то время Клюев часто выступал и в местной печати. 1919 год оказался для него весьма плодотворным — в среднем (по нашему подсчету) каждый четвертый номер «Звезды Вытегры» этого года содержал произведения поэта. Именно тогда Клюев снова обратился к прозаическим жанрам. С марта по декабрь 1919 года за его подписью в «Звезде Вытегры» было помещено 11 статей. В. Г. Базанов справедливо квалифицировал их как боевые политические сочинения, написанные не сторонним наблюдателем, а непосредственным участником революционных преобразований.[10]

Путь Н. Клюева к новой действительности сопровождался немалыми трудностями и противоречиями, особенно в истолковании крестьянского вопроса. Но, во-первых, это был путь честный и открытый, во-вторых, Клюев навсегда сохранил в отношении к революции критерий народных интересов. Особенно ярко это проявилось в его журналистской деятельности первых пооктябрьских лет.

Факт активного сотрудничества поэта в уездной газете и то обстоятельство, что А. К. Грунтов и В. Г. Базанов, работавшие со «Звездой Вытегры», не имели в своем распоряжении ее полного комплекта за 1919 год, стимулировали нас к поиску на страницах газеты других прозаических материалов, связанных с именем Клюева. И хотя при изучении полных комплектов «Звезды Вытегры» и «Трудового слова» за 1919—1921 годы[11] выяснилось, что в них нет подписанных статей поэта, не известных ранее, мы обнаружили целую группу анонимных (псевдонимных) статей, заметок, рецензий и т. п., при чтении которых возникает предположение, что их автором является Клюев. Обоснование принадлежности этих сочинений перу поэта и их публикация и являются центральными задачами настоящей работы.

Отметим сразу, что те или иные документальные данные, с помощью которых можно было бы атрибутировать Клюеву

---

[8] Выступления Н. Клюева в Петрограде. — Известия Олонецкого губернского исполнительного комитета Советов крестьянских, рабочих и красноармейских депутатов, 1918, 4 дек., № 243, с. 3.

[9] *Ступин Г. М.* Вдобавок еще несколько слов о поэте Н. А. Клюеве (1979). — Фонды Вытегорского районного краеведческого музея (далее: РКМ). Приношу искреннюю благодарность директору музея Т. П. Макаровой, заведующей отделом фондов М. П. Дмитриевой и всем сотрудникам музея за большую помощь в работе.

[10] См.: *Базанов В. Г.* Судьба одного мифа. — Вопросы литературы, 1978, № 2, с. 231.

[11] Практически полные (без одного номера) комплекты газеты за 1920-й и 1921 годы сохранились только в фондах Вытегорского РКМ. Наша работа со «Звездой Вытегры» 1919 года велась в двух местах: Вытегорском РКМ и ЦГАОР, ибо единого полного комплекта газеты за этот год нет ни в одном из библиотечных или архивных хранилищ страны.

lib.pushkinskijdom.ru

выявленные тексты, почти для всех рассматриваемых здесь случаев не сохранились либо еще не найдены. При таком положении дел доказательное проведение атрибуции возможно на основе сопоставительного анализа стиля и лексики атрибутируемых текстов с лексикой статей предполагаемого автора и их стилем. Но пока не определены типические приметы последнего, такой анализ проделать нельзя. Попытаемся поэтому — по необходимости кратко — охарактеризовать основные особенности стиля Клюева-прозаика на материале сочинений, бесспорно написанных им.

При чтении клюевской прозы сразу ощущается ее ритм. Приведем в качестве примера композиционно завершенный отрывок из статьи «Красный набат» с типичным для Клюева ритмическим рисунком:

«Молодой воин, куда идешь ты?

Я иду сражаться за избавление братьев моих от угнетения, — разбить их оковы и оковы мира.

Я иду сражаться против неправедных людей за тех, кого они бросают на землю и топчут ногами, против господ за рабов, против тиранов за свободу.

Я иду сражаться за то, чтобы все не были добычей немногих, чтобы поднять согбенные головы и поддержать слабые колени.

Да будет благословенно оружие твое, молодой воин!» [12]

Очевидно, что ритмическая организация текста достигается здесь путем сочетания анафоры («я иду сражаться») с синтаксическим параллелизмом, хотя иногда и неполным («их оковы и оковы мира», «*бросают* на землю и *топчут* ногами», «*против* господ *за* рабов, *против* тиранов *за* свободу» и т. д.). В других случаях Клюев использовал для ритмообразования амплификацию, т. е. прием нагнетания однородных элементов речи (синонимов, эпитетов, сравнений и т. п.) или более сложных однородных структур: цитат (в частности, из писания) [13] либо стилистически симметричных смысловых комплексов.[14] Оба эти способа ритмизации, нередко переплетаясь друг с другом,[15] реализуются в клюевских прозаических сочинениях столь часто, что можно уверенно говорить о них как о тенденциях стиля Клюева-прозаика.

Между тем такие же способы ритмообразования были широко распространены в древнерусской торжественной ораторской прозе, встречаясь в памятниках литературы Древней Руси с XI века («Слово о законе и благодати» Илариона).[16] Эту литературу — в ее лучших образцах — Клюев знал с раннего детства («Учился — в избе, по огненным письмам Аввакума протопопа...»).[17] Отчетливо осознавая ее большую роль в своей творческой жизни, поэт писал в одной из автобиографий, что древнерусская литература «осоляет народную душу», что она «осолила» и его самого «до костей, до преисподних глубин духа и песни».[18]

Это признание Клюева, по существу, прямо указывает, что древнерусская литература (и шире — древнерусская культура) была главным истоком его творчества.[19] Клюевская проза является убедительным тому подтверждением, ибо определяющие черты ее поэтики имеют несомненное древнерусское происхождение.

Только что шла речь об одной из них — ритмической организации текста в статьях поэта, способы которой вполне аналогичны выявленным медиевистами в литературе Древней Руси. Остановимся теперь на некоторых других стилевых особенностях, присущих прозе Клюева и имеющих такой же генезис.

Ни одно клюевское прозаическое произведение не обходится без той или иной степени обобщения мыслей и идей, в нем высказанных. Нередко все сочинение Клюева в целом носит чрезвычайно общий характер. Такова, скажем, уже упоминавшаяся «Огненная Грамота». Обращенная к родному народу, она с начала и до конца выдержана в абстрактно-

---

[12] *Клюев Н.* Красный набат. — Звезда Вытегры, 1919, 4 июня, № 25, с. 3.

[13] Подробную характеристику этого приема см.: *Коновалова О. Ф.* Об одном типе амплификации в Житии Стефана Пермского. — ТОДРЛ, т. XXV, 1970, с. 73—80.

[14] О стилистической симметрии как явлении поэтики см.: *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 169—175. Амплификация, основой которой является стилистическая симметрия, описана в работе: *Антонова М. Ф.* Некоторые особенности стиля «Жития Стефана Пермского». — ТОДРЛ, т. XXXIV, 1979, с. 127—133.

[15] Например: «...да устремятся ветры, лучи, горы и орлы в сердце твое, в кровь твою и в кости твои — о, русский народ!» (*Клюев Н.* Огненная Грамота. — Звезда Вытегры, 1919, 7 сент., № 62, с. 3).

[16] *Сазонова Л. И.* Принцип ритмической организации в произведениях торжественного красноречия старшей поры («Слово о законе и благодати» Илариона, «Похвала св. Симеону и св. Савве» Доментиана). — ТОДРЛ, т. XXVIII, 1974, с. 46.

[17] ИМЛИ, ф. 178, оп. 1, ед. хр. 10, л. 1.

[18] ИРЛИ, ф. 586, оп. 1, ед. хр. 330, л. 2.

[19] Другим мощным источником, питавшим творчество поэта, без сомнения, являлся русский фольклор. Однако фольклоризм Клюева — это особая большая тема, требующая специальных исследований; здесь касаться ее мы не будем.

lib.pushkinskijdom.ru

возвышенном духе и очень сходна по стилю и языку с древнерусскими поучениями-проповедями: «Русскому народу — первенцу из племен земных, возлюбленному и истинному о мудрости и знании радоваться. Вот беру ветры с четырех концов земли на ладонь мою, четыре луча жизни, четыре пылающих горы, четыре орла пламенных, и дую на ладонь мою, да устремятся ветры, лучи, горы и орлы в сердце твое, в кровь твою и в кости твои — о, русский народ!».

Другим примером того же рода является статья «Красный набат». Клюев начинает ее с абстрактно-символической картины «золотого дерева Свободы». Затем он говорит о «русском многоскорбном народе», пошедшем навстречу «красному древному шуму»: «Из окопного, геенского пламени, из клубов ядовитого газа, под смертным пулеметным градом восстал прекрасный, облеченный в бурно-багряный плащ витязь, он же сеятель с кошницей, полной звездных, пылающих зерен». Врагов революционного народа («прекрасного витязя») поэт называет «смрадными чудовищами», имена которых — «Капитал и Глупость». Характеризуя их далее, он не жалеет негативных тонов и в то же время последовательно сохраняет обобщенность изложения. Когда в финале статьи (отрывок из него см. выше) происходит смена темы и перед читателями возникает образ бойца революции — «молодого воина», — то он так же предельно обобщен, как и остальные образы-символы этого произведения.

Даже тогда, когда в своих прозаических сочинениях Клюев касался каких-то конкретных событий общественной жизни Вытегры, эти события всегда становились лишь отправными точками для мыслей поэта более общего характера. Они тут же получали дальнейшее развитие, зачастую сохраняя с исходным импульсом, вызвавшим их к жизни, самую общую связь.

Среди текстов из уездной газеты, публикуемых нами в настоящей работе, есть отклик на спектакль «Девушка с фиалками», принадлежность которого поэту подтверждается не только стилистическим анализом, но и документально. Этот отклик является яркой иллюстрацией только что отмеченной особенности клюевского творческого мышления. В самом деле, он написан отнюдь не по стандартным канонам жанра театральной рецензии. В нем почти нет реалий рецензируемой постановки (разве что «небель» и «занавеси» в «жилище тонкой, одухотворенной артистки»). Более того, об игре актеров, т. е. о том, что должно было быть ведущей темой театральной рецензии, говорится лишь в самом общем плане («фиалковый холодок подлинного актерства»), а о том, какие же роли исполняли актеры конкретно, не упоминается вовсе. Первые пять абзацев рассматриваемого сочинения являются не чем иным, как вариациями на тему, возникшую у автора под влиянием самого названия спектакля, и связаны с непосредственным его содержанием чисто ассоциативно.

Итак, даже на этих немногочисленных примерах можно видеть, что постоянное стремление к образному обобщению было в высшей степени свойственно Клюеву. Именно такое стремление — «найти общее, абсолютное и вечное в частном, конкретном и временном» — было основным и для тех литературных наставников поэта, которые в эпоху русского средневековья создавали произведения высокого стиля (жития, гимны, проповеди).[20] И неудивительно поэтому, что в клюевской прозе обнаруживаются — конечно, то в большей, то в меньшей степени — главные черты поэтики художественного обобщения, характерные для сочинений древнерусских авторов. Среди них — орнаментальность, «функционально близкая поэтической речи», «стремление к художественному абстрагированию изображаемого», «стилистическая бинарность».[21]

О средствах ритмической организации клюевского прозаического текста, приводящих к орнаментальности его в древнерусском духе, уже говорилось выше. Амплифицированность изложения, все эти анафоры, синтаксически параллельные конструкции, которыми просто пронизана проза Клюева, существенно повышают ее эмоциональную наполненность. Сочетание гиперэмоциональности стиля Клюева с тяготением его к обобщению (путем абстрагирования изображаемого) является настолько органичным, что большинство статей поэта 1919 года[22] вполне можно поставить в единый ряд с произведениями тех русских авторов XIV—XV веков, чье высокое словесное искусство обычно именовалось «плетением словес».

Д. С. Лихачев подчеркивает: «Наиболее часто в стиле „плетения словес“ участвует удвоение понятия: повторение слова, повторение корня слова, соединение двух синонимов, противопоставление двух понятий и т. д.».[23] В клюевском творчестве эта тенденция стиля выражена также весьма отчетливо. Она обнаруживается практически в любом выбранном наугад прозаическом отрывке. Взяв, например, уже цитированные выше места из статей Клюева, мы тут же

[20] *Лихачев Д. С.* Указ. соч., с. 103.

[21] Там же, с. 111, 102, 127. Д. С. Лихачев посвятил поэтике художественного обобщения специальный раздел цитируемой здесь книги (с. 80—160), выводы которого послужили основой данного рассмотрения.

[22] Те сочинения Клюева (или те их разделы), которые целиком ориентированы стилистически на фольклорный сказ, здесь не рассматриваются, ибо требуют отдельного анализа.

[23] *Лихачев Д. С.* Указ. соч., с. 126.

lib.pushkinskijdom.ru

находим бинарные сочетания, как простые, так и сложные (многословесные): «. . .*возлюбленному* и *истинному* о *мудрости* и *знании* радоваться» («Огненная Грамота»); «. . .против господ за рабов, против тиранов за свободу»; «поднять согбенные головы и поддержать слабые колени»; «. . .*витязь*, он же *сеятель* с кошницей, полной *звездных*, *пылающих* зерен» («Красный набат») и т. д. и т. п.

Особенно показательно для Клюева употребление двучлена-определения, т. е. двух прилагательных (причастий) при одном существительном. Действительно, подсчет показывает, что в стихах и прозе поэта 1917—1921 годов (длина текста в целом — около 26600 словоупотреблений) из общего числа 4450 словоупотреблений прилагательных и причастий в пары входит 890 словоупотреблений, или 20%.[24] Этот высокий средний показатель объективно свидетельствует, что данная стилевая особенность принадлежит клюевскому индивидуальному стилю.

О том же говорит и характер стилистической правки, которую предпринял Клюев в 1917 году при подготовке переиздания своих ранних стихотворений: новые редакции некоторых их строк также содержат определение-двучлен (вместо «бегущие родины дали» — «*седые*, *бурятские* дали»; вместо «дымно-лиловую даль» — «*листопадную*, *странничью* даль» и т. п.).[25]

В клюевских сочинениях нередко имеет место и дублетное употребление существительных. Подчиненное существительное в таком дублете — либо эпитет (уподобление)-приложение, либо часть именного составного сказуемого. Всего в дублеты входит 12.5% (т. е. одна восьмая!) от общего числа словоупотреблений существительных и имен собственных в произведениях Клюева 1917—1921 годов.[26] Это еще один объективный довод в пользу тенденции стилистической бинарности в последних.

Некоторые более мелкие детали клюевского стиля, также имеющие древнерусский генезис, за недостатком места не будут здесь обсуждаться. Однако следует обязательно сказать о стилистическом контрасте в клюевской прозе. Способ создания такого контраста был, вероятнее всего, унаследован Клюевым от его литературного «прадеда» Аввакума,[27] который, как указывал В. В. Виноградов, систематически внедрял «вульгарно-речевые элементы» в торжественно-риторические словосочетания.[28] Просторечие («вульгарно-речевой элемент») появлялось в прозе Клюева и тогда, когда возникала необходимость в полемике или обличении,[29] и тогда, когда он хотел (по тем или иным соображениям) повысить общий эмоциональный тонус своего сочинения. Стилистическую ситуацию, складывающуюся при этом, В. В. Виноградов определил (применительно к Житию Аввакума) как «эмоциональный диссонанс».[30] В соответствующих случаях этот термин далее будет употребляться и нами.

Выше были изложены основные результаты стилевого анализа клюевской прозы. Их совокупное рассмотрение приводит к неизбежному заключению: характерные черты поэтики древнерусской литературы действительно проявляются в прозе Клюева как типические приметы его индивидуального стиля. Казалось бы, это обстоятельство должно было непременно повести к архаизации клюевского прозаического текста, что серьезно затруднило бы его читательское восприятие.[31] Однако в большинстве случаев статьи поэта воспринимаются как сочинения несомненно оригинальные и жизнеспособные, поражающие своей внутренней свободой даже при сугубой традиционности исполнения.

В этой связи вновь вспоминаются клюевские слова о том, что литература Древней Руси «осолила» его «до преисподних глубин *духа* и песни». Сам поэт поставил здесь на первое место «дух» (в значении — «мироотношение», «мироощущение», «мировоззрение»). «Песня» же (творчество), по сути, произрастает из «духа» (мировоззрения), и именно в их органической взаимосвязи — причина

---

[24] Подсчет выполнен на основе составленного нами частотного словаря прилагательных и причастий, употребленных Клюевым в сочинениях 1917—1921 годов (см. Приложение).

[25] *Клюев Н.* Песнослов. Ковчежец вторый. [1917]. — ИРЛИ, ф. 428, оп. 1, ед. хр. 136, л. 53, 64 и др. Рукопись датируется по письмам Клюева к М. В. Аверьянову (там же, ед. хр. 49).

[26] Подсчитано с помощью частотного словаря существительных и имен собственных, употребленных в этих произведениях (см. Приложение).

[27] См.: *Базанов В. Г.* «Гремел мой прадед Аввакум!» (Аввакум. Клюев. Блок).— В кн.: Культурное наследие Древней Руси. (Истоки. Становление. Традиции). М., 1976, с. 334—348.

[28] *Виноградов В. В.* О задачах стилистики. Стиль Жития протопопа Аввакума. — В кн.: *Виноградов В. В.* Избр. труды. О языке художественной прозы. М., 1980, с. 16.

[29] См. в «Красном набате»: «Проклятие, проклятие вечное этой *прожорливой* смрадной саранче, попирающей ногами кровь мучеников и насмешливо помавающей своим *поганым рылом* искупительному кресту, на котором распинается ныне красная Россия».

[30] *Виноградов В. В.* Указ. соч., с. 16.

[31] Иногда так и происходило. См., например, статью Клюева «Газета из ада, пляска Иродиадина» («Звезда Вытегры», 1919, 15 июня, № 29, с. 2—3).

lib.pushkinskijdom.ru

цельности зрелых произведений Клюева, истоки которых лежат *непосредственно* в древнерусской культуре. Вот почему Клюеву, как никому другому из писателей XX века, удалось живо воплотить в своих сочинениях многовековые традиции литературы Древней Руси.

Благодаря внутреннему единству клюевского стиля оказалось возможным не только провести весь предшествующий анализ, но и определить в итоге *стилевой критерий атрибуции*: прозаический текст заслуживает быть атрибутированным Клюеву в случае, если в этом тексте можно выделить совокупность типических примет клюевского стиля, особенно таких, как: 1) орнаментальность, создаваемая путем сочетания амплификации, синтаксического параллелизма, анафор и т. п.; 2) тенденция к абстрагированию изображаемого, сопряженная со стилистической бинарностью в различных ее проявлениях (в частности, с наличием двучленов-определений и дублетов-существительных); 3) «эмоциональные диссонансы» в отдельных смысловых комплексах текста.

Богатство и самобытность лексики сочинений Клюева, многократно отмечавшиеся еще современниками поэта, побудили нас к поиску другого атрибуционного критерия — языкового. Найти его в общем виде удалось лишь после составления и анализа уже упомянутых выше частотных словарей (см. Приложение). *Языковой критерий атрибуции* можно сформулировать так: прозаический текст заслуживает быть атрибутированным Клюеву в случае, если его лексика и лексика текстов, бесспорно созданных поэтом, однородны. Под однородностью здесь понимается сочетание заметного перекрывания лексики атрибутируемого текста (в целом) с лексикой Клюева[32] и наличия в этом тексте клюевских лексем из всех частотных зон его лексикона — т. е. от наиболее часто встречающихся слов до самых редкоупотребляемых. (Разумеется, при этом полные совокупности таких лексем из двух (или более) разных текстов могут иногда довольно сильно отличаться одна от другой по своему элементному составу — скажем, в зависимости от темы текста).

Выработанные на основе методологически объективного анализа стиля и языка Клюева, эти критерии взаимно дополняют друг друга. Ими мы и руководствовались, рассматривая анонимные (псевдонимные) прозаические сочинения, помещенные в уездной вытегорской газете. Оказалось, что некоторые из таких статей, заметок, рецензий и т. п. *удовлетворяют обоим критериям одновременно*, и потому можно уверенно говорить об их принадлежности Клюеву.

Внимательно читая публикуемые ниже тексты, можно без труда обнаружить в каждом из них характерные приметы клюевского стиля (например, анафоры, многочисленные определения-двучлены, дублеты-существительные и т. д. и т. п.). С помощью материалов к частотному словарю языка Клюева (см. Приложение) можно убедиться также и в явной языковой близости сочинений, атрибутируемых здесь поэту, к сочинениям, бесспорно ему принадлежащим. Думается, эти обстоятельства позволяют оставить за пределами статьи конкретные детали нашего атрибуционного анализа — ведь они вполне могут быть восстановлены читателем самостоятельно.

В то же время методология атрибуции требует обязательного разрешения следующего вопроса, связанного с атетезой — могла ли в сочинениях других авторов «Звезды Вытегры» иметь место стилистическая мимикрия,[33] обязанная своим происхождением клюевскому стилю? Ответ на этот вопрос оказывается отрицательным. В самом деле, среди тогдашних сотрудников газеты не было не только ни одного писателя ранга Клюева, но и вообще ни одного профессионального литератора либо журналиста, так что их зачастую более чем скромные стилистические возможности были просто несоизмеримы с цельной и самобытной стилевой системой поэта. Это положение легко проиллюстрировать на примере сочинений самого активного (и далеко не бесталанного) автора «Звезды Вытегры» — ее главного редактора с марта 1919-го по май 1921 года Александра Васильевича Богданова (1898—1925).

Юный выпускник училища судовых механиков в Петрозаводске, ставший штатным газетным работником после революции, Богданов в одной из статей самокритично и очень точно назвал себя «самоделишным публицистом».[34] Как и всякий начинающий, в своих сочинениях он не избежал прямого подражания, вольно либо невольно используя в них те или иные стилистические приемы и лексику любимых им авторов.[35] Среди последних был и Клюев, чья личность

---

[32] Скорее всего, подобное лексическое перекрывание можно квалифицировать как «заметное», если доля словоупотреблений однотипных авторских лексем, индицируемых в атрибутируемом тексте, составляет в нем не менее 60—70% от общего числа словоупотреблений аналогичных лексем. Во всяком случае, для всех текстов, атрибутируемых Клюеву, это положение соблюдается.

[33] Термин С. А. Рейсера. См.: *Рейсер С. А.* Палеография и текстология нового времени. М., 1970, с. 225.

[34] Вытегорская коммуна, 1919, 5 марта, № 17, с. 3 («Вытегорская коммуна» — название уездной вытегорской газеты в марте 1919 года).

[35] Богданов нередко упоминал их. Это Ибсен, Гамсун, Леонид Андреев, Достоевский, русские символисты и др.

lib.pushkinskijdom.ru

и творчество произвели на Богданова очень большое впечатление.[36] Однако стилевое влияние поэта на писания молодого автора свелось лишь к заимствованию Богдановым отдельных разрозненных примет клюевского стиля (в частности, употребления определения-двучлена), эклектически соседствующих в его текстах со стилевыми элементами, чуждыми Клюеву.[37] Применив к сочинениям Богданова (подписанным как его собственной фамилией, так и псевдонимами)[38] стилевой и языковой критерии атрибуции, выработанные на базе клюевских текстов, мы убедились, что ни одно из почти двухсот рассмотренных нами сочинений редактора «Звезды Вытегры» этим критериям не удовлетворяет, и, следовательно, Богданов «под Клюева» не писал.[39] Тем более этого не могли делать — даже при всемерном своем желании — другие авторы уездной газеты (А. М. Никонов, Д. Г. Гершанович и т. д.).

Таким образом, отсутствие стилистической мимикрии «под Клюева» в материалах, написанных его коллегами по сотрудничеству в «Звезде Вытегры» («Трудовом слове»), также подкрепляет вывод о том, что автором выявленных нами произведений, отвечающих помянутым атрибуционным критериям, является Клюев.

Ниже мы публикуем эти произведения по газетным источникам 1919—1921 годов, разделив их на три группы по тематическим признакам. Сочинения, составляющие *первую группу*, посвящены бойцам революции. Это статья «Красные орлы»[40] в честь участников 1-го Вытегорского добровольческого отряда коммунистов города и уезда, отправлявшегося на фронт, и статья памяти заместителя председателя уездного комитета РКП (б) В. А. Грошникова, павшего в бою за дело революции («Скоро будет радость»).[41]

Во *вторую группу* входят материалы, объединенные общей темой «искусство и революция». Это реплика «Музей в опасности»,[42] заметки о поэтах (Есенине, Ширяевце, Кириллове и Клюеве), предваряющие публикации их стихотворений на страницах газеты,[43] и выступление на уездном съезде учителей.[44] Заметки о Ширяевце и Кириллове содержат некоторые детали их биографий, знать которые в Вытегре мог только Клюев, находившийся с этими поэтами в дружеских отношениях.[45] Этот внетекстовой фактор, безусловно имеющий атрибуционное значение, является дополнительным аргументом в пользу того, что заметки о поэтах написаны Клюевым. Что касается «Слова о ценностях народного искусства», то, хотя Клюев действительно выступал с ним перед учителями 14 января 1920 года, газета поместила (спустя полмесяца) не само выступление, а его изложение, ибо печатный текст завершался фразой: «Так говорил родной поэт наш проникновенно — вещий Клюев». Поэтому «Слово» было подвергнуто стилистически-языковому анализу наравне с остальными представленными здесь сочинениями. В результате оказалось, что этот текст также полностью удовлетворяет вышеупомянутым атрибуционным критериям.

Третью группу образуют отзывы о спектаклях, шедших на вытегорской сце-

---

[36] См. об этом: *Богданов А.* 1) Вечер памяти Маркса. — Известия Олонецкого губернского исполнительного комитета Советов крестьянских, рабочих и солдатских депутатов, 1918, 25 мая (12 мая ст. ст.), № 89 (148), с. 4; 2) Пророк нечаянной радости. (Творчество Н. Клюева). — Там же, 1918, 26 мая (13 мая ст. ст.), № 90 (149), с. 3; 3) Петрозаводск, 31 октября. — Там же, 1918, 31 окт., № 217, с. 2, и др.

[37] См., например: *Богданов А.* Голодные души. — Звезда Вытегры, 1919, 31 авг., № 59.

[38] «Хмурый», «Семен Вечерний», «Анна Южная» и др. Принадлежность их Богданову раскрыта в воспоминаниях его сестры А. В. Богдановой (в записи М. П. Дмитриевой). — Фонды Вытегорского РКМ.

[39] Скорее всего, он отталкивался от клюевского стиля сознательно; так, к 1922 году он ощущал стиль своих писаний как «футуристический» (письмо к П. Плюснину. — Архив Карельского филиала АН СССР, ф. 18, оп. 1, ед. хр. 11. Цит. по фотокопии, хранящейся в фондах Вытегорского РКМ).

[40] Звезда Вытегры, 1919, 28 мая, № 23, с. 1; без подписи.

[41] Там же, 18 дек., № 106, с. 1; статья помещена в траурной рамке (без подписи).

[42] Там же, 15 июня, № 29, с. 4; без подписи.

[43] Там же, 7 сент., № 62, с. 4; без подписи. Мы рассматриваем эти заметки как единый текст, так как они вместе с публикуемыми стихами занимают всю страницу, которая имеет «шапку» — «Поэты Великой Русской Революции».

[44] Там же, 1920, 29 янв., № 12 (123), с. 2—3. Заголовок: «Слово Клюева о ценностях народного искусства».

[45] Ср.: «Спасибо Клюеву за хорошее мнение обо мне. Мы с ним переписываемся, и его советы настоящий клад для меня» (из письма А. Ширяевца к В. С. Миролюбову от 19 сентября 1914 г. — ИРЛИ, ф. 185, оп. 1, ед. хр. 1265, л. 12 об.); «В это время (в 1918 году, — *С. С.*) произошло мое знакомство с поэтом Н. Клюевым, горячие споры и стихи Клюева, посвященные мне» (*Кириллов В.* Автобиография. — В кн.: Пролетарские поэты первых лет Советской эпохи. М., 1959, с. 522. (Библиотека поэта, большая серия)).

lib.pushkinskijdom.ru

не в 1921 году, и другие материалы, так или иначе представляющие Клюева как театрального рецензента (о работе поэта в этом жанре до сих пор не было известно).[46] Первым здесь публикуется отклик на спектакль «Девушка с фиалками»,[47] — единственное из публикуемых здесь произведений, для которого оказалась возможной документальная атрибуция Клюеву. Помимо прозрачного псевдонима сохранился черновой автограф этого отзыва[48] — прямое доказательство авторства поэта. Затем идут: рецензия «„Казнь". Пьеса Ге»,[49] заметка «Питерские просветители и утешители. (Концерт агиттруппы Водотранспорта)» и рецензия «„Обыватели". Комедия В. Рышкова. Спектакль 21 июля», напечатанные одновременно,[50] отзыв о спектакле «Всех скорбящих. Воскресенье, 28 августа»[51] и, наконец, заметки «Юбилей Н. В. Извольского» и «Концерт в Пролетклубе».[52]

Отметим следующий косвенный внетекстовой фактор: за исключением отзыва о спектакле «Казнь», все остальные публикуемые в этом разделе рецензии и заметки появились в печати, когда А. В. Богданов, бывший не только редактором, но и основным театральным рецензентом уездной газеты, находился в отъезде (его не было в Вытегре с начала июня по начало октября 1921 года).[53]

Очевидные опечатки в текстах исправлены без оговорок; авторская пунктуация практически сохранена.

I

Красные орлы

Слетелись красные орлы. Дружной стаей на огненный зов солнца мчатся они оборонять свое родное гнездо — Коммуну.

Слышат черные пропасти буйный, битвенный клекот, свист бесстрашных, могучих крыльев, и содрогаются они, скликают волчьим воем свою окаянную рать для последнего, судного боя.

Сыны солнца — орлы, и кровожадное волчье стадо — вот два непримиримых лагеря, на которые раскололась сейчас вселенная.

Кто победит?

Один лагерь залит ослепительными лучами всемирного солнца истины, радости и счастья, золотые трубы поют в нем и орлиной, пылающей кровью окроплены святые знамена.

Другой — кромешный, как ад, окутан черной, клубящейся тучей, и волчий замогильный вой, смешанный с трупным гнойным ветром, виснет и кружится над этим проклятым становищем. . .

Слетелись красные орлы.

Дети солнца. Наши желанные, кровные братья.

Отборный, бесценный жемчуг родимой земли.

И этот слет видит сегодня, всегда серая и убогая, отныне же трижды блаженная Вытегра.

Коммунары уходят на фронт.

Обнажайте головы!

Опалите хоть раз в жизни слезой восторга и гордости за Россию свои холопские зенки, вы — клеветники и шипуны на великую русскую революцию, на солнечное народное сердце!

Дети весенней грозы, наши прекрасные братья вступили в красный, смертный поединок.

Солнце приветствует их!

Вселенная нарядилась в свои венчальные одежды.

Мы кланяемся им до праха дорожного и целуем родную, голгофскую землю там, где ступила нога коммунара.

Радуйтесь, братья, — земля прощена! Радуйтесь славе всемирной, радуйтесь трепету ясных знамен!

Смертию смерть победим!

Скоро будет радость

На Нарвском фронте
24 ноября убит тов. председателя Вытегорского Уездного Комитета Р. К. П.

Василий Александрович Грошников

Скоро будет радость — какие безумные слова в наши жуткие дни! Кругом такая бурная ночь, так все сердца утратили всякую опору, утеряли все пути, и носится жизнь в каком-то небывалом зловещем вихре, под которым как будто гибнет все лучшее, что было добыто в течение долгих веков. Во всем мире слышен треск разрушающейся жизни. И сердце спрашивает себя: «Не задавили ли обломки самую жизнь, „семя" жизни, которое, может быть, не пробьется наружу новыми сильными всходами?»

---

[46] Выражаю свою искреннюю признательность Т. М. Ельницкой, без советов которой было бы невозможно осуществить реальный комментарий к этой группе текстов.

[47] Трудовое слово, 1921, 6 авг., № 85, рубрика «Наш театр», под псевдонимом «Веюлк». Заголовок «Среда, 3-го июля» — очевидная опечатка (вместо «июля» нужно «августа»).

[48] ГЛМ, ф. 99, ед. хр. 19 (№ Р97). Описано как «[очерк], без конца». На самом деле автограф рецензии (с названием рубрики «Наш театр» как заголовком) сохранился полностью.

[49] Трудовое слово, 1921, 14 апр., № 40; без подписи.

[50] Там же, 23 июля, № 80; без подписи.

[51] Там же, 1 сент., № 95; под псевдонимом «Неграмотный».

[52] Там же, 15 сент., № 101; без подписи.

[53] Там же, 4 июня, № 60, и 11 окт., № 112.

lib.pushkinskijdom.ru

Но радость стоит у порога. Такая солнечная, несказанная, что душа почти не в силах ей верить.

И пока род лукавый и прелюбодейный знамения ищет,[54] для нас — коммунистов не может быть иного знамения, кроме цены пролитой братской крови.

Крови искупительной, крови неприступной, крови неприкосновенной.

И вот еще кровь — молодая, неподкупная, огненная.

На Нарвском фронте убит товарищ Василий Александрович Грошников. В красном кругу Вытегорской коммуны разбито лучшее, алмазное звено.

Брат наш любимый опочил навеки.

Кровь его на нас и на детях наших. . .[55] Она — залог грядущей красной радости. Коммунисты, будьте достойны огненной чаши!

Воистину победим! Воскреснем!

II

Музей в опасности

Каждому мало-мальски грамотному человеку стыдно за животное в «галифе», которое, наевшись желудей (досыта, до отвала) с золотого дуба Коммуны, продравши глаза, начинает подрывать у дуба-кормильца его червонные корни.

Искусство — это корни жизни, та драгоценная капля, в которой отражается Красное Солнце истории, сердце родного народа. К ужасу и возмущению, мы узнаем, что какие-то развязные молодые люди устроили меблирашки в нежном, овеянном поэзией 18-го века доме купцов Маниных,[56] предназначенном стать музеем, тихим пристанищем всего, что было прекрасного в былой России, всего, в чем запечатлены пути народного духа.

Слишком дорого приходится расплачиваться нашей революции за вольное и невольное попрание родной красоты, которого никогда не простит народ и которое никогда не остается неотомщенным.

Это должны зарубить себе на носу не по разуму усердные в революции молодые люди.[57]

Поэты Великой Русской революции

Сергей Есенин

Поэт — юноша. Вошел в русскую литературу, как равный великим художникам слова. Лучшие соки отдала Рязанская земля, чтобы родить певучий лик Есенина.

Огненная рука революции сплела ему венок славы, как своему певцу.

Слава русскому народу, душа которого не перестает источать чудеса даже средь великих бедствий, праведных ран и потерь!

Александр Ширяевец

Сын каменщика с Нижнего Поволжья.[58] Два—три года как стал известен своими нехитрыми песнями, звонко сложенными, затаившими в себе нечто от красных песельников Степана Разина, удалых разгулий великой русской реки.

Владимир Кириллов

Юный питерский рабочий из крестьянской семьи Смоленской губернии, нужды ради отданный в ученье в подвал к сапожнику, 17 лет от роду сосланный «за политику» в Вологодские края.

---

[54] *Матф.*, 12, 39, с перестановкой слов (в исходном тексте: «. . .ищет знамения»).

[55] *Матф.*, 27, 25. Употребление скрытых цитат из писания также унаследовано Клюевым от его древнерусских предшественников (ср.: *Лихачев Д. С.* Указ. соч., с. 106).

[56] Бывший дом купца М. Т. Манина (современный адрес: Вытегра, пр. Ленина, 56) является памятником архитектуры первой трети XIX века. См. его внешний вид и архитектурную характеристику в кн.: *Рыбаков А.* Устюжна. Череповец. Вытегра. (Архитектурно-художественные памятники). Л., 1981, с. 162—163, 165. По словам А. А. Рыбакова, этот дом «до сих пор является украшением главной улицы Вытегры» (с. 165).

[57] Вытегорский уездный отдел по народному образованию принял 13 ноября 1918 года постановление об организации в Вытегре естественно-исторического музея (ЦГА Карельской АССР, ф. 28, оп. 1, ед. хр. 22/170, л. 88, п. 65). Очевидно, реплика Клюева появилась в печати, когда решался вопрос, какое же помещение отдать музею. Старожил Вытегры Н. Д. Перуанская вспоминает: «С 1918 г. музей местной фауны некоторое время был при реальном училище. Но. . . решили музей отделить от корпусов училища и его поместили по проспекту Ленина (д. № 56) (т. е. в бывшем доме Манина, — *С. С.*)» (*Перуанская Н. Д.* Справка о деятельности реального училища и о создании музея в г. Вытегре (1972). — Фонды Вытегорского РКМ). Судя по этому сообщению, здесь свою роль сыграла и настоящая заметка Клюева.

[58] «Я родился в 1887 г. в с. Ширяеве-Буераке, Симбирской губернии — одном из живописнейших мест на Волге. . . В 1897 г. . . .отец открыл свое маленькое дело — торговлю камнем» (*Ширяевец А.* Автобиография. — ИМЛИ, ф. 29, оп. 2, ед. хр. 1, л. 1). Село Ширяево (ныне Куйбышевской обл.) находится в Среднем Поволжье.

lib.pushkinskijdom.ru

Истинный и единственный в настоящее время выразитель городской рабочей жизни. Поэт бедных людей, их крестного пути в светлую страну социализма.

Николай Клюев

Ясновидящий народный поэт, приковавший к себе изумленное внимание всех своих великих современников.

Сын Олонецких лесов, потрясший словесным громом русскую литературу. Рабоче-крестьянская власть не преминула почтить Красного баяна, издав его писания наряду с бессмертными творениями Льва Толстого, Гоголя и т. п.

Слово о ценностях народного искусства

Думают, подозревают ли олончане о той великой, носящей в себе элементы вечности, культуре, среди которой живут?

Знают ли, что наш своеобразный бытовой орнамент: все эти коньки на крышах, голуби на крыльцах домов, петухи на ставнях окон — символы, простые, но изначально глубокие, понимания олонецким мужиком мироздания?

Чует ли учительство, по самому положению своему являющееся разъяснителем ценностей, чувствует ли оно во всей окружающей, подчас ничего не говорящей непосвященному, обстановке великие непреходящие ценности искусства?

Искусство, подлинное искусство, во всем: и в своеобразном узоре наших изб («На кровле конек есть знак молчаливый, что путь так далек»),[59] и в архитектуре древних часовен, чей луковичный стиль говорит о горении человеческих душ, подымающихся в вечном искании правды к небу.

Как жалки и бессодержательны все наши спектакли-танцульки перед испокон идущей в народе «внешкольной работой», великим всенародным, наиболее богатым эмоциями, коллективным театральным действом, где каждый зритель — актер, действом «почитания мощей».[60]

Искусство, не понятое еще миром, но уже открытое искусство, и в иконописи, древней русской иконописи, которой так богат Олонецкий край.

Надо только понять его. Надо уметь в образах неизвестных забытых мастеров найти проблему бытия, потайный их смысл, надо уметь оценить точность и старательность работы художника.

Надо быть повнимательней ко всем этим ценностям, и тогда станет ясным, что в Советской Руси, где правда должна стать фактом жизни, должны признать великое значение культуры, порожденной тягой к небу, отвращением к лжи и мещанству, должны признать ее связь с культурой Советов.

Учительство должно оценить этот источник внутреннего света по достоинству, научить пользоваться им подрастающее поколение, чтоб спасти деревню от грозящей ей волны карточной вакханалии, фабрично-заводской забубенности и хулиганства. . .

Здесь вокруг нас на каждом шагу спутниками нашей жизни являются великие облагораживающие душу ценности.

Надо их заметить, понять, полюбить, надо привить культ к ним.

III

Среда, 3-го <августа>

Фиалки цветут недолго — от первой проталинки до первого жаворонка.

Как они живут и гибнут, знают лишь апрельские звезды.

Фиалки — души человеческие, распускаются только в лиловые зори апреля.

Зеленый май, маковый и сладострастный июнь, ржаной смуглый июль и румяный здоровяк[61] август — уже не их пора.

Непомерный труд выразить поэзию фиалок на глухой, полутемной сцене пропащего городишка. Но любящие преодолевают глухоту и тьму.

Вечер в среду пахну́л на нас фиалковым холодком подлинного актерства, доказал, как тоскуют по чуду, по красоте лицедеи «Нашего театра».

Из пошлой, купеческой «небели», из табачных занавесей, некогда реквизнутых для нужд театра от местных лабазников, Годунов,[62] при радении, создал

---

[59] Цитата из стихотворения Клюева «Есть горькая супесь, глухой чернозем. . . » с заменой слова «наш» на слово «так».

[60] Имеется в виду известный церковный праздник перенесения мощей (см., например: Старообрядческий церковный календарь на 1960 год. М., с. 5, 10, 17, 21 и др.).

[61] Восстановлено по автографу. В печатном тексте — «здоровьем».

[62] Годунов (настоящая фамилия — Лошаков) Иван Яковлевич (1881? — 1935 или 1936) — актер и режиссер. Сценическую деятельность начал в 1907 году в Театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской под руководством В. Э. Мейерхольда (письмо И. Я. Годунова к В. Э. Мейерхольду. — ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1393). Позднее играл на провинциальных сценах. В вытегорской труппе был не только актером, но и главным режиссером («Трудовое слово», 1921, 7 июня, № 61, с. 2). Предположительные сведения о датах его жизни сообщены А. П. Розиной (Одесса). Псевдонимы Годунова и других актеров труппы раскрыты по картотеке Русского Театрального Общества (далее сокращенно: карто-

lib.pushkinskijdom.ru

мираж уюта, характерную картину жилища тонкой, одухотворенной артистки, чем (так! — *С. С*) и была в этот вечер Самсонова.[63]

Еще недавно какой-то малый брякнул, что Годунов и Самсонова — пара, что они не перешагнут чиновника Рышкова.[64] От большой образованности чего к языку не льнет.

Но спасибо Самсоновой, спасибо Годунову, Пановской, Извольскому [65] за радость пережитого в «Девушке с фиалками».[66]

В гнойном вытегорском житии что найдешь лучше!

Милые наши актеры, порадуйте нас и в будущем, чтоб не завоняли мы вовсе, копошась в теплой жиже обыденности под крылышком нашей разлюбезной Вытегры.

Ах, фиалки, фиалки! Осыпать бы вами Самсонову в сцене объяснения с Годуновым (I акт), поднести бы вас, серебристых от лесной росы, Пановской, сочному Извольскому!

Но теперь уже август. Август в Советской России, и голодная осень глядит через прясло.

«Казнь». Пьеса Ге

Из ржавого гвоздя не сваришь киселя.

Но вчера мы видели чудо: из старого, выгнутого временем, расплющенного пролетарским молотом гвоздя — пьесы Ге «Казнь» [67] был сварен нашей комедийной артелью расчудеснейший кисель.

Был ли он ядрен, народен — это когда-нибудь и в другом месте, а все-таки в та-

---

тека РТО), хранящейся в Научной библиотеке ВТО (Москва).

[63] Самсонова (настоящая фамилия — Дрыжакова, в замужестве Кранерт) Евгения Леонидовна (1881—1943?) — известная провинциальная актриса. Играла на сценах городов Гродно, Орла, Киева, Красноярска, Новгорода, Воронежа, Вологды и др. (картотека РТО). Театральные рецензенты тех лет в целом одобрительно отзывались о ее игре (см., например: *Малюченко Г. С.* Театральный Воронеж (1914—1917). Воспоминания. — ЦГАЛИ, ф. 1337, оп. 4, ед. хр. 23, л. 123, 128, 130). На вытегорской сцене была ведущей актрисой труппы. Дата рождения установлена по материалам фонда Рижского податного управления (ЦГИА Латвийской ССР, ф. 1394, оп. 1, д. 1932, л. 90). Дата кончины приводится предположительно по сведениям невестки актрисы Е. Н. Кранерт (письмо Е. Н. Кранерт автору настоящей статьи от 23 июня 1982 года).

[64] Рышков Виктор Александрович (1863—1926) — русский драматург. Речь идет об анонимной рецензии на постановку его пьесы «Обыватели» на вытегорской сцене (см. прим. 50). Автором этой рецензии также был Клюев, ибо ее текст (см. его ниже) полностью удовлетворяет и стилевому, и языковому критериям нашей атрибуции (отметим в нем, в частности, характерные дублеты-существительные «манишка — идол», «рóзваленьдиван», «руки-безмен», а также создающие эмоциональный диссонанс слова и образы «Вонючкины», «мертвяк», «зенки» и т. п.). Причина, почему здесь Клюев отводит от себя авторство указанной рецензии, очевидна — не поступаясь принципиальными соображениями, поэт в то же время хотел предупредить или смягчить возможное обострение личных отношений между ним (как рецензентом) и актерами.

[65] Пановская Панна (псевдоним; в замужестве — Лошакова Прасковья Семеновна (?)). Родилась в 1902 году (письмо И. Я. Годунова к В. Э. Мейерхольду (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1393) и свидетельство А. П. Розиной). Амплуа — инженю (письмо И. Я. Годунова). В 1929 году была в составе труппы Петрозаводского государственного театра («Жизнь искусства», 1929, № 29, с. 12). Умерла в начале 30-х годов (свидетельство А. П. Розиной). Извольский Николай Васильевич (настоящие фамилия и имя — Кранерт Николай Вильгельм; 1865—1931) — известный провинциальный антрепренер и актер. Подробнее о его деятельности см. ниже, в заметке «Юбилей Н. В. Извольского», а также в мемуарах Г. С. Малюченко (прим. 63). Дата его рождения установлена по материалам фонда податного управления (ЦГИА Латвийской ССР, ф. 1394, оп. 1, д. 1932, л. 90), а дата кончины — по материалам Леноблгорархива ЗАГС (архивная справка № 1210 от 25 ноября 1982 года).

[66] «Девушка с фиалками» («Барышня с фиалками», «Кулисы») — мелодрама Т. Л. Щепкиной-Куперник (1874—1952). Современный исследователь пишет: «В этой изящной пьеске был мотив чеховской „Чайки“: главная героиня, актриса Лесновская. . . говорит о зависимости таланта художника от жизненных невзгод» (*Альтшуллер А. Я.* Александринский театр. — В кн.: Русская художественная культура конца XIX—начала XX века (1908—1917). Кн. третья. Зрелищные искусства. Музыка. М., 1977, с. 100). В вытегорской постановке главные роли исполняли: Лесновская — Е. Л. Самсонова; адвокат Нерадов — И. Я. Годунов; антрепренер Пороховщиков — Н. В. Извольский; «девушка с фиалками» Нелли Чемезова — П. С. Пановская.

[67] Ге Григорий Григорьевич (1867—1942) — русский актер и драматург. Мелодрама «Казнь» опубликована в 1897 году. Была одной из самых репертуарных до революции пьес. Замечание о «пролетарском молоте», скорее всего, связано с отзывом об этой пьесе на страницах одного из пролеткультовских изданий. Этот отзыв пока не разыскан.

lib.pushkinskijdom.ru

раканьем вытегорском житьишке Осоргина[68] и Годунов радость большая.

Наши обывательские, подвздошные и нутряные чирьи пластырем-радостью и лечить.

Кому-кому, а Осоргиной—Рославлевой первый блин.

Годунову же писаная ложка к киселю — игре сладкой и упоительной.

Есть в Осоргиной дрожжи — большое понимание себя и подмостков.

Есть в Годунове яркость, налива какая-то разноцветная, что-то от русской ярмарки, хорошо обтесанное долгой выучкой, перетертое терками личной душевной муки, актерским крестоношением.

Тараканы разных мастей, до пуги[69] набившие в вечер «Казни» вытегорский потешный терем, долго не забудут пурпурового гиппанца — Годунова, того, как он целовал письмо старушки-матери и говорил о родном далеком домике, увитом пиренейским виноградом (это весьма трудно выразить публично); Осоргину — ее волчьего, стальным холодом пронзающего душу рыдания.[70]

Будем радоваться об искусстве.

Питерские просветители и утешители

(Концерт агиттруппы Водотранспорта)

Приблизительно с полудня 20 июля среди наших театральных завсегдатаев-тараканов началось необычное волнение. Прибыла агиттруппа петроградских государственных артистов. . . Очередной спектакль в театре отменен. . . Повалили посмотреть и поучиться, а в результате недоуменно развели руками, да так и порешили, что выступавшие гости просто-напросто. . . расклеивали в Питере театральные афиши.

Вытегоров на мякине не проведешь. Они по достоинству оценили эту «труппу братьев Зайцевых»,[71] нагло совавших в нос публики свои питерские родословцы.

Правда, в их чахлой программке было два очень удачных агитационных номера, но они потонули в невыразимых перлах красноречия зав-гос-агит-пароходом, бессвязно говорившего о продналоге с горячечным жаром, выдавшим поверхностное знакомство оратора с сущностью темы.

Приходится дивиться, что в момент разрухи транспорта, в момент великого бедствия в Поволжье, кто-то и где-то находит лишние пароходы, на которые сажают людей, без сомнения, больше занятых заботами о легком жирном пайке, чем о действительном просвещении темной народной массы.

«Обыватели». Комедия В. Рышкова

Спектакль 21 июля

Рышков — писатель вовсе не рыжий, не попка с орешком, и пьеса его «Обыватели»[72] — орех, и по нынешним временам каленый.

Нужно бы скорлупу с мякоти очищать с треском, ибо скорлупа и есть обывательщина, удавленник в сюртуке, в наитоскливейшей манишке, погасившей свет жизни подобно чугунной плите на могиле. Но обывателю манишка — идол, знамя всесветного мещанства, такого тепленького, с женой — своей посудиной, с дипломом докторским на право отращивать себе брюшко и на почетное место в кладбищенской ограде с казенной надписью: «Здесь покоится тело раба божия титулярного советника Моппы Моповича Вонючкина».[73]

Нужно бы скорлупу с рышковского ореха очищать с треском, помазать вытегоров по усам соком обывательщины: нате, мол, поглядите и восчувствуйте, не будьте Вонючкиными в сюртуках и визитках.

Ничего подобного в комедийстве наших актеров, как мы ни таращили зенков, не усмотрели.

Запомнили розвалень-диван в квартире столичного доктора (пусть режис-

---

[68] Осоргина—Рославлева Павла Порфирьевна — провинциальная актриса. Играла в Смоленске, Туле, Перми, Одессе, Астрахани, Тюмени и др. городах. Амплуа — молодая и сильная героиня (картотека РТО). Работала в вытегорской труппе прежде Самсоновой (не летом 1921 года, а в осенне-зимний сезон 1920/1921 года). Даты ее жизни установить не удалось. В пьесе Ге исполняла главную женскую роль кафешантанной певицы Кэт.

[69] «До пуги» (от слова «пуга» в значении «тупик», «закоулок») — до отказа.

[70] Речь идет о последней картине пьесы. И. Я. Годунов играл в ней главную мужскую роль «испанско-французского певца и танцора» Годды.

[71] Саркастическая переадресовка названия пародийной интермедии «Хор братьев Зайцевых», созданной в Интимном театре (Петроград) артистом Иваном Вольским. Премьера интермедии состоялась в середине ноября 1916 года («Театр и искусство», 1916, 20 ноября, № 47, с. 947—948). Номер с большим успехом шел в театре по февраль 1917 года. В то время Клюев как раз бывал в Петрограде.

[72] Роли в этом спектакле на вытегорской сцене исполняли: доктор Неустроев — И. Я. Годунов; Вера Павловна, его жена — Н. К. Чарская; Щеголев Павел Петрович, его друг — В. А. Николаев; Ознобишина Валентина Юрьевна — Е. Л. Самсонова. Об авторе пьесы см. прим. 64.

[73] Этот собирательный образ, по-видимому, имеет литературное происхождение, установить которое мы пока не смогли.

lib.pushkinskijdom.ru

серу икнется) больше тех, кто на нем сидел; телефон на столе [74] — больше, чем Чарскую, актрису по случайности; стулья и столы на первом плане сцены, отчего актеры кажутся без ног, двигаясь за ними; ненужного мертвяка Николаева [75] с басом, как лошадиный овод, и с руками-безменом. И ведь дал же бог развязности людям с таким золотом лезть на сцену, учить народ пониманию красоты!

Самсонова и Годунов — пара; далеко не уйдут, не перешагнут по таланту Рышкова.[76] За большое возьмутся — поблекнут, как листья осенние, листья печальные,[77] и особливо если обзабудутся, что театр ныне мужицкий, а не обывательский.

«Всех скорбящих» [78]

Воскресенье, 28 августа

Если бы плясало морское солнце в окне домика пастора, если бы веяло крыльями чаек за его стенами, если бы дверь в церковь была бы одета «страшной святостью веков»,[79] хотя бы намеком на поэзию, если бы Годунов не был так вял и тяжел в движениях (ему, вероятно, неизвестно, что вялость и тяжесть у безбрачных католических священников считается дурным признаком), если бы Самсонова в данном случае поучилась у юного Кранерта [80] играть на полутенях, разламывая и срывая самые сильные слова с высоких нот на бархатный шелест сердца, на хрустальный колокольчик, что должен звенеть под ложечкой у каждого истинного актера, — спектакль «Всех скорбящих» был бы поразителен по новизне, по содержательности, по самой ударной гамме.

Юный Кранерт. Всякий в его роли выскочил бы на сцену «унтером с крейсера „Рюрик“»,[81] но один матросский воротник поверх обветренной кожаной чуйки родил чувство рыбачьей тресковой шхуны.

В этом высокохудожественном мотиве, в придачу к юношеской шкиперской бородке, было больше поэзии и таланта, чем в целых картинах пьесы.

Подлинностью и уверенной игрой веяло от фигуры пономаря [82] с корзиной гробовой щепы, от его парика цвета свежей могильной земли.

«Всех скорбящих» — пьеса, нужная в наши злые дни, она полна чистых слов и прекрасных устремлений.

Юбилей Н. В. Извольского

В пятницу 16 сентября в нашем театре состоится спектакль по случаю исполнившегося 35-летия непрерывной сценической деятельности актера и режиссера Николая Васильевича Извольского. Свою сценическую деятельность, после окончания Московского театрального училища, Н. В. начал под режиссерством известного А. А. Яблочкина, в антрепризе М. В. Лентовского.[83] Работа в качестве актера его не удовлетворила; он мечтал о серьезной самостоятельной режиссерской работе, и вот в 1891 г. Н. В. направляется в Вену в академию искусств и там под руководством проф. Келлера (известного трагика и режиссера) [84] заканчивает свое художественное образование. Н. В. работал и в столицах, работал и в провинции. Он исколесил всю матушку Россию вдоль и поперек, не исключая Кавказа, Сибири, Дальнего Востока

[74] Описание декорации первого действия комедии (ср. с самим текстом пьесы: *Рышков В. А.* Обыватели. СПб., 1909).

[75] Биографических сведений о Н. К. Чарской и В. А. Николаеве, выступавших на вытегорской сцене во второстепенных ролях, обнаружить не удалось.

[76] Ср. прим. 64.

[77] Это, скорее всего, цитата; ее источник пока не разыскан.

[78] Драма Г. Хейерманса (Гейерманса) (1864—1924). Главные роли в этом спектакле исполняли: пастор Нансен — И. Я. Годунов; Рита — Е. Л. Самсонова; муж Риты — Ю. Н. Кранерт. В начале рецензии в общих чертах представлена обстановка первого действия спектакля.

[79] Это цитата из стихотворения А. Блока «Бегут неверные дневные тени...» (*Блок А.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М.—Л., 1960, с. 156).

[80] Кранерт Юрий (Георгий) Николаевич (1902—1967) — советский актер и режиссер. Сын Н. В. Извольского и Е. Л. Самсоновой. В ранней юности участвовал в гражданской войне — был красноармейцем, демобилизован в 1921 году и в том же году вместе с родителями работал в театрах Новгорода и Вытегры. В конце 20-х — начале 30-х годов был организатором Вологодского ТЮЗа. Затем в основном работал в ленинградских театрах (в конце жизни — в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской).

[81] Скорее всего, здесь имеется в виду действующее лицо какой-то другой пьесы, пока нами не разысканной.

[82] Точнее — псаломщик Лангебир. Об исполнителе этой роли в вытегорском спектакле сведений нет. Вероятнее всего, это был Н. В. Извольский.

[83] Речь идет о сезоне 1890/1891 года в московском театре «Скоморох». Яблочкин Александр Александрович (1821—1895) — известный русский актер и режиссер. Лентовский Михаил Валентинович (1843—1906) — артист драмы, режиссер и один из самых известных русских антрепренеров был фактическим (а не юридическим) руководителем театра «Скоморох» (См.: *Дмитриев Ю. А.* Михаил Лентовский. М., 1978).

[84] В 1891 году при венском «Бургтеатре» существовала театральная школа, реорганизованная в Венскую академию музыки и изобразительного искусства лишь в 1909 году. О каком Келере (Келлере) идет речь, установить не удалось.

lib.pushkinskijdom.ru

(между прочим, он первый привез труппу на остров Сахалин).[85]

Немало было сделано Н. В. за этот долгий срок для русского театра; немало актеров под его режиссерством стало украшением русской сцены.

Для своего юбилея Н. В. ставит бессмертную комедию Н. В. Гоголя «Ревизор», в которой он выступит в роли городничего.

Многотруден актерский путь Н. В. Но мы, вытегоры, изумлены непреходящей молодостью этого оборотня сцены. Важный генерал или работник из «Власти тьмы» — Извольский сочен и мальчишески свеж нутром.

Будьте здоровы, искренно почитаемый Н. В.! Капля вашей крови горит багряным рубином в сокровищнице русского искусства, сугубо страдного и святого в наши крестные, но и прекрасные дни.

Концерт в Пролетклубе

Свежие люди, люди из гущи обыденности, всей душой рвущиеся к свету, к красоте. Неловкое положение, неумелая, робкая речь, но за всем этим бьющая буйным ключом молодость — вот этот новый, оригинальный концерт. Была прекрасная музыка, ослепительный танец юного Ивана Черняева,[86] в каждом движении которого столько пока неосознанных вкуса, силы и влюбленности. Мы искренне любовались этой нежданной, пламенной Турцией, силой несомненного таланта перенесенной в нашу серую, дождливую Вытегру. Работайте, товарищи, не унывайте. Пострадайте за искусство, и оно сторицей воздаст вам!

Приложение

МАТЕРИАЛЫ К ЧАСТОТНОМУ СЛОВАРЮ ЯЗЫКА КЛЮЕВА

Мы составили частотные словари лексем: а) существительных и имен собственных и б) прилагательных и причастий — по сочинениям Клюева интересующего нас периода (1917—1921 годы). Для обработки были взяты лишь те тексты поэта, датировка которых этими годами не подлежит сомнению. Это 39 стихотворений из раздела «Красный рык» книги: *Клюев Н.* Песнослов, кн. 2 Пг., ЛИТО НКП, 1919; 51 стихотворение из кн.: *Клюев Н.* Львиный хлеб М., 1922; 25 стихотворений, опубликованных в периодической печати того времени либо сохранившихся в архивах;[87] 12 статей 1919 года, а также «присловье» к кн.: *Клюев Н.* Медный Кит. Пг., 1918 (на обложке — 1919) и посвящение в кн.: *Клюев Н.* Неувядаемый цвет. Вытегра, 1920. Общая длина текста составила около 26 600 словоупотреблений (из них около 15300 в стихах и около 11300 в прозе). В словарь прилагательных и причастий включались только те причастия, которые не сводятся к инфинитиву (по принципу, указанному в кн.: Частотный словарь русского языка. М., 1977, с. 17). Сравнительные и превосходные степени и краткие формы прилагательных возводились к полной форме; учитывались также субстантивированные прилагательные. Отмеченные Клюевым цитаты из других авторов, встретившиеся в прозе, в обработку не включались.

Ниже приведены списки первых (по частоте употребления) ста существительных (и имен собственных) и ста прилагательных (и причастий) в произведениях Клюева 1917—1921 годов. Цифра в скобках после слова (или группы слов) означает абсолютную частоту употребления этого отдельного слова (либо каждого слова из группы).

Существительные и *имена собственные*: народ (94); земля (84); солнце (75); сердце (67); песня (59); душа (57); слово (56); стих (53); кровь, Россия (52); брат (48); мир (вселенная) (42); жизнь (37); Русь (35); люди, человек (по 34); мать, раны (только мн. ч.) (33); изба (32); бог, лик (31); год (30); день, красота, слеза (29); сад (28); цвет, церковь (26); дух, свет (25); глаз, искусство, коммуна, небо, рука (24); гора, товарищ (23); икона, огонь, строка, час (22); ветер, голова, заря, звезда, океан, тайна (21); время, книга, поэт, судьба (20); дитя, крест, поле (19); ад, перо, сказка (18); гвоздь, город, Ленин, лицо, орел, пламя, рай, революция (17); бой, век, вода, господь, губа, дума, знамя, кит,

---

[85] Извольский играл, в частности, в Таганроге, Красноярске, Киеве и многих других городах (картотека РТО). Поездка его на Сахалин подтверждается воспоминаниями Е. Н. Кранерт (письмо автору настоящей статьи от 23 июня 1982 года). Выражаю сердечную благодарность Е. Н. Кранерт за большую помощь в разыскании биографических сведений о ее родственниках.

[86] Черняев Иван Александрович (род. в 1898 или 1899 году) — уроженец Вытегры, в то время самодеятельный пианист и танцовщик. По отзывам мемуаристов (письма автору настоящей статьи — А. П. Розиной от 11 сентября 1982 года и В. А. Соколова от 7 октября 1982 года), человек незаурядных дарований. В 30-е годы был близок к балетным кругам Ленинграда. Пользуюсь случаем поблагодарить А. П. Розину и В. А. Соколова за сообщенные сведения.

[87] Выражаю сердечную благодарность ответственному хранителю отдела рукописей ИМЛИ АН СССР Л. К. Кувановой; заведующему рукописным отделом ИРЛИ АН СССР К. Н. Григорьяну и сотруднику того же отдела А. Д. Алексееву; М. Г. Ватолиной, заведовавшей рукописным отделом ГЛМ; сотруднику Государственного центрального музея музыкальной культуры А. А. Наумову за большое содействие в работе.

lib.pushkinskijdom.ru

молот, путь, хлеб (16); гроб, конец, корабль, крылья (только мн. ч.), луна, любовь, мощи (только мн. ч)., очи (только мн. ч.), река, сын, Христос, царь (15); воздух, враг, грудь, дед, дом, коврига, место, море, мужик, птица, сон, страна (14).

Прилагательные и *причастия*: красный (91); русский (63); великий (49); народный (42); огненный (39); черный (32); железный (29); белый, родной (28); золотой, мужицкий (24); злой (22); кровавый, олонецкий, родимый (20); всемирный (19); алый, небесный (18); божий, смертный, человеческий (17); багряный, глухой, живой, лесной, новый, светлый, сладкий, солнечный (16); древний, малый, святой, старый, ярый (15); звездный, малиновый (14); голубой, избяной, словесный (13); зеленый, узорный (12); земной, молодой, пламенный (11); громовый, львиный, пылающий, седой, серый, смертельный, тресковый, царский, яростный (10); вечный, горящий, духовный, крестный, крылатый, медвежий, нетленный, певучий, песенный, последний, проклятый, пустынный, ржаной, сермяжный, татарский, теплый, церковный, чистый (9); алмазный, живоносный, запечный, индийский, каменный, мамин, мертвый, морской, потайный, праведный, священный, сердечный, соловецкий, стихотворный, хвойный (8); арабский, бумажный, всенародный, вещий, геенский, городской, дикий, карельский, книжный, колыбельный, маковый, огневой, орлиный, разный (7).

Г. С. Черемин

ОБ ОСВЕЩЕНИИ ТВОРЧЕСТВА В. В. МАЯКОВСКОГО ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКОЙ 1917—1925 ГОДОВ [1]

Время упрочения Советской власти, труднейшие годы гражданской войны и восстановления народного хозяйства явились, как известно, и периодом становления советской литературы и литературной критики. В эту пору происходит и особенно интенсивное идейно-художественное развитие Маяковского, формирование в его творчестве метода социалистического реализма.

Изучение особенностей восприятия и осмысления такого огромного явления, как Маяковский, литературной критикой этих лет важно не только в историческом, теоретическом и методологическом отношениях, но и в свете задач, выдвигаемых обострившимся противоборством идей в современном мире.

Литературный процесс послеоктябрьских лет и первой половины 20-х годов характеризуется чрезвычайной сложностью, отражавшей классовую, идейно-политическую и эстетическую борьбу того времени. Определяющее значение имело неуклонное осуществление ленинских принципов партийного руководства развитием искусства, литературы и культурным строительством, претворение в жизнь указаний В. И. Ленина, решений партии по этим вопросам; определенные исторические этапы ознаменовали здесь Письмо ЦК РКП(б) «О пролеткультах» («Правда», 1 декабря 1920 года) и резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы». В проведении партийной линии в вопросах искусства и литературы важную роль играла тогда государственная и литературно-критическая деятельность А. В. Луначарского.

Лагерь революционной, советской литературы и литературной критики включал, наряду с отдельными писателями и критиками, различные эстетические течения, объединения и группировки. В 1917—1920 годах к ним принадлежали: левый футуризм с его дальневосточной группой (до 1922 года), Пролеткульт, отколовшаяся от него «Кузница». В 1921—1925 годах возникли: Леф, напостовство, группа А. К. Воронского (составившая позднее ядро Перевала). Кроме того, активизировались имажинисты и критики, стоявшие на эстетско-формалистических позициях.

Революционному идейно-политическому и эстетическому лагерю с самого начала противостоял весьма пестрый по своему составу лагерь «старой»,[2] буржуазно-дворянской литературы; его представители либо не приняли социалистической революции, либо поначалу еще не определили своих позиций. В годы нэпа возникла связанная со сменовеховством необуржуазная литература и литературная критика.

