

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

**ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА
И ПРИНЦИПЫ АТРИБУЦИИ ТЕКСТОВ
НЕИЗВЕСТНОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ**

ГЛАВА I

СТИЛЬ, АВТОР, ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ИСТОРИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ

1

В области искусствознания, литературоведения и лингвистики трудно найти термин более многозначный и разноречивый — и соответствующее ему понятие — более зыбкое и субъективно-неопределенное, чем термин *стиль* и понятие *стиля*. И вместе с тем без понятия *стиля* не может обойтись ни одна история и теория искусства. История литературы, как бы в многообразных концепциях ни расширялись ее пределы в сторону разных сфер истории культуры, истории общественной мысли, истории быта, нравов и т. п., все-таки не может отказаться и не отказывается от притязаний на близость к сфере словесного искусства, его форм и его поэтических, речевых структур. Поэтому и здесь категория *стиля* обычно выступает как один из важных стержней научно-исторического построения. Изучение языка, — с какой бы стороны оно ни стремилось уяснить это сложное общественное явление, — также пришло к сознанию важности и даже необходимости разграничений стилей языка (преимущественно в сфере литературно-языковой культуры народа), а в области многообразия общественно-речевой деятельности, особенно в эпоху национального развития — *стилей речи* или *социально-речевых стилей*. Чрезвычайно остро выдвигается проблема *стиля*, когда вообще возникает речь об индивидуальном словесном творчестве. Обычно говорится даже, что *стиль* — это сам человек, это — неповторимая индивидуальность. Соответствующее понимание или определение *стиля* сложилось в эпоху обоснования прав личности

как в общественной жизни, так и в сфере субъективного творчества. Теория поэтической или художественной речи также многим представляется невозможной и почти невысказанной без стилистической базы, без опоры на учение о формах или стилях речевой деятельности, о функциональных стилях языка, а также о способах речевого выражения и воплощения субъектов или характеров.

Понятие стиля является везде и проникает всюду, где складывается представление об индивидуальной или индивидуализированной системе средств выражения и изображения, выразительности и изобразительности, сопоставленной или противопоставленной другим однородным системам. Сразу бросается в глаза, что в понятии стиля обнаруживаются существенные различия, связанные с выделением объектно- или объективно-структурных качеств его системы или с описанием его субъективной направленности, соотносительности его с субъектом, формой выражения внутренних индивидуальных свойств и творческих возможностей которого и является соответствующий стиль.

Таким образом, понятие стиля в плане изучения языка и речи, как это уже давно подчеркивал И. Рис («Was ist Syntax?»), приобретает разное содержание в зависимости от того, относится ли оно к объектной (объективной) или субъектной (субъективной) стилистике.

В области классической лингвистики вопрос о связи понятия стиля с объектом (с самой структурой языка) или с субъектом (т. е. категорией народа, нации, с социальной группой или другими видами языковых коллективов, а в некоторых концепциях и с отдельной личностью, индивидуальностью) зависит от идеологических основ того или иного лингвистического направления, от той или иной философии языка или речи.

Само собой разумеется, что объектное (или объективное) понимание стиля имеет особенно важное значение для истории литературных языков и для глубокого, дифференцированного понимания системы современного языка. Так, в истории русского литературного языка и русской художественной литературы с половины XVI века до последней четверти XVIII века господствовала система трех основных стилей, которые имели свою грамматическую и лексико-семантическую, а отчасти и фонетическую характеристику. В сущности, такое объективное понимание стиля языка неотделимо от изучения его структуры как в синхронном, так в историко-генетическом плане. Этот же принцип сохраняет свое значение и при структурном подходе к изучению стилистической специфики художественной литературы.

В тех случаях, когда развитие стилей художественной литературы рассматривается в тесной связи и взаимодействии с развитием стилей литературного языка, объективно-структурные свойства того или иного речевого стиля могут выделяться

и характеризоваться независимо от приемов стилистического анализа речевой структуры персонажей и образов героев словесных произведений, воплощенных в них социальных, народнотипических или национальных характеров.

Вот несколько иллюстраций.

1) У В. В. Вересаева в рассказе «Дедушка» описывается, как к «дедушке» Андрею Павловичу пришла женщина из деревни с просьбой написать «письмо к кавалеру». Письмо пишется под диктовку женщины. В нем резко сталкиваются два социально-речевых стиля: простонародный эпистолярный шаблонно-возвышенный и общий просторечно-бытовой.

«— Что же писать будем?

— Отпишите так: «Премногоуважаемый Петр Вонифатьевич, в первых строках моего письма целую я вас заочно неслучно раз в сладкие ваши уста...»

— Пишите, — серьезно сказал Андрей Павлович. Она была отвратительна с ее игривыми подмигиваниями и развязным смехом. Гадливо прикусив губу, Лиза стала писать. Женщина продиктовала еще несколько подобных фраз. Андрей Павлович медленно расхаживал по крылечку, заложив руки за сгорбленную спину и выставив седую бороду. Женщина покосилась на него, поколебалась и продиктовала:

«Петруша! Отпиши, когда утром встаешь на службу, не просыпаешь ли. Поспеваешь ли чайку попить. Очень за тебя беспокоюсь, как некому об тебе без меня позаботиться»¹.

В рассказе далее изображается, как в связи с этим безыскусственным разговорным стилем с женщины спадает наложенная ею на себя маска, и пишется новое письмо.

«Написали новое письмо. Женщина взяла его и медленно встала, с большими, к чему-то внутри прислушивающимися глазами. И все время в счастливом недоумении коротко пожмала плечами»².

2) У Л. Толстого в «Разговоре с прохожим»:

«— Где тут Алексей, старик, живет — спрашиваю.

— Не знаю, милый, мы нездешние.

Не я нездешний, а *мы* нездешние. Одного русского человека почти никогда нет. (Нечто, когда он делает что-нибудь плохое, тогда — я). А то семья — мы, артель — мы, общество — мы.

— Нездешние? Откуда же?

— Калуцкие мы»³.

Интерпретация Л. Н. Толстым множественного числа в речи прохожего относится к области его индивидуальной стилистики, а самый факт такого функционально-экспрессивного

¹ В. В. Вересаев, Сочинения в четырех томах, т. 2, Гослитиздат, 1947, стр. 382.

² Там же, стр. 384.

³ Л. Н. Толстой, Собр. соч. в четырнадцати томах, т. 14, Гослитиздат, 1953, стр. 257.

употребления местоимения первого лица в крестьянской речи — это своеобразная черта объективной стилистики народной речи.

3) Своеобразные ограничения и своеобразное положение принципа абсолютного употребления слов, принципа отсутствия прямых форм сочетаемости с определяющими словами в детской речи очень наглядно иллюстрируются таким стилем детского разговора из «Рассказов о детях» В. В. Вересаева:

«— Это кто?

— Мама.

— Кому?

— Моя.

— А это кто?

— Муся.

— Кому?

— Муся.

— Кому-у?

— Вот дурак! Сама себе. Никому.

— Никому...

Задумался»¹.

Таким образом, в сфере изучения языка и его стиля обычно господствуют понятия, принципы и категории объектной (объективной) стилистики. Обращение к языку (речи) и его диалектам и стилям как средству или даже как к форме выражения и отображения субъектов (народа, нации, класса, социальной группы, личности) всегда связано с той или иной идеологической задачей и обусловлено той или иной философией или психологией языка.

1) У И. А. Бунина есть сказ-миниатюра «Стропила», где в образе стропил («одни стропила остались») представляется не только предсмертное истощение матери рассказчика-мещанина, но и общее разрушение его дома.

«Здравствуйте, барин, мое почтение. Как поживаю-то? Да не бог весть как. Все мотаюсь, мещанствую. С ярманки на ярманку, с базара на базар... А ведь уже под сорок, — вы не глядите, что я такой борзой, на ногу легкий. Одно спасенье, что своя хибарка есть, — случается, и совсем голодный придешь, ну, а все-таки домой... хотя, по совести сказать, скука мне дома теперь, не приведи бог. Сами знаете наше слободское житье: суша, жара, дни долгие... А дом пустой: жену схоронил, детей схоронил, одна мамаша покамест жива. Но только и мамаша последнее время не больно радует: едва ноги таскает по горнице, слаба стала до крайности, слухом и зрением и того слабей, интереса или соображения — ни малейшего, худа, хоть в гроб клади. Ведь какая была женщина! По дородству, по

¹ В. В. Вересаев, Сочинения в четырех томах, т. 3, Гослитиздат, 1948, стр. 194.

статности, прямо игуменьей быть. А теперь — никуда: одни стропила остались»¹.

Ср. также рассказ-картину И. А. Бунина «Петухи»:

«На охотничьем ночлеге, с папиросой на пороге избы, после ужина. Тихо, темно, на деревне поют петухи. Выглянула из окошка сидевшая под ним, в темной избе, хозяйка, послушала, помолчала. Потом негромко, подавляя приятный зевок:

— Что ж это вы, барин, не спите? Ишь уж не рано, *петухи опевают ночь*»².

Чрезвычайно остро в социально-типических формах не только словесного выражения мыслей и событий, но и связи их, их композиционного движения выступает образ солдата в «Письме» И. А. Бунина.

«Еще пишу вам, обо мне не скучайте, в вагонах было тепло даже раздетому. От самого Минска снега совсем нету, места все ржавые, кругом болота, вода. Теперь ожидает меня что-то небывалое. Прощайте, все мои родные и знакомые, наверно, больше не увидимся. Прощайте, дорогие, писать некогда, да и дождь, а из глаз моих слезы. Как начали сыпать из винтовок и снарядами, только пыль столбом. Двое рядом со мной рыли окоп, и к ним прилетел снаряд, их двоих тогда убило, один новобранец чужой, а другой наш Ваня, он погиб во славу русского оружия...»³

2) Достоевский писал Н. А. Любимову об индивидуально-речевом стиле старца Зосимы: «Само собою, что многие из понятий моего старца Зосимы (или лучше сказать способ их выражения) принадлежат лицу его, т. е. художественному изображению его. Я же хоть и вполне тех же мыслей, какие и он выражает, но если б лично *от себя* выражал их, то выразил бы их в другой форме и другим языком. Он же *не мог* ни другим языком, *ни в другом духе* выразиться, как в том, который я придал ему. Иначе не создалось бы художественного лица. Таковы, например, рассуждения старца о том: *Что есть инок*, или о *слугах и господах*, или о том, *можно ли быть судьбою другого человека*, и проч. Взял я лицо и фигуру из древнерусских инок и святителей: при глубоком смирении надежды беспредельные, наивные о будущем России, о нравственном и даже политическом ее предназначении. Св. Сергей, Петр и Алексей Митрополиты разве не имели всегда, в этом смысле, Россию в виду?»⁴

В письме к тому же Н. А. Любимову Достоевский так рассуждал о книге седьмой «Братьев Карамазовых», об описании смерти старца Зосимы: «...В этой книге ничего не вычеркивать.

¹ И. А. Бунин, Собр. соч. в пяти томах. Библиотека «Огонек», М. 1956, т. IV, стр. 207.

² Там же, стр. 199.

³ Там же, стр. 218.

⁴ Ф. М. Достоевский, Письма, т. IV, Гослитиздат, 1959, стр. 91—92.

Да и нечего, *все в порядке*. Есть одно только словцо (про труп мертвого): *провонял*. Но выговаривает его отец Ферапонт, а он не может говорить иначе, и если б даже мог сказать: *пропах*, то не скажет, а скажет *провонял*. Пропустите это *ради Христа*»¹.

В связи с печатанием «Братьев Карамазовых» Достоевский писал Любимову: «...Простите моего *черта*: это только черт, мелкий черт, а не Сатана с «опаленными крыльями». — Не думаю, чтоб глава была и слишком скучна, хотя и длинновата. Не думаю тоже, чтобы хоть что-нибудь могло быть нецензурно, кроме разве двух словечек: «*истерические взвизги херувимов*». Умоляю, пропустите так: это ведь *черт* говорит, он не может говорить иначе. Если же никак нельзя, то вместо *истерические взвизги* — поставьте: *радостные крики*. Но нельзя ли *взвизги*? А то будет очень уж прозаично и не в тон»².

Любопытно, что речевая структура образов персонажей в «Братьях Карамазовых» Достоевского казалась Л. Толстому недостаточно объективизированной, то есть недостаточно обособленной от образа автора. В дневниках С. А. Толстой под 14 и 19 октября 1910 года есть записи:

«Лев Николаевич... читает Карамазовых Достоевского и говорит, что очень плохо: где описания, там хорошо, а где разговоры — очень дурно; везде говорит сам Достоевский, а не отдельные лица рассказа. Их речи не характерны».

«Вечером Лев Николаевич увлекался чтением «Братьев Карамазовых» Достоевского и сказал: «Сегодня я понял то, за что любят Достоевского, у него есть прекрасные мысли». Потом стал его критиковать, говоря опять, что все лица говорят языком Достоевского и длинны их рассуждения»³.

Ср. в воспоминаниях Г. А. Русанова передачу такого разговора с Л. Толстым:

«— «Братья Карамазовы» вы читали?

— Не мог дочитать.

— Недостаток этого романа, — сказал я, — тот, что все действующие лица, начиная с пятнадцатилетней девочки, говорят одним языком, языком самого автора.

— Мало того, что они говорят языком автора, они говорят каким-то натянутым, деланным языком, высказывают мысли самого автора»⁴.