Различные течения, объединения, группы, а также писатели и критики, стоявшие вне групп, по-разному, исходя из своих идейно-политических и эсте-

[1] В 1985 году в Ленинградском отделении издательства «Наука» выходит монография Г. С. Черемина «В. В. Маяковский в литературной критике (1917—1925)», являющаяся первым обобщающим исследованием этого вопроса. Мы публикуем итоговую главу монографии с необходимыми авторскими пояснениями и дополнениями из других глав.

[2] Термин А. В. Луначарского.

lib.pushkinskijdom.ru

тических установок, оценивали Маяковского и его творчество.

Идейно-художественное развитие Маяковского со времени Великого Октября происходило прежде всего и главным образом под влиянием революционных преобразований в стране, идей и деятельности Коммунистической партии, героических боевых и трудовых подвигов руководимых ею народных масс. Общее направление развития творчества поэта революции определялось партийной политикой в области литературы и искусства, авторитетнейшими отзывами о его произведениях В. И. Ленина, принципиальной партийной критикой футуризма, увлечений поэтов и художников крайней эстетической «левизной». Чрезвычайно важное значение имела поддержка Маяковского и его литературных начинаний А. В. Луначарским, критическая оценка им произведений поэта.

Принятые в те годы партийные решения по общим вопросам культурного строительства, развития искусства, литературы и литературной критики сыграли первостепенную роль в осмыслении творчества Маяковского, в научном изучении наследия великого поэта марксистско-ленинским литературоведением уже в позднейшие десятилетия.

В рассматриваемые исторические периоды советская литературная критика, находившаяся в стадии первоначального развития, испытывала большие трудности роста, творческого овладения теорией марксизма и ее конкретного применения к явлениям нового, революционного искусства и литературы. Становление литературной критики происходило в условиях острейшей борьбы — как против идейно и политически враждебных писателей и критиков из лагеря «старой» литературы, в целом противостоявшего революционному, так и между упомянутыми эстетическими течениями единой в идейно-политическом отношении советской литературы и литературной критики. Все это непосредственно отражалось на литературно-критических трактовках творчества Маяковского, сложность и противоречивость которых усугублялись тем, что он еще с дореволюционного времени был не только объектом литературной критики, но и, так сказать, ее субъектом, поскольку сам, являясь активным участником левоэстетических группировок, выступал также и в качестве критика, публициста и теоретика искусства. Это придавало полемике вокруг Маяковского и его творчества особую остроту. Находясь, как крупнейший поэт-революционер, в центре великих исторических событий, он, будучи деятелем левого искусства, одновременно оказывался в самом фокусе литературно-эстетической борьбы вокруг футуризма и Лефа.

Эти обстоятельства сказывались и на той роли, которую тогдашняя литературная критика играла в процессе сложного идейно-художественного развития поэта.

Мнение об огромной талантливости Маяковского было почти всеобщим — не только в революционном стане, но и среди представителей «старой» литературы. Но только В. И. Ленин и те, кто стоял на ленинских позициях в вопросах литературы и искусства, со всей ясностью и четкостью отделяли борьбу Коммунистической партии против футуризма как эстетического течения от творчества шедшего под его флагом Маяковского и других талантливых левых поэтов и художников. Суровая, принципиальная критика вождем партии футуристского в творчестве поэта, с одной стороны, одобрение и практическое использование актуального и политически правильного в его творчестве — с другой — имели определяющее значение не только для всего последующего творческого пути Маяковского, но и для его положения в литературе и советском обществе. Именно вождь партии, революционной и новаторской по самому своему существу, первым увидел и поддержал то новое и перспективное в творчестве Маяковского, что так ярко проявилось в «Прозаседавшихся». Именно Ленин отметил характерные черты этого нового — политическую правильность, своевременность, актуальность — в произведении Маяковского и использовал это при постановке важнейших партийных и государственных задач. Своим авторитетнейшим высказыванием Ленин открыл дорогу к широкому общественному признанию поэта, к восприятию его творчества народными массами как творчества, партийного в своей основе. Это отвечало начавшемуся новому этапу идейно-художественного развития Маяковского в направлении поэзии социалистического реализма, основоположником которой он стал. С этих ленинских позиций подходил к оценке Маяковского А. В. Луначарский. Выдающийся партийный и государственный деятель, ученый-марксист и литературный критик, утверждая идейную содержательность, реалистичность революционного искусства, остро критикуя футуристское в самом Маяковском, активно содействовал его творческому развитию, движению вперед, постепенному избавлению от влияний формалистической «левизны»; критик постоянно боролся за Маяковского-поэта против Маяковского-футуриста. На поэта, как видно из дискуссий между ним и Луначарским, безусловно действовала логически точная и убедительная аргументация критика. Сам блестящий полемист, Маяковский при этом по достоинству оценивал полемическое мастерство своего оппонента, ощущая на литературных диспутах, как он говорил, «когтки Анатолия Васильевича».

Высоко оценивая талант крупнейшего поэта революции, Луначарский предъявлял к нему и соответственно высокие

lib.pushkinskijdom.ru

требования. Критик органически сочетал суровую прямоту суждений о Маяковском с подлинной заинтересованностью в его творческой судьбе, с искренней доброжелательностью и постоянной заботой о поэте.

Критические оценки Маяковского и его творчества Луначарским — яркий пример высокой принципиальности, мудрой проницательности и действенности партийной критики.

В противоположность Луначарскому и некоторым другим критикам того времени, представители Пролеткульта, «Кузницы», напостовства, группы А. К. Воронского, значительной части литературных критиков, не принадлежавших к определенным эстетическим течениям и группам, рассматривали Маяковского, главным образом, как активного футуриста, затем — лефовца, исходя из этого в своих оценках творчества поэта. Тенденции в кругах пролетарских писателей и критиков к сближению на общей идейной платформе с творческой частью Лефа встречали деятельную поддержку со стороны Маяковского (соглашение между Лефом и МАПП в ноябре 1923 года). Но поэт решительно выступал против догматизма и «комчванства» напостовцев.

В том, что литературная критика той поры в целом оказалась не в состоянии подойти к оценке творчества Маяковского по существу, сыграли свою отрицательную роль и ее идейно-теоретическая незрелость, приверженность большинства тогдашних критиков (многие из которых считали себя марксистами) вульгарному социологизму и другим ненаучным концепциям, и сектантские тенденции в эстетических течениях, и узкие интересы групповой борьбы.

Противоречивой была роль футуристской, затем лефовской литературной критики. Коммунистическая партия поддерживала Маяковского в его усилиях объединить лучшие силы левого искусства и направить их творчество на содействие строительству новой жизни, одобрила создание журнала «Леф» как органа одного из отрядов революционного искусства. Соратники Маяковского по левым эстетическим группировкам выступали вместе с ним в литературной борьбе, защищали поэта от нападок литературных противников, пропагандировали его творчество. Однако сторонники футуризма, провозглашавшие это течение единственно подлинно революционным и пролетарским, интерпретировали творчество Маяковского как футуристское, рекламировали его как достижение футуризма. Таким образом, искажалась историческая перспектива, а общественный и литературный авторитет поэта революции использовался для утверждения по существу чуждых ей эстетических принципов. Это противоречие с наибольшей отчетливостью видно на примере дальневосточного левого футуризма — группы, сложившейся вокруг журнала «Творчество» (Владивосток, 1920; Чита, 1921). Сам Маяковский, отстаивая и пропагандируя левоэстетические концепции, принимал на себя основной полемический огонь всех выступавших против них литературно-критических сил.

Литературные противники и прямые недруги Маяковского (вроде Л. Сосновского) использовали партийную критику футуризма для дискредитации поэта. На этом же спекулировали в своих нападках на Маяковского и некоторые литераторы, враждебные Советской власти.

Представители «старой», буржуазно-дворянской и близкой к ней литературы и литературной критики (из журналов «Вестник литературы», «Книжный угол», «Летопись Дома литераторов», «Литературные записки» и др.) в своем большинстве относились к Маяковскому неприязненно — именно как поэту революции, утверждавшему идеи Великого Октября. Интерпретация ими произведений Маяковского носила, как правило, столь предвзятый и пристрастный характер, что в осмыслении его творчества могла играть лишь негативную роль. Выступления этой литературной критики против Маяковского, пожалуй, с особенной ясностью раскрывают классовое и политическое лицо их авторов. Она, разумеется, не отделяла Маяковского от его соратников по футуристским группировкам и ожесточенно нападала на весь левый футуризм за его принадлежность к стану социалистической революции.

Сложный вопрос о взаимоотношениях Маяковского с футуризмом, являвшийся вначале своеобразным «камнем преткновения» для нашей литературной критики и науки о литературе, позднее был обстоятельно разработан советским литературоведением. Однако неверное или упрощенное освещение этого вопроса, имевшее место в нашей литературной критике на ранних этапах ее исторического развития, фактически повторяется, вплоть до настоящего времени, многими авторами на Западе, но уже вполне сознательно — с целью создания превратного представления о творчестве и личности великого советского поэта путем причисления его к футуризму, авангардизму или вообще модернизму.

Между тем следует подчеркнуть, что еще в первой половине 20-х годов некоторые наши критики уже начали рассматривать Маяковского в общем контексте развития отечественной и мировой классической литературы.

С вопросом о месте Маяковского в современном ему литературном процессе теснейшим образом связан вопрос об общем направлении, характере и тенденциях идейно-художественного развития поэта, о его творческом пути, перспективах и судьбе его творчества. Различие подходов к решению этого вопроса

lib.pushkinskijdom.ru

в литературной критике первой половины 20-х годов весьма показательно.

Такие критики, как В. М. Фриче, В. Кряжин (Гурко), В. Полянский (П. И. Лебедев), нарочито смешивая дооктябрьские произведения Маяковского с послеоктябрьскими, воспринимали его творчество как нечто статическое, а последний из упомянутых критиков отказывал Маяковскому даже в самой возможности идейно-художественного развития. Однако многие критики, принадлежавшие к различным эстетическим течениям и группировкам (начиная с некоторых левых), отмечали, со своих позиций, те или иные изменения на протяжении творческого развития Маяковского.

Из литературно-критических работ и выступлений А. В. Луначарского вырисовывался сложный, но прогрессивный, идущий по восходящей линии путь идейно-художественного развития поэта. Критик отмечал интенсивность его развития, возникновение у него нового художественного метода, названного им потом «социальным реализмом». Сам Маяковский именовал новый художественный метод «тенденциозным реализмом».[3] В обоих случаях речь шла, по существу, о социалистическом реализме (но этот термин стал употребляться уже в 30-х годах). Вместе с тем Луначарский с удовлетворением указывал на движение в этом направлении лучшей части левых поэтов и художников — соратников Маяковского. Но даже Луначарский не смог оценить в должной мере творческого роста и художественных достижений крупнейшего поэта революции и в то же время несколько преувеличивал черты футуристского формализма в некоторых его произведениях. В этих особенностях его критических работ сказалась и специфика исторических условий того времени, острота борьбы за создание новой, советской литературы, недостаточная разработанность в то время общих теоретических проблем марксистско-ленинского литературоведения.

Творческие достижения Маяковского в первом послеоктябрьском пятилетии, значение созданных им в эти годы произведений особо отметил В. Я. Брюсов в известной статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии», где утверждается органическая слитность поэта с социалистической революцией, к которой он отнесся как «к великому явлению жизни», его близость к пролетарской поэзии, художественное новаторство. «Стихи Маяковского, — писал Брюсов, — принадлежат к числу прекраснейших явлений пятилетия: их бодрый слог и смелая речь были живительным ферментом нашей поэзии», его влияние на молодую советскую поэзию было «очень сильно».[4] Критик, однако, неправомерно усматривал опасность некоего «шаблона» в дальнейшем развитии поэта.

Один из ведущих представителей напостовской критики Г. Лелевич в статье «Владимир Маяковский (беглые заметки)» («На посту», 1923, № 1), доведя до абсурда вульгарно-социологическое истолкование творчества Маяковского и соответственную характеристику его личности, подчеркивал вместе с тем идейный рост поэта, впрочем понимаемый критиком крайне упрощенно. В статье Лелевича как бы закладывались основы получившей широкое распространение в будущем рапповской концепции, согласно которой Маяковский в процессе своего творческого развития постепенно приближался к тому, чтобы стать пролетарским поэтом, но так и не стал им до конца.

Напротив, Н. Ф. Чужак в пору своей деятельности на Дальнем Востоке провозгласил Маяковского крупнейшим пролетарским, социалистическим поэтом, указывал на возросшую идейную и политическую революционность его послеоктябрьских произведений; но все это связывалось с причислением Маяковского к футуризму, который критик считал единственным подлинно революционным течением в искусстве. Тот же Чужак в лефовский период, обнаружив полнейшее несоответствие творчества Маяковского своей концепции «искусства — жизнестроения», вообразил, что само движение творчества поэта пошло по нисходящей линии, что он якобы идейно и художественно деградирует. В этой тенденциозной трактовке творческого пути Маяковского Чужак фактически сомкнулся с представителем литературно-критической группы А. К. Воронского В. Правдухиным, с которым ранее полемизировал как раз по этому вопросу (см.: «Через головы критиков», Чита, 1922).

Правдухин в «Письмах о современной литературе» («Сибирские огни», 1922, № 2) утверждал, что Маяковский еще в дооктябрьскую пору являлся якобы выразителем настроений российской буржуазии, остро предчувствовавшей свою неминуемую гибель, и потому после победы социалистической революции не имел как поэт никаких перспектив дальнейшего развития.

Позиция самого А. К. Воронского по вопросу о пути развития Маяковского была противоречивой. Однажды в полемике с Лелевичем, возражая против его вульгаризаторской концепции, Воронский провозгласил тезис о движении Маяковского к социализму.[5] В своей же основной статье о поэте, носящей эклек-

---

[3] *Маяковский Владимир.* Полн. собр. соч., т. 13. М., 1961, с. 204. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[4] Печать и революция, 1922, кн. 7, с. 56, 57.

[5] См.: Красная новь, 1923, кн. 6, с. 321.

lib.pushkinskijdom.ru

тический характер, критик утверждал, будто социализм Маяковского — «не наш».[6] Из литературного наследия талантливого советского критика, многие работы которого сохранили свое значение до настоящего времени, статья о Маяковском принадлежит к наиболее слабым. Проявляющаяся в ней тенденция рассматривать творчество и взгляды Маяковского в движении, развитии обесценивается тем, что выводы о прогрессивном характере этого развития большей частью сводятся на нет оговорками или последующими противоположными суждениями автора. Попытки анализа в общественно-политическом, идеологическом аспекте в значительной мере заглушаются доведенным до предела интуитивистским, «биологическим» подходом. Выдвинутое здесь положение о том, что послеоктябрьские произведения Маяковского бледней и суше дооктябрьских, прямо перекликается с утверждениями критиков из лагеря «старой» литературы.

О «снижении» творчества Маяковского после Великого Октября писали и В. Ховин, и Е. Замятин, и М. Кузмин, и Р. В. Иванов-Разумник, а также сменовеховец Н. В. Устрялов, изображавший движение творчества Маяковского как бы в обратном порядке — от послеоктябрьского к дооктябрьскому (в статье «Религия революции (Владимир Маяковский)». — В кн.: Под знаком революции. . . Харбин, 1925).

Разделявшие мнение о движении творчества Маяковского по нисходящей линии имажинисты, формалисты и близкие к ним критики связывали это со своим неприятием господства «сюжета», «темы», т. е. приоритета содержания в произведениях поэта, по существу именно революционного содержания. Примечательно, что, резко критикуя Маяковского за «сюжетность» его произведений, имажинисты В. Шершеневич, А. Мариенгоф и др. занимали те же позиции, что и крайние футуристы вроде А. Крученых, о котором С. Третьяков сказал, что «быть может, никогда не было человека, более добросовестно избегавшего сюжета и всякого рода литературности и идейности в своей работе, чем Крученых».[7]

Наоборот, ведущую роль содержательной стороны творчества Маяковского подчеркивали и утверждали и Луначарский, и левые Асеев и Незнамов, и некоторые другие критики; однако напостовцы при этом, по существу, игнорировали художественную сторону произведений поэта.

Возрастающую роль революционного содержания в произведениях Маяковского после Великого Октября передовая литературная критика с полным основанием считала свидетельством прогрессивного развития поэта.

Принципиальные разногласия между критиками возникали тогда и по другим кардинальным вопросам творчества Маяковского: о его связи с классической литературой, влиянии на современную поэзию, о взаимоотношении у него лирической и агитационной поэзии, о новаторстве художественной формы и др. Острые дискуссии разгорались вокруг произведений поэта и левых эстетических течений, с которыми он был тесно связан: полемика между пролеткультовцами и футуристами из Отдела ИЗО Наркомпроса, между Лефом и его оппонентами, дискуссии о постановке «Мистерии-буфф», диспуты с участием Маяковского и Луначарского и пр.

Ярким примером противоречивости мнений в тогдашней литературной критике являются различия в оценке такого сложного произведения, знаменовавшего определенный этап в творческом развитии Маяковского, как поэма «Про это».

А. В. Луначарский, охарактеризовав поэму как «глубоко лирическую и революционную», связывал ее с «выработкой новой этики».[8] Наоборот, Н. Ф. Чужак с вульгаризаторских позиций обрушился на поэму именно за ее лиричность, за то, что все в ней «движется бытом», упрекая автора в некой «безысходности».[9] А. К. Воронский вначале заявил, что мнение Чужака «глубоко неверно» и что поэма — «удивительно искренняя и талантливая».[10] Однако позднее, в своей основной статье о Маяковском критик, фактически сближаясь с Чужаком, утверждал, будто здесь сказалось влияние нэповской стихии на поэта. Критики группы Воронского (как и прежде он сам) превозносили поэму, видя в ней подтверждение своих концепций о ведущей роли чистой интуиции в художественном творчестве; так, В. Правдухин, игнорируя общественную проблематику поэмы, считал, что в ней Маяковский говорит только о «подлинных реальностях своего внутреннего мира», что «Про это» — просто «крик здорового организма».[11] П. С. Коган усмотрел в поэме выражение подлинного Маяковского, который здесь «окунулся в свою истинную стихию», якобы ограниченную чистой лирикой.[12] Напротив, Г. Лелевич вроде бы воспринял общественный пафос «Про это», но, в соответствии с напостовским догматизмом, назидательно крити-

[6] См.: Там же, 1925, № 2, с. 260.

[7] Дальневосточный телеграф (Чита), 1922, 23 июля.

[8] Власть труда (Иркутск), 1923, 10 июня.

[9] Леф, 1923, № 2, с. 150, 151.

[10] Красная новь, 1923, кн. 5, с. 375, 376.

[11] Там же, 1924, кн. 1 (18), с. 305, 306.

[12] *Коган П. С.* Литература этих лет. 1917—1923. Иваново-Вознесенск, 1924, с. 145.

lib.pushkinskijdom.ru

ковал поэта за то, что, выступив против старого быта, он-де не «зацепился» за «пролетарский авангард» и потому, борясь в одиночку, потерпел поражение.[13] С совершенно иных позиций оценивал поэму М. Лиров, видевший в ней первые шаги в создании «романтики революции как быта или романтики быта как революции в покое».[14]

Не менее разноречивыми оказались и суждения критиков о художественной стороне произведения. Ник. Смирнов отметил, что «Про это» отличается «настоящей художественностью».[15] Г. Устинов считал поэму лучшим произведением Маяковского «по мастерству и оригинальности», хотя и критиковал ее за «субъективизм».[16] Наоборот, М. Павлов утверждал, что она будто бы свидетельствует о снижении художественного мастерства Маяковского [17] и масштабности его творчества. Рассматривая поэму лишь с точки зрения формально-художественных исканий Маяковского, Ю. Н. Тынянов видел ее пафос в том, что поэт «не может успокоиться на своем каноне».[18]

Сопоставляя различные отзывы о поэме «Про это», можно видеть, какую роль в тогдашних оценках произведений Маяковского литературной критикой играло их чисто субъективное восприятие, влияние враждебных марксизму вульгарно-материалистических и идеалистических теорий, групповой борьбы, связанной с принадлежностью критиков к тем или иным эстетическим течениям.

На оценках «Про это» отразилось, в частности, примитивно-рационалистическое отрицание лирики как поэтического жанра, свойственное пролеткультовским и лефовским эстетическим концепциям. Это грубо ошибочное представление о лирике опровергалось, в первую очередь, самой творческой практикой Маяковского.

Влияние эстетических, а также классовых и идейно-политических позиций (когда это касалось представителей «старой» литературы и литературной критики) отчетливо выявляется в попытках создания в те годы обобщающих концепций творческого пути Маяковского и прогнозирования его дальнейшего идейного и художественного развития. Такие концепции строились в результате стремления критиков либо как-то осмыслить творческий путь, пройденный к тому времени поэтом (общие концептуальные работы о Маяковском Г. Лелевича, А. Воронского, В. Правдухина, П. Когана, К. Чуковского, Ю. Тынянова и др.), либо вывести широкие обобщения из анализа отдельного произведения: «Войны и мира» («Синтаксис Маяковского» Б. Арватова), «150 000 000» («Иванное» Н. Чужака), «Мистерии-буфф» («„Мистерия“ или „буфф“» Р. Иванова-Разумника).

Почти все тогдашние концепции творчества Маяковского в самой основе своей — совершенно несостоятельны, а некоторые — просто абсурдны из-за попыток их авторов втиснуть революционное, новаторское творчество крупнейшего поэта в сочиненные ими искусственные схемы. Те работы о Маяковском, которые считались в то время «марксистскими», в действительности, как явствует из их рассмотрения, в большинстве случаев не имеют ничего общего с марксизмом. Исключение составляют работы А. В. Луначарского, которые, несмотря на отдельные ошибочные суждения, в сумме своей заложили некоторые общие основы концепции творческого пути Маяковского, разработанной в дальнейшем советским литературоведением.

Но и в ряде концептуальных работ о Маяковском, неприемлемых в целом, порой встречаются отдельные суждения и мысли, послужившие как бы отправными точками для позднейших исследователей творчества поэта революции. Вместе с тем эти работы представляют исторический интерес и имеют немаловажное значение для характеристики идейных и эстетических позиций их авторов, течений в литературной критике и литературе того времени, борьбы вокруг Маяковского и его творчества, общественно-литературной обстановки, в которой проходила деятельность поэта в данные исторические периоды, для оценки теоретического и методологического уровня тогдашней литературной критики и т. д. Наконец, наши идейные противники за рубежом, сочиняя «новые» версии относительно жизненного и творческого пути Маяковского, нередко обращаются к соответствующим грубо ошибочным или явно тенденциозным концепциям литературной критики 20-х годов. Так, например, широко распространенная и повторяемая на все лады буржуазными и ревизионистскими авторами злостная выдумка о постепенном оскудении таланта Маяковского и упадке его творчества в результате якобы «разлада» поэта с советской действительностью использует также и абсурдные утверждения некоторых критиков первой половины 20-х годов о будто бы «снижении», творческом «конце», идейном и художественном «кризисе» Маяковского. Берется на вооружение и часто встречающееся в концептуальных работах того времени противопоставление дооктябрьских произведений поэта послеоктябрьским, как якобы менее значимым по своему художественному мастерству. Использу-

---

[13] На посту, 1924, № 1 (6), с. 89—90.

[14] Печать и революция, 1924, кн. 2, с. 122.

[15] Красная новь, 1924, № 6 (23), с. 358.

[16] *Устинов Георгий.* Литература наших дней. М., 1923, с. 48.

[17] Красный журнал для всех, 1924, № 6, с. 481.

[18] Русский современник, 1924, кн. 4, с. 219.

lib.pushkinskijdom.ru

ются для собственных построений и формалистические концепции, в основе которых лежит деидеологизация творчества Маяковского.

Основательное рассмотрение литературно-критических работ 20-х годов о Маяковском с позиций марксистско-ленинского литературоведения помогает раскрывать попытки наших противников спекулировать на этих работах, использовать ошибки прошлого, трудности роста советской литературной критики, издержки групповой борьбы в своих злонамеренных целях: в клевете на Маяковского и советскую действительность.

Из рассмотрения приведенного материала видно, что восприятие и осмысление творчества поэта нашей еще находившейся в процессе формирования литературной критикой в целом далеко отставало от его бурного идейного и художественного развития. Даже Луначарский, по его собственному признанию, сомневался в возможности для себя представить всю грандиозность свершенного Маяковским.[19]

Однако, как уже говорилось, во всем этом огромном материале имеется значительное количество различных наблюдений, суждений, отдельных выводов, не потерявших своего значения и представляющих определенный интерес для современных исследователей творчества Маяковского и обширного круга связанных с ним вопросов. Тогдашние критики и рецензенты, откликаясь на новые произведения поэта, порой подмечали характерные черты в их содержании, оригинальные художественные приемы, возникновение принципиально иных стихотворных жанров и т. п.

В связи с рассмотрением отзывов литературной критики первой половины 20-х годов о Маяковском и его творчестве закономерно возникает вопрос: как относился к этим критическим отзывам сам поэт?

Из высказываний поэта и свидетельств современников видно, с каким исключительным вниманием прислушивался он к партийному мнению о его произведениях, к критике левоэстетического течения, под флагом которого проходили его литературные выступления.

Что касается отзывов различных представителей собственно литературной критики, то в напряженной обстановке идейно-политической и литературно-эстетической борьбы того времени Маяковский обычно остро воспринимал и порой надолго запоминал направленные против него высказывания критиков.

С хвостом годов
я становлюсь подобием чудовищ
ископаемо-хвостатых.
(т. 10, с. 284)

Эти строки, значение которых обычно не получает вполне удовлетворяющего объяснения, — едва ли не поздняя реминисценция высказывания Воронского о Маяковском (в связи с тем, что слово у него, по мнению критика, — «все в процессе становления»): «Он походит в некотором смысле на допотопных животных, чудовищных, огромных, с необычайными органами, но неуклюжими и мало приспособленными к окружающей среде».[20] Это неоправданное и несправедливое сравнение, вероятно, вспомнилось поэту во время подытоживающих размышлений о своем творчестве, самым строгим критиком которого был всегда он сам.

Но обычно поэт очень быстро реагировал на критические выпады в свой адрес. Это находило отражение не только в его публичных выступлениях, но и в художественных произведениях, в том числе и в рассматриваемые исторические периоды. Так, в стихотворении «Рабочим Курска. . .» (1923) Маяковский полемически затронул трех литературных критиков: автора статей, шельмовавших поэта («Сто статей напишет обо мне Сосновский. . .»), своего бывшего соратника, противопоставившего себя остальным членам редколлегии «Лефа» («. . .стрелки / лезут в стороны, / как Чужак»), журналиста Ф. Д. Капелюша, выступившего с антилефовской статьей («. . .непроходимые, / как Альфред / из «Известий»). В стихотворении «Протестую!» (1924) поэт иронически говорит о напостовце С. Родове, противопоставляет заболевшего Б. Арватова «безудержно пишущим Коганам».

Естественно, что та литературная критика, которая отвергала подлинно революционные, новаторские явления в литературе и искусстве, огульно причисляя их к «футуризму», могла вызывать у Маяковского только негодование и решительное противодействие. В своих публичных выступлениях поэт обращался к вопросам литературной критики, прежде всего в связи с полемикой вокруг Лефа. Так, в программе выступления Маяковского в Киеве 25 февраля 1924 года значилось: «Кто мы? Что Леф? Как критика?». Готовясь к диспуту о Лефе (весной или летом того же года), поэт предусматривает парирование «обычных приемов» оппонентов, их высказываний: «вас массы не понимают», «что вы (футуристы, — *Г. Ч.*) делали, когда у вас была власть (в искусстве, — *Г. Ч.*)?», о «желтой кофте» (см.: т. 13, с. 180—181).

На специально устроенном вечере «Леф вызывает своих критиков» (13 февраля 1924 года) Маяковский прочел доклад под выразительным заглавием «Анализ бесконечно малых». В нем фигурировали критики: Б. Гиммельфарб [21] (в качестве

[19] См.: *Луначарский А. В.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 3. М., 1964, с. 455.

[20] Красная новь, 1925, № 2, с. 273.

[21] Автор статьи «Литература и революция» («Известия», 1923, 16 дек.).

lib.pushkinskijdom.ru

собирательного имени литераторов, не признававших Леф), П. Коган, В. Полянский, В. Правдухин, а также их незадачливые последователи («раки с клешней») вроде Б. Розенцвейга, опубликовавшего в киевской газете развязную статью о выступлении поэта. Имея в виду позиции ряда критиков, Маяковский заметил в своих набросках к докладу: «Ясно антимарксизм: ситуация подгоняется под желательный результат» (т. 13, с. 179). Полемизируя с противниками левого эстетического течения, Маяковский говорил в докладе, что они «просмотрели в Лефе главное и возвращаются к приемам критики 1912—1913 годов. . .». [22] Знаменательно определение поэтом подобной критики: «Это барьер между нами между вами работниками новой культуры и рвущейся массой». И логический вывод: «Долой этот барьер. Да здравствует оценка нашей работы самим потребителем!» (т. 13, с. 180). Свою острую неудовлетворенность отставшими от запросов жизни критическими «посредниками», стоящими между писателями и массовым читателем, поэт высказывал неоднократно. К тому же тогдашняя учебная, научно-справочная, популяризаторская литература, очень невысокая по своему уровню, могла создать лишь превратное представление о Маяковском.

И поэт сам шел к своему читателю и слушателю, к широкой народной аудитории: партийной, рабочей, красноармейской, комсомольской. Непосредственное «продвижение» своих произведений в массы путем многочисленных публичных выступлений, как известно, было характерно для Маяковского больше, чем для какого-либо другого поэта.

Уже вскоре после победы Октября, как вспоминал впоследствии поэт, он шел «через пустыри, мосты и груды железного лома по клубам, заводам Выборгского и Василеостровского районов»: «Я читал все, что у меня было. . .» (т. 12, с. 152). Известно чтение Маяковским «Левого марша» 17 декабря 1918 года революционным морякам, для которых он был специально написан поэтом. Исторические документы свидетельствуют и о выступлении Маяковского 3 октября 1919 года перед красными курсантами и матросами на «вечере революционной поэзии» накануне боев за Петроград против Юденича.[23] В самые трудные годы поэт был с народом и вдохновлял его своими произведениями.

Но для Маяковского было важно не только воздействие его творчества, но и «корректура читателей и слушателей», когда массовая аудитория становилась как бы коллективным критиком его произведений. С первых послеоктябрьских лет поэт придавал огромное значение такому апробированию своих произведений, что хорошо видно на примере обсуждений второй редакции «Мистерии-буфф», которые он устраивал в мае—июне 1921 года на трех широких диспутах и после спектакля, специально организованного для рабочих-металлистов в Театре РСФСР I. Важнейшие из своих произведений Маяковский выносил на суд партийной и рабочей аудитории. Так было и с поэмой о Ленине, которая вначале не получила должной оценки со стороны литературной критики. Луначарский отозвался о ней весьма сдержанно.[24] Напостовец А. Осенев утверждал, будто поэма, за исключением последней части, является лишь «черновой работой поэта по изучению марксизма», хотя в этом произведении «индивидуалист» Маяковский «делает большой шаг к пролетарскому коллективу».[25] Если критик В. Красильников отметил, что Ленин «чувствуется в поэме всегда, во всех событиях»,[26] то А. Воронский, напротив, заявил, что «в основном поэма не удалась поэту», что в ней якобы «нет Ленина».[27] Воссозданию образа вождя в поэме критик противопоставил свое крайне субъективное восприятие. На Первой всесоюзной конференции пролетарских писателей 9 января 1925 года Маяковский решительно возражал Воронскому, а также Демьяну Бедному (см.: т. 12, с. 268, 273).

Но для поэта важнее всего было народное мнение об этом ответственнейшем произведении. Он сообщал в автобиографии: «Читал во многих рабочих собраниях. . . Отношение рабочей аудитории обрадовало и утвердило в уверенности нужности поэмы» (т. 1, с. 27). В октябре 1924 года поэма была прочитана автором перед активом Московской партийной организации, после чего состоялось ее обсуждение. В прениях отмечалось, что «это сильнейшее из того, что было написано о Ленине. Огромное большинство выступавших сошлось на одном, что поэма вполне наша, что своей поэмой Маяковский сделал большое пролетарское дело».[28]

Уже в те годы творчество Маяковского пользовалось огромной популярностью и широчайшим признанием. Одним из многих доказательств этого является восприятие народными массами выступлений поэта на площадях Москвы 12 мая 1923 года на митингах и демонстрациях протеста против убийства В. В. Воровского и так называемого «ультиматума Керзона». Газеты писали тогда, как дружно подхватывали много-

[22] Известия, 1924, 15 февр.

[23] См.: Вопросы литературы, 1975, № 7, с. 311—314.

[24] См.: *Луначарский А. В.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 1, с. 521 (примечание).

[25] Октябрь, 1925, № 3—4 (7—8), с. 238.

[26] Новый мир, 1925, № 9, с. 150.

[27] Красная новь, 1925, № 2, с. 270.

[28] Рабочая Москва, 1924, 23 окт.

lib.pushkinskijdom.ru

тыся ные толпы народа пламенные слова Маяковского, читавшего «Левый марш».[29] Это было ярким свидетельством признания его поэзии широкими массами, мнением которых он так дорожил.

Горячее и повсеместное одобрение творчества Маяковского массовой народной аудиторией утверждало его в правильности избранного творческого пути, в правильности развития всей советской литературы, направляемого Коммунистической партией. Последующие годы, когда творчество Маяковского, ставшее наиболее совершенным воплощением социалистического реализма в поэзии, достигло полного расцвета, были и годами дальнейшего развития советской литературной критики, по-новому сложно и противоречиво откликавшейся на творчество великого поэта.

[29] См.: Правда, Рабочая Москва, Рабочая газета, 1923, 13 мая.

ИЗ ЭПИСТОЛЯРНОГО НАСЛЕДИЯ А. К. ВОРОНСКОГО. ТРИ ПИСЬМА К А. П. ЧАПЫГИНУ

(ПУБЛИКАЦИЯ В. И. ПРОТЧЕНКО)

В 1984 году исполняется 100 лет со дня рождения Александра Константиновича Воронского — видного общественного и литературного деятеля, талантливого советского критика и публициста.[1] Замечательный организатор литературных сил молодой Советской республики, А. К. Воронский имел полное право сказать о себе: «Литературу я любил и люблю, как и революцию».[2]

Особенно плодотворной для литературы обновляющегося мира была деятельность А. К. Воронского как редактора одного из первых и наиболее примечательного журнала в истории советской литературы тех лет — литературно-художественного журнала «Красная новь» (в период с 1921-го по 1927 год) и руководителя издательства «Круг» (1922—1929).

Сразу после выхода первых номеров «Красной нови», обязанных своим появлением незаурядной энергии и таланту А. К. Воронского, Д. Фурманов писал: «Объемистый и содержательный журнал Главполитпросвета уже за короткое время своего существования (вышло всего три номера) успел заслужить внимание и симпатии всей нашей мыслящей и читающей публики. Умелая организаторская рука незаурядного редактора сумела при величайших затруднениях объединить вокруг журнала все лучшее, что только имеется в литературном и научном резерве Республики: журнал пестрит большими именами, изобилуя статьями первостепенного значения».[3]

Своевременный и весьма отрадный факт — публикация в недавно вышедшем 93-м томе «Литературного наследства» 37 писем А. К. Воронского и 46 писем его корреспондентов.

В числе хранилищ, материалы из которых использованы в разделе «Переписка А. К. Воронского с советскими писателями», указан и рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Однако хранящиеся здесь три письма А. К. Воронского оказались вне поля зрения публикаторов. Эти письма, относящиеся к 1926 году и адресованные А. П. Чапыгину, составляют органическую часть переписки А. К. Воронского со старейшим советским писателем, сотрудничавшим в журнале «Красная новь». В них отражены существенные моменты истории создания и публикации на страницах возглавлявшегося А. К. Воронским журнала первой книги романа «Разин Степан» — важнейшего произведения писателя и крупного явления советской исторической романистики.[4]

Ниже публикуются названные три письма А. К. Воронского к А. П. Чапыгину (ИРЛИ, Р. I, оп. 4, № 143). Первое письмо (без даты) по содержанию датируется нами как наиболее раннее из трех.

[1] По уточненным данным А. К. Воронский родился 27 августа (9 сентября) 1884 года. См.: Лит. наследство, т. 93, 1983, с. 531. Умер Воронский 10 октября 1943 года.

[2] Архив А. М. Горького, т. 10, кн. 2. М., 1965, с. 60.

[3] Лит. наследство, т. 93, с. 532—533.

[4] Первый том романа А. П. Чапыгина публиковался частями в продолжение 1926 года, во всех двенадцати книжках журнала. Второй и третий тома «Разина Степана» были опубликованы в 1927 году в руководимом А. К. Воронским издательстве «Круг». Кроме этого романа издательством «Круг» были выпущены такие произведения А. П. Чапыгина, как рассказы «Чемер» (1923) и «Наследыш» (1923), а также повесть «На лебяжьих озерах» (1927).

lib.pushkinskijdom.ru

1

Дорогой Чапыгин!

Рукопись получил и сдаю всю в набор в 4-ый № «Кр‹асной› Нови».[5] Следующий отрывок надлежит прислать к концу марта, чтобы поместить в майской книжке.

Мне роман нравится. Некоторые жалуются, что местами трудноват стиль. Может быть, это и верно, особенно для современного читателя, беззаботного относительно нашего языка. Я бы рекомендовал ввести побольше описательных мест. Впрочем, сие — дело авторское.[6] Напишите, сколько будет еще листов рукописи и когда конец. Мне это нужно знать, дабы рассчитывать материал.

Письменная права по-своему, но у меня сейчас альманов нет, прекратились, и много принятого материала лежит ненапечатанного.[7] Ничего пока не могу сделать.

Привет!

Жду ответа.

А. Воронский.

[5] В четвертом номере «Красной нови» за 1926 год были опубликованы IV и V главы первой книги «Разина Степана». Как видно из дальнейшего текста письма, оно было написано А. К. Воронским не позже марта, т. е. безусловно раньше приводимых нами последующих писем, датированных автором.

[6] Сопоставление первого, журнального варианта первой книги романа с его последующими прижизненными публикациями свидетельствует о том, что А. П. Чапыгиным была проделана определенная работа над языком «Разина Степана». Видимо, свою роль сыграли здесь и рекомендации А. К. Воронского.

[7] Кто имеется в виду и о чем конкретно идет речь, установить не удалось.

2

Алексей Павлович! Еще раз напоминаю Вам, что в декабрьской книжке «Нови» роман «Разин Степан» должен быть непременно закончен. Прошу об этом потому, что, откровенно говоря, я пока не вижу приближения к концу. Не обижайтесь на меня, ибо у меня есть своя редакционная правда: будет очень неудобно перед читателями журнала.

Для ноябрьской книжки нужно еще страниц 20. Поторопитесь: номер уже весь в наборе. Остальное, т. е. окончание, следует прислать к 25 ноября. Привет!

Воронский

5/X-1926 г.

3

Алексей Павлович!

Я, кажется, описался. Спешу ошибку выправить.

Окончание «Разина Степана» я должен получить от Вас не к 25 ноября, а не позже 5 ноября. Номер выходит последний, 12-й, 1—2 декабря.

Имейте это в виду и поспешите. Еще раз убедительно прошу не задержать меня, окончить роман и прислать всек сроку. В конце ноября я буду уже формировать январскую книгу.

Всего хорошего. Жду ответа.

Привет!

А. Воронский

12/X-1926 г.

Т. Г. Иванова

ПИСЬМА Б. В. ШЕРГИНА К Ю. М. СОКОЛОВУ

В Центральном государственном архиве литературы и искусства в обширном фонде известных фольклористов братьев Б. М. и Ю. М. Соколовых хранятся семь писем Б. В. Шергина к Ю. М. Соколову.[1] Эти документы относятся к 1915—1934 годам. Особый интерес представляют пять писем, написанных в 1915—1917 годах. Предреволюционные годы были очень важным периодом в жизни молодого Б. В. Шергина. По мнению многих исследователей, в это время происходило становление будущего писателя. А. А. Горелов пишет: «...именно в Москве предреволюционной Шергин „ясно расслышал голос призвания“. Отныне он делает шаг за шагом по своему *собственному* пути и все более прочно и многосторонне будет связывать себя с искусством народа».[2]

[1] ЦГАЛИ, ф. 483, оп. 1, ед. хр. 2047.

[2] *Горелов А. А.* «Ему не будет перемены». — В кн.: *Горелов А. А.* Соединяя времена. М., 1978, с. 169.

lib.pushkinskijdom.ru

Свидетелями первых шагов Шергина в литературе (а в какой-то степени и наставниками) были Б. М. и Ю. М. Соколовы. Публикуемые письма приоткрывают читателю тайну того сложного процесса, который пробудил в душе юного Шергина тягу к писательству. Шергин с раннего детства владел устной народной культурой, и как это часто бывает с носителями фольклора, не осознавал всей ценности того духовного богатства, которое окружало его на родине. Понадобилась встреча с профессиональными фольклористами, чтобы величие народной поэзии предстало перед Шергиным во всей его полноте. По письмам 1915—1917 годов знакомство Шергина с братьями Соколовыми представляется нам чрезвычайно важным, если не решающим, фактором в становлении будущего писателя.

Кратко восстановим основные вехи жизни Шергина в этот период. Как известно, в 1913 году Шергин приехал из Архангельска в Москву и стал студентом Строгановского художественно-промышленного училища. Осенью 1915 года артистка и любительница фольклора О. Э. Озаровская привезла в Москву с Пинеги сказительницу М. Д. Кривополенову. Концерты М. Д. Кривополеновой — «бабушки» — прошли с большим успехом, равным популярности Ирины Федосовой. На одном из таких концертов побывал и Шергин, обрадовавшийся, видимо, возможности в чужом городе соприкоснуться с чем-то родным, северным, архангельским. Здесь и произошло очень важное для будущего писателя, пока еще мечтающего приложить свои творческие силы на поприще изобразительного искусства, знакомство с самой сказительницей, поразившей его воображение, с О. Э. Озаровской и Б. М. и Ю. М. Соколовыми. Выяснилось, что юный архангелогородец (Шергину в это время 19 лет), как и пинежская «бабушка», владеет устной эпической традицией. И вскоре он уже выступал рядом с М. Д. Кривополеновой в Обществе любителей российской словесности и иллюстрировал своим пением лекции Ю. М. Соколова.

Осенью 1915 года братья Соколовы записали эпический репертуар Б. В. Шергина: одну былину («Про Олешу Поповича» — сюжет о Катерине и Чурилке), две старшие баллады («Князь Михайло», «Василий и Снафида»), пять духовных стихов («Старина о Соловецком монастыре», «Иосиф Прекрасный», «Стих о двенадцати пятницах», «Пустынник и пятница», «Сон богородицы»).[3] Возможно, некоторым читателям этот список покажется несколько неожиданным. Ведь первая книга писателя «У Архангельского города, у корабельного пристанища», вышедшая в 1924 году, целиком состоит из литературных обработок старинных баллад: «Мать, дочь и сыновья разбойники», «Мать и сыновья капитаны», «Князь, княгиня и старицы», «Снафида и Василий», «Мати князя Михайла его жену погубила», «Князь Роман и княгиня Марья Юрьевна». В предисловии говорится: «...старины настоящего сборника восприняты автором с детства от старших поколений в живой непосредственности настроений».[4] Без сомнения, все произведения, вошедшие в сборник, Б. В. Шергин неоднократно слышал в детстве. Но сам он в 1915 году исполнял лишь две из перечисленных баллад.

21 ноября в газете «Архангельск» появился очерк Б. В. Шергина о М. Д. Кривополеновой. Это была первая опубликованная работа писателя. Отметим, кстати, что с образом пинежской сказительницы Б. В. Шергин не расставался и в зрелые годы. Его второй очерк о М. Д. Кривополеновой является украшением книг «Гандвик — студеное море» (1977) и «Избранное» (1977).

В конце 1915 года Шергин уехал на рождественские каникулы в родной город. 6 января 1916 года он написал большое, наполненное фольклорными интересами письмо Ю. М. Соколову. А в конце января в газете «Архангельск» были напечатаны старины Шергина. Это тексты подлинных былин и баллад, еще не тронутые пером Шергина-писателя, привносившего индивидуальное авторское начало в свои позднейшие обработки народного эпоса.

26 апреля 1916 года в архангельской газете появился второй очерк писателя, также посвященный сказителю, на этот раз давнему знакомому Шергина — Пафнутию Осиповичу Анкудинову. Осенью 1915 года, когда Б. М. и Ю. М. Соколовы записывали старины и духовные стихи Шергина, он часто по просьбе фольклористов рассказывал собирателям о П. О. Анкудинове. Как правило, перед выступлениями Шергина ученые говорили и о его учителях — П. О. Анкудинове и Н. П. Бугаевой.[5] Очерк Шергина безусловно родился под влиянием расспросов братьев Соколовых. Образ П. О. Анкудинова пройдет потом через все творчество Шергина. Ему посвящены рассказы «Новоземельное знание», «Двинская земля», «Пафнутий Анкудинов», «Дед Пафнутий Анкудинов».

В июне 1916 года по заданию Московской диалектологической комиссии, полученному, без сомнения, через Б. М. и Ю. М. Соколовых, Шергин обследовал говор и фольклорную традицию Шен-

[3] ЦГАЛИ, ф. 483, оп. 1, ед. хр. 2975 и 2980.

[4] *Шергин Б.* У Архангельского города, у корабельного пристанища. М.—Пг., 1924, с. 6.

[5] ЦГАЛИ, ф. 483, оп. 1, ед. хр. 2980, л. 4, 10.

lib.pushkinskijdom.ru

курского уезда Архангельской губернии. После экспедиции он возвратился в родной город. 7 и 8 июля газета «Архангельск» поместила еще один очерк Шергина — о Наталье Петровне Бугаевой, песельнице, которую знавал Шергин в детстве. (Много позднее писатель создаст о ней один из самых поэтичных своих рассказов — «Старые старухи»). К лету 1916 года относятся и два очень важных письма к Ю. М. Соколову.

В апреле 1917 года во время Пасхи Шергин опять находился в Архангельске. Он уже закончил учебу в Строгановском училище и дожидался результатов экзаменов. Последнее предреволюционное письмо писателя к Ю. М. Соколову написано как раз в этот период.

Завершают публикацию два письма, относящиеся к 1930 и 1934 годам, когда Шергин был уже автором двух книг («У Архангельского города, у корабельного пристанища» и «Шиш Московский»), опытным артистом-рассказчиком, выступавшим со своими сказками в разных аудиториях.

Публикуемые письма являются не только ценным фактическим материалом для изучения биографии писателя, но и великолепными образцами творческой манеры раннего Шергина.

1

Москва. 1915/XI/3.

Многоуважаемый Юрий Матвеевич!

Возвращаю вам том Григорьева[6] и очень извиняюсь, что так долго читал. Я к вам по этому поводу много раз звонил по телефону, но как-то не мог дозвониться.

Прилагаю еще фотографии. Две вам и в особом конверте две для Бориса Матвеевича.[7] Все это по поручению Ольги Эрастовны.[8]

Марья Дмитриевна[9] уезжает числа 15/XI и шлет вам низкий поклон.

Очень благодарю за книгу.

Желаю всего хорошего.

Борис Шергин.

2

Архангельск. 6/I/1916.

Здравствуйте, глубокоуважаемый Юрий Матвеевич!

Приветствую Вас с Зоей Семеновной,[10] Бориса Матвеевича и Веру Юльевну.[11] Открытку Вашу получил. Равным образом мама моя шлет Вам низкий поклон.

Праздники я провожу дома весело. Только жаль — время скоро идет. Скоро надо и в Москву. С грустным чувством я всегда оставляю Архангельск.

Старины вещественной и словесной почти не собрал. «Во святых-то вечерах» гулянье на уме. Каждый день все госьбы да вечера званые.

Не знаю, сказывал ли я Вам, Юрий Матвеевич, что знаю стих о 12 пятницах. Я помнил отрывки этого стиха и его голос. Нынче я нашел и весь текст, записанный мною от старовера Пафнутия,[12] с которым часто пел о 12 пятницах. Я раз один прочел и сразу все на ум пришло.

Климанта попá рымскаго
О 12 великихе пятницах
и т. д.

Голос этого стиха слегка похож на голос «Снафиды», так что первое время нынче осенью я немного путал.

И еще теперь, на святках, я выучил от одного плотника стих «Сон Богородицы». Сначала я записал, а потом мы несколько раз вместе пропели. Я теперь «Сон Богородицын» хорошо знаю. Но, пожалуй, это не то уж, что старины, выученные мною в детстве без записей... Плотник этот слыхал и про Илью «Му́ромца», но определенного ничего не помнит. «Есь ища, говорит, на Мурмане и другой богатырь Оника. Тамотки и остров есь Оникиев; дак эфтот Оника на судах ходил, На́рву грабил. Ну и своих промышленников не миловал». Есть ли про Онику песни — не знает. «Быва́т и есь — всего не вы́знашь». Ничего кроме «Сна Бо̀цы» этот дядя не поет. И этот стих он поет неохотно. Объясняет тем, что призабыл голос, а без голоса песня — все одно, что человек немой или мертвый, — хотя видимость и есть, но уж все не то.

Я помню, что в детстве слыхал от певцов такие мысли о равноценности текста и мелодии в старинах и стихах. Я припоминаю, что говаривала моя Наталья Петровна Бугаева о певцах и напевах. Привожу ее речи почти буквально, что припомню:

---

[6] Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 гг., т. I. СПб., 1904. Знакомство Шергина с этим собранием русского эпоса отразилось в одной из первых его печатных работ — «Былина в Архангельске» («Архангельск», 1916, 17 янв., № 13; 22 янв., № 17; 24 янв., № 19).

[7] Б. М. Соколов.

[8] О. Э. Озаровская.

[9] М. Д. Кривополенова.

[10] Зоя Семеновна — жена Ю. М. Соколова.

[11] Вера Юльевна — жена Б. М. Соколова.

[12] П. О. Анкудинов.

lib.pushkinskijdom.ru

«Наедут все́ки странники да уби́ги на ярмангу ли на богомолье. Поют, снуят. И про Оликсея человека Божья, и про Страшный суд, и про Лазаря. И всё-то на один голос да на еди́ну стать. Которы и старину настоящую споют, дак все, ро́вно „Христа ради“ просят. Никакой разноты нет... У нас эдак не водится. У нас коли про Илью петь, дак не кру́то, не в расте́гу, не с поде́рьгой, а ровным голосом держать; мало, мало где, в конце ли, в сере́дке, голосом качать». Веселые старины, «не́были» надо петь с «поде́рьгой», с «подбором», «борза́сь». Старины вроде «Спафиды» Н. П. пела, когда «тосну́ло на́ сердце». Конечно, мелодия была печальной. Что касается стихов, то их поют непременно «в расте́гу», «вытяга́ют», «во́дят голосом». Говорил еще кто-то, Наталья или Пафнутий, или еще кто, что если поют несколько человек, то непременно петь надо в один голос, «всем голос равно́ держать, в сторону не заводить». Пафнутий говорил, что петь «на ра́зны голоса», «с перехватами да с „а́хами“, да с „охами“, да с „руладами“, то один, как баран блеёт, то все взревут, — так петь прилично *и принято* только в ресторанах, в „киатрах“ да в никонианских церквах...»

Еще я вспомнил, что пропускал, кажется, в старине о «Снафиде и Василии» следу‹ющие› строки:

Сревит Чурилья не своим голосом:
«Вы, ой еси, Снафидины сестреницы!
Вы подите-тко да во темны леса,
Наживите у змейшша ересна́ зелья,
У той змей у подколодныя!»
Они имают змею да ей в рошшеп кладут

и т. д.

И еще в «Соловецком разоренье»:

Возыговорит как Спас милосердныи:
«Уж вы ой еси, старцы соловецки,
Как настало но́нь времечко стради́мо,
А страдимо времечко счестливо
. . . . . .
Скоро матушка Россия загорится,
Со восточныя сторонушки запалится;
А от той от огненной купели,
Никото́ра душа не спасется,
А котора душа убоится,
И та душа в превечную муку.
Уж вы гой еси, старцы соловецки!
У меня кру́г престолу места много,
На престо́ли золотых венцов довольнё,
Вы первы́ ко мне, старцы, ступайте,
Со престолу золоты венцы хватайте...

Дальше еще что-то есть, но я не помню. Потом кажется:

**Как на том на синем да на мори,
Задуват она́ ле́кка поветерь»**

и т. д.

Синцов,[13] кажется, счастливее меня. Он записал целую свадьбу.

Открытки я Вам, Юрий Матвеевич, привезу. Жаль, что нынче почти ничего нет. Старые виды раскуплены, а новые не издаются.

Жителей в Архангельске нынче насчитывают около полуторых сот тысяч. А раньше, наверно, и половины того не насчитывалось. Все стало дорого ужасно. Многих товаров нет. Напр‹имер›, говяжьего мяса совсем нет. Все время едим оле́нину. Но да это вкусно. Козу́ль, расписных пряников се́й год почти не было из-за дороговизны сахара.

Марья Дмитриевна выступала здесь два раза. Оба раза до моего приезда. В первый раз ее выступление предварил маленьким вступлением здешний архитектор (. . .)ников.[14] Вероятно, по проспекту г-жи Озаровской (. . .) она выступала на «кабарэ» (благотв‹орительном›). Половина публики была иностранцы (коммерсанты) и были удивлены, ничего не поняв. Вообще, публика самая попалась не подходящая. В общем же было все хорошо. Старуха все время страшно торопилась к себе на Пинегу.

Не знаю, как она там теперь поживает. Наверно, Ольга Эрастовна знает.

Я в Москву выеду числа около 15 января.

Желаю Вам, Юрий Матвеевич, всего хорошего.

Шлю низкий поклон.

Уважающий Вас Борис Шергин.

3

Архангельск. 1916/VII/26.

Здравствуйте, глубокоуважаемый Юрий Матвеевич!

Я возвратился из поездки по Шенгурскому уезду в середине июня. Объехал реки Ледь и Сю́му в сев‹ерной› части Шенг‹урского› уезда. Записывал больше отдельные слова и выражения. Записал вопли обрядовые от вопленицы-профессионалки. Употребил на поездку 18 дней. Не знаю, насколько ценны собранные материалы. П. Г. Богатырев[15] был в Шенг‹урском› уезде в одно время со мной, но в другом месте.

---

[13] В. Синцов — товарищ Шергина, архангелогородец, учился в Москве в военном училище.

[14] Край письма оборван. Скобками обозначены утраченные места. Вероятно, Шергин имел в виду А. А. Каретникова, чье вступительное слово на вечере М. Д. Кривополеновой, состоявшемся в Архангельске 10 декабря 1915 года, опубликовано. См.: Изв. Архангельского общества изучения Русского Севера, 1916, № 1, с. 33—36.

[15] Материалы П. Г. Богатырева, собранные во время поездки 1916 года, ча-

lib.pushkinskijdom.ru

Н. Ф. Яковлев[16] записывал в с. Серегове Яренского у‹езда› Вологодск‹ой› губернии. В одно время с Яковлевым в Серегове гостила моя тетка, уже знакомая ему по Архангельску. Он, т. е. Н. Ф. Яковлев, там, кажется, нашел хороших певиц. Не знаю, как насчет эпоса.

А в Архангельске уже проведали, что я сказывал в Москве старину. То, что я знаю несколько «старинных песен», никого, конечно, из моих земляков не интересует, но, к несчастью, я имел неосторожность выступать с былинами в одно время с пребыванием в Москве М. Д. Кривополеновой. Об этом раньше всего узнали московские студенты — мои земляки. Они решили, что мне не дают покоя лавры Кривополеновой и я тоже навязываюсь со своими «песнями». Склонны были думать, что я мечтаю «хорошо заработать» на знании старин.

Как это ни странно, но будто бы это говорил про меня и В. Синцов. Эта внезапная недоброжелательность меня крайне удивляет, так как Синцов меня более или менее знает. К сожалению, он говорил и такую нелепость, как то, что будто бы я выучил свою тетку петь князя Романа, а она потом эту старину пела Николаю Феофановичу.[17] Может быть, все это Синцов говорил «предположительно», но до меня это дошло как факты. И тетка моя, кажется, весьма раскаивается в том, что пела. Мамаша моя тоже собиралась петь про Василия Окуловича и про Соломониду. Хотела сказать Николаю Ф‹еофановичу› Яковлеву, но постеснялась. П. Г. Богатыреву тоже не сказала, видя, что от пения старин одни неприятности. И мне петь в Москве теперь крепко-накрепко заказано.

Впрочем, маме моей и раньше не особенно нравилось, что я пою принародно «всякую небыль» и «трясу память Натальи Петровны[18] и П. О. Анкудинова». Их-де надо только молитвой поминать, а не «сказками».

(А может быть, так и в самом деле. Ведь уж надо признаться, что былины — сказки. Когда народы были нецивилизованы, могли интересовать и нехитрые старины. А теперь по-настоящему-то, конечно, былины занятны только для ребят. А впрочем, кто их знает. Мне было очень интересно слушать Марью Дмитриевну).[19] Правда, я глупость спорол.[20] Да не про дело расписался.

У нас была Ольга Эрастовна. Теперь она уехала на Пинегу. С бабушкой.[21]

Старины всякой я сей год почти не собрал. Все очень дорого стало и на местах. У знакомых уличан я видел тетрадки со стихами, писал Пафнутий Осипович Анкудинов. Я выпрошу эти тетрадки и привезу Вам. Наверно, отдадут.

Города Архангельска теперь не узнать. И не внешний вид изменился, а внутренняя жизнь повернулась за 2 года. Мы все думаем продать свой дом и место. Может, куда уедем. Был еще у нас нынче племянник Н. П. Бугаевой, от которой я кое-что выучил. К сожалению, этот племянник слишком безразлично настроен ко всякой песенной старине. Хотя он слыхал, как пела Н‹аталья› Петровна и кое-что помнит. Кое-как отрывками восстановили текст «Домнушки Фалилёвны». Но в общем он не интересуется. Нынче я вступил в число членов «Арх‹ангельского› о‹бщест›ва изучения Русск‹ого› Севера» и заседаю в «Комиссии по сохранению древних народных песен».

До свидания, Юрий Матвеевич.

Поклон вашей супруге Зое Семеновне, поклон Борису Матвеевичу и Вере Юльевне.

Б. Шергин.

P. Scr. Те сплетни, о которых я Вам писал в середине письма, меня, конечно, только первое время расстроили. Теперь мне только смешно, конечно.

Б. Ш.

4

Архангельск. 1916/VIII/8.

Здравствуйте, многоуважаемый Юрий Матвеевич!

Спасибо Вам большое за письмо. Я очень рад был получить. Конечно, мне досадно было слышать всякую безлепицу про мое пенье, но это меня тронуло только вначале. Теперь позабылось. Да в общем-то здесь совершенно никому не интересно знать и слышать — пою я или нет. И В. Синцов уехал в военное училище. Не стал я ему и поминать ничего. И расстались не ворогами. Бог с ним. Безусловно, у него не со зла, а с глупа было говорено.

стично опубликованы. См.: *Богатырев П. Г.* 1) Верования великоруссов Шенкурского у‹езда›. — Этнографическое обозрение, 1916, № 3—4 (1918, кн. CXI—CXII), с. 42—80; 2) Несколько легенд Шенкурского уезда Архангельской губернии. — Живая старина, 1916, вып. 4, прил., с. 071—076.

[16] Н. Ф. Яковлев, как и Б. В. Шергин и П. Г. Богатырев, в 1916 году ездил в Вологодскую губернию по поручению Московской диалектологической комиссии (см.: Отчет о деятельности отделения русского языка и словесности императорской Академии наук за 1916 год. Сост. В. Н. Перетц. Пг., 1916, с. 28—29).

[17] Н. Ф. Яковлев.

[18] Н. П. Бугаева.

[19] Часть текста, заключенная Шергиным в круглые скобки, потом им зачеркнута.

[20] Сверху написано карандашом: написал.

[21] М. Д. Кривополенова.

lib.pushkinskijdom.ru

Да и пустяки это все. П. Г. Богатырев в 20-х числах июля уехал в Саратов. Материалов он набрал очень много. Записывал и сказки, и песни, и анекдоты. А я вот за свой материал беспокоюсь. Ведь я серьезно интересоваться фольклором только после знакомства с Вами начал. А если раньше и интересовался, то только что в старообрядческом духе. Ведь и на старины свои я очень мало обращал внимания. В детстве они меня интересовали как сказки. Потом я все почти забыл. М. Д. Кривополенова разбудила во мне почти забытое.

Но все-таки мне кажется, что всецело и серьезно я не могу увлечься фольклором в широком смысле. Когда ездил по Шенгурскому уезду, мне не раз случалось встречаться с людьми, предубежденно относящимися к старообрядчеству. Случалось мне с ними «прáтиси о словесй». Я с жаром «грызся за веру». И действительно, это очень все важно и серьезно. И живучи в Москве мне было важнее всего узнать, которая вера правая — поморская [22] или белокриницкая.[23] Староверчество — это та стихия, в которой я могу раствориться душой и как художник и просто как человек. . . Такая безлепица у нас: и в церковь ходим, и попов примаем, и старого жаль. «Хромаем на обе плесне». Кто богу свеща, кто бесу кочерга, кто што нисе. А в общем все мы воистину настоящего града не имеем, но грядущего взыскуем. Ладно сказано.

У меня как-то все спуталось: и гимназия, и разные прологи, и требники с Толстым, и Златоструи [24] с Ренанами [25] и Штраусами.[26] И все то лгано.

И как мне канон по лестовке править, когда я не знаю, где правда.

И Сологуб,[27] и другие современные свое проповедуют тоже прекрасное. Конечно, их «Эллада» манит, но разве все можно вызнать? Про это как-то неладно писать. Да уж ‹нрзб.› «писах-писах».

И потом мне как-то странно и вроде как бы обидно: вот когда я пою стихи (и старины соотв‹етствующего› содержания), то к этим стихам и старинам (Иосиф, Пустыня, Гроб ‹нрзб.›, Соловецкое разоренье) в Москве относятся просто как к отжившему, прекрасному (м‹ожет› б‹ыть›) прошлому и серьезно проняться никто не хочет. А ведь это все божьи люди сложили и все это надо. Это не сказки вроде «небылицы в лицах».

Но я теперь люблю и то, и другое. На многое *шире* взглянул и вижу новую красоту наравне со старой. Наталья Петровна [28] пела духовные стихи и равным образом мирские песни. И память о ней я еще больше полюбил. Нынче в июле я ездил к Наталье Петровне на могилку в Заостровье. Творил ей память. А как канон спел, стало как-то грустно. Там на кладбище на угорышке *тишина*, цветы цветут. Настоящая мати пустыня. И я спел ей про прекрасную мати пустыню и к ряду другие *стихи*, которы Н‹аталья› Н‹етровна› пёвала. И вышло две панихиды, одна мирская, другая христианская.

Статьи [29] про Пафнутия Осиповича Анкудинова я, к сожалению, Вам не могу прислать. У меня нет больше ни одного № газеты той. Может быть, у знакомых у кого найду, так привезу. Вы спрашиваете про тетрадки Анкудинова. Я наверно достану. А тут еще на годах такой случай был. Священник из Успенского на Бору прихода в г. Архангельске восстал против всяких «Снов Ёцы», «Пятниц» и т. д. Велел жечь эти тетрадки. И нашлись дураки, не по разуму ревнуя, тетрадки эти старописные в печь кинали. А в деревенских приходах так постоянно троицкие и др‹угие› листки раздают, где подобные тетрадки хулятся всячески. Борются попы с остатками старой веры, с пятницами, с молитвами Громовнику и т. д., а на главное не обращают. «Комары оцеждают, а вельбуды поглощают».

А в Архангельском о‹бщест›ве изучения Русск‹ого› Севера специально фольклорной комиссии нет, а есть «Комиссия по сохранению древних народных песен».[30]

---

[22] Поморская вера — старообрядческое согласие, отрицающее церковную иерархию (беспоповцы). Семья Шергина принадлежала к этому течению раскола.

[23] Белокриницкая вера — одно из старообрядческих согласий, признающих непрерывность церковной иерархии (поповцы). Одним из центров этого течения в старообрядчестве была церковь на Рогожском кладбище в Москве.

[24] Златоструи — популярный в Древней Руси «Сборник слов и поучений».

[25] Ренан Жозеф Эрнест (1823—1892) — французский писатель, автор известной книги «Жизнь Иисуса».

[26] Штраус Давид Фридрих (1808—1874) — немецкий философ-младогегельянец, автор книги «Жизнь Иисуса, критически переработанная».

[27] Сологуб Федор (1863—1927) — русский писатель и поэт. В его творчестве переплетаются элементы фантастики, мистики и эротики.

[28] Н. П. Бугаева.

[29] Одна из первых опубликованных работ Шергина — «Недавнее прошлое: Пафнутий Осипович Анкудинов» («Архангельск», 1916, 26 апр., № 91).

[30] Комиссия по сохранению древних народных песен в Архангельском обществе изучения Русского Севера была создана 26 июня 1916 года. 5 июля состоялось первое заседание комиссии. (См.: Изв. Архангельского общества изучения Русского Севера, 1916, № 9, с. 378). В ноябрьском номере «Известий» Общества была опубликована программа по собиранию фольклора, выработанная членами комиссии (Наставление для собирания народных песен и других произ-

lib.pushkinskijdom.ru

Много обещают, не знай много ли совершат. Специально образованных людей в нашей комиссии нет и посему приходится выслушивать мнения весьма необыкновенные и субъективные. Но задачи-то в общем благие. Собираются записывать тексты и мелодии стар<ых> песен и потом, сорганизовав хор, эти песни популяризировать.

Была устроена публичная лекция и, о лютой нам язвы, лектором приглашен член всех комиссий О<бщест>ва — м<естной> пр<оды> и нашей — некто Бартенев В. В.[31] Он всецело распространялся о народн<ых> романсах (Мой костер, Колечко, Ухарь купец, Вниз по Волге и т. д.). Говорил, что эти «прекрасные народные песни на Севере часто неправильно поют, мелодия теряет рельефность, становится монотонной. Хор будет распространять лучшие мелодии и правильный (?) текст».

Вообще недопустимые ереси были проповедуемы. Я даже расстроился и, не дождав конца, ушел.

А есть у них и благие цели. Будут собирать адреса певцов и сказителей и представлять всем желающим. То же будут делать и с материалами.

Сейчас получил письмо П. Г. Богатырева. Пишет, что их комиссия хочет очень работать с нашей архангельской комиссией. Давай бог.

Он много пишет. Из Звенигорода. Скоро в Саратов поедет. Написал статью о своей поездке в здешнюю газету.[32] Собирается послать в О<бщест>во изуч<ения> Севера программы император<ского> О<бщест>ва народн<ой> словес<ности>[33] и статью о собирании Н. В. Васильева.[34]

Вам из Общества, Юрий Матвеевич, все, что могу, привезу: труды, устав и т. д. Обращаться с запросами можно прямо в «Архангельское о<бщест>во изучения Русского Севера». Передадут в соотв<етствующую> комиссию. До сих пор наше это общество фольклором не занималось вовсе. Разве случайно что в орган О<бщест>ва попадало. Занимались больше общественной деятельностью. А в общем О<бщест>во до сих пор умирало. Не знай, нынче что будет. И еще О<бщест>во мало популярно. Местных коренных жителей в «Комиссии по сохр<анению> народн<ых> песен» раз два да и обчелся. Приходилось открывать им такие Америки, как то, что Архангельская губ<ерния> наравне с Олоньем считается «Русской Исландией». (Это я на заседаниях в Москве на ус намотал про свой край, теперь и похваляюсь).

До свидания, глубокоуважаемый Юрий Матвеевич.

Желаю Вам всего хорошего и Зое Семеновне. Вашему сыну и новой дочке доброго здоровья. Сказывайте поклон Борису Матвеевичу и Вере Юльевне. Моя мама Вас благодарит за привет и равным образом велела сказывать поклон.

Глубоко уважающий Вас

Борис Шергин.

5

Архангельск. 10/IV/17 г.

Христос воскресе!

Здравствуйте, дорогой Юрий Матвеевич!

Приветствую Вас и Вашу семью. Хотел я попасть в Москву после Пасхи, но, видно, скоро не удастся. Ждем ледохода. Зараспустился я. У нас весна. Реки и озера слило. И в городе улицы водой взялись.

Скоро светлое время. Трехмесячный день. И теперь уже вечерняя заря с утренней сходятся. «Светоносного дня провозвестницы».

В Архангельске опять собирается разный народ. Скоро навигация. Иностранцев очень много. Англичане, скандинавцы, французы.

Фольклором мне удастся ли заняться? А думаю. Мечтаю. Между прочим: мне в июле идти в солдаты.

А Вы, Юрий Матвеевич где будете лето? На даче?

Мне придется еще дня на 2, на 3 приехать в Москву в конце апреля. Узнать результаты экзаменов.

Вечерами у нас в кухне собирается компания онежан и мы поем стихи. Любо.

ведений народной словесности и музыки. — Изв. Архангельского общества изучения Русского Севера, 1916, № 11, приложение). Работа комиссии была прервана бурными событиями гражданской войны и интервенции. В Архангельском областном архиве никаких документов, касающихся деятельности этой комиссии, обнаружить не удалось.

[31] Доклад В. В. Бартенева, возмутивший Шергина, был прочитан на заседании комиссии 26 июля 1916 года. Изложение доклада напечатано в «Изв. Архангельского общества изучения Русского Севера» (1916, № 9, с. 378—379).

[32] *Богатырев П. Г.* Воспоминания об Архангельской губернии собирателя произведений словесности. — Архангельск, 1916, 25 авг., № 189.

[33] Вероятно, имеется в виду «Программа для собирания произведений народной словесности» (М., 1912. (Комиссия по народной словесности при Этнограф. отд. имп. Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии). Второе издание — 1914 год).

[34] Имеется в виду статья Н. В. Васильева «Произведения народной словесности и их собирание в России» (Педагогический вестник Московского учебного округа. Средняя и низшая школа, 1914, № 3, с. 3—17).

lib.pushkinskijdom.ru

Желаю Вам доброго здоровья, Юрий Матвеевич, кланяйтесь Зое Семеновне. Сказывайте здоровья Борису Матвеевичу и Вере Юльевне.

Уважающий В‹ас›

Б. Шергин.

6

Глубокоуважаемый и дорогой Юрий Матвеевич!

Осенью реорганизовано учреждение, где я служил десять лет, главным образом изучая книжное оформление и иллюстрацию. Эта часть работы свернута, и с 1 октября с/г я не у дел. Чтоб остаться членом союза, я хочу взять какую бы то ни было работу. Решаюсь обратиться к Вам, Юрий Матвеевич, не пригожусь ли я где-нибудь, на что-нибудь, в каком-нибудь московском музее, хотя б временно?

В случае, если Вы, Юрий Матвеевич, м‹ожет› б‹ыть›, даже случайно окажетесь осведомленным, что где-либо нужен человек, пожалуйте — вспомните меня.

Зная Вашу занятость, мне крайне трудно беспокоить Вас, Юрий Матвеевич, но и еще беру смелость сообщить свое, в некотором роде curriculum vitae:

В 1913 г. оконч‹ил› классическ‹ую› гимназию в г. Архангельске.

С 1913 по 1917 г. в московском Строгановском художеств‹енно›-промышленном уч‹или›ще; работал в мастерских — живописно-декоративной, резьбы по дереву, набойной, эмальерной. Здесь же в музее три года раб‹отал› с реставраторами икон.

С 1917—1919 в Архангельском о‹бщест›ве изучения Северн‹ого› края. Устройство выставок, собирание и починка коллекций, изготовление макетов для Краеведческ‹ого› музея.

С 1919—1923 художник-инструктор кустарно-художественных мастерских Архангельск‹ого› губ‹ернского› совнархоза (резьба по кости, деревянные и глинян‹ые› игрушки, скульптура и т. п.).

1922—1930 — штатный сотрудник Института Детского чтения и литературы (Научно-педагогич‹еского›). (Впоследствии отдел Детск‹ого› чтения при Институте Внешкольной работы). Здесь был заведыв‹ающим› *художественно-этнографическим* бюро, затем работа по изучению *книжного оформления*. Также теория и практика рассказывания.

Б. Шергин.

Я взял бы работу и помимо специальности той или другой.

Если Вы, Юрий Матвеевич, найдете как-нибудь минутку для ответа, то, может быть, позвоните по телеф‹ону› 5-16-40 с 12—4 ч.

Вызвать Веру Тимофеевну Козелло. Она мне передаст.

Мой почтовый адрес:

Москва. Маросейка.
Сверчков пер. (Малый Успенский)
д. 6 кв. 15
Борис Викторович Шергин

Еще раз простите, что беспокою.

7

Глубокоуважаемый Юрий Матвеевич!

Состоится ли фольклорный вечер 29/I?

Какова программа вечера?

Я предполагаю дать впечатления о поездке, картинки современного быта, образцы речи. Также надо познакомить публику с исполнением былин и т. д.

М‹ожет› б‹ыть›, Вы, Юрий Матвеевич, сообщите еще какие-нибудь Ваши пожелания?

Завтра Анатолий Викторович [35] (буде не застанет Вас дома сейчас) зайдет за ответом часов в 12 дня.

Кстати, с какого часу начало вечера?

Кого вы приглашали, Юрий Матвеевич?

С искренним приветом

Б. Шергин.

1934/I/27.

---

[35] А. В. Шергин — брат писателя.

lib.pushkinskijdom.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В. П. Мещеряков, Е. П. Семенов

САМОПОЗНАНИЕ НАУКИ

(ТРУДЫ ПО ИСТОРИИ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ ЗА ПОСЛЕДНИЕ ДЕСЯТЬ ЛЕТ)

Отечественное литературоведение — наука, имеющая уже немалую историю, однако до недавнего времени не существовало трудов, в которых эта история изучалась бы последовательно и всесторонне. Это и понятно: проанализировать данный вопрос — значит не только рассказать историю науки о литературе, но создать «теорию теории», решить немало сложнейших методологических проблем. Уже одно только выделение изучаемого объекта из ряда смежных дисциплин (эстетика, критика, а порой и филология в обширном смысле слова) сопряжено с большими трудностями. Ведь даже начало возникновения литературоведения как науки можно определять по-разному.

Заметный сдвиг в этом направлении произошел в последнее десятилетие. Авторский коллектив Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР, опираясь на свой многолетний опыт исследования закономерностей развития русской и мировой литературы, не так давно завершил издание трех книг, в которых осмысляется путь, пройденный русской наукой о литературе — от ее первых шагов до начала XX века включительно. Это: Возникновение русской науки о литературе. Редколлегия: Н. Ф. Бельчиков, А. Л. Гришунин, К. Н. Ломунов, П. А. Николаев (отв. редактор), Л. И. Тимофеев, В. Р. Щербина. М., 1975; Академические школы в русском литературоведении (редколлегия в том же составе). М., 1975; Русская наука о литературе в конце XIX—начале XX в. Редколлегия: П. А. Николаев (отв. редактор), А. Л. Гришунин, А. С. Курилов, К. Н. Ломунов, Л. И. Тимофеев, В. Р. Щербина. М., 1982.

Эти работы уже получили положительную оценку в печати.[1] Они имеют вполне самостоятельное научное и патриотическое значение, одновременно служа импульсом для разнообразных новых науковедческих исследований. Появляются статьи и монографии, посвященные виднейшим представителям дореволюционного литературоведения, целым школам и направлениям в нем. Уточняются или ставятся вопросы об истоках марксистского советского литературоведения, о его национальных и общекультурных традициях.

Есть необходимость рассмотреть и оценить основательный труд ИМЛИ в связи с выходом ряда монографий, которые как своеобразные «спутники» трехтомника[2] дополняют или даже отчасти и корректируют общие выводы и наблюдения, заявленные в этих работах.

Первое несомненное достоинство данных книг в новизне и богатстве вводимого в научный оборот материала. Авторы знакомят читателя с теоретическими взглядами русских ученых: от «Грамматик» и «Риторик» до работ представителей марксистско-ленинского литературоведения. Естественно, что обилие и пестрота фактов не всегда позволяют нарисовать картину с одинаковой степенью проработки деталей: что-то оказывается освещенным более подробно, что-то лишь в общих чертах. Но дело не в этом. Важнее другое — во всех трех рассматриваемых книгах намечена и охарактеризована единая генеральная линия эволюции русского литературоведения — «постепенное укрепление принципов историзма, становящихся с каждым новым десятилетием все более конкретными и все более господствующими в системе литературных знаний» (I, 453).

Авторы коллективного труда «хорошо понимают большие различия между формами историзма» (I, 11). Но пафос своей работы они видят в том, чтобы понять и представить русское дореволюционное литературоведение как достаточно определенно развивающееся целое, нарисовать картину «последовательного формирования подлинно научного историзма как логически-закономерного итога развития русского литературоведения» (I, 12). Иными словами, рассматривая рост литературной науки в России, исследователи стремились подчеркнуть не то, что разъединяло различные направления, а

[1] См., например: Вопросы литературы, 1976, № 10, с. 255—262; Известия ОЛЯ АН СССР, 1977, № 5, с. 466—469; Лит. газ., 1983, № 30 и ряд др.

[2] Хотя рассматриваемые три работы вышли под самостоятельными названиями, их общая направленность очевидна. Поэтому для удобства цитирования в дальнейшем ссылки на эти книги будут даваться в тексте с указанием римской цифрой порядкового номера издания, а арабской — страницы.

lib.pushkinskijdom.ru

обнаружить тот центральный методологический «нерв», который организовывал деятельность разнообразных школ и индивидуальностей в единое русло. Поскольку ведущий теоретический принцип историзма понимается здесь широко, как мера взаимосвязи литературной науки, художественной практики и национальной жизни в совокупности культурных, социальных и эстетических проблем,[3] авторов невозможно упрекнуть в искусственном, чисто формальном сближении методологически разнородных течений. Не упуская из виду борьбу демократических и материалистических научных традиций, с одной стороны, позитивистско-идеалистических и либеральных, с другой, они стремятся достичь единства методологии в изучении предмета, обнаружить объективную логику его исторического развития.

В полном соответствии с понятым таким образом принципом историзма авторский коллектив посвящает первую книгу серии скрупулезному изучению истоков русской литературной науки, осмыслению ее предыстории.

Родоначальники русской теории литературы, вплоть до Тредиаковского, Сумарокова и Ломоносова, закладывали основы хронологического познания литературных явлений, исходя при этом из представлений о нормативности родов и жанров. Сделанных в XVIII веке открытий и выработанных к тому времени литературоведческих понятий оказалось, правда, недостаточно, чтобы можно было говорить о наличии развитой научной методологии литературоведения. Процесс этот продолжался и на протяжении первой половины XIX века. Однако именно в первые десятилетия прошлого века закладывался фундамент осмысления теории национальной художественной практики, вырабатывалось определение тех начал, что были свойственны преимущественно русской литературе.

Под этим углом зрения серьезного внимания заслуживает проведенный А. С. Куриловым и К. В. Пигаревым сопоставительный анализ различных западноевропейских «поэтик» и тех стремлений вырваться за пределы школьных руководств по риторике и «пиитике», которые наблюдаются в нашей науке, начиная с трудов Ломоносова и Тредиаковского и до работ А. Д. Байбакова и В. С. Подшивалова в самом начале XIX столетия.

Выделив как собственно литературоведческую проблему вопрос о литературных родах и жанрах, авторы показали, что, осваивая европейский теоретический опыт, представители молодой русской науки постепенно, но настойчиво вырабатывали собственную поэтику, обусловленную фактами национального литературного развития. Это касается прежде всего попыток построить теорию русской прозы, благодаря чему в ряде случаев «русская „пиитическая“ мысль не только не уступала западноевропейской, но и была впереди ее» (I, 123).

Справедливость мнения о взаимосвязи ранней русской литературно-исторической мысли и особенностей культурного развития России не снижают отдельные излишне прямолинейные суждения, вроде следующего: «Конечно, для России конца XVII—начала XVIII в., страны преимущественно аграрной, земледельческой, значительно ближе была поэзия буколическая, пастушеская, чем лирическая или эпиграмматическая» (I, 37).

Одна из самых сложных и коренных проблем, встающих перед авторами первого из рассматриваемых трудов, — проблема вычленения литературоведения «в чистом виде» из литературной критики. В самом деле, А. Мерзляков или, например, В. Кюхельбекер, кто они, критики или литературоведы? Внимательное изучение изменчивого и неоднородного литературного процесса в начале XIX века позволяет прийти к выводу, что на этом и отчасти на последующих этапах развития русской литературной науки необходимо считаться со своеобразным «синкретизмом» литературоведения. Нельзя забывать, что при слабой расчлененности видов литературоведения критика играла немалую, а иногда даже и решающую научную роль. В этой связи в новом свете предстает критическая деятельность того же Кюхельбекера, который, первым применив новую методологию оценки явлений литературной жизни, установил зависимость успеха произведений искусства от верности их ведущему направлению литературы в определенный период ее развития.

Однако (об этом уже говорил Л. Фризман)[4] само понятие «направление», которое и прежде понималось неоднозначно, соотносимо ли полностью с современным его значением?

Кроме того, как нам кажется, незаслуженно остались в тени непосредственные предшественники Кюхельбекера Грибоедов и Катенин, почти на десятилетие ранее выступившие в защиту «истины, натуры, здравого смысла» (Катенин), т. е. в защиту принципа историзма и народности, пусть еще не четко сформулированных, но громко заявленных. Недаром Пушкин в отклике на «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина» (1833) подтвердил правоту Грибоедова в полемике с Гнедичем.

Критические споры 1820—1830-х годов, как показывают авторы I тома, способствовали выработке научных понятий

[3] Обоснованию этого взгляда посвящена монография П. А. Николаева «Историзм в художественном творчестве и в литературоведении» (М., 1983).

[4] См.: Вопросы литературы, 1976, № 10, с. 260.

lib.pushkinskijdom.ru

о литературном направлении, хотя эти завоевания далеко не сразу были осознаны как принципиально новое, что видно и в выступлениях Вяземского. Появление более точных понятийных категорий было не абстрактным достижением замкнутой в себе эстетической мысли — новые теоретические положения в литературоведении явились инструментом, способствующим развитию прежде всего самой литературы.

Наглядное доказательство тому — деятельность Белинского, который вырабатывал глубокие теоретические понятия, оставаясь при этом в первую очередь критиком, чутко откликающимся на запросы современности.

В трехтомнике дает себя знать определенная неравномерность изучения различных областей истории русского литературоведения. Так, начатое в I томе исследование текстологии 1830—1840-х годов в дальнейшем (тома II и III) не находит продолжения, несмотря на то что эта вспомогательная литературоведческая дисциплина не стояла на месте. Отчасти это объяснимо. И огромный объем анализируемого материала и желание продемонстрировать как можно более подробно влияние развития словесности на ее теорию побуждают от чего-то отказаться. И тем не менее это несколько обедняет научный потенциал книги. Ведь находят же создатели трехтомника возможности для отображения успехов стиховедения (во всех трех книгах эти разделы написаны Б. И. Гончаровым). Порой в этих главах можно встретить известную терминологическую нечеткость, но это беда не столько данного исследования, сколько стиховедения вообще.

Изучение истории литературоведения и критики в России, как уже отмечалось, производится авторами трехтомника в единстве и противоположности их «сфер влияния». Особенно наглядно это сделано при освещении эпохи 1850—1860-х годов, когда революционно-демократическая критика демонстративно противопоставляла себя кабинетной академической науке и подчеркивала свое служение «злобе дня», но в то же время вносила неоценимый вклад в теорию и методологию литературы (Чернышевский, Добролюбов, отчасти Писарев). «„Партия Чернышевского“, — пишет У. А. Гуральник, — доказала, что между теорией и историей литературы... и текущей литературной критикой... нет непреодолимых преград... Этот „урок“ послужил прогрессу науки о литературе в целом. Советское марксистско-ленинское литературоведение видит в революционно-демократической критике своего ближайшего предшественника» (II, 402).

Авторы второго тома отвергают и традиционное представление о том, что период между 1860-ми и 1890-ми годами (от революционно-демократических теорий к возникновению марксистских концепций в науке о литературе) в России являл собой лишь методологический кризис литературоведения. Автор «Введения» П. А. Николаев справедливо замечает, что такое мнение излишне прямолинейно. «Анализ академических направлений в русском литературоведении, — говорит он, — показывает, что есть все основания констатировать немалый конструктивный, отличающийся национальным своеобразием, вклад русских ученых в литературоведческую методологию самых различных европейских школ той поры» (II, 3).

Во втором томе убедительно продемонстрировано, как демократы или либералы в рамках различных школ в русском литературоведении — «психологической» (Потебня, Овсянико-Куликовский), «культурно-исторической» (Пыпин), «сравнительно-исторической» (Александр Веселовский), иногда даже не соглашаясь с материалистической эстетикой и идеями историзма, в своей научной практике часто испытывали их влияние. Следует подчеркнуть при этом, что авторы не склонны игнорировать действительные трудности, которые переживала академическая наука в пору возникновения марксистского литературоведения. Они наглядно показывают: фактографию, эмпиризм, эклектизм, ставшие уделом университетского профессора или академического ученого, можно было преодолеть лишь на новом, марксистском пути.

Во всех трех томах избран обусловленный исходной методологической предпосылкой хронологический принцип освещения материала, что не исключает, конечно, и внутреннего «проблемного» деления. Однако во втором томе этот принцип отчасти нарушен. Сперва идет речь о Буслаеве, Афанасьеве, Пыпине, Тихонравове, Александре и Алексее Веселовских и т. д., иными словами, о работах представителей чисто академического литературоведения, а затем, в конце книги, появляется глава «Русская литературная критика 50—60-х гг. и наука о литературе». Памятуя о влиянии идей революционно-демократической критики на академическое литературоведение, о чем справедливо пишут авторы других глав, читатель может спросить: чем объясняется такой порядок изложения?

Ответить на этот вопрос можно было бы просто. Историческое и логическое не всегда совпадают... В широком философско-эстетическом смысле научные идеи революционной демократии являют собой более высокую ступень, чем, например, труды ученых культурно-исторической школы, представлявшие отчасти подтверждение и обоснование мыслей Белинского и Чернышевского конкретными фактами, а порой и популяризацию их, не лишенную черт схематизма и позитивистского упрощения.

В данном случае очевидно, что «генеральная линия» русской науки о литера-

lib.pushkinskijdom.ru

туре образовывала достаточно сложный рисунок, что не все время развитие шло по восходящей — от историзма Белинского и новаторской эстетики революционных демократов 1860-х годов через культурно-историческую школу Пыпина и Тихонравова, сравнительно-историческую методологию Александра Веселовского — к марксизму. Приходится признать, что даже «научная эстетика» Плеханова не во всех своих звеньях превосходит постулаты реальной критики Чернышевского и Добролюбова.[5]

Методологический ключ к пониманию природы неравномерного развития теоретической мысли мы находим в трудах классиков марксизма. В определенные эпохи, указывал В. И. Ленин в статье «О некоторых особенностях исторического развития марксизма» (1910), «миллионы, сразу разбуженные от долгого сна, сразу поставленные перед важнейшими проблемами» не могут «обойтись без перерыва, без возврата к элементарным вопросам, без новой подготовки, которая бы помогла „переварить“ невиданно богатые уроки»,[6] в результате чего массы получают возможность расширить свои ряды и «пойти опять вперед, уже гораздо более твердо, более сознательно, более уверенно, более выдержанно».[7]

Создатели любого труда изначально ограничены определенным объемом. И все же раздел, наличествующий в первой книге, — «Теоретико-литературные взгляды русских писателей первой половины XIX в.» — и отражающий эти воззрения довольно полно, в третьей книге (здесь он называется «Вклад русских писателей второй половины XIX—начала XX в. в науку о литературе») становится почти конспективным. Всего 37 страниц отведено Тургеневу, Гончарову, Островскому, Некрасову, Салтыкову-Щедрину, Толстому, Достоевскому, Чехову и Короленко. Ведь мысли о природе искусства хотя бы одного Толстого при их парадоксальности и спорности заслуживают более пристального внимания.

Авторский коллектив третьего тома встретился с особыми трудностями, обусловленными как обилием и разнообразием философско-эстетических и литературно-художественных направлений, так и необходимостью противопоставить тенденциозности буржуазной историографии объективно аргументированную точку зрения.

Здесь четко сформулировано то главное, что определило развитие литературоведческой мысли на рубеже двух веков. Научный анализ в это время являлся прерогативой академического литературоведения, литературная критика в своей основной массе уже не выполняла собственно научной функции. Только с возникновением марксистско-ленинской теории литературоведение перешло в новую эпоху своего развития, причем процесс этот протекал далеко не гладко. Ведущим философом и литературоведом в ту пору был Плеханов, стремившийся преодолеть характерный для эпохи разрыв между научным познанием и активной общественной оценкой фактов литературы и искусства. Основную заслугу Плеханова П. А. Николаев правильно видит в том, что он внес большой вклад в теорию реализма, раскрыл истинные связи искусства и литературы с социальными условиями, показал, что высшая художественная ценность произведения искусства состоит не вообще в единстве содержания и формы, а в соответствии наиболее глубокого, идейно прогрессивного содержания и совершенной формы, предсказал будущий расцвет социалистического искусства.

Большой интерес вызывает раздел, посвященный «социально-генетическому литературоведению». Известно, сколько копий было переломано в свое время по поводу «плехановской ортодоксии» и ее «ревнителей» Фриче и Переверзева. И вот, кажется, перед нами попытка спокойного и трезвого отношения к вопросу. С одной стороны, «инерция позитивистского мышления» сковывала «возможности социально-генетической школы в исследовании литературных явлений» (III, 312). Но при этом «поставить изучение литературы на классовые рельсы — это был единственный путь создания подлинно научного литературоведения» (III, 313).

«Чтобы подтвердить правильность, научность историко-материалистического подхода к объяснению явлений литературы, мало было выдвинуть и провозгласить принцип, что „научная критика смотрит на историю искусства как на результат общественного развития“.[8] Необходимо было на конкретном анализе процессов исторического развития литературы и искусства показать несомненную плодотворность этого принципа, его подлинно научную обоснованность. Это и сделал Фриче в своей книге „Художественная литература и капитализм“» (там же).

Как видим, исторические заслуги Фриче оценены очень высоко. Очевидно, однако, что взгляд на Фриче как на одного из проводников конкретного марксистского метода несколько противоречит устоявшимся представлениям. Позволим себе привести выдержку из КЛЭ: «Широко образованный ученый, автор работ, посв. зарубежной и отечеств. лит-ре, а также нек-рым смежным областям иск-

[5] См. об этом: *Лифшиц М. А.* Г. В. Плеханов. М., 1983, с. 100.

[6] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 20, с. 87.

[7] Там же.

[8] *Плеханов Г. В.* Литература и эстетика, т. 1. М., 1958, с. 585.

lib.pushkinskijdom.ru

ва, Фриче оставил свой след в истории сов. лит-ведения. Но, развив наиболее уязвимые стороны плехановской методологии, Фриче оказался одним из самых последоват. приверженцев вульгарного социологизма. . . Большинство художников прошлого были, по Фриче, лишь „прислужниками эксплуататорских классов, работавшими во славу угнетателей народа“».[9]

Следует прибавить, что, пытаясь дать всестороннюю оценку деятельности Фриче, автор раздела о нем А. С. Курилов в то же время упускает из виду влияние на создателя «Очерков по истории западноевропейской литературы» философии А. Богданова. Нам представляется, что более справедлива все-таки традиционная оценка: «В основе социологии Фриче действительно лежат некоторые идеи исторического материализма, но выхолощенные абстрактным, лишенным исторического содержания применением и обработанные в духе позитивистского релятивизма». [10]

Однако, на наш взгляд, эта полемическая в своей сущности позиция все же имеет некоторые основания. Когда размышляешь о современных структуралистских и «культурологических» тенденциях в литературоведении, когда сталкиваешься с попытками растворить конкретное историческое содержание литературы в мифологических абстракциях, когда обнаруживаешь то, что П. А. Николаев справедливо назвал «прямым пренебрежением» идеями революционно-демократической критики,[11] — на этом фоне даже идеи «вульгарной социологии» кажутся заслуживающими уважения.

И все-таки сближать работу В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» с суждениями Фриче о несвободе творчества в буржуазном обществе едва ли возможно (см.: III, 311).

Центральной главой третьего тома естественно является глава «В. И. Ленин и наука о литературе», написанная П. А. Николаевым и А. С. Мясниковым. Анализируя ленинское наследие, авторы руководствовались напутствием А. В. Луначарского: «Все ленинское наследство должно быть самым внимательным образом исследовано литературоведами, начиная от философских построений Владимира Ильича, его исторической концепции, его политических воззрений и кончая непосредственно литературными высказываниями».[12]

П. А. Николаев и А. С. Мясников с большой убежденностью доказывают, что ленинская методология остается и сегодня живой и действенной; исследование исторического генезиса художественных явлений помогает вскрыть их сущность, избежать элементов описательности в литературоведческих работах.

Тем досаднее встретить здесь неточность в формулировке существенного теоретического тезиса. «Широко известно, — читаем мы на с. 265, — ленинское положение: „Сознание человека не только отражает (прежде всего отражает, — *А. М.*) объективный мир, но и творит его“». Однако такая формулировка не исчерпывает ленинской мысли. «Совершенно ясно, что положение, гласящее, что сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его, выражает гегелевский идеалистический взгляд на отношение сознания к бытию, сформулированный Лениным своими словами», — пишет видный советский философ Б. М. Кедров.[13] Разумеется, Ленин и здесь ищет рациональное зерно в гегелевской диалектике. «Очевидно, что в приведенном положении Гегель на свой идеалистический лад характеризует активную, направляющую роль человеческого сознания в сфере практического преобразования мира человеком».[14]

Но именно *практического*. Что же касается собственно природы искусства, «эстетической реальности», то каковой бы ни была его конкретная общественная функция, «преобразить» мир одними своими «идеальными» силами оно не в состоянии. Противоположный взгляд, как доказал еще Чернышевский, есть не что иное, как возрождение концепции «украшенной природы». Подлинная практическая значимость искусства заключается в его верности правде жизни, находящей свое высшее выражение в глубокой народности, передовой партийности. Не «условность» эстетической реальности вытекает из ленинской теории отражения, а то, что самим условным изобразительным формам, при наличии, разумеется, в произведении серьезного исторического содержания, соответствуют определенные черты объективной действительности. «Исторически условны контуры картины, но безусловно то, что эта картина изображает объективно существующую модель».[15]

Третий том содержит в себе немало нового фактического материала. Раздел «Развитие вспомогательных дисциплин», в котором прослеживается эволюция оте-

---

[9] Краткая литературная энциклопедия, т. 9. М., 1978, с. 462.

[10] Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов. М., 1977, с. 66. Ср.: *Лифшиц М. А.* Карл Маркс. Искусство и общественный идеал. Изд. 2-е, М., 1979, с. 42.

[11] *Николаев П. А.* Указ. соч., с. 337.

[12] *Луначарский А. В.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1967, с. 458.

[13] *Кедров Б. М.* Ленинские принципы и способы материалистической переработки диалектики Гегеля. — В кн.: Гегель и философия в России. М., 1974, с. 40.

[14] Там же.

[15] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 18, с. 138.

lib.pushkinskijdom.ru

чественных эдиционных принципов (раздел написан А. Л. Гришуниным), впервые в лаконичной и емкой форме демонстрирует завоевания академических палеографии, библиографии и других отраслей литературоведения.

Несмотря на некоторую фрагментарность третьей книги, авторы ее обозначили центральные линии развития русского литературоведения в конце XIX—начале XX века, обосновав неизбежность и закономерность возникновения марксистско-ленинской науки о литературе и показав, какими методологическими принципами и теоретическими идеями она при этом обогатилась.

Третья книга еще не была завершена, когда вышел в свет учебник для вузов «История русского литературоведения» (М., «Высшая школа», 1980), созданный П. А. Николаевым, А. Л. Гришуниным и А. С. Куриловым при участии И. К. Горского. Появление такого учебного пособия можно лишь приветствовать, ибо прежде студенты и преподаватели высшей школы не имели надежного ориентира в истории отечественного литературоведения.

«История русского литературоведения» помогает учащимся понять, как ленинская теория отражения, учение В. И. Ленина о художественном мировоззрении, о категориях содержания искусства, концепция русского освободительного движения применяются в литературоведческой практике. По замыслу авторов, книга дает возможность и осознать закономерности «историко-литературного процесса в России в прошлом и настоящем и прогнозировать художественные явления в будущем» (с. 10). Правда, намерение прогнозировать художественные явления будущего, как и следовало ожидать, остается нереализованным, поскольку (свидетельством тому многотрудный опыт литературной критики) это еще никому не удавалось.

Ориентированный на проблематику вузовских курсов «Введение в литературоведение» и «Теория литературы», учебник безусловно будет способствовать более глубокому и сознательному усвоению студентами отдельных моментов программы. Вместе с тем к учебникам (именно потому, что они закладывают основы восприятия предмета) предъявляются особые требования. Уже в начале труда читатель должен разобраться, где проходит грань между научным литературоведением и критикой. Однако четкой формулировки, определяющей задачи и область применения академического литературоведения, он здесь не находит.

Наряду с положительными сторонами первых двух книг, подготовленных ИМЛИ, «История русского литературоведения» повторяет и некоторые их недочеты. В связи с именем Белинского всплывает в «Истории. . .» имя Н. Стрекалова. Нет, авторы «Истории. . .» не ставят их в единый ряд. Зависимость меж ними обнаруживает читатель. В учебнике сказано: «Вслед за трудами И. Борна и Н. Греча в 1837 г. появилась чрезвычайно зрелая по своей концепции книга Н. Стрекалова. . .» (с. 97). Ее полное название «Очерк русской словесности XVIII столетия» (М., 1837). Стрекаловым высказана идея исторического развития литературы, причем, подчеркивается в «Истории. . .», «словесность» определяется как «народное самопознание». Другими словами, Стрекалов предвосхитил чуть ли не центральные идеи Белинского. Но почему же тогда великий критик, рецензировавший в эти годы самые заурядные книжки, ни разу нигде не вспомнил о Стрекалове? Белинский с его чутьем и тяготением ко всему новому и оригинальному просто не мог не заметить подобной работы. Однако этого не произошло. . .

И еще одно замечание. В учебнике вряд ли можно ограничиваться разделом «Вклад русских критиков и писателей второй половины XIX в. в науку о литературе». Почему возможность «высказаться» предоставлена Герцену, Тургеневу, Толстому, а Чехов оказался «лишен слова»? Одного указания, что Чехов вместе с Толстым и Короленко, а также «некоторыми представителями академического литературоведения» встал «на защиту реализма» (с. 242), явно недостаточно.

Отдельные недостатки учебника, которые могут быть устранены при переиздании, не заслоняют его достоинств, заключающихся в научности методологии, в систематизации массы разнородного материала, в умении изложить серьезные теоретические проблемы доступно. Прочитав «Историю русского литературоведения», студенты не только усвоят определенную сумму фактов, но несомненно проникнутся и мыслью, прямо авторами книги не сформулированной, однако вытекающей из ее содержания: невозможно пренебрежительно относиться к наследию прошлого, даже без части которого наша культура и наука станут беднее; необходимо и из ошибок и заблуждений предшественников уметь извлекать позитивные уроки.

Один из авторов четырех упомянутых книг, А. С. Курилов, выпустил монографию «Литературоведение в России XVIII века» (М., «Наука», 1981). Исследователь углубляет некоторые собственные прежние наблюдения, а в отдельных случаях не боится и пересмотреть их.

Собственно говоря, объект анализа в его работе даже не все XVIII столетие, а лишь первые семь его десятилетий и предшествующие эпохи. Автор не оговаривает специально, почему за пределами его повествования остались Державин, Радищев, Новиков, Карамзин, но подводит читателя к заключению, что в последнюю треть XVIII века отечественные представления об искусстве слова

lib.pushkinskijdom.ru

вступают в иную фазу, фазу научности, тогда как донаучные представления о законах литературного творчества еще не освоены. Именно они и интересуют А. С. Курилова.

При выборе предмета изучения автор исходит из определения основных науко-образующих факторов. Важнейший из них — «утверждение единства двух форм — теоретико-литературного и историко-литературного познания, которое приводит к созданию особой, синтетической, литературоведческой формы познания, — и представляет собою специфический для литературоведения наукообразующий фактор, свидетельствующий о завершении процесса его рождения» (с. 20—21).

Исходя из этих соображений, А. С. Курилов сопоставляет русские понятия о законах творчества с европейскими, постоянно фиксируя элементы национального своеобразия литературоведческой мысли. Истоки русской литературной теории выводятся им еще из работ древнерусских книжников, хотя последние и не ставили перед собой специально такой задачи. В системе «грамматических художеств», как называл их М. Смотрицкий («пиитики» и «грамматики»), развивалась логика представлений о законах литературы. Особенно подробно рассматриваются те предпосылки исторических и теоретических воззрений, которые в дальнейшем получат признание.

Но иногда А. С. Курилов преувеличивает значимость некоторых имен или объектов исследования. Так, завышена оценка книги А. Байбакова «Правила пиитические в пользу юношества» (1774). При всех своих достоинствах она все же не имела такого влияния и распространения, как учение о трех стилях Ломоносова или работы Тредиаковского, подробная и глубокая характеристика которых дается автором. Отметим, кстати, что Ломоносов представлен А. С. Куриловым лишь как теоретик литературы, как историк ее он почти не освещается. Вызывает также некоторое удивление ссылка на давно устаревшую книгу А. Буриловича «М. В. Ломоносов как натуралист и филолог» (СПб., 1869), тогда как труды новейших исследователей (Л. И. Кулаковой, А. А. Морозова, Г. Н. Моисеевой и др.) даже не упомянуты.

Как положительный момент в книге А. С. Курилова следует выделить стремление автора показать сложные процессы движения научной мысли в виде четких формул. А. С. Курилов снабжает свою книгу таблицами, дающими наглядное представление о системе литературоведческих взглядов Ф. Прокоповича, Тредиаковского, Ломоносова и др.

Помимо работ, освещающих отдельные периоды развития русского литературоведения, в последние годы появился и ряд книг, в которых изучаются литературоведческие школы и их ведущие представители. Ограничение масштабов исследования при этом позволяет обратить внимание на детали, которые в трудах, упомянутых выше, в силу специфики их намечались лишь общими штрихами.

Одной из первых книг такого характера была работа И. К. Горского «Александр Веселовский и современность» (М., «Наука», 1975).[16] В годы, когда труды «первого компаративиста» подвергались жесточайшей критике, оппоненты Веселовского чаще всего лишь поверхностно были знакомы с его учением. Вот почему довольно скоро «в клубке предвзятых мнений» затерялись и те нити, которые могли бы долго служить путеводными в лабиринте споров.

И. К. Горский, как он подчеркивает, ставил перед собой задачу не столько дать систематическое изложение идей Веселовского, сколько увидеть сущность сравнительного литературоведения глазами самого Веселовского и с точки зрения марксистско-ленинского мировоззрения. И это позволяет исследователю высветить сильные и слабые стороны сравнительно-исторической школы. Прослеживается автором и формирование взглядов Веселовского и судьба его наследия в дальнейшем.

При изучении незаслуженно забытого и даже ниспровергнутого метода легко было поддаться соблазну апологетизирования. Однако И. К. Горскому удалось избежать этого. С одной стороны, показывает он, теоретические обобщения Веселовского, являвшиеся результатом широкого многопланового изучения международных связей и параллелей, «позволяли ученому в каждой из освещаемых им областей истории словесного искусства делать открытия, иные из которых на десятки лет опережали развитие тогдашнего академического литературоведения» (с. 185). С другой — четко выявлена историческая ограниченность метода Веселовского (известная узость сферы применения метода, и также круга фактов, подлежащих обобщению).

И. К. Горский не считает исследование сравнительно-исторического метода и наследства Веселовского законченным. В «Предисловии» к своей работе он отмечает, что прежде всего хотел «привлечь внимание нашей научной общественности к фигуре этого ученого и показать, что его наследие отнюдь не утратило для нас своего актуального значения» (с. 14). Действительно, в многогранной деятельности Александра Веселовского еще многое до конца не освоено и ждет новых исследователей. Ведь даже богатейший архив его и переписка в своем большинстве остаются неопубликованными.

Симптоматично, что ученых, обращающихся в последнее время к истории отечественного литературоведения, инте-

[16] Она уже была положительно оценена в «Русской литературе» (1976, № 3).

lib.pushkinskijdom.ru

ресует не только собственно история его, но и место тех или иных теорий и школ в современном научном процессе. Новые работы подобного профиля при этом не просто дополняют предшествующие труды, а и полемизируют с ними, выдвигают самостоятельные точки зрения.

Так, О. П. Пресняков уже в начале своей книги «А. А. Потебня и русское литературоведение конца XIX—начала XX века» (Саратов, 1978) заявляет, что раздел о Потебне в изданном ИМЛИ коллективном труде «Академические школы в русском литературоведении» (автор А. П. Чудаков) при всей своей основательности «повторяет свойственные многим работам о Потебне неточности и противоречия, мешающие понять научную концепцию Потебни-филолога, его метод и систему в их целостном виде» (с. 15).

В чем же видит О. П. Пресняков важнейший недостаток предыдущих работ о Потебне? В традиционной, узко «лингвистической» оценке его поэтики, в имманентном освещении идей ученого почти без сопоставления с идеями его предшественников, современников и последователей. Нередко, даже пользуясь идеями Потебни, исследователи столь категорично отмежевываются от его ошибок, что анализ последних перекрывает позитивное начало в системе взглядов ученого.

Опираясь на многочисленные печатные и архивные источники, О. П. Пресняков реконструирует подлинный, с его точки зрения, смысл филологической концепции Потебни, показывает, как развивались его литературно-эстетические взгляды, сопоставляет его учение с другими ведущими направлениями в литературоведении второй половины XIX—начала XX века.

В работе немало точных наблюдений и выводов, позволяющих корректировать старые представления о научных взглядах Потебни. Но вот последний раздел книги — «А. А. Потебня и советское литературоведение» — дает основания заметить, что автор слишком увлекается, стараясь доказать, что чуть ли не все советское литературоведение «вышло из Потебни». В списке последователей Потебни, которые строили свои взгляды «на плодотворном развитии некоторых идей» ученого значатся: В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, В. В. Кожинов, Н. К. Гей, А. В. Чичерин, А. И. Белецкий, М. М. Бахтин, Д. С. Лихачев, М. Б. Храпченко и др. На наш взгляд, и перечень имен здесь должен быть несколько короче и воздействие идей Потебни на работы современных ведущих литературоведов следовало бы демонстрировать не столь категорично.[17]

Спору нет, учение Потебни о внутренней форме слова и художественного произведения в целом имело немало последователей. Наиболее крупным из них в рамках так называемого «психологического направления» был Д. Н. Овсянико-Куликовский. Ему принадлежит положение о двух формах познания (наблюдение и опыт), им введено в науку понятие «общественно-психологического типа».

Система взглядов Овсянико-Куликовского анализируется в работе Н. В. Осьмакова «Психологическое направление в русском литературоведении: Д. Н. Овсянико-Куликовский» (М., «Просвещение», 1981). В связи с этой работой и монографией Л. М. Крупчанова, вышедшей в том же издательстве (о ней мы скажем чуть позже), хочется отметить отрадный факт: потребность в исследовании истории русской науки о литературе начинает испытывать не только само академическое литературоведение, но и высшая школа. А это свидетельствует о несомненном повышении уровня как преподавателей, так и студентов педагогических институтов и университетов страны.

Книга Н. В. Осьмакова выросла из раздела об Овсянико-Куликовском, написанного им для уже известного нам коллективного труда «Академические школы в русском литературоведении». Основные положения монографии по сравнению с первоначальным «этюдом» не изменились, но в расширенном виде работа Н. В. Осьмакова приобрела более стройные и законченные очертания. Правда, не обошлось и без некоторых издержек. Стараясь отвести больше места для «Приложений» (в них помещены отрывки из наиболее значимых трудов Овсянико-Куликовского, которые для студентов, особенно в периферийных вузах, малодоступны), автор сводит «Введение» и «Заключение» к минимуму. Однако в работах, адресованных учащимся высшей школы, как раз на эти разделы падает основная смысловая нагрузка, ибо именно в них намечаются акценты исследования.

В книге Н. В. Осьмакова, если сравнивать ее с разделом в «Академических школах...», без ущерба для аналитического момента увеличен удельный вес «повествовательного». И это вполне оправдано, так как студенты должны вначале получить фактическую базу, на основе которой строятся обобщения. Последовательно характеризуя научную эволюцию Овсянико-Куликовского, Н. В. Осьмаков излагает общую концепцию «психологического направления» в ли-

[17] В новой своей книге, посвященной теории словесности А. А. Потебни («Поэтика познания и творчества». М., «Худ. литература», 1980), О. П. Пресняков уточняет и некоторые свои суждения: например, подверглась коррекции мысль о якобы свойственной Гегелю точке зрения «на художественное творчество как на воплощение готовой идеи в образе».

lib.pushkinskijdom.ru

тературоведении, подробно останавливаясь на трудах Овсянико-Куликовского о Гоголе, Тургеневе и других писателях.

Отдельная глава посвящена разбору «Истории русской интеллигенции», которая, как подчеркивает автор, явилась качественно новым этапом в развитии взглядов Овсянико-Куликовского. В эту пору ученый, уже не довольствуясь выяснением лишь психологической сущности явлений, пытался обнаружить их «общественно-психологические основания», хотя революционные идеи в истории общественного движения в России по-прежнему оставались вне поля его зрения. И пусть учение Овсянико-Куликовского не может быть целиком использовано в наши дни, но один из его существенных моментов — рассмотрение истории русской литературы как непрерывного процесса, все части которого взаимосвязаны, — не потерял своего значения и сегодня.

В книге Л. М. Крупчанова «Культурно-историческая школа в русском литературоведении» (М., «Просвещение», 1983) освещаются две взаимосвязанные темы. Первая — собственно культурно-историческая школа, ее европейские источники и их русское усвоение и трансформация, виднейшие представители школы до А. Н. Пыпина (Шевырев, Буслаев, Тихонравов), вторая — система взглядов Пыпина как крупнейшего теоретика и практика культурно-исторической школы. Автор с достаточной полнотой и убедительностью выявляет огромное значение научной деятельности Пыпина, не умалчивая и о ее исторической ограниченности.

Положенный в основу исследования Л. М. Крупчанова проблемно-хронологический принцип расположения материала вполне обоснован, ибо позволяет с разных сторон рассмотреть особенности изучаемого направления в науке в целом и шаг за шагом охарактеризовать многоаспектную деятельность А. Н. Пыпина. Пыпин как просветитель видел в изучении национальной истории важнейший путь развития общественного самопознания, хотя при этом классово-экономические причины исторического развития не были уяснены им до конца. Пыпин считал, что исторический прогресс есть следствие «требований времени», «нравственных потребностей человеческой природы», а основу исторического процесса видел в постепенной мирной эволюции социальных институтов и убеждений.

В работах о Пыпине, появившихся в советское время, он прежде всего выступал как представитель академической науки, этнограф и историк общественной мысли и литературы. Л. М. Крупчанов останавливается на всех этих аспектах деятельности ученого, одновременно исследуя и иные, мало разработанные проблемы, возникающие в связи с анализом общественно-научных взглядов Пыпина. Так, внимательно рассматриваются взаимоотношения Пыпина с Чернышевским и Добролюбовым (правда, общность взглядов последнего со взглядами Пыпина нам представляется несколько преувеличенной), сопоставляются взгляды Пыпина и с мировоззрением Белинского. Завершает книгу характеристика отношения ученого к теоретико-литературной позиции народничества и к идеологии социал-демократов.

Автор проработал и систематизировал огромный фактический материал, рассеянный в многочисленных источниках, как русских, так и западноевропейских, и сумел преподнести его в доступной для понимания учащихся форме.

Стремясь как можно полнее воссоздать процесс поэтапной эволюции культурно-исторической школы, Л. М. Крупчанов порой перенасыщает повествование, особенно первую часть книги, именами ученых, названиями их трудов, цитатами.

За счет сокращения этой части книги следовало бы немного полнее осветить отношение Пыпина к славянофильству, несколько подробнее рассказать о его славяноведческих трудах. Можно было бы также четче обозначить известную двойственность общественной позиции Пыпина, колебавшегося между демократическим и либеральным лагерями. Пыпин не был последовательным сторонником революционной демократии, но он никогда и не отрекался от нее, сочетая эти симпатии с одобрением царских реформ. По всей вероятности, если бы Л. М. Крупчанов суммировал отдельные наблюдения над политическими взглядами Пыпина и сконцентрировал бы их в специальном разделе, Пыпин — общественный деятель предстал бы более выпукло.

Впрочем, о книге в первую очередь следует судить, исходя из того, что в ней есть, а не из того, что отсутствует. А в работе Л. М. Крупчанова есть главное — демонстрация достижений и недочетов культурно-исторического метода исследования литературных явлений, который анализируется с позиций марксистско-ленинского литературоведения на современном этапе.

Появление в последние годы как обобщающих трудов, так и отдельных монографий по истории русского литературоведения не случайно. Советское литературоведение прошло сложный и длительный путь и доказало, что, опираясь на марксистско-ленинское учение, можно успешно решать самые сложные проблемы искусства, осмыслять достижения и потери исторического прошлого, намечать перспективы завтрашнего дня науки.

Сегодня литературоведы, как и представители других областей знания, не могут, если не желают отстать, не усваивать всевозрастающий поток информации, к сожалению, часто не успевая с достаточной капитальностью ознако-

lib.pushkinskijdom.ru

миться даже со смежными отраслями своей науки. И в этом отношении рассмотренные выше работы являются своего рода компендиумом, демонстрирующим, как складывалось и развивалось русское литературоведение, каких успехов добилось оно в наши дни.

Выход в свет трехтомника, посвященного русской науке о литературе, наряду с сопутствующими ему работами, — большое событие в нашей культурной и общественной жизни, свидетельствующее об определенной зрелости нашего литературоведения. Эти труды доказывают историческую закономерность становления и укрепления самой передовой методологии, необходимость неустанной борьбы за ленинский принцип партийности литературы, литературной критики и литературоведения.

С. Г. Асадуллаев

Н. В. ГОГОЛЬ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

В письме к В. А. Жуковскому из Парижа 12 ноября 1836 года Гоголь писал: «Знаю, что мое имя после меня будет счастливее меня. . .»[1] Слова эти оказались пророческими. Сегодня творчество Гоголя стало достоянием народов Советского Союза, зарубежных стран, где благодарные читатели отдают дань любви и уважения великому писателю.

Идейно-тематический диапазон творчества Гоголя не ограничивался художественным освоением русской и украинской действительности. Он проявлял большой интерес к жизни и культуре других народов, в том числе народов Закавказья и Востока, к которым относился с искренней симпатией. Восточная тематика, инонациональные герои, хоть и эпизодически, не раз встречаются в его произведениях. В «Ревизоре» — это купец Абдулин. В «Мертвых душах» — Костанжогло, который «поразил Чичикова смуглостью лица, жесткостью черных волос, местами до времени поседевших, живым выражением глаз и каким-то желчным отпечатком пылкого южного происхождения» (т. 5, с. 320). В повести «Записки сумасшедшего» упоминается Китай, а в «Риме (отрывок)» — Алжир.

Гоголь был прекрасным знатоком истории и культуры народов Закавказья и Востока. В статье «Взгляд на составление Малороссии» писатель говорит о тесном переплетении истории казачества с историей народов Северного Кавказа, татар и турков, о «разлитии магометанства и магометанских новых сильных народах», «удалых. . . обитателях Кавказа», воздвигших близ днепровских «порогов городок, или острог, Черкасы», об «отчаянных людях пограничных наций» (т. 6, с. 29).

В статье «Несколько слов о Пушкине» Гоголь с пребыванием Пушкина на Кавказе связывает творческий взлет поэта, создание им ярких, оригинальных, неповторимых произведений, называет его «единственным певцом Кавказа». «Исполинский, покрытый вечным снегом Кавказ, среди знойных долин, поразил его; он, можно сказать, вызвал силу душ его и разорвал последние цепи, которые еще тяготели на свободных мыслях», «кисть его приобрела. . . широкий размах. . . быстроту и смелость»,— писал Гоголь, подчеркивая, что и слог Пушкина соответственно теме приобрел ясность и силу молнии, что «в своих творениях он жарче и пламеннее там, где душа его коснулась юга». Этим объясняет он «чудную и магическую силу» произведений поэта, «напитанных Кавказом» (т. 6, с. 34—35).

О Кавказе Гоголь писал в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность», в письмах к А. С. Данилевскому от 2 ноября 1831-го и 1 января 1832 года.

Статья Гоголя «Об архитектуре нашего времени» по сути целиком посвящена восточной архитектуре, о которой писатель говорит с восторгом. Различая два рода архитектуры — готическую и арабскую, Гоголь отдает предпочтение последней. Писатель обнаруживает хорошее знание восточной архитектуры, отмечает в ней «разнообразные формы», богатство стилей, «естественную красоту» и утверждает: «Везде, куда ни проникала только азиатская роскошь, огромная, великолепная, та роскошь, которая блещет в их волшебных сказках, везде, куда ни проникала эта увешанная ожерельями дочь восточного воображения, — там стоят доныне дворцы, великолепие которых изумительно» (т. 6, с. 51).

Рассматривая архитектуру как вид искусства, Гоголь видит в ней выражение не только эстетического вкуса народа, но и его духовной жизни, общественного и национального сознания, называет ее летописью мира, народной жизни.

Важно отметить, что свои идейно-эстетические вкусы и взгляды Гоголь

[1] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений в 6-ти т., т. 6. М., 1956, с. 306. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

развивал и утверждал также на основе анализа культурных и исторических памятников народов Востока, их исторического прошлого. Весьма характерна в этом отношении его статья «Ал-Мамун», написанная на материале лекции, прочитанной им в Петербургском университете. Гоголь рассказывает об истории могучего арабского халифата, «величественно возвышавшегося на классической земле древнего мира», о Багдаде, столице «этого нового чудесного мира», о Дамаске, который «мог одеть всех сластолюбцев дорогими тканями и снабдить всю Европу стальными мечами», о механизме государства и психологии государя-халифа, приемах правления империей. Гоголь здесь выступил замечательным историком Востока, интерес к которому он пронес через всю свою жизнь. Гоголь намеревался попасть на Восток, посетить Палестину, осуществил задуманный маршрут: Неаполь—Палестина—Константинополь — Одесса. Влияние Востока, этой колыбели древней истории и культуры, родины «роскошной поэзии» и «воздушной архитектуры», на творчество Гоголя должно было бы оказаться такое же, какое оказал Кавказ на творчество Пушкина. Вопрос этот, на наш взгляд, нуждается в специальном исследовании.

Писатель-новатор, Гоголь совершил коренной поворот в истории русской литературы, явился, по словам Н. Г. Чернышевского, «основателем плодотворнейшего направления» — критического реализма, «главой школы — единственной школы, которою может гордиться русская литература», стал «отцом русской прозаической литературы».[2]

Творчество Гоголя оказало большое влияние и на литературу народов Советского Союза как дооктябрьского, так и советского периода. На материале русской советской литературы этот вопрос убедительно исследован в книге М. Б. Храпченко «Творчество Гоголя» (М., 1954).

В настоящей статье мы остановимся на значении Гоголя в развитии азербайджанской литературы.

Интерес к произведениям и личности Гоголя в Азербайджане возникает в конце прошлого — начале нашего столетия. Предпринимаются первые попытки изучения и популяризации его наследия, появляются переводы его произведений, осуществляется первая постановка на азербайджанской сцене комедии «Ревизор».

В дореволюционном Азербайджане сначала переводились драматические произведения Гоголя, от случая к случаю, по инициативе отдельных лиц и, видимо, в «прикладных» целях, для постановки на сцене, не без влияния развивавшегося местного театра. Так, известный писатель и революционер Нариман Нариманов в 1892 году переводит «Ревизор». В 1902 году появляется второй перевод комедии, которая тогда же, а потом в 1906-м и 1908 году ставится на азербайджанской сцене. В 1906 году была переведена «Женитьба». Однако ни один из этих переводов не был напечатан — они затерялись. Второй перевод «Женитьбы», сделанный тоже в дооктябрьские годы, увидел свет лишь в 1928 году. Единственное прозаическое произведение Гоголя, опубликованное в дореволюционном Азербайджане, был рассказ «Шинель», переведенный Узеиром Гаджибековым в 1909 году, к столетию со дня рождения автора. Произведение о судьбе «маленького человека» в царской России, «Шинель» была созвучна проблемам тогдашней азербайджанской действительности и отвечала задачам азербайджанского критического реализма.

Систематическая и планомерная работа над переводами и изданиями произведений Гоголя в Советском Азербайджане начинается с конца 20-х годов, внимание литературной общественности привлекает прежде всего проза писателя. В 1930 году выходит повесть «Тарас Бульба» в переводе Б. Мусаева. Борьба за национальную свободу, патриотические мотивы, определяющие идейно-художественный пафос этого произведения и созвучные эпохе революционного преобразования в стране, атмосфере формирования социалистического самосознания народа, и привлекли внимание азербайджанских литераторов. Повесть была вторично издана в 1951 году в переводе драматурга Сабита Рахмана. В 1934 году в переводе писателя Ю. В. Чеменземинли выходит повесть «Старосветские помещики», в 1938-м — книга повестей, куда вошли «Невский проспект», «Нос» и «Шинель». В 1949 году отдельной книжкой издается «Ревизор» в переводе С. Рахмана, а через год — «Шинель» в новом переводе И. Нафиси. В 1952 году к 100-летию со дня смерти Гоголя издается на азербайджанском языке «Избранное» писателя, куда вошли 7 повестей из «Миргорода» и «Петербургских повестей» в переводе М. Рзакулизаде и Дж. Джавадзаде. В 1975 году выходит книга «Повести», включившая 9 произведений из циклов «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Петербургских повестей» в переводах Ю. Азимзаде, М. Арифа, Б. Мусаева и М. Рзакулизаде. Книга была приурочена к Дням советской литературы в Азербайджане.

В 50-х годах в связи со 100-летием со дня смерти Гоголя в Баку выходит на азербайджанском языке собрание сочинений писателя в 6-ти томах. Оно полностью воспроизводит московское издание его шеститомника («Художественная литература», 1952—1953 годы) с примечаниями и обстоятельным критико-биографическим очерком Н. Л. Степа-

[2] *Чернышевский Н. Г.* Эстетика и литературная критика. Избранные статьи. М.—Л., 1951, с. 180, 184.

lib.pushkinskijdom.ru

нова. Издание дало азербайджанскому читателю возможность познакомиться с историей создания произведений писателя и воспринимать их в контексте общественно-политической и литературной жизни России первой половины XIX века. К этому времени были переведены на азербайджанский язык избранные статьи В. Г. Белинского, в том числе статьи о творчестве Гоголя, «Эстетические отношения искусства к действительности» Н. Г. Чернышевского, другие работы русских классиков. Все это также способствовало широкой популяризации и всестороннему освоению наследия Гоголя в Азербайджане, создало фактическую и теоретическую базу для дальнейшего углубленного изучения произведений писателя.

По мере расширения переводческой деятельности и осмысления наследия Гоголя в Азербайджане его влияние на творчество азербайджанских писателей углубляется. Здесь нет возможности осветить вопрос о характере преломления традиций Гоголя в произведениях азербайджанских писателей. Тема эта большая и сложная, требует специального исследования. Мы ее затронем лишь в связи с высказываниями азербайджанских писателей о значении Гоголя в их собственных поисках. Заметим при этом, что восприятие и освоение гоголевского наследия в Азербайджане можно считать типологическим для литератур народов СССР, в том числе и таких древнейших, как азербайджанская.

Творчество Гоголя стало привлекать внимание азербайджанской литературной критики в начале XX века. Отдельные суждения о произведениях писателя высказывались на страницах газет «Терегги» («Прогресс»), «Каспий» и других периодических изданий. Вокруг имени Гоголя, особенно в связи с переводом и истолкованием его произведений, разгорались споры, сталкивались мнения реакционных литераторов, с одной стороны, и писателей-реалистов, прогрессивных деятелей культуры — с другой. Первые говорили о нецелесообразности и невозможности передачи на родном языке произведений русского писателя, поверхностно и искаженно истолковывали их. Представители противоположного лагеря не только писали о необходимости переводов Гоголя, но и призывали учиться у русского гения, защищали реализм, демократизм и сатиру Гоголя, всячески популяризировали его имя.

Первыми серьезными критическими работами о Гоголе явились статьи писателя-демократа, основоположника азербайджанского критического реализма Дж. Мамедкулизаде «Гоголь» и видного литературоведа Фиридунбека Кочарли «Николай Васильевич Гоголь», написанные в 1909 году к столетию со дня рождения писателя. Исполненная полемического духа, статья Дж. Мамедкулизаде содержит объективную характеристику творчества Гоголя, представляет его как великого русского художника-реалиста. «Гоголь — это имя известного русского писателя», — писал. Дж. Мамедкулизаде в издаваемом им журнале «Молла Насреддин», где была опубликована статья. Он подчеркивал, что «в России нет равного ему (Гоголю, — *С. А.*) комедиографа, что заслуги Гоголя перед русской литературой и русским народом столь велики, что о столетии со дня рождения покойного в России услыхали даже мужики».[3] Дж. Мамедкулизаде призывал литературную критику своего времени глубже разобраться в социальном смысле и идейной направленности произведений русского писателя, а по поводу «Ревизора», к тому времени переведенного на азербайджанский язык и неоднократно поставленного на сцене, утверждал, что картины самодержавно-крепостнической России, показанные Гоголем в комедии, аналогичны тому, что существовало в дореволюционном феодально-патриархальном Азербайджане. Он писал: «Братья мусульмане, сто лет назад в России родился человек, который написал о русских чиновниках такую комедию, что стоит ее прочитать, как человеку покажется, будто в Нахичевань, Шушу и во все кавказские деревни и маленькие города прибыл правительственный „ревизор“».[4] Дж. Мамедкулизаде высмеивал авторов статей о Гоголе, которые судят о нем, не зная и не понимая его творчества.[5]

Ф. Кочарли более обстоятельно, чем Дж. Мамедкулизаде, характеризует творческий путь Гоголя, анализирует идейное содержание и систему образов «Ревизора» и «Мертвых душ». Критик утверждал, что «Ревизор», будучи наиболее значительным произведением Гоголя, «в известной степени близок к нашему быту».[6] Ф. Кочарли впервые в азербайджанской литературной критике писал о методе и манере письма Гоголя, отмечал его психологизм, убийственную, безжалостную сатиру, «горький и обжигающий сердце смех» — смех сквозь слезы, подчеркивал, что в «Ревизоре» и «Мертвых душах» Гоголь показал исключительно «темную, отрицательную, отвратительную сторону жизни».[7] В связи с этим он уподоблял манеру письма Гоголя микроскопу, а манеру письма Пушкина — телескопу, утверждая, что «если телескоп Пушкина показывает отдаленные уголки жизни в красивых и светлых тонах, то микроскоп Гоголя показывает извивающихся под стеклом отвратительных червячков и микробов жизни перед самым

[3] *Мамедкулизаде Джалил.* Избр. произв. в 2-х т., т. 2. Баку, 1966, с. 139.

[4] Там же.

[5] Там же, с. 140.

[6] *Кочарли Ф.* Избр. соч. Баку, 1963, с. 207 (на азерб. языке).

[7] Там же, с. 212.

lib.pushkinskijdom.ru

глазом, в непосредственной близости и в преувеличенном виде».[8] Он писал, что из азербайджанских писателей по манере письма и стилю весьма близок к Гоголю М. Ф. Ахундов.

Статьями Дж. Мамедкулизаде и Ф. Кочарли закладывается основа азербайджанского гоголеведения. И все же указанные статьи были лишь эпизодами в азербайджанской литературной критике, после них вплоть до советского времени значительных работ о творчестве Гоголя не появлялось.

Лишь в 30-е годы начинается систематическое изучение творчества Гоголя во всем объеме, осмысление его творческих принципов, художественного новаторства, когда его произведения, переводимые одно за другим и издаваемые в Баку, становятся достоянием широкого круга читателей и литературной критики. Первые сведения о жизни и творчестве Гоголя содержались в учебнике по литературе для 9-го класса азербайджанских школ. Гоголь прочно вошел в программу азербайджанской средней школы, и это имело принципиальное значение для дальнейшего освоения его наследия.

В 40-х годах имя Гоголя все чаще упоминается в критических выступлениях азербайджанских авторов — известных писателей С. Рагимова, С. Вургуна, М. Ибрагимова, критиков и театроведов М. Арифа, Дж. Джафарова и других. На этом этапе пока еще отсутствуют специальные работы о творчестве Гоголя, но его имя и произведения фигурируют в статьях, посвященных проблемам азербайджанской литературы — реализма, метода и мировоззрения, сатиры и юмора, стиля и жанров, а также в статьях, написанных о классиках азербайджанской литературы М. Ф. Ахундове, Дж. Мамедкулизаде, Н. Нариманове, тех, кто в свое время испытал в своем творчестве влияние Гоголя или же переводил его произведения.

Идет процесс переосмысления и углубленного истолкования темы «Гоголь и азербайджанская дореволюционная литература» в контексте творческих проблем советской литературы, с позиции марксистско-ленинской эстетики, под углом зрения преемственности традиций классического реализма. Начинается глубокое изучение вопроса о влиянии Гоголя на творчество азербайджанских дореволюционных писателей, о роли гоголевских традиций в формировании и развитии азербайджанского критического реализма конца XIX—начала XX века. Так, например, в статье одного из зачинателей социалистического реализма в Азербайджане Мехти Гусейна «Гениальный художник» (1942) пересматриваются сложившиеся представления о влиянии Гоголя на творчество Дж. Мамедкулизаде. Напоминая слова А. В. Луначарского о Гоголе — «царь русского смеха», М. Гусейн утверждал, что этими же словами мы можем определить заслуги классика азербайджанской литературы Дж. Мамедкулизаде в истории родной литературы. Автор вместе с тем подчеркивал в творчестве Дж. Мамедкулизаде и своеобразные черты, отличающие его от русского писателя. «Если в произведениях Гоголя проявляется „смех сквозь слезы", то смех Дж. Мамедкулизаде вызывает у читателя не смех, а чувство гнева, презрения и протеста» [9] против старого мира. В 1924 году А. В. Луначарский писал: «Несмотря на то что при малейшем усилии памяти в вашем мозгу возникают сотни комических положений, карикатурных фигур и физиономий, уморительных словечек, все же крайне трудно, мне по крайней мере, представить себе веселого Гоголя».[10] Приводя эти слова в вольном изложении, М. Гусейн соглашался с Луначарским, что «Гоголь всегда печален». По словам М. Гусейна, писатель надеялся исправить общество, так ярко изображенное в его гениальных произведениях, «силами бога и религии, с помощью церкви. А Молла Насреддин [11] не таков. Несмотря на то что он на протяжении всего своего творчества находился под влиянием Гоголя, он смеялся над этими силами, причем смеялся как писатель в высшей степени оптимист. . . В отличие от Гоголя он верит в будущее, борется за него, не впадает в безнадежность».[12]

М. Гусейн пересмотрел мнение о том, будто бы произведения Дж. Мамедкулизаде «Курбанали-бек» и «Мертвецы» являются подражаниями гоголевским «Коляске» и «Мертвым душам». Он справедливо утверждал, что, как и другие художники, «Дж. Мамедкулизаде тоже учился у своих предшественников. А разве Гоголь не учился? Разве он гений от рождения? Почему же, говоря о Гоголе, не упоминают так часто его учителей? Может быть, поступают здесь несправедливо? По нашему мнению, так и должно быть. Гоголь до такой степени великий художник, в своих сатирических произведениях он поднялся на такую высоту, нанес такие сильные и сокрушительные удары крепостничеству, царскому деспотизму, что своею оригинальностью всецело отличается от своих учителей; его художественный талант приобрел значение грандиозного самостоятельного явления. Таков и Молла Насреддин. Те, которые полагают, что „Мертвецы" похожи на „Мертвые души" и написаны в подражание Гоголю, забывают, что

[8] Там же, с. 207.