3) Л. Н. Толстой писал 23 или 24 февраля 1875 года своему другу — философу и литературному критику Н. Н. Страхову о драме Д. В. Аверкиева «Княгиня Ульяна Вяземская», написанной белыми стихами. «В присланной мне корректуре (корректуре «Анны Карениной» из «Русского вестника». — В. В.) есть

¹ Ф. М. Достоевский, Письма, т. IV, Гослитиздат, 1959, стр. 114.

² Там же, стр. 190.

³ «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. 1, Гослитиздат, 1955, стр. 142.

⁴ Там же, стр. 234.

конец драмы Аверкьева, и, прочтя этот конец, я понял, почему мое писанье, исполненное недостатков, имеет успех. Там какой-то русский князь убил любовницу и в ужасе от своего поступка в первую минуту восклицает: *О, я несчастный! В летописях будет написано, что я убийца*¹. Ведь это ужасно! Читая эту мерзость, я понял, для чего белые стихи. Островский раз на мой вопрос, для чего он Минина (т. е. историческую хронику «Козьма Захарьич Минин-Сухорук». — В. В.) написал стихами, отвечал: надо стать в отдаление. Когда человеку нет никакого дела до того, о чем он пишет, он пишет белыми стихами, и тогда ложь не так грубо заметна»².

Естественно, что гораздо более сложными и в настоящее время еще очень мало дифференцированными являются проблемы изучения стилей литературы или, по иной терминологии, стилей литературно-словесного искусства в их специфике, в их, так сказать, внутренних художественных качествах. Так, например, законы и правила построения стихового образа иные, чем у образа прозаического. Это чутко уловил и выразил Лев Толстой. Про первые два стиха фетовского стихотворения «Осенью» Толстой говорил: «Так выразиться в прозе: «Когда сквозная паутина разносит нити ясных дней» — было бы нелепо, а в стихах передается в короткой, хотя и неправильной фразе яркая, красивая картина»³.

Н. Н. Страхов в своих воспоминаниях о Л. Толстом, о процессе работы над текстом «Анны Карениной» писал: «Лев Николаевич твердо отстаивал малейшее свое выражение и не соглашался на самые, по-видимому, невинные перемены. Из его объяснений я убедился, что он необыкновенно дорожит своим языком и что, несмотря на всю кажущуюся небрежность и неровность его слога, он обдумывает каждое свое слово, каждый оборот речи не хуже самого щепетильного стихотворца»⁴.

С. Л. Толстой в своих воспоминаниях об отце говорит о большом интересе Л. Толстого к творчеству Золя. Однако описание у Золя Л. Толстой считал «слишком подробными и мелочными».

«— У Золя едят гуся на двадцати страницах, это слишком долго, — говорил он про одно место в «La terre»⁵.

¹ Так Л. Н. Толстой передает следующие стихи Д. Аверкьева (д. IV, явл. 10):

Все станет ведомо, из рода в роды
Расскажет летопись: последний
Великий князь Смоленский Юрий
Злодей был и убийца!.. Боже, боже!

² «Лев Николаевич Толстой», Сборник статей и материалов, изд. АН СССР, М. 1951, стр. 682.

³ «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. 1, стр. 180—181.

⁴ См. Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 20, стр. 643.

⁵ «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. 1, стр. 170.

И. А. Гончаров писал Л. Толстому 2 августа 1887 года: «У Вас с некоторых пор явилось два новых круга читателей: один круг — это вся Европа, или весь заграничный мир, другой — это простой русский народ. Которому из них Вы приписываете «более широкий и разнообразный взгляд». Тому ли, который верною, беспристрастною критикою умел взвесить и оценить все Ваши достоинства, как художника, как мыслителя (за границу), или народному кругу, на котором надо «чертить радиус плугом».

Вспоминая Ваши последние произведения: «Чем люди живут» (т. е. живы. — В. В.), «Два старика» и «Три старца», также и «Власть тьмы», я окончательно остановился на последнем мнении и полагаю, что Вы в письме Вашем говорите о нем, т. е. о круге читателей из народа. Эти Ваши вещи проникнуты глубокой любовью к нему и учат *любить ближнего*. Их и не простой народ прочтет сквозь слезы: так прочел их я, и точно так же прочли их, как я видел, женщины и дети. Между теми и другими, т. е. женщинами и детьми, и в высшем кругу много «простого народа». Так любовью писанные страницы — есть лучшая, живая и практическая проповедь и толкование главной евангельской заповеди.

«Власть тьмы» — сильное произведение, художественную сторону его ценят немногие тонко развитые люди, большинство же читателей не понимают, многие даже отвращаются, как от непитанной слишком сильным спиртом склянки. Они не выносят крепкого духа. Я высоко ценю эту вещь. Как смотрит на это народ, — вовсе не знаю и не умею решить.

Вы правы — это надо делать. Но я не могу: не потому только, что у меня нет Вашего таланта, но у меня нет и других Ваших сил: простоты, смелости или отваги, а может быть, и Вашей любви к народу. Вы унесли смолоду все это далеко от городских куч в Ваше уединение, в народную толпу...» И в постскриптуме: «Вы правы: писать надо для народа — так, как Вы пишете; но многие ли это могут? Мне, однако, жаль, если Вы этому писанию пожертвуете и другим, т. е. образованным кругом читателей. Ведь и Вы сами пожалели бы, если бы Микель-Анджело бросил строить храм и стал бы только строить крестьянские избы, которые могли бы строить и другие. Пожалели бы Вы также, если б Диккенс писал только свои «Святочные рассказы», бросив писать великие картины жизни для всех»¹.

К семантической композиции литературного произведения относится принцип или прием насыщения слов и выражений разнообразными смысловыми излучениями, которые в соответствии с ситуацией приобретают функции неожиданных указателей вех или путей развития сюжета. Достоевский очень остро и

¹ «Лев Николаевич Толстой», Сборник статей и материалов, изд. АН СССР, М. 1951, стр. 704—706.

тонко характеризует роль такого приема в структуре «Братьев Карамазовых»: «Когда Дмитрий Карамазов соскочил с забора и начал платком вытирать кровь с головы раненного им старика слуги, то этим самым и словами своими: «Попался старик» и проч. — как бы сказал уже читателю, что он *не* отцеубийца. Если б он убил отца и 10 минут спустя Григория, то не стал бы слезать с забора к поверженному слуге, кроме разве того, чтоб убедиться: уничтожен ли им важный для него свидетель злодеяния. Но он, кроме того, как бы сострадает над ним, говорит: попался старик и проч. Если б [и] отца убил, то не [стал бы] стоял бы над трупом слуги с жалкими словами. Не один только сюжет романа важен для читателя, но и некоторое знание души человеческой (психологии), чего каждый автор вправе ждать от читателя»¹.

Таким образом, в понятии литературно-художественного стиля выступают новые существенные признаки, чуждые стилистике литературного языка и, во всяком случае, далекие от нее. В самом деле, речевые средства в системе литературно-художественного творчества формируют образы и характеры воспроизводимых лиц или персонажей. Эти речевые средства не выступают только в качестве посредника внеязыкового содержания (как в других стилях), но они включены в эстетическую структуру литературного произведения или непосредственно или опосредствованно как его эстетические свойства (например, ритм, звония и т. д.). Вместе с тем выделяются и другие специфические признаки литературно-художественного стиля, например, семантическая многозначность выражений, смысловая поливалентность текста в динамическом развитии композиции произведения, сложные формы взаимодействий монологической и диалогической речи, конструктивная или композиционная соотнесенность частей, иногда вовсе не смежных, а относящихся к разным планам художественной структуры и т. п.

Само собой разумеется, что признаки стиля исторически изменяются. Однако до сих пор остаются неразъясненными глубокие существенные различия в понятии стиля как исторической категории, например, стилей литературы феодального периода и эпохи национальной литературы. Кроме того, в применении к стилистике художественной литературы качественно изменяется соотношение объектного и субъектного аспектов речи: здесь субъектный (субъективный) и объектный (объективный) критерий анализа структуры литературно-художественного произведения нередко взаимодействуют или сочетаются: проблемы структуры словесно-эстетического объекта, «действительности», изображаемой в непосредственно авторском изложении, — и структуры образов, персонажей и образа автора пересекаются или даже сливаются, совпадают.

¹ Ф. М. Достоевский, Письма, т. IV, стр. 117.

В структуре словесно-художественного произведения речевая ткань осмысливается, воспринимается и исследуется не в одной только плоскости смежности и взаимодействия частей, не только в плане сочетаемости и последовательности словесных рядов, но в нескольких измерениях. Например, в повести, новелле важно изучение соотношения и чередования авторского повествования и диалогов персонажей, форм прямой, несобственно-прямой речи и других возможных форм и вариаций речи, приемов построения из всего этого речевого материала образов персонажей и т. п.

Таким образом, стилистика художественной литературы синтетически и вместе с тем диалектически, пользуясь своими собственными категориями, объединяет — применительно к структуре литературных произведений — предмет, задачи и цели объектной (объективной) и субъектной (субъективной) стилистики.

Любопытно, что в решении той и другой стилистической проблемы художественной литературы и даже в постановке их наблюдается своеобразная закономерность: чем меньше степень индивидуализации стиля, тем больше выделяется в нем объектно-структурных качеств (например, при характеристике специфики стилистических свойств литературного направления, литературной школы, литературного объединения). Напротив, чем нагляднее и глубже индивидуально-стилистическое своеобразие творчества того или иного писателя или отдельного литературного произведения, тем острее и разностороннее выступают наряду с объектно-структурными свойствами и качествами субъектные качества писательского облика и его художественной манеры (ср. привычные характеристики стиля Лермонтова, Достоевского, Л. Толстого и др.). С этой точки зрения очень интересна характеристика музыкального стиля Стравинского в статье Л. Сабанеева «Стравинский».

«У Стравинского невозможно проследить никакой эволюции стиля — не потому, чтобы его стиль оставался все тем же самым и не развивался, а потому что каждое его новое произведение было и новым стилем, замкнутым в самом себе, новой «музыкальной ролью», новой маской — подчас ничего с предыдущими не имеющими, всегда выполненными с художественным совершенством. Может быть, иногда «роль» была сама по себе слабее других (ведь у всякого композитора встречаются более слабые произведения, а подчас и вовсе слабые), — но об «эволюции стиля» в применении к Стравинскому вообще не может быть и речи. Каждое его новое произведение не было «развитием предыдущего», а новым самостоятельным начинанием. Как у всякого актера есть «роли» более удачные и менее удачные, но каждая оставалась особняком — не имела ни предков, ни потомства в нем самом. Акт творения каждый раз начинался с азав. Это совершенно противоположно тому, что мы имеем,

например, в развитии Бетховена, Вагнера, Скрябина, Римского-Корсакова, которые как бы всю жизнь писали одно произведение, все с большим и большим прозрением, все совершеннее и совершеннее, — в сущности, являясь автором какой-то единой композиции в массе редакций, постепенно приближающейся к некоторому идеалу. Всего ярче это выражается у Вагнера и Скрябина. Последний действительно всю жизнь писал одно произведение (которого так и не написал) путем постепенных «приближений» к нему, как бы набросков или эскизов. Уже это одно показывает, насколько антагонистичны были эти композиторы Стравинскому и почему между ними никогда не могло установиться ни симпатии, ни понимания.

Стравинский — неуловимый и вечно изменяющийся Протей, каждое сочинение которого написано в отдельном стиле, и стили эти чередуются как бы умышленно капризно, приводя в смущение музыкальных критиков, которые только что успели освоиться с одним его стилем, раскусить его и даже рассыпаться в похвалах, как немедленно он их огорошивает другим сочинением, которое всем своим существом предыдущее отрицает... Но нельзя не согласиться, что все стили Стравинского, как бы много их ни было, не суть эпигонство или подражание чему-то. Вся эта изменчивость, возможно, заключена в некоторое единство, но его сравнительно трудно установить положительно. Легче отрицательно — указывая то, чего у него нет и, видимо, не может быть по природе. Своего рода запретные зоны для его творчества. К числу их, безусловно, прежде всего относится весь лиризм, вся открытая, наивная эмоциональность... Всякая чрезмерная экспрессивность, излишествующий трагизм и сентиментальность, если только все это не преподносится в ироническом, сатирическом или издевательском аспекте — как шутка и карикатура. Как следствие этой запретной зоны — в царстве Стравинского отсутствует мелодия... «Если отсутствие мелодического дара есть отрицательное «единство», наблюдаемое в его творчестве, то положительным является, бесспорно, его совершенно исключительный колористический дар. Можно сказать совершенно определенно, что Стравинский как маг и волшебник оркестровых красок является самым крупным колористом в музыке всех времен, — это вполне его стихия и его глубочайшее знание... Такого знатока всех тайн оркестровой (и даже не оркестровой, а всякой) палитры другого нет. Пред ним все оркестраторы — «предтечи», можно сказать, перефразируя стихи Бальмонта»¹.

Таким образом, многостильность искусства — в данном случае субъективно мотивированная — в новую эпоху развития

¹ Л. Сабанеев, Стравинский. «Новый журнал» (Нью-Йорк). The New Review, 1957, кн. L, стр. 129—130.

искусств является характерной принадлежностью индивидуального стиля. Следовательно, для исторической стилистики художественной литературы проблема стиля и понятие стиля тесно связаны с общими закономерностями развития стилей художественной литературы. И суть здесь заключается именно в общих закономерностях истории самих литературных стилей, а не в исторически изменяющихся взглядах на их развитие, не в смене научных направлений.

Поэтому, хотя и любопытны, но очень спорны, антиисторичны и односторонни следующие заявления Л. Шпитцера:

«...Смена направлений в науках об искусстве и литературе протекает в обратном направлении по сравнению с наукой о языке: в то время как первые две с самого начала исходят из рассмотрения великих творческих личностей, их стилистической «графологии»¹ или физиономики, которые восходят к эпохе романтизма, и только в настоящее время переходят к принципу «истории искусств без художников» (*Kunstgeschichte ohne Künstler*)², то есть к своего рода грамматике приемов художественного воздействия, — наука о языке исходила со времен романтизма от народного, сверхличного и лишь сейчас начинает уделять внимание личности и ее языку. Можно сказать, что наука об искусстве грамматизируется, наука о языке индивидуализуется. Эта обратная последовательность периодов в истории наук объясняется особыми свойствами предметов рассмотрения: язык прежде всего — коммуникация, искусство — выражение, язык — явление прежде всего социального порядка, искусство — индивидуально. Лишь при той степени утонченности, какой теперь достигли соответствующие дисциплины, язык стал рассматриваться как выражение, искусство — как коммуникация. Индивидуум, от которого Вельфлин стремится уйти, есть цель для Фосслера»³.

Совершенно очевидно, что эти заявления и обобщения делаются с позиций очень ограниченной неоиdealистической школы и соответствующей методологии.

Способ понимания и объяснения стилевых своеобразий художественной литературы, ее направлений и школ, творчества отдельных писателей зависит от теоретической позиции исследователя и от характера ее связи с историзмом как принципом или методом истолкования явлений искусства.

¹ «Речевая манера помогает нам разгадать человека, так же как и почерк. Интонация сразу дает возможность проникнуть в душу, и кое-что из этого остается и в печатном слове». E. Everth, Conrad Ferdinand Meyer, Dresden, 1924.

² Термин Г. Вельфлина и В. Воррингера. Ср. позднейшее подражание в области литературы — принцип Виганда «история литературы без литераторов».

³ Л. Ш п и т ц е р, Словесное искусство и наука о языке. Сб. «Проблемы литературной формы», Academia, Л., 1928, стр. 194—195.

В соответствии с тем, как историк литературных стилей представляет процесс становления реализма, он объясняет стилистические явления русской литературы первых десятилетий XIX века.

Обращение к быту, его предметам и аксессуарам наметилось в русской литературе еще задолго до Пушкина. Оно, конечно, не образует реализма, как внутренне цельной словесно-художественной системы изображения. Так, не раз говорилось о том, что множество бытовых мелочей рассыпано в самой ранней поэме Баратынского «Пиры» (1820), в которой отдельные стихи как бы предвосхищают пушкинского «Евгения Онегина». Например:

Приятно драться; но, ей-ей,
Друзья, обедать безопасней...
Садятся гости. Граф иль князь,
В застольном деле все удалы,
И осушают не ленясь
Свои широкие бокалы.

Разнеженный вином гость

Узнать в гостиную идет,
Чему смеялся он в столовой...¹

С этими стилистическими приемами можно сопоставить способы изображения действительности в стиле «Евгения Онегина». Например, в первой главе:

Еще амурь, черт, змея
На сцене скажут и шумят;
Еще усталые лакеи
На шубах у подъезда спят;
Еще не перестали топтать,
Сморкаться, кашлять, шикать, хлопать.

(XXII)

Гребенки, пилочки стальные,
Прямые ножницы, кривые,
И щетки тридцати родов
И для ногтей и для зубов...

(XXIV)

Покойника похоронили.
Попы и гости ели, пили,
И после важно разошлись,
Как будто делом занялись.

(LIII)

Можно найти многочисленные примеры такой манеры воспроизведения действительности и в следующих главах «Евгения Оне-

¹ См. Ю. Иваск, Баратынский. «Новый журнал» (Нью-Йорк), 1958, кн. L, стр. 146.

гина». Но с пятой главы эти приемы существенно изменяются, они преобразуются и формируют новую стилистическую систему.

Так в пятой главе «Евгения Онегина» (стр. II и III):

II

Зима!.. Крестьянин торжествуя
На дровнях обновляет путь;
Его лошадка, снег почуя,
Плетется рысью как-нибудь;
Бразды пушистые взрывая,
Летит кибитка удалая;
Ямщик сидит на облучке
В тулупе, в красном кушаке.
Вот бегают дворовый мальчик,
В салазки жучку посадив,
Себя в коня преобразив;
Шалун уж заморозил пальчик:
Ему и больно и смешно,
А мать грозит ему в окно...

III

Но, может быть, такого рода
Картины вас не привлекут:
Все это низкая природа;
Изящного немного тут.
Согретый вдохновенья богом,
Другой поэт роскошным слогом
Живописал нам первый снег
И все оттенки зимних нег...

И этот новый стиль изображения противопоставляется «роскошному слогу» кн. П. А. Вяземского, который живописует, «согретый вдохновенья богом».

Новые приемы и принципы художественного воспроизведения низких, обиходных предметов национального быта и их объективного изображения были остро и наглядно продемонстрированы Пушкиным в «Отрывках из путешествия Онегина»:

Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал.

*

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи —
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых;
Теперь мила мне балалайка
Да пьяный топот трепака

Перед порогом кабака.
Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желанья — покой,
Да щей горшок, да сам большой.

*

Порой дождливою намедни
Я, завернув на скотный двор...
Тьфу! прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!

И тут же Пушкин в описании Одессы — путем иронического противопоставления нового отношения к действительности — старой, субъективно-идеализирующей поэтической манере В. И. Туманского — конкретизирует новые приемы художественного воспроизведения окружающего мира.

Одессу звучными стихами
Наш друг Туманский описал,
Но он пристрастными глазами
В то время на нее взирал.
Приехав он прямым поэтом,
Пошел бродить с своим лорнетом
Один над морем — и потом
Очаровательным пером
Сады одесские прославил.

Итак, в традиции «прямой поэт» «с своим лорнетом», «пристрастные», идеализирующие глаза и поэтическое «очаровательное перо», склонное «прославлять» красоты, односторонне освещаемые, а иногда и вовсе не существующие. Призыв же к жизненной правде, к отсутствию поэтической лжи и к «низкой природе» определял художественные качества и стилистические формы новых приемов изображения природы и общественной жизни.

Все хорошо, но дело в том,
Что степь нагая там кругом;
Кой-где недавний труд заставил
Младые ветви в знойный день
Давать насильственную тень.

*

А где, бишь, мой рассказ несвязный?
В Одессе пыльной, я сказал.
Я б мог сказать: в Одессе грязной —
И тут бы право не солгал.
В году недель пять-шесть Одесса,
По воле бурного Зевеса,
Потоплена, запружена,
В густой грязи погружена.
Все дома на аршин загрязнут,
Лишь на ходулях пешеход
На улице дерзает в брод;
Кареты, люди тонут, вязнут,
И в дрожках вол, рога склона,
Сменяет хилого коня.

Поворот к «низкой природе», к предметам и характерам повседневного быта — это подготовительный этап к формированию реалистического метода. Естественно, что наиболее сложным и трудным процессом в этом художественном движении являются стилистические изменения, связанные с выработкой новых приемов и форм словесно-художественного воспроизведения характеров, образов персонажей и особенно — «образа автора».

Таким образом, Баратынский сначала двигался в своем поэтическом творчестве в том же направлении, что и Пушкин, но менее стремительно, и с своеобразными индивидуальными отклонениями. Поэтому наряду с общим необходимо выделить и единичное, отдельное, индивидуальное в словесно-художественном стиле Баратынского. Тут выступают резко индивидуальные черты и объяснение этих ярко индивидуальных черт связано с раскрытием своеобразий идейно-художественных основ творчества этого поэта, его субъективного отношения к действительности.

Углублению реалистического метода в творчестве Баратынского, может быть, отчасти мешали элементы субъективного экспрессионизма.

Так, в стиле Баратынского отмечалось оригинальное пристрастие к образованию эпитетов из имен прилагательных — нередко очень привычных, но необычно осложненных отрицанием *не* и получающих новое, индивидуальное значение.

«Вот заглохший Эладий парка (в имени Мара, где он провел детство)

...пророчит мне страну,
Где я наследую *несрочную* весну. (1833)

Это выражение — *несрочная весна* — восхитило Бунина, и он озаглавил им один из своих рассказов (1923). В другом раннем варианте мы читаем: *бессмертная весна*; но это шаблон, который читатель равнодушно пропустил бы «мимо ушей»... У Баратынского вообще очень много таких выражений: отрицательных по форме, но не всегда по смыслу: *необщее выраженье* (у Музы), *незаходимый день* (рай), *неосязаемые власти* (в царстве теней), *нечуждая жизнь* (в пустыне), *нежданый сын* последних сил природы (поэт), творец *непервых сил* (посредственный литератор), благодать *нерусского надзора* (иностранных губернаторов), храни свое *неопасенье*, свою неопытность лелей (стихи, посвященные «монастырке» Смольного института). Эти необычные *не* заостряют его философическую поэзию»¹.

¹ Юр. Иваск, Баратынский, «Новый журнал» (Нью-Йорк), 1958, кн. L, стр. 141.

Иногда подчеркивается различие трех «подходов» к стилю, или трех его определений — лингвистического, литературоведческого и шире — вообще искусствоведческого. Правда, литературоведческое понимание стиля пока еще не опирается на глубокую, самостоятельную и общепризнанную основу: оно чаще всего колеблется между общим искусствоведческим и лингвистическим. Нередко оно сбивается то на одно, то на другое, чаще же всего механически совмещает черты и признаки обоих, во многих случаях, без разъяснения специфики словесно-художественного искусства. Характерно и то, что образ «языка», являющегося материалом и базой лингвистического и литературоведческого определения и исследования стиля, обычно переносится в сферу всех искусств. Говорят о *музыкальном, танцевальном языке, языке живописи или графики, языке архитектуры* и т. п. Например, в статье А. С. Оголевца «О выразительных средствах гармонии в их связи с драматизмом вокальной музыки»¹ встречаются такие выражения: «в истории развития *музыкального языка* существовала известная постепенность в освоении искусством вновь завоевываемых выразительных ладогармонических средств» (стр. 125); «мы сказали о постепенности мелодического и гармонического освоения определенных основных элементов *музыкального языка*» (стр. 126); «это выражение (гармония — «застывшая лава полифонии» по Б. В. Асафьеву) правильно только по отношению к достаточно примитивному уровню развития *гармонического языка*» (стр. 134); «эти средства отнюдь не единственные высоко выраженные элементы *ладогармонического языка*» (стр. 194) и др. под.

Таким образом, на основе метафорического развития значений, свойственных слову *язык*, строится учение о структуре и сущности разных искусств. В области литературно-художественного творчества в связи с этим распространяется смешение употреблений слова *язык* в двух разных смыслах: 1) язык как система народно-словесной коммуникации с характерным для нее звуковым, грамматическим и лексико-семантическим строем и с присущими ей стилистическими модификациями или вариантами и 2) язык того или иного искусства как система художественного выражения и воплощения творческих задач и замыслов посредством материала данного искусства. Так как «первоэлементом» литературы или искусства слова является язык, то здесь особенно легко смешать язык как материал и язык как систему форм, воплощающих или образующих искусство. На этой почве иногда происходит отождествление понятий языка и стиля.

¹ «Вопросы музыкознания», т. III, Музгиз, 1960.

Следовательно, многозначность слова *стиль* осложняется и разнообразится многозначностью самого термина *язык*. Многозначности слова *язык* содействует также многообразие функций языка, в настоящее время дифференцируемое с различных и не всегда достаточно определенных и внутренне согласованных точек зрения (например, у К. Бюлера — три: коммуникативная, экспрессивная и призывная или апеллятивная, у Р. Якобсона — вдвое больше: познавательная, коммуникативная, экспрессивно-эмоциональная, побудительная или апеллятивная, «фатическая» или непосредственно контактная и поэтическая)¹. В таком случае структурные особенности языка в том или ином его функциональном употреблении выступают как характеристики и формы выражения существа той или иной языковой функции. Например, в поэтической речи целесообразно организованные звуки, созвучия и подобозвучия входят в круг, в систему внутренних свойств или качеств этой функции. Однако в разных типах или разновидностях поэтической, художественной речи роль таких созвучий бывает крайне разнообразна.

Вот несколько примеров:

- 1) Березы от леса до хат
бегут, листьями вороча,
И чист, как будто слушает МХАТ,
московский говорочек.
(В. Маяковский)

2) У А. П. Чехова в рассказе «Попрыгунья»:

Ольга Ивановна пришла к своему любовнику, художнику Рябовскому, с нарисованным ею этюдом, в то время как у него была другая женщина. «Рябовский, по-видимому, очень смущенный, как бы удивился ее приходу, протянул к ней обе руки и сказал, натянуто улыбаясь:

— А-а-а-а! Очень рад вас видеть. Что скажете хорошенького?

Глаза у Ольги Ивановны наполнились слезами. Ей было стыдно, горько, и она за миллион не согласилась бы говорить в присутствии посторонней женщины, соперницы, лгуни, которая стояла теперь за картиной и, вероятно, злорадно хихикала.

— Я принесла вам этюд... — сказала она робко, тонким голоском, и губы ее задрожали, — *nature morte*.

— А-а-а... этюд?

Художник взял в руки этюд и, рассматривая его, как бы машинально прошел в другую комнату. Ольга Ивановна покорно шла за ним.

— *Nature morte*... первый сорт, — бормотал он, подбирая рифму, — курорт... черт... порт...» (гл. VII).