[9] *Гусейн Мехти.* Соч. в 10-ти т., т. 9. Баку, 1979, с. 347—348 (на азерб. языке).

[10] *Луначарский А. В.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М., 1963, с. 103.

[11] Псевдоним Дж. Мамедкулизаде.

[12] *Гусейн Мехти.* Соч. в 10-ти т., т. 9, с. 348.

lib.pushkinskijdom.ru

эти два гениальных произведения сближают лишь внешне-формальные черты, что нет ни грана сходства между характерами Хлестакова и Шейха Насруллаха. Таковы и городничий и Гаджи Гасан. Напрасно искать в „Ревизоре" образ, аналогичный Искендеру. Следовательно, в самой трудной области искусства — в создании характеров имеются глубокие различия между Гоголем и Моллой Насреддином. Как земля от неба отличаются описания этими художниками обстановки, следовательно, не могут быть сопоставимы обе комедии по своему замыслу и идейному звучанию».[13]

В лице М. Гусейна азербайджанская советская критика по-новому подошла к вопросу о влиянии Гоголя на творчество Дж. Мамедкулизаде, поставила изучение проблемы литературного влияния на твердую марксистскую методологическую почву. Смысл и задачу сравнительно-исторического изучения литератур М. Гусейн увидел не в констатации отдельных «сходных» эпизодов, ситуаций или сюжетных ходов в произведениях разных национальных писателей, а в установлении близости их идейно-художественной, гражданской позиции, эстетической программы, подсказанных в свою очередь каждый раз конкретно-историческими условиями национальной жизни и мировоззрением художника.

Аналогичную концепцию развивал и Али Назим при рассмотрении рассказов Дж. Мамедкулизаде. Он говорил о своеобразии жанровых сцен, сельского пейзажа, т. е. о поэтике рассказов азербайджанского сатирика, которые отличают его от русских классиков, от Гоголя в частности. В то же время он находил общее между реализмом Мамедкулизаде и Гоголя. В статье «Несколько слов о прозе Моллы Насреддина» (1935) Али Назим, определяя особенности художественной типизации Дж. Мамедкулизаде, подчеркивал, что «он раскрывает причины социального зла, обнаруживает болезнетворные микробы общества, выводит их на божий свет, увеличивает под микроскопом, чтобы ярко и выпукло показать их характеры и опасность. Отсюда у него преувеличение, доведенное до абсурда и карикатурности. Реализм его — гиперболический реализм».[14] С этой позиции Али Назим полемизировал с теми, кто считал, что рассказы Дж. Мамедкулизаде далеки от реализма, кто утверждал: «Нет, так в жизни не бывает». «Однако, — писал критик, — можно ли обвинять ученого-специалиста в искажении сущности паразита, которого он увеличивает под микроскопом и демонстрирует его с тысячами отвратительных черт? Он увеличил лишь объем в изображении, а суть при этом вовсе не искажается. Здесь уместно вспомнить „Нос" Гоголя и „Двойник" Достоевского. Несмотря на всю необычность и внешнюю фантастичность этих типов, увеличенных их творческой линзой, они вполне реальные типы».[15]

Так азербайджанская советская критика, осваивая природу сатирического таланта Гоголя, принципы его художественной типизации, поднималась до уровня теоретического осмысления эстетики реализма, в свете которой рассматривались и вопросы художественного мастерства Гоголя. Гоголевский принцип художественной типизации М. Гусейн наглядно демонстрировал на примере комедии «Ревизор», в основу которой положен простой, рядовой эпизод: «Приезжает лжеревизор, обманывает глупых и нечестных провинциальных чиновников, потом уезжает. Выясняется, что только теперь приезжает настоящий ревизор. Из этого анекдота Гоголь создал бессмертную комедию. Однако с каким мастерством Гоголь художественно воплотил этот простой конфликт! Благодаря силе социального обличения, богатству характеров, занимательности ситуаций и яркости диалогов „Ревизор" будет вечно жить».[16]

Азербайджанская литературная критика настойчиво призывает писателей учиться объективному, реалистическому изображению жизни, художественному мастерству у русских классиков, среди которых часто упоминается имя Гоголя, родоначальника нового литературного направления в русской литературе — критического реализма; подчеркивается значение традиций гоголевского реализма в развитии советской литературы. В статьях о Белинском, А. Н. Островском, Низами, общих проблемах советской литературы Самед Вургун не раз называет имя и произведения Гоголя, отмечает его новаторство, художественное мастерство, силу его реализма, актуальность его сатиры.[17] Народный писатель Сулейман Рагимов во многих своих статьях и выступлениях призывал учиться у Гоголя правдивому изображению явлений жизни.[18] Об этом же писал в своих статьях академик М. Ариф, ссылаясь на опыт Гоголя — художника и критика.[19] Известный театровед Дж. Джафаров назвал Гоголя «великим русским писателем», «волшебником художественного слова», «писателем-новатором», говорил об «исключительном значении» его творчества,

[13] Там же, с. 350.

[14] *Назим Али.* Избр. соч. Баку, 1979, с. 330 (на азерб. яз.).

[15] Там же.

[16] *Гусейн Мехти.* Соч. в 10-ти т., т. 9, с. 63.

[17] *Вургун Самед.* Соч. в 6-ти т., т. 6. Баку, 1972, с. 60, 64, 66, 174, 201 (на азерб. языке).

[18] *Рагимов Сулейман.* Писатель и жизнь. Баку, 1961, с. 47, 216, 227, 241, 304 (на азерб. языке).

[19] *Ариф Мамед.* Литературно-критические статьи. Баку, 1958, с. 282, 389, 392, 398, 430 и др. (на азерб. языке).

lib.pushkinskijdom.ru

где «реалистические картины народного быта» органически сочетаются «с элементами народной фантастики».[20] Опираясь на работы Белинского и Чернышевского, высказывания русских писателей о Гоголе, азербайджанский критик четко охарактеризовал черты и особенности гоголевского реализма, отмечая, что важнейшие принципы критического реализма «с огромной силой были обоснованы и раскрыты раньше всего в творчестве Гоголя».[21] Он писал о «глубокой жизненной правде» произведений Гоголя, о силе его «беспощадного сатирического слова», а «Ревизор» и «Мертвые души» назвал шедеврами его творчества.

С 1952 года, когда отмечалось 100-летие со дня смерти Гоголя, начинается новый этап в освоении художественного наследия писателя. К этой дате был приурочен выпуск книги «Н. В. Гоголь и азербайджанская литература». Она вышла на русском и азербайджанском языках. В нее включены статьи критиков, охватывающие основные аспекты поставленной темы: влияние Гоголя на развитие азербайджанского критического реализма, Гоголь на азербайджанском языке, Гоголь в азербайджанской литературной критике, Гоголь на азербайджанской сцене. В них систематизировано и обобщено то, что сделано было азербайджанской критикой в изучении наследия Гоголя во всех перечисленных направлениях. Кроме того, в книгу вошли статьи писателей Мир Джалала «Великий реалист», С. Рахмана «Гениальный художник» и Имрана Касумова «Учиться у Гоголя мастерству». Характеризуя отдельные стороны таланта Гоголя, эти авторы выразили свое отношение к творчеству русского писателя и рассказали о том, как и чему они учились у Гоголя, какое влияние он оказал на их собственное творчество, открывая тем самым новые страницы в азербайджанском гоголеведении. Таким образом, являясь для тех лет итоговой и обобщающей работой, книга «Н. В. Гоголь и азербайджанская литература» обозначила собой новый этап, дала новые материалы и открыла новые перспективы в исследовании творчества Гоголя в Азербайджане.

В «Предисловии» к книге дается общая характеристика творчества Гоголя, определяется его место и значение для развития советской литературы и культуры, отмечается созвучность его прогрессивных, гуманистических идей нашей эпохе. Творчество Гоголя рассматривается здесь как «новая страница в развитии художественной мысли русского народа, всего прогрессивного человечества».[22] Прослеживая связи произведений Гоголя с азербайджанской литературой, авторы сборника решительно заявляют о «благотворном влиянии Н. В. Гоголя на развитие реалистической литературы Азербайджана» (с. 7). «Его произведения явились образцом для азербайджанских писателей, боровшихся против пережитков средневекового деспотизма и фанатизма, восточной тирании. М. Ф. Ахундов, а позднее Г. Зардаби, Н. Везиров, Дж. Мамедкулизаде, А. Ахвердов, другие лучшие представители азербайджанской реалистической литературы плодотворно учились у великого мастера слова», — говорится в предисловии (с. 7—8). Этот основополагающий тезис книги частично, на примере творчества М. Ф. Ахундова и Дж. Мамедкулизаде, реализуется в статье М. Рафили, давшей название сборнику. Характеризуя особенности мировоззрения и художественного мышления М. Ф. Ахундова, сближающие его с Гоголем, М. Рафили писал: «Интерес к Гоголю, связанный с общим его интересом к русской литературе, — неоспорим, логичен, закопен. Именно в произведениях Гоголя мог и должен был искать Ахундов ответы на многие творческие вопросы, возникшие перед ним в процессе создания первых драматических произведений» (с. 17). «Определенное влияние Гоголя» автор статьи усмотрел уже в первой комедии М. Ф. Ахундова «Алхимик молла Ибрагим-Халил», написанной в конце 40-х годов прошлого века. «Ахундов, как и Гоголь в „Ревизоре“, — утверждает М. Рафили, — начинает свою комедию с того, что собирает вместе почти всех персонажей. Их пригласил в свой дом золотых дел мастер Гаджи-Керим, чтобы сообщить чрезвычайную новость о приезде Ибрагим-Халила, который получил в Тифлисе разрешение, обосновался в горах и занят изобретением философского камня, превращающего медь в чистое серебро» (с. 19). Используя гоголевскую форму завязки сюжета, Ахундов, как показывает исследователь, идет своим путем. Если для Гоголя важно, как вели себя герои «в страхе перед тем, что едет ревизор», который может раскрыть «все их темные дела», то у Ахундова «„новость“ пробуждает надежду на богатство, воспламеняет жадность людей, обнаруживает их желания. В обоих случаях приезд „заглавного героя“ затрагивает жизненные интересы действующих лиц, выбивает их из колеи, нарушает их спокойное существование» (с. 19—20).

Все надежды нухинцев рушатся, их мечта о богатстве осталась неисполненной. Ахундов заканчивает сцену ремаркой: «Нухинцы, в удивлении, окаменевают». М. Рафили пишет: «Внутреннее содержание и смысл гоголевской „немой сцены“ полностью совпадают с ахундовской ремаркой» (с. 21). Но азербайджанский критик не ограничился сопоставлением лишь отдельных «сходных» эпизо-

---

[20] *Джафаров Джафар.* Соч. в 2-х т., т. 2. Баку, 1970, с. 350.

[21] Там же, с. 306.

[22] Н. В. Гоголь и азербайджанская литература. Баку, 1952, с. 5. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

дов и сцен в произведениях Гоголя и Ахундова. Он исследует художественный метод, творческие принципы Ахундова, которые сближали его «с великим русским художником, гневно и страстно обрушившимся на все мертвящее, гнусное, мелочное, отвратительное в жизни старой крепостнической России» (с. 23).

В том же плане рассматривает М. Рафили вопрос о влиянии Гоголя на творчество «самого выдающегося представителя послеахундовского реализма» — Дж. Мамедкулизаде, который «из числа азербайджанских писателей» начала XX века «был наиболее близок Гоголю по своим творческим принципам» (с. 24—25). Критик сопоставляет повесть «Пропажа осла», рассказ «Курбанали-бек» и комедию «Мертвецы» Дж. Мамедкулизаде с произведениями Гоголя — «Шинелью», «Коляской» и «Ревизором», в которых отмечает не только близкие между собой сцены, эпизоды и ситуации, но и образы и сюжетные ходы, находит немало общего в судьбе и характере бедного крестьянина Мамедгасана («Пропажа осла») и Башмачкина, помещика Курбанали-бека и Чертокуцкого, мошенника Шейх-Насруллаха («Мертвецы») и Чичикова и Хлестакова. «Шейх-Насруллах не только Чичиков в мире суеверия, фанатизма, самодурства, торгашества, но и Хлестаков, принятый за настоящего святого, перед которым трепещет вся хищническая клика глухой азербайджанской провинции, опасающаяся разоблачения своих грязных проделок и преступлений воскрешенными мертвыми», — пишет М. Рафили, утверждая, что «„гоголевское" в произведениях Дж. Мамедкулизаде — не столько в совпадениях отдельных композиционных деталей, сколько в общей направленности критического дарования Гоголя и Мамедкулизаде, в общности их обличительного пафоса» (с. 46—47). Критик утверждал, что «без Гоголя нельзя понять Мамедкулизаде, так же как нельзя понять Ахундова без передовой, демократической русской культуры» (с. 53). Он писал, что влияние Гоголя не ограничивалось только творчеством Ахундова и Мамедкулизаде, и считал, что дальнейшая исследовательская работа должна вскрыть это благотворное влияние на творчество таких крупнейших азербайджанских писателей, как Н. Везиров и А. Ахвердов. «Но уже теперь для нас становится совершенно ясным, — подчеркивал М. Рафили, — что Гоголь оказал громадное идейное и художественное воздействие на развитие азербайджанского критического реализма» (с. 52).

Критик М. Кулизаде в статье «Произведения Н. В. Гоголя на азербайджанском языке» сделал обзор переводов и изданий произведений Гоголя в Азербайджане до 1952 года. Касаясь вопроса о качестве переводов, автор ограничился лишь сопоставлением отдельных эпизодов в оригинале и переводе, находил наряду с удачами и достоинствами также ошибки и искажения, отмечал художественную невыразительность отдельных мест, курьезы, связанные частично с тогдашним уровнем переводческого искусства. В статье Г. Оруджали «Гоголь в азербайджанской литературной критике», перечислительно-описательной по своему характеру, обозревалась критическая литература о Гоголе, опубликованная в азербайджанской периодике. А. Алиева выступила со статьей «Гоголь на азербайджанской сцене», в которой прослеживалась пятидесятилетняя история жизни гоголевских комедий на сцене азербайджанского драматического театра — со времени первой постановки «Ревизора» в 1902 году по 1952 год. «Первое знакомство азербайджанского зрителя с русской драматургией началось с произведений Гоголя. С именем Гоголя связано начало проникновения русской драматургии, русской сценической культуры в азербайджанский театр», — писал автор и справедливо утверждал: «Драматические произведения Гоголя — „Женитьба" и, в особенности, его бессмертная комедия „Ревизор", сыграли большую роль в развитии азербайджанского театра», утвердили в нем «реалистическое направление», «выявили новые, яркие актерские дарования» (с. 102). Критик говорит о «глубокой жизненной правде, типических полнокровных характерах» гоголевских пьес, работе режиссеров, постановщиков и актеров по воплощению их на азербайджанской сцене.

Специального рассмотрения требует вопрос о значении творчества Гоголя для развития азербайджанской советской литературы, вопрос, который был поставлен и частично освещен в названном сборнике. «Огромно значение художественного наследия Гоголя и для азербайджанской советской литературы. Азербайджанские писатели с любовью изучают гоголевское мастерство реалистического показа жизни. . . Творчество Гоголя продолжает жить и в наши дни. Художественный гений Гоголя бессмертен для всех народов нашей социалистической отчизны» (с. 53) — писал М. Рафили.

Критик Г. Оруджали решительно заметил, что, к сожалению, «еще не изучена проблема влияния великого русского писателя на творчество азербайджанских советских писателей» и что «освещение этого вопроса принесло бы большую пользу не только азербайджанскому советскому литературоведению и критике, но и азербайджанским писателям — прозаикам, поэтам и, в особенности, сатирикам и комедиографам» (с. 100).

Этот пробел в советском гоголеведении в известной степени был восполнен статьями из того же сборника «Н. В. Гоголь и азербайджанская литература» Мир Джалала, С. Рахмана и И. Касумова.

Традиции Гоголя помогали азербайджанским советским писателям в овладении принципами реализма, сатирической типизации, художественным мастерством

lib.pushkinskijdom.ru

в воплощении героического, лирико-патетического начал жизни, с одной стороны, в разоблачении пошлости, мещанства, скупости, обмана, психологии приобретательства — с другой. Традиции Гоголя-сатирика оплодотворяли азербайджанскую советскую сатиру. Не без влияния Гоголя развивалась советская драматургия, жанр комедии в частности. Азербайджанские писатели учились у Гоголя приемам художественного смеха, юмора, комической ситуации. Характерно, что в ряде художественных произведений азербайджанских авторов встречается прямое упоминание имени Гоголя, его произведений и героев, на которых ссылаются и ориентируются, у которых «учатся» герои произведений национальной литературы. Имеются признания многих азербайджанских советских писателей, опиравшихся в своей творческой практике на художественный опыт Гоголя.

«Учиться у Гоголя мастерству» — так назвал свою статью известный драматург Имран Касумов, писавший о гуманистических идеях и непревзойденном мастерстве Гоголя, о традициях, которые способствуют развитию передовой культуры мира. Отмечая интернациональный характер произведений Гоголя, их значение для современной жизни, И. Касумов утверждал, что этот вопрос «достоин многотомных исследований», говорил о характерных чертах драматургии писателя, особенностях его комедий, называл их «прекрасным образцом для драматических писателей» (с. 124—125). Он подчеркивал «глубокую правдивость и скульптурную рельефность характеров, совершенство композиции» «Ревизора», отмечал, что «в комедии нет ни одной лишней линии развития сюжета, ни одной сцены или эпизода, логически не вытекающих из предыдущего, ни одной детали или штриха, не имеющих прямого отношения к обрисовке среды, к характеристике героев, к разворачивающимся событиям» (там же). Такой доскональный «разбор» архитектоники произведения Гоголя проводился азербайджанским драматургом с целью учебы у великого мастера, с последующим извлечением уроков мастерства, уроков, имеющих всеобщее значение как принципы творчества.

«Композиционное решение „Ревизора", доведенного до хрустального блеска, заставляет нас, писателей-драматургов, снова и снова перечитывать бессмертную комедию в поисках секретов мастерства», — писал в 1952 году молодой азербайджанский драматург (там же), который, усвоив опыт великого учителя, переделал собственные произведения, о чем он говорил так: «Совсем недавно, работая над последней редакцией своей пьесы „Заря над Каспием", я не раз задумывался над композиционным совершенством классической комедии Гоголя. Эти размышления толкнули меня к сокращению или замене в пьесе ряда эпизодов, первоначально казавшихся мне чрезвычайно важными. По существу же они тормозили действие, способствовали рыхлости произведения, так как были лишь рассказаны, а не показаны, не воплощены в действии. Возможно, мои посильные доработки пьесы не устранили полностью недостатков ее композиции. Тем не менее я живо ощутил плодотворность обращения к наследию великого писателя, к его мастерству» (там же). И. Касумов отмечал «огромное значение» другой «отличительной черты» гоголевских драм — «предельную индивидуализацию характеров действующих лиц».

Творчество Гоголя помогало азербайджанскому драматургу критически относиться к собственным произведениям, он учился у великого художника мастерству лепки реалистических характеров. И. Касумов счел «творческой неудачей» обрисовку характеров своих драматических героев — Кямила в сценарии «В старом городе» и Мурада в пьесе «Арзу», которых автору не удалось наделить «индивидуальными чертами». Следы творческой учебы ощутимы и в последующих драмах И. Касумова — «Мы так недолго живем», «Шире круг», «Зачем ты живешь» и др. «Великолепный, красочный, могучий русский язык и непревзойденное умение владеть им при построении сценического диалога — вот еще одно качество драматических творений Гоголя, достойное самого пристального внимания и изучения», — писал И. Касумов (с. 126), одним из первых показавший пример изучения сценического языка Гоголя, что несомненно сказалось в его пьесах, где персонажи, наделенные четко обрисованными индивидуальными характерами, заговорили свойственной каждому из них речью и соответственно диалоги их стали лаконичными, четкими, конкретными, направленными на раскрытие общей идеи, конфликта и характера героев в его пьесах. Назвав Гоголя «гигантом культуры», И. Касумов утверждал, что его творчество — «неповторимый источник обогащения нашего творчества, совершенствования профессионального мастерства» (там же).

У Гоголя учился и другой крупный азербайджанский драматург-комедиограф Сабит Рахман, очарованный, по его словам, произведениями «гениального художника», как он назвал автора «Ревизора», «Тараса Бульбы» и «Мертвых душ». Идеи и образы Гоголя вошли в сознание С. Рахмана еще в юношеские годы. О своем первом знакомстве с творчеством Гоголя он рассказывает: «В то время я еще не знал, кто такой Гоголь. Я знал рассказ Дж. Мамедкулизаде „Курбанали-бек", эпиграфом к которому автор поставил слова: „Да благословит тебя господь, Гоголь!" Не знал, за что азербайджанский писатель благословляет этого человека и какая здесь связь с Курбанали-беком. Однажды отец взял меня в клуб, где местные любители ста-

lib.pushkinskijdom.ru

вили спектакль. Мы гуляли в фойе, где группа людей из трех-четырех человек подняла шум, ссорилась. Высокий, лысый мужчина ругал стоящего перед ним человека, который спокойно реагировал на ругань и не отвечал своему обидчику. Он смеялся, дабы окружающие подумали, что они шутят. Смех его еще сильнее злил лысого, который продолжал ругаться и наконец громко крикнул: „Ты точно похож на гоголевских типов!. .“ Человек, до этого не обращавший никакого внимания на брань собеседника, услышав эти слова, перестал смеяться, весь побелел и кинулся на своего обидчика. Отец увел меня от этих людей. На мой вопрос: „Кто такой Гоголь, почему так оскорбительно быть его типом, почему человек, не боящийся ругани, так вспыхнул от этих слов?“ — отец коротко ответил: „Сейчас посмотришь представление и узнаешь, кто такой Гоголь и какие типы он создавал“. Любители сыграли комедию „Ревизор“. Зал хохотал. Мой звонкий смех выделялся среди общего смеха. Я оправдывал человека, подвергшегося оскорблению. Никто не хотел бы стать гоголевским типом».[23]

С этих пор Гоголь стал любимым писателем будущего драматурга, который отметит «наряду с огромной разоблачительной силой и мощью гоголевского юмора и сатиры» и «сердечную гоголевскую скорбь о человеке и его достоинстве» (с. 122). С. Рахман называл образы Гоголя «бессмертными и неувядаемыми», считал, что «великое мастерство его особенно сказалось в комедии „Ревизор“, повести „Тарас Бульба“ и поэме „Мертвые души“». Первые два из этих произведений он перевел на азербайджанский язык. Он писал: «„Ревизор“ — классический образец комедии, прекрасная школа для писателя. Эта комедия сыграла очень важную роль в моей жизни. . . Она послужила для меня толчком к глубокому изучению сокровищ русской литературы» (там же).

Слова С. Рахмана подтверждаются его творческой практикой. Гоголевские традиции заметно ощутимы в его комедиях «Свадьба», «Счастливцы», «Добро пожаловать», «Аликули женится», особенно в комедиях «Ложь», «Живые» и «Приятели». Сатирические образы, комические ситуации, выразительные диалоги, резкая критика хапуг, стяжателей, лжецов, болтунов, тунеядцев, хвастунов — людей, напоминающих «гоголевских типов», — вот характерные черты комедий С. Рахмана, оплодотворенных гоголевской сатирой и юмором, комедий, продолжающих классические традиции на базе социалистического реализма. Гоголевский «смех сквозь слезы», воспринятый и сквозь призму «злого смеха» Дж. Мамедкулизаде, проявился, в частности, в комедии «Живые».

Влияние Гоголя испытали также другие азербайджанские драматурги (Магеррам Ализаде и др.).

У Гоголя учились многие азербайджанские прозаики — например, Мир Джалал, Мехти Гусейн. Мир Джалал называл Гоголя «великим реалистом», «великим писателем», обладавшим «способностью мельчайшими штрихами обрисовать характер действующего лица» (с. 119), восхищался его реалистическим сатирическим талантом, высоким мастерством. Гоголь, писал он, «с такой точностью изображает внутренний мир и внешние черты действующих лиц, с такой зоркостью замечает все характерные стороны их жизни и взаимоотношений, так выпукло показывает мельчайшие, но в высшей степени важные подробности, что у читателя создается убеждение, будто он, читатель, сам воочию видел этих людей» (с. 118). Он отмечал благородную простоту гоголевского реализма, которому «органически чужда напыщенная, громкая, внешне красивая фраза», в то же время указывал на многогранность и сложность творчества Гоголя, где романтизм органически сочетается с реализмом, на «его прочную связь с жизнью, судьбой своего народа» (там же). Эти наблюдения Мир Джалала, безусловно, имели практические, творческие цели, отражая поиски писателя. «В произведениях Гоголя меня больше всего поражает сила жизненной правды, мощь его реализма», — признавался он (с. 117), утверждая, что чтение «Ревизора» помогает еще глубже понять идейную проблематику, сатирический пафос произведений М. Ф. Ахундова «Обманутые звезды», Дж. Мамедкулизаде «Мертвецы», еще более страстно ненавидеть всех и всяческих эксплуататоров и угнетателей. «Впервые увидев „Ревизор“ на сцене кировабадского театра в 1927/28 гг., я понял, что между отталкивающими типами из гоголевской комедии и персонажами из „Мертвецов“ существует кровное родство», — писал он (с. 119), осознавая это «кровное родство» и в собственном творчестве: «В одном из своих первых романов я стремился показать, как жестоко угнетали трудящихся, как зверствовали на азербайджанской земле подлые выродки — мусаватские бандиты. Я хотел заклеймить мир приставов, хаджи, купцов и чиновников, сосавших народную кровь. Чтобы решить эту творческую задачу, я стал учиться у Гоголя: в его сатирическом мастерстве, в его критическом смехе я чувствовал великую силу» (там же). Речь идет о романе «Воскресший человек», где автор широко использовал «творческие приемы Гоголя» в создании характеров отрицательных героев — Бабир-бека, мусаватистских вояк, турецких эмиссаров, где господствует поэтика гоголевской сатиры.

[23] *Рахман Сабит.* Избр. произв. в 6-ти т., т. 5. Баку, 1978, с. 319 (на азерб. яз.).

lib.pushkinskijdom.ru

Мир Джалал — мастер коротких юмористических рассказов, сатирических миниатюр. Они навеяны, безусловно, опытом Дж. Мамедкулизаде — автора огромного количества острых сатирических рассказов и фельетонов, на них, конечно же, повлиял и чеховский лаконизм в обрисовке мещанства, но в них дышит также гоголевский юмор и гоголевская сатира, наглядно проявившиеся в таких рассказах писателя, как «Анкет Анкетов», «Импортная болезнь», «Вошел в роль», «Болельщик собрания», «Чужой человек», «Адвокат защиты», «Польза краткости», «Меня вы не видите?», «Сладкая беседа», «Мусульманство и технический прогресс», многих других.

Гоголь широко вошел в духовную жизнь азербайджанского народа. Изучение его творчества включено в вузовские и школьные учебники.[24] Продолжается глубокое воздействие Гоголя на азербайджанскую литературу и театр. К сожалению, этот процесс на новом этапе еще не стал объектом научного осмысления азербайджанского литературоведения.

В связи с 175-летием со дня рождения Гоголя появился ряд газетно-журнальных статей, которыми, однако, не было сказано новое слово о Гоголе, его роли в развитии современной азербайджанской литературы, качестве переводов произведений Гоголя на азербайджанский язык и т. д. Очевидно, настала пора создания добротной монографии о творчестве Гоголя на азербайджанском языке.

[24] *Джафар Мамед.* Русская литература XIX века, ч. 1. Баку, 1970, с. 204—251 (на азерб. языке).

А. Н. Иезуитов

НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ НАУКИ О ЛИТЕРАТУРЕ *

Современная марксистско-ленинская наука о литературе развивается в двух основных планах: экстенсивном и интенсивном. Все новые и новые литературные явления, творческие индивидуальности и сферы художественного творчества включаются в процесс научного осмысления и истолкования. Вместе с тем все сильнее ощущается объективная потребность в углубленном и подлинно новаторском исследовании важнейших вопросов теории и истории литературы в свете современных методологических и методических исканий и богатейшего художественного опыта, накопленного искусством XX века.

Именно такой книгой, в полной мере отвечающей на эту насущную потребность, является труд академика М. Б. Храпченко — признанного главы советской филологической науки — «Горизонты художественного образа». Новая книга органически связана с предшествующими работами ученого «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы», удостоенной Ленинской премии, и «Художественное творчество, действительность, человек», удостоенной Государственной премии СССР, составляя с ними своеобразную литературоведческую трилогию и в то же время знаменуя собою новый этап в научной биографии выдающегося исследователя-марксиста.

Работы М. Б. Храпченко по праву стали достоянием всей советской филологической науки, вошли в ее золотой фонд. На них сформировалось и выросло не одно поколение литературоведов-марксистов и в нашей стране, и за рубежом. Они являются концентрированным и наиболее полным и целостным выражением тех напряженных творческих исканий и непреходящих обретений, которые характеризуют современную советскую филологию.

Свое 80-летие выдающийся ученый встречает в расцвете творческих сил, во всеоружии своих поистине уникальных энциклопедических знаний и универсальной теоретической оснащенности.

Новую книгу М. Б. Храпченко отличают исключительная емкость и лаконизм в изложении самого разнообразного конкретного материала и одновременно огромное богатство оригинальных методологических идей, теоретических положений, наблюдений и выводов. Для автора характерен дифференцированно-синтетический подход к различным эстетическим категориям и понятиям. Он раскрывает их неоднозначность, а также исторически и логически обусловленную диалектику взаимоотношений между жизненными и художественными явлениями. С позиций творческого марксизма автор анализирует коренные вопросы литературно-художественного развития, постоянно соотнося их решение с классическим наследием и с современной интернациональной социалистической культурой, с острейшей идеологической борьбой, происходящей между лагерем социализма и империализма, ее различными, порою весьма опосредованными формами выражения.

* *Храпченко М. Б.* Горизонты художественного образа. М., «Художественная литература», 1982, 334 с.

lib.pushkinskijdom.ru

На первом плане в книге находится рассмотрение художественного образа как основного способа эстетического освоения мира, который приобретает новые качества в процессе своей эволюции; функционального подхода к изучению литературы, выявляющего постоянные взаимодействия между структурой, творческим потенциалом художественных произведений и характером их воздействия на читательскую аудиторию в различные эпохи и периоды; эстетических и художественных ценностей в теоретическом и в историческом планах и процесса взаимодействия и взаимообогащения социалистических культур, являющегося важным фактором их неуклонного роста, укрепления единства и раскрытия их неисчерпаемых и специфических творческих возможностей. Все это придает внутреннее единство книге М. Б. Храпченко, выражающееся в общности воплощаемых в ней исследовательских принципов и авторских идей, в постоянной проверке ученым теоретических положений творческой практикой и в подлинно новаторской разработке им таких теоретических решений, которые позволяют наиболее верно и точно осмыслить и оценить эту практику.

В главе «Горизонты художественного образа», открывающей первый раздел монографии, исследователь убедительно критикует ограниченность и односторонность трактовки художественного образа как единства идеи и чувства, общего и единичного, абстрактного и конкретного, получившей широкое распространение в нашей эстетике и по существу восходящей к Гегелю. Он показывает, что ряду искусств (архитектура, музыка) и литературных направлений (классицизм, романтизм) эти признаки в «чистом виде» вовсе не свойственны, хотя названным выше явлениям в принципе нельзя отказать в художественной образности. Исследователь раскрывает сложные взаимоотношения между единичным и единственным, единичным и индивидуальным, единичным и повседневным, естественным, обыденным, между изображением и выражением применительно к искусству различных эпох и направлений. М. Б. Храпченко дает в связи с этим оригинальную трактовку творчества Бальзака, Гоголя, Диккенса, Теккерея, Щедрина, Толстого, Достоевского, Чехова. Он характеризует различные типы образов и образности в литературе: собирательные образы, «сообщества» у Щедрина, образ коллективного героя у Толстого, экстремально-типические образы у Достоевского, ассоциативные образы у Чехова. . . В то же время М. Б. Храпченко наглядно показывает, что всякий уход в формализм и отказ от содержательности в пользу словесного эксперимента неизбежно ведут к распаду художественного образа как способа эстетического освоения мира, а отказ от образности в свою очередь ведет к внутреннему разрушению искусства как духовно-практического освоения действительности.

Исследователь подчеркивает, что социалистический реализм прокладывает новые пути художественного творчества и обогащает мировую художественную культуру. Тем самым он создает и новую художественную образность, органически вбирающую в себя все лучшее из предшествующего литературного развития. Это относится и к углублению философско-исторических и гуманистических начал художественного образа, и к его эмоционально-пластической выразительности и структурной концептивности.

«Художественный образ, — таков вывод исследователя, — это творческий синтез общезначимых, характерных свойств жизни, духовного „я“ человека, обобщение его представлений о существенном и важном в мире, воплощение совершенного, идеала, красоты. В структуре образа в тесном единстве находятся синтетическое освоение окружающего мира, эмоциональное отношение к объекту творчества, установка на внутреннее совершенство художественного обобщения, его потенциальная впечатляющая сила» (с. 79).

Автор книги раскрывает диалектику типического и индивидуального как взаимопереходящих друг в друга начал художественного образа, внутренне противоречивый характер его целостности, наглядности и выразительности. Он выявляет принципиальную несовместимость художественного образа и клише, штампа, которые свойственны буржуазному «массовому искусству», показывает, что в современных условиях творческие потенции искусства не уменьшаются, а возрастают, что «горизонты художественного образа — это необъятные просторы живой жизни, творчества, созидания» (с. 105).

О необходимости рассматривать современные литературные явления в свете ведущих социально-политических, идейных процессов эпохи идет речь в главе «Литературный процесс и проблемы теории». Автор последовательно и убедительно проводит мысль, что успешный рост нашей литературы и критики требует непрерывной разработки вопросов теории социалистического реализма при условии решительного преодоления эмпиризма, описательности и предвзятых схем, умозрительно сконструированных положений и выводов. Именно так разрабатывает важные и актуальные вопросы теории социалистического реализма сам автор книги. Анализируя итоги ряда дискуссий, М. Б. Храпченко показывает, насколько своевременным является системное изучение социалистического реализма, рассмотрение во взаимодействии и в динамике его составных компонентов.

Исследователь справедливо полагает,

lib.pushkinskijdom.ru

что социалистический реализм отличает «осознанный историзм» особого типа, который состоит в том, что он «исходит из признания необходимости, неизбежности коренного переустройства современного общества. Строительство социализма и коммунизма он рассматривает как глубоко закономерный процесс, как освобождение человечества от зол и бедствий собственнического отношения к жизни» (с. 113). При этом «постоянное ощущение, учет социальной перспективы ни в какой мере не приходит в столкновение с глубоким пониманием и освещением тех препятствий, острых противоречий, конфликтов, которые возникают на пути человечества к социалистическому обществу, в процессе защиты завоеваний революции, в ходе строительства социализма и коммунизма» (с. 113).

Автор глубоко прав, подчеркивая, что историзм, партийность, народность как основополагающие принципы нового творческого метода получают в произведениях отдельных мастеров слова многонациональной литературы социалистического реализма свое индивидуальное преломление, раскрываются различными сторонами и гранями, что принципы социалистического реализма специфическим образом претворяются в литературе и в критике. Так, критик «учитывает и оценивает историзм писателя в его образном отражении действительности» и одновременно «рассматривает само художественное творчество, образные обобщения в определенном историческом соизмерении» (с. 120).

Различные стороны, грани и аспекты функционального изучения литературы раскрываются исследователем в главе «Созидательная энергия литературы». Автор показывает, что функциональное исследование литературы исходит из многочисленных фактов, свидетельствующих о том, что крупные художественные произведения оказывают неоднозначное влияние на читателей («Божественная комедия» Данте, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, «Гамлет» и «Венецианский купец» Шекспира, «Дон Кихот» Сервантеса, «Война и мир», «Анна Каренина» Толстого, «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы» Достоевского и т. д.). Дело в том, что в самом литературном произведении вследствие сложности связей содержащихся в нем художественных обобщений с жизнью заключены объективные возможности для его неоднородного влияния на читателей. Чем значительнее, сложнее по своей идейно-эстетической структуре произведение, тем шире, объемнее его внутренний творческий потенциал, тем многообразнее его связи с читателями разных исторических эпох и социальных слоев. Изучение социально-эстетической функции литературы предполагает, таким образом, анализ структуры художественных произведений как устойчивого и одновременно динамичного явления, заключающего в себе скрытые функциональные возможности, которые раскрываются в определенных, исторически меняющихся общественно-литературных условиях.

Функциональное изучение литературы, верно отмечает М. Б. Храпченко, включает также осмысление исторических судеб всего творчества писателей различных эпох и наций, которое в свою очередь представляет собою специфическую систему.

Функциональное изучение литературных явлений выдвигает проблему исследования различных видов и форм взаимоотношений между литературой и читательской аудиторией (в том числе профессионально-критической) как в прошлом, так и в наше время, своего рода «типологии воздействия литературных явлений» (с. 137). Все это дает основания автору книги назвать новое научное направление в литературоведении, в создании и развитии которого ему принадлежит главенствующая роль, «системно-функциональным» (с. 140).

Второй раздел монографии открывается главой «Пути взаимообогащения социалистических культур». Автор справедливо выступает против недооценки в теории и практике международного культурного строительства как общих начал социалистических культур, их тесных связей, так и значения их своеобразия. Унификация культур, в которой наши идейные противники необоснованно обвиняют лагерь социализма, на самом деле присуща буржуазному обществу с его объективными тенденциями к унификации материальной и духовной жизни.

Особое теоретическое и практическое значение на нынешнем историческом этапе, убедительно показывает исследователь, представляет изучение процесса взаимообогащения национальных социалистических культур. Причем опыт Советского Союза наглядно подтверждает, что любой народ, любая нация вне зависимости от их численности и прежнего уровня развития могут создавать произведения литературы и искусства большого, разностороннего и длительного международного воздействия. Это важное теоретическое положение раскрывается автором на материале советских национальных культур и литератур братских социалистических стран.

Исследователь анализирует основные, с его точки зрения, с которой нельзя не согласиться, способы и средства взаимообогащения литератур: использование и освоение творческого опыта, прямое и косвенное влияние, творческое взаимодействие, обмен достижениями, творческое стимулирование и т. д., как в плане индивидуальном, так и коллективном. Изучение процесса взаимообогащения литератур включает в себя, как показывает ученый, и анализ многообразного

lib.pushkinskijdom.ru

воздействия искусства слова на читателей.

М. Б. Храпченко обоснованно выступает против механического перенесения понятия «интеграция», характеризующего взаимоотношения братских социалистических стран в области экономики, на область их культурных взаимоотношений. Необходимо «говорить о взаимообогащении социалистических культур, их растущем сближении, а не об интеграции их в единое целое» (с. 169). Социалистические культуры одновременно и сближаются между собой на экономической и политической основе, и все полнее, отчетливее и разнообразнее проявляют свои национально-исторические особенности.

В главе «Эстетические и художественные ценности» М. Б. Храпченко глубоко разрабатывает основы теории ценностей применительно к искусству. Прежде всего исследователь обращает внимание на существенные различия между двумя видами ценностей, их неоднозначность. Под эстетическими ценностями понимают «особенности предметов, явлений действительности, черты жизни человека, которые вызывают эстетические эмоции» (с. 174). Художественные ценности — это «крупные общезначимые результаты творческого труда мастеров литературы и искусства» (с. 174). «Художественные ценности *создаются*, эстетические — *возникают* в процессе движения жизни, в различных видах они существуют в природе» (с. 190). Художественные ценности — «это значительные творческие завоевания, образные открытия, воплощенные в произведениях литературы и искусства различных времен и народов» (с. 191). Так совершенно органично проблема образности изнутри входит у исследователя в проблему художественных ценностей.

Рождение художественных ценностей, показывает автор, связано и с масштабностью, внутренней емкостью творческих обобщений и с совершенством, мастерством их воплощения. А «совершенство „исполнения“ никак нельзя приравнять к форме. Это само образное содержание, но в его соотнесенности с читателем, зрителем, слушателем» (с. 195—196).

Если подлинно ценностный подход к литературе и искусству означает расширение и углубление нашего понимания художественного творчества, то, как показывает исследователь, существуют и «ценности мнимые», которые «предстают в облике крикливой эксплуатации злободневных тем, в виде произведений, броско выполненных, но мелких, незначительных по своему содержанию» (с. 202). И с такими «мнимыми ценностями» необходимо вести самую решительную борьбу — ведь они встречаются не только в прошлом, но и в настоящем.

М. Б. Храпченко делает важный в теоретическом и практическом отношении вывод, соотнося его с другими главами своей работы, что «восприятие художественных ценностей имеет два аспекта: во-первых, постижение и оценка их свойств читателями, зрителями, слушателями и затем воздействие ценностей на различные слои общества» (с. 207).

Автор вводит очень важное понятие «качества художественной культуры» как критерия ее оценки. Его существенные «приметы» составляют «масштабность, эмоциональная „заразительность“ творческих обобщений, крупные художественные ценности, созданные и создаваемые мастерами искусства, напряжение той энергии, которую они излучают» (с. 215). Отрицание структуралистами ценностного подхода к искусству «представляется совершенно неоправданным для марксистского литературоведения и искусствознания» (с. 216) — таков обстоятельно аргументированный и не вызывающий сомнений вывод исследователя.

В главе «Сквозь призму восприятия» в тесной связи с образной природой искусства слова и процессом обогащения его возможностей автор рассматривает способ изображения событий и действующих лиц, получивший название «сквозь призму восприятия героя», анализируя творчество Сервантеса, Гриммельсхаузена, Вольтера, Голдсмита, Шиллера, Бальзака, Стендаля, Толстого, Т. Манна, Арагона, Фолкнера и делая при этом множество интересных выводов и тонких наблюдений. Исследователь предлагает оригинальное решение вопроса, объясняя, почему Горький избрал именно Клима Самгина в качестве своего рода призмы для восприятия читателем через нее различных исторических событий, о которых идет речь в эпопее, и ряда ее персонажей. Дело в том, что Клим Самгин, лишенный догматически узкого и неукоснительно проводимого взгляда на действительность, подходит к ней без предвзятых, заранее определившихся мерок и оценок, отдает предпочтение «живым впечатлениям, которые порождены явлениями действительности», и «стремится увидеть их в реальном, истинном облике» (с. 238). Отсюда его субъективность выступает как путь для выражения объективности. В то же время исследователь аргументированно критикует литературную теорию и практику авангардистов, поставивших в центре своего творчества героя как чистую субъективность, противостоящую объективному миру и фактически отрицающую этот мир. Вместе с тем сам по себе способ изображения «сквозь призму восприятия героя», верно полагает ученый, отнюдь не исчерпал себя в искусстве как один из способов образного постижения действительности.

Убедительной критике подвергает М. Б. Храпченко и субъективизм в литературоведении в главе «Незавершенные замыслы и их истолкование», показывая на примере анализа исследователями вто-

lib.pushkinskijdom.ru

рого тома «Мертвых душ» Гоголя и второго тома «Братьев Карамазовых» Достоевского необходимость, во избежание еще встречающихся в литературоведении необоснованных предположений, применения системного подхода и к разного рода незавершенным произведениям, рассмотрения таких произведений в контексте всего творчества писателя.

В главе «Драматургическая реплика „в сторону“», рассматривая этот очень своеобразный способ характеристики героев, исследователь в результате анализа ряда произведений («Ревизор» Гоголя, «Борис Годунов» Пушкина, «Ахарняне» Аристофана, «Отелло» Шекспира, «Власть тьмы» Толстого и др.) делает аргументированный вывод, что, начиная с Чехова, такой способ изображения героя эстетически изживает себя и заменяется другими, исторически более эффективными формами внутреннего монолога, что одни творческие условности в литературе отмирают, а другие возникают. И это составляет существенную закономерность литературного развития.

Главы третьего раздела книги М. Б. Храпченко раскрывают особенности современного понимания ряда отечественных писателей-классиков. В главе «Современность Некрасова» подчеркивается, что Некрасов близок и дорог нам своим проницательным творческим постижением будущей светлой судьбы русского народа, что воздействие автора «Кому на Руси жить хорошо» на нашу литературу выходит за пределы «некрасовской школы» в ней и благотворно сказывается не только на русской советской литературе.

В главах «Лев Толстой: мир и человек» и «Неиссякаемый источник» М. Б. Храпченко, признанный знаток жизни и творчества Толстого, раскрывает непреходящую ценность творческих открытий писателя, создателя «эпоса развивающейся жизни» (с. 276) и непревзойденного мастера психологического анализа человека, способного к духовному обновлению и возрождению. Характеризуя наследие Толстого в целом, исследователь делает принципиально важный вывод: «Не принимая его теории универсальной, определяющей роли духовного преображения людей в собственническом обществе, не разделяя его религиозно-философских воззрений, советские люди вместе с прогрессивными людьми всего мира высоко ценят ту *нравственную взыскательность*, которая с такой покоряющей убедительностью выражена в его художественных шедеврах» (с. 285). В связи с этим исследователь показывает необоснованность идей об органической слитности художественного творчества Толстого и его религиозно-философского учения, выдвигает перед нашим литературоведением задачу в свете ленинских высказываний всесторонне раскрыть и оценить творчество Толстого как шаг вперед в художественном развитии человечества, выявить его непреходящее и многостороннее воздействие на всемирный литературный процесс, проанализировать общечеловеческое и историческое в творчестве писателя, в системно-функциональном плане изучить его поэтику и стиль.

Рассматривая в главе «О Шолохове» этого писателя как художника, неразрывно связанного с самыми крупными и самыми впечатляющими достижениями советской литературы и искусства, исследователь убедительно доказывает, что Шолохова «отличает подлинное бесстрашие в поисках истины» (с. 301), что конкретно-исторические проблемы он поднял до всемирно-исторического уровня и что порою трудное и мучительное, но внутренне неизбежное и закономерное вхождение героя в орбиту непреходящего влияния Октябрьской революции составляет гуманистический пафос шолоховских произведений («Тихий Дон», «Поднятая целина»).

В заключительной главе монографии «В поисках истины» М. Б. Храпченко масштабно, новаторски и вместе с тем осмотрительно размышляет о современных проблемах и задачах советской филологической науки. Выдающийся исследователь и организатор науки обращает особое внимание на диалектическую сложность взаимоотношений литературоведения и языкознания в области изучения ими слова и текста, на кризисное состояние современного структурализма, на недопустимость чисто умозрительного решения вопроса о применимости или неприменимости методов естественных и математических наук к исследованию литературы, на несостоятельность отрицания ценностного подхода к изучению художественного творчества, на неоправданность культурно-исторического релятивизма и попыток превратить филологию в своего рода «натурфилологию». В то же время методологической потребностью времени, как показывает М. Б. Храпченко, является тщательно продуманное сотрудничество на самых разных уровнях филологии не только с общественными, но и естественными науками в связи с проблемами синтетически-комплексного изучения человека, его материальной и духовной жизни. Именно здесь по-настоящему раскроется и научный потенциал самой филологии, и выявятся ее реальные достижения и недостатки.

«Для того чтобы советская филология добивалась новых значительных научных завоеваний, нужно не суживать круг проблем, которыми она занимается, а в соответствии с потребностями жизни расширять их, не ограничивать пути ее движения уже известными проторенными дорогами, а смелее разрабатывать новые проблемы, смелее развивать научные поиски» (с. 324) — такими словами завершается книга «Горизонты художе-

lib.pushkinskijdom.ru

ственного образа». Именно эта программа практически реализуется самим М. Б. Храпченко, крупнейшим филологом нашего времени, в его замечательном труде, свидетельствующем о том, что подлинная наука всегда в пути и что нас непременно ждет встреча с новыми книгами ученого, которые раскроют перед нами все более широкие горизонты науки о литературе.

В. Н. Терехина

ПОЭМА В. В. МАЯКОВСКОГО «ВЛАДИМИР ИЛЬИЧ ЛЕНИН» В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

История восприятия поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин» за рубежом неразрывно связана со сложным процессом распространения и признания во всем мире культурных ценностей советского общества. Не случайно книга, на первой странице которой стоит посвящение Российской Коммунистической партии, с момента своего создания оказалась включенной в непрекращающуюся идеологическую борьбу. Уже первые выступления Маяковского, читавшего только что написанную поэму во время поездки по Соединенным Штатам Америки в 1925 году, имели, по словам автора, кроме литературного и некоторое значение в смысле революционном. Буржуазная пресса раздраженно писала, что поэт произносит лишь «оды советскому правительству» и «хвалебные песни советской власти». Но на тысячи слушателей Нью-Йорка, Чикаго «прекрасная поэма о Ленине производила. . . колоссальное впечатление. Даже те, кто не понимал русского языка, всеми чувствами ощущали мощь этой поэмы».[1] В те же дни Маяковского приветствовала газета «Новый мир»: «В каждый фибр вашей души проникло сознание, что „партия — это миллионов плечи, друг к другу прижатые туго“. . . каждое ваше слово, каждое произведение — одно из тех орудий партии, от которых „лопаются укрепления врага“».[2] Так задолго до первых переводов поэмы началось ее восприятие и воздействие далеко за пределами нашей страны.

Прошедшие с тех пор шестьдесят лет не ослабили «могучей музыки» поэмы. «Стихи великого поэта Октябрьской революции превратились в наши знамена, — говорит перуанец Уинстон Орильо. — В выступлении героических партизан Фиделя Кастро, в громе их оружия мы распознаем голос Маяковского, его „Левый марш“, узнаем профиль нашего общего учителя В. И. Ленина, воспетого поэтом».[3]

Поэма Маяковского не раз была приравнена к штыку, о чем свидетельствует и участник борьбы за независимость Вьетнама поэт Те Хань: «Именно Маяковский помог нам лучше понять, кем был Владимир Ильич Ленин, осознать всю мудрость его незабвенного гения. В те годы в каждом партизанском отряде можно было видеть переписанные от руки и заботливо скрепленные четвертушки листа с поэмой „Владимир Ильич Ленин“ в переводе на вьетнамский язык».[4]

Сама возможность познакомиться с творчеством Маяковского тесно связана с революционными преобразованиями, происходящими в мире. Так, говоря о восприятии его поэзии народом Анголы, видный поэт Антонио Кардозо отметил, что после ликвидации португальского господства лозунги Маяковского «разносятся по Анголе, придавая особую силу и искренность революционному строительству новой жизни. . .» [5]

Десятилетиями на Западе предпринимались попытки обойти поэму «Владимир Ильич Ленин» молчанием, опорочить ее грубыми, бездоказательными выпадами («политическая халтура», «эстетический мазохизм», «журнализм» и т. п.). И если в социалистических странах поэма о Ленине уже в 50-е годы стала достоянием массового читателя, вошла в школьные программы, формировала представление о принципах социалистического искусства у целого поколения поэтов, то в ряде капиталистических стран она и поныне исключена из литературно-критического и читательского восприятия. Достаточно сказать, что до сих пор не вышло ни одного полного издания поэмы на английском языке, тогда как она издавалась за рубежом отдельной книгой уже 53 раза на 21 языке, не считая публикаций в сборниках и перио-

[1] *Катанян В.* Маяковский. Литературная хроника. М., 1956, с. 241.

[2] *Кэмрад С.* Маяковский в Америке. Страницы биографии. М., 1970, с. 128.

[3] Из ответов на анкету журнала «Советская литература» (на испанском языке; 1983, № 6, с. 137).

[4] Там же, с. 140.

[5] Там же, с. 139.

lib.pushkinskijdom.ru

дике. Даже автору единственной в западной критике статьи, специально посвященной анализу поэмы «В. И. Ленин», Дейлу Петерсону приходится ссылаться на советские издания в переводе Давида Роттенберга.[6]

Так интерес к конкретному произведению, факты его перевода, издания, интерпретации непосредственно отражают отношение к идеям ленинизма, воплощенным в нем со всей силой поэтического открытия. Вот почему в подходе к поэме Маяковского, как, пожалуй, к немногим другим произведениям, политическая оценка по-прежнему предзаряет и во многом определяет собственно литературно-критическую.

Поэт не только понимал это свойство своей новой работы, но и настаивал на таком ее восприятии. В неопубликованных воспоминаниях А. Рогачевской приводятся слова Маяковского, обращенные к партийному активу Москвы 21 октября 1924 года: «Товарищи коммунисты! Я вам первым впервые прочитал новое свое произведение. Ведь оно — о Ленине. Кому же, как не вам, судить, каково оно? . . Нет для меня поэтических судей. Тут только я сам для себя судья. И не об этом прошу вас говорить, а о содержании. . . Я к вам, к коммунистам, пришел получить критику по существу».[7] Существом поэмы Маяковский считал задачу создания «сильной фигуры Ленина на фоне всей истории революции. . .» [8]

История и человек — такова была одна из важнейших проблем молодой советской литературы. «Поэзия прежних периодов эпох самовластья,— писал В. Брюсов, — знала лишь пафос протеста или пафос уединения и раздумья; теперь поэтам предстоит явить новый пафос творчества. Образцов для него в прошлом она не найдет. . .» [9] Действительно, Маяковский представил нового героя нового общества, «небывалого человека», причем в самом сложном его воплощении — образе вождя. Для Маяковского обращение к ленинской теме означало решительное расширение сферы философского и эстетического освоения действительности. Историческая роль личности, взаимоотношения личности и общества, вождя, партии и народа, утверждение коммунистического идеала — эти стороны поэмы, выявившие новаторство поэтической концепции и ее художественного воплощения, и сегодня привлекают внимание зарубежных исследователей.

Несмотря на то что в советском литературоведении это одна из наиболее разработанных сторон творческого наследия Маяковского, литературные критики, и прежде всего в социалистических странах, вносят свой вклад в изучение поэтической Ленинианы. От популяризации и введения в научный оборот выводов советских ученых они переходят к поиску собственных путей осмысления темы.

Для 70—80-х годов ведущими направлениями стали: анализ воздействия ленинских идей на поэта,[10] определение места поэмы о Ленине в творчестве Маяковского,[11] раскрытие ее художественного своеобразия, вопросы перевода.[12] Не имея возможности исчерпать в рамках статьи все разнообразие материала, мы сосредоточим внимание на тех работах последних лет, в которых интерес к эпохе создания поэмы сочетается с пониманием перспективы современного общественно-литературного процесса. В то же время нельзя пройти мимо новых попыток интерпретировать поэму «В. И. Ленин» с позиций буржуазной советологии. На фоне сегодняшней борьбы идей индивидуальный творческий опыт Маяковского, его восприятие «мыслей, слов и дел Ильича» приобретают исключительное значение для формирования мирового социалистического искусства.

Коренной чертой всех произведений Маяковского о Ленине, неоднократно отмеченной, является глубоко личное отношение поэта к Ильичу. Оно рассматривается и как одна из закономерностей обращения Маяковского к теме вождя, и как фактор ее успешного претворения. Не случайно Н. К. Крупская, давая советы художнику Е. Ильину, писала о том же: «. . .изучайте произведения Ленина, читайте том за томом, тогда Вам легче будет изобразить Ленина.

---

[6] *Peterson D.* Maiakovskii's «Lenin». The Fabrication of a Bolshevik «Bylina». — Slavic Review, 1982, v. 41, № 2.

[7] *Рогачевская А.* «Мы слушали о Ленине поэму». — ГММ, рукопись.

[8] *Катанян В.* Указ. соч., с. 215.

[9] *Брюсов В.* Избр. соч. в 2-х т., т. 2. М., 1955, с. 334.

[10] *Пецольд А.* Влияние Ленина на В. Маяковского, И. Р. Бехера и А. Йожефа. — В кн.: Ленин и марксистская литературная критика за рубежом. М., 1977; *Прево К.* Ленин, политика, литература. — Там же; *Nieuważny F.* Majakowsky a Lenin. — Przegląd Humanistyczny, 1970, № 2/77, rok XIV; *Parniewski W.* Lenin o Majakowskim. — Leszyty nauk Univ. Lódzkiego, 1971, z. 80.

[11] *Маринов И.* Образ Ленина в лирике Маяковского. — Болгарская русистика, 1975, № 2.

[12] *Новиков М.* Поэзия Маяковского и революционный пафос эпохи. — In: Literatura, umění a revoluce. Brno, 1976; *Mathauser Z.* Revoluce a poezie. — Ibid.; *Choma V.* V. V. Majakovskij. Bratislava, 1973; *Mikulášek M.* Majakovskij. Praha, 1982; *Захариева И.* Художественное своеобразие поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин». — Болгарская русистика, 1979, № 4; *Valková Z.* Deskripcia slivenského prekladu rytmickej štruktury poemy «Vladimir Il'jič Lenin». — Slovenska Literatura, 1971, č. 2.

lib.pushkinskijdom.ru

Возьмите тему, волнующую Вас самого».[13] Единые в признании важности личностного, лирического начала в поэме, исследователи, однако, относят его формирование к различным периодам.

Болгарский критик Иван Маринов особое значение придает периоду работы Маяковского в РОСТА, когда он ежедневно на десятках фактов непосредственно знакомился с ленинской политикой и ее практической реализацией. «Ленинская мысль, — подчеркивает И. Маринов, — служила точным, безошибочным ориентиром для Маяковского, и он часто обращается к ней, использует ее богатое содержание».[14] Болгарский русист анализирует не только стихи, посвященные Ленину, но и десятки произведений, в которых присутствует мысль и дело вождя. Это плакаты «Окон РОСТА», лозунги «Ленина знамя всегда с нами», стихотворения 20-х годов. Например, в стихотворении «Киев», где впервые после смерти Ильича появляется его имя, И. Маринов видит «точнейшее», по его мнению, определение личности Ленина — «земной Владимир». В широко взятом контексте творчества Маяковского убедителен и вывод автора о том, что обращение к ленинской теме соединяло поэта с миром, и «уединение превращалось в откровенное общение, в диалог между рядовым тружеником и вождем».[15]

К еще более раннему периоду относит воздействие ленинской мысли на Маяковского польский исследователь Флориан Неуважный.[16] Он пишет о подпольной работе «товарища Константина», кратком, но незабываемом опыте партийного пропагандиста, читавшего статьи Ленина в рабочих кружках. Об этом поэт писал в автобиографии: «Помню отчетливо синенькую ленинскую „Две тактики“. Нравилось, что книга срезана до букв. Для нелегального просовывания».[17] От юношеских впечатлений Ф. Неуважный протягивает нить к поэме «Владимир Ильич Ленин» — своеобразной сумме знаний и представлений поэта о вожде. Свой рассказ об истоках создания поэмы он сопровождает многочисленными отрывками из стихов современников поэта, с которыми он вступал в полемику, чей опыт учитывал, а также фрагментами воспоминаний о Маяковском. В этом отражается эрудиция исследователя, в течение пятнадцати лет работающего над различными вопросами творчества Маяковского и его связей с польской литературой.

Воздействие ленинских идей на поэта исследуется не только с точки зрения подготовки к созданию поэмы «В. И. Ленин», но и в более широком плане идейно-эстетической эволюции. Интересные замечания содержатся в статье Антонии Пецольд из ГДР. «Возникновение поэмы о Ленине, — пишет она, — совпадает по времени с вызреванием важных мыслей о народности и пересмотром взглядов на литературное наследие. Первые признаки этого пересмотра обнаруживаются в программной статье 1923 года „В кого вгрызается Леф?“, в поэтической сфере это совершается в „Юбилейном“ . . .»[18] В центре внимания А. Пецольд высказывания Ленина о некоторых произведениях Маяковского. Приводя текст записки к Луначарскому по поводу издания поэмы «150 000 000», она показывает, что вскоре Маяковский пришел к признанию справедливости ленинской оценки. Поэт, как считает автор статьи, пересмотрел свои суждения о «культуришке конфетти», почувствовав необходимость нового отношения к классике, которое возникло как результат ленинской культурной политики: «Сейчас для 150 000 000 классик — обычная учебная книга».

Наиболее плодотворно, на наш взгляд, стремление А. Пецольд вести анализ на материале сразу трех литератур — русской, немецкой и венгерской, сближая явления одновременные, однонаправленные. Она сравнивает воздействие ленинизма на Маяковского и его выдающихся современников Иоганнеса Бехера и Аттилу Йожефа и приходит к выводу о типологическом характере «влияния Ленина на формирование социалистически-реалистической лирики» поэтов.[19] Это позволяет немецкой исследовательнице с уверенностью констатировать: «В историческом процессе формирования важнейших творческих принципов социалистического реализма, в том виде, как он проходил в двадцатые годы в масштабе мировой литературы, ленинские высказывания об искусстве и культуре *непосредственно* способствовали уяснению таких центральных эстетических категорий, как партийность и народность, а также выработке правильного отношения к наследию».[20] Этот методологически важный вывод, сделанный исходя из сравнительного анализа некоторых черт творчества Маяковского и близких ему поэтов, показывает путь решения такой дискуссионной в зарубежной критике проблемы, как соотношение литературы и политики.

Этой теме посвящен целый ряд работ. Так, например, прогрессивный французский критик Клод Прево в статье «Ленин, политика, литература» приводит те же факты оценок Лениным поэзии Маяковского, что и А. Пецольд. Но для него это не повод к историко-литературным

[13] Отзывы Н. К. Крупской на художественные произведения о В. И. Ленине. — Исторический архив, 1958, № 4, с. 75—76.

[14] *Маринов И.* Указ. соч., с. 38.

[15] Там же, с. 41.

[16] *Nieuważny F.* Op. cit., s. 45—49.

[17] *Маяковский Владимир.* Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 1. М., 1955, с. 16.

[18] *Пецольд А.* Указ. соч., с. 282.

[19] Там же, с. 279.

[20] Там же, с. 286.

lib.pushkinskijdom.ru

исследованиям, а аргумент в решении сегодняшних вопросов. Автор полемизирует со статьей Ж. М. Пальмье в «Nouvel observateur», сводящей отношение Ленина к творчеству Маяковского почти до полного его отрицания. Острота спора заключается в проецировании этой конкретной ситуации на взаимодействие социалистического государства с деятелями культуры вообще. «Проблема отношения между авангардом политическим и „авангардизмом" литературным не проста, — справедливо замечает К. Прево. — Она не может быть ни решена раз и навсегда, ни раскрыта в агиографических выражениях».[21] К тому же приходится учитывать разнообразные уловки, к которым прибегают «интерпретаторы» Ленина и Маяковского на страницах буржуазной прессы: умолчание, искажение текста в переводе, привнесение в него несуществующих в оригинале пояснений. . . Этим отличается и выступление Пальмье. К. Прево отмечает, приводя слова Ленина о стихотворении «Прозаседавшиеся»: «В самом начале Ленин признает, что он не принадлежит к поклонникам поэтического таланта Маяковского, добавляя в той же фразе: „хотя вполне признаю свою некомпетентность в этой области" (предложение, которое Пальмье опустил) . . .». «Заметим по поводу этого высказывания, *намеренно скромного по тону*, — продолжает критик, — что единственный раз, когда Ленин говорит как политический руководитель о Маяковском, он это делает с той целью, чтобы похвалить его с *позиции, для него тогда наиболее важной*»,[22] т. е. «с точки зрения политической, административной». Этим уточнением толкования ленинских слов К. Прево стремится опровергнуть утверждение об извечной оппозиционности поэта государственной власти. Именно Маяковский дал пример практической деятельности, слитой с интересами народа и государства, выступив в поэме «В. И. Ленин» не только как новатор поэтических форм, но и как политический поэт, «поставивший свое перо в услужение рабочему классу и текущему моменту». Это обстоятельство оказало действенное влияние на революционно ориентированную интеллигенцию 20-х годов и продолжает воздействовать сегодня. Однако понятия «консерватизм» и «авангардизм», которыми оперируют многие критики, и в частности Пальмье и Прево, вряд ли в состоянии раскрыть новый характер отношений вождя и поэта, то, что в полемическом заострении Маяковский выразил словами: «. . .я хочу так, чтобы мне велели!» Поддержка Лениным политического направления творчества Маяковского ускорила становление осознанной партийности, которое проходило прежде всего под влиянием ленинских идей и оценок. Это было особенно важно в сложный период 1922—1923 годов, когда поэт размышлял над социальными утопиями «IV Интернационал», «Пятый Интернационал», этическим максимализмом «Про это», первыми зарубежными впечатлениями, делал наброски поэмы об Ильиче.

Опыт политической поэзии Маяковского, как подчеркивает не раз выступавший по этой теме профессор университета Клермон-Ферран Жак Перюс, был необходим «в такой значительный для французской поэзии период, каким были годы Сопротивления и освобождения. . . Никто, кроме Маяковского, не смог доказать с той же последовательностью ложность утверждения о несовместимости поэзии и политики». «Разумеется, — продолжает Ж. Перюс, — французская поэзия часто находила источник вдохновения в политической мысли, но Маяковский смог сочетать свое творчество с политикой в ее повседневном проявлении, от ее самых будничных выражений до самых высоких идеалов. . .» [23]

Хотя западные слависты преимущественно исследуют поэтику раннего Маяковского (связь с кубизмом, экспрессионизмом и т. п.), что сказывается и на отборе произведений для сборников и антологий, все же растет понимание подлинного соотношения ценностей в его наследии. Не случайно процесс преображения экспериментов первых послереволюционных лет в «отстоявшуюся словом» художественную мысль, максимально приближающуюся к логически ясной политической позиции, становится все более значимым для современного литературного развития. Об этом говорится в книге профессора университета Экс-ан-Прованс Жоржа Мунена: «Молодым поэтам Франции следовало бы заимствовать из школы Маяковского не поэтическую технику, им нужно было бы перенять его естественность, большое поэтическое здоровье. . . Примером может служить великое поэтическое размышление Маяковского „Владимир Ильич Ленин", которое представляет вершину творчества поэта именно потому, что поэт сумел говорить о великом человеке как человек, не сдерживая своих чувств даже тогда, когда речь идет об исторической личности. . .» [24]

Этапный характер поэмы о Ленине обстоятельно проанализирован в советском литературоведении. Тем не менее вопрос о месте этого произведения в творчестве Маяковского встает вновь перед каждым, кто пишет монографию о поэте. Ему уделяют внимание чешский ученый Мирослав Микулашек, болгарин Николай Антонов и др. Словацкий исследователь Васил Хома, известный как автор книги «От футуризма к литературе факта»,

[21] *Прево К.* Указ. соч., с. 296.
[22] Там же, с. 296, 297.
[23] **Лит. газ., 1983, 20 апр., с. 2.**
[24] **Цит. по: День поэзии. 1983. М., 1983, с. 45.**

lib.pushkinskijdom.ru

в небольшой работе о жизни и творчестве Маяковского, рассчитанной на учащихся, пишет, что поэма «В. И. Ленин» — это итог раздумий поэта над революционной перестройкой мира и человека. Общественные сдвиги нашли отражение в пьесе «Мистерия-буфф», поэме «150 000 000», а изменения интимного мира конкретного человека — в поэме «Про это». Автор справедливо замечает, что именно в поэме о вожде революции объект и субъект исторического развития оказываются впервые монолитно связаны. Таким связующим звеном В. Хома считает голос поэта-автора, который «поэтизирует» и борьбу, и труд народа. Как небывалое расширение сферы поэзии В. Хома расценивает и способность Маяковского сделать «поэтическим все, что служит освобождению человека, а значит — служит революции».[25] Однако автор книги считает отмеченные им черты, действительно присущие поэме, проявлением лефовских установок, в частности ориентации на литературу факта. Но насыщение образной ткани произведения фактами реальной жизни вовсе не являлось привилегией этой литературной теории. Здесь происходит характерная для ряда исследователей аберрация, в результате которой черты одного явления (в данном случае реализма) приписываются другому, более узкому понятию (литература факта). Подобное же расширение понятия «футуризм» за счет революционного пафоса мы наблюдаем в интересном докладе румынского профессора Михая Новикова на Международном симпозиуме в Брно. Он говорил: «Революция соединила футуристическую поэзию с жизнью. Вдохнула в нее величайший пафос истории — пафос революционного созидания».[26] В таком случае либо забыты многочисленные футуристы, не воспринявшие революционного пафоса, либо ставится знак равенства между поэзией Маяковского и футуризмом как литературным течением. Очевидно, что оба варианта неудовлетворительны.

Настаивая на антиромантизме Маяковского, М. Новиков находит у поэта неизменную приверженность футуристическим манифестам. По существу же речь идет об овладении новым реализмом. Исследователь пишет: «Все его творчество первой половины 20-х годов может быть оценено как страстное, несступленное искание новых и новых возможностей исторического открытия. А затем именно это кипение, исполненная неистового упорства работа привела его к новым материкам-синтезам — поэмам „В. И. Ленин“ и „Хорошо!“. В них новая поэтика революционной эпохи обрела свои монументальные формы».[27]

Наиболее трудным для зарубежных исследователей является анализ художественных особенностей поэмы «В. И. Ленин». Сложное по своей образной системе, развернутым метафорам, многообразной лексической и ритмической структуре произведение предполагает кроме знания языка обширную историческую и литературную эрудицию. Так, например, глубоко эмоционально раскрывает М. Новиков приемы построения поэмы, привлекая для этого аналогии с симфонической формой. Через сравнение развития основных тем и их воплощения с взаимодействием музыкальных тем в симфонии он видит возможность соединить анализ идейных и эстетических свойств поэмы. Вспоминаются слова композитора В. Шебалина: «Однажды Владимир Владимирович сказал мне: „А вот не думаете ли Вы, что из моего «Ленина» может что-нибудь такое получиться, вроде симфонии или оратории?“». «Мысль эта поразила меня», — признавался музыкант.[28] Поэма полностью и в отрывках была не раз положена на музыку. Оратория «Ленин» стала одним из ярчайших спектаклей театра «Синей блузы», показанных в конце 20-х годов во время зарубежных выступлений во Франции, Германии, Японии. В последние годы среди постановок выделяется спектакль молодежного театра «У» в итальянском городе Турине. Таким образом, существуют реальные основания для сравнения поэмы о Ленине с крупной музыкальной формой, однако в трактовке М. Новикова оно несет скорее импрессионистический характер.

Сходную задачу соединения содержательного и формального моментов анализа поэмы решает чешский ученый Зденек Матхаузер, автор целого ряда книг и статей о творчестве советского поэта. Он ищет метод выявления и описания феномена революционной поэзии. Исследователь доказывает несостоятельность структуралистского подхода, изолирующего литературное произведение от общественно-политической жизни и личной позиции автора, а также претензий модернизма на тотальную революционность. В своих исследованиях З. Матхаузер опирается на ленинскую теорию отражения и выстраивает на ее основе сложный механизм взаимодействия между объективной действительностью (рядом бытия) и субъективным восприятием (рядом поэта). Обоснованность такого метода автор доказывает в ходе анализа идейно-художественного строя поэмы «В. И. Ленин» как внесшей «радикальное изменение в творчество поэта». «Существует глубокое единство субъективной поэтической фантазии и объективной реальности „морской“ стихии в революции и революционной терминологии масс»,[29] — считает уче-

[25] *Chota V.* Op. cit., s. 81.
[26] *Новиков М.* Указ. соч., с. 99.
[27] Там же.
[28] Цит. по: Маяковский в музыке. Справочник. Сост. Г. К. Иванов. М., 1978, с. 10.
[29] *Mathauser Z.* Op. cit., s. 160.

lib.pushkinskijdom.ru

ный. Действительно, если в «ряду бытия» Петроград — морской порт и центр революции, крейсер «Аврора» — ее провозвестник, а матросы — активные бойцы, то и в «ряду поэта» соответственно возникает цепь образов — океан революции, страна — корабль, Ленин — рулевой, люди — лодки и т. д. (более 20 морских революционных аллегорий). Особого внимания заслуживает образ лодки, который автор рассматривает как «комплекс реального и поэтического», представляющий поэта в «ряду бытия». Лодка — частица «Авроры», поэт — частица революции. Это еще один сквозной образ слияния с людьми:

Я счастлив,
что я
этой силы частица. . .

Через него выражается катарсис, самоочищение поэта:

Я
себя
под Лениным чищу,
чтобы плыть
в революцию дальше.

З. Матхаузер отметил и любопытный случай возвращения двустишия «Ешь ананасы, рябчиков жуй. . .», ставшего матросской частушкой, из «ряда бытия» вновь в «ряд поэта», т. е. обогащенного революционной действительностью и включенного в поэму «В. И. Ленин».

Прочные основы изучения творчества Маяковского, и прежде всего поэмы о Ленине, существуют в болгарской русистике. Они заложены в труднейшие годы антифашистской борьбы статьями Тодора Павлова и Георгия Цанева. По цензурным соображениям приходилось прибегать к иносказаниям, вместо «образ В. И. Ленина» писать «образ В. Ильина». Так и в Югославии в годы реакции порою вместо запрещенного «СССР» говорили «родина Маяковского», а коммунистов называли «товарищи Маяковского по убеждениям». С именем поэта связывали возможность думать и писать о будущей победе.

Несмотря на все трудности, Т. Павлову уже в 1940 году удалось высказать принципиальные замечания о единстве формы и содержания, богатстве ритма и мелодики стиха поэмы. Автор подчеркивал, что «Маяковский постиг это не на пути рассудочного изучения, прославления и описывания жизни В. Ильина. Нет! . . Поэт *видит*, *слышит*, *чувствует* и *понимает*, каким был и еще будет В. Ильин для *целого человечества*».[30]

Поэма «В. И. Ленин» как произведение социалистического реализма неоднократно привлекала внимание видного болгарского ученого Васила Колевского. Он связывает изучение творчества Маяковского с анализом ленинских работ по вопросам литературы и искусства. Этот же аспект нашел отражение в статье Симеона Русакиева «Ленин и проблемы литературы». Показывая эволюцию отношения вождя к Маяковскому, он пишет: «Ленин непременно бы увидел, как Маяковский, преодолевая футуризм, стал величайшим певцом Октября».[31] В очерке о Маяковском С. Русакиев, останавливаясь на истории создания поэмы, приходит к выводу о том, что это «классическое произведение — редчайшее явление в мировой поэзии».[32]

Интересные наблюдения над художественным миром поэмы «В. И. Ленин» делает болгарская исследовательница Ирина Захариева. Развивая высказанную советскими учеными мысль о важности для Маяковского идеи памятника («Юбилейное»), она связывает с ее развитием оригинальный характер композиции поэмы. До сих пор тему памятника в основном рассматривали как отражение взглядов поэта на культуру прошлого, классическое наследие (например, А. Пецольд). Действительно, начиная с литературного дебюта, Маяковский последовательно выступал против «бронзы многопудья» и мертвящей «мраморной слизи». Покою и безжизненности монументов, их давящему авторитету он предпочитал классика «живого, а не мумию». Например, эстетически прекрасным Маяковский считал увиденный им в Мексике памятник Сервантесу: «Возвышающаяся площадка, обнесенная каменными скамейками, посредине фонтан, очень нужный в мексиканской жаре. . . Никаких изображений усатого или бородатого Сервантеса. Зато два шкафика его книг, которые тут же много лет листают возвышенные мексиканцы».[33] Невольно вспоминается, что В. И. Ленин еще в работе «Что такое „друзья народа“ и как они воюют против социал-демократов?» цитировал слова Лессинга: «Мы хотим, чтобы нас меньше почитали, но зато прилежнее читали!» [34]

Подобная действенность, созидательность памяти связана с другой стороной этой темы в творчестве Маяковского — с утверждением идеи личного бессмертия. Оно, по мысли поэта, осуществляется через продолжение дела всей жизни. Таков полезный людям пароход, увековечивший имя дипкурьера Т. Нетте,

[30] *Павлов Т.* Поезията на Владимир Маяковски. София, 1940, с. 64—65.

[31] *Русакиев С.* Революция и литература. София, 1972, с. 29.

[32] *Русакиев С.* Литературни очерци. (Из руската и съветската литература). София, 1982, с. 163.

[33] *Маяковский Владимир.* Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 7, с. 280.

[34] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 1, с. 131.

lib.pushkinskijdom.ru

таково стихотворение — памятник рабочим Курска, таков общий памятник — «построенный в боях социализм». Развитие мотива бессмертия и прослеживает И. Захариева в своей статье. «Маяковский видит свою главную задачу, — пишет она, — в выявлении высокого смысла деятельности вождя, в показе ее исторического размаха. Достойным памятником Ленину, по мысли Маяковского, является созданная им Республика Советов. Он и считает нужным показать, каким образом создавался этот великий памятник, всецело связанный с именем вождя».[35] Исследовательница подчеркивает, что это была новаторская задача, требовавшая небывалых решений, потому что традиционная поэма давала возможность выразить личную скорбь, народное горе, но не поступательность истории, русского и мирового революционного движения.

Опираясь на работы советских ученых, болгарская русистка говорит о «динамическом портрете» Ленина, который складывается в сознании читателя из десятков отдельных черт, поступков, слов, окрашенных богатым интонационным разнообразием авторского голоса.

Своеобразны наблюдения И. Захариевой над «политической пейзажной лирикой», которая, по ее мнению, зазвучала в поэме «В. И. Ленин» по-новому: «Воинствующая позиция поэта, считающего, что природа интересна не сама по себе, а лишь как образный аналог человеческих деяний, здесь получает свое дальнейшее развитие. Московские улицы и площади оживают и стонут от горя, так как в Москве „каждый камень“ и „каждая башня“ оказываются связанными с революционной деятельностью вождя».[36] В связи с высказанными суждениями необходимо, на наш взгляд, сделать некоторые уточнения. Действительно, в поэме преодолевается враждебность, отчужденность города, так характерная для дореволюционного творчества Маяковского. Та Москва, что «душила. . . кольцом своих бесконечных Садовых», теперь неразрывно соединена с поэтом и всем народом не только общностью трагического переживания, но и самим революционным переустройством. Точно так же лирический герой поэмы остро ощущает свою слитность с массами:

Сильнее
и чище
нельзя причаститься
великому чувству
по имени —
класс!

В еще более высокой степени идея соединения, сплочения, составившая основу деятельности Ленина и ставшая одним из его заветов, воплотилась в образе партии:

Партия —
бессмертие нашего дела.
Партия — единственное,
что мне не изменит.

Таким образом, тема «бессмертия нашего дела», тема памятника вождю, по нашему мнению, включает не только создание советского государства, но и более широкую гуманистическую деятельность Ленина, в ходе которой достигалось единение людей, преодоление антагонизма человека, истории, мира. В такой трактовке станет убедительней вывод И. Захариевой о том, что «поэма „Владимир Ильич Ленин“ — не только художественная летопись эпохи, но и программа действия все новым поколениям строителей коммунизма».[37] Иными словами, источник актуальности поэмы — в пафосе «осуществления идеала», что В. Г. Белинский считал главной задачей поэзии.

На фоне широкого круга вопросов, находящихся в поле зрения марксистской литературной критики за рубежом, совершенно теряются те отрывочные, лишенные научного интереса замечания по адресу поэмы «В. И. Ленин», которыми располагает буржуазная советология. Эту особенность точно подметил Луи Арагон: «. . .поэма о Ленине — для тех, кто никоим образом не может разделить чувства, ее пронизывающие, — явление непостижимое, необъяснимая загадка, камень преткновения на пути к пониманию Маяковского».[38] Недаром Д. Петерсон справедливо и весьма убедительно критикует своих коллег за бездоказательные выпады, за пренебрежение к «политическому эпосу» Маяковского. Он сожалеет, что на протяжении десятилетий «лучшие западные интерпретаторы» продолжают предпочитать частные исследования преимущественно ранней лирики поэта внимательному и объективному изучению поэмы.

Каковы же, на взгляд Д. Петерсона, перспективы дальнейшего изучения творчества советского поэта на Западе? Автор видит их в преодолении «глухоты как к политическим резонансам лирики Маяковского, так и к поэтическому воздействию его социальных стихов».[39] Правда, тут же Д. Петерсон «поясняет», что именно «излишняя приверженность» советской культуры к поэме «В. И. Ленин» «компрометирует» ее среди западных читателей, якобы мешая оценить ее по достоинству! . . Своей целью автор ставит проникновение в замысел поэмы, еще

[35] *Захариева И.* Указ. соч., с. 22.
[36] Там же, с. 29.
[37] Там же, с. 30.
[38] *Арагон Л.* Собр. соч. 11-ти т., т. 10. М., 1961, с. 463.
[39] *Peterson D.* Op. cit., p. 284.

lib.pushkinskijdom.ru

недостаточно, по его мнению, раскрытый. В основе произведения Д. Петерсон видит стремление Маяковского не только выразить горе утраты, но и понять, как и почему в «коллективистском обществе появляется лидер». Для автора статьи в самом существовании вождя содержится противоречие, загадка, «нереволюционность». Он пытается выявить основу полемики, которую ведет в поэме Маяковский с различными представлениями о сущности человека, стоящего во главе движения, в ситуации наиболее полного самовыражения личности. Однако в его интерпретации герой поэмы — это «богатырь Ильич из Симбирска». Подобно Илье Муромцу, он защищает страну от врагов, и его борьба с капитализмом уподобляется битве Ильи с Идолищем поганым. Для большего сходства с Идолищем Маяковский, по версии Д. Петерсона, нарочито утрирует неприглядные черты капитализма. То же намеренное сходство с былиной автор статьи пытается найти на всех уровнях: в сюжете, лексике, ритме стиха. Однако отдельные интересные наблюдения, подкрепленные к тому же ссылками на работы советских ученых, Д. Петерсон сводит к общей концепции, чуждой произведению.

Временами кажется, что Д. Петерсон анализирует другую, более раннюю поэму «150 000 000». Это ее Маяковский задумывал как народный эпос, один из вариантов заглавия которого «Былина об Иване». О ней В. Перцов, не раз цитируемый американским критиком, писал: «Обращение Маяковского к форме былины не было чем-то исключительным. Оно отвечало общим для советской литературы поискам в прошлом героических образов силы народа и попыткам опереться на демократические жанры».[40] Далее, называя поэму «150 000 000» «новым мифом» (слова перенесены Д. Петерсоном на поэму «В. И. Ленин»), В. Перцов прямо указывает на связь ее с былинными образами Идолища поганого и Соловья-разбойника. Другой известный Д. Петерсону советский ученый А. Метченко подчеркивает, что в поэме «В. И. Ленин» Маяковский «отказывается от характерного для его недавних крупных вещей условного сюжета, в котором действительные события заменяются поэтическим эквивалентом — мифом, сказочно-былинными мотивами. Основу сюжета в поэме о Ленине составляет история пролетарской революции, в которой поэт находит не только героику, но и источник обновления изобразительных средств».[41]

Зачем же Д. Петерсону переносить на поэму «В. И. Ленин», знаменующую собой новый этап в становлении художественного метода Маяковского, черты произведения, которое было создано четырьмя годами раньше? Зачем потребовалось всю перспективу поэмы, развернутую у поэта из прошлого («далеко давным, годов за двести. . .») в будущее («а дальше — коммуна во весь горизонт»), опрокидывать во «времена былинные?» Все объясняется просто: сходство с былиной понадобилось автору для того, чтобы приписать поэме о Ленине «двойственность набожного консерватизма и крайнего легитимизма», которая якобы отражает «кризис преемственности и более широкий идеологический кризис руководства». Архаическим формам народного эпоса Д. Петерсон придает значение консервативное, охранительное и даже православное. Этот момент был и в его работе «Маяковский и Уитмен. Икона и мозаика» («Slavic Review», 1969, v. 28), в которой лирический герой определен как «миф, икона, Спаситель». Теперь автор пытается сделать образ вождя пролетарской революции знаком, символом отвлеченных, давно прошедших событий, обойти молчанием его современное звучание. Но это не под силу даже опытным «интерпретаторам» советского поэта.

Вероятно, не стоило бы уделять столько внимания статье Д. Петерсона, если бы она не была явлением симптоматичным. В ней с очевидностью отразилось, как трудно литературной критике советологического толка понять одно из значительнейших произведений Маяковского, к каким реальным противоречиям и парадоксам приводит подчинение анализа поэтического текста политическим установкам антисоветизма. Завершая статью, Д. Петерсон выразил уверенность в том, что «к счастью, никогда не поздно» отдать должное поэме Маяковского о Ленине как «памятнику русской большевистской культуры». Время заставит [illegible] сделать и тех, кто еще надеется «приспособить» стихи революционного поэта к нуждам советологии. Его творческий опыт становится достоянием все более широкого круга людей, и благодаря усилиям прогрессивной критики разных стран поэт предстает перед нами значительно более глубоким и сложным, чем это казалось его первым приверженцам, чем то позднее виделось его вульгаризаторам и тем, кто и по сей день силится остановить могучее воздействие его поэзии.

Маяковский воплотил в ритмах и образах поэмы «В. И. Ленин» близкое, понятное массам, но еще не осознанное ими отношение к историческому прошлому, к Ленину, к его идеям, и таким образом сделал их сознательными участниками движения. Современники поэта подчеркивали, что «он отличался способностью изображать уже много раз виденные вещи так, что они получали совершенно новую окраску».[42] Очищая от слу-

[40] *Перцов В.* Маяковский. Жизнь и творчество (1918—1924). М., 1971, с. 96.

[41] *Метченко А.* Избр. работы в 2-х т., т. 2. М., 1982, с. 214—215.

[42] Интернациональная литература, 1938, № 4, с. 186.

lib.pushkinskijdom.ru

чайного, от «грязных ракушек» перспективу только что совершившегося события, выделяя в нем существенное, прорастающее в век коммуны, Маяковский впервые создавал своеобразную модель его общественного и культурного восприятия и отображения. На многие годы вперед была завершена работа, обычно делаемая целым поколением: от непосредственного наблюдения к обобщению, к «понятому времени».

«Я иногда нахожу в стихах Маяковского ответы на вопросы, которые ставит перед нами сегодняшний день, — признавался аргентинский писатель и общественный деятель Альфредо Варела. — . . . Молодежь читает его с тем же рвением, что и мы лет тридцать—сорок назад» (из интервью Центральному телевидению, 1983 год). Благодаря труду многих талантливых поэтов и переводчиков произведения Маяковского, и прежде всего его поэма о Ленине, входят составным элементом в целый ряд национальных культур. Генеральный секретарь Союза писателей Вьетнама Нгуен Динь Тхи вспоминает, как в 1947 году «в джунглях четверым молодым вьетнамцам впервые удалось прочитать несколько произведений Маяковского в переводе на французский язык: „Левый марш", „Во весь голос", „В. И. Ленин", „Хорошо!"»: «Для нас эти стихи были как огонь революции, а голос Маяковского — как голос революции, который облетел всю землю. После этого Маяковский стал широко известен в нашей стране» (из интервью Центральному телевидению, 1983 год). Таким был путь поэмы о Ленине во Вьетнаме — от рукописных фрагментов переводов с французского языка, которые служили боевыми листовками, к отдельному изданию 1967 года, осуществленному с оригинала крупнейшим лирическим поэтом Суан Зиеу. Вновь после двадцатилетнего перерыва выходят в свет «тома партийных книжек» Маяковского в Китае. Примечательно и то, что здесь первые статьи о поэте целиком посвящены анализу поэмы «В. И. Ленин».

«Постепенно имя Маяковского становится все известнее интеллигенции Пакистана, а позднее и широкому кругу читателей, — пишет Фаиз Ахмад Фаиз. — . . .Стали выходить переводы поэзии Владимира Маяковского на урду, пенджаби, других языках. . .» [43] Кропотливую работу ведут индийские литераторы совместно с издательствами «Прогресс» и «Радуга». Если ранее англоязычные издания не могли способствовать действительному распространению произведений поэта, то публикация поэмы «В. И. Ленин» на пенджаби, тамили, бенгали, других языках миллионов жителей Индостана стала залогом ее действительно народного восприятия.

О популярности Маяковского в Японии говорит переводчик и критик Набуюки Накамото: «Хотя он не бывал в Японии, можно уверенно сказать, что дух его живет в нашей стране» (из интервью Центральному телевидению, 1983 год). Подтверждением тому служат, наряду с собраниями сочинений поэта, два отдельных издания поэмы о Ленине.

Для деятелей искусства развивающихся стран поэма Маяковского «В. И. Ленин» — аргумент в борьбе с «культурным империализмом», который всеми средствами навязывает своих кумиров, чьи идеалы — насилие, жестокость, расизм. Созданный Маяковским образ Ленина активно противостоит не только стандартным героям «массовой культуры», но и пропагандируемым Западом представлениям об исторической личности. Поэт раскрыл, по словам Людмила Стоянова, переведшего «про Ленина рассказ» еще в 1946 году, «жизненный подвиг человека, который показал народам путь к освобождению. . .» Это свойство поэмы особенно притягательно. «Для меня поэт — не только творец, но и защитник своих идей, до определенной степени философ, — говорил палестинский поэт Муин Бсису. — Если в поэтическом произведении не заключено мудрости, оно никогда не переживет своего создателя. Владимир Маяковский знал эту мудрость жизни и умел ее выразить в пульсирующих строках своих стихов». [44]

Работа над переводом такого сложного произведения, как поэма о Ленине, вероятно, всегда будет значительным событием в творческой биографии поэта-переводчика. Для Иржи Тауфера, Радована Зоговича — это продолжающийся уже десятилетия «разговор с товарищем Маяковским», который выявляет их идейную и эстетическую близость. Норвежский славист и поэт Мартин Наг словно слышит напутствие Маяковского: [45]

Сохраняй
идейную верность,
пусть бесчинствует
капитализм.
Историческая
закономерность,
а не модный каприз —
коммунизм.

Подлинным пропагандистом поэмы Маяковского «В. И. Ленин» на немецком языке был Гуго Гупперт. Он с полным правом мог сказать: [46]

Несколько слов о себе.
Нет, я не иерихонская труба,
но я и не детская свистулька.
На моей груди, слева,
у самого сердца,
еле виднеется рана —
его рана.

[43] Цит. по: День поэзии. 1983, с. 46.

[44] Там же, с. 47.

[45] *Наг М.* Верность. Стихотворения. Статьи. М., 1982, с. 120.

[46] В кн.: Из современной австрийской поэзии. М., 1975, с. 155.

lib.pushkinskijdom.ru

Любовь к поэту, глубокая взволнованность его творением не раз пробуждали энергию творческого соревнования. Чешский поэт Станислав Нейман воскликал: «Ведь это мои мысли, ведь это я сам чувствую, переживаю, ведь так хотел бы говорить о Ленине я. . .» Вспоминают, что Николай Вапцаров говорил: «Когда прочтешь такие стихи, загораешься». Он мечтал написать свою поэму о Ленине, и прекрасной заявкой темы стало его стихотворение «Доклад». В 1944 году появились два произведения: поэма «Владимиру Ильичу Ленину» Веселина Андреева — в партизанском отряде на Балканах и «Ленин» Шуканта Бхотточарджо — в Индии.

Десятки поэтов разных стран восприняли опыт Маяковского, и его воздействие, конечно, не ограничивается явлениями, непосредственно связанными с воплощением образа Ленина. В его традициях написаны стихи о национальных героях, о тех, кто продолжает и развивает дело Ленина. Именно Маяковский, по мнению испанского поэта Рафаэля Альберти, «сыграл очень большую роль в явлении, которое мы называем революционной поэзией». Его творчество продолжает быть актуальным и для литературной критики. Говоря о Маяковском, венгерский поэт Антал Гидаш подметил характерный парадокс: «Удельный вес его стихов огромен — как у тех таинственных сверхплотных звезд. В них набито столько атомов, что едва их пытаются превратить в обычную материю, то есть истолковать, они сразу же захватывают в тысячу раз больше пространства — страниц».[47]

Действительно, зарубежные статьи, монографии, высказывания о поэме Маяковского «В. И. Ленин» давно превысили по объему ее полторы тысячи поэтических строк. В большинстве этих работ выявляется не только идейно-художественное новаторство советского поэта, но и особенности восприятия поэмы о Ленине в разных странах, на разных этапах общественного и культурного развития. Это еще одно свидетельство ее нестареющей силы, о которой говорит греческий поэт Янис Рицос (из интервью Центральному телевидению, 1983 год):

Как огромный трактор, ты, Маяковский,
вспахиваешь ныне громадную ниву
поэзии. . .
Теперь поэты мира убирают колосья —
собирают хлеб для мира.

[47] Иностранная литература, 1963, № 7, с. 236.

Р. Ю. Данилевский

ОСНОВОПОЛОЖНИКИ НЕМЕЦКО-СЛАВЯНСКОГО ОБЩЕНИЯ

Выдающийся историк, действительный член Академии наук ГДР проф. Эдуард Винтер (1896—1982) в последние годы жизни приступил к собиранию статей для давно задуманного им международного труда о деятелях, внесших большой вклад в историю взаимосвязей немецкой культуры с культурами славянских народов. Недавно, уже после кончины ученого, это издание увидело свет как очередной, 26-й том основанной Э. Винтером в 1958 году серии «Материалы и исследования по истории Восточной Европы». Сборник статей «Основоположники немецко-славянского общения», вышедший, как указывается на титульном листе, «при поддержке многочисленных друзей немецко-славянского общения» под редакцией Э. Винтера и его коллеги доктора Г. Ярошa, может рассматриваться как итоговый труд покойного исследователя, его научное завещание (как сам Э. Винтер назвал эту книгу в предисловии к ней) и вместе с тем как том, посвященный его памяти.[1]

В предисловии к тому (с. VII—VIII) Э. Винтер напомнил, что термин «общение», «взаимное общение» (Wechselseitigkeit) употребляли чаще всего его советские коллеги и друзья — историк-германист А. С. Ерусалимский и П. Н. Берков. Это понятие исключало всякий неравноправный подход к изучению связей национальных культур (например, преувеличение роли западноевропейских влияний на духовную жизнь славян), не допускало оно и отрицательного отношения к культурному наследию в целом — равно отечественному и зарубежному. Опыт советской науки в вопросах межнациональных связей и оценки культурного богатства прошлого оказался

[1] Wegbereiter der deutsch-slawischen Wechselseitigkeit. Mit Unterstützung zahlreicher Freunde der deutsch-slawischen Wechselseitigkeit hrsg. von E. Winter und G. Jarosch. Berlin, 1983 (Quellen und Studien zur Geschichte Osteuropas. Hrsg. von E. Winter und H. Lemke, Bd XXVI). В издание включена библиография научных трудов Э. Винтера, составленная Г. Ярошем (с. 413—448). Далее страницы издания указываются в тексте статьи.

lib.pushkinskijdom.ru

исключительно важным при создании идеологических основ исторической науки ГДР и всей концепции социалистической немецкой культуры.

Равноправие общающихся или, точнее, взаимодействующих культур неоднократно подчеркивается в материалах рецензируемого издания — прежде всего в очерках, написанных самим редактором. Как сказано в статье, посвященной Г. В. Лейбницу (авторы Э. Винтер и проф. К. Грау), «история не знает только влияния или только восприятия; устойчивы, жизнеспособны и исторически значимы лишь отношения партнерства do ut des, взаимного общения тех, кто равноправен и одинаково устремлен вперед. Каждый участник вносит в этот процесс свою долю, один вклад невозможен без другого. Это относится и к немецко-славянскому общению, для деятелей которого славяне не были простым объектом воздействия, как не были они им никогда в истории» (с. 26).

Тема немецко-славянского общения актуальна не только с научной, но и с общественно-политической точки зрения: «ведь граница между народами, говорящими по-немецки и на славянских языках, проходит через самый центр Европы от Балтийского моря до Адриатики» (с. VII). Как всякая тема международных отношений, изучение истории связей славянских народов с культурой народов Германии, Австрии, Швейцарии служит сегодняшнему делу мира.

В сборник вошли 38 очерков, написанных учеными ГДР, Советского Союза, Чехословакии, Польши и Австрии. Одним из наиболее активных авторов является Э. Винтер, поместивший в книге шесть статей, написанных им единолично или в соавторстве с другими историками. Советские участники представлены ленинградскими исследователями доктором исторических наук А. Л. Гольдбергом (ныне уже покойным), литературоведами Н. Д. Кочетковой и Р. Ю. Данилевским, преподавательницей Томского педагогического института О. Б. Кафановой. Из славистов ГДР в томе приняли участие проф. У. Леман, доктор Х. Порт (две статьи), доктор Аннелиз Грасгофф.

В соответствии с интересами составителя сборника славянско-немецкое общение понимается участниками весьма широко, охватывая естествознание и математику, исторические и общественные науки. Том открывается статьей проф. Й. Полишенского (Прага) о Яне Амосе Коменском (1592—1670) (с. 1—6). Эта работа, в которой говорится о всемирности как черте мировоззрения и направлении деятельности великого педагога, как бы задает тон всему изданию. Участие Коменского в европейской политической и культурной жизни XVII века знаменовало возрастающую роль славянства в мировой цивилизации.

Место России, русской культуры, русской литературы в истории немецко-славянского общения помогают определить материалы многих статей сборника, как непосредственно касающихся русской темы, так и освещающих ее косвенно. В этом отношении примечательны портреты естествоиспытателей и мыслителей Г. В. Лейбница, Э. В. Чирнгауза и Л. Эйлера, созданные Э. Винтером.

В очерке об Э. В. Чирнгаузе (1651—1708), математике, философе, физике-экспериментаторе и педагоге, подчеркивается не только его славянское происхождение (из чешско-немецкой семьи, поселившейся в Верхней Лужице), но и заложенные им мощные просветительские традиции, существенные как для немецкого Просвещения в лице А. Г. Франке и Х. Вольфа, так и для русской науки. О Чирнгаузе и его «зажигательных зеркалах» упоминал М. В. Ломоносов, указания Чирнгауза были использованы Д. И. Виноградовым при создании русского фарфора (см. с. 17—24).

Большой интерес к России и Петру I питал, как известно, Лейбниц (1646—1716). В очерке об этом мыслителе (с. 25—37) перечислены проекты, составленные ученым для России: проект российской энциклопедии, главной библиотеки, типографии и т. п. Идея Лейбница создать русскую Академию наук совпала с намерениями Петра. Ученый заинтересовался русским языком, в котором усматривал истоки всех славянских наречий. Статья о Лейбнице, основанная на скрупулезном изучении его наследия, опровергает ложные представления о его пренебрежительном отношении к России.

Великий Л. Эйлер (1707—1783) выступает в очерке Э. Винтера не просто как соратник Ломоносова. Эйлер явился воспитателем нескольких поколений русских деятелей точных наук и защитником на Западе авторитета российской науки, одной из самых передовых в XVIII веке. Автор статьи приводит слова С. В. Вавилова, назвавшего Эйлера «добрым гением нашей Академии» (с. 86). «Могучая сила его творческого духа, — пишет Э. Винтер об Эйлере, — более всего сказалась в той роли, какую он сыграл в истории обоих Просвещений (т. е. немецкого и русского, — *Р. Д.*), будучи центром одного, советчиком и помощником другого» (с. 82).

Очерки о вкладе выдающихся естествоиспытателей в дело русско-немецкого сближения поместили в книге и другие авторы. Такова статья академиков Р. Ромпе и Х.-Ю. Тредера о братьях Якоби (с. 255—261), один из которых, Б. С. Якоби (1801—1875), многое сделал для русской электротехники и метрологии. Х.-Ю. Тредер совместно с директором Центрального архива АН ГДР Кристой Кирстен написал интересный очерк о русских связях А. Эйнштейна (1879—1955) (с. 349—363). Ученый, по его собственным свидетельствам, с юношеских лет испытывал привязанность к русской культуре. В числе его любимых писате-

lib.pushkinskijdom.ru

лей были Достоевский, Л. Толстой и М. Горький. Наука России, прежде всего Н. И. Лобачевский, повлияла на формирование теоретических взглядов Эйнштейна. После Октября Эйнштейн с большой энергией взялся за укрепление связей передовых кругов Германии с советской наукой и культурой. Он был одним из учредителей «Общества друзей новой России» (1923), почетным членом АН СССР и почетным председателем советско-германского общества «Культура и техника». Авторы статьи опубликовали ряд архивных документов, иллюстрирующих тесные контакты великого физика с советскими учеными.

Два очерка посвящены деятельности российских историков Г. Ф. Миллера (с. 71—78) и А. Л. Шлецера (с. 133—156).

Научная биография Г. Ф. Миллера (1705—1783) до сих пор не составлена — отмечает автор первого из очерков, сотрудник Центрального Института истории АН ГДР П. Хоффман. Как собиратель материалов по русской истории Миллер в XVIII веке не имел себе равных. Несмотря на то что в полемике с Ломоносовым о происхождении русского государства Миллер был явно неправ, отстаивая свою «норманскую теорию», заслуги его перед исторической наукой России, его второй родины, все еще недостаточно оценены.[2] Собранные Миллером материалы послужили для дальнейшего изучения истории и географии нашей страны как отечественными, так и зарубежными исследователями (А. Ф. Бюшинг, И. Г. Гердер и др.).

Взгляды А. Л. Шлецера (1735—1809), как показывает автор статьи о нем проф. Г. Мюльпфордт, сложились под влиянием просветителей Лейпцига и Галле, связи которых с Россией и славянским миром были очень тесными.[3] Шлецер провел в России десять лет, а в последующие годы обучал в Геттингене русских студентов. Отвлекаясь от подробностей деятельности Шлецера в Петербурге и от его классификации славянских народов и языков (все это обстоятельно изложено в статье), необходимо вместе с автором подчеркнуть роль ученого в истории исследования Сибири и в публикации русских летописей. Главной особенностью его исторической концепции являлась ориентация на историю народов, а не правящих династий — в чем он непосредственно предшествовал Гердеру. Всегда оставаясь непримиримым противником крепостничества, Шлецер оказал заметное влияние на слушавших его лекции русских вольнодумцев начала XIX века, таких, как Н. И. Тургенев и А. С. Кайсаров; так формировались «геттингенские души».[4]

Историк русско-немецких культурных отношений XVII века найдет новый материал в статье А. Л. Гольдберга об Адаме Олеарии (1603—1671) (с. 7—15). Значение «Путешествия в Московию и Персию» для изучения истории и быта Руси признано давно. Автор, однако, впервые восстановил историю самой книги, ее изданий, переводов, восприятия. При этом он опирался на такой уникальный источник сведений, как отдел «Россика» Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. В посмертном издании 1696 года автор обнаружил первые немецкие стихотворные характеристики русских, прибалтийских и персидских городов, затем из книги исключенные. О Москве, например, там говорилось:

Ihr Handel ist sehr groß. Sie schickt
nach allen Orten
viel schöne Waren aus. Es gehn zu
ihren Pforten
dergleichen täglich ein, auf ihrem
Markt nichts fehlt,
in ihren Mauern man viel tausend Leute
zählt.
. . . . . .
Allein, so prächtig, als dies große
Schloß erhaben,
so sind im Gegenteil fast in den Sand
begraben
die Häuser in der Stadt und zeigen
klärlich an,
daß, wo der Fürst erhöht, oft liegt
der Untertan.[5]

Заново оценивается в статье роль Ю. Крижанича в истории восприятия книги Олеария в России. Порицая Олеария за «клевету» на русские обычаи, Крижанич черпал из его труда сведения об экономике, политике, географии русского государства.

Тема «Гердер и Россия», которой касается проф. У. Леман в очерке о вели-

---

[2] О социально-исторических причинах полемики вокруг легенды о призвании варягов и о преодолении этой полемики см.: *Шарыпкин Д. М.* Скандинавская литература в России. Л., 1980, с. 6 и след.

[3] См.: *Winter E.* Halle als Augsgangspunkt der deutschen Rußlandkunde im 18. Jh. Berlin, 1953.

[4] Это употребленное Пушкиным понятие было «далеким от политической нейтральности» (см.: *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Изд. 2-е, Л., 1983, с. 182).

[5] Перевод: Торговля ее обширна. Во все места / посылает она множество прекрасных товаров. Через ее ворота / ввозят их каждый день, на ее рынке есть всё, / в ее стенах многие тысячи народа... Однако же как ни великолепен сей огромный замок (т. е. Кремль, — *Р. Д.*), / совсем иначе, почти погрязшими в песке / выглядят городские домишки и показывают ясно, / что там, где возвышается монарх, часто унижен подданный.

lib.pushkinskijdom.ru

ком немецком просветителе и историке культуры (с. 101—109), не нова, и автору приходится отчасти пересказывать известные уже сведения о вкладе И. Г. Гердера (1744—1803) в изучение славянских народов, в лингвистику, фольклористику, сравнительную историю культур, педагогику. Важно, что на основании всего этого материала убедительно демонстрируется новаторство Гердера, качественные изменения, внесенные им в науку об обществе. Это полностью относится к славянству, к русскому обществу и государству. Гердеровский историзм означал вообще в медиевистике поворот к новой, диалектической оценке национальной истории (см. с. 104—105). Автор обращает читательское внимание на то, что именно в суждениях о славянах проявил себя принципиальный демократизм Гердера. В уже отмеченных в литературе фактах сложного и противоречивого восприятия гердеровских идей в различных странах, их интерпретации разными общественными классами и слоями, которые подчас даже не связывали эти идеи с именем мыслителя, У. Леман усматривает свидетельство их исторической необходимости, перспективности их прогрессивного зерна, их социальной «взрывной силы» (см. с. 108—109). «Наследие Гердера сегодня, — заключает автор, — является совместным достоянием многих народов и будет и в дальнейшем служить делу культурного сближения на основе реального социализма» (с. 109).

Другу Гердера, рижскому издателю и книгопродавцу И. Ф. Харткноху (1740—1789) посвящен очерк польского историка Х. Ритца (с. 89—99). Издательство Харткноха было основано в 1771 году и просуществовало, переместившись в XIX веке в Лейпциг, более столетия. Немецким историкам литературы Харткнох был известен своими личными связями с философом И. Г. Гаманном, с Гердером и И. Кантом, а также как первый издатель почти всех их сочинений. Забытой оказалась другая сторона деятельности Харткноха: он был одним из самых активных пропагандистов трудов русских авторов. В этом рижском издательстве выходили в свет немецкие переводы «Трудов Вольного экономического общества», работы по физике и медицине ученых петербургской Академии наук, исторические исследования Ломоносова, Сумарокова, Миллера, Шлецера, учебники и словари русского языка и т. п. Харткнох готовил к печати (фирма не располагала типографией, и заказы размещались в различных городах — в Лейпциге, Берлине) периодику, освещавшую жизнь России, — «Nordische Miscellen», «Russische Bibliothek». Его комиссионеры работали в Петербурге и Москве, в Ревеле и Дерпте. Рассылая каталоги, продавая книги в кредит и ссужая их для прочтения, Харткнох преследовал в первую очередь не меркантильные, а просветительские цели.

Западноевропейские издания, появлявшиеся на книжных ярмарках, попадали в Россию в значительной мере также через Харткноха, который являлся контрагентом Н. И. Новикова. Немалая роль Риги в русско-немецком книжном обмене XVIII века зависела во многом от посреднической работы Харткноха.

Неутомимым практиком в области русско-немецких литературных связей был петербургский журналист и литератор Х. Л. К. Бакмейстер (1730—1806), о котором пишет в сборнике А. Грасгофф (с. 123—131). Поселившись в 1762 году в российской столице, Бакмейстер прожил там более сорока лет, занимаясь преподаванием (в академической гимназии) и популяризацией достижений русской науки. В истории взаимоотношений русской и немецкой литератур Бакмейстер известен как издатель и едва ли не единственный сотрудник «Russische Bibliothek» — первого на немецком языке литературно-библиографического журнала, посвященного специально России.

В предисловии к первому тому своего журнала (1772) Бакмейстер изложил принципы, которыми он руководствовался затем в течение всех семнадцати лет, пока издавался журнал, и в дальнейшей своей литературной работе: это были взаимное «рукопожатие и просвещение» деятелей русской и немецкой культур. Провозглашенная издателем миссия журнала была выполнена блестяще. Один из немецких читателей Бакмейстера, языковед И. Х. Х. Рюдигер, перечисляя имена русских ученых во главе с Ломоносовым, упомянутых на страницах «Русской библиотеки», восклицал: «Не пришло ли время взяться за изучение языка, на коем написано столь много полезного и прекрасного?» (см. с. 126—127). Вслед за П. Н. Берковым автор статьи считает, что «Russische Bibliothek» остается, кроме того, одним из самых ценных источников по русской библиографии XVIII века.[6]

Бакмейстеру принадлежит также перевод «Древней российской истории» Ломоносова, получившей тем самым распространение в Западной Европе (перевод сделан в 1788 году, через два года после выхода оригинала, французский перевод с немецкого издания — в 1789 году). Некоторые работы Бакмейстера — по истории школьного дела и книгопечатания в России, по русскому языку — остались в рукописях. Личная его библиотека влилась в фонды «Россики» петербургской Публичной библиотеки.

Писатели и поэты, чье творчество составило этап в развитии взаимоотношений национальных культур России и

[6] Краткий очерк «Бакмейстер и русский читатель эпохи Просвещения» был помещен исследовательницей в сборнике «XVIII век», посвященном памяти П. Н. Беркова (сб. 10. Л., 1975, с. 64—69).

lib.pushkinskijdom.ru

Германии, могли бы быть представлены в рецензируемой книге значительно бо́льшим количеством имен. Мы не найдем здесь, к сожалению, очерков о Гете и Жуковском, о Тургеневе, Ф. Шпильгагене и А. В. Луначарском. Но все же история собственно литературных связей представлена в сборнике статьями о Шиллере и Карамзине, соприкасаются с этой темой работы о переводчице Тальви и о Я. П. Йордане.

В очерке о Ф. Шиллере (1759—1805), написанном Р. Ю. Данилевским, рассматриваются не столько переводы произведений поэта на русский язык, сколько восприятие его гражданского вольнолюбия и этических идей в России и связанная с этим проблема «русского» Шиллера как явления русской культуры. По мнению автора очерка, восприятие шиллеровского наследия в нашей стране не было бы таким интенсивным и глубоким, если бы немецкий поэт и мыслитель прошел мимо фактов и образов, рожденных русской историей (Лжедмитрий, тема Петербурга, Сибири и т. д.) (с. 111—121).

В статье О. Б. Кафановой о Н. М. Карамзине (1766—1826) речь идет непосредственно о его переводческой деятельности (с. 167—174). В центре внимания исследовательницы — изданный в 1788 году карамзинский перевод трагедии Г. Э. Лессинга «Эмилия Галотти». Как убедительно доказывает автор статьи, первая постановка трагедии на русской сцене (в Москве в 1786 году) основывалась на рукописном переводе Карамзина, а не на ранее изданном в Петербурге анонимном переложении. В статье показано значение перевода Карамзина не только для русского театра, но и в эволюции переводческого мастерства самого писателя, в развитии перевода в России. Разумеется, роль Карамзина в истории русско-немецких литературных отношений не сводилась лишь к переводу «Эмилии Галотти».

Директор Немецкой государственной библиотеки в Берлине Фридхильда Краузе выступает в сборнике со статьей об известной переводчице южнославянской народной поэзии Терезе Якоб-Робинсон (1797—1870), печатавшейся под псевдонимом Тальви (Talvj) (с. 245—261). Дочь профессора Харьковского университета, Тальви приобрела в 1820-х годах литературную известность талантливыми немецкими переложениями сербских песен, сделанными при поддержке Гете, Б. Копитара и Вука Караджича. Переводы Тальви получили международный резонанс и способствовали усилению внимания к славянскому фольклору. Переселившись на много лет в США, Тальви фактически положила начало американской славистике: в 1850 году в Нью-Йорке было издано ее «Историческое обозрение языков и литературы славянских наций с очерком их народной поэзии». В 1869 году, незадолго до смерти, Тальви поместила в одном из немецких журналов статью «Казаки и их исторические песни», вернувшись к близкой ей с юности украинской тематике.

Подобно судьбе Тальви, жизнь лужицкого просветителя Яна Петра Йордана (1818—1891) иллюстрирует зависимость развития славистических интересов в европейском ученом мире и среди читающей публики от процессов национального возрождения славянских народов, в конечном счете — от общественной борьбы демократических сил славянства. Очерк о Йордане написан историком из ГДР В. Цайлем (с. 273—281); важно в этом случае, что читателям сборника напоминают о сделанном в свое время М. П. Алексеевым открытии связей Йордана и его журнала «Jahrbücher für slawische Literatur, Kunst und Wissenschaft» с «Отечественными записками» 1840-х годов.[7] Как известно, Йордан переводил для своего журнала статьи Белинского о Пушкине, которые издал затем, пополнив их другими работами великого критика, отдельной книгой «История русской литературы, по русским источникам» (1846). Лужицкий литератор явился, таким образом, первым пропагандистом взглядов Белинского и русской революционной демократии в Западной Европе (см. с. 280).

Демократические, хотя и не всегда последовательные убеждения Йордана навлекли на него преследования полиции Меттерниха, правительства Саксонии, а также российской цензуры — журнал его всюду подвергся запрещению. Но девиз журнала «Взаимопонимание, примирение, единение», понимавшийся как призыв к укреплению связей между демократическими кругами в канун революции 1848 года, нашел отклик как среди деятелей славянства, так и у передовой немецкой интеллигенции.

Вклад украинской культуры в дело немецко-славянского общения демонстрируется в книге публикацией подлинника автобиографии И. Я. Франко (1856—1916), написанной в 1909 году на немецком языке для справочника «Herders Konversations-Lexikon».[8] Деятельность Ивана Франко — один из ярких образцов многоязычного творчества, общения славянских и неславянских культур в работе одного и того же писателя: он выступал в украинской, польской и русской

---

[7] См.: *Алексеев М. П.* Белинский и славянский литератор Я. П. Йордан. К вопросу об известности Белинского на Западе и у славян в 40-е годы XIX в. — В кн.: Лит. наследство, т. 56, кн. 2, 1950, с. 437—470 (статья переиздана в ГДР в 1974 году).

[8] Опубликована не была; первая публикация: *Franko J.* Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine. Ausgewählte deutsche Schriften des revolutionären Demokraten, 1882—1915. Hrsg. von E. Winter und P. Kirchner. Berlin, 1963.

lib.pushkinskijdom.ru

печати, переводил на родной язык Гоголя, Гете, Гейне, К. Ф. Мейера, К. Гавличка, Гюго, Данте. Поэт был учеником В. Ягича, и в 1893 году получил степень доктора Венского университета (с. 321—330).

Из статей сборника, посвященных крупным славяноведам, отметим очерк берлинского исследователя Х. Порта о В. Ягиче (1838—1923), который одновременно являлся деятелем южнославянской, австрийской, русской и немецкой славистической науки, что отразилось в задуманной им всеобщей энциклопедии славяноведения (с. 331—339). Тому же автору принадлежит статья о польском слависте А. Брюкнере (1856—1939), ученике В. Ягича. Автор дает объективную марксистскую оценку многолетней деятельности (главным образом, в Берлинском университете) этого противоречивого, но незаурядного исследователя культур славянских народов (с. 341—348).

Русско-немецкие связи в области библиотечного дела могут быть изучены по материалам, например, очерка проф. О. Файля о дрезденском библиографе Ю. Петцхольдте (1812—1891). Составитель классического международного справочника «Bibliotheca bibliographica» (1866) и основатель немецкого библиографического журнала, Петцхольдт превратил Саксонскую королевскую библиотеку в общедоступную, доведя ее фонды с двадцати до шестидесяти тысяч томов; этим он во многом был обязан активному книгообмену с Россией. С 1856 года саксонский библиограф — почетный корреспондент петербургской Публичной библиотеки, с директором которой М. А. Корфом, как и с библиографом Г. Н. Геннади, его связывала личная дружба (с. 283—292).

О деятелях русско-немецкого общения XX века пишут в сборнике ученые ГДР и Советского Союза.

Примечателен очерк Зигрид Вегнер-Корфес о бывшем генерал-майоре гитлеровской армии О. Корфесе (1889—1964), прошедшем трудный путь от высшего прусского офицера до антифашиста, члена комитета «Свободная Германия», члена Центрального правления Общества германо-советской дружбы, крупного военного историка ГДР. В духовной эволюции Корфеса много значило знакомство с русской литературой (с. 365—373).

Уважением и признательностью проникнуты статьи Эрики Штёкер — об А. С. Ерусалимском (1901—1965), выдающемся советском историке Германии эпохи империализма (с. 375—384), и Г. Розенфельда и Сони Штригнитц — об А. М. Сахарове (1923—1978), заведовавшем кафедрой истории СССР в Московском университете (с. 391—401). По словам Э. Штёкер, А. С. Ерусалимский не просто изучал немецкую историю, «он принимал ее необыкновенно близко к сердцу в самом лучшем смысле слова» — явление, как считает автор, «единственное в своем роде» (с. 381). Позволим себе возразить на это в том смысле, что нечто подобное можно было бы сказать о каждом деятеле, о котором рассказывается в статьях сборника, подставив вместо немецкой истории русскую или же назвав здесь литературу Германии и славянских народов.

Сказанное относится в полной мере к члену-корр. АН СССР П. Н. Беркову (1896—1969), очерк о котором написан Н. Д. Кочетковой (с. 385—390). Этот очерк содержит основные сведения о работах ученого в области изучения русско-немецких литературных отношений и их теоретического осмысления. Такая сводка безусловно полезна и советским читателям, и, в особенности, читателям западноевропейским. Но все же статья о Беркове представляется слишком краткой. В книге, посвященной Э. Винтеру, который высоко ценил научные и дружеские отношения с П. Н. Берковым,[9] статья о последнем могла бы быть пространнее.

Итак, перед нами прошли биографии ряда ведущих деятелей немецко-славянского общения (часть статей сборника в рецензии не затрагивалась), своего рода литературные портреты, написанные не только профессиональной, но и любящей рукой учеников, единомышленников и продолжателей дела. Весь тон книги восходит к манере проф. Э. Винтера, научно-скрупулезной и вместе с тем по-человечески доброжелательной. Иногда, правда, авторам не удавалось избежать чрезмерного славословия, которое вполне можно объяснить симпатиями к героям их очерков. Наследие основоположников немецко-славянского общения говорит само за себя и едва ли нуждается в дополнительных похвалах. Примером справедливой и вместе с тем тактичной оценки может служить автобиография Э. Винтера (с. 403—411), скромно названная «Послесловием», но по сути дела представляющая собой строгий самоотчет о полувековой подвижнической работе большого ученого.

Издание не свободно от мелких опечаток и орфографических неточностей (например, на с. 26 — Neva, а на с. 73 — Newa; на с. 168 неверно написана фамилия писательницы Жанлис и т. п.). Как уже говорилось, оглавлением тома далеко не исчерпывается возможный список исследователей, писателей, публицистов, оставивших о себе светлую память в истории славянско-немецких, и в особенности русско-немецких культурных или литературных связей. В будущих книгах такого рода следовало бы непременно сказать о М. В. Ломоносове, об А. И. Герцене, о советских германистах, в том числе Ф. П. Шиллере и А. Л.

[9] См.: *Винтер Э.* П. Н. Берков и «Материалы и исследования по истории Восточной Европы». — В кн.: Русская литература XVIII века и ее международные связи. XVIII век, сб. 10. Л., 1975, с. 49—53.

lib.pushkinskijdom.ru

Дымшице, о трудах академиков М. П. Алексеева и В. М. Жирмунского. Активная роль русской науки и культуры, советской литературоведческой школы в деле русско-немецкого общения должна быть освещена полнее.

В своем предисловии к рецензируемому сборнику Э. Винтер справедливо заметил, что «понадобилось бы много томов, чтобы исчерпать тему хотя бы частично» (с. VII). Но будем благодарны ему и за осуществленное издание!

Научное завещание академика Э. Винтера, доведенное до завершения его учениками, прежде всего Г. Ярошем, с помощью коллег из нескольких стран (необходимо здесь упомянуть также доктора филологических наук Г. Н. Моисееву, помогавшую комплектовать сборник), будет хорошо служить истории науки и делу социалистического интернационализма.

Ю. Д. Левин

ПОЛТОРА ВЕКА РУССКОГО ПЕРЕВОДА ГЕЙНЕ *

«. . .Теперь Гейне едва ли не самый популярный чужеземный поэт в России», — заметил в 1874 году И. С. Тургенев.[1] Действительно, великий немецкий поэт чуть ли не с самого начала своего творческого пути приобрел у нас известность, которая ширилась и распространялась с каждым годом. Еще Пушкин интересовался его сочинениями. В числе переводчиков его стихов были Тютчев, Лермонтов, Фет, А. Толстой, Тургенев, Некрасов, Добролюбов, Блок, Тынянов, Маршак. Уже в наше время поэт-переводчик Лев Гинзбург утверждал: «В странах Восточной Европы, особенно в России, Гейне всегда был больше, чем поэт: символ свободомыслия, борьбы, страдания».[2]

Полуторавековая история восприятия творчества Гейне в нашей стране не была однообразной и ровной, интерес к немецкому поэту имел свои взлеты и падения. В одни годы его поэзия вызывала непримиримые споры, переплетавшиеся с идейной борьбой эпохи, в другие — теряла широкий резонанс.

Эта богатая и сложная история неоднократно привлекала внимание специалистов, изучавших международные связи русской литературы. В их ряду, который открывает А. А. Блок, выступивший в 1919 году с докладом «Гейне в России», можно назвать Ю. Н. Тынянова, А. В. Федорова, А. И. Дейча, М. Л. Троицкую, Н. Я. Берковского, Е. Я. Рубинову, Г. В. Стадникова и многих других.[3] В 1958 году появилась библиография русских переводов и критической литературы, тщательно составленная А. Г. Левинтоном.[4] Наконец, в последнее десятилетие вышли три тома капитального труда Я. И. Гордона «Гейне в России».[5] Несвободные от недостатков,[6] эти тома, охватывающие хронологический диапазон от 1830-х до 1960-х годов, содержат огромный фактический материал, в значительной своей части впервые вводимый в научный оборот.

В послевоенные годы история русского восприятия и интерпретации Гейне начала привлекать и западноевропейских историков литературы.[7] Наряду с отдель-

---

* *Ritz German.* 150 Jahre russische Heine-Übersetzung. Bern, etc., 1981, 478 S. (Slavica Helvetica, Bd. 18).

[1] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Соч. в 15-ти т., т. 15. М.—Л., 1968, с. 105.

[2] *Гинзбург Лев.* «Разбилось лишь сердце мое. . .» Роман-эссе. М., 1983, с. 69.

[3] См.: Взаимосвязи русской и немецкой литератур. Библиография литературоведческих работ на русском языке с начала 19 века по 1968 г. М., 1968, ч. 1—4 (Гейне Г. — по указателю). См. также разделы «Гейне Г.» в библиографических указателях: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур (1945—1960). М., 1962, ч. 3, с. 780—784; Взаимосвязи и взаимодействие литератур мира (1961—1965). М., 1968, ч. 2, с. 353—354; то же (1966—1970). М., 1973, ч. 2, с. 375—376; то же (1971—1975). М., 1979, ч. 2, с. 92—95; то же (1976—1980). М., 1983, ч. 3, с. 117—119.

[4] Генрих Гейне. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. Сост. А. Г. Левинтон. М., 1958, 719 с.

[5] *Гордон Я. И.* 1) Гейне в России (1830—1860-е годы). Душанбе, 1973, 360 с.; 2) Гейне в России (1870—1917). Душанбе, 1979, 274 с.; 3) Гейне в России. XX век. Душанбе, 1983, 431 с.

[6] См., например, рецензию на первую книгу: *Гиждеу С.* Гейне в России. — Вопросы литературы, 1974, № 11, с. 287—290.

[7] См.: *Kerndl A.* Studien über Heine in Russland. — Zeitschrift für slavische Philologie, 1955, Bd. 24, H. 1, S. 91—155; H. 2, S. 284—337; *Strziga D.* Zu A. K. Tolstojs Heine-Übersetzungen. — Die Welt der Slaven, 1970, Jg. 15, H. 4, S. 396—401;

lib.pushkinskijdom.ru

ными статьями появилось и обобщающее исследование — монография молодого швейцарского ученого Германа Ритца «150 лет русского перевода Гейне» (1981), защищенная как докторская диссертация в университете Цюриха. Научным руководителем Г. Ритца был профессор Петер Бранг — глава швейцарских славистов, хорошо известный и советским специалистам.[8] В ходе подготовки своего труда Ритц имел возможность в 1978—1979 годах в течение десяти месяцев работать по научному обмену в московских архивах и библиотеках, что позволило ему ознакомиться с большею частью работ по его теме на русском языке до 1976 года включительно; в том числе и с диссертациями, не публиковавшимися в полном виде.[9]

В теоретическом «Введении» к своей книге Г. Ритц указывает, что в исследовании опирается на работы советских ученых, создавших теоретические и практические предпосылки для изучения перевода в исторической перспективе; соответствующий раздел так и озаглавлен «Новаторство советских ученых в исследовании истории перевода» («Die sowjetische Pionierarbeit in der Erforschung der Übersetzungsgeschichte»). Исторический принцип — ведущий принцип всего исследования Г. Ритца, он же определяет построение книги.

В этом же «Введении» Г. Ритц намечает и характеризует основные этапы развития русского перевода: классицистический, романтический, послеромантический (реалистический), символистский и советский. Возражения здесь, конечно, вызывает отождествление автором послеромантического реалистического перевода, а также частично «советского перевода», для которых характерны поиски адекватности, функциональных соответствий и т. д., с адаптацией. Сомнительным в этом ряду представляется и термин «советский перевод», поскольку другие этапы определяются в соответствии с литературными направлениями, этот же — по социально-политическому строю, по определенной эпохе, во время которой развивались и противоборствовали разные переводческие концепции, как, собственно, и показывает в дальнейшем Г. Ритц.

Монография Г. Ритца охватывает русские переводы поэзии Гейне начиная с опубликования перевода Тютчева стихотворения Гейне «С чужой стороны» 1827 года до 70-х годов XX века. В отличие от работ по истории восприятия отдельного иностранного писателя, в которых основное внимание уделяется критической интерпретации, а рассмотрение переводов отходит на задний план, для Г. Ритца главное — это история именно *перевода*. В то же время он учитывает, что вопросы, касающиеся непосредственно перевода, связаны с восприятием творчества поэта в определенный период и с общей историей русской литературы. Поэтому каждая из глав, охватывающая установленный автором период восприятия Гейне в России, открывается общей характеристикой восприятия Гейне в это время. Всего таких периодов восемь. Им посвящены отдельные главы, названия которых определяют границы периодов. Это «Первые встречи с Гейне между 1827 и 1841 годами» (с. 24—90); «Поток переводов Гейне в 40-е годы» (с. 91—143); «Перерыв в восприятии в 1848—1855 годы» (с. 144—150); «Борьба вокруг Гейне с 1855 по 1865 год» (с. 151—273); «Восприятие между 1865 и 1900 годами» (с. 274—308); «Русский модернизм и Гейне» (с. 309—344); «Новый подход после 1917 года» (с. 345—410); «Советский перевод Гейне» (с. 411—458). Такая периодизация представляется вполне обоснованной, она ясно демонстрирует связь русского восприятия Гейне с развитием русской литературы и общественной жизни.

В библиографии А. Г. Левинтона учтено около 4300 переводов 700 стихотворных произведений Гейне, выполненных примерно 280 переводчиками; при этом число переводов, принадлежащих одному переводчику, колеблется от 1 до 300. Ознакомившись с этим огромным материалом, Г. Ритц представил в своей книге работу свыше 50 переводчиков. Наиболее обстоятельно рассмотрены им переводы М. Л. Михайлова (с. 138—142, 234—272), которого он вполне основательно считает наиболее значительным из русских переводчиков Гейне прошлого века. Далее следуют А. А. Блок (с. 325—328, 346—358) и В. В. Левик (с. 414—438), затем Ф. И. Тютчев (с. 27—47), А. А. Фет (с. 94—107, 177—184), А. Н. Плещеев (с. 128—138, 218—223), а также Л. А. Мей (с. 188—202). Особо отмечается значение переводческой деятельности П. И. Вейнберга (с. 275—286) и Ю. Н. Тынянова (с. 394—404). В числе создателей «русского Гейне», представленных в монографии: М. Ю. Лермонтов (с. 83—90), М. Н. Катков (с. 53—61), Н. П. Огарев (с. 61—68), А. А. Григорьев (с. 107—117), Ф. Б. Миллер (с. 117—124,

---

Engel-Braunschmidt A. Deutsche Dichter in Russland. München, 1973, S. 241—248; *Hollosi K.* Views on Heine in Russia in the Beginning of the 20th Century. — Heine-Jahrbuch, Hamburg, 1978, S. 175—185.

[8] См.: *Левин Ю.* Швейцарско-русские литературные связи. — Русская литература, 1963, № 1, с. 248—249.

[9] Эти диссертации: *Бикмухаметова Е. М.* Поэзия А. Н. Плещеева 40-х годов XIX века. Казань, 1963; *Тарасов Л. Ф.* «Германия» Гейне в русских переводах. Л., 1966; *Овчинников В. А.* М. Л. Михайлов — критик и переводчик зарубежной литературы. М., 1970; *Стадников Г. В.* Гейне в русской критике XIX века (30—60-е годы). Л., 1972.

lib.pushkinskijdom.ru

212—216), А. Н. Майков (с. 160—169), А. К. Толстой (с. 170—176), Н. А. Добролюбов (с. 228—233), Д. Д. Минаев (с. 286—292), И. Ф. Анненский (с. 315—321), С. Черный (с. 338—344), Н. С. Гумилев (с. 364—372), М. Л. Лозинский (с. 387—393), С. Я. Маршак (с. 441—449), Л. В. Гинзбург (с. 449—455) и др.

К сожалению, среди переводчиков «советского периода» не упомянут В. В. Гиппиус, отсутствуют Т. И. Сильман, П. М. Карп, которым принадлежит большое количество переводов из поэзии Гейне.

Автор строго соблюдает принцип историзма: обращаясь к переводчикам, которые работали в разное время, он рассматривает их переводы в соответствующих периодах.

Каждому переводчику, за исключением самых незначительных (например, «консервативные переводчики» 60-х годов), Г. Ритц посвящает отдельный раздел, где сообщает основные сведения о его переводческой деятельности, определяет, какое место в ней занимают переводы Гейне, выясняет, какой образ поэта создается отбором стихотворений для перевода, и, наконец, анализирует конкретные переводы. В своем анализе Г. Ритц прослеживает, как в переводах передана стилистическая структура стихотворений Гейне, характерные особенности его лирики (например, ирония), либо анализирует переводы по жанрам (политическая лирика, лирика любовная), исходя из специфики работы переводчика. В особых случаях, когда речь идет о таких переводчиках, как М. Л. Михайлов, рассматриваются отдельные циклы переводов стихов. Такой анализ позволяет сопоставить переводы разных переводчиков, выяснить, что́ утрачивается при переводе или какими средствами передается, как переосмысляется стихотворение при переводе.