Ср. в гл. VIII изображение дум Ольги Ивановны, понявшей, что ее муж умирает:

¹ См. напр., Roman Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, «Pamiętnik literacki», Warszawa — Wrocław, 1960, rocznik 41, zeszyt 2, str. 440.

«Nature morte, порт... — думала она, опять впадая в забвенье, — спорт... курорт... А как Шрек? Шрек, грек, врек. А где-то теперь мои друзья? Знают ли они, что у нас горе?.. Шрек, грек».

3) В «Записках советского актера» Н. К. Черкасова читаем:

«В пьесе Вл. Соловьева «Великий государь» немало метких, остро отточенных афористических реплик. Но наряду с ними встречаются отдельные неблагозвучные строки вроде следующей фразы, вложенной драматургом в уста Ивана Грозного:

. Опося
Посла Баториева мы принять согласны.

Неблагозвучное сочетание слов «*опося посла*» делает их совершенно невозможными к произношению со сцены и вынуждает актера добиваться изменения текста.

Тот же драматург поручает исполнителю роли Грозного произнести со сцены фразу:

...Людишек же его, что мнили тут князьями
Уже себя, — пытать железом и огнем...

Сочетание этих «*же*» и «*уже*» в двух соседствующих строках делает их трудно произносимыми и снова требует вмешательства актера в текст драматурга¹.

Естественно, что структурные признаки, особые качества языка в его «поэтической функции» могут изучаться и изучаются в объективно-конструктивном, теоретическом плане и без обращения к понятию стиля и стилистики. В таком случае они являются предметом исследования лингвистической поэтики, как общей теории поэтической речи или языка в его поэтической функции. Однако язык художественной литературы не эквивалент и не синоним языка в поэтической функции, так как в сфере литературы широко используются и применяются разные другие функции языка. Кроме того, при изучении сложных процессов развития речевых явлений, в том числе индивидуальных, в области литературы нельзя обойтись без исторического анализа приемов и путей использования, иногда очень субъективного, структурных своеобразий того или иного типа речи или тех или иных форм поэтического выражения в системе словесно-художественного творчества литературной школы, направления, поэтики отдельного писателя. В этих случаях неизбежно выступает, хотя и не всегда в вполне определенных очертаниях, та же категория стиля как более или менее индивидуальная или индивидуально мотивированная система средств художественного выражения и изображения.

В «Воспоминаниях» В. В. Вересаева о приемах творчества Леонида Андреева есть интересное сообщение:

¹ Н. К. Черкасов, Записки советского актера, «Искусство», М. 1953, стр. 103—104.

«Андреев мне говорил, что первый замысел, первый смутный облик нового произведения возникает у него нередко в звуковой форме. Например, им замыслена была пьеса «Революция». Содержание ее было ему еще совершенно неясно. Исходной же точкой служил протяжный и ровный звук: «у-у-у-у-у!..» Этим звуком, все нараставшим из темной дали, и должна была начинаться пьеса»¹.

В этой же связи следует обратить внимание на индивидуальные своеобразия в оценке художниками слова явлений чуждого, иногда далекого им стиля с точки зрения своей стилистической системы.

Не лишено интереса такое замечание В. В. Вересаева в его «Воспоминаниях» о синтаксисе солдатской речи в стихотворении Лермонтова «Бородино» и о восприятии этих сложных конструкций индивидуальным детским сознанием мемуариста:

«Знал я наизусть и «Бородино». Одну из строф читал так:

Мы долго молча отступали.
Досадно было, боя ждали.
Ворчали старики:
«Что ж мы? На зимние квартиры?
Не смеют, что ли, командиры
Чужие разорвать мундиры?
О, русские штыки!»

Соображая теперь, думаю, что больше в этом виноват был Лермонтов, а не я. Какая натянутая, вычурная острота. Совершенно немислимая в устах старых солдат: «Не смеют, что ли, командиры чужие изорвать мундиры о русские штыки?»²

И. М. Ивакин в своих еще не напечатанных «Воспоминаниях о Льве Толстом» рассказывает, как А. А. Фет относился к стихам Пушкина и Лермонтова и как оценивал отдельные их стихотворения.

«В стихотворении «Ангел», — продолжал он, — мне не нравятся стихи:

О боге великом он пел, и хвала
Его непритворна была.

Тут все равно бы сказать:

и хвала
Его колбасою была...»

Таким образом, и с этой точки зрения в аспекте теории и истории художественной речи — применительно к истории литературы выступает в качестве центральной проблемы проблема стиля и автора (или объединения авторов как школы).

Если язык в своих структурных качествах и исторических потенциях соотносительен с категорией народа как его творца и

¹ В. В. Вересаев, Сочинения в четырех томах, т. 4, Гослитиздат, 1948, стр. 472.

² Там же, стр. 81.

носителя (в интернациональном плане: язык и человечество), то стиль в аспекте художественной литературы нового периода обычно соотнесен с автором как его создателем и выразителем. Ведь если даже говорится о стилях школ и целых литературных направлений, то имеются в виду отвлечения или обобщения, формирующиеся на основе стилистических систем индивидуально-художественного творчества.

«Стиль, — по выражению Г. Зайдлера, — это все то, что делает из языкового произведения вообще произведение языкового (словесного) искусства»¹. Средства таких художественных метаморфоз различны в разные эпохи и у разных писателей.

Тут сразу же возникают вопросы: всегда ли понятие стиля соотнесено с понятием индивидуального автора? Что такое понятие автора — по отношению к древнейшим периодам развития литературы? Как понимать функции автора в области народно-поэтического творчества? Как согласовать, например, понятия автора и системы жанровых норм классицизма, независимых от индивидуальных своеобразий авторского творчества? Были ли какие-нибудь качественные исторические изменения в понимании личности автора — применительно к общему развитию литературного процесса в разные периоды истории народа и его искусства? Как понимать и оценивать место анонимных или псевдонимных произведений в истории той или иной национальной литературы? И т. д.

Совершенно очевидно, что понятия стиля и соотносительные с ним понятия автора и литературного произведения не являются стабильными для разных эпох истории народной культуры и литературы. Они исторически менялись, наполняясь разным содержанием. Но именно с этой исторической точки зрения они еще совсем не подвергались необходимому исследованию.

Все это очень убедительно свидетельствует о том, что выяснение исторических изменений в структуре таких соотносительных понятий, как понятия стиля и автора, чрезвычайно важно для теории и истории стилей художественной литературы.

3

Проблема социально-исторического содержания и структурно-художественного единства личности автора, а также цельности или целостности литературного произведения и его стиля у нас еще не была предметом ни теоретического, ни конкретно-исторического исследования. Между тем необходимость всестороннего освещения этого вопроса остро чувствовалась историками словесно-художественного творчества, особенно теми, кто

¹ Herbert Seidler, *Allgemeine Stilistik*, Göttingen, 1953, S. 61.

изучал народную поэзию и своеобразие развития литератур в эпохи донациональной жизни народов.

Характерны рассуждения проф. А. Скафтымова о «цельности» русских былин: «Можно ли говорить о цельности былины, когда она создавалась не одним творцом, не единой волей одного вдохновенного порыва и устремления, когда она, переходя из уст в уста и подвергаясь новым и новым способам восприятия, понимания и перетолкования, непрерывно находилась в процессе становления и никогда не знала твердой замкнутости и определенности внутренних границ? Можно ли искать единства в этом мире непрерывных наслоений, случайно прилипших кусков, неизбежных разрывов, потерь, забвений и искажений и других превращений, которые былина неустраимо несла на многовековом пути существования в неустойчивой памяти, среди капризных веренищ летучих ассоциаций и других превратностей устной передачи?»

Конечно, в былине в этом смысле не может быть того строгого постоянства и согласованности частей, которых мы ожидаем от произведения единолично созданного, законченного и письменно закрепленного»¹.

«По отдельным вариантам иногда окажутся механически и внешне ассоциированные наросты, прихотливые, случайные, единичные изменения, иногда целые провалы после утраты отвалившихся органических кусков когда-то единого и законченного текста. Тем не менее работа над установлением внутренне организуемых стержней былины не представляется безнадежной»².

Таким образом, здесь выдвигается гипотеза или аксиоматическое положение «о когда-то едином и законченном тексте» народно-поэтического произведения, а затем о множественности и многообразии его изменений в «превратностях устной передачи».

Проф. А. П. Скафтымов, уверенный во внутреннем единстве народно-поэтического произведения, так характеризует пределы и возможности его вариаций и вариантов:

«Без достаточного художественного проникновения и внутренней подлинной пронизанности, конечно, в процессе передачи у певца-передатчика останется только функция памяти, а это не может гарантировать ни сохранения прежнего вдохновляющего единства былины, в котором она была им воспринята от предыдущего сказителя, ни нового гармонического претворения. В этом случае целостность былины находится всецело во власти памяти, и лишь в том случае, если память достаточно точна, былина сохраняет прежнее единство, когда-то сообщенное ей даровитым, более ранним певцом»³.

¹ А. Скафтымов, Статьи о русской литературе, Саратовск. книжное издательство, 1958, стр. 3.

² Там же, стр. 4.

³ Там же.

Несмотря на различия вариантов и изменения словесного текста, былина в своем историческом бытовании, по мнению А. Скафтымова, сохраняет «единообразие своей композиционной структуры» и функциональное тождество или функциональное соотношение и соответствие «мотивов» или «эпизодов».

«...Даже в тех случаях, когда варианты отходят друг от друга в отдельных частностях и вставных, взятых из других былин эпизодах, все же всегда эти новые детали и эпизоды несут одну и ту же художественную функцию, направленную к одному и тому же центральному заданию».

Отмечается также, кроме «единообразия композиционной структуры каждой былины по всем вариантам», «сходство всех былин [соответствующего цикла]... в основном типе их построения и формоустремления»¹.

«Каждая былина при всех изменениях твердо держит какую-то основу сюжета, и если бывают искажения и перестановки, которые делают былину неузнаваемой, то такие случаи всегда резко выделяются из общей массы односюжетных вариантов и представляются среди них исключением. Каждый сюжет сохраняет свой особый костяк с неизменной установкой основной ситуации и главных линий внутреннего движения»².

Легко заметить, что проблема единства и изменчивости структуры народно-былинного произведения ставится проф. А. П. Скафтымовым лишь в самом общем, структурно-композиционном плане. Более широкий круг вопросов социально-исторической и историко-стилистической обусловленности и причинной обоснованности изменений в структуре былины того или иного цикла им не освещается и не исследуется. А между тем без разрешения сюда относящихся вопросов сама проблема внутреннего сюжетного единства и стилистической целостности устно-поэтического народного произведения и его автора не может быть исторически уяснена.

Необходимо заметить, что ссылки на своеобразную коллективность образа автора, указания на аналогии между условиями и характером безымянного народно-поэтического творчества и специфическими структурными признаками произведения, например, древнерусской литературы, а также эпохи классицизма в связи с преобладающей анонимностью литературы XVIII века, — нередко встречаются в современных историко-литературных трудах и исследованиях. И все это лишний раз доказывает необходимость, наряду с понятием стиля как исторической категории, в том же историческом плане рассматривать также соотносительные с ним понятия автора и понятие структуры литературного произведения.

¹ А. Скафтымов, Статьи о русской литературе, стр. 5.

² Там же, стр. 51.

С представлением об авторе литературного произведения неразрывно связан вопрос о методах изучения творчества писателя. В этом отношении очень характерен и поучителен, хотя и далек от методологии нашей, советской, филологической науки, один эпизод зарубежной полемики по вопросу о методах изучения стиля и индивидуального творчества писателя. Эта полемика разгорелась в связи с появлением в печати статьи известного лингвиста и литературоведа, одного из основоположников современного структурализма в языковедении Н. С. Трубецкого «О методах изучения Достоевского»¹, написанной в тридцатые годы как введение к университетскому курсу о Достоевском. В этой статье называются следующие методы изучения творчества автора: 1) биографический, 2) философско-идеологический, 3) фрейдянско-психоаналитический, 4) социологический и 5) формальный, который Н. С. Трубецкой признает единственно научным. По мнению Н. С. Трубецкого, биография есть «задача историка, а не литературоведа». Метод научно-биографического исследования — исторический. «Нет никакой принципиальной разницы, — пишет Трубецкой, — между биографией Достоевского и биографией любого политика, государственного человека, музыканта или полководца. Факт, что он был именно писателем, никакого влияния на применение этого метода не оказывает».

Точно так же идеолого-философский подход к изучению писателя Н. С. Трубецкой целиком относит к истории философии. Само собой разумеется, что литературоведу для анализа творчества писателя, характеров, выведенных им на сцену, развития сюжета, персонажей, для оценки их мировоззрений приходится иметь дело с теми или иными философскими концепциями, привлеченными художником в целях изображения действующих лиц своего произведения. Однако, по мнению Н. С. Трубецкого, «чисто научному, объективному исследованию поддается только форма, никогда не содержание; но через изучение формы можно проникнуть и в содержание, во внутреннюю сущность произведения».

При изучении творчества Достоевского идеологически-философский подход может привести к большим заблуждениям, к отождествлению мировоззрения героев с взглядами самого Достоевского. По мнению Н. С. Трубецкого, «в противоположность Толстому, Достоевский не тенденциозный писатель... У него мировоззрения всех действующих лиц совершенно равноправны»². В силу этого, по словам Н. С. Трубецкого, невозможно «выводить идеологию Достоевского из его произведений». Очевидно, на Н. С. Трубецкого оказала сильное влияние книга М. М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» (1929),

¹ См. «Новый журнал» (Нью-Йорк), кн. XLVIII, 1956.