Надо сказать, что в этих тщательных и детальных анализах, образующих основу работы, Ритц проявляет и необходимую точность и тонкость вкуса, понимание поэтического творчества Гейне и особенностей воспринимающей среды (см., например, а ализ перевода стихотворения Гейне «Два гренадера» М. Л. Михайлова). При анализах — очевидно, для сокращения объ ма книги — не приводится текста оригинала: предполагается, что читатель имеет перед собой немецкое собрание лирики Гейне, и это, конечно, очень затрудняет чтение и оценку авторского разбора.

Несомненным достоинством монографии Г. Ритца является то, что автор не ограничивается рассмотрением конкретного материала, связанного непосредственно с его темой, но стремится, опираясь на этот материал, поставить и решить некоторые важные теоретические вопросы перевода. Правда, отдельные предлагаемые им решения, часто категорические и прямолинейные, вызывают возражения, но само возбуждение спора привлекает к этим вопросам внимание и способствует установлению научной истины.

Нам представляется спорным и неверным высказанное в общей форме отрицание Г. Ритцем прогресса в стихотворном переводе. Он утверждает, что история перевода и, в частности, история перевода стихотворений Гейне показывает, что есть ощутимые изменения, но нет никакого прогресса (см. с. 459—460). Мы полагаем, что прогресс в переводе — это прогресс *постижения оригинала через перевод*. Углубляется и становится более многогранной интерпретация оригинальных произведений, развивается, обогащается поэтический язык и стих, предоставляя бо́льшие возможности для перевода (на это указывает и сам Г. Ритц: см., например, с. 10—11), растет переводческая культура, объединяя искусство и науку, естественно совершенствуется сама передача оригинала. М. Л. Михайлов еще в 1859 году писал по этому поводу: «Такие поэты, как Шиллер, будут постоянно переводиться, и каждый новый перевод будет более и более давать чувствовать красоты подлинника. . . Каждый век откроет в Шекспире что-нибудь новое, что не поддавалось или ускользало от понимания предшествовавшего века, и каждый век будет с новою энергией, с новою любовью обращаться к изучению Шекспира, и иностранные литературы будут нескончаемо обогащаться новыми его переводами».[10]

Конечно, такое движение истории перевода имеет далеко не прямолинейно поступательный характер, отнюдь не каждый последующий перевод обязательно превосходит или отрицает предыдущий; бывают переводы, которые не удается превзойти в течение очень длительного времени, но в целом переводы последующего исторического периода *снимают* переводы предыдущего и тем самым намечается поступательное движение. Более отчетливо оно проявляется в больших формах: поэмах, стихотворной драматургии, а также в прозаических жанрах. Сложнее обстоит дело с лирической поэзией, а тем более с лирикой Гейне, о котором Л. Гинзбург писал: «Он и почти непереводим, потому что обычные слова содержат у него часто иной, глубоко скрытый смысл».[11]

Но и здесь у Г. Ритца конкретный анализ противоречит его же суждениям. Так, он пишет, что переводы А. Блока «представляют новое начинание в истории перевода. . . Блок возвращает лирике Гейне комплекс ее формальных особенностей. Небрежный, передающий только содержание перевод после Блока

[10] *Михайлов М. Л.* Сочинения. М., 1958, т. 3, с. 46—47.

[11] *Гинзбург Л.* «Разбилось лишь сердце мое. . .», с. 70.

lib.pushkinskijdom.ru

невозможен» (с. 337). И далее, в резюме раздела о Ю. Тынянове, отмечает: «У него впервые Гейне раскрывается как явление истории немецкой литературы, его образ Гейне не адаптируется, он дан исторически» (с. 409); несмотря на некоторые ограничения, «новаторство Тынянова как в передаче структуры, так и стиля остается непревзойденным» (с. 404). Таким образом, в целом некоторый прогресс даже в переводе лирики и даже такой лирики, как лирика Гейне, есть.

Остановимся еще на одном вопросе. Г. Ритц резко противопоставляет друг другу поэтов и переводчиков-профессионалов, утверждая превосходство первых: поэты, по его мнению, создают традицию поэтического перевода, в частности перевода лирики Гейне (с. 462). А как же быть с М. Л. Михайловым, который в годы творческой зрелости в области поэзии выступал только как профессиональный переводчик, — прижизненные издания его поэтических произведений содержат только переводы? Или с Ю. Тыняновым, известным как филолог и прозаик, роль переводов которого подчеркивает и сам Г. Ритц? Кстати, Вейнберг, типичный переводчик-профессионал, был в свое время известен как поэт.

Прежде всего, вряд ли можно в истории перевода провести четкую, резкую грань между поэтами и переводчиками-профессионалами, вопрос может стоять о мере таланта каждого. Нужно сказать, что, за небольшим исключением, все профессиональные переводчики выступают также как оригинальные поэты, а многие поэты, притом большие поэты, занимаются профессионально переводами.

Переводчик-профессионал отличается от поэта тем, что в его творческой деятельности *основное* место занимают переводы. Переводчик-профессионал — если он не ремесленник, версификатор, который «гонит» по заказу любые строки, — творческая личность со своим характером, склонностями, манерой, ему удаются вещи одного плана и не удаются другие,[12] отпечаток его личности лежит в какой-то мере и на переводе. Перевод, как и оригинальные стихи, результат творческой деятельности, но характер ее различен.

Противопоставление Г. Ритца в общей форме внеисторично. Поэтический перевод в современном смысле слова возникает в определенный период; для России это середина XIX века (что отмечает и Г. Ритц). До этого перевод осуществляется поэтами только в рамках собственного творчества и нередко утрачивает в сознании читателей связь с иноязычным источником. Мало кто, кроме специалистов, воспринимает, например, стихотворение Лермонтова «На севере диком. . .» или стихотворение Тютчева «Из края в край, из града в град» как переводы из Гейне, настолько они слиты со всем их творчеством.

Кстати, мы полагаем (о чем уже писали в свое время [13]), что нельзя, как это делает Г. Ритц и многие другие, выдвигать *переводы* Пушкина в качестве вневременного образца переводческого метода. Пушкин не ставил перед собой цели адекватно воссоздать конкретный оригинал, его целью было воссоздать национально-историческое своеобразие средствами русского языка. Пушкин безусловно оказал влияние на развитие перевода, переводческой культуры, но не своими переводами, а всем творчеством в целом. Не случайно и сейчас в переводческой работе обращаются к его переводам и оригинальным произведениям как к камертону стиля.

Выделение перевода со специфической задачей — передать на русском языке создание иноязычного поэта, его мироощущение, его стилистическую систему — повлекло за собой и выделение переводческой деятельности, ее профессионализацию. Независимо от того, кто ею занимается, поэт или переводчик-профессионал, Блок или Коломийцев, Заболоцкий или Левик, независимо от переводческого метода, — это будет профессиональная переводческая деятельность.

Мы вполне согласны с Г. Ритцем, что перевод с эстетической, художественной точки зрения оценивается так же, как оригинальное стихотворение; безусловно хорошо, когда автор оригинала воспринимается переводчиком как живое явление. Но выдвигаемое Г. Ритцем в качестве критерия оценки перевода понятие «оригинальности» (Originalität) вместо соответствия подлиннику, при всей относительности последнего, звучит странно. Перевод прежде всего должен знакомить читателей с творчеством переводимого поэта, часто открыть для них дотоле неизвестный поэтический мир, поэтому «диалог», противоречие (Auseinandersetzung) между оригиналом и переводчиком и его эпохой, о котором пишет Г. Ритц, должен иметь свои границы, иначе он приведет к растворению оригинала в личном творчестве поэта-переводчика, как это нередко и бывает.

Недостатком рецензируемой книги представляется нам отсутствие в ней специальной вводной главы, в которой раскрывался бы мир поэзии Гейне, как его

[12] Л. Гинзбург писал: «. . .к стихам Гейне, по-настоящему, так и не пробился. . . Гейне, который казался мне когда-то ближе всех немецких поэтов, оказался самым из них недоступным, недостижимым, а может быть, и непостижимым. . .» («Разбилось лишь сердце мое. . .», с. 74).

[13] См. *Левин Ю. Д.* О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма. — В кн.: Ранние романтические веяния. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1972, с. 241—244.

lib.pushkinskijdom.ru

понимает автор работы, т. е. кратко, суммарно характеризовалось творчество Гейне, жанровое разнообразие, особенности стилистики и поэтики. Это бы бросало свет на концепцию автора и помогало правильно понимать его разборы переводов.

Отметим и некоторые ошибки в книге. В § 5 3-й главы («Петрашевцы») рассматриваются ранние переводы А. Н. Плещеева и М. Л. Михайлова. Но если первый действительно был петрашевцем, то Михайлов никакого отношения к этой организации не имел.[14]

Г. Ритц полагает, что фамилия Генслер была псевдонимом переводчика И. Семенова (см. с. 154). На самом деле было наоборот: Генслер — подлинная фамилия, а Семенов — псевдоним.

На с. 238, перечисляя циклы, на которые Михайлов подразделял свои переводы из Гейне, Г. Ритц называет и «Разные стихотворения». Но у Михайлова такого названия не было: оно появилось в изданиях «Библиотеки поэта», где к нему были отнесены переводы, не вошедшие в другие циклы.

На с. 204—205 автор указывает, что включавшие переводы из Гейне сборники «Поэты всех времен и народов» (М., 1862) и «Сборник стихотворений иностранных поэтов» (М., 1860) были подготовлены Бергом и Мантейфелем. В действительности последний никакого отношения к этим сборникам не имел и с Ф. Н. Бергом сотрудничал В. Д. Костомаров.

Неудовлетворительно составлен именной указатель (с. 475—478): многие фамилии, упоминаемые в тексте книги, здесь вообще отсутствуют, а при включенных нередко указаны не все страницы, на которых они упомянуты. Большинство русских фамилий снабжены одним инициалом, и лишь некоторые (неясно по какому принципу) — двумя.

Но это, конечно, частности, в целом же книга Г. Ритца, несомненно, вносит определенный вклад в историю русского перевода и русской переводной литературы, создание которых — насущная задача нашего литературоведения.

[14] Ошибка Г. Ритца, видимо, вызвана знакомством со статьей Г. В. Стадникова «Время петрашевцев и Г. Гейне» (Учен. зап. Свердловского и Нижнетагильского пед. ин-тов. Н. Тагил, 1971, сб. 151, с. 156—175), где действительно говорится и о молодом Михайлове, однако он отнюдь не причисляется к организации Буташевича-Петрашевского.

Я. С. Лурье

КНИГА О ТВОРЧЕСТВЕ М. А. БУЛГАКОВА *

Работа Л. М. Яновской о Михаиле Булгакове — первая в советской научной литературе книга, посвященная творчеству этого писателя. О Булгакове в последние годы пишут много — даже очень много. Но все это журнальные статьи — иногда ценные, иногда касающиеся второстепенных вопросов, а часто — просто философские рассуждения по поводу «Мастера и Маргариты» и других произведений писателя. Теперь впервые в нашей научной литературе появилась монография, охватывающая основной творческий путь М. А. Булгакова. Конечно, в этом труде есть и пробелы: не рассмотрена сатирическая проза до «Театрального романа», оставлен в стороне ряд пьес. Но пробелы эти в значительной степени неизбежны — булгаковское наследие, только сейчас предстающее перед нами в полном объеме, слишком обширно, и еще многое предстоит исследовать.

Незадолго до смерти Булгаков грустно шутил, что о событии этом будет сообщено в «Вечорке» петитом и с опечаткой: «Умер писатель Бумаков». Едва ли Булгаков мог предвидеть, что наступит время, когда создавать и печатать очередные эссе о нем будут ежемесячно и непрерывно, когда каждый сборник почти всякого влиятельного критика непременно будет включать размышления автора о Булгакове вообще и о его последнем романе «Мастер и Маргарита» в частности.

Булгаков переведен едва ли не на все языки мира; в 1976 году была опубликована на английском языке библиография Булгакова; [1] уже через несколько лет исследователи заговорили о почти полной невозможности продолжать эту библиографию в прежних масштабах [2] — ежегодно выходят в свет не только десятки статей о Булгакове, но и по несколько книг о нем. В нашей печати библиографии Булгакова еще нет, но можно сказать

* *Яновская Лидия.* Творческий путь Михаила Булгакова. М., «Советский писатель», 1983, 319 с.

[1] An International Bibliography of Works by and about Mikhail Bulgakov. Compiled by E. Proffer. Ann Arbor, 1976.

[2] *Levin V.* Michail Bulgakow und Lev Tolstoj. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte von «Krieg und Frieden». — Der Welt der Slaven. Jg. XXV, H. 2, N.F.IV, 2. München, 1980, S. 314, Anm. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

с уверенностью, что трудности ее составления будут не меньшими.

В этой обстановке выход книги Л. Яновской не только нужное, но и насущно необходимое дело. К написанию этой книги Л. Яновская готовилась много лет; начата она была около 1964 года. За это время вышли десятки статей, заметок и публикаций исследовательницы, посвященных Булгакову (см. ссылки на них в прим. на с. 48, 49, 173, 174).[3]

И не только обильные неизданные и забытые литературные материалы М. А. Булгакова были использованы Л. М. Яновской. Столь же широко она привлекла и показания живых свидетелей. Связанная многолетним знакомством с Е. С. Булгаковой, женой и хранительницей литературного наследия писателя, она сумела найти контакт и с двумя другими близкими ему людьми — Т. Н. Лаппа (Киссельгоф) и Л. Е. Белозерской — и получить от них ценные сведения. Она нашла и опросила друзей и знакомых писателя — З. В. и В. Е. Коморских, поэта П. Г. Антокольского, впервые предложившего инсценировать «Белую гвардию» для театра (но не для МХАТа, а для своего, вахтанговского театра), и множество других лиц.

Но широчайшие поиски, скрупулезное установление фактов — лишь основа книги Л. М. Яновской. Построив книгу о жизни и творчестве М. А. Булгакова, исследовательница неизбежно оказалась перед сложнейшими проблемами его творчества.

Наиболее спорным нам представляется решение первой из этих проблем — начала писательского пути М. А. Булгакова. В недавно опубликованной статье об интерпретации Булгакова в критике 70-х годов В. Г. Воздвиженский высказал справедливые возражения против попыток «выпрямить» «гражданскую позицию» М. А. Булгакова; даже если это делается из лучших намерений по отношению к писателю, «то и тогда этого нельзя было бы принять: истина дороже, да и долг перед памятью писателя не позволяет вуалировать реально пережитую им коллизию».[4]

Л. М. Яновской такая тенденция в принципе не свойственна. Судьба М. Булгакова, и в особенности его писательская судьба, описана правдиво и неприкрашенно. Но, рассказывая о детстве и юности писателя и ощущая недостаток материала, автор прибегает к приему, который может вызвать ложные представления о мировоззрении, усвоенном Булгаковым в детстве. Страницы 13—22 посвящены довольно подробному рассказу о революционном движении в Киеве в 1905 году. Нужны ли эти страницы? Если бы Л. М. Яновская писала биографию кого-либо из старших современников Булгакова, например Бориса Житкова, Александра Грина, — такие сведения были бы, конечно, необходимы. Житков, Грин и ряд других писателей были активно связаны с революцией. Но Михаил Булгаков? Никакими источниками его участие в революционном движении до 1917 года не засвидетельствовано. Писательские биографии разнообразны. Рассказывая о приходе в литературу В. Короленко или М. Горького, нельзя, естественно, умолчать о революционном движении, во многом определившем начальные моменты их деятельности; но нужен ли подобный экскурс, скажем, в начале рассказа о Чехове или Бунине? Интеллигентов предреволюционной поры традиционно делили на «левых» и «правых». Отец писателя, доцент, потом профессор Киевской духовной академии, прирабатывавший в киевском цензурном ведомстве, А. И. Булгаков даже в тогдашнем смысле «левым» не был. Он был правым, хотя, можно предполагать, умеренно правым, и к своим цензорским обязанностям, как доказывает Л. М. Яновская, относился формально.

Излишними представляются и многие рассуждения исследовательницы, относящиеся к событиям 1919—1920 годов. Когда точно (в августе или в сентябре 1919 года) Булгаков покинул Киев и оказался спустя некоторое время на Северном Кавказе врачом белой армии? Л. М. Яновская настаивает на том, что Булгаков был принудительно эвакуирован из Киева, а затем мобилизован (с. 44—49). Вполне возможно. Но как решить эту загадку окончательно сейчас, более 60 лет спустя, при крайней скудости документов? С. Ермолинский объяснял переезд Булгакова на юг юношеским стремлением к перемене мест, желанием «больше увидеть».[5] Дагестанский писатель Девлет Гиреев рисует довольно романтическую историю: в добровольцы (к белым) пошел младший брат М. Булгакова Николай, и мать взяла с Михаила торжественную клятву отыскать брата; Михаил отправился на поиски.[6] В действительности могло быть еще многое другое.

---

[3] См. также подготовленные Л. Яновской публикации произведений М. А. Булгакова: «Ханский огонь» («Наш современник», 1974, № 2); «Мне приснился сон» («Неделя», 1974, № 43); «В ночь на третье число (из романа «Алый мах»)» («Аврора», 1981, № 2); «Налет» («Аврора», 1982, № 4) «Якобы деньги» («Даугава», 1983, № 10) и др.

[4] *Воздвиженский В. Г.* Пределы интерпретации. (Наследие Михаила Булгакова в истолковании критики 70-х гг.).— В кн.: Литературно-художественный процесс 70-х годов в зеркале критики. Под. ред. проф. А. Г. Бочарова. М., 1982, с. 114—116.

[5] *Ермолинский С.* О Михаиле Булгакове. — Театр, 1966, № 9, с. 80.

[6] *Гиреев Д. А.* М. Булгаков на берегах Терека. Орджоникидзе, 1980, с. 32—37.

lib.pushkinskijdom.ru

Булгаков был врачом и военнообязанным с точки зрения любой армии. Его могли мобилизовать красные, а затем перемобилизовать деникинцы (такая перемобилизация врачей была нередким явлением в истории гражданской войны). Зачем Булгаков год-полтора спустя отправился из Владикавказа в Тифлис, а оттуда в Батум? Мог ли он, как два других его брата, эвакуироваться с отступающими и оказаться в эмиграции? Л. М. Яновская не исключает такой возможности (с. 176). И это понятно, если вспомнить судьбу А. И. Куприна (считавшегося до революции определенно «левым»!), И. А. Бунина, А. Н. Толстого. Важнее, однако, другое. Какие бы планы ни развивал Булгаков в 1920 году, он за границу не уехал, и вся его дальнейшая жизнь и литературная работа оказались связанными с Советской Россией. Он стал советским писателем. ¶ ¶

Но если упрек в попытках «выпрямить» «гражданскую позицию» М. А. Булгакова в годы его юности и может быть обращен к первым главам книги, то в последующих главах ее основным достоинством является как раз строгая объективность. Л. М. Яновская не пошла по легкому пути тех авторов, у которых, по словам В. Г. Воздвиженского, «вся сложная, драматическая история взаимоотношений художника и общества в крутую историческую пору. . . подменяется незатейливой и одновременно удобной, многих устраивающей версией о травле „русского дарования“ кучкой литературных вредителей».[7]

Объективность и убедительность представляются нам главными достоинствами той части книги, которая посвящена важнейшему произведению Булгакова — «Мастеру и Маргарите». «Образ Мастера оставляет ощущение потрясающе искреннего, полного и глубокого самораскрытия художника» (с. 297), — пишет Л. Яновская и возражает — очень сдержанно и строго фактично — тем критикам, которые пытались противопоставить главного героя «Мастера и Маргариты» автору романа. Важную роль в таком противопоставлении сыграла формула, которой как бы завершается судьба Мастера в романе: «Он не заслужил света, он заслужил покой». В словах о «покое» видели черты какого-то осуждения Мастера, отчуждения его автором от себя самого. «У Мастера, как мы знаем, не хватило силы духа и нравственного мужества в отстаивании своих убеждений. Он сломился после первых же обрушившихся на него ударов. . . Пассивный и созерцательный характер Мастера был чужд энергичному и деятельному, обладающему всеми качествами борца Булгакову»,[8] — писал Н. П. Утехин. Мастеру в этом отношении ставятся в образец не только качества «борца»-автора, но и поведение других персонажей романа. Во-первых, это «активное деяние как средство восстановления справедливости» в эпизодах, связанных с убийством Иуды «людьми Афрания» (агентами тайной полиции Пилата), а во-вторых, в советской действительности — «реальная борьба писательского коллектива против допущенной руководством его несправедливости при распределении жилплощади».[9]

Еще решительнее противопоставляется Мастер автору П. Палиевским, вообще лишающим Мастера роли главного героя романа. «Стоит спросить себя, кто герой этого „невозможного“ романа. Это остается проблемой, несмотря на ясное заглавие. . . — размышляет П. Палиевский. — Мастер? . . не следует, по-видимому, думать, что писатель полностью на его стороне или хотел бы им быть. Не о мастерстве и не ради мастерства написан роман. . . Это Мастер, а не М. А. Булгаков, натягивает на себя серьезно шапочку с вышитым „М“, для Булгакова, к счастью, мастерство не было проблемой. . .»[10] Возражая Палиевскому,

---

[7] *Воздвиженский В. Г.* Указ. соч., с. 118.

[8] *Утехин Н. П.* Исторические грани вечных истин. («Мастер и Маргарита» М. Булгакова). — В кн.: Современный советский роман. Философские аспекты. Л., 1979, с. 223.

[9] Там же, с. 203—204. Выразительницей этого протеста в романе является, по мнению критика, «заслуженная писательница» Караулина, написавшая «тринадцать детских пьес», «пять колхозных романов» и учиняющая скандал на писательском заседании.

[10] *Палиевский П. В.* Литература и теория. М., 1978, с. 263—264. Критик утверждает, что героем, к которому «больше всего» «обращен роман», является Иван Николаевич Понырев, «бывший поэт Бездомный». Трудно принять этот парадоксальный вывод. Понырев—Бездомный — второстепенная фигура в романе, и преображается он именно под влиянием Мастера, признав его своим Учителем. Так же преображается под влиянием другого мастера («мэтра»), Мольера, и Муаррон в «Кабале святош»: предавший было своего учителя, он возвращается к нему, готовый погибнуть, чтобы защитить Мольера от шпаги страшного д'Орсиньи. Так же преображается, став свидетелем гибели Пушкина, жалкий доносчик Битков в «Последних днях». Но следует ли считать, что «Кабала святош» «обращена» к Муаррону, а «Последние дни» — к Биткову? Правда, на совести у Ивана Бездомного нет столь явственных грехов, как у Муаррона и Биткова (хотя немедленная и решительная готовность Бездомного отправить Канта за порочные философские воззрения «года на три в Соловки» — не многим лучше их деяний), но образ его едва ли значительнее двух названных.

lib.pushkinskijdom.ru

Л. Яновская справедливо отмечает, что «мастерство для художника всегда проблема. . . В судьбу Мастера вплетены нити литературной судьбы Михаила Булгакова. Что-то взято от истории романа „Белая гвардия“. . . что-то из истории „Дней Турбиных“. Многое перекликается с тягостной историей постановки „Мольера“. . . За именем „литератора Мстислава Лавровича“ угадывается Всеволод Вишневский, фамилия которого спародирована через популярные некогда „лавровишневые“ капли. Прозрачна и фамилия Латунский (О. Литовский, — *Я. Л.*). . .»[11] Даже «колпак» Мастера в романе, как показывает Л. Яновская, автобиографичен (с. 298—301).

Справедливую, на наш взгляд, позицию занимает Л. Яновская и в завязавшихся в последние годы несколько неожиданных спорах о «библейских» главах «Мастера и Маргариты». Л. Яновская замечает, что для решения вопроса об этих главах и вообще философских проблем романа следует, прежде всего, опираться на текст Булгакова, а не на общие рассуждения о Библии и «эрудицию» (с. 244—248).[12]

Интерес к библейской теме далеко еще не предопределял мировоззрения М. А. Булгакова. Признавал ли Булгаков лейбницевскую теорию «гармонии» мира, или он разделял серьезные сомнения, высказанные об этой «гармонии» в вольтеровском «Кандиде»? «Вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие», — говорит Воланд воскрешенному на миг Берлиозу, и сам же соглашается, что эта «теория и солидна и остроумна. Впрочем, ведь все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по его вере».[13] Значит ли это, что автор романа разделял эту последнюю точку зрения? Да, Булгакову принадлежали знаменитые слова «рукописи не горят» — и судьба его собственной рукописи может, как будто, служить подтверждением этого оптимистического афоризма. Но «не горят», не могут погибнуть рукопись, роман, творчество. А сам автор или его герой? «Он не заслужил света, он заслужил покой». Слова эти, как мы уже упоминали, представлялись некоторым критикам свидетельством авторского осуждения Мастера. Высказывалось также предположение, что за словами об обещанном Мастеру «покое» лежит некая «проблема вины», мучившая самого Булгакова.[14]

На наш взгляд, Л. Яновская права, когда отказывается видеть в финале романа осуждение героя, когда она заявляет, что окончание книги «естественно, гармонично, единственно и неизбежно» (с. 313). В самом деле, как мог завершить Булгаков судьбу Мастера в романе? Даровать ему «свет» — вечное блаженство? Как будет выглядеть такой «свет» в романе писателя XX века? Не так ли, как в пародийном «Путешествии капитана Стормфилда на небеса» Марка Твена? «Наградить райским сиянием автобиографического героя? И вы, дорогой читатель, сохранили бы эту проникновенную доверчивость к писателю, так искренне рассказавшему все — о себе,

---

[11] О роли Вс. Вишневского в снятии «Мольера» в 1932 году (т. е. до мхатовского спектакля) с постановки в ленинградском Большом драматическом театре М. Булгаков писал П. С. Попову (*Чудакова М. О.* Архив М. А. Булгакова. — В кн.: Записки отдела рукописей ГБЛ, вып. 37. М., 1976, с. 102, прим. 164).

[12] Нам представляется только крайне неудачным самый термин, употребленный Л. М. Яновской, — «эрудиция». Под эрудицией представители старшего поколения, включая М. Булгакова, подразумевали высочайшую степень гуманитарной учености, заставляющую вспомнить об Эразме Роттердамском или Рейхлине (см., например, главу «Что такое эрудиция» в одной из редакций «Мастера и Маргариты»: *Чудакова М. О.* Архив М. А. Булгакова, с. 70—71). Критики, занимавшиеся до сих пор М. Булгаковым, спорят о библейских текстах, а между тем ни один из них, насколько нам известно, не является ни классическим филологом, ни востоковедом, и вместо самих текстов ими используется или Ренан, или А. Ревиль, или даже композитор Вагнер. Что бы мы сказали об «эрудиции» зарубежного исследователя русской философской мысли, знающего по переводам Толстого, Достоевского и несколько книг о них, но не владеющего русским языком? Сам Булгаков подходил к библейскому сюжету не как исследователь, а как писатель: библейский сюжет в «Мастере и Маргарите» — такой же «мировой сюжет», как сюжет Дон Жуана или Фауста. Нужны и полезны компаративистские исследования этих сюжетов (типа трудов В. М. Жирмунского, М. П. Алексеева), но, во-первых, они должны вестись квалифицированно и профессионально, а, во-вторых, наиболее плодотворно все же обращение к самим произведениям Булгакова, к текстам, рукописям и т. д.

[13] *Булгаков М.* Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М., 1975, с. 689.

[14] *Чудакова М.* Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — Вопросы литературы, 1976, № 1, с. 250. Теоретически, конечно, возможно, что в словах «он не заслужил света» были и элементы самооценки, но судить о них нам не дано. У всякого настоящего художника присутствует пушкинская тема вины: «И с отвращеньем читая жизнь мою. . .»

lib.pushkinskijdom.ru

о творчестве, о справедливости?» — спрашивает Л. Яновская (с. 313).

«Каждому будет дано по его вере». Означает ли это, что писатель Булгаков верил в личное бессмертие? Есть серьезные основания в этом сомневаться. «Некоторые мои доброжелатели избрали довольно странный способ утешать меня. Я не раз слышал уже подозрительно елейные голоса: „Ничего, после Вашей смерти все будет напечатано!“ Я им очень благодарен, конечно!» — писал Булгаков в 1937 году своему другу П. Попову.[15] Надеяться на успех после смерти? Это не очень веселая перспектива.

«Мастер не боец. Мастер — художник. Каждый должен оставаться самим собой. И Мастер более чем кто бы то ни было остается самим собой — воплощение безмерной силы и безмерной, беззащитной слабости творчества», — пишет Л. Яновская, сближающая образ Мастера с образом Булгакова. «Булгаков не мог смотреть на вещи иначе. До его собственного признания — до его полного и радостного приятия читателями — оставалось совсем немного, крохотный для истории человечества срок — каких-нибудь три десятилетия. Но для Булгакова это признание уходило за горизонт его единственной, его человеческой жизни» (с. 305—306).

В оставшееся же ему время трудно живший и тяжко умиравший писатель хотел себе и своему герою одного — «покоя»: «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит. . .»

И Лидия Яновская имела все основания пушкинскими строками о «покое», строками, процитированными и в самом романе, подвести итог своему многолетнему и исполненному беспредельной любви к Мастеру труду о Михаиле Булгакове.

[15] *Чудакова М. О.* Архив Булгакова, с. 123.

Н. П. Соколов

ИТОГОВЫЙ ТРУД УЧЕНОГО*

Видный деятель советской литературной науки, член-корреспондент АН СССР Николай Федорович Бельчиков (1890—1979) на протяжении многих лет своей научной деятельности и как руководитель научных коллективов много внимания уделял собиранию, организации хранения и активному изучению первоисточников (документов, рукописей и др.), относящихся к жизни и творчеству писателей — создателей великой русской литературы. Уже в своем диссертационном исследовании «Методология изучения источников по истории русской литературы XIX века» (1928) ученым были поставлены существенные задачи методологии и методики литературоведческих исследований. Существенное значение имела и его книга «Теория археографии» (1929).

Активное участие в подготовке и осуществлении научных изданий сочинений В. Г. Белинского, Н. В. Гоголя, Г. И. Успенского, А. П. Чехова и других писателей обогатило опыт исследователя в решении сложных текстологических задач, осмыслении литературного процесса, создании научных биографий писателей, в освещении их литературной деятельности. Н. Ф. Бельчиков — автор ряда ценных монографий, посвященных жизни и творчеству видных деятелей литературы: «Народничество в литературе и критике» (1934), «Тарас Шевченко» (1939, 1961), «Николай Гаврилович Чернышевский» (1946), «Г. В. Плеханов — литературный критик» (1958) и др. Особый интерес вызвала книга ученого «Достоевский в процессе петрашевцев» (впервые издана в 1936 году; в переработанном, расширенном виде — в 1971-м). Изучение следственных материалов и других источников, связанных с делом петрашевцев, позволило исследователю глубже и содержательнее осветить идейные и биографические связи писателя с революционно-общественным движением времени, сказавшиеся в его литературной деятельности.

Обширен круг исследований Н. Ф. Бельчикова, в которых уже непосредственно подготовлялся его итоговый труд, посвященный проблемам литературного источниковедения. Таковы его работы «Советская текстология и ее задачи» (1954), «О разысканиях в научной работе» (1963), «Источниковедение как научно-вспомогательная дисциплина» (1963), «Проблемы литературного источниковедения» (1969). В ряду этих работ следует особо отметить обширный труд ученого «Пути и навыки литературоведческого труда» (1965), вызвавший многочисленные отклики в научной периодике. Книга ответила насущным потребностям в деле подготовки молодых научных кадров литературоведов для высшей школы, для научно-исследовательских учреждений.

Изданная в прошлом году монография «Литературное источниковедение», над которой Н. Ф. Бельчиков работал в последние годы жизни, как бы подвела

* *Бельчиков Н. Ф.* Литературное источниковедение. М., «Наука», 1983, 272 с.

lib.pushkinskijdom.ru

итог его многолетним раздумьям и выступлениям, продиктованным практическими задачами подготовки научных кадров в литературоведении. Вместе с тем этот труд ученого — результат вдумчивого освоения и развития лучших традиций русской литературной науки, представленных именами таких исследователей, как П. Н. Сакулин, Н. К. Пиксанов, П. Н. Берков, В. В. Виноградов, Д. С. Лихачев, и ряда других. Книга Н. Ф. Бельчикова насыщена названиями трудов многих авторов, эти названия расширяют рамки исследования, обогащают его аргументацию. Думается, было бы целесообразно при переиздании труда Н. Ф. Бельчикова (а такое переиздание станет скоро практической потребностью: тираж книги более чем скромен) снабдить его указателем имен и названий. Это поможет читателю при наведении справок по конкретным вопросам изучения литературы.

Труд Н. Ф. Бельчикова насыщен обширным фактическим материалом. Вместе с тем ученый против увлечения фактографией. «Фактографизм порочен, — говорится в его книге, — не потому, что исследователь основывает свои работы на фактах, на показаниях источников, а потому, что фактограф не может правильно понять значение и смысл фактов» (с. 54). Автор книги справедливо выступает и против тенденциозного использования источников «в угоду надуманным представлениям» (с. 56).

В своих наблюдениях и советах Н. Ф. Бельчиков опирается не только на свой опыт в изучении русской литературы, в его поле зрения развитие всего советского литературоведения. Особо ценен в данном отношении богатейший опыт изучения творчества Пушкина. Таковы, в частности, результаты исследований произведений великого поэта на исторические темы («Полтава», «Капитанская дочка», «История Пугачева» и др.). Существенны и заключения ученого об исторической теме в творчестве Л. Н. Толстого. Его произведения, «основанные на огромном количестве исторических источников, представляют богатейший поучительный пример создания на исторической основе высокохудожественных творений» (с. 170). Отмечая крупные успехи в изучении творчества Л. Н. Толстого, Н. Ф. Бельчиков вместе с тем указывает на существенные задачи в дальнейшем изучении наследия великого писателя.

Подчеркивая роль источников в изучении художественного творчества, Н. Ф. Бельчиков обоснованно заключает: «Источник дает литературоведу опору для проникновения в мир осуществленного замысла; он дает критерий и для определения исторической достоверности и жизненного значения историко-поэтического творения» (с. 109). Существенны и замечания автора книги о значении источников для уяснения «закономерностей исторического развития литературы» (с. 110).

В главе «Виды источников» автор книги опирается на опыт классификации источников, данный в трудах А. Н. Пыпина, Н. К. Пиксанова, Б. В. Томашевского и других исследователей. Этот опыт, справедливо подчеркивает он, приводит к выводу, что «самые художественные произведения, их тексты должны быть основным материалом в работе историка литературы» (с. 125). Это заключение существенно для начинающих литературоведов, которые «стремятся узнать раньше не самого писателя... а мнение о нем критиков и исследователей» (там же).

Внимательно рассмотрены Н. Ф. Бельчиковым и «печатные источники» (с. 183—198). Здесь обобщается богатый опыт изданий сочинений писателей, накопленный в нашей стране. «Советская текстология, — справедливо заключает автор, — одна из важнейших отраслей литературоведения» (с. 183). Достижения нашей текстологии убедительны охарактеризованы в книге. Для читателя существенны также характеристики типов изданий сочинений писателей.

Несомненный историографический интерес представляют те страницы, где речь идет о развитии советской текстологии, о трудах в этой области советских литературоведов, о специальных совещаниях по вопросам текстологии в институтах литературы АН СССР (с. 196—197).

Непосредственное практическое значение имеют также страницы книги Н. Ф. Бельчикова, посвященные «научной экспертизе источников» (с. 199—251). Они написаны с учетом опыта изданий сочинений русских писателей советскими издательствами. Интересно и остро написан раздел, связанный с осмыслением деятельности Некрасова такими его современниками, как Достоевский и Чернышевский (с. 215—224). Этот раздел помимо его значения, связанного с проблемами текстологии, представляет и более широкий историко-литературный интерес.

Несомненно, важнейшее методологическое значение как для специальной главы книги, так и для исследования в целом имеют страницы, где речь идет о работе В. И. Ленина над источниками, его конкретных высказываниях. Опираясь на суждение В. И. Ленина, автор книги пишет о задачах историко-литературного изучения источников: «Следуя принципу историзма, исследователь должен рассматривать каждое явление только исторически, только в связи с другими явлениями» (с. 233).

Непосредственно практический интерес для исследователя литературных источников представляют разделы «Атрибуция» (с. 234—242), «Датировка» (с. 242—248), «Комментирование (с. 248—251). Написанные по материалам науч-

lib.pushkinskijdom.ru

ных изданий сочинений русских писателей, эти разделы представляют не только познавательный интерес, они имеют и непосредственное практическое значение для исследователей литературы и для подготовки новых изданий сочинений писателей.

Заключая рассмотрение широкого круга вопросов, связанных с проблемами «литературного источниковедения», автор книги формулирует основной вывод исследования: «Важно, чтобы источниковедческий анализ не замыкался в себе, служил теоретическому осмыслению художественного текста, проникновению в идейно-художественную структуру произведения, нахождению граней, какими оно закономерно связано с процессами исторической действительности» (с. 257).

Книга Н. Ф. Бельчикова является итогом его многолетних изучений истории русской литературы и его организаторской деятельности по налаживанию работы научных коллективов. Она продиктована заботой о дальнейшем развитии советской литературной науки. В обращенности к научной смене, в раздумье о завтрашнем дне науки, о творческом освоении идейных и эстетических богатств русской литературы состоит основной пафос наставнического труда Н. Ф. Бельчикова, его значение для развития нашего литературоведения.

Свой последний труд ученый не успел до конца оформить и опубликовать при жизни. О жизненном пути автора, о других его трудах содержательно и тепло сказано в статье редактора книги А. Л. Гришунина «Н. Ф. Бельчиков — источниковед». Редакторской заботе по подготовке рукописи к печати во многом обязано осуществление издания книги «Литературное источниковедение». Издание это с интересом воспринято широким кругом читателей, заинтересованных в глубоком и разностороннем изучении богатств великой русской литературы.

lib.pushkinskijdom.ru

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

АНГЛИЙСКИЙ ИСТОЧНИК СТИХОТВОРЕНИЯ Л. Н. ТРЕФОЛЕВА «ЧЕРНЫЕ И БЕЛЫЕ БРАТЬЯ»

Стихотворение «Черные и белые братья», включенное Л. Н. Трефолевым в свой второй сборник (1894), написано в форме монолога человека, испытывающего отвращение к миру, где царят нищета и разврат, потоками льется кровь, «братство» и «равенство» превратились в «забытые слова», агатовый блеск кожи становится «ужасной виной» и «„белый“ „черного“ преследует с бичом». Главный предмет раздумий героя — отношение к невольничеству.

Цепи рабства ненавистны для меня:
Эти цепи так пронзительно
звучат! —

восклицает он и формулирует свой жизненный принцип:

В человеке *человека* полюбя,
Не хочу я и не в силах им
владеть.
Легче цепи возложить мне на себя,
Чем на *брата-человека* их надеть.

Эта позиция определена цитируемой в третьей строфе заповедью: «Да не будет ближний с ближними жесток!» К деятельной борьбе со злом «слова распятого Христа» не обязывают, и соответственно герой предается пассивной скорби об участи несчастных. «Голову склоня», слушает он звон цепей, ожидая, «когда они утихнут, замолчат», и мечтая найти на земле такое место, куда не доносились бы стоны и вопли мучимых:

Я хотел бы удалиться, убежать
В беспредельную пустыню от
людей,
Чтоб меня не мог жестоко раздражать
Торжествующий над правдою
злодей.

В подзаголовке к стихотворению значится «из Вильяма Купера»; подстрочное примечание Трефолева сообщает, что этот «американский поэт... задолго до освобождения негров был одним из самых красноречивых защитников эмансипации в Северных Американских Штатах».[1] Предпринятые И. Я. Айзенштоком поиски сведений о названном лице окончились безуспешно и привели ученого к заключению, что «поэта-аболициониста Вильяма Купера в действительности не существовало». Из отрицательного результата наведенных справок последовало предположительное объяснение причины, по которой автор приписал свое произведение вымышленному (как, естественно, был сделан вывод) писателю-иностранцу: «По-видимому, он (Вильям Купер, — *В. Р.*) был придуман Трефолевым для того, чтобы легче провести через цензуру политически острое стихотворение. Подобным приемом не раз пользовались поэты демократического лагеря».[2]

Цензурные рогатки, в самом деле, часто вставали на пути Трефолева, и ему неоднократно в предвидении частичного или полного запрещения своих стихотворений приходилось заблаговременно смягчать их резкое злободневное звучание.[3] Но в данном случае ни подзаголовок, ни примечание не преследовали никаких маскировочных целей. В первом точно была названа фамилия иностранного автора; второе содержало ошибку, допущенную русским поэтом по недостаточной, вероятно, осведомленности.

Английский поэт Уильям Купер или Каупер (William Cowper, 1731—1800)[4] был страстным участником аболиционистского движения, развернувшегося в Англии в конце XVIII века. «Нет такого человека, который ненавидел бы работорговлю сильнее, чем я», — писал он в начале 1790-х годов.[5] Его бурное

[1] *Трефолев Л. Н.* Стихотворения/ Вступ. статья, подгот. текста и примеч. И. Я. Айзенштока. Л., 1958, с. 222 (Библиотека поэта. Б. с.).

[2] Там же, с. 358. Ср.: *Айзеншток И. Я.* Поэт-демократ Леонид Николаевич Трефолев: 1839—1905. Ярославль, 1954, с. 192—193.

[3] См. главу «Трефолев и царская цензура» в кн.: *Айзеншток И. Я.* Поэт-демократ Л. Н. Трефолев, с. 134—172.

[4] Первый вариант точнее, так как соответствует тому, как произносил сам английский поэт. На русском языке о Купере см.: История английской литературы. М.; Л., 1945, т. 1, вып. 2, с. 555—559; то же в кн.: *Жирмунский В. М.* Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981, с. 141—143; глава «Сатирические мотивы поэзии Уильяма Купера» в кн.: *Васильева Т. Н.* Английская сатирическая поэзия XVIII века: 1760—1800. Кишинев, 1981, с. 47—92.

[5] Цит. по кн.: *Васильева Т. Н.* Указ. соч., с. 74.

lib.pushkinskijdom.ru

негодование против рабства и сочувствие невольникам нашли выражение в нескольких стихотворениях 1788—1789 годов («Жалоба негра», «Утренний сон», «Сострадание к бедным африканцам» и др.), а также в больших его произведениях, включая главное из них — описательную поэму «Задача» («The Task», 1785), в которой картины природы и сельской жизни, сцены домашнего быта и жанровые зарисовки чередуются с монологами-размышлениями, исполненными гражданского пафоса и обличительного сатирического духа. Начальные 37 строк второй ее книги, прочитанные Трефолевым, вероятно, либо в какой-то хрестоматии, либо в какой-нибудь статье или книге, где шла речь о движении за освобождение негров в Америке,[6] и были тем подлинником, который не нашел комментатор стихотворений Трефолева. Сличение текстов показывает, что «Черные и белые братья» представляют не столько перевод, сколько вольное переложение, в котором сильнее акцентирована мысль о братстве людей.

[6] Ошибка в примечании говорит о том, что источником Трефолеву не служило ни собрание стихотворений Купера, ни хрестоматия *английской* поэзии.

В. Д. Рак

«Я ПОСЛАЛ ТЕБЕ ЧЕРНУЮ РОЗУ В БОКАЛЕ...»

Стихотворение «В ресторане» датировано 19 апреля 1910 года. Место действия — «Вилла Родэ». Так по имени директора Адолия Сергеевича Родэ назывался ресторан, находившийся в Новодеревенской части Петербурга, на Строгановской улице, 2. Герой стихотворения сидит «у окна в переполненном зале». Перед ним бутылка шампанского, звучат скрипки оркестра. Он посылает незнакомой даме за соседним столом розу в бокале с вином.

Произошла ли встреча Блока с незнакомкой в «Вилле Родэ» на самом деле или это только виде́ние поэта?

В третьем томе собрания сочинений Блока в 8-ми томах к стихотворению «В ресторане» есть примечание: «Приводим в извлечении рассказ М. Д. Нелидовой (записанный в 1948 году А. Г. Лебедевой): «Мы сидели за столиком. „Посмотри, — сказала мне belle sœur, — с тебя Блок глаз не спускает". — (Он сидел недалеко от нас). Я отвернулась так, чтобы он не видел моего лица. Он послал мне бокал с вином, и в нем — красную розу. В этом я увидела дерзость, мне не захотелось больше оставаться там. Я встала и вышла. Потом я как-то была у А. М. Ремизова. К ним пришел Блок. „А-а, незнакомка, — сказал он. — Отчего вы тогда ушли?" — Мы познакомились. Он прочел стихи: „Я сидел у окна в переполненном зале..." Мы встречались еще... По его просьбе я переводила для него с французского Пеладана „Эдип и Сфинкс". Блоку мой перевод понравился, и он хотел переложить его гекзаметрами».[1] Отсюда следует, что эпизод, легший в основу стихотворения «В ресторане», действительно мог иметь место, названо даже имя героини — М. Д. Нелидова. Но вместе с тем в Указателе имен и названий того же издания сочинений Блока это имя не значится, и кто была М. Д. Нелидова, остается неизвестным. Не упомянут в Указателе также «Эдип и Сфинкс» Пеладана. Последнее, правда, не столь важно — в Указатель, разумеется, могли не попасть данные о какой-то незавершенной, оставшейся лишь в набросках работе. Существеннее, что в издании нет пояснений и об А. Г. Лебедевой, записавшей рассказ Нелидовой. Таким образом, приведенные здесь сведения оказываются не комментированными ни относительно личности рассказчицы и достоверности деталей ее рассказа, ни в отношении произведшего запись лица.

Однако существует еще один источник, в котором имеется та же идентификация героини обсуждаемого стихотворения: на М. Д. Нелидову указывает в этой связи и писатель А. Е. Горелов в книге «Гроза над соловьиным садом».[2]

В беседе с автором настоящей заметки А. Е. Горелов сказал, что его сведения основываются на воспоминаниях Л. А. Дельмас, которые он записывал в последние годы ее жизни и авторизованный текст которых есть в его архиве.

Итак, два свидетельства достаточно обоснованно говорят в пользу того, что импульсом для стихотворения «В ресторане» поэту послужила встреча с М. Д. Нелидовой.

Кто же была эта женщина? След ее удалось обнаружить в архиве Ленинградского института театра, музыки и кинематографии: здесь хранится запись, сделанная со слов Марии Дмитриевны Нелидовой о заслуженном артисте РСФСР

[1] *Блок Александр.* Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1960, т. 3, с. 504.

[2] *Горелов А. Е.* Гроза над соловьиным садом. Л., 1970, с. 254.

lib.pushkinskijdom.ru

Анатолии Павловиче Нелидове — ее муже.

А. П. Нелидов (1879—1949) известен в театральных кругах. Его биографии посвящена брошюра В. Д. Метальникова.[3] В последние годы жизни актер выступал на сцене Ленинградского театра им. А. С. Пушкина. А. П. Нелидов был знаком с Александром Блоком. Играя в 1906—1907 годах в театре В. Ф. Комиссаржевской, он участвовал в спектакле «Балаганчик» по пьесе Блока, исполняя роль Председателя мистического собрания. Весьма вероятно, что М. Д. Нелидова была на премьере «Балаганчика» (20 декабря 1906 года) и имела случай видеть Александра Блока, выходившего на сцену раскланиваться вместе с артистами. Она, очевидно, знала Блока в лицо, слышала рассказы о нем мужа, но не была с ним знакома.

Из брошюры В. Д. Метальникова как будто следует, что в 1909—1911 годах Нелидов играл в Тифлисе. Можно предположить, что жена находилась вместе с ним. Если в 1910 году Нелидовых действительно не было в Петербурге, то появляется сомнение в том, что рассказ о посещении Марьей Дмитриевной «Виллы Родэ» в апреле этого года и о встрече с ней Блока соответствует истине. Но это сомнение помогла рассеять хранящаяся в Институте театра, музыки и кинематографии автобиография А. П. Нелидова. Актер пишет: «В 1909 году по болезни жены не поехал с Комиссаржевской по России и подписал контракт на зимний сезон в Петербургский театр Леванта. По смерти Веры Федоровны Комиссаржевской в 1910 году вступил в труппу Никулина в Тифлисе».[4] А. П. Нелидов, по всей вероятности, рассчитывал после возвращения Комиссаржевской с гастролей вновь играть в ее театре. Но ее смерть, последовавшая 10 февраля 1910 года, нарушила планы Нелидова, и на сезон 1910—1911 годов он отправился в Тифлис, но вряд ли до апреля 1910 года. Следовательно, отсюда можно заключить, что весной 1910 года Нелидовы еще оставались в Петербурге и М. Д. Нелидова могла встретиться с Блоком в ресторане.

Интересно, конечно, было бы узнать о М. Д. Нелидовой подробнее. Имелась надежда найти какие-нибудь данные о ней в личном деле А. П. Нелидова; но оно оказалось утраченным — ведь со времени его смерти прошло 35 лет. Ничего не могли рассказать о Нелидовой и артисты К. И. Адашевский и А. А. Ян, игравшие когда-то вместе с Нелидовым и тепло вспоминавшие «дядю Толю». Оставалось только искать А. Г. Лебедеву, по записи которой было сделано примечание к стихотворению «В ресторане». Это удалось. Анастасия Григорьевна Лебедева живет в Ленинграде, сейчас ей 84 года. По образованию она филолог, многие годы занимается историей циркового искусства и связями с ним русских писателей.[5] Ею опубликованы многочисленные искусствоведческие работы в этой области, из которых для нас особый интерес представляет исследование, посвященное увлечению Блока цирком.[6] Она охотно откликнулась на просьбу дополнить свои записи 1948 года о М. Д. Нелидовой, с которой была довольно близко знакома в последние годы ее жизни, — Нелидова умерла в марте 1951 года. Вот что сообщила А. Г. Лебедева.

Мария Дмитриевна Нелидова родилась в 1875 году в городе Касимове. Она была поразительно хороша собой, была красива и в зрелые годы, и даже пожилой женщиной. Вместе с тем она была очень скромна, не имела поклонников. Когда муж играл в театре, сидела вечерами дома (Анатолий Павлович — ее второй муж). В ресторан в апреле 1910 года Марию Дмитриевну с трудом уговорила пойти belle sœur, взявшая с собой для «соблюдения приличий» воспитателя своих детей. В ресторане она встретилась с Блоком. По словам Марии Дмитриевны, позже состоялось их официальное знакомство, их отношения поддерживались в течение длительного времени. Возможно, как допускает А. Г. Лебедева, что воспоминания М. Д. Нелидовой через столько лет были не во всем четки и достоверны. Так, она рассказывала, что Блок как-то приехал в Москву, где она тогда жила, на пасху, чтобы похристосоваться с ней. Любила повторять строки, которые, как она говорила, Блок посвятил ей и записал в ее альбом:

Из царства звезд, чужая здесь
Блестящая, холодная звезда...

Произведем некоторые сопоставления. После 1911 года Блок бывал в Москве четыре раза. Совпадают ли его приезды с пасхой?

Два раза, в 1916 и 1917 годах, Блок приезжал в связи с постановкой его пьесы «Роза и крест» во МХАТе. В 1916 году он пробыл в Москве с 26 марта по 6 апреля и уехал до пасхи; в «Записных книжках» 1916 года отмечено: «9—10 апреля (Пасхальная ночь)» — в Петрограде.[7] В 1917 году Блок был под Москвой в Крюкове и в Москве с 9 по 17 апреля; в письме матери он описывает

[3] *Метальников В. Д.* Анатолий Павлович Нелидов. Л., 1950.

[4] ЛГИТМК, ф. 60, оп. 1, ед. хр. 3, л. 1, об. (сообщено Копыловой Т. В.).

[5] См.: Цирк. Маленькая энциклопедия/ Сост. Шнейер А. Я. и Славский Р. М. М., 1973, с. 170 (М., 1979, с. 186).

[6] *Лебедева А. Г.* Арена возвышенных страстей. — Советская эстрада, 1971, № 8, с. 26—27.

[7] *Блок Александр.* Записные книжки. М., 1965, с. 294.

lib.pushkinskijdom.ru

празднование пасхи в Петрограде 2 апреля этого года.[8]

В эти приезды в Москву Блок часто встречался с артисткой МХАТа Ольгой Гзовской, готовившей роль Изоры в его пьесе. Следует обратить внимание на его письмо матери от 15 апреля 1917 года, в котором Блок пишет: «Обедал я у Нелидовых (Гзовской)...»[9] — здесь речь идет об обеде в семье О. В. Гзовской и ее мужа Юрия Александровича Нелидова, дипломата.

В 1920 и 1921 годах Блок выступал в Москве с чтением стихов. В 1920 году он был в Москве с 8 по 18 мая, а пасха приходилась на апрель.[10] И только в последний свой приезд Блок прибыл в Москву 2 мая,[11] на второй день пасхи. Встречался ли он тогда с Нелидовой? В его дневнике зафиксированы многочисленные встречи с родственниками и знакомыми, но о Нелидовой не упоминается. Как вспоминает сопровождавший Блока К. И. Чуковский, на этот раз Блок приехал в Москву совсем больным[12] — ведь ему оставалось жить всего три месяца. Поэтому, если его встреча с Нелидовой и состоялась, то она была далеко не праздничной, а скорее прощальной.

После смерти М. Д. Нелидовой А. Г. Лебедева разбирала ее бумаги, но не нашла ни альбома со стихотворным автографом Блока, ни переводов из Пеладана. Затерялись ли они или никогда и не существовали?

Однако следует признать достоверность встречи Нелидовой и Блока в апреле 1910 года, явившейся поводом для создания стихотворения «В ресторане». Ее факт подтверждается и веским свидетельством Л. А. Дельмас, современницы Блока, близкого ему человека. Сведения же о дальнейших встречах Марии Дмитриевны с Блоком, содержащиеся в рассказе Нелидовой, нуждаются в документальных подкреплениях, без которых они воспринимаются лишь как еще одна легенда о Блоке.

У А. Г. Лебедевой имелись фотографии Нелидовой. На двух она запечатлена молодой. Сейчас снимки находятся в одном из архивных фондов и, надо надеяться, будут когда-либо опубликованы.

О прообразе героини стихотворения «В ресторане» высказывались и другие мнения. В 1976 году в издательстве «Наука» вышла книга Н. М. Зоркой «На рубеже столетий». Одна из глав — «Возвышение в поэзии. Суд автора» — посвящена анализу сюжетного построения первой части «Поэмы без героя» Анны Ахматовой, носящей подзаголовок «Девятьсот тринадцатый год. Петербургская повесть». Н. М. Зоркая пишет: «Сюжет элементарен: измена Коломбины и самоубийство покинутого Пьеро — еще один вариант „обольщения“. Исследователи „Поэмы без героя“ К. Чуковский, Е. Добин и другие установили, что в основе этого банального сюжета лежит подлинная жизненная история 1913 года, как подлинны и действующие лица. Это О. А. Глебова-Судейкина, балерина и актриса Театра Суворина, популярная по исполнению роли Псиши — в полубульварной мещанской пьесе Ю. Беляева. Всеволод Князев — драгунский корнет, выпустивший первую книжку стихов. И — Александр Блок (О. А. Глебова-Судейкина, чье имя встречается в записных книжках поэта, — героиня известного стихотворения „Никогда не забуду — он был, или не был, этот вечер“)».[13]

В «Поэме без героя» корнет застрелился на пороге квартиры героини в приступе ревности к персонажу «без лица и названья». Этот персонаж упоминается Ахматовой и ранее, в первой главе, в толпе масок новогоднего карнавала:

> С детства ряженых я боялась,
> Мне всегда почему-то казалось,
> Что какая-то лишняя тень
> Среди них «без лица и названья»
> Затесалась. . .[14]

Это, конечно, не Блок, образ которого очерчен глубокими ясными строчками во второй главе:

> Демон сам с улыбкой Тамары,
> Но такие таятся чары
> В этом страшном дымном лице:
> Плоть, почти что ставшая духом,
> И античный локон над ухом. . .[15]

Появление в сцене развязки загадочного персонажа ломает предложенную Н. М. Зоркой схему треугольника.

Признано, что корнет — молодой поэт В. Князев, действительно застрелившийся в начале 1913 года. Сопоставим реальные факты его биографии с рассказанным в поэме. Воспользуемся для этого новой работой Р. Тименчика «Рижский эпизод в „Поэме без героя“ Анны Ахматовой».[16] Всеволод Григорьевич

---

[8] *Блок Александр.* Собр. соч.: В 8-ми т., 1963, т. 8, с. 481.

[9] Там же, с. 483.

[10] См.: Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2-х т. М., 1980, т. 2, с. 366.

[11] *Блок Александр.* Собр. соч.: В 8-ми т., 1963, т. 7, с. 418.

[12] *Чуковский К.* Александр Блок. — В кн.: Александр Блок в воспоминаниях современников, т. 2, с. 249 и след.

[13] *Зоркая Н. М.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов. М., 1976, с. 260.

[14] *Ахматова Анна.* Стихи и проза. Л., 1976, с. 440.

[15] Там же, с. 446—447.

[16] *Тименчик Р.* Рижский эпизод в «Поэме без героя» А. Ахматовой. — Даугава, 1984, № 2, с. 113—121.

lib.pushkinskijdom.ru

Князев (1891—1913) был не драгунским корнетом, а унтер-офицером 16-го Иркутского гусарского полка, в 1913 году квартировавшего в Риге. 29 марта он выстрелил себе в грудь из браунинга на своей рижской квартире по Церковной улице, 45 и умер 5 апреля в городской больнице. Причиной самоубийства был не приступ ревности, а гораздо более прозаическое обстоятельство. Таким образом, поэтическим вымыслом являются и сцена ревности и перенесение места действия в Петербург, на Марсово поле, на лестницу дома 1/7 по Мойке. Кстати, Судейкины в 1913 году жили совсем не здесь, а на Рыночной улице, 16. В дом же на Марсовом поле Судейкин переехал в 1916 году, когда вся история с Князевым была уже далеко позади. Сама Ахматова в 1961 году говорила о Князеве: «Настоящая линия его биографии мне мало известна и все восходит к сборнику его стихов».[17]

Соперника Князева-Пьеро видят в Блоке, ссылаясь на строки «Как враг его знаменит». Но в Указателе имен восьмитомного издания Блока, в его «Записных книжках», в Указателе двухтомника «Александр Блок в воспоминаниях современников», где есть и воспоминания Ахматовой, Князев не упомянут ни разу. Создается впечатление, что Блок не знал Князева, не встречался с ним, — и опять действительность лежит далеко от образа поэтического.

Наконец, эта фраза поэмы: «Это он в переполненном зале/ Слал ту черную розу в бокале. . .». Да, она о Блоке и его известном стихотворении — но кому послана роза? Незнакомки здесь нет, а сложный образ героини — «Коломбины десятых годов» — прямо с этой фразой не соотносится. По-видимому, здесь уместно проанализировать то, что мы знаем об отношениях Блока и Глебовой-Судейкиной.

Глебова и Блок встретились зимой 1906—1907 годов в театре Комиссаржевской на Офицерской улице, где в этом сезоне служила Глебова и где почти ежедневно в зале и за кулисами бывал Блок. Постоянное театральное общество Блока в то время — Комиссаржевская, Мейерхольд, актрисы Волохова, Мунт, Иванова, Веригина. О. А. Глебова, тогда молодая начинающая актриса, явно не принадлежала к этому обществу. На сцене она играла второстепенные роли; как видно по афишам сезона, это сестра Клементина в «Сестре Беатрисе» Метерлинка, служанка Берта в ибсеновской «Гедде Габлер», Ксения в «Весенней сказке» Пшибышевского. Мало вероятно, чтобы она могла чем-то заинтересовать Блока, увлеченного в ту пору Н. Н. Волоховой. В воспоминаниях В. П. Веригиной[18] многое рассказывается о Блоке и театре, о его театральных друзьях, но среди них не называется Глебова. Она не вошла в число «снежных масок». Нет ее имени и в рассказе о бале «бумажных дам», после которого возник целый стихотворный цикл Блока.

Имя Глебовой-Судейкиной встречается в «Записных книжках» Блока четыре раза. Но что это за упоминания? Прежде всего, все записи сделаны гораздо позже 1910 года, а главное — из них не следует, что Блок проявляет к Глебовой-Судейкиной какое-то особое внимание. Напротив, в первой записи такого рода — от 18 октября 1915 года — она названа в конце длинного списка гостей: «Вечером — к Сологубу: Бальмонт, Сомов, Зелинский, Тан, Крючков, Тэффи, Слонимская, Patouillet, барон Дризен, Ковалевская, „молодой поэт", Мгебров, В. А. Щеголева, „Олечка Глебова".[19] Аналогична по характеру и следующая запись с именем Глебовой, сделанная уже через несколько лет, 3 февраля 1919 года: «Прямо из отдела в „Привал", где сидели весь вечер с Любой, хозяевами, О. А. Судейкиной, женой Анненкова, В. Шкловским, Е. А. Смирновой».[20] К 1919 году относятся и два других упоминания имени Глебовой-Судейкиной в «Записных книжках» Блока. И в них она — на втором плане и фигурирует лишь в связи с теми или иными событиями. Вот запись от 17 июня 1919 года: «О. А. Судейкина видела, как мимо ее дома вели Пяста 7 вооруженных людей»;[21] запись от 13 октября 1919 года: «Слушать репетицию хора Архангельского — „Ты в поля отошла. . ." (предложение О. Аф. Судейкиной)».[22] Кроме того, находим еще одно упоминание о ней у Блока — в «Дневниках». Но и эта заметка — от 21 августа 1917 года — не свидетельствует об особых чувствах к ней поэта: «В „Бродячей собаке" выступали покойники: Кузмин и Олечка Глебова, дилетант Евреинов, плохой танцор Ростовцев».[23]

Мог ли Блок встретиться с Глебовой-Судейкиной в ресторане? — Конечно. Если бы он послал ей при этом цветок, это было бы воспринято ею как лестный знак внимания и не вызвало бы испуганного бегства из ресторана. Ведь она хорошо знала, кто такой Блок, и помнила, с каким пиететом относились к нему в театре.

Так распадается версия о том, что О. А. Глебова-Судейкина была героиней стихотворения «В ресторане». И нам остается принять версию, согласно которой это стихотворение связано со встречей Блока с М. Д. Нелидовой — до тех пор,

[17] См. там же.

[18] *Веригина В. П.* Воспоминания. Л., 1974.

[19] *Блок Александр.* Записные книжки, с. 269.

[20] Там же, с. 448.

[21] Там же, с. 464.

[22] Там же, с. 478.

[23] *Блок Александр.* Собр. соч.: В 8-ми т., 1963, т. 7, с. 303.

lib.pushkinskijdom.ru

пока какие-либо новые данные не предоставят материал для иного толкования.

В заключение — несколько слов о «черной розе». Правда, и Нелидова и Дельмас говорили, что роза была красной. Но Блок писал о черной розе, и такой она прочно вошла в русскую поэзию. Какой же она могла быть на самом деле? Какие розы и откуда появлялись в те годы весной в Петербурге?

Разведение роз имеет давнюю историю. Сейчас каталоги роз содержат тысячи и тысячи названий, и разобраться в их безбрежном море непросто. Поэтому пришлось обратиться за консультацией к одному из самых эрудированных специалистов по розам — профессору Ботанического института им. А. Л. Комарова АН СССР С. Г. Саакову. Первый заданный ему вопрос касался организации торговли розами в Петербурге в 1910—1911 годах. С. Г. Сааков рассказал, что с середины зимы до начала лета в Петербург поступали срезанные розы с юга Франции, в основном из Ниццы. Ницца поставляла в течение сезона около 6 миллионов штук срезки, выручая за них до полутора миллионов рублей золотом. Цветы экспрессом доставлялись в Петербург в специальных плоских корзинах; большая часть их продавалась здесь же в магазинах, часть шла дальше — в Москву и другие города. С начала лета поставка роз из Ниццы прекращалась, так как на рынке появлялись цветы из русских тепличных хозяйств. Интересующая нас роза должна была быть доставлена из тепличного цветоводства Ниццы.

Второй вопрос касался черных роз. Профессор Сааков сказал, что черных роз в цветоводстве нет и не было. Иногда называют черной розой один из темнокрасных сортов, выведенный в 1937 году (он имеется и в коллекции Ленинградского Ботанического сада). В 1910 году единственным сортом, который можно было назвать черным, был выведенный во Франции сорт Château Clos de Vougeot, получивший свое наименование по имени замка в Бургундии. Это роза группы чайногибридных с цветами размером до 10 см. Цветы махровые, с 40 лепестками, имеют форму, среднюю между чашевидной и бокаловидной. Лепестки снаружи бархатистые, темнокрасного цвета. Срезанный цветок через два-три дня темнеет, приобретает черно-пурпурную окраску. Запах — типичный для дамасских роз. Листья темные, матовые. Вот такой могла быть роза, поставленная в бокал Блоком.

Можно добавить еще следующее. Местность в Бургундии, упомянутая выше, издавна славилась виноделием и дала свое имя одному из сортов вина. Вино кло-д-вужо фигурирует в послании А. С. Пушкина «В. Л. Давыдову». От пушкинских времен идет и слава названного по имени города в Шампани сорта шампанского Аи, которое было налито в бокал Блоком.

Ю. И. Будыко

О ДАТЕ СМЕРТИ С. А. АНДРЕЕВСКОГО

Казалось бы, со дня смерти Сергея Аркадьевича Андреевского прошло не так уж много времени, а установить точную дату кончины поэта и видного русского юриста — весьма сложная задача. Работая над очерком его жизни и деятельности,[1] я то и дело наталкивался на разночтения, даже если книги выходили в одном и том же издательстве, более того — когда это были тома, составляющие собрание сочинений одного и того же автора.

Так, в комментариях к четвертому тому чеховских писем утверждается, что С. А. Андреевский скончался в 1919 году.[2] Спустя непродолжительное время выходит восьмой том писем писателя, и в комментариях к нему смерть Сергея Аркадьевича, чьи книги Антон Павлович читал, по его словам, «очень внимательно и с большим удовольствием»,[3] отнесена к 1918 году.[4] В десятом же томе снова появляется год 1919-й.[5] Самое удивительное то, что в первых двух случаях комментатор неизменен — Н. А. Роскина.