² Там же, стр. 114—115.

в которой доказывается, что характерной особенностью Достоевского как художника является «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний... полифония полноценных голосов».

Н. С. Трубецкой отрицательно расценивает психоаналитический и социологический подходы к исследованию литературных произведений. По его словам, в сфере литературоведческих изысканий «психоанализ не приносит ни малейшей пользы».

В качестве аргумента против полезности социологического метода в области истории литературы используются факты подмены анализа литературного произведения вульгарно-социологическими рассуждениями по поводу изображаемой в нем действительности или выведенных в нем персонажей. Все это укрепляет в Н. С. Трубецком убеждение, что единственным подлинно научным методом литературоведческих исследований является метод формальный или формально-эстетический, метод анализа литературных форм и приемов литературно-художественной речи.

Таким образом, по Трубецкому, творец замкнут в своем творении. Литературовед познает автора лишь как создателя, выразителя и носителя стиля литературно-художественных форм. Стиль и автор в истории литературы тождественны. В сущности, здесь формализм по контрасту совпадает с романтико-идеалистическими воззрениями на личность художника.

«Материалы для жизни художника одни: его произведения,— писал В. Ф. Одоевский в «Русских ночах». — Будь он музыкант, стихотворец, живописец, — в них вы найдете его дух, его характер, его физиономию, в них даже те происшествия, которые ускользнули от метрического пера историков... Не ищите в его жизни происшествий простолюдина — их не было; нет минут непоэтических в жизни поэта»¹.

Статья Н. С. Трубецкого вызвала возражения. В том же нью-йоркском «Новом журнале» (1957) был напечатан «ответ на статью кн. Н. Трубецкого» — письмо в редакцию Ростислава Плетнева «О методах изучения Достоевского». Здесь прежде всего подвергаются сомнению и даже оспариванию, опровержению аргументации Н. С. Трубецкого против применения биографического, философско-идеологического и социологического методов в области литературоведческих исследований. Допускается, впрочем в очень ограниченном смысле, и использование психоаналитического метода.

Однако в защиту социологического метода Р. Плетнев мог выдвинуть лишь следующие соображения: «Метод социологический, может быть, не стоит применять при изучении того или иного писателя. Возможно, но как же можно тогда считать, что

¹ В. Ф. Одоевский, Сочинения, ч. I, СПб. 1844, стр. 217.

литература «явление прежде всего социальное», и отвергать социологические направления? Я согласен, что работы таких марксистов, как Переверзев, мало помогают пониманию Достоевского.

Однако если литература «явление прежде всего социальное», а не индивидуальное, то так легко отмахнуться от социологического метода нельзя, или уже придется тогда по-особенному истолковывать понятие социального явления и социологического направления в литературе»¹.

Легко заметить, что Р. Плетнев не связывает проблему социологического осмысления литературных произведений с историзмом, тем более с марксизмом, с вопросами о специфике литературы как своеобразной формы общественного сознания, о зависимости развития литературно-словесного искусства народа от истории общества, истории народа.

Гораздо более обоснованными представляются рассуждения Р. Плетнева о необходимости для литературоведа учитывать при изучении творчества писателя отражения в нем его личного опыта, фактов его биографии. Жизненные впечатления входят и не могут не войти в содержание произведений писателя. Они материал и образец, основа для его «*realismo immediato*». Приводятся некоторые, правда довольно своеобразно отобранные, факты из истории творчества Достоевского. «Достоевский читает творения св. Тихона Задонского, восхищается ими, пишет о них в «Дневнике писателя». Образ Тихона отражен в образе Тихона из «Исповеди Ставрогина», он по тихоновским творениям дает названия ряду глав в «Братьях Карамазовых» и т. п. Или: писатель едет в «Оптину пустынь», знакомится со старцем Амвросием (Зосима списан с него), беседует с ним, плачет о своих умерших детях... Он умилен, потрясен. Все это находит свое место в его произведениях, в цитатах, в передаче прямых слов старца Амвросия и т. п. Жизнь и чтение, впечатления от них объясняют очень многое в писателе, а чтение и влияние это — факт биографии! Недаром же один ученый назвал Достоевского «гениальным читателем»: ряд его романов — полемический ответ писателя писателям, отклик на жизненные события. Разумеется, можно исследовать соотношения монологов и диалогов вне связи с биографией писателя; можно изучать... функцию церковнославянизмов в стиле Достоевского; можно исследовать и изучать архитектонику, композицию романа и т. п. Но будет ли тогда действительно дано все то, что литературоведение должно дать, изучая писателя?»²

Правда, у Н. С. Трубецкого есть некоторое колебание в оценке биографических фактов для творчества писателя.

¹ «Новый журнал», 1957, кн. LI, стр. 288.

² Там же, стр. 285—286.

Так, он пишет о роли Аполлинарии Суслевой в жизни и литературном творчестве Достоевского: «В противоположность Анне Григорьевне, которая была совершенно «недостоевской» натурой и не оставила ни малейшего следа в творениях мужа, Суслева очень напоминает некоторые женские типы в произведениях писателя... Он ей доверял свои тайные мысли... Она в нем знала и понимала многое, что оставалось скрытым для других». Тут сам Трубецкой невольно уходит от литературной формы, которая, по его словам, «является единственным предметом для изучения литературоведения», в сторону биографического метода.

Р. Плетнев еще более внушительно становится на защиту идеологически-философского подхода к литературным произведениям. «Возможно ли, — спрашивает он, — не изучая идейный ряд, содержание, смысл, идею — замысел произведения, понять литературоведу хотя бы историческое воздействие произведения на остальную литературу, современную ему критику и развитие литературных форм и идей. Мы воспринимаем идейную динамику произведения не только через его литературную форму. Достоевский недаром «носился с идеей», «мучился идеей романа» (напр., идея положительного типа, идея святости и ее носителя и т. д.). Правы были Потебня и Бем, когда отметили, что между содержанием и реализованной в идее темой — замыслом всегда есть известное несоответствие: содержание дает возможность, при восприятии его, по-разному реализовать идею произведения. Идея скрепляет, пронизывая все части произведения. Или (по Б. Энгельгардту) «реальный процесс творчества не может быть целиком объяснен на почве коммуникативного истолкования языковых явлений, но должен быть понят, как процесс эстетического оформления объективирующегося в слове внутреннего и внешнего опыта поэта» или писателя.

Трубецкой говорит о важности художественного замысла, художественного впечатления, но без исследования идеи мировоззрения и мироощущения данного писателя это совершенно невозможно»¹.

Сам Р. Плетнев предлагает твердо помнить еще о двух методах литературоведческого исследования — эстетическом и эволюционном. «Трудность применения эволюционного метода к развитию литературы, — утверждает Р. Плетнев, — двоякая: 1) настоящую литературу творят индивидуальности; мы всегда хотим знать, «почувствовать», что нового внес в литературу тот или иной крупный писатель; а все они — большие индивидуалисты и все, в сути своей, мастера-одиночки при всех и всяческих школах, учениках и эпигонах; 2) затруднение в том, что

¹ «Новый журнал», 1957, кн. LI, стр. 287.

история литературы (особенно русская) так молода! Время — показатель ритма колебаний, развития органически сходных форм, история «родов и видов» слишком неполна, краткосрочна и не идет в сравнение с биологическо-зоологическими фактами. Есть, конечно есть, ряд аналогий, но проверенных фактов мало».

Таким образом, для Р. Плетнева автор выступает не только в своем произведении как художник-творец, создатель своего стиля и его представитель, но и как выразитель своего личного жизненного опыта и мировоззрения, как историческая личность, впрочем оторванная от социальных конфликтов, от классовой борьбы, выведенная за пределы общих закономерностей развития народа, общества.

В этой полемике не видно подлинного исторического понимания закономерностей развития художественной литературы и ее стилей. Отсутствует всякое представление о социально-исторической базе литературно-художественного процесса, связанной с общественной борьбой. Нет также ни малейшего намека на необходимость найти место изучаемого автора и его стиля в общем ходе развития литературы, ее тематики, ее форм, ее жанров. Писательская индивидуальность не только вырывается из общего контекста современной ей литературы, из истории литературных школ и направлений, из сферы соотношений словесно-художественного искусства с другими областями национального искусства (изобразительного, музыкального и т. п.), но даже и из общей истории национальной культуры и социально-политической истории народа.

Кроме того, нет никакой определенности в использовании самого понятия личности автора. Ведь историка искусства, в том числе и историка литературных стилей, историка литературно-словесного искусства личность автора интересует совсем не в плоскости истории семейных нравов, быта, индивидуальных физиолого-патологических качеств личности и т. п.¹, но только — в плане истории тех событий, переживаний, изменений в личной жизни автора, которые находятся в связи с развитием национальной культуры, общественной мысли, общественно-идеологической борьбы и ее специфических отражений в атмосфере разных видов искусства, в плане развития творческой деятельности этого автора, стиля его социального поведения, его мировоззрения, характера и содержания его переживаний, его жизненного опыта и т. п.

¹ Ср. замечание А. И. Куприна в статье о Кнуте Гамсуне: «Нахожу, что лишнее для читателя путаться в мелочах жизни писателя, ибо это любопытно вредно, мелочно и пошло». М. Куприна - Иорданская, Годы молодости. Воспоминания о А. И. Куприне, «Советский писатель», М. 1960, стр. 68.

Автор как представитель своей эпохи, своего общества, своей социальной среды, включенной в движение социально-политической и культурной жизни народа (а нередко и шире: народов, человечества), является не только звеном, но и движущей силой, действенным фактором в истории творчества культурных ценностей, важных для его нации и даже для всего мира. Вместе с тем историку искусства (в том числе и литературного) важна и история внутренней личной жизни автора, «история сокровенных движений его души, ее жизни»¹. «Поэтический дар в нем, — писал Дильтей о Гете, — только высшая манифестация творческой силы, которая действовала уже в его жизни»².

Следовательно, и в художественном произведении могут и даже должны отражаться следы исторического своеобразия жизни автора, своеобразия его биографии, стиль его поведения, его миропонимание. Проф. Г. О. Винокур писал по этому поводу: «Типические формы авторского поведения откладываются на структуре поэмы как особое наслоение, как бы сообщающее поэме ее «собственное лицо», делающее ее в свою очередь типической и характерной, непохожей на остальное, особенной. Речь идет здесь, таким образом, о том, что обычно называют индивидуальным авторским стилем, индивидуальной манерой автора»³.

Естественно, что особенно важное значение для литературной биографии автора имеют все факты, признания и сообщения современников, относящиеся к его творчеству, к связи его произведений с личными наблюдениями, переживаниями, отношениями и с общественными событиями и происшествиями. Так, для исторического и структурно-теоретического осмысления стиля А. И. Куприна очень знаменательны такие свидетельства близких к этому писателю лиц, как рассказы М. К. Куприной-Иорданской о его работе над рассказом «Трус»:

«Поведение Александра Ивановича меня удивило. Прежде чем писать, он проделывал целый ряд, на посторонний взгляд, странных телодвижений. Он то вставал и вновь бессильно опускался на стул, то, воздевая руки, трагически потрясал ими, то горестно качал головой, глядя в зеркало. При этом он полупрошептом что-то говорил, изредка громко, с различной интонацией произнося отрывочные фразы.

— Нет, не так, слабо, — вдруг обрывал он, переделывая монолог, и вставлял новые, по-иному звучавшие слова.

И мне казалось, что я вижу какую-то пантомиму, содержание которой мне неизвестно. Потом Александр Иванович

¹ П. Е. Щеголев, Пушкин, изд. 2-е, стр. 202. См. также Г. О. Винокур, Биография и культура, М. 1927, стр. 27—31.

² W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, 1922, Ausg. 8, S. 201. См. Г. О. Винокур, Биография и культура, стр. 43—44.

³ Г. О. Винокур, Биография и культура, стр. 81—82.

объяснил мне, что усилием воли и памяти он должен перенести себя в обстановку рассказа, и только вызвав в себе то настроение, какое владело им во время представления мелодрамы, он может писать о ней. Каждое движение, жест, выражение лица актера Цирельмана Куприн несколько раз повторял или изменял, в зависимости от того, насколько удачно он передавал в зеркале мимику Цирельмана.

— Посмотри, Маша, достаточно ли у меня угодливый вид. Обрати внимание, как он хотя и сидит против Файбиша, но, слушая его, почтительно привстает и время от времени беспокойно двигает ногами под столом»¹.

Так же изображается работа А. И. Куприна над рассказом «На покое».

«— Рассказ весь сложился у меня в голове, — говорил Куприн. — Я сам был провинциальным актером, и этот быт мне хорошо знаком.

И все-таки он теми же внешними приемами, к которым прибегал, когда писал «Труса», проверял и в этом рассказе правильность своих жестов, а также повторным чтением монологов — точность и звучание слов.

— Главная трудность — это работа над словом и то досадное чувство, которое мешает мне писать, когда я вижу, что мне не хватает необходимого, *точного слова*»².

Тут само собою возникает вопрос: всегда ли столь наглядно и рельефно обнаруживается органическая связь между автором и его произведением? Ведь главные наблюдения и размышления по этому вопросу относятся к литературе нового периода, когда резко выступает личность, творческая индивидуальность как в сфере общественного развития и национальной культуры, так и в области истории искусств. Какова же была связь между автором и его произведением в древнюю, донациональную эпоху?

Таким образом, проблема автора в истории литературного искусства выступает и в более широком, хотя и специфическом плане — в плане развития индивидуальных стилистических форм выражения автора в его произведениях. Этот вопрос, правда, в несколько ином аспекте, едва ли не впервые был поставлен проф. И. С. Некрасовым в шестидесятых годах XIX века.

Известна статья проф. И. С. Некрасова «Древнерусский литератор»³. Основные ее положения вытекают из общих взглядов ее автора на процессы зарождения и развития древне-

¹ М. Куприна-Иорданская, Годы молодости. Воспоминания о А. И. Куприне, «Советский писатель», М. 1960, стр. 91.

² Там же, стр. 93.

³ «Беседы в Обществе любителей российской словесности при Импер. моск. университете», М. 1867, вып. 1, стр. 39—50.

русской литературы (см. его диссертацию «Зарождение русской национальной литературы в северо-восточной Руси»).

По мнению И. С. Некрасова, по отношению к Киевской южной Руси еще нельзя говорить о «типе русского литератора». Следовательно, тщетно было бы искать в литературе этой эпохи проблесков индивидуального авторского стиля. «На первый взгляд представляется, что в раннее время на юге России начинается литературная деятельность, появляется личность писателя». Однако «небольшому запросу» на литературное искусство здесь сначала «вполне могло отвечать появление нескольких иностранцев из греков и болгар». Восточно-славянских писателей, «усвоивших себе от греков мастерство изложения, картинность и символизм, как Иларий, Кирилл Туровский и Нестор, — немного. Можно даже сказать, что они составляют исключительное явление, из которого не выработалось типа русского литератора» (стр. 39—40), «типической личности общества», которая бы «продолжала прогрессивно развиваться». Следовательно, по мнению И. С. Некрасова, в древнерусской литературе до XV—XVI веков проблемы индивидуального стиля автора не существовало. «Зарождается тип национального, русского литератора в средней и северной России. Тут появляется он в большом количестве представителей, не в немногих, почти исключительных личностях, как на юге» (стр. 40). Однако «монастырь, как место, в котором должен был выработаться первоначальный тип нашего писателя, возник без вызова самого народонаселения, без большой поддержки со стороны его» (стр. 41). Таким образом, И. С. Некрасов предполагает, что писатель, автор как социальная личность первоначально складывается у нас не на почве народной, а на почве средневековой религиозно-церковной культуры. «Но как ни медленно вырабатывался писатель в массе этих монастырей, тем не менее он ложился прочной основой для всего будущего литературного развития Руси. Пусть это будет не высокий по своему развитию, но зато прочный зародыш для будущего, зародыш, который масса народонаселения вынесла на своих плечах, вскормила своими крохами и приношениями» (стр. 41).

Идеалом древнерусского писателя, по мнению И. С. Некрасова, сначала «было риторическое изложение, умение сочинить, складно изложить, владеть пером, сложить из готового материала целое, расположить в порядке, не затрудняться в образах» (стр. 44). Следовательно, и тут еще трудно говорить об индивидуальном стиле писателя. «Главная задача его литературной деятельности состоит в умении воспользоваться готовым материалом, связать и изложить его, помирив иногда явное противоречие, «во едину пленицу собрав», «во едино совокупив» (стр. 44). Средневековый литератор «редко говорит о

своем имени, а иногда скрывает его под цифрами, как, напр., автор жития Макария Калязинского, Константина Манукского, Александра Невского» (стр. 45). Образ писателя-профессионала этого века обозначился, по мнению проф. И. С. Некрасова, в лице Пахомия Серба. «Как специалист, он берет заказы написать то и другое. Он путешествует в монастыри, сам расспрашивает, отыскивает старые записки, если такие имелись... Он уже не отказывается от платы за свой литературный труд. Ему платили серебром, золотом, кунами и соболями. Мало того, он даже не прочь продать подороже свой труд и из Новгорода перейти в Москву. Но как бы то ни было, Пахомий Серб владел мастерством изложения, умением красно, витиевато писать, так что его обыкновенно называли «книжным слаганием искусный», хотя и ставят ему в вину то, что у него слишком много риторических фраз» (стр. 45).

Но ведь самые эти риторические фразы «явились как признак развития, признак нового прогрессивного движения» (стр. 46). В XVII веке «наш писатель, — пишет И. С. Некрасов, — начинает выходить из чисто аскетического взгляда на жизнь, из чисто аскетических убеждений» (стр. 49).

Характерно утверждение И. С. Некрасова, что «у древнерусского писателя не могло быть иронии, хотя самая жизнь, самое общество давали ему материал, который сам по себе заключал иронию» (стр. 49). Далее рассказывается эпизод из жития Адриана Пошехонского, изображающий столкновение крестьян со святым из-за земли и из-за спрятанного им «корчажца», в котором у него было 40 рублей. «Когда Адриан говорил им, что он копил эти деньги для построения церкви, то крестьяне ему ответили: «Мы тебе созиждем церковь сию». На это Адриан сказал: «Горька ми есть ваша церковь и тошно созидание ваше». Когда же Адриан изъявил крестьянам желание на то, что он готов уступить им назад всю землю их, уйти с этого места, никогда не возвращаться и поселиться в другом монастыре, чтобы там спастись, тогда крестьяне ответили ему: «Мы тебе воздадим шлем спасения и пошлем тебя к царю небесному», после чего они его убили» (стр. 50).

Хотя при расширившемся знании процессов и путей развития древнерусской литературы, в свете достижений современного советского литературоведения, опирающегося на марксистскую теорию исторического развития разных форм общественного сознания, разных общественных явлений, все эти обобщения проф. И. С. Некрасова нельзя не признать устарелыми, но самая постановка вопроса о том, как формировался и развивался тип «древнерусского литератора», для того времени была смелой и интересной.

В настоящее время накоплен материал для иной постановки и иного решения проблемы автора соотносительно с понятиями стиля и структуры литературного произведения.

Проблема автора в истории литературы не может быть обособлена от вопроса об анонимности и псевдонимности литературных произведений как исторического явления. Качественные и количественные основы, мотивы и показатели анонимности словесно-художественного творчества исторически изменчивы. Анонимность в истории литературы (если оставить в стороне субъективные мотивы сокрытия имени, особенно характерные для литератур нового времени) в значительной степени связана с историческими изменениями в понимании границ и функций литературного произведения, его композиционного единства, его творческой неповторимости, его стиля, его индивидуально-авторского своеобразия, его авторской собственности. В сущности, понятие индивидуально-художественного стиля с тем содержанием, которое вкладывается в него в современную эпоху и, во всяком случае, в литературе нового времени, начинает складываться в древнерусской литературе XVII века, но всесторонне и отчетливо определяется в истории русской литературы лишь в самую последнюю четверть XVIII века. Творчество Державина, Радищева и Карамзина сыграло в его прояснении очень важную роль. Тогда же новыми индивидуально-творческими признаками осложняется понятие автора, литературной художественной личности.

Проблема авторства наполняется разным содержанием — применительно к художественной практике разных эпох. Определение существа этой проблемы в истории древнерусской литературы, в истории становления национальной русской литературы XVII—XVIII веков невозможно без изучения закономерностей развития литературных стилей в разные периоды истории народа.

Понятие авторства в древнерусской литературе противоречно и неясно. Во всяком случае, оно существенно отличается от современного. Границы между писателем — создателем литературного произведения, компилятором-составителем, «сводчиком», редактором, а иногда и переписчиком, в древнерусской литературе нередко являются очень зыбкими. Этой неразграниченности понятий и функций способствует своеобразие структурных признаков и композиционных свойств того литературного объекта, который рассматривается нами как произведение древнерусской литературы. Так, летопись представляет собою свод предшествующего летописного материала¹. Многие

¹ См. А. А. Шахматов, Обзор летописных сводов XIV—XV вв., изд. АН СССР, М. — Л. 1938. Здесь уже в самом начале читаем: «Этот сложный характер Лаврентьевской летописи свидетельствует, что она представляет собою компиляцию нескольких источников, нескольких летописных сводов» (стр. 9). Само собой разумеется, что эти компиляции носили не

древнерусские литературные произведения являются многослойными компиляциями или комбинациями, составленными из предшествующих произведений.

О хрониках и хронографах древнерусской литературы акад. А. С. Орлов писал: «Эти переводные хроники и хронографы то существовали у славян или на Руси в отдельности, то соединялись несовпадающими частями между собою, с придачею других еще исторических произведений, восполняющих недостаток тех или иных фактов или подробностей повествования. Отсюда получались сложные компиляции, компилятивные хронографы. В состав таких древних компилятивных хронографов, носивших разные имена (напр., «Хронограф по великому изложению», «Еллинский и Римский летописец»), вошли в неодинаковых комбинациях переведенные в X—XII вв. по-славянски или по-славянорусски: хроники Георгия Амартола и Иоанна Малалы, «История Иудейской войны» Иосифа Флавия и «Александрия», т. е. повесть об Александре Македонском»¹.

В процессе своего бытования памятники древней русской литературы бесконечное количество раз переписывались, переделывались, сокращались или дополнялись вставками, осложнялись заимствованиями, вступали в состав компиляций, перерабатывались стилистически и идейно. Некоторые из памятников почти забывались, потом снова, после значительных перерывов, вызывали к себе читательский интерес, перерабатывались и получали особенно широкое распространение именно в этих переделках, а отнюдь не в «авторском» тексте.

«Вся эта жизнь памятника, — пишет Д. С. Лихачев, — не может не интересовать литературоведа-медиевиста, поскольку она отражает историю идеологии, литературных вкусов, характеризует восприятие памятника читателями, а иногда как бы в миниатюре рисует историко-литературный процесс за несколько столетий. Текстологу-медиевисту приходится иметь дело с десятками, а иногда и сотнями рукописей изучаемого произведения, учитывать возможность существования в прошлом исчезнувших впоследствии отдельных списков памятника, а очень часто и целых его редакций. Ясно, что текстолог-медиевист стоит лицом к лицу с совсем иными задачами, чем текстолог, занимающийся литературой нового времени»².

Д. С. Лихачев так характеризует жизнь и структуру текста древнерусского литературного произведения:

случайный характер; они были подчинены той или иной идее, порожденной политическими или культурно-общественными причинами и историческими условиями (ср. там же, стр. 19). Ср. Шахматовские таблицы, изображающие отношение между сводами, на стр. 55, 141, 160 и др.

¹ Акад. А. С. Орлов, Переводные повести феодальной Руси и Московского государства XII—XVII веков, изд. АН СССР, Л. 1934, стр. 5.

² Д. С. Лихачев, Некоторые новые принципы в методике текстологических исследований древнерусских литературных памятников. «Известия Акад. наук СССР, Отд. лит. и языка», 1955, т. XIV, вып. 5, стр. 404.

«...В древней Руси каждый памятник жил очень долгое время, иногда многими столетиями и, живя так, постоянно менялся — менялся в зависимости от развития историко-литературного процесса и в зависимости от той социальной среды, в которую он попадал. Судьба летописания, где старые тексты включались в новые своды, дополнялись, сокращались, менялись идейно и стилистически, — типична. Любая повесть, житие, слово, «хождение» постоянно изменялись. Средневековье не знало авторского права и очень мало считалось с авторским текстом. Произведения литературы древней Руси жили почти так же, как живут произведения устной народной словесности, — постоянно изменяясь в процессе «коллективного творчества»¹. В этом качественное отличие структуры литературного произведения национальной эпохи (с конца XVII в.) от древнерусского литературного произведения.

В древнерусской литературе внутренняя целостность и замкнутое единство литературного произведения, по большей части, по крайней мере применительно ко многим жанрам, не восстанавливаемы. Дошедшее в многочисленных списках и редакциях сочинение имеет расплывчатые границы и структурные очертания, изменчивые стилевые признаки и соответственно изменяющееся содержание. История текста того или иного древнерусского сочинения ничего общего не имеет с творческой историей произведения литературы нового времени. Можно сказать, что древнерусское литературное произведение представляет собою динамический, идейно и стилистически изменяющийся текст, отделяющийся от писателя или «списателя» и в историческом движении не связанный ни с его волей, ни с его творчеством.

И. Н. Жданов в своей «Речи перед диспутом на степень доктора русской словесности» уподоблял «систему» русского эпоса с его разнообразными притоками течению Волги. «Как бы ни были значительны эти притоки, как бы ни были велики заимствования и примеси в эпосе, они не лишают эпоса ни единства, ни национального значения»². Этот образ Волги, вбирающей в себя множество притоков и расширяющейся в своей водной массе, может быть применен и к характеристике древнерусского литературного произведения, его границ, его изменяющегося состава и его относительного единства, иногда скрепленного условным именем автора. «В самом деле, — писал акад. И. Н. Жданов, — если определить ту массу воды, которую несет Волга в нижнем своем течении, перед впадением в Каспий, то в этой воде, конечно, лишь очень малая, ничтожная доля будет принадлежать той скромной реке, которая, под именем Волги, течет около Твери и Углича. И, однако, несмотря на

¹ Д. С. Лихачев, Итоги и перспективы изучения древнерусской литературы в свете задач построения истории литературы, «Известия ОЛЯ», 1954, т. XIII, вып. 5, стр. 426.

² И. Н. Жданов, Сочинения, т. I, СПб, 1904, стр. 810, 811.

то, что вода притоков значительно превосходит по объему воду реки-матери, права этой матери остаются неприкосновенными. Мы называем Волгу Волгой на всем ее течении, мы признаем ее единой, несмотря на обилие и силу притоков...»