Судя по всему, утверждение, что С. А. Андреевский умер в 1919 году, перешло как в тома чеховских писем, так и во многие другие издания из статьи О. Н. Михайлова в первом томе «Краткой литературной энциклопедии».[6] Вслед за ней этот год находим, к примеру, в библиографическом указателе «История русской литературы конца XIX—начала XX века» под редакцией К. Д. Муратовой,[7] восьмом томе Собра-

[1] *Зленко Григорий.* Судьба Сергея Андреевского. — Лит. Россия, 1982, 23 июля, с. 19.

[2] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Письма: В 12-ти т. М., 1976, т. 4, с. 588.

[3] Там же, с. 334.

[4] Там же, 1980, т. 8, с. 649.

[5] Там же, 1981, т. 10, с. 552.

[6] КЛЭ, 1962, т. 1, стлб. 231.

[7] История русской литературы конца XIX—начала XX века: Библиографический указатель. М.; Л., 1963, с. 95.

lib.pushkinskijdom.ru

ния сочинений А. Ф. Кони,[8] описаниях библиотек Н. П. Смирнова-Сокольского и И. Н. Розанова,[9] одном из томов аннотированного указателя книг и публикаций в журналах «История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях» под редакцией П. А. Зайончковского.[10] «Скончался Андреевский от воспаления легких 9 ноября 1919 года в своей петроградской квартире», — пишет Л. А. Николаева в биографической справке к последней по времени публикации стихотворных произведений Сергея Аркадьевича,[11] точь-в-точь повторяя датировку О. Н. Михайлова.

До обнародования статьи последнего в столь авторитетном справочнике комментаторы ряда изданий ориентировались на четвертый том «Словаря псевдонимов» И. Ф. Масанова, где датами жизни С. А. Андреевского приняты 1847—1918 годы.[12] Хотя 1918-й как год смерти Сергея Аркадьевича был взят Е. М. Ворожейкиным для биографической справки к избранным судебным речам Андреевского еще до появления масановского свода.[13] Впрочем, А. В. Толмачев, готовивший примечания к книге П. Сергеича (П. С. Пороховщикова) «Искусство речи на суде», которая вышла в том же издательстве, что и «Судебные речи известных русских юристов», кончину С. А. Андреевского обозначил 1917 годом.[14]

Кто же прав? Когда на самом деле умер один из самобытных представителей русской культуры предоктябрьского периода, «милый друг» А. Ф. Кони и многих отечественных литераторов, судебный деятель с безупречной репутацией, чьи защитительные речи под заголовком «Драмы жизни» выдержали пять изданий и пользовались огромным успехом у широкого читателя, блистательный мастер литературных портретов, переводчик, наконец, талантливый стихотворец и мемуарист?

В «Одесских новостях» за декабрь 1918 года удалось найти (видимо, перепечатанное из петроградских газет) следующее сообщение: «10 ноября в Петрограде скончался на 72 году жизни один из даровитейших русских адвокатов-криминалистов С. А. Андреевский. Его имя впервые обратило на себя внимание, когда было поставлено на суд присяжных известное дело Веры Засулич. Андреевский был тогда тов〈арищем〉 прокурора петербургского окруж〈ного〉 суда и отказался выступить обвинителем Засулич. С〈ергей〉 А〈ркадьевич〉 должен был, конечно, оставить службу в магистратуре. Он вступил в число присяжных поверенных. Андреевский был не только адвокатом, но и поэтом, и литературным критиком».[15]

Обнаруженное сообщение только на день расходится с теми сведениями, которые содержат воспоминания А. Ф. Кони, написанные 8 сентября 1923 года в качестве предисловия к посмертной «Книге о смерти» С. А. Андреевского. «...Настали тревожные дни революции, — рассказывает Анатолий Федорович, — в адвокатской деятельности водворилось деловое затишье, и возникли тяжелые материальные условия 1917—1918 гг. Без занятий, вынужденный опустошить свою квартиру и лишиться любимых книг и произведений искусства, автор „Книги о смерти“ ожидал прихода последней. Она не замедлила, и 9 ноября 1918 года тяжкое воспаление легких, сопровождаемое двухнедельными большими страданиями, унесло Андреевского».[16]

Как видим, это случилось ровно на год раньше, нежели твердят издания последнего двадцатилетия. Датой смерти Сергея Аркадьевича Андреевского, по всей очевидности, следует принять ту, которую указывает Анатолий Федорович Кони.

Г. Д. Зленко

---

[8] *Кони А. Ф.* Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1969, т. 8, с. 416.

[9] *Смирнов-Сокольский Н. П.* Моя библиотека: Библиографическое описание: В 2-х т. М., 1969, т. 2, с. 453; Библиотека русской поэзии И. Н. Розанова: Библиографическое описание. М., 1975, с. 33.

[10] История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях: Аннотированный указатель книг и публикаций в журналах. М., 1979, т. 3, кн. 1, с. 42.

[11] Поэты 1880—1890-х годов. Л., 1972, с. 267. (Библиотека поэта. Большая серия).

[12] *Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов: В 4-х т. М., 1960, т. 4, с. 37.

[13] Судебные речи известных русских юристов: Сборник. М., 1957, с. 123.

[14] *Сергеич П.* Искусство речи на суде. М., 1960, с. 363.

[15] Одесские новости, 1918, 5 (18) дек., с. 1.

[16] *Кони А. Ф.* Андреевский: (По личным воспоминаниям). — В кн.: *Андреевский С. А.* Книга о смерти. Л., 1924, с. 26.

lib.pushkinskijdom.ru

ХРОНИКА

КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ 175-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Н. В. ГОГОЛЯ

23—24 апреля в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР состоялась научная конференция, посвященная 175-летию со дня рождения Н. В. Гоголя.

Во вступительном слове доктор филол. наук А. Н. Иезуитов говорил о Гоголе как о писателе, в котором с особенной обостренностью проявилась важнейшая черта русской литературы: русский писатель — не только художник слова, но и учитель жизни. Гоголь считал писателя и порождением своего народа, и его подлинным зеркалом, и его же неутомимым воспитателем. Эти гоголевские нравственно-эстетические заветы не устарели и в наши дни. Главный пафос Гоголя — страстное жизнеутверждение, деятельная тоска по положительно-прекрасному человеку. Ему были чужды прекраснодушные мечтания. Как писатель-реалист, он глубоко проникал в историческую конкретность человека и одновременно — в многомерную и устойчивую человеческую сущность. Достигаемая за счет этого «двуплановость» гоголевских персонажей позволяла В. И. Ленину обращаться к ним в работах и выступлениях по актуальным идейно-политическим вопросам. Изучение литературного наследия Гоголя в глубокой исторической перспективе и с позиций марксистско-ленинской методологии — важная и почетная задача, стоящая перед современным советским литературоведением.

Доктор филол. наук Ф. Я. Прийма выступил с докладом «Актуальные проблемы изучения наследия Н. В. Гоголя». Четырнадцатитомное академическое полное собрание сочинений Н. В. Гоголя (1937—1952), сказал он, впервые дало в руки читателей и исследователей почти полный свод всех известных к тому времени творческих и эпистолярных текстов гениального писателя. И в этом — огромная заслуга издания. До Великой Отечественной войны вышло всего три тома полного собрания сочинений Гоголя. Работа над остальными томами продолжалась в первые послевоенные годы. Условия работы были трудными: в феврале 1942 года умер инициатор издания В. В. Гиппиус, ушли из жизни другие видные гоголеведы-ленинградцы. Задание завершить работу к 1952 году не могло не привести к известной поспешности и снижению текстологического и комментаторского уровня издания. В подтверждение этому Ф. Я. Прийма привел следующие примеры:

1) Недостаточно продуманным оказался текст 2-го тома «Мертвых душ».

2) Раздел «Другие редакции и варианты» к некоторым сочинениям писателя («О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» и др.) был дан в урезанном виде.

3) В примечаниях к письму от 10 июня 1843 года, адресованному Н. Языкову, где Гоголь посылает ему «листки о капустных кочерыжках» с недоброжелательным мнением о последних, нет на сей счет никаких пояснений. Между тем речь в письме шла о статье Белинского с подзаголовком «Русская журналистика и капустные кочерыжки».

4) Во втором томе «Мертвых душ» помещик Платонов-старший в тяжебном деле с соседом по имению стремится удержать за собою пустошь, вся ценность которой состоит в том, что его крестьяне ежегодно празднуют на ней «красную горку». Контекст, в котором упоминается «Красная горка», позволяет высказать твердую уверенность в том, что Гоголь придавал этой детали важную сюжетную роль. Отсутствие в комментариях каких-либо пояснений по этому поводу следует признать совершенно недопустимым.

Ф. Я. Прийма отметил, что за последние 40 лет советским литературоведением сделано немало в области углубленного изучения биографии, литературного наследия и мировоззрения гениального писателя. Он указал на особые заслуги Д. М. Иофанова и С. М. Машинского, которые внесли весомый вклад в освещение так называемого «дела о вольнодумстве» в Нежинской гимназии высших наук. Их исследования показали теснейшую связь идейного развития молодого Гоголя с идеологией декабризма. По мнению докладчика, в наше понимание духовного и художественного мира Гоголя много ценного внесли также капитальные исследования М. Б. Храпченко, Н. Л. Степанова, Г. Н. Поспелова, Г. А. Гуковского, В. В. Ермилова, М. С. Гуса, Ю. В. Манна. Преодолевая рецидивы вульгарного социологизма, советское литературоведение 1950—1970-х годов рассматривало Гоголя как родоначальника критического реализма в русской литературе и классика мирового значения. Особняком в многочисленных исследованиях о Гоголе стоит изданная в 1979 году

lib.pushkinskijdom.ru

книга о нем И. Золотусского. Ф. Я. Прийма указал на то, что предпринятая ее автором попытка объяснить ошибочность зальцбруннского письма Белинского к Гоголю при всей ее научной несостоятельности служит для советского гоголеведения напоминанием о важности новых углубленных исследований идейно-эстетических позиций великого писателя в последний период его жизни.

В докладе канд. филол. наук Н. С. Никитиной «Традиции Гоголя в творчестве Салтыкова-Щедрина» говорилось о том, что щедринская сатира изобилует гоголевскими образами, ассоциациями, реминисценциями, подчеркивалось, что художественные завоевания Гоголя сложно трансформировались в щедринском творчестве на всем его протяжении. Докладчица выделила литературно-художественную полемику Щедрина с Гоголем в качестве одного из главных аспектов темы «Гоголь и Щедрин». Полемизируя с Гоголем и в то же время опираясь на него, Щедрин шел к самым большим своим художественным открытиям. В докладе было показано, как, отталкиваясь от Гоголя, от созданного им психологического типа Хлестакова, путем развития и заострения сатирической гиперболы, играющей немаловажную роль и у Гоголя, Щедрин утверждался на позициях гротескной сатиры.

С докладом «Гоголь в восприятии Пришвина» выступил доктор филол. наук П. С. Выходцев.[1]

Доктор филол. наук К. Н. Григорьян на основе ограниченного фактического материала (высказываний Гоголя о лирике Пушкина) пытался сконструировать целостную систему взглядов Гоголя на Пушкина. В личности Пушкина Гоголь видел воплощение сущности понятий «поэт» и «поэзия»: «Пушкин был дан миру на то, чтобы доказать собою, что такое поэт, и больше ничего. . .». В Пушкине поэтическое миросозерцание выражено в наибольшей чистоте и совершенстве. С этой точки зрения Пушкин в истории поэзии — явление уникальное. Докладчик коснулся также вопроса о кажущейся простоте, «обыкновенности» многих лирических стихотворений Пушкина, нередко приводящей иных исследователей к концепции, по которой Пушкин остается в стороне от линии развития философской лирики.

В докладе канд. филол. наук Е. А. Смирновой проблема «Гоголь и Пушкин» решалась на материале «Мертвых душ». Докладчица показала, что в тексте «Мертвых душ» в пародийно-сниженном виде воспроизводятся многочисленные образы и сюжетные ситуации прославленных произведений русской и мировой литературы, среди которых количественно первое место принадлежит произведениям Пушкина («Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Медный всадник» и др.). Этот факт она объяснила следующим образом. В период создания «Мертвых душ» происходит эстетическое самоопределение Гоголя, прежде всего — по отношению к Пушкину. Если в статье «Несколько слов о Пушкине» Гоголь подходит к пушкинской проблеме «Поэт и толпа» с позиций Поэта, то в «Мертвых душах» он переходит на сторону «толпы». Трактуя Пушкина как служителя «прекрасного», собственное творчество Гоголь посвящает служению «бедным своим собратьям» во всем их реальном неблагообразии. Противопоставив свою эстетику общепризнанным канонам изящного, автор «Мертвых душ» не просто берет свои образы из «низменной» жизни, но активно пародирует и профанирует классические образцы «высокого» искусства, в первую очередь — творения Пушкина. Поэма Гоголя демонстрирует остроту и напряженность художественных процессов в момент перехода русской литературы от ее «пушкинского» периода к «гоголевскому».

Канд. филол. наук В. П. Мещеряков выступил с сообщением «Грибоедов в восприятии Гоголя». Гоголь, которому близка была сатирическая направленность «Горя от ума», не мог пройти мимо идейно-эстетических завоеваний Грибоедова. Создавая «Мертвые души», писатель исследовал потенциальные возможности исторического развития типов, воплощенных в грибоедовском шедевре. Так, «умеренность и аккуратность» роднит Чичикова с Молчалиным. Однако афера, которую предпринимает Чичиков, была бы невозможна для Молчалина, ибо ее необходимой предпосылкой являются новые исторические условия, в которых действует гоголевский герой, — условия формирующегося капитализма. В Тентетникове, как это отмечено И. Н. Медведевой, видна своеобразная «тень» Чацкого. Но это Чацкий, задохнувшийся в последекабрьском вакууме и превратившийся в байбака. Во второй части своего доклада В. П. Мещеряков проанализировал общность и различие взглядов Вяземского и Гоголя на комедию Грибоедова. Он отметил, что некоторые образы (Скалозуб, Фамусов) понимались Гоголем традиционно, тогда как характерам Загорецкого и Молчалина он дал весьма оригинальную трактовку.

Доклад канд. филол. наук Н. Н. Мостовской «Традиции Гоголя и натуральная школа» был посвящен проблеме, не привлекавшей ранее внимания литературоведов: выяснению отношения самого Гоголя к своим последователям. Суждения Гоголя, извлеченные из его писем, статей, сочинений и воспоминаний современников о «нынешней школе литераторов, стремящихся живописать и цивилизировать Россию», высказывания писателя об отдельных его преемниках

[1] Доклад лег в основу статьи «Преемственность гуманизма (Гоголь и Пришвин)», публикуемой в настоящем номере журнала.

lib.pushkinskijdom.ru

(Тургеневе, Достоевском, Дале, Буткове, об участниках «Физиологии Петербурга» и «Петербургского сборника») рассматривались в докладе в соотнесенности с литературно-эстетической концепцией Белинского, теоретика натуральной школы. Н. Н. Мостовская обнаружила точки соприкосновения Гоголя с Белинским в оценке, например, физиологических очерков и крестьянских рассказов Даля (речь шла не только о смысловом, но и о текстуальном сходстве). Докладчица подчеркнула, что, признавая успехи натуральной школы, Гоголь предостерегал своих молодых последователей от увлечения подражательностью. Тем же был обеспокоен и Белинский, призывавший к тому, чтобы натуральная школа не повторяла своего учителя, а создавала новые формы художественного и социального исследования действительности.

Подчеркнув слабую изученность темы «Гоголь и советская литература», канд. филол. наук В. В. Базанов охарактеризовал ее начальные страницы, проанализировав с этой точки зрения литературный процесс первых лет революции и 20-х годов. Исключительно широкое в целом присутствие Гоголя — его имени, различных высказываний и, наконец, блестяще воссозданных им художественных образов — отчетливо обнаруживается как в публицистике, так и в самой творческой практике прозаиков и поэтов тех лет (поэма «Двенадцать», ряд произведений Есенина, юношеские стихи А. Прокофьева и др.). Особый интерес представляют появившиеся в это время стихи о Гоголе (Н. Павлович и др.), а также научно-критическая гоголиана тех лет, отразившая острую идейно-эстетическую борьбу, которая широко развернулась вокруг имени и творчества писателя еще в предреволюционные годы и приобретала тем большее общественное звучание, что отзвуки ее в специфических условиях российской действительности тех лет нередко выходили далеко за рамки литературных проблем и затрагивали наиболее жгучие вопросы современности. Наконец, широкий общественный резонанс вызвали постановки пьес Гоголя, в частности предпринятая В. Мейерхольдом в конце 1926 года театральная модернизация «Ревизора». Активными участниками полемики вокруг этого спектакля стали и виднейшие советские писатели (Маяковский, Д. Бедный и др.), подчас диаметрально противоположно оценивавшие не только спектакль, но и само творческое наследие Гоголя.

Канд. филол. наук Т. М. Вахитова, выступавшая с докладом «Гоголь и современная советская проза», отметила, что вопрос о гоголевской традиции в советской литературе не разработан, хотя актуальность подобного исследования уже назрела. Докладчицей были проанализированы высказывания о Гоголе современных писателей (Л. Леонова, С. Залыгина, Ч. Айтматова, В. Астафьева, В. Маканина). По мнению Т. М. Вахитовой, связи писателей 70—80-х годов с творчеством Гоголя осуществляются в основном по линии «деревенской» прозы, наследующей гоголевскую фольклорную интонацию и образность, красочную предметность в воспроизведении народного быта, его гражданский и патриотический пафос (В. Астафьев, В. Белов, Ф. Абрамов). Интересные возможности открываются перед исследователями при анализе наследования современными писателями гоголевской типологии характеров (В. Шукшин) и разработки ими гоголевской сюжетно-конфликтной ситуации (В. Маканин). Докладчица обратила внимание и на факт полемики с Гоголем в творческих концепциях современных писателей.

Доклад канд. филол. наук В. Е. Ветловской «Гоголь и молодой Достоевский» был посвящен полемике Достоевского с Гоголем по вопросу о путях и способах переустройства мира. Уже в «Шинели» Достоевский разглядел мысль, которая допускала возможность братской [illegible] между людьми при сохранении иерархических сословно-чиновных социальных отношений (подробно Гоголь развил эту мысль позднее). Путь благодеяний высших низшему, благополучных — обездоленному как выход из противоречий социального неравенства решительно не устраивал молодого Достоевского. Спор с Гоголем (и одновременно — с учениями «мирных» утопистов) по данному вопросу лежит в основе «Бедных людей». Анализируя этот роман, В. Е. Ветловская старалась показать художественную аргументацию Достоевского и общую логику его полемической мысли.

Канд. филол. наук П. В. Бекедин в своем выступлении коснулся проблемы жанрового своеобразия «Мертвых душ». Он подчеркнул, что данная проблема встала сразу же по выходе в свет первой части этого произведения, причем встала довольно остро. По мнению докладчика, трудности определения жанра «Мертвых душ» проистекают не только из того, что жанровая структура книги Гоголя включает в себя элементы едва ли не всех «больших» и даже некоторых «средних» литературно-художественных форм (сохраняя при этом жанровую монолитность), но и из того, что мы имеем дело с произведением, замысел которого воплощен его автором лишь на одну треть. Первый том «Мертвых душ» не лишен самостоятельности, но это не замкнутое в себе целое. «Внутренний дух всего строения» проступает в первом томе не в такой мере, чтобы сыграть роль жанрообразующего фактора. П. В. Бекедин считает, что только в системе целого, в системе трехчастной композиции произошло бы максимальное прояснение жанра и первой книги, и двух последующих, и тогда вопрос о жанровом своеобразии «Мертвых душ» вряд ли обрел бы нынешнюю остроту и актуальность —

lib.pushkinskijdom.ru

он отпал бы сам по себе, ибо эпопейная природа гоголевского создания была бы очевидной.

Доктор филол. наук В. А. Туниманов в своем докладе «Гоголь и Лесков» остановился на некоторых аспектах отражения проблематики и поэтики «Мертвых душ», «Ревизора», «Вечеров на хуторе близ Диканьки» в художественном творчестве и публицистике Н. С. Лескова (от «Овцебыка» до «Заячьего ремиза»). Основное внимание было уделено «Путимцу» — «апокрифическому рассказу о Гоголе». «Путимец» — почти всецело художественная фантазия Лескова, рассказ о рождении писателя, о великом и неутомимом «томлении духа» Гоголя. В «Путимце», по мнению В. А. Туниманова, ярко выразилось то, что было особенно близко Лескову в творчестве «бессмертного Гоголя».

Канд. филол. наук Н. П. Генералова рассказала о первых западноевропейских переводах Гоголя. Знакомство европейских читателей с творчеством великого русского писателя, начавшееся уже во второй половине 30-х годов прошлого века, было трудным и поставило немало проблем перед критиками и переводчиками. Достаточно вспомнить историю переводов, предпринятых Проспером Мериме. Лучшие из критиков (например, Сент-Бев) нередко в недоумении останавливались перед загадкой Гоголя. Наиболее полно творчество Гоголя было представлено в Германии (в этом большую роль сыграла деятельность Н. А. Мельгунова, Г. Кёнинга, Фарнгагена фон Энзе, Ф. Лёбенштейна, А. Видерт и др.). Важное значение имел вышедший в Париже в 1845 году перевод Тургенева — Л. Виардо пяти повестей Гоголя. В связи с этим переводом встает вопрос о степени участия в его осуществлении В. Г. Белинского, который горячо откликнулся на его появление. Наиболее драматичной в истории восприятия Гоголя в Европе была середина 50-х годов прошлого века, когда в период Крымской войны появился ряд переводов, грубо и тенденциозно искажавших тексты гоголевских произведений. Несмотря на все сложные перипетии в истории переводов Гоголя, знакомство европейского читателя с творчеством русского гения было закономерным и необходимым для культурного развития европейского общества.

Канд. филол. наук М. Н. Виролайнен говорила о том, как на протяжении разных этапов своего творчества Гоголь пытался разрешить противоречие между замкнутой эстетической формой произведения искусства и его способностью вступать в непосредственное взаимодействие с действительностью.

Канд. филол. наук С. А. Фомичев в докладе «От „Вечеров на хуторе близ Диканьки“ — к „Миргороду“» проследил логику идейных исканий Гоголя в начале 1830-х годов. Стремительное мужание таланта Гоголя обнаруживается, по мнению докладчика, уже при сравнении первой и второй части «Вечеров». Первые повести сохраняют стилистические признаки идиллии «Ганц Кюхельгартен» и воссоздают сказочно-праздничный идиллический мир; во второй части этот мир сталкивается с пошлой современностью, обнаруживая свою призрачность, незащищенность. В «Арабесках», однако, в связи с историческими интересами Гоголя начала 1830-х годов, запорожское казачество трактуется как народ, вобравший качества народов Европы и Азии и потому таящий в себе могучие потенциальные силы. В «Миргороде» эти мечтания развенчиваются: славное прошлое лишь контрастно подчеркивает бесцельное, провинциально-мелочное существование потомков былых запорожцев. Здесь Гоголь прощается с малороссийской темой, связывая отныне свои провиденциальные надежды с русским народом.

М. Н. Виролайнен

КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ 85-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА

Конференцию, проходившую 15—16 мая 1984 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, открыл директор института доктор филол. наук А. Н. Иезуитов. Он сказал, что художественный мир Леонова открывает глубинные закономерности мира вчерашнего, сегодняшнего и завтрашнего. Ему свойственны черты классики — порожденное своим временем, творчество писателя выходит за его пределы, сохраняет значение для последующих поколений. Леонов помогает каждому человеку определить свое место и в конкретно-историческом и во всемирно-историческом процессе. Его эстетика — эстетика мысли. Точность и целеустремленность творчества Леонова, запечатлевшего бурные человеческие страсти великой эпохи, оказывает воздействие на все виды художественного творчества. Писательский опыт Леонова подлинно современен.

Вступительное слово произнес засл. деятель науки РСФСР доктор филол.

lib.pushkinskijdom.ru

наук В. А. Ковалев, напомнивший о том, что леоновские конференции в Пушкинском Доме (ныне — пятая) имеют не только научное значение: это акты утверждения высоких духовных ценностей советской культуры, общественное выражение признательности великому художнику. Пафос леоновского творчества, продолжающего коренные традиции русской классики — Достоевского, Л. Толстого, Гоголя, Чехова, Горького, выражен в его афористическом высказывании: «Искусство, которое не дает человеку моральной ориентации, не является хорошим искусством, а может быть, даже вообще не является искусством». Нам дороги не только книги Леонова — философски мудрые, масштабные по охвату целой революционной эпохи, проникнутые теплой человечностью, пафосом национального самопознания, неповторимо своеобразные. Мы ценим Леонова как видного советского общественного деятеля, выразителя идеалов своего народа, чуткого ко всем проблемам, которые волнуют современное человечество. В. А. Ковалев зачитал приветственное письмо Л. М. Леонова следующего содержания: «*Приношу глубокую благодарность участникам конференции за оказанное ими щедрое внимание мне и моим книгам. Оно и раньше смущало меня как не вполне заслуженное, ибо с годами, когда почти знаешь — как надо и как не получается, это чувство неполноценности усиливается порой до укоров совести за недостаточную духовную сытность своих книг применительно к возросшим потребностям народа и эпохи. Конечно, далеко не полностью справедливо давнее мое рассуждение, что в потенциальном плане чистый лист бумаги является гениальным произведением и потому всякий исписанный лист есть всего лишь испорченный лист бумаги, что и выясняется после различного, в зависимости от переменчивой погоды, довольно краткого в наши дни испытательного срока. Во всех нас теплится надежда, что какой-то уцелевший от сотления отрывок с отголосками пережитого, хоть в хрестоматийном упоминанье, дойдет до потомков. Бывает, что корректурная колонка представляется уму, глазу и нетерпеливой руке досадным сборищем текстуальных опечаток размером в строку, абзац, а то и всю страницу, что обрекает автора на трудную и долговременную правку зачастую всей работы в целом. Некоторые мои современники рассматривают сие как блажь чистописания, но Вольтер сказал где-то, что большое и главное пишется всю жизнь. Пусть мое, известное редакторам, порою неоднократное, вмешательство в одну и ту же, давно опубликованную книгу, казалось бы, со знаком качества в смысле пригодности для библиотечного употребления, засвидетельствует искренность этого признанья. Сверх того, обычная в нынешней литературе сюжетно-локальная тема уступает место — грозной глобальной, требующей дальнобойного мышления даже, пожалуй, в радиусе всемирной истории. Ибо Великая Октябрьская революция представляется мне начальным актом генеральной перестройки человеческого бытия на новый лад, когда прежний движитель прогресса, чисто эгоистический импульс материального самообогащения, сменится желанным, при равном для всех достатке, импульсом обогащения духовного. Естественно, задача решается в разных аспектах — с необходимым люфтом воображения, но во всяком случае, так или иначе, мир завтрашний будет сильно отличаться от того, как он выглядит сегодня. Совокупности перечисленных обстоятельств значительно тормозят появление серьезных новинок, каких ждут от литераторов читатели, в том числе и от меня.*

Еще раз низкий поклон вам всем за доброе слово участия и нравственной поддержки».

В докладе «Итоги и проблемы изучения творчества Л. Леонова» доктор филол. наук Н. А. Грознова (Ленинград) отметила, что леоноведение достигло к нынешнему этапу главного — художественный мир писателя представлен им как материк, богатейший по своим идейным, эстетическим очертаниям. В последние годы удачно вводятся в научный оборот материалы одного из наиболее «труднодоступных» этапов творческого развития Леонова — архангельского периода 1910-х годов. Многогранность произведений Леонова помогают выявить такие коллективные работы, как «Мировое значение творчества Леонова» (1981), «Леонид Леонов — мастер художественного слова» (1981), «Леонид Леонов и современный мир» (1982), а также не один десяток других исследований. Особенностью сегодняшнего леоноведения является активное освоение творчества писателя практикой вузовского преподавания литературы. В последние 3—4 года широко обсуждался вопрос о влиянии творчества Леонова на советскую литературу. Блистательные завоевания современной русской прозы в лице Бондарева, Распутина, Астафьева, Шукшина, а также Вампилова, других художников разорвали некоторый барьер «обособления» творчества писателя. Изучать связи Леонова с современной литературой очень трудно. По-видимому, речь здесь должна идти о его мощном влиянии на типологическое мышление целой художественной эпохи. Леонов ведет трудный философский диалог со своими предшественниками. Особый план в этой теме — литературная традиция: Достоевский, Горький, и особенно, может быть, Леонид Андреев. Тема «Леонид Андреев и Леонов» может открыть ценнейший источник историко-литературных наблюдений, особенно важных для понимания творческих исканий Леонова последних лет. Мы пока не знаем источников философских воззрений Леонова, нет последовательных

lib.pushkinskijdom.ru

попыток выявить, рассмотреть основные элементы его философской концепции. На повестке дня — вопросы текстологии, постижение внутренних закономерностей творческого развития Леонова. Особенно пристального внимания требует к себе философское наполнение леоновских произведений 30-х годов. Необходимо раскрыть также своеобразие целостной эстетической концепции писателя, его точку зрения на историко-литературный процесс, особенности его гражданских, его «художнических взаимоотношений» с действительностью, а также такие темы, как «Леонов и проблема всечеловеческой культуры», «Леонов и многонациональная советская литература».

Выступление доктора филол. наук В. П. Крылова (Петрозаводск) было посвящено проблемам изучения поэтики Леонова. По мнению докладчика, творческая мощь леоновской поэтической фантазии, глубина и оригинальность его художественных решений, богатство и многообразие форм творчества делают бесплодными методику стихийно-эмпирического анализа и любые формы литературно-критического дилетантизма в решении вопросов, требующих специальных знаний из области поэтики. Наиболее весомые результаты дает комплексное использование принципов поэтики. Характерный пример — история изучения повести «Конец мелкого человека». Очевидно, в частности из размышлений самого Леонова, что к анализу художественной формы его произведений следует подходить с позиций исторической поэтики. Актуально изучение поэтики Леонова в связях с проблемой исторических и национальных видов того или иного жанра. Необходимо совершенствование терминологического аппарата с учетом высказываний самого писателя. То, что Леонов называет скромно «второй композицией» своих произведений, в действительности приобретает характер всеобщего закона художественного преображения жизни, определяющего всю структуру его произведений.

В выступлении канд. филол. наук Э. Ф. Кондюриной (Вильнюс) шла речь о необходимости дополнить типологическое изучение творчества Леонова путем выяснения роли его произведений в литературном процессе 20-х годов. Типологическое изучение на уровне метода не позволяет охватить все значительное в его произведениях. Мало того, именно самое важное ускользает. Нужно рассмотреть литературу 20-х годов в контексте культуры. Тогда становится очевидным, что Леонову принадлежит ведущее место в формировании осуществленного литературой культурного самосознания общества. Произведения писателя — летопись культурной революции и активный фактор ее.

Тема выступления канд. филол. наук Л. К. Оляндэр (Луцк) — «Вопросы войны и мира в творчестве Леонида Леонова». Леонов смотрит на человечество с точки зрения Большой истории. Мир для Леонова — это титаническая мысль и деяние («Скутаревский», «Соть», «Дорога на Океан»), революционное очеловечение. Гуманизм Леонова состоит в активизации человеческих усилий для защиты мира. Важно, что создается портрет поколения. Ценность идей Леонова для современности в том, что они побуждают к действию.

С докладом «Дар зоркого предвидения» выступила канд. филол. наук Т. М. Вахитова (Ленинград). Она отметила, что в произведениях Леонова большое функциональное значение имеет прогностический элемент, «радарное свойство мысли». Провиденциальность (свойство вообще любого крупного таланта) — неотъемлемая черта леоновского творчества. Художественная задача автора «Дороги на Океан» и «Русского леса» всегда состояла в том, чтобы показать связь времен. Леоновское внимание к будущему следует оценивать в широком контексте проблематики всего его творчества.

Доктор филол. наук С. Г. Асадуллаев (Баку) поделился своими впечатлениями от личной встречи с Леонидом Леоновым. Писатель говорил о назначении литературы в современном мире. Он заметил, что сейчас не обязательно писать длинные и большие книги, порою достаточно намека. Надо писать лаконично, как Чехов. Надо понимать, что каждая тема, книга требует долгого осмысления. Рукописи надо дать остыть, отлежаться. Так было с романом «Вор», который улучшился после переработки. Наши писатели должны поднимать большие вопросы современности. Литература призвана отстаивать и защищать жизнь, цивилизацию, природу. Литература должна улавливать суть, модель системы, она должна добираться до атомов социальных явлений. При этом о самом сложном надо писать просто. Критика не сразу сумела правильно определить жанровую природу «Последней прогулки», а это роман-предупреждение, роман-предостережение.

Сообщение доктора филол. наук Л. П. Егоровой (Ставрополь) было посвящено творческой предыстории статьи «Долг и честь наши» (1942), в которой писатель четко определил место художника во всенародной борьбе с фашизмом. Выступая на заседании Президиума ССП, Леонов отстаивал право художника на многообразие жанров, на индивидуальность стиля несмотря на экстремальную ситуацию. В опубликованной три месяца спустя статье Леонов подчеркнул, что «условия времени» не должны снижать качества литературной работы: «Именно теперь литературная продукция должна быть еще прочнее».

«Публицистическая заостренность художественного слова Л. Леонова» — такова была тема доклада доктора филол. наук А. Н. Кожина (Москва). Он отметил, что статьи и речи Леонова — это фраг-

lib.pushkinskijdom.ru

менты художественной публицистики Советской эпохи. Реальные ситуации в произведениях Леонова изображаются таким образом, что художественное слово обретает побудительную значимость, раскрывающую, оценивающую и характеризующую общественно-политическое явление. В публицистических высказываниях Леонова — биение пульса времени, гул и отзвуки событий, затрагивающих ум и душу современника. В текстах Леонова — зримые картины общественных движений, событий, людских страстей. Текст Леонова может выступать в виде опорного звена или ряда опорных звеньев, развертывающих и сгущающих публицистическую тональность образного описания.

В докладе канд. филол. наук В. Г. Чеботаревой (Элиста) поставлен вопрос об идеологическом уровне нравственно-философского содержания прозы Леонова, обращенной во многих своих образах, идеях, темах к фольклору. В глубинах древней архаики Леонов ищет ответы на запросы современности. Такой подход к фольклору объясняет появление в прозе Леонова его образов и тем, очень близких к «вечным» (но все они рождены в результате глубокого философского раздумья писателя над культурным наследием прошлого, в частности над философскими глубинами отечественного и мирового фольклора). Резец художника мастерски извлекает из древнего предания такие ингредиенты, которые помогают ему ответить на трудные идейно-философские «загадки» современности, потому что поистине фундаментальная современность кровными узами связана с прошлым и с родным очагом, без которых не рождается ни один великий богатырский подвиг.

Канд. филол. наук А. Ф. Бритиков (Ленинград) в докладе «Леонов-фантаст» отметил, что фантастические «главы» в идейно-художественном развитии Леонова не случайны. Писатель счастливо избегает узконаправленного «бытового» реализма. В «Бегстве мистера Мак-Кинли» фантастика блистательно послужила политическому памфлету. Может быть, только здесь, в фантасмагории оказалось возможным падение леоновского Раскольникова — Мак-Кинли — на тот внефилософский и внеморальный уровень, на каком всегда, в конечном счете, пребывает преступление. Фантастика Леонова содержательна. Социально-исторические прогнозы в «Дороге на Океан» расходились с фантастическими романами 20—30-х годов, но они подтверждены ходом развития мировых событий. О чем бы он ни писал, уровень знания Леонова был на той же высоте, что и распутывание лабиринтов человеческого сознания. «Фантастический реализм» Леонова принадлежит будущему, потому что опирается на мощную классическую традицию (Достоевский и Чернышевский, Гоголь и Пушкин).

Анализ автокритики Леонова 20—40-х годов был дан в сообщении канд. филол. наук В. В. Перхина (Куйбышев). Появление автокритики Леонова 20—30-х годов было связано с задачей преодоления антиномии между действительной ценностью пьес и отметками рецензентов. В конце 30-х—начале 40-х годов Леонов раскрывает новые жанровые возможности автокритики. Он использует прием повторения идей, избегая возможности схематизма с помощью подтекста и антитезы. Обратившись к жанру цикла интервью, Леонов стремился, как и в драматургии, публицистике, дать концепцию подвига — как в художественном, так и в теоретическом выражении.

В докладе «Проблема культуры в романе Леонова „Вор“» канд. филол. наук Н. Г. Полтавцева (Ростов-на-Дону) проследила связь между проблемами теории культуры и философской прозой Леонова. Первая и вторая редакции романа «Вор» являются двумя моделями мира культуры, воспроизводящими леоновское художественное мышление. Итог, к которому приходит писатель, — культура как средство гармонизации мира, произведение искусства как реальная возможность сохранения в будущем исторического «теперь». Отсюда — столь высокие представления Леонова о роли писателя в обществе.

В выступлении канд. филол. наук Г. И. Платошкиной (Калуга) «„Мелодия судьбы“ героя в романе Леонида Леонова „Скутаревский“» прослеживается развитие тех «сложных психических молекул», из которых, по словам писателя, и «рождается жизнь — так же, как из каждой простой мелодии, повторенной многократно и в вариациях, рождается симфония». «Голос» фагота в «Скутаревском» по-особому звучал в разные моменты жизни героя, самое сокровенное для которого как бы невольно выявляется в звучании музыкального инструмента. Вообще повествование в романе «Скутаревский» сопоставимо, скорее всего, с непрерывным и по-своему напряженным развитием темы, характерным для музыкальной драмы, создателем которой был нередко упоминаемый в романе Р. Вагнер. «Мелодия судьбы» Скутаревского в романе не обрывается и не иссякает. Звучание ее продолжается и полнится в восходящем порядке.

Тема выступления канд. филол. наук А. И. Ванюкова (Саратов) — «„Барсуки“ Л. Леонова и становление советского романа». Докладчик заметил, что «Барсуки» — подлинно народное произведение, органично опирающееся на традиции русской классики (М. Горький, Ф. Достоевский, Л. Толстой) и активно участвующее в процессе становления и развития советского романа. Художественно воссоздавая «живую действительность» и показывая ее в революционном развитии, Леонов обратился к «генеральным»

lib.pushkinskijdom.ru

темам русской литературы: человек и история, личность и общество, судьба народная — судьба человеческая. Роман написан с «национальными знаками» (Москва, Россия, Кремль, судьба, хмель, гроза и др.). Его эпическая культура оплодотворена традициями, мотивами, образами и формами народно-поэтического творчества.

Доктор искусствоведения Я. И. Явчуновский (Саратов) прочитал доклад «„Бегство мистера Мак-Кинли“ Л. Леонова и тенденции развития „политической драмы“». Он заметил, что универсальность уроков Леонова дает возможность в анализе его памфлета подойти к проблеме типологии советской политической драмы в целом. Признаком политической драмы выступает расширение зоны Автора в ее структуре. Личность действующих лиц в мире политической драмы укрупняется, возводится в ранг исторического персонажа. Чем больше жанровых бликов, стилевых перепадов вмещается в емкий мир политической драмы, тем адекватнее воспроизводит она мир реальный, схваченный ею в момент напряжения и излома.

Тема сообщения аспиранта А. В. Харчевникова (Ставрополь) — «Новаторство Л. Леонова в развитии классического символико-философского мотива „мир — театр“ в „Дороге на Океан“». В романе оригинально развит классический мотив «мир — театр», избранный Леоновым в качестве символа сложности миропорядка, его вечных законов, человеческого познания. Своеобразная, пронизывающая всю структуру романа трансформация указанного мотива выводит «Дорогу на Океан» на уровень классики. Леонов-художник выступает как новатор и продолжатель традиций В. Шекспира, Ф. Шиллера, Ф. Достоевского, в то же время он принадлежит к плеяде выдающихся мастеров XX столетия.

Ряд докладов и сообщений был посвящен различным аспектам изучения темы «Леонов и современная литература».

Ст. преподаватель А. Г. Лысов (Вильнюс) выступил с докладом «Традиции творчества Л. Леонова и современная советская проза. Опыт культуроведческого анализа». Автор утверждает, что активизация библеистических начал в литературе XIX века, частично отразившаяся и в творчестве Леонова, является одним из критериев, определяющих потребность в новом уровне социально-нравственного идеала, символом тревожной исторической ситуации, формой, атрибутированной к периодам глобальных движений, один из типов которого и проявился в 70-е годы в виде «экологической ситуации», в поисках социо-природного равновесия, единства всей культурной эйкумены.

В докладе «Л. Леонов и Ю. Бондарев» доктор филол. наук В. В. Бузник сказала, что не чем иным, как родством личностей двух писателей прежде всего определяется тесная преемственная связь между ними, особенно наглядная при изучении жанрового своеобразия бондаревских произведений как явлений советской философской прозы. Важна общность взгляда на мир послевоенной действительности. Отношение обоих писателей к своим героям, как бы тяжело, ошибочно ни складывалась их судьба, всегда пронизано человечностью. Традиция всегда сопряжена с идеей собственного развития, обогащения, обновления. Именно в таком отношении находится творчество Ю. Бондарева к творчеству Л. Леонова.

Канд. филол. наук Г. А. Цветов (Ленинград) в своем выступлении «Лирическая проза 60—80-х годов и леоновская традиция» напомнил, что Л. Леонов в конце 50-х годов был в числе первых, кто приветствовал выход в свет «Владимирских проселков» и «Капли росы» В. Солоухина. Закономерна близость позиций двух художников. В. Солоухин поставил проблему защиты леса в тесную связь с такими важными категориями, как историзм, патриотизм, труд. Весь этот комплекс составляющих характерен и для лирической прозы Ю. Смуула, О. Берггольц, Ю. Куранова, В. Астафьева. Глубинная, устойчивая связь творчества представителей лирической прозы с творчеством Леонова заключается прежде всего в сходных нравственно-философских установках, в определенных этических ценностях. Эта общность, коренящаяся в народной жизни, порождает национальную неповторимость творчества Л. Леонова и вышеназванных писателей.

Выявляя леоновские традиции в прозе В. Распутина, канд. филол. наук Н. А. Биличенко (Ленинград) обращает внимание на путь нравственно-философского осмысления образа Андрея Гуськова в повести «Живи и помни». Сравнивая его с Дмитрием Векшиным в романе «Вор», Н. А. Биличенко приходит к выводу, что раскрытие характера Гуськова происходит в свете идеи культурной памяти — «памяти рода» и «памяти земли». Идея преемственности, связи поколений (пусть и в несколько ином, чем у Леонова, повороте) выступает идеологической доминантой изображения личности в творчестве Распутина.

Канд. филол. наук В. А. Гаврилов (Целиноград) отметил, что С. Залыгин оказывается близок Леонову в проблематике своих произведений, в принципах раскрытия характеров, в некоторых стилевых свойствах. Леонов и Залыгин показывают, что революция вызвала в народе желание немедленно и в полном объеме осуществить идеалы гуманизма. Герои «Комиссии» и «Соленой Пади» ищут соразмерности, нравственно оправданного сопряжения гуманизма и революционного насилия, доверия к миру и воли к переделке сущего.

В сообщении аспирантки Е. И. Головатовой (Ленинград) обозначены основные моменты соприкосновения творчества

lib.pushkinskijdom.ru

Л. Леонова и В. Закруткина. Наиболее очевидно это проявилось в романе «Плавучая станица», пронизанном родственным леоновскому заботливым отношением к природе. Близка творчеству Закруткина и столь сильно звучащая у Леонида Леонова тема исторической памяти, его тяготение к обобщающим образам-символам. Ряд мотивов сближает с Леонидом Леоновым и военную публицистику Виталия Закруткина, а также его выступления последних десятилетий, посвященные деятельной заботе о природе.

Преподаватель Ю. М. Шульман (Архангельск) в докладе «Леонов и Шергин» заметил, что роман «Океан — море русское» Шергина вышел в 1959 году не без содействия Леонова. Книга получила восторженные отклики в прессе. Близость двух писателей заключается в том, что они создали целую галерею народных национальных характеров. Шергин, опираясь на опыт Леонова, стремился, вникая в старину, не быть в стороне от современности.

Ряд докладов на конференции был связан с проблемой соотнесения творчества Леонова и традиций русской классики XIX века.

Доктор филол. наук В. В. Прозоров (Саратов) прочитал доклад «Л. М. Леонов о диалектике классического и современного в искусстве слова». Как сказал докладчик, Леонов, продолжая традиции русской эстетики, последовательно развивает мысль о литературно-художественной классике как о «лучшем и незабываемом» явлении искусства, способном пережить своё время и своего создателя и остаться в активной читательской памяти потомков. Классики прошедших времен являются реальными участниками общественно-литературного движения позднейших эпох.

«Конкретность гуманизма. (К проблеме «Л. Леонов и Ф. Достоевский»)» — такова была тема доклада доктора филол. наук И. Т. Крука (Киев). По его мнению, Леонов активно выдвигает мотив служения будущему через служение детям. С огромной силой гуманизм Леонова проявился в годы Великой Отечественной войны, и с наивысшей степенью эмоционального накала там, где он говорит о трагедии детей. В значительной степени Леонов использует художественный арсенал Достоевского — предельную экспрессивность, психологический надрыв в изображении трагедии ребенка. Тревогу за всех детей планеты Леонов выразил в гениальной формуле «Все дети мира плачут на одном языке», впервые прозвучавшей в 1942 году в письме «Неизвестному американскому другу» и повторенной в «Русском лесе».

В докладе канд. филол. наук Е. Г. Елиной (Саратов) «Порфирий Головлев и Александр Грацианский» на примере сопоставления двух персонажей доказывается мысль о необходимости изучения преемственных связей Салтыкова-Щедрина и Леонова. Созданные в недрах различных художественных структур, Головлев и Грацианский не схожи по своим идейно-эстетическим функциям. Вместе с тем очевидны общие тенденции писателей в подходе к изображению художественного типа пустослова, предателя и лицемера.

В своем выступлении, озаглавленном «Традиции Достоевского в драматургии Л. Леонова», канд. филол. наук Е. В. Тюхова (Орел) указала, что монография Л. Финка не решила важных проблем драматургии Леонова. В частности, не совсем точна мысль автора книги о том, что наследование традиций Достоевского — причина творческих просчетов Леонова. Герой Леонова — человек идеи, философ, историк, а не просто материализация идеи. Современные исследователи не учитывают теории символа, хотя символ и аллегория явления не синонимические. Мы мало говорим о психологизме драматургии Леонова. Вообще уровень изучения традиций Достоевского здесь пока ниже, чем в приложении к другим пластам творчества писателя.

Ряд выступлений был посвящен проблемам изучения поэтики Леонова.

С докладом «Образы-понятия Л. Леонова и их место в современной художественной системе» выступила канд. филол. наук А. М. Старцева (Ташкент). Она отметила большую значимость в произведениях Леонова проблемы ценностной ориентации личности, а также понятий несмываемого греха, кощунства. В семантике различных слов с родовым значением «связь» Леонов использует весь спектр их значения. Сюжет у Леонова всегда без иллюзий и звучит как предупреждение.

Канд. филол. наук Н. И. Зайцев (Донецк) представил доклад «Гуманистическая космогония Леонида Леонова как поэтическая система». Все художественные компоненты этой системы существуют и органично взаимодействуют на различных композиционных уровнях произведений писателя, восходящих к высшему проявлению его творческого мышления — философско-эстетической концепции «гуманистической космогонии». Писатель расширяет пространственно-осязаемую связь «народ—родина» до всевременной духовной субстанции таких «координат», как историческая память народа, единство человека с природой, всемирная культура, коммунистическая цивилизация, выступающая в совершенной форме единства материальной плоти и духовной жизни людей.

В докладе канд. филол. наук В. И. Хрулева (Уфа) ирония в прозе Леонова рассматривается как инструмент интеллектуального мышления писателя. В произведениях Леонова выявляются три типа иронии: а) «ирония истории», б) ирония как принцип сюжетно-композиционного построения, в) ирония как стилистический прием повествования. С по-

lib.pushkinskijdom.ru

мощью иронии писатель утверждает личную ответственность человека перед историей и временем.

В сообщении канд. филол. наук В. В. Химич (Свердловск) говорится об иронии как одной из важнейших форм непрямого раскрытия ценностных представлений автора. Ирония выступает в системе средств социального разоблачения — как «ирония истории» (объективная ирония) и как ирония отдельной человеческой судьбы. В сообщении анализируются конкретные структурные формы проявления иронии на уровне автора и героев.

Выступление научн. сотр. Й. Станишича (Ленинград) было посвящено восприятию творчества Леонова в Югославии. Впервые имя Леонова было упомянуто в Югославии в 1926 году, в 1931 году был опубликован самый первый перевод «Барсуков». Во время войны в партизанской прессе печатались некоторые произведения Леонова. Первой, сыгранной в освобожденном Белграде пьесой было «Нашествие», переведенное Р. Зоговичем. Специальное внимание в докладе уделено югославским русистам. Глубиной эстетической разработки особенно отличаются труды М. Бабовича, С. Пенчича и др. Леонов два раза был в Югославии, беседовал с писателями, дал несколько интервью, которые советским литературоведением не рассматривались. Среди них Й. Станишич наиболее подробно остановился на беседе Леонова с Ч. Кисичем и на очерке Д. Чосича, посвященном его встрече с писателем в Москве в 1954 году. Докладчик коснулся и влияния Л. Леонова на югославскую прозу.

Авторы ряда докладов затронули тему «Л. Леонов и советская многонациональная литература».

Канд. филол. наук Р. Н. Порман (Уфа) в докладе «Л. Леонов и литература народов СССР. Формирование общесоветских литературно-художественных традиций» заметил, что тема эта только начинает разрабатываться в леоноведении. Формирование общесоветских литературно-художественных традиций идет на основе взаимодействия национального опыта, лучших традиций русской классической и мировой литературы.

В сообщении «Л. Леонов и современная многонациональная драматургия» канд. филол. наук Л. М. Борисовой (Симферополь) рассматривается связь театра Леонова с идейно-художественными поисками драматургии 70—80-х годов, творчества И. Друцэ, А. Салынского, А. Вампилова. В докладе подчеркивается жизненность леоновского начала, которое помогает современной драматургии преодолевать нравственно-философскую ограниченность, возвышает ее идейно-художественный уровень.

Тема выступления канд. филол. наук А. А. Газизовой (Армавир) — «Леоновская концепция народного характера и многонациональная проза». Как заметила докладчица, проблема народного характера в переустраивающемся мире позволяет обнаружить типологическую общность систем художественного мышления Л. Леонова и ряда писателей современной советской многонациональной литературы — Ч. Айтматова, В. Распутина, Н. Думбадзе, Г. Матевосяна, И. Друцэ, М. Слуцкиса. Выявление типологической общности «модели» народного характера, воссоздаваемой в современной советской философской прозе, позволяет осмыслить факты и закономерности формирования общесоветских литературно-художественных традиций под воздействием открытий Л. Леонова.

В докладе «Леонид Леонов в советской ориенталистике» канд. филол. наук Н. П. Малахов (Ташкент) отметил, что весомость леоновской проблематики может быть отмечена на всех этапах развития советской литературы и в самых разных аспектах: в оригинальности видения восточных событий и характеров, в силе леоновских аналогий, доскональном знании материала, в языковой яркости и поразительной точности восточного колорита. Для Леонова характерно эстетическое освоение всего Востока, а не только его «стилей». Автор анализирует отображение Леоновым восточной проблематики в рассказах 20-х годов и романе «Барсуки». Он высказывает предположение, что история мужика Чадаева в «Бродяге» представляет собою иронико-пародийный трактат о П. Я. Чаадаеве.

В докладе Б. И. Симоновой-Гулиевой «Леонов и Азербайджан» освещена история «вживания» идей выдающегося советского писателя в духовную, социально-политическую, культурную жизнь Советского Азербайджана. Автор рассказала об обращении азербайджанского театра к леоновской драматургии, о восприятии публицистики писателя в республике, о творческих замыслах Леонова, связанных с его интересом к Баку, о растущем в Азербайджане внимании к художественному миру Леонова.

В докладе «Леонов и традиции восточной образности» канд. филол. наук Г. Г. Исаев (Душанбе) указал, что в 20-е годы Восток воссоздавался Леоновым не по личным впечатлениям. Это Восток Библии («Уход Хама»), Корана и монгольских летописей («Туатамур»), персидско-таджикской поэзии («Халиль»). В 30-е годы Леонов стремится изучать и отражать жизнь Востока самым непосредственным образом («Саранча»). В романе «Дорога на Океан» поиски Леонова привели к блестящему разрешению проблемы инонационального характера. Опыт Леонова свидетельствует, что за увлечением экзотикой, орнаментализмом должен последовать углубленный социально-психологический анализ непосредственно восточной действитель-

lib.pushkinskijdom.ru

ности, более сложный синтез восточных и европейских принципов изображения человека.

Тема выступления канд. филол. наук С. И. Кузьменко (Вильнюс) — «Леонид Леонов и литовская литература». Докладчица отметила, что под влиянием леоновской «Соти» складывалась художественная концепция романа М. Слуцкиса «Лестница в небо». Восприняв леоновскую традицию изображения мира через исследование характера и душевных состояний личности, литовский романист наследует и ведущую проблему творчества Леонова — проблему культуры. В литовской романистике 70—80-х годов значительное место занял роман-предостережение, соотносимый с такими произведениями Леонова, как «Вор», «Мироздание по Дымкову», «Последняя прогулка». В этом качестве могут быть рассмотрены и романы М. Слуцкиса «На исходе дня» и «Поездка в горы и обратно».

Сообщение канд. филол. наук С. Е. Ивановой (Рига) касалось изучения восприятия русской советской литературы (на примере творчества Леонова) в Латвии. Знакомство писателей Латвии с творчеством Леонова началось еще в 1925 году. До 1934 года в Латвии 12 раз публиковались произведения Леонова и столько же раз о нем высказывалась критика. Пик интереса к творчеству писателя приходится на 70—80-е годы. Можно ощутить влияние Л. Леонова на творчество таких талантливых латышских писателей, как В. Лам, Р. Эзер, М. Заринь.

Подвел итоги конференции и коснулся перспектив леоноведенья доктор филол. наук В. А. Ковалев. Он сказал, что успехи леоноведенья налицо (вышло свыше тридцати сборников и монографий), но многое еще предстоит сделать: ведь до сих пор не освещен в цельном исследовании творческий путь писателя, почти нет работ о связях творчества Леонова с «внелитературным рядом» — с движением общественной мысли, науки, полемиками и т. д. Надо открыть читателям все мыслительные и образные богатства творчества Леонова. Все великое в искусстве раскрывается во всей полноте постепенно и неуклонно...

Д. А. Благов

СОВЕТСКО-ФРАНЦУЗСКИЙ КОЛЛОКВИУМ «ДИДРО И РОССИЯ»

30 июля 1984 года все прогрессивное человечество отметило двухсотлетие со дня смерти великого французского просветителя, «глубокомысленнейшего из всех энциклопедистов» (по словам А. И. Герцена), философа и писателя Дени Дидро.

Во Франции эта юбилейная дата была ознаменована множеством разнообразных мероприятий — конференций, коллоквиумов, заседаний, выставок, концертов, театральных спектаклей — в Париже, на родине Дидро в Лангре и в других городах. С 4 по 11 июля в Париже, Реймсе и Лангре состоялся также — под эгидой ЮНЕСКО — международный коллоквиум, в котором приняли участие ученые ряда стран.

На протяжении «года Дидро» более десяти коллоквиумов было проведено и за пределами Франции — в ФРГ, Австрии, Великобритании, США, Бразилии, Тунисе и т. д. Важное место среди этих мероприятий занял советско-французский коллоквиум «Дидро и Россия», проходивший с 7 по 12 июня 1984 года в Ленинграде. Его устроителями были с французской стороны Национальный комитет по празднованию юбилея Дидро, с советской — три института Академии наук СССР: Институт русской литературы (Пушкинский Дом), Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Институт всеобщей истории. Непосредственным организатором ленинградского коллоквиума явился Пушкинский Дом, в Большом конференц-зале которого состоялись все шесть его заседаний. Французскую науку представляли Ж. Варлоо, П. Верньер, Р. Деснe, Ж. Дюлак, Ф. Петизон, Р. Помо, Ш. Порсе, А.-М. и Ж. Шуйе; советскую — Л. Л. Альбина, Ю. Б. Виппер, Т. П. Воронова, П. Р. Заборов, А. Н. Иезуитов, Г. С. Кучеренко, А. Д. Михайлов, Г. Н. Моисеева, М. В. Разумовская, А. В. Семенова, Г. М. Фридлендер.

Во вступительном слове директор Института русской литературы, председатель оргкомитета коллоквиума доктор филол. наук А. Н. Иезуитов отметил большое значение юбилея великого просветителя, энциклопедиста в самом высоком и точном смысле этого слова, внесшего весомый и неповторимый вклад во многие области человеческого знания и мировой культуры. Дидро, заявил он, поистине бессмертен, ибо никогда не кончится в истории человечества, пока будет существовать само человечество, эпоха Просвещения. Ведь человечество всегда будет стремиться к свету знания, истинной гуманности и нравственности, к миру и счастью на земле, взаимопониманию и дружбе народов и всегда будет непримиримым противником мракобесия и деспотизма, человеконенавистничества и разоб-

lib.pushkinskijdom.ru

щенности людей, рабства и эгоизма, безудержного накопительства и безграничного собственничества. А. Н. Иезуитов подчеркнул близость идейного наследия Дидро нашему времени и его непреходящую актуальность, после чего кратко охарактеризовал связи философа с Россией, его интерес к современной ему русской действительности, его воздействие на передовую русскую культуру, органической частью которой он стал. В заключение А. Н. Иезуитов приветствовал участников коллоквиума и выразил уверенность в том, что он будет способствовать укреплению и развитию научных, общественно-политических и культурных контактов, духу взаимопонимания между двумя странами.

Затем от имени Французского и Международного обществ по изучению XVIII века к присутствующим обратился Ролан Десне. Он отметил важность этого начинания, выразил признательность Академии наук СССР, поддержавшей французскую инициативу и сделавшей все для того, чтобы встреча стала возможной и прошла в наилучших условиях, пожелал ее участникам успеха в работе.

Большая часть французских докладов была посвящена отношению Дидро к России, нашедшему выражение главным образом в его «Записках для Екатерины II» и некоторых других сочинениях 1770-х годов.

Осветить эту проблему в целом на основе всех выявленных до сих пор материалов попытался Поль Верньер (Парижский ун-т IV) в докладе «Дидро и русская действительность». Признавая ограниченность личного опыта французского просветителя, докладчик отметил, что значение непосредственного знакомства философа с Россией было тем не менее весьма велико для его жизни и деятельности. Дидро, по мнению Верньера, не смог до конца понять тот мир, с которым он соприкоснулся, и убедить Екатерину II в необходимости существенных преобразований в ее империи. Однако благодаря путешествию в Россию Дидро уяснил для себя опасность и вред иллюзий, порождаемых просвещенным абсолютизмом, и его историческое будущее.

В докладе «Вольтер и Дидро перед русской действительностью» Рене Помо (Парижский ун-т IV) сопоставил отношение к России этих двух мыслителей. Оба они, по мнению Помо, обнаруживали несомненное сходство точек зрения, предсказывая России великое будущее, но в равной мере и заблуждались относительно конкретных условий и реальных средств осуществления в этой стране просветительского идеала.

Жорж Дюлак (ун-т Монпелье) в докладе «Дидро в Петербурге: несколько приемов рискованной политической речи» сделал попытку прояснить тактику Дидро в его беседах с Екатериной II, тактику, собственно и сделавшую возможным этот длительный и столь трудный для него диалог. Опасаясь вызвать раздражение и даже гнев своей собеседницы, Дидро проявлял большую осторожность в выборе тем и слов, равно как и в освещении фактов. Так, слова «рабство» и «раб» вообще не встречаются в тексте его бесед, хотя проблема эта глубоко волновала философа и он не упускал случая ее затронуть. По мысли докладчика, «Записки для Екатерины II», при всей их кажущейся наивности, свидетельствуют о том, что Дидро понимал политическую рискованность для себя этого диалога и старался предусмотреть скрытые опасности, которые его могли ожидать в случае идеологического конфликта с императрицей.

Жак Шуйе (Парижский ун-т III) обратил в своем докладе внимание на метафору «общественное тело» в «Замечаниях на „Наказ“». В широком употреблении таких слов, как «тело», «голова», а также «связь», «сцепление», «соединять», докладчик увидел некое образное выражение мысли, характерной для политической философии эпохи: «Государство — это тело, все части которого связаны между собой». По наблюдению Ж. Шуйе, формула эта служила, между прочим, для доказательства того, что свобода граждан должна иметь пределы и, с другой стороны, что личная воля монарха должна быть ограничена; в противном случае равновесие отдельных частей «общественного тела» нарушалось, и нормальная его деятельность прекращалась.

В докладе Шарля Порсе (Парижский ун-т IV) был тщательно проанализирован «План университета или школы публичного преподавания всех наук для Российского правительства», написанный Дидро вскоре после возвращения из России на родину. Как показал докладчик, «План» явился конкретным применением просветительских идей о воспитании и образовании; от первых до последних строк проникнутый духом Энциклопедии, он представлял собой сочинение в высшей степени оригинальное и смелое. Не случайно Екатерина II, по заказу которой «План» был составлен, его не приняла.

Ряд докладов был посвящен личным контактам Дидро с деятелями русской культуры.

Доктор филол. наук Г. Н. Моисеева (Ленинград) осветила в своем докладе отношения Дидро и кн. Е. Р. Дашковой, продолжавшиеся с конца 1760-х до начала 1780-х годов. На основе сохранившихся писем Дидро и мемуаров Дашковой, а также некоторых свидетельств современников Г. Н. Моисеева воссоздала историю их знакомства, содержание бесед, характер общения. Мудрые уроки, которыми обогатил Дашкову Дидро, сказались в ее замечательной деятельности во главе двух академий — в исследовательских достижениях Российской академии и Академии наук конца XVIII века, в умении Дашковой при формировании

lib.pushkinskijdom.ru

отечественной науки опираться на передовую демократическую интеллигенцию, в понимании ею главных задач этой науки.

Доктор истор. наук Г. С. Кучеренко (Москва) с большой обстоятельностью проследил многолетние связи Дидро и кн. Д. А. Голицына, видного русского дипломата и ученого. Постоянное общение с французским мыслителем оказало на Д. А. Голицына глубокое влияние, проявившееся, в частности, и в его отношении к крепостному праву. С другой стороны, Д. А. Голицын способствовал интересу Дидро к русской действительности и принимал близкое участие в подготовке его путешествия в Россию. Докладчик отметил осложнения, возникшие между ними еще накануне этого путешествия и затем усилившиеся главным образом в связи с нараставшим расхождением их общественно-политических взглядов. Сочинения Дидро, созданные во время и после пребывания в Петербурге, свидетельствуют о его настойчивых попытках переосмыслить устоявшиеся представления века Просвещения о естественном праве и равенстве, разумно организованном и разумно управляемом обществе, просвещенном абсолютизме и монархе-философе, о мирных и постепенных социальных преобразованиях. Дидро все более и более проникался идеями народного суверенитета и допустимости революции как крайнего средства борьбы с деспотизмом. Между тем подобная тенденция была чужда Д. А. Голицыну, который не избежал общего поправения российского и европейского дворянства в 70-х годах XVIII века.

В докладе Анн-Мари Шуйе (Национальный институт французского языка, Сен-Клу) «Просветители и антипросветители при дворе Екатерины II во время пребывания Дидро» было подробно охарактеризовано отношение к Дидро в русской придворной среде, где наряду с его горячими почитателями и друзьями существовали люди, встретившие его сдержанно и даже с откровенной неприязнью. Именно так проявило себя окружение наследника престола Павла Петровича, который не мог простить философу его атеизма. Известную роль в усилении подобных настроений сыграла близкая Павлу позиция Фридриха II и прусского двора.

Д. А. Лебит (Ленинград) в своем выступлении подчеркнул роль Дидро в судьбе творца знаменитого памятника Петру I — Э.-М. Фальконе. Так, восторженный отзыв Дидро о большой модели памятника, по всей вероятности, способствовал осуществлению замысла Фальконе в один из критических периодов создания этого шедевра монументального искусства.

Несколько докладов, по преимуществу советских исследователей, было посвящено восприятию творчества Дидро в России.

Доктор филол. наук П. Р. Заборов (Ленинград) проследил бытование на русской почве драматургии Дидро и осмыслил это явление в свете русских общественно-эстетических исканий во второй половине XVIII века. Как показал докладчик, интерес к комедиям Дидро «Побочный сын» и «Отец семейства» возник в России в атмосфере борьбы за «серьезную» драматургию, борьбы, целью которой был отказ от «увеселения» зрителя во имя «поправления нравов». Изучение всех дошедших до нас переводов, их переизданий и сведений об их сценическом воплощении привело докладчика к выводу о весьма интенсивном усвоении в России второй половины XVIII века драматических опытов великого просветителя и пристальном внимании демократически мыслящих русских людей к его реформаторским идеям.

Тема эта была затронута также в выступлении канд. филол. наук Ю. В. Стенника (Ленинград). Он, в частности, напомнил о том, что предложенный Дидро в «Беседах о „Побочном сыне“» драматический сюжет («жизнь судьи») был в 1774 году реализован его видным последователем Луи-Себастьеном Мерсье в пьесе «Судья», получившей широкую известность в России.