Д. С. Лихачев пишет об этом так: «Письменное творчество средневековья сохраняет еще элементы коллективности, столь характерной в чистом виде для устного творчества. Кто, в самом деле, был автором текста «Повести временных лет»? Нестор? Но значительнейшая часть «Повести» взята им у его предшественников. Число таких примеров очень велико»¹.

Древнерусский памятник живет сложной жизнью, находясь под влиянием традиции, и сам влияет на другие произведения и испытывает их влияния в своей последующей судьбе, включая в себя заимствования из других памятников. На сцене его литературной истории действуют разнообразные соавторы, переписчики, редакторы, переделыватели. Огромное большинство древнерусских литературных произведений дошло до нас не в самостоятельном виде, а в составе сводов — сложных, а иногда очень обширных компиляций, которыми увлекались средневековые книжники.

По словам Д. С. Лихачева, древнерусский писец редко переписывал какое-либо небольшое древнерусское произведение отдельно. Была распространена традиция переписывать произведения группами (цикл житий — иногда какой-нибудь одной местности, цикл паломничеств, апокрифов и т. д.).

«Определенная подборка материала сказывается на переписываемых произведениях. Писец опускает иногда то, что его не интересует, или то, что противоречит полученному им заданию, приписывает от себя нравоучение, или опускает его, если он создает сборник просто занимательных повествований и т. д. Иными словами, подбирая материал для сборника, писец становился и его редактором, а иногда своеобразным соавтором». Необходимо, «изучая историю текста того или иного произведения, не упускать из виду его литературного окружения, в котором оно до нас дошло.

Переписчик, переписывая целую группу памятников, изменяет в каком-нибудь определенном направлении все памятники этой группы, вносит и в переписываемые им памятники однородные изменения. Даже ошибки он делает одинаковые. Отсюда ясно, что изучение всего постоянного сопровождения памятника («конвоя») позволяет многое понять в его литературной судьбе»².

¹ Д. С. Лихачев, Некоторые новые принципы в методике текстологических исследований древнерусских литературных памятников. «Изв. Акад. наук СССР, Отд. лит. и яз.», 1955, т. XIV, вып. 5, стр. 413.

² Д. С. Лихачев, Древнерусское рукописное наследие и некоторые принципы его изучения, «Slavia», гошп. XXVII, сеš. 4, 1958, с. 591.

Так, «дипломатические послания Ивана Грозного» рассматривались писцами как занимательное литературное чтение и переписывались в составе других таких же посланий. Создавались даже подложные дипломатические послания Грозного, которые включались в такие же сборники. Это был своеобразный ответ на читательский интерес к подобного рода литературе. И это обстоятельство бросает новый свет на литературную судьбу посланий Грозного, на те изменения, которые в них происходили. Не учитывать того, что послания Грозного использовались в сборниках для чтения, невозможно.

Таким образом, в древнерусской литературе, где в подавляющем большинстве случаев перед нами выступает коллективный автор, динамика текста гораздо сложнее, чем в творчестве личном. «Почти каждая древнерусская рукопись, — писал Д. С. Лихачев, — являет собой в той или иной степени одновременно и законченный и переходный этап развития памятника. Каждый список древнерусского произведения предназначался для читателя (в этом отношении он был законченным этапом движения текста; черновики до нас почти не дошло), но вместе с тем он мог служить основой для новой его переделки и переписки (в этом смысле он представляет собой переходный этап движения текста, своего рода «черновик»)»¹.

Сближение, а иногда и совпадение представлений об авторе, редакторе, компиляторе — «сводчике» и т. п. характерно не только для летописания и хронографии, но и для других древнерусских сочинений, особенно исторического характера.

Исследователь древнерусской литературы не может отделить вопрос об авторстве от целой серии вопросов, связанных с композицией произведения, с историей его создания, с определением исторических условий и времени создания или присоединения его частей, с изучением судьбы и сохранности его текста и т. д.

Таким образом, понятие автора оказывается неопределенным, недифференцированным и даже внутренне противоречивым по отношению к большей (или, во всяком случае, очень значительной) части древнерусских литературных произведений.

Проблема «авторства» в древнерусской литературе имеет, по сравнению с новой русской литературой, совсем иной смысл, иное содержание и иную направленность. История или динамика текста древнерусского литературного произведения в основном независима от автора. Отсутствие в средневековье современных нам представлений о литературной собственности и коллективность творчества сказывались, между прочим, в постоянном стремлении улучшать одно произведение за счет другого.

¹ Д. С. Лихачев, Древнерусское рукописное наследие и некоторые принципы его изучения, «Slavia», гошп. XXVII, seš. 4, 1958, s. 591.

Проблема авторского текста и его правильной реконструкции, выдвигавшаяся в славяно-русской филологии с начала XIX века, применительно к памятникам древнерусской литературы, обязана своим возникновением и содержанием модернизации древнерусского историко-литературного процесса, переносу на него понятий и категорий словесного искусства нового времени. Результаты текстологической работы над рукописями долгое время сводились к «добыванию» текста памятника, наиболее близкого к авторскому оригиналу (или «архетипу») ¹.

Проблема авторства тесно связана с вопросами подлинности, авторской канонизации литературного текста. Между тем в древнерусской литературе чаще всего этот текст приходится так или иначе реконструировать или издавать в разных редакциях. «Значительная часть повествовательных источников древней Руси дошла до нас не в подлинниках, а в позднейших списках, составители которых привносили от себя в тексты те или иные исправления, а подчас и просто искажения. Позднейшие напластования мешают правильному пониманию первоначальных авторских текстов памятника» ². Таким образом, древнерусские литературные тексты редко ведут или возводятся непосредственно к автору (даже если он известен). Обычно на них лежит печать многослойного и многообразного коллективного творчества. «Выяснение позднейших наслоений должно явиться результатом углубленной работы над всей рукописной традицией того или иного памятника прошлого и, прежде всего, над изучением истории его текста» ³. Техника восстановления литературного текста в целом, в отдельных его редакциях или даже списках — предмет тщательных исследований исторической и филологической науки. Решительный переворот в этой области филологии по отношению к истории древнерусской литературы произведен академиком А. А. Шахматовым (см., например, его исследования, относящиеся к реконструкции летописных текстов; см. реконструкцию Троицкой летописи проф. М. Д. Приселковым и др. под.) ⁴.

Можно ли утверждать по отношению к древнерусской литературе до XVII века, что здесь четко и определительно выделено хотя бы несколько ярких индивидуальных стилей и что эти стили точно и всесторонне описаны как своеобразные системы словесно-художественного выражения? Нет. Напротив,

¹ См. С. А. Бугославский, Несколько замечаний к теории и практике критики текста, Чернигов, 1913, стр. 1.

² А. А. Зимин, О приемах научной реконструкции исторических источников X—XVII вв., «Исторический архив», 1956, № 6, стр. 133.

³ Там же. См. также Д. С. Лихачев, Некоторые новые принципы в методике текстологических исследований древнерусских литературных памятников, «Изв. АН СССР, Отд. лит. и яз.», 1955, т. XIV, вып. 5, стр. 413—414.

⁴ А. А. Шахматов, Разыскания о древнейших русских рукописных сводах, СПб. 1908. Его же, Повесть временных лет, т. I, Пг. 1916. М. Д. Приселков, Троицкая летопись. Реконструкция текста, М.—Л. 1950,

историки древнерусской литературы обычно заявляют о слабом проявлении индивидуальных особенностей «в пределах до XVII в.». Объясняется это, с одной стороны, тем, что в древней литературе вообще тускло просвечивает авторское начало, а с другой стороны — тем, что авторский текст древнерусского литературного произведения сохранился до нас лишь в единичных случаях (во всяком случае, до XVI—XVII вв.). Иногда к этим соображениям присоединяется ссылка на то, что в древнерусском литературном творчестве господствуют нормы жанровых и этикетно-тематических стилей.

Между тем лишь проблема индивидуального стиля неотделима от анализа и структурного воссоздания творческой личности автора. В истории же древнерусской литературы категория индивидуального стиля не выступает как фактор литературной дифференциации и оценки произведений словесного творчества почти до самого конца XVII века. Любопытно, что в труде Н. К. Пиксанова «Старорусская повесть» (1923) вопрос об авторе не ставится по отношению ни к какой повести до начала XVIII века. Здесь выдвигается лишь задача определения типологии повестей: «Повесть о Карпе Сутулове и ее литературный тип», «Литературный тип «Гистории о Ярополе Цесаревиче и Ярополе Ярополовиче»; ср. также: «История о Российском матросе Василии Кориотском в сопоставлении с Гисторией о шляхтиче Долторне» или «Повесть о королевиче Валтасаре среди русских новелл, былин и сказок».

Исключение одно — «Слово о полку Игореве». Для него названа тема в явно модернизированной формулировке: «Образ Бояна в художественном сознании автора «Слова о полку Игореве».

В связи с этой темой находится и проблема изучения киевской литературной школы XII—XIII веков.

Относительное единство общественного представления о том или ином авторе, о характере его творчества, в отдельных случаях даже об общих свойствах его стилистики, исторически сохраняется. Однако и содержание и контуры, а также литературные границы такого понимания в истории древнерусской литературы были очень широкими и расплывчатыми.

Вопрос о количестве и качестве анонимных и псевдонимных произведений в древнерусской литературе, о развита анонимности как специфической черте древней русской словесности был впервые тщательно и обстоятельно разработан еще акад. М. И. Сухомлиновым. В статье «О псевдонимах в древней русской словесности»¹ он писал о том, что точное определение

¹ Первоначально напечатана в «Известиях Второго Отд. Имп. Академии наук», т. IV, 1855. См. также «Исследования по древней русской литературе» акад. М. И. Сухомлинова. «Сборник Отд. русского языка и словесности Имп. Академии наук», т. LXXXV, № 1, СПб. 1908, стр. 441—493. Ссылки, цитаты и их пагинация — по этому изданию.

авторов составляет камень преткновения в исследованиях рукописных произведений нашей древней словесности. «Большую часть имена писателей исчезли вместе с ними, а иногда не были известны и при жизни их. Этого обстоятельства нельзя назвать простою случайностью: в нем открывается черта древнерусской образованности. В постоянном удерживании своего имени в неизвестности видно убеждение, своего рода начало, ставившее мысль, раскрытую в произведении, несравненно выше личности автора. По крайней мере такое пожертвование авторским самолюбием было бы неслыханным явлением в обществе, руководимом другими началами. Свидетельство Цицерона служит нам порукою в этом касательно древнего мира (см. *Oratio pro A. Licinio Archio, poëta. XI*)» (442—443).

В силу своеобразной истории текста и структуры древнерусских литературных произведений авторские (а также в нашем понимании и редакторские) функции частично выполнялись переписчиками. М. И. Сухомлинов отмечает также стремление переписчиков не афишировать своего имени, своего индивидуального труда. «Не только авторы, но и самые переписчики, — утверждает он, — не считали нужным называть себя по имени. Редко случалось, чтобы писавший решался открыть имя свое читателям, и в таком случае различными эпитетами и описательными выражениями он как бы желал загладить нарушение авторской скромности» (443).

«Отсутствие авторских имен в древнерусских произведениях повело к тому, что позднейшие их собиратели принуждены были догадываться об авторах и иногда определять их наудачу. При определении часто руководствовались преданием, идущим с давних времен и упрочившим за известными лицами преимущественное право на авторство» (443—444). На этой почве развивается тенденция — приписывать литературные произведения творчеству таких деятелей мировой христианской литературы, как, например, Златоуст. В византийской литературе «авторское самолюбие, перебирая различные пути к известности, останавливалось на имени Златоуста, как на самом надежном ручательстве в успехе произведения. Поэтому в разное время многие из пишущих греков выставляли имя своего достопамятного соотечественника на собственных сочинениях, далеко несовершенных. Кроме того, спекулянты — продавцы рукописей, чтобы заманить покупателей, надписывали имя Златоуста на различных книгах, обязанных не ему своим происхождением» (445). У нас приписывание сочинений Златоусту больше всего преследовало цели агитационно-пропагандистские и идеологические (сборники под названием: «Златоструй» и «Златоуст»). «Иногда в сборниках, носящих имя Златоуста, так много вещей, не принадлежащих этому писателю, что самое название представляется вполне метафорическим, вроде названия:

Митридат, которое придается филологическим сочинениям, обнимающим многие языки, от имени Понтийского царя Митрита, знавшего, как говорит предание, двадцать два языка» (446).

Множество проповеднических слов и религиозно-дидактических сочинений (например, «Слов о женах»), очевидно принадлежащих русским авторам, связывается в древнерусской литературе с именем Златоуста. «Другие псевдонимы являлись иногда вследствие того, что произведение безыменное, помещенное рядом с произведением известного автора, приписывалось тому же автору» (466). «Вообще в древней словесности русской наиболее употребительными были три рода псевдонимов. Оригинальные русские сочинения или получали собирательное название поучений св. отцов, «от святых книг» и т. п.; или, что всего чаще, они приписывались Златоусту; или же на них выставлялось имя другого отца церкви: Василия Великого, Григория Богослова, Кирилла Философа и т. д.» (466).

Например, «имя Кирилла принадлежало к числу громких литературных имен как в греческом христианском мире, так и в русском. Прозвище *Философ* в древних рукописях придается обыкновенно, хотя и не исключительно, св. Кириллу, просветителю славян (827—869)» (470). Кроме того, пользовались широкой известностью и греческие и восточнославянские церковные деятели и писатели с этим именем (например, Кирилл, епископ Иерусалимский, Кирилл, архиепископ Александрийский, у нас Кирилл Туровский, Кирилл, митрополит Киевский, и др.).

Акад. М. И. Сухомлинов говорит больше всего об анонимности и псевдонимности произведений древнерусской религиозно-учительской литературы. Согласно его утверждению, «религиозным настроением объясняется присутствие священных для христианского мира имен на сочинениях русских авторов», так как «в древний период нашей жизни и словесности религиозное начало преобладало во всех отраслях умственной деятельности, в общественных отношениях, в домашнем быте» (485).

Проблема широко распространенной анонимности и псевдонимности в древнерусской словесности акад. М. И. Сухомлиновым ставится в связь с своеобразиями самого понимания литературного произведения и его структуры в эпоху средневековья. «В древний период списывание и авторство часто совмещались одно с другим... Пища произведение под сильным влиянием известного образца, иногда только распространяя его, автор вписал в древний памятник черты новые, находящиеся в связи с современной автору действительностью. Изменяя внешний вид памятника, авторы часто удерживали его первобытную основу» (489—490). В этом отношении, по мысли Сухомлинова, судьба:

древнерусской письменной словесности представляют черты сходства с судьбами словесности устной.

«Множество фактов свидетельствует, в какой степени писатели последующие пользовались трудами своих предшественников. Такие заимствования были обычны преимущественно в отношении к авторам, наиболее ценным, и однажды составленное понятие о значении автора переходило из века в век... Чем для устной словесности были народные певцы, тем книжники — для словесности письменной. И те и другие не только передавали произведения времен древнейших, но и вносили собственные дополнения, более или менее связанные с древнею основой» (491).

Акад. И. Н. Жданов так характеризовал древнерусские представления об Иоанне Златоусте:

«...Работа книжных людей, знакомивших наших предков с Златоустом, не ограничивалась лишь извлечением и переписыванием отрывков; отрывки нередко переделывались и дополнялись с целью придать изложению большую ясность и разумительность. Бывало при этом, что под именем Златоуста распространялись и такие поучения, которые не имели никакой связи с произведениями константинопольского архиепископа. Если бы соединить в одном сборнике все «слова» и «поучения», подписываемые в наших рукописях именем Златоуста, то перед нами появился бы писатель, имеющий лишь некоторое сходство с знаменитым греческим Хризостомом IV века»¹.

В связи с разысканиями акад. М. И. Сухомлинова, представляет большой интерес исследование Е. В. Петухова «К вопросу о Кириллах — авторах в древней русской литературе»².

Е. В. Петухов прежде всего соглашается с выводом акад. Сухомлинова о трех видах псевдонимов в древнерусской литературе: «Оригинальные русские сочинения или получали собирательное название поучений св. отцов, «от святых книг» и т. п., или, что всего чаще, они приписывались Златоусту; или же на них выставлялось имя другого отца церкви: Василия Великого, Григория Богослова, Кирилла Философа и т. д.»

Из числа псевдонимов третьего типа «всего более встречается в рукописях обозначение именем Кирилла, с прибавлением не только «Философа», но и «блаженного», «святого», «мниха», «недостойного мниха», «преподобного отца» и проч.»³.

Частое употребление имени «Кирилла-автора» в древнерусской литературе обуславливалось, с одной стороны, наличием знаменитых византийских церковных писателей с тем же име-

¹ И. Н. Жданов, Сочинения, СПб. 1907, изд. Отд. русск. яз. и слов. Имп. Акад. наук, т. II, стр. 413.

² Сб. Отд. русск. яз. и слов. Имп. Акад. наук, т. XLII, № 3, СПб. 1887.

³ Там же.

нем (Кирилл Иерусалимского и Кирилл Александрийского), труды которых в древней Руси издавна пользовались большим уважением и распространением, а с другой стороны — известностью нескольких деятелей самой русской письменности, кроме великого имени общего всем славянам просветителя Кирилла, — знаменитого Кирилл Туровского, двух Кириллов — митрополитов Киевских и епископа Ростовского Кирилл. Особенной популярностью в древнерусской литературе пользовалось имя Кирилл Философа... «Не может быть сомнения, что в уме древнерусского книжника имя это отождествлялось с именем славянского первоучителя Кирилл, великие заслуги которого делу славянского просвещения делают совершенно понятным общее желание приписывать ему краткие нравственные изречения»¹.

В статье акад. Н. К. Никольского «К вопросу о сочинениях, приписываемых Кириллу Философу»² делается попытка выделить среди древнерусских сочинений, связанных с именем Кирилл Философа, те, в которых возможно увидеть отражение литературной деятельности Константина — Кирилл, учителя славян.

«Однако, — признает Н. К. Никольский, — не менее несомненно, что статьи и отрывки, надписывавшиеся именем Кирилл Философа, нередко даже в очень поздних рукописях только повторяли более раннее предание, начало которого могло восходить к тому времени, когда деятельность Константина — Кирилл не имела на Руси широкой литературной огласки и когда прозвище «Кирилл-Философ» могло соединяться с наименованием какого-либо другого писателя, нам неизвестного. Просмотр Месяцесловов, Прологов, Миней и т. п. памятников обнаруживает, что в истории славянства и Руси были периоды, когда воспоминания о племенном родстве ее со славянами ослабевали и исторические заслуги Константина — Кирилл предавались забвению»³.

В силу этого в древнерусской литературе очень часто отсутствует или почти отсутствует биография писателя. Достаточно сослаться на до сих пор еще не разрешенный вопрос об авторстве Феодосия или Феодосиев в русской письменности XI—XII веков⁴.

¹ Сб. Отд. русск. яз. и слов. Имп. Акад. наук, т. XLII, № 3, СПб. 1887.

² «Известия по русскому языку и словесности АН СССР», 1928, т. 1, кн. 2, стр. 399—457.

³ Там же, стр. 400. Ср. А. Н. Петров, Кирилл и Мефодий, Жития св. апостолов и Похвальные слова им в употреблении др. русск. церкви, СПб. 1895, стр. 16—17.

⁴ См. А. Лященко, Заметка о сочинениях Феодосия, писателя XII в., Отд. отт. из „Jahresbericht der reformierten Kirchenschule für 1899—1900“, СПб. 1900.

А. Д. Седельников в статье «Несколько проблем по изучению древней русской литературы», характеризуя специфические особенности древнерусской литературы в ее развитии, заявляет: «Тип богослужбной книги и тип учительского сборника, также пригодного к богослужбной практике, отсюда получающей материал для проповеди, были за все время пергаменной письменности подавляющими в сознании древнерусского общества»¹.

Это обстоятельство в значительной степени определяло характер отношений древнерусских книжников к проблеме авторства.

«При переходе к *качественному* различию между литературами древней и новой, — писал А. Д. Седельников, — неизбежно будет столкнуться с отличительным свойством первой из них: анонимностью плюс псевдонимностью, дающими себя чувствовать на каждом шагу. Сравнительно с новым литературным периодом, где в качестве единицы исследования берется автор на фоне окружающей обстановки — личной, общественной, словесно-традиционной, мы совершенно лишены, сплошь и рядом, возможности применять детальный метод, который был бы приложим сразу к конечным объектам и создавался бы, как в области новой литературы, полнотой нашего ведения. Должна сказаться огромная разница между двумя мирами: один обладает печатью, размножающею произведения человеческого слова, проникнут самосознанием творческой индивидуальности и, находясь в тесных связях с нашим временем, изобилует уже по тому самому теми источниками, которые почему-либо не успели попасть в печать. Противоположный мир — располагает, наоборот, печатанием лишь к концу своего бытия, да и то с этим преимуществом для тех же богослужбных книг, и раньше бывших предметом особой заботливости (см. у А. Н. Пыпина, „История русской литературы“, т. II, стр. 257—258); мир, где и попасть в рукопись и сохраниться в ней документу личной жизни, мысли, эмоции, без мотивировки общественным интересом, было необычайно трудно; где живому инстинкту авторства веками противодействует традиция иноческого безличия, с одной стороны, и отсутствие понятий о праве литературной собственности, с другой, — вследствие чего неизвестное переписчику имя могло исчезать или заменяться под влиянием какого-нибудь намека в тексте более авторитетным (святоотеческим, например).

В результате этих и подобных им условий анонимности и псевдонимности, для древней литературы создалась методология своеобразная, с перенесением зачастую центра тяжести исследования в область предварительных работ... о первоначальном тексте памятника, о времени и месте его возникновения,

¹ „Slavia“, 1929, гоѡн. VIII, сеѡ. 3, s. 508.

и т. п.»¹. «Даже присутствие имени русского автора, встречаясь на общем анонимно-псевдонимном поле зрения, не только не спасает непременно от ошибки, но самостоятельно способно вызвать ошибку» (ср. присвоение Феодосию Печерскому всех домонгольского времени посланий с именем Феодосия, приписывание Дмитрию Герасимову памятника, на деле идущего от Дмитрия Грека, и т. п.)... «Как ни ценно присутствие имени автора, как ни естественно им дорожить и пользоваться во всех возможных исследовательских направлениях — все же основным методологическим приемом остается оценка текста; с нею уже приходится согласовать авторское имя»². Вместе с тем исследования по древнерусской литературе, направленные на определение имени автора и его «ближайшей среды», на установление правильного текста произведения, сопряжены с очень большими трудностями и далеко не всегда бывают вполне достоверно и убедительно обоснованы. «Иногда критика текста, казалось бы, вплотную подводит к имени автора, но позже результат ее опровергается, и «ближайшую среду» автора и памятника (термин, в который войдут элементы места, времени и авторской личности) приходится до известной степени модифицировать». И все же «пусть установление «ближайшей среды» иногда оказывается неудачным на практике, в принципе ее все же следует считать идеальной степенью знания анонимной литературы»³.

Широко освещая «общий анонимный тон» древнерусской письменности, в которой «личное начало поглощается традиционными книжными приемами», А. Д. Седельников вместе с тем утверждает: «...древняя русская литература лишь умеренно анонимна, и с этой стороны историк не встречает препятствий принципиальных в изучаемом материале. Давно уже замечено, что псевдонимы являлись так или иначе злостными сравнительно редко, а в большинстве объясняются общеанонимностью литературы, затерянностью имени автора еще в оригинале (если статья переводная); и поскольку это касается огромного отдела проповедей, учительного слова — слабо индивидуальностью, манерой ткать из чужих мыслей, причем в получаемой компиляции совершенно растворяется авторская личность (см.: М. И. Сухоминов, О псевдонимах в древней русской словесности. Сб. Отд. русск. яз. и словесн. Изд. Акад. наук, т. 85, стр. 441—493)»⁴.

«Умеренная анонимность» древнерусской литературы, по мнению А. Д. Седельникова, зависела от того, что в целом ряде типов или видов древнерусской литературы проблема автора

¹ "Slavia", роѡн. VIII, сеѡ. 3, s. 519—520.

² Там же, стр. 521.

³ Там же, стр. 522.

⁴ Там же, стр. 523—524.

все же выступает, и притом достаточно определено. «Живой авторский инстинкт» дает себя знать там, где он «не источниками заглушен, а наоборот — личным опытом поддержан». «Так, начиная с Даниила игумена (нач. XII в.) обычно возглавляются именем автора, вполне реальным, русские паломнические «хождения». Показательна и литературная форма послания, пока оно не переходит в эпистолярный образчик. Похоже на то, что крупные произведения, самими авторами признаваемые за большой литературный труд, несколько искусственно приспособлялись к форме послания, которою, в свою очередь, выдвигалось авторское имя: перед автором, например, Моления Даниила Заточника или перед двумя авторами Киево-Печерского патерика предносилась, по всей вероятности, известная литературная форма: в первом случае — просительной византийской поэмы, во втором — переводного патерика с предисловием-посланием. Упоминания о себе нередки в области летописной, иногда в виде мемуарной записи личного характера, попутно с описываемым событием занесенной; не подлежит сомнению, что таких записей было больше, чем дошло после ряда переписок, испытанного *en masse* летописным материалом. Насколько дорожили авторы своей литературной личностью, видно еще из ссылок на другие труды, иногда только предположенные или начатые. Нам неизвестен по имени автор Сказания об Индийском царстве, но мы знаем, что он собирался написать другое сочинение, на которое ссылается: «инде скажем»; неизвестно имя ростовского агиографа XIV века, но мы опять-таки осведомлены им же, что он был автором не только повести о Петре царевиче Ордынском, но и жития еп. Игнатия, на которое сослался. Авторское честолюбие Нестора (XI—XII вв.) сказалось в том, что он в обоих сохранившихся от него житиях с видимой преднамеренностью заявляет о своем авторстве. Епифаний Премудрый (XIV—XV вв.) указывал на свое намерение написать особо про одного из учеников Сергия Радонежского; он же связывает ссылкой Похвальное слово Сергию с Житием Сергия; не было бы доступно, от XVI века, имя автора Волоколамского патерика, если бы этот автор (Досифей Топорков) не сослался на свое Надгробное слово Иосифу Волоцкому. Не приходится уже говорить о писателях, как Зиновий Отенский или Максим Грек, тем более о многих литераторах XVII века: здесь историк имеет полную возможность, пользуясь авторскими указаниями, строить схему, канву деятельности того или другого писателя»¹. Однако функция автора и в этих случаях — иная, чем в художественной литературе национального периода. Тут важна не творческая индивидуальность писателя, а знаменателен воплощенный в его образе лик «истинного христианина».

¹ "Slavia", ročn. VIII, seš. 3, s. 524—525.

Из произведений древнерусской литературы особенно нуждались в установлении авторства те, с которыми соединяется представление о новых, самобытно-творческих