О русской культуре XVIII века шла речь и в докладе Флоранс Петизон (Реймс), которая отметила близость воззрений Дидро и Руссо на музыкальный театр и вообще на музыкальное искусство и ряд тенденций в русской музыкальной жизни. Свою точку зрения она проиллюстрировала обстоятельным разбором двух сочинений Евстигнея Фомина — комической оперы «Мельник — колдун, обманщик и сват» и мелодрамы «Орфей».

Канд. истор. наук А. В. Семенова (Москва) выступила с докладом «Д. Дидро и декабристы». По ее наблюдениям, Дидро, как и другие энциклопедисты, во многом способствовал формированию общественно-политических взглядов будущих декабристов. Труды Дидро входили в состав их библиотек, а его высказывания неоднократно цитировались ими в переписке и дневниках. Наследие Дидро усваивалось первыми русскими революционерами применительно к конкретным задачам освободительного движения. Так, идеи народного суверенитета, торжества разума, примата закона, ярко отразившиеся в статьях Энциклопедии, пронизывают конституцию Н. Муравьева и «Русскую Правду» Пестеля.

В докладе канд. филол. наук М. В. Разумовской (Ленинград) было указано на ряд не замеченных ранее реминисценций из Дидро у Достоевского, пополнивших наши сведения о знакомстве русского писателя с творчеством французского просветителя.

Жан Варлоо (Парижский ун-т IV) в докладе «Ленин и Дидро о материализме» всесторонне осветил «встречу» В. И. Ленина с Дидро в книге «Материализм и эмпириокритицизм». Речь шла

lib.pushkinskijdom.ru

по преимуществу о пространной цитате из «Сна д'Аламбера» в главе «Вместо введения» ленинского труда, носящей наименование «Как некоторые „марксисты" опровергали материализм в 1908 году и некоторые идеалисты в 1710 году». Докладчик определил источник текста, внимательно изучил все особенности и мельчайшие оттенки перевода, сделанного Лениным, а также объяснил причину самого его обращения к Дидро. Ж. Варлоо отметил глубокое постижение В. И. Лениным мысли «главы энциклопедистов», «вплотную» подошедшего «к взгляду современного материализма».

Теме «Дидро и советская культура» было посвящено выступление доктора филол. наук Г. М. Фридлендера. Дидро, сказал он, принадлежал к числу тех великих умов, которые никогда не стояли на месте, постоянно двигались вперед. Не случайно многие величайшие философские и художественные произведения Дидро были напечатаны и привлекли к себе широкое внимание лишь после смерти автора: ему было тесно в границах своей эпохи. И исторически закономерно, что интерес к Дидро в XIX—XX веках разделяли Гете и Гегель, Пушкин, Тургенев, Достоевский, Лев Толстой, его наследие высоко ценили и пропагандировали Герцен, Чернышевский, Лавров, Писарев, Плеханов, его поклонниками были Маркс, Ленин, Луначарский. В «Материализме и эмпириокритицизме» Ленин отнес Дидро к числу «великих материалистов». Ленинская оценка Дидро сыграла определяющую роль для советской науки, которая, начиная с 20-х годов, постоянно обращалась к изучению Дидро. Этапное значение в истории издания наследия Дидро в СССР имел выпуск в 1935—1947 годах десятитомного собрания его сочинений. «Монахиня», «Племянник Рамо», «Жак-фаталист» прочно вошли в число любимых произведений советского читателя, изданы в составе «Библиотеки всемирной литературы». Интенсивно изучаются в СССР взгляды Дидро-философа, атеиста, борца с церковью, социолога, эстетика. Эта работа ведется не только в Москве и Ленинграде, но и в Тбилиси, Ереване, Баку. Она носит поистине коллективный характер.

Вклад советских ученых в изучение разнообразных связей Дидро с Россией обстоятельно охарактеризовал доктор филол. наук А. Д. Михайлов (Москва). Докладчик коснулся и достижений в этой области зарубежных, прежде всего французских, специалистов. А. Д. Михайлов наметил перспективы дальнейших исследований и архивных разысканий, которые, по его мнению, могут привести к значительным результатам в изучении творческого наследия Дидро.

Наконец, в трех докладах получила освещение судьба рукописного собрания и личной библиотеки Дидро. Канд. истор. наук Т. П. Воронова (Ленинград) суммировала сведения об истории фонда Дидро в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина и его изучении. Ролан Десне (Реймский ун-т) привел исчерпывающую сводку французских откликов на приобретение библиотеки Дидро Екатериной II, сосредоточив свое внимание на двух стихотворных посланиях — «Послании к Екатерине II, российской императрице» Кл.-Ж. Дора и «Послании к г-ну Дидро» П. Лежье. Канд. истор. наук Л. Л. Альбина (Ленинград) рассказала о поисках в иностранном фонде Государственной Публичной библиотеки книг из библиотеки Дидро, не сохранившейся как единое собрание, и сообщила о некоторых находках последних лет.

В развернутом итоговом докладе член-корр. АН СССР Ю. Б. Виппер подробно проанализировал ход работы коллоквиума и обобщил его результаты. Он отметил то новое, что доклады внесли в изучение основных трудов великого просветителя, написанных после его поездки в Петербург, его многообразных русских связей, в процесс восприятия его творческого наследия русской общественной и художественной мыслью XVIII—XX веков и советским литературоведением, а также в знакомство с пополнениями рукописного фонда Дидро в Государственной Публичной библиотеке и попытками идентификации книг, входивших некогда в библиотеку создателя Энциклопедии. Вместе с тем Ю. Б. Виппер выделил те вопросы, которые, как показали доклады, требуют дальнейшего углубленного исследования. Основной итог коллоквиума, подчеркнул он, заключается в следующем: русская культура столь глубоко освоила и осмыслила духовное наследие Дидро, что пристальное изучение этого восприятия в сильнейшей мере способствует лучшему постижению самого Дидро, своеобразия его личности, его выдающегося, можно сказать, исключительного места в истории западноевропейского Просвещения.

В заключение от имени французской делегации выступил Шарль Порсе, который отметил, в свою очередь, большое научное значение коллоквиума, высказал ряд пожеланий и конкретных предложений, а также выразил надежду на продолжение подобного сотрудничества в дальнейшем.

К открытию коллоквиума Рукописный отдел, музей и библиотека Пушкинского Дома подготовили выставку, на которой были представлены письма Дидро и его современников, различные изобразительные материалы, русские издания сочинений Дидро и посвященная ему научная литература.

И. Р. Заборов

lib.pushkinskijdom.ru

XIV БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

Конференция проходила 13—14 сентября и была приурочена к 150-летию последнего приезда Пушкина в Болдино. Прямо или косвенно 1834 год фигурировал во многих выступлениях, но в целом прочитанные доклады дают представление о широком круге актуальных проблем и методов современного пушкиноведения.

Прежде всего можно выделить ряд интересных попыток на разном материале по-новому охарактеризовать основные особенности художественного миросозерцания Пушкина.

Проблема «игрового поведения» и его границ в пушкинском творчестве 1830-х годов была рассмотрена в докладе В. Е. Хализева (Москва). Разграничение «первично-жизненной» и игровой сфер, противопоставление «жизнетворческой», или «серьезной», установки героя и «игровой» установки автора (особенно в связи с «Евгением Онегиным») привели к выводу об активизации этических критериев у позднего Пушкина. Здесь, по мнению докладчика, «и беспечные игроки, и серьезно-мрачные жизнетворцы равно принижены перед императивами совести». И. Л. Альми (Владимир) начала свое выступление полемикой против традиции «негативных» (с точки зрения художественных открытий послепушкинской литературы) определений своеобразия пушкинской характерологии. Позитивное ее понимание, как полагает докладчик, должно исходить из представления о том, что в рамках заданного, социально-исторически обусловленного и предопределенного облика героя сохраняется возможность многообразных, непредсказуемых и значительно выходящих за эти пределы человеческих проявлений. Доклад В. И. Тюпы (Кемерово) «Проблема „уединенного“ сознания в лирике А. С. Пушкина» содержал оригинальные наблюдения над случаями различного изображения и оценки «уединенности» как жизненной позиции лирического субъекта или персонажа в связи с разграничением «монологически замкнутого» самоутверждения и «диалогически открытой» самобытности. Все три выступления свидетельствуют о том, что интерес к гуманистической этике остается важнейшим источником и условием постижения особенностей художественной формы произведений Пушкина. Доклад В. А. Грехнева (Горький) о композиционных принципах антологической лирики Пушкина был единственным примером изучения закономерностей творчества писателя на основе не только проблемно-тематической, но и жанровой общности различных произведений

Вторую группу составляют выступления, посвященные анализу и интерпретации отдельных произведений Пушкина. Среди них особое место заняли доклады о романе «Евгений Онегин».

В. А. Викторович (Коломна) охарактеризовал тип художественного единства пушкинского романа как синтез классического и романтического принципов. С. А. Фомичев (Ленинград) ознакомил слушателей с фрагментом большой работы о двух редакциях последней главы этого произведения, предложив, в частности, расшифровку некоторых авторских помет. Н. Д. Тамарченко (Кемерово) предпринял попытку выявить семантическую однородность и логическую последовательность всех мотивов, составляющих сюжет сна Татьяны, и на этой основе заново решить вопрос о литературных источниках, через которые мог быть воспринят Пушкиным данный вариант композиционной схемы волшебной сказки. Н. И. Михайлова (Москва) определила различные случаи и формы включения в роман жанра эпитафии и привела ряд параллелей к соответствующим фрагментам текста из современных Пушкину ораторских выступлений в том же жанре. Ю. М. Никишов (Калинин) рассмотрел традиционный вопрос о противоречиях в тексте романа, расширив диапазон наблюдений над ним с этой точки зрения. Н. Г. Федосеенко (Ленинград) провела детальный сопоставительный анализ «Евгения Онегина» и «Кавказского пленника», стремясь определить и объяснить как черты сходства основных сюжетных ситуаций, так и существенные различия в их содержании и соотношении друг с другом, а также в образе и функциях повествователя или условного автора в художественных системах реалистического романа и романтической поэмы.

Из других произведений Пушкина специально рассматривались «Домик в Коломне» — в докладе Л. Л. Бельской (Алма-Ата) о стихе поэмы (кстати, единственном стиховедческом выступлении на конференции), «Руслан и Людмила» — в докладе Д. И. Белкина (Горький) об ориентальных мотивах в поэме. К числу таковых был отнесен, в частности, древний эпопейный мотив похищения жены. А. В. Кулагин (Ленинград) и О. Л. Довгий (Тула) посвятили свою работу сравнению стихотворения «Пью за здравие Мери» не только с его источником у Барри Корнуола, но и со стихотворениями Бернса, послужившими, в свою очередь, источниками последнего. Это позволило увидеть сложную семантику пушкинского шедевра, воплотившего утверждение жизни на грани небытия. С. Н. Бройтман в докладе «„Бесы“ Пушкина в свете исторической поэтики» проанализировал жанровую структуру стихотворения, обнаружив в ней черты поэтики баллады, и его стилистический строй в связи с соотношением двух субъектов изображения.

Доклады Л. И. Вольперт (Тарту) и Н. Н. Тарховой (Москва) строились на сопоставлении разных художественных систем. В первом из них речь шла о теме безумия у Пушкина и Стендаля, во вто-

lib.pushkinskijdom.ru

ром — о преемственной связи драматургических принципов Чехова и Пушкина.

В особую группу можно объединить доклады, главная задача которых состояла в филологическом и историческом комментировании пушкинских текстов. Сюда относится точный по наблюдениям и изящно выполненный этюд В. С. Листова «А. С. Пушкин над страницами истории Петра I», в котором нарушения исторической достоверности в произведениях писателя были изучены в связи с проблемой творческого использования им детских воспоминаний; здесь же следует назвать два доклада о дневнике Пушкина — Н. Е. Мясоедовой (Рига) и Г. В. Краснова (Коломна).

Совершенно уникальным по своей проблематике оказалось выступление О. Д. Есиповой (Саратов). Анализ пьесы М. Булгакова о Пушкине был подчинен задаче выявления художественных функций приема отсутствия главного героя и привел к убедительной интерпретации его смысла.

В остальных докладах рассматривались вопросы биографии Пушкина — С. Л. Абрамович (Ленинград), сообщались результаты изучения пушкинских рукописей 1834 года — Р. Е. Теребенина (Ленинград), а также итоги работы над архивными источниками по истории Болдина — Н. Ф. Филатов (Горький) и Н. И. Куприянова (Горький).

Н. Г.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

С большим опозданием я обнаружил в вашем журнале статью В. А. Ковалева «Движение критической мысли» (1984, № 1) и только поэтому реагирую на эту статью также с опозданием. Выступление В. А. Ковалева оставить без ответа я не могу, так как оно удивляет и бранным тоном, и измышлениями, и передержками. Сам В. А. Ковалев пишет: «Нельзя бросать упреки и обвинения, повисающие в воздухе, но все-таки оставляющие соответствующие негативные впечатления у читателя». Совершенно согласен с этим утверждением и поэтому разрешаю себе задать два вопроса:

1) на чем основано приписанное мне В. А. Ковалевым следующее утверждение: «В годы Великой Отечественной войны Леонов сначала совершает разного рода ошибки, но затем их преодолевает». Прошу членов редколлегии прочесть в «Уроках Леонида Леонова» главу «Война и советский оптимизм» и проверить, имеются ли там хоть какие-то минимальные основания для такого обвинения. Утверждаю, что это чистый вымысел — нет в этой главе *ни одного слова* о преодолении Леоновым ранее совершенных ошибок;

2) еще более странно, оскорбительно и фантасмагорически звучит следующая фраза: «В таком виде предстает у Финка писатель: немощный мыслью, мучительно медленно продвигающийся к прозрению, к истине».

«Немощный мыслью» — разве позволительно бросать такие обвинения в адрес человека, затратившего двадцать лет на изучение творчества Леонова, опубликовавшего больше 60 авторских листов во имя доказательства *гениальности* леоновской мысли. Первая фраза моей книги звучит так: «Леонид Леонов — один из тех русских писателей, кому советская литература обязана своим мировым признанием». Надеюсь, что этот тезис хоть в какой-то степени мне удалось доказать. Что же касается *мучительности* пути, то подобной оценки я нигде не употребляю, а вот смысл пути Л. М. Леонова стараюсь раскрыть. И в этом отношении следую за самим Леонидом Леоновым, однажды сказавшим: «Овладение мировоззрением проходит красной нитью через все мое творчество. Там вы найдете ее извилины и перебои, промахи и ошибки, поскольку в самом творчестве росло мое собственное самосознание».[1]

Кстати, В. А. Ковалев в своей книге «Творчество Леонида Леонова» писал следующее: «Леонов принадлежит к тем советским писателям старшего поколения, которые, приняв революцию и поняв основной смысл совершившегося великого переворота, не сразу смогли перейти на позиции марксизма, проникнуться пониманием процессов социалистического строительства в стране, не сразу преодолели инерцию некоторых старых, мелкобуржуазных представлений об отношении личности к обществу, литературы к революционной борьбе и т. д.».[2]

Вообще, В. А. Ковалев, критикуя отдельные положения моих книг, проявляет удивительную забывчивость в отношении собственных высказываний, к которым я в основном и сегодня готов присоединиться как к вполне справедливым. Прошу сопоставить следующие мои положения, ныне иронически и грубо осмеянные В. Ковалевым, с тем, что он сам писал раньше.

О раннем творчестве Л. Леонова. У меня: «Мировоззрение Леонова было изначально неустойчиво и противоречиво,

[1] Лит. газ., 1930, 24 сент.

[2] *Ковалев В. А.* Творчество Леонида Леонова. М.; Л., 1962, с. 38—39.

lib.pushkinskijdom.ru

совмещая народолюбие и декадентский индивидуализм, надежды на лучшее будущее и культ страдания, стремление к жизненной достоверности и романтическую веру в „чудные сказки“».[3]

У В. Ковалева: «Первые рассказы Леонова носили печать эстетизма и были по содержанию далеки от современности».[4]

«Стихи Леонова 1916—1918 годов по большей части далеки от жизни, туманны по содержанию, пессимистичны».[5]

«. . .Линия демократической поэзии в юношеском творчестве Леонова не получила развития. В 1916—1917 годы он попадает под влияние декадентской поэзии. В предреволюционные годы молодой поэт был оторван от народа. Его ранние стихи были аполитичны и поэзия утрачивала ясность и определенность содержания».[6]

О романе «Барсуки».

В. Ковалев весьма иронически оценивает мою характеристику мятежа «барсуков» как «сопротивление реакции». «Кто же эти „личности“, эти „реакционеры“, о которых идет речь? Обыкновенные мужики, растерявшиеся перед революционной новью».[7] Однако почему же ирония В. Ковалева не направлена против самого себя, также писавшего: «Автор показывает. . . процесс преодоления реакционных тенденций мелкобуржуазной стихии».[8] Мало того, он разрешал себе и «поучать» Леонова: «В „Барсуках“ выявились и некоторые слабые стороны творческой позиции писателя: нечеткость социального анализа, выразившаяся в недифференцированном подходе к крестьянству, недооценке классового расслоения и классовой борьбы в деревне (внутри враждующих лагерей), усиленное подчеркивание стихийности, „роевого“ характера жизни крестьянства».[9]

Наконец, В. Ковалев решительно осуждает меня за то, что роман «Вор» «рассматривается Л. Финком как выражение „растерянности и подавленности“ писателя в период нэпа, как выражение его скептицизма в отношении перспектив преобразования страны».

Однако — вот его собственные мысли: «В условиях нэпа оживились буржуазные элементы и мещанство. Кое-кому из бывших участников гражданской войны показалось даже, что „погибла революция“, что героическая эпоха сменилась „негероическими“ буднями, ведущими к реставрации старого. В какой-то мере в свое время, в 1921—1922 годах, подобными настроениями был затронут и Леонов, что и нашло отзвук в романе „Вор“ в лиризме обрисовки Митьки Векшина. Роман „Вор“ проникнут тревогой автора за судьбы революции».[10] «Леонова страшила „стихия“ во всех ее проявлениях, особенно собственничества».[11]

«. . .Фокусируя в большом романе исключительно негативное, писатель невольно искажал реальное соотношение сил нового и старого в жизни, преувеличивал мещанскую опасность в городе, силу собственнической стихии в деревне и объективно сближался с неверной, мелкобуржуазной трактовкой периода нэпа как периода отступления революции».[12]

Кстати, пересказывая мою оценку романа «Вор», В. Ковалев разрешает себе совершенно непозволительный прием. Он утверждает, что я однобоко рассматриваю «Вора» «лишь как шаг назад от предшествующего романа».[13] На самом деле в моей книге «Уроки Л. Леонова» сказано: «Однако ошибку делали те критики, которые видели в этом романе только отступление, только возврат к старому. „Вор“, как уже говорилось, в своей проблематике отражал подлинное развитие страны, отражал раздумья художника о необходимости культурной революции. И в этом отношении „Вор“ был шагом, а по слову Горького — даже „прыжком“ вперед».[14]

Есть все-таки разница между «шагом назад» и «прыжком вперед». Как можно извращать так мысль своего оппонента — право, не знаю.

Совершенно спекулятивны утверждения В. Ковалева о том, что в анализе повести «Взятие Великошумска» я игнорирую «героизм русских людей в эпоху Отечественной войны 1812 года и героической обороны Севастополя». Наоборот, следуя за мыслью писателя, я напоминаю о «героических страницах русской истории», о «богатырской силе русского народа», истоки которых «теряются в таежной дымке еще ермаковского костерка».[15] Связывая гибель танкового экипажа с героическим прошлым, живущим в сказках Соболькова и песнях Обрядина, я писал: «. . .смертью Песни и Сказки завершается история Обрядина и Соболькова, раскрывающая высочайшую нравственность и неисчерпаемую мужественную активность русского солдата. Но повесть говорит не только это, повесть четко и ясно несет мысль о том, что рус-

---

[3] Русская литература, 1984, № 1, с. 62.
[4] *Ковалев В.* Творчество Леонида Леонова, с. 4.
[5] Там же, с. 22.
[6] *Ковалев В.* Романы Леонида Леонова. М.; Л., 1954, с. 4.
[7] Русская литература, 1984, № 1, с. 62.
[8] *Ковалев В.* Романы Леонида Леонова, с. 27.
[9] *Ковалев В.* Творчество Леонида Леонова, с. 46.
[10] Там же, с. 49.
[11] Там же.
[12] Там же, с. 50.
[13] Русская литература, 1984, № 1, с. 63.
[14] *Финк Л.* Уроки Леонида Леонова. М., 1973, с. 53.
[15] Там же, с. 177, 182.

lib.pushkinskijdom.ru

ский героический характер сложился в условиях новой, советской жизни и, следовательно, это не только русский, но шире — советский характер, воспитанный Коммунистической партией».[16]

Согласен, что в этом абзаце, наверное, было бы лучше написать «окончательно сложился», но и без этого мысль о преемственности героизма все-таки достаточно ясна. Прокурорский тон моего критика свидетельствует только о заведомом умысле, о стремлении нагромождать обвинения.

Полагаю, что от подобной полемики наша наука ничего не выигрывает, а наоборот, она может вызвать трусливое желание отказаться от подлинного научного изучения текстов и заменить его пустым славословием.

Л. А. Финк

[16] Там же, с. 182.

ОТВЕТ Л. А. ФИНКУ

Письмо Л. А. Финка вызвано статьей, в которой я размышляю о движении критики, о благотворном процессе изживания ею некоторых былых догматических представлений о советской классике 20—30-х годов. Л. Финк, совершенно не касаясь основного содержания статьи, затрагивает лишь частный момент — оценку мною его книг 60—70-х годов, посвященных творчеству Л. Леонова.

С моей оценкой он категорически не согласен. Что ж! Он мог бы вступить со мною в спор в печати, но по этому пути он не пошел. Его больше устроил жанр чрезвычайного «письма в редакцию».

Скажу сразу же, что согласиться с Л. Финком не могу по всем пунктам его письма.

Я отвечаю ему, придерживаясь порядка, в котором следуют замечания в письме.

Л. Финк обвиняет меня в том, что я допускаю «передержки» и пр. Таковых у меня нет. Все высказывания Л. Финка приведены точно, достаточно полно. Не свойственны моей статье и «бранный тон», «грубое осмеяние»: я придерживался обычных в критике тона и стилистики. Что касается «измышлений», то этим словом, приобретающим у Л. Финка действительно бранный характер, он склонен называть логические заключения и выводы, к которым я прихожу, рассматривая его высказывания.

Так обстоит дело с «формой» моей статьи: она не такова, какой хочет ее представить Л. Финк.

Переходя к существу дела, Л. Финк прежде всего называет «чистым вымыслом» мой упрек в его адрес, что в годы войны, в представлении Л. А. Финка, Леонов то и дело совершает ошибки и затем их преодолевает. Нет, это не «чистый вымысел». На с. 64-й своей статьи я привел соответствующие цитаты из книги «Уроки Леонида Леонова», из которых явствует, что в пьесе «Ленушка» (1943) был «налет архаичности и внесоциальной идеализации старины» и только в повести «Взятие Великошумска» (1944) писатель преодолел их.

Другая ошибка Леонова, по Л. Финку, состояла в том, что до создания «Взятия Великошумска» у Леонова не стояло «на первом плане» «утверждение *советского* (курсив Л. Финка, — *В. К.*) патриотизма». Спрашивается, какой же именно патриотизм выражал Леонов в предшествующих произведениях — в своей пьесе «Нашествие» и публицистике военных лет?

Далее. Л. Финк считает несправедливым мой упрек в том, что Леонов представлен в его книге «Уроки Леонида Леонова» «немощным мыслью», «мучительно медленно продвигающимся к прозрению, к истине». Но ведь этот мой вывод подкреплен примерами, цитатами из книг Финка. Финк никак не отреагировал на мои конкретные критические замечания — имею в виду свои возражения по трактовкам романов «Барсуки», «Скутаревский» и пьесы «Провинциальная история». Называя «спекулятивными» мои замечания относительно повести «Взятие Великошумска», Финк в одном случае неопределенно соглашается с тем, что можно было написать «лучше», в другом (о соотношении «Ленушки» и «Взятия Великошумска») — отмалчивается.

Л. Финк уходит от обсуждения наших разногласий по существу, считая удобным для себя переводить разговор в другие планы — то в план общих эмоциональных восклицаний, то в план ссылок на свои заслуги как леоноведа, то в план самооправданий по принципу «сам ты, мой оппонент, был когда-то таков!».

Я не сомневаюсь, что критик, написавший более 60 авт. листов о Леонове и не скупившийся не высокие оценки творчества писателя, заслуживает признания (и я отдаю должное Финку на стр. 62-й своей статьи), но это обстоятельство не в состоянии скрыть существенных недочетов и ошибочных заключений в его работах, о которых я и говорил в своей статье.

Смешно было бы отрицать тот несомненный факт, что в книгах Л. Финка выражено в общем положительное отношение к творчеству советского классика

lib.pushkinskijdom.ru

(еще бы!). Но свои критические повествования о Леонове автор неизменно пронизывает разного рода субъективистскими, неосновательными, «снижающими» оценками тех или иных сторон творчества писателя и главным образом характера и направления эволюции его мировоззрения. Такова уж своеобразная литературная манера Финка!

Основную часть письма Л. Финка составляют сопоставления отдельных моих высказываний, относящихся к 50-м годам, с его высказываниями 60-х и особенно 70-х годов. Они, оказывается, во многом идентичны. Л. Финк не без торжества уличает меня!

Об этом сходстве я, конечно, прекрасно помнил, когда готовил статью «Движение критической мысли». И оправдывать эти свои высказывания не собираюсь. Действительно, я разделял тогда некоторые «традиционные» предубеждения критики 20—50-х годов, хотя в целом в оценке романов Леонова пошел во многом «против течения», и это давно отмечено в нашей критике. В дальнейшем, в 60—70-е годы я основательно уточнил и переработал ряд своих формулировок. Но этого обстоятельства Л. Финк «не замечает». Ибо оно сразу же определило бы резкое расхождение моей позиции и позиции Л. Финка. Различие в том, что в то время как я отошел от некоторых предубеждений в оценке творчества Леонова, которых придерживался в ранних работах, Л. Финк не только повторил их в своей первой книге «Драматургия Леонида Леонова» (1963), но и усугубил спустя десятилетие во второй книге «Уроки Леонида Леонова» (1973), а сейчас, в 1984 году, активно их защищает, находит их «вполне справедливыми» и выражает полную готовность «присоединиться» к ним. В этом суть нашего разногласия. Об этом я и сказал в своей статье «Движение критической мысли». Ныне в своем письме в редакцию Л. Финк как раз и подтвердил резонность моего критического отношения к его работам.

Кстати, напомню забывчивому Л. А. Финку, что одним из первых моих шагов по пути пересмотра устарелых мнений 50-х годов явился обстоятельный, остро критический разбор именно книги Л. А. Финка «Драматургия Леонида Леонова», сделанный мною еще в 1964 году.[1]

Так что мое нынешнее критическое отношение к леоноведческим работам Л. А. Финка ему не в новинку.

Хочу подчеркнуть, что в своей статье я указал лишь на небольшую часть спорных и неправильных мнений Л. Финка в «Уроках Леонида Леонова».

Возьму еще несколько дополнительных выразительных пассажей Финка.

Читаем: «Мы знаем, что Леонову на раннем этапе его творчества отнюдь не были чужды представления о русском мужике как апостоле примирения. . .» [2] Чтобы смысл этого пассажа был вполне ясен, сообщу, что здесь Финк приписывает молодому Леонову мнения реакционного литератора В. Розанова, который в свое время писал: «. . .народ русский проникнут началом именно гармонии, именно примирения» (они приведены в книге самим Л. Финком). Итак, Леонов должен был (в пору становления) порывать с духовным наследием В. Розанова!

В другом месте читаем: «Петрыгин говорит Скутаревскому: „Ты — русский человек. Куда тебе в марксисты“. В этой фразе — отражение целой системы идей, ошибочность и социальный вред которых Леонов *по собственному опыту* (курсив мой, — *В. К.*) отлично осознал и поэтому так энергично выступил против них».[3] Итак, Леонов должен был порывать также с некоей системой идей, отъединявшей национальное, русское от революционного, марксистского. . . Где, когда? . . Что за намеки?

Не буду продолжать этот перечень. Напомню лишь, что серьезные критические замечания сделаны не только мной, но и другими критиками, рецензировавшими в свое время «Уроки Леонида Леонова» (Г. Белой, Л. Ершовым и другими).

Так, Г. Белая, например, писала по поводу навязчивых суждений Финка относительно системы гуманистических взглядов Леонова, истолкованных неточно и однобоко: «Повторение мысли о том, что „разрушение, а следовательно, и страдание, и кровь оказываются исторически неизбежны, неотвратимы“, становится чуть не основным сюжетом книги Л. Финка о Леонове».[4] И еще: «Гуманизм оказался сведен к проблеме „дозволенной крови“, к постоянно варьируемым размышлениям о праве на убийство. . .» [5]

Другой критик, Л. Ершов, заявил о неприятии им общей оценки Л. Финком эволюции Леонова — романиста и драматурга.[6]

С высоким пафосом Л. Финк упрекает меня в том, что я извращаю его оценку романа «Вор»: она-де выражена в его фразе с использованием слов Горького, сказавшего, что в «Воре», в сравнении с «Барсуками», Леонов делает шаг, даже «прыжок» вперед. Фраза-то такая в книге есть, да не вяжется она со всем содержанием раздела о «Воре», который заполнен заключениями самого негативнейшего свойства. Выпишу несколько из них: «. . .роман обнаруживает противоречия, раздвоенность, сомнения в сознании самого Леонова» (а не только героев ро-

[1] См.: *Ковалев В. А.* Леонид Леонов. Семинарий. Пособие для студентов. М.; Л., 1964, с. 51—52.

[2] *Финк Л. А.* Уроки Леонида Леонова. М., 1973, с. 167.

[3] Там же.

[4] Вопросы литературы, 1973, № 11, с. 230—231.

[5] Там же, с. 230.

[6] Наш современник, 1974, № 6, с. 166—167.

lib.pushkinskijdom.ru

мана, — *В. К.*).[7] «. . .Леонов не сумел предугадать перспективу движения страны». Роман «Вор» «в какой-то степени их (т. е. переживания Леонова — «растерянность и подавленность, вызванные непонятным и пугающим отступлением революционных сил» в годы нэпа, — *В. К.*) вновь воскресил и оживил». Леонов в 20-е годы «уступал то одним, то другим впечатлениям и пристрастиям», «. . .Леонов утверждает вечную необоримость „хозяина льна" Николки Заварихина (торговца, персонажа «Вора»)» [8] . . .Не буду продолжать. Спрашивается: куда же Леонов сделал «прыжок» — вперед или назад? Словом, самооправдание критика не удалось. Оно рассчитано на читателей, которые не попытаются заглянуть в текст книги «Уроки Леонида Леонова».

«Спекулятивными», о чем я уже писал выше, называет Л. Финк мои оценки его рассуждений о повести «Взятие Великошумска». Суть полемического приема Л. Финка состоит в том, что он, избегая разговора о приведенных мною цитатах из его книги, приводит другие, более «благополучные» строки. Эти последние, действительно, имеются в книге, но они соседствуют со строками, которые я подверг критике (см. с. 64 моей статьи) и о которых он теперь говорит, что они могли быть «лучше» (единственное полупризнание Л. Финком правильности моей критики!).

Не могу оставить без внимания заключительную фразу письма Л. Финка, «прозрачно» намекающую на то, что полемические замечания, подобные моим, способны вызвать в науке о литературе лишь «трусливое желание отказаться от подлинного научного изучения текстов и заменить его пустым словословием». Эта тирада, во-первых, является примером того тона, который господствует в письме. Во-вторых, она позволяет сделать вывод, что под «подлинно научным изучением» Л. Финк понимает умаление признанных духовных ценностей советского классика, приписывание классику несвойственных ему идей. Одна лишь отважная «смелость» критика вряд ли принесет ему ожидаемые успехи на научном поприще. О недостатках в творчестве писателя, в том числе и крупного, критик говорить, разумеется, обязан. Но писать об этом нужно доказательно, объективно, с должным чувством ответственности за свои суждения.

Дабы подкрепить правомерность своей тенденции в оценке произведений Леонова, Л. Финк приводит самокритическое заявление писателя относительно «извилин и перебоев, промахов и ошибок» в эволюции его мировоззрения в 20-е годы. Не стоило бы критику оправдывать свои собственные промахи этаким образом! Слова Леонова взяты из интервью 1930 года, т. е. из текста, подлежащего текстологической проверке. Этого Финк не сделал. Не учел он также и того, что критики вульгаризаторского толка как раз и твердили об «извилинах» и «промахах» во взглядах «попутчика» Леонова в 20-е годы. Не нужно делать эти предубежденные оценки некоей теоремой, которую следует неукоснительно доказать. Современный критик должен, простите за повторяемость однокоренных слов, критически отнестись к некоторым критическим оценкам 20-х годов. О чем я и вел речь в статье «Движение критической мысли».

В начале своего письма Л. Финк счел нужным подчеркнуть, что он обнаружил мою статью в «Русской литературе» «с большим опозданием». Но, как мне известно, Л. Финк публично выступил с ответом на мою статью еще в мае с. г., во время леоновской конференции в МГУ. Так что его письмо вызревало достаточно долго и отразило устоявшиеся мнения и стилистику полемических приемов. Вот почему важно ответить Л. А. Финку по всем пунктам его раздраженного, на грани корректности письма.

сентябрь 1984 г.

В. А. Ковалев

[7] *Финк Л. А.* Указ. соч., с. 44.
[8] Там же, с. 53.

lib.pushkinskijdom.ru

УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА» В 1984 ГОДУ

СТАТЬИ, ИССЛЕДОВАНИЯ

	№	Стр.
Атанов Г. М. О художественных исканиях русской реалистической прозы 1910-х годов (А. Чапыгин и В. Шишков)	4	34
Бабович Милосав (*Югославия*). Поэма «Великий инквизитор»	2	74
Барахов В. С. В зеркале писательской мемуаристики (к вопросу о ее роли в идейно-художественном своеобразии)	1	90
Батюто А. И. Тургенев и Белинский (к вопросу об идейно-эстетических связях)	2	50
Бритиков А. Ф. Научная фантастика, фольклор и мифология	3	55
Брюховецкий В. С. Критика как мышление и деятельность	4	70
Быстров В. Н. В. Шукшин и Ф. Достоевский (к проблеме гуманизма)	4	18
Ветловская В. Е. Социальная тема в первых произведениях Достоевского	3	75
Выходцев П. С. Преемственность гуманизма (Гоголь и Пришвин)	4	3
Выходцев П. С. Традиции и новаторство в пролетарской поэзии	1	35
Грознова Н. А. «...В песенной строке передать звучание эпохи» (к 85-летию Леонида Леонова)	2	28
Грякалова Н. Ю. Фольклорные традиции в русской поэзии начала XX века	2	94
Ершов Л. Ф. Виктор Астафьев и лирико-философская проза	1	75
Ершов Л. Ф. Михаил Шолохов: художник и его эпоха	3	10
Ковалев В. А. Движение критической мысли (заметки)	1	59
Ковалев В. А. Творческая программа советских писателей (к 50-летию Первого съезда СП СССР)	3	3
Лихачев Д. С. Предположение о диалогическом строении «Слова о полку Игореве»	3	130
Маркович В. М. «Дневник лишнего человека» в движении русской реалистической литературы	3	95
Павловский А. И. В начале восьмидесятых годов (из наблюдений над прозой)	3	38
Платошкина Г. И. Человек без «орнаментума» в романе Леонида Леонова «Скутаревский»	2	40
Прийма Ф. Я. Гоголь и народная Россия	2	3
Солоухина О. В. О нравственно-философских взглядах И. А. Бунина	4	47
Туниманов В. А. «История—искусство» в повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат»	1	14
Федотов О. И. Рифма и стих (у истоков русской стиховой культуры)	4	60
Фридлендер Г. М. Гоголь и современность	1	3
Шошин В. А. Из опыта русской советской поэзии 70-х годов	3	18
Щенников Г. К. Типологические особенности русского реализма 1860—1870-х годов	3	116

ФОЛЬКЛОР И ИСТОРИЯ
(дискуссия)

Аникин В. П. Об историческом изучении былин	1	107
Емельянов Л. И. Былина и факт	3	145
Мещерский Н. А. Об отражении в русском героическом эпосе исторического прошлого и жизни народа	2	116
Новиков Ю. А. Проблема варианта и региональных традиций в изучении русских былин	4	85
Селиванов Ф. М. К вопросу об изучении историзма русского эпоса	1	120

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУКИ

Баскаков В. Н. Российская академия и ее роль в развитии русской филологической науки (к 200-летию со дня основания)	1	133

lib.pushkinskijdom.ru

ПОЛЕМИКА

Березина В. Г. Еще одна попытка приписать В. Г. Белинскому литературное произведение 3 153
Каминский В. И. К вопросу о сентименталистском художественном методе в литературе 2 124
Петров С. М. Все о нем, все о реализме 2 138

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Базанов В. В. Письмо А. В. Луначарского о Василии Казине (к истории издания сборника стихов поэта «Рабочий май») 2 181
Бердинских В. А. Ермил Костров (начало биографии) 2 169
Будыко Ю. И. История одного посвящения (о «Поэме без героя» А. Ахматовой) 1 235
Виленчик Б. Я. Возможные источники стихотворения Пушкина «Гусар» 1 210
Витковская Л. В. Неизданная трагедия Н. П. Николева (к истории русской классицистической трагедии) 4 104
Вулих Н. В. Античные мотивы и образы в повести Гоголя «Тарас Бульба» 1 143
Гершаник А. Н. К вопросу о датировке первой пьесы А. П. Чехова 3 192
Горбенко Е. П. Неизвестные послания А. Н. Майкова и П. А. Плетнева 2 162
Горохова Р. М. Ломоносов и Тассо 3 158
Демченко А. А. Н. Г. Чернышевский во 2-м кадетском корпусе (по новым материалам) 1 211
Дилакторская О. Г. Фантастическое в повести Н. В. Гоголя «Нос» 1 153
Зельдович М. Г. Из истории борьбы вокруг программных идей Н. Г. Чернышевского (забытая публикация «Отечественных записок») . . . 1 215
Иванова Т. Г. Письма Б. В. Шергина к Ю. М. Соколову 4 159
Иванова Т. Г. М. М. Пришвин и Н. Е. Ончуков 1 230
Из эпистолярного наследия А. К. Воронского. Три письма к А. П. Чапыгину (публикация В. И. Протченко) 4 158
Кибальник С. А. Возникновение в русской лирике «антологического рода» поэзии 2 148
Кийко Е. И. Героиня жоржсандовского типа в повести Тургенева «Переписка» 4 130
Копанева Н. П. Две шведские баллады в русском фольклоре 3 169
Куприяновский П. В. Проблемы регионального изучения литературы 1 177
Левкович Я. Л. Письма Пушкина к жене 1 188
Матяш С. А. Басенный и драматический вольный ямб (к проблеме генезиса стиха комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума») 1 182
Мельгунов Б. В. К истории некрасовского «Современника» (1865—1867) 3 178
Могилянский А. П. Об авторстве «Почты духов» 4 117
Моисеева Г. Н. Литературные связи России и Чехии конца XVIII—начала XIX века (Йозеф Добровский и Евгений Болховитинов) 4 110
Морозова Т. Г. На перепутье (повесть В. Г. Короленко «Глушь») . . . 2 169
Николюкин А. Н. К истории понятия «романтический» 4 115
Письма Н. Н. Страхова к Ф. М. Достоевскому (публикация Р. Г. Гальпериной и Г. Л. Боград) 2 164
Попов М. Я. Последнее письмо Дениса Давыдова 4 128
Сажин В. Н., Эльзон М. Д. Неизвестное письмо М. Л. Михайлова 1863 года 3 176
Скачкова С. В. Из истории русской литературной сказки (Жуковский и Пушкин) 4 120
Стенник Ю. В. К вопросу о поэтическом состязании 1743 года 4 100
Субботин С. И. Проза Николая Клюева в газетах «Звезда Вытегры» и «Трудовое слово» (1919—1921 годы). Вопросы стиля и атрибуции 4 136
Твардовская В. А. Неизвестное о стихотворении «После казни 4 ноября» 2 166
Теплинский М. В. Эпизод из истории некрасовского журнала «Отечественные записки» 3 189
Чеботарева В. А. О гоголевских традициях в прозе М. Булгакова . . . 1 166
Черемин Г. С. Об освещении творчества В. В. Маяковского литературной критикой 1917—1925 годов 4 150
Чубукова Е. В. Жанр послания в творчестве Пушкина-лицеиста . . . 1 198
Шубин В. Ф. Неосуществленный замысел Ю. Н. Тынянова «Евдор» 3 199
Ясенский С. Ю. Об эволюции одного замысла Леонида Андреева . . . 1 224

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Будыко Ю. И. «Я послал тебе черную розу в бокале...» 4 217
Зленко Г. Д. О дате смерти С. А. Андреевского 4 221
Кочеткова Н. Д. К биографии Д. И. Фонвизина 2 189
Пашкина Л. Д. Один факт из биографии В. К. Кюхельбекера (В. К. Кюхельбекер — узник Кексгольмской крепости) 2 187

lib.pushkinskijdom.ru

Попов О. П. Быть может, Сперанский? 2 185
Рак В. Д. Английский источник стихотворения Л. Н. Трефолева «Черные и белые братья» 4 216

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Асадуллаев С. Г. Н. В. Гоголь в Азербайджане 4 176
Базанов В. В. Новые материалы по истории ранней советской литературы (Литературное наследство, т. 93. Из истории советской литературы 1920—1930-х годов. Новые материалы и исследования. М., 1983, 760 с.) 1 254
Баскаков В. Н. Библиофильство и литературоведение (по страницам «Альманаха библиофила») 3 225
Буланина Т. В. Риторика и философия в Киево-Могилянской академии (Стратий Я. М., Лптвинов В. Д., Андрушко В. А. Описание курсов философии и риторики профессоров Киево-Могилянской академии. Киев, «Наукова думка», 1982, 348 с.) 2 215
Вахитова Т. М. Методологические проблемы современной критики . . 1 239
Данилевский Р. Ю. Австрийская русистика 3 217
Данилевский Р. Ю. Основоположники немецко-славянского общения 4 199
Желтова Н. И., Савинкова Т. В. Горьковедение сегодня 3 202
Заборов П. Р. П. И. Чайковский и русская литература 3 245
Иезуитов А. Н. Новые горизонты науки о литературе (Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа. М., «Художественная литература», 1982, 334 с.) 4 185
Кукушкина Т. А. Слово в стихе (Тимофеев Леонид. Слово в стихе. М., «Сов. писатель», 1982, 342 с.) 2 212
Левин Ю. Д. Полтора века русского перевода Гейне (Ritz German. 150 Jahre russische Heine-Übersetzung. Bern, etc., 1981, 478 S. (Slavica Helvetica, Bd 18)) 4 205
Лурье Я. С. Книга о творчестве М. А. Булгакова (Яновская Лидия. Творческий путь Михаила Булгакова. М., «Советский писатель», 1983, 319 с.) 4 209
Мещеряков В. П., Семенов Е. И. Самопознание науки (труды по истории русского литературоведения за последние десять лет) . . . 4 167
Николаев С. И. Старопольская проза в России в XVII—XVIII веках 3 241
Носов С. Н. Новые тенденции и старые проблемы (обзор новейшей советской литературы о славянофильстве) 2 202
Петровская И. Ф. Еще раз об источниках биографических сведений о русских писателях и их окружении 2 192
Соколов Н. И. Итоговый труд ученого (Бельчиков Н. Ф. Литературное источниковедение. М., «Наука», 1983, 272 с.) 4 213
Терехина В. Н. Поэма В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» в зарубежной литературной критике 4 190
Тиме Г. А. И. С. Тургенев в странах немецкого языка 3 210
Федотов О. И. К построению истории русского стиха (Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология по истории русского стиха. Составитель, автор статей и примечаний В. Е. Холшевников. Л., Издательство Ленинградского университета, 1983, 447 с.) . . . 3 236
Фридлендер Г. М. Летопись русско-грузинской дружбы (Сквозь столетия. Художественные произведения. Документы. Статьи. Очерки. Мемуары. Письма. Речи. Составитель Вано Шадури. Тбилиси, «Мерани», 1983, 544 с.) 2 210
Шошин В. А. Земля зовется Пармой (История коми литературы в 3-х т. Сыктывкар, Коми книжное изд-во, 1979—1981. Т. 1 — 247 с., т. 2 — 327 с., т. 3 — 431 с.) 1 249

Боград Г. Л., Гальперина Р. Г. Письмо в редакцию 3 249
Ковалев В. А. Ответ Л. А. Финку 4 240
Финк Л. А. Письмо в редакцию 4 238

Хроника 2 221
3 250
4 223

lib.pushkinskijdom.ru

Абхазия в русской литературе. [Сборник. Сост. И. И. Квициния. Предисл. Е. Евтушенко]. Сухуми, «Алашара», 1983. 290 с.

Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. [Отв. ред. Г. В. Степанов]. Л., «Наука», 1983. 447 с. (АН СССР. Отд-ние лит-ры и языка).

Альманах библиофила. М., «Книга», 1983. — XXXII. 433 с. (Библиофил. редкости).

Аникин В. П. Былины. Метод выяснения ист. хронологии вариантов. М., Изд-во МГУ, 1984. 288 с.

Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. [Подгот. текста и коммент. А. А. Карпова. Вступ. ст. Г. М. Фридлендера]. М., «Современник», 1984. 476 с.

Афанасьев И. П. Л. Н. Толстой в Самарском Заволжье. [Очерки]. Куйбышев, Книжное изд-во, 1984. 61 с.

Афонин Л. Н., Мищенко А. И. На родине Тургенева. [Предисл. В. Громова]. Тула, Приокское книжное изд-во, 1983. 102 с.

Белинский В. Г. О драме и театре. [Сборник]. В 2-х т. [Т. 2. 1840—1848. Послесл. Ю. Дмитриева]. М., «Искусство», 1983. 488 с.

Бельчиков Н. Ф. Литературное источниковедение. [Послесл. А. Л. Гришунина]. М., «Наука», 1983. 272 с.

Буданова Н. Ф. Роман И. С. Тургенева «Новь» и революционное народничество 1870-х годов. [Отв. ред. А. С. Бушмин]. Л., «Наука», 1983. 174 с. (Ин-т русской лит-ры).

В мире Лескова. [Сб. статей. Сост. В. Богданов]. М., «Сов. писатель», 1983. 367 с.

Вершины. Кн. о выдающихся произведениях русской лит-ры. [Сб. ст. Сост. В. И. Кулешов]. М., «Детская лит-ра», 1983. 430 с.

Вильмонт Н. Н. Достоевский и Шиллер. Заметки рус. германиста. М., «Сов. писатель», 1984. 279 с.

Гордин А. М., Гордин М. А. Путешествие в пушкинский Петербург. Л., Лениздат, 1983. 287 с.

Друзья Пушкина. Переписка. Воспоминания. Дневники. В 2-х т. [Сост., биогр. очерки и примеч. В. В. Кунина]. М., «Правда», 1984, т. 1 — 639 с., т. 2 — 639 с.

Елизаветина Г. Г. «Былое и думы» А. И. Герцена. М., «Худож. лит-ра», 1984. 159 с.

Василий Андреевич Жуковский. [Метод. пособие. Авт.-сост. Е. М. Сахарова]. М., ВДОЛК, 1983. 15 с.

Зырянов И. В. Скоморошины, шутки, небылицы, прибаутки, присказки, побасенки, пародии. [Худож. М. Тарасова]. Пермь, Книжное изд-во, 1983. 163 с.

История русской литературы. В 4-х т. [Т. 4. Лит-ра конца XIX—начала XX века (1881—1917). Ред. К. Д. Муратова]. Л., «Наука», 1983. 783 с. (Ин-т русской лит-ры).

История русской литературы XI—XX веков. Краткий очерк. [Редколлегия: А. С. Курилов (отв. ред.) и др.]. М., «Наука», 1983. 478 с. (Ин-т мировой лит-ры).

Канашкин В. А. Проблема народности и народного характера в русской литературе XIX в. и советской литературе. Учеб. пособие. Краснодар, КГУ, 1983. 111 с.

Керцелли Л. Ф. Мир Пушкина в его рисунках, 1820-е годы. М., «Московский рабочий», 1983. 191 с.

Киселева Е. Г. Рассказы о дяде Гиляе. М., «Молодая гвардия», 1983. 253 с.

Мамонов А. И. Пушкин в Японии. М., «Наука», 1984. 328 с. (АН СССР, Ин-т востоковедения).

Михайлова Н. И. «Парнасский мой отец». [О В. Л. Пушкине]. М., «Сов. Россия», 1983. 189 с.

Мунблит Г. Н. Давние времена. Рассказы о писателях и др. сочинения. М., «Сов. писатель», 1983. 287 с.

Некрасовский сборник [т. 8. Редколлегия: Ф. Я. Прийма (отв. ред.) и др.]. Л., «Наука», 1983. 214 с. (Ин-т русской лит-ры).

Немировский Е. Л. По следам первопечатника. Памяти первопечатника Ивана Федорова в год 400-летия со дня его смерти. М., «Современник», 1983. 215 с.

Овчаренко О. А. Русский свободный стих. М., «Современник», 1984. 206 с.

Осадченко И. Е. Литературные связи Молдавии и России в XIX в. [Пер. с молд. В. Жосула]. Кишинев, «Лит. артистикэ», 1983. 263 с.

Пехтерев А. С. Невольно к этим берегам... (Писатели и Калужский край). Краткие очерки по лит. краеведению. Тула, Приокское книжное изд-во, 1983. 238 с.

Поэтика изображения народного характера в русской литературе второй половины XIX века. Сб. науч. трудов. [Редколлегия: Г. Е. Гюбиева (отв. ред.) и др.]. Хабаровск, ХГПИ, 1983. 96 с.

Проблемы восприятия и оценки русской классической литературы. Сб. науч. трудов. [Редколлегия: А. Д. Грачева (отв. ред.) и др.]. Ашхабад, Минвуз ТССР, 1983. 114 с.

lib.pushkinskijdom.ru

Раевский Н. А. Избранное. В 2-х т. Алма-Ата, «Жазушы», 1983—1984. т. 1. 1983. 480 с., т. 2, 1984. 528 с.

Рассадин С. Б. Спутники. [Очерки о А. Дельвиге, Н. Языкове, Д. Давыдове, В. Бенедиктове, П. Вяземском]. М., «Сов. писатель», 1983. 312 с.

Русская классика и мировой театральный процесс. Межвуз. сб. науч. трудов. [Редколлегия: А. А. Якубовский (отв. ред.) и др.]. М., ГИТИС, 1983. 183 с.

Русская литература и фольклорная традиция. [Сб. науч. трудов. Редколлегия: Д. Н. Медриш (отв. ред.) и др.]. Волгоград, ВГПИ, 1983. 136 с.

Русский сонет. Сонеты русских поэтов XVIII—нач. XX в. [Сост., вступ. ст., подгот. текстов и примеч. Б. Романова]. М., «Сов. Россия», 1983. 511 с.

Салим А. Тургенев — художник, мыслитель. М., «Современник», 1983. 224 с.

Сергеенко А. П. «Хаджи-Мурат» Льва Толстого. История создания повести. [Автор вступ. статьи и примеч. В. А. Ковалев]. М., «Современник», 1983. 239 с.

Скатов Н. Н. Кольцов. М., «Молодая гвардия», 1983. 287 с. (Жизнь замечательных людей, вып. 17 (642)).

Старинные русские пословицы и поговорки. [Сост. предисл. и примеч. В. П. Аникина]. М., «Детская лит-ра», 1983. 32 с.

Стафеев Г. И. В Отчизне пламени и слова. (А. А. Перовский и А. К. Толстой в Красном Роге). Лит.-краевед. очерки. Тула, Приокское книжное изд-во, 1983. 188 с.

Стилевые традиции русской реалистической прозы XIX века. Межвуз. сб. науч. трудов. [Редколлегия: Л. И. Будникова (отв. ред.) и др.]. Челябинск, ЧГПИ, 1983. 134 с.

Стояти заодно. [Сборник. Сост. послесл. к роману, вступ. статья к публ. И. Л. Андреева. Предисл. Р. Г. Скрынникова]. М., «Молодая гвардия», 1983. 495 с. (История Отечества в романах, повестях, документах. Век XVII).

Сумаруков Г. В. Кто есть кто в «Слове о полку Игореве». М., Изд-во МГУ, 1983. 142 с.

Суслов И. М. Памятник Пушкину. [Памятник работы А. М. Опекушина]. М., «Московский рабочий», 1983. 64 с.

Татаринова Л. Е. Русская бесцензурная пресса 50—60-х гг. XIX в. Издания Вольной русской типографии [Герцена и Огарева] в Лондоне. Учеб. метод. пособие по спецкурсу. М., Изд-во МГУ, 1983. 64 с.

Творчество Леонида Андреева. Исследования и материалы. [Редколлегия: Г. Б. Курляндская (отв. ред.) и др.]. Курск, КГПИ, 1983. 162 с.

Тумилевич Т. И. А родимой-то матушки да милее в свете нету. Донской фольклор о матери. Ростов н/Д., Книжное изд-во, 1983. 94 с.

Турбин В. Н. Герои Гоголя. Книга для учащихся. М., «Просвещение», 1983. 127 с.

Федоров И. Азбука Ивана Федорова. [Подгот. Е. Л. Немировского]. М., «Книга», 1983. 57 с.

Иван Федоров и восточнославянское книгопечатание. [Сб. ст. Редколлегия: И. Я. Науменко и др.]. Минск, «Наука и техника», 1984. 224 с.

Фейнберг И. Л. Абрам Петрович Ганнибал — прадед Пушкина. Разыскания и материалы. [Вступ. статья М. И. Фейнберга]. М., «Наука», 1983. 128 с.

Чеховские чтения в Ялте. Чехов в Ялте. Сб. науч. трудов. [Материалы конференции, Ялта, 1981 г. Редколлегия: В. И. Кулешов и др.]. М., ГБЛ, 1983. 153 с.

Шубин Б. М. История одной болезни. [О А. С. Пушкине]. М., «Знание», 1983: 127 с.

Яснополянский сборник, 1982. Статьи, материалы, публикации. [Музею-усадьбе Л. Н. Толстого «Ясная Поляна» — 60 лет. Сост. В. А. Лебедева и др.]. Тула, Приокское книжное изд-во, 1984. 239 с.

Ананян Г. Г. Чаренц и русская литература. [Пер. с арм.]. Ереван, «Советакан грох», 1983. 164 с.

Андреев Ю. А. Волшебное зрение. Специфика лит-ры в современных преломлениях. Л., «Сов. писатель», 1983. 407 с.

Баранов В. И. Трилогия А. Н. Толстого «Хождение по мукам». [Учеб. пособие для пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит-ра»]. М., «Высшая школа», 1984. 79 с.

Беляев Г. В. От вечно живого корня. Сыктывкар, Коми книжное изд-во, 1983. 192 с.

Брюсовские чтения. Ереван. 1980. [22—24 мая. Материалы]. Ереван, «Советакан грох», 1983. 368 с. (Ереванский гос. пед. ин-т рус. и иностр. яз. им. В. Я. Брюсова).

В мире Маяковского. [Сб. статей. Сост. А. Михайлов, С. Лесневский. Кн. 1.]. М., «Сов. писатель», 1984. 462 с.

Велехова Н. А. Серебряные трубы. Сов. драма вчера и сегодня. М., «Сов. писатель», 1983. 375 с.

Вишневская И. Л. Драматургия верна времени. Книга для учителя. М., «Просвещение», 1983. 159 с.

Восхождение. Статьи, воспоминания о Ф. Васильеве. [Сост. и авт. предисл. З. А. Богомолова]. Ижевск, «Удмуртия», 1984. 347 с.

Гаков В. Четыре путешествия на машине времени. (Науч. фантастика и ее предвидения). М., «Знание», 1983. 191 с.

lib.pushkinskijdom.ru

Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. В. Хлебников. М., «Наука», 1983. 225 с. (АН СССР. Ин-т рус. яз.).

Детская литература. [Сб. статей. 1983]. М., «Детская лит-ра», 1983. 191 с.

До последней минуты... Ленингр. писателям, павшим на фронтах Великой Отеч. войны 1941—1945 гг. и во время блокады. [Сборник. Сост. З. Дичаров]. Л., Лениздат, 1983. 286 с.

Дымшиц А. Л. **Избранные работы. В 2-х т.** [Т. 1. Портреты и проблемы. Т. 2. Звенья памяти]. М., «Худож. лит-ра», 1983, т. 1 — 526 с., т. 2 — 480 с.

Емельянов Л. И. **Василий Шукшин. Очерк творчества.** Л., «Худож. лит-ра», 1983. 152 с.

Золотусский И. П. **Очная ставка с памятью.** М., «Современник», 1983. 288 с.

Идашкин Ю. В. **Грани таланта. О творчестве Ю. Бондарева.** М., «Худож. лит-ра», 1983. 231 с.

История русской советской литературы, 40—80-е гг. [Учеб. для пед. ин-тов по спец. 2101 «Русский язык и лит-ра». Под ред. А. И. Метченко, С. М. Петрова]. М., «Просвещение», 1983. 543 с.

История русской советской поэзии, 1917—1941. [Сб-к. Редколлегия: В. В. Бузник (отв. ред.) и др.]. Л., «Наука», 1983. 416 с. (Ин-т русской лит-ры).

Кондаков Г. В. **Духовное согласие. Русско-алтайские литературные связи советского периода (1917—1982).** [Вступ. ст. В. М. Сидельникова]. Горно-Алтайск, Алтайское книжное изд-во, 1983. 200 с.

Коркин В. Д. **Маяковский на Красной Пресне.** М., «Московский рабочий», 1983. 95 с.

Критика и время. Лит.-критич. сб. Л., Лениздат, 1984. 334 с.

Курбатов В. Я. **Миг и вечность. Размышления о творчестве В. Астафьева.** Красноярск, Книжное изд-во, 1983. 166 с.

Ланщиков А. П. **Чувство пути.** М., «Сов. Россия», 1983. 330 с.

Лапшин В. П. **Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году.** М., «Сов. художник», 1983. 495 с.

Лауреаты премии «Лотос», 1969—1983. [Сборник. Сост. В. Коткин]. М., Б. И., 1983. 100 с.

Литвинов В. М. **Талант и мужество. О худож. особенностях романа Н. Островского «Как закалялась сталь». Кн. для учащихся.** М., «Просвещение», 1983. 96 с.

Литература и современность. [Сборник 20. Редколлегия: А. Бочаров и др.]. М., «Худож. лит-ра», 1983. 391 с.

Марков Г. М. **В поисках поэзии и правды. Ст. о лит-ре.** М., «Худож. лит-ра», 1983. 479 с.

Марксизм и современные проблемы литературоведения. [Сб. обзоров и реф. Отв. ред. И. П. Ильин]. М., ИНИОН, 1984. 231 с.

Маяковский в современном мире. Статьи, исследования, материалы и воспоминания. Л., Лениздат, 1984. 382 с.

Маяковский и литература народов Советского Союза. [К 90-летию со дня рождения В. В. Маяковского. Сборник. Редколлегия: К. В. Айвазян и др.]. Ереван, Изд-во Ереванского ун-та, 1983. 414 с.

Мигунов А. А. **Судьба поэта. Лит.-критич. очерк о жизни и творчестве С. В. Смирнова.** М., «Московский рабочий», 1983. 115 с.

Моров А. Г. **Три века русской сцены. [Кн. 2. Советский театр].** М., «Просвещение», 1984. 335 с.

Музей В. В. Маяковского. [Экспозиция]. Тбилиси, «Хеловнеба», 1983. 9 с.

Нечерноземье — забота общая. Проблемы лит-ры и культуры. [Составитель Е. Языкова. Вступ. статья В. Дементьева]. М., «Современник», 1983. 365 с.

Николаев П. А. **Марксистско-ленинское литературоведение.** [Учеб. пособие для пед. ин-тов по спец. № 2101 «Русский язык и лит-ра»]. М., «Просвещение», 1983. 256 с.

Общественный прогресс и культура. Межвуз. сб. [Редколлегия: В. И. Мишин (отв. ред.) и др.]. Горький, ГГУ, 1983. 154 с.

Огнев А. В. **Рассказ М. Шолохова «Судьба человека».** [Учеб. пособие для филол. спец. ун-тов]. М., «Высшая школа», 1984. 80 с.

Одинцов В. В. **В. В. Виноградов. Книга для учащихся.** М., «Просвещение», 1983. 95 с. (Люди науки).

Озеров В. М. **Современники и предшественники. Лит.-критич. очерки.** М., «Сов. писатель», 1983. 343 с.

Панкин Б. Д. **Страсть к настоящему. Лит.-критич. статьи и очерки.** М., «Детская лит-ра», 1983. 382 с.

Перспектива. О сов. лит-ре зрелого социализма. [Сборник. Сост. В. П. Балашов и др.]. М., «Сов. писатель», 1983. 447 с.

Проблемы литературных жанров. Материалы четвертой науч. межвуз. конф. 28 сент. — 10 окт. 1982 г. [Редколлегия: Ф. З. Канунова и др.]. Томск, Изд-во Томского ун-та, 1983. 277 с.

Проблемы типологии литературного процесса. Межвуз. сб. науч. трудов. [Редколлегия: С. Я. Фрадкина (гл. ред.) и др.]. Пермь, ПГУ, 1983. 168 с.

Проза и драматургия в процессе жанрового развития. Сб. науч. трудов. [Редколлегия: Л. А. Тайлиева (отв. ред.) и др.]. Ашхабад, Минвуз ТССР, 1983. 139 с.

lib.pushkinskijdom.ru

Пухов Ю. С. Вровень с веком. М., «Современник», 1983. 304 с.
Рудиева Е. Г. От сердца к сердцу. (Нравств. нафос худож. лит-ры). М., «Знание», 1984. 63 с.
Саватеев В. Я. Созвучность времени. (Некоторые черты и проблемы развития современной советской прозы). М., «Знание», 1984. 64 с.
Семиотика. [Сб. ст. Переводы. Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова]. М., «Радуга», 1983. 636 с.
Сидоров Е. Ю. В поисках истины. Статьи и диалоги о лит-ре. Алма-Ата, «Жазушы», 1983. 359 с.
Смирнов В. А. Иван Соколов-Микитов. Очерк жизни и писательства. М., «Сов. Россия», 1983. 144 с. (Писатели Сов. России).
Сюжет и художественная система. Межвуз. сб. науч. трудов. [Редколлегия: Л. М. Цилевич (отв. ред.) и др.]. Даугавпилс, Даугавпилсский пед. ин-т, 1983. 156 с.
Твардовский А. Т. Запас огня, залог тепла... [Сборник. Вступ. статья А. Кондратовича]. М., «Молодая гвардия», 1983. 271 с. (Писатель — молодежь — жизнь).
Творчество писателя и литературный процесс. Межвуз. сб. науч. трудов. [Редколлегия: П. В. Куприяновский (отв. ред.) и др.]. Иваново, ИвГУ, 1983. 180 с.
Ткачев И. П. Силуэты прошлого. Очерки, эссе, заметки. Минск, Изд-во БГУ, 1983. 152 с.
А. Н. Толстой. Материалы и исследования. Межвуз. сб. науч. работ. [Отв. ред. С. А. Голубков]. Куйбышев, КГПИ, 1983. 131 с.
Традиции и новаторство в художественной литературе. Межвуз. сб. науч. трудов. [Редколлегия: М. Я. Ермакова (отв. ред.) и др.]. Горький, ГПИ, 1983. 138 с.
Упаков Н. Н. Мастерская. О поэзии и поэтах. М., «Сов. писатель», 1983. 423 с.
Федоров А. В. Искусство перевода и жизнь литературы. Очерки. Л., «Сов. писатель», 1983. 352 с.
Функциональные аспекты изучения и преподавания литературы. [Сб. науч. трудов. Ред. Н. С. Травушкин]. Волгоград, ВГПИ, 1983. 136 с.
Хмара В. П. Эстетический идеал и творчество. Монография. М., «Сов. писатель», 1983. 271 с.
Шкловский В. Б. О теории прозы. М., «Сов. писатель», 1983. 383 с.
Шолоховская борозда. Полвека роману «Поднятая целина». [Сборник. Науч. ред. П. П. Белов]. Ростов н/Д., Книжное изд-во, 1983. 111 с.
Шпрыгов Ю. М. Молодость Дальнего Севера. Чукотка в сов. худож. прозе. М., «Современник», 1984. 320 с.

Американская литература в русской критике. Библиогр. указатель. [1976—1980. Вступ. ст. А. Н. Николюкина]. М., ИНИОН, 1984. 116 с.
Литература и искусство. Рек. библиогр. указатель. [1982. Сост. С. Бавин, О. Гурболикова, Е. Золотарева и др.]. М., «Книга», 1983. 175 с.
Писатели Восточной Сибири. Библиогр. указатель. [Вып. 2, ч. 1. Русские писатели и писатели, пишущие на русском языке]. Иркутск, Восточно-Сибирское книжное изд-во, 1983. 268 с.
Слива А. П. Каталог советской литературы на книжной выставке IX Международного съезда славистов (Киев, 6—14 сент. 1983 г.). М., ИНИОН, 1983. 190 с.
Михаил Борисович Храпченко. [Библиогр. Сост. И. Г. Бебис, Е. Д. Лебедева. Вступ. ст. Н. И. Балашова]. М., «Наука», 1983. 95 с.

Технический редактор *Г. А. Смирнова*
Корректоры *Е. А. Гинстлинг, Л. М. Бова, Э. Н. Липпа* и *Э. Г. Рабинович*

Сдано в набор 06.08.84. Подписано к печати 4.12.84. М-33229. Формат 70×108¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 21.70. Усл. кр.-отт. 22.14. Уч.-изд. л. 27.40. Тираж 11 090. Тип. зак. 1800.

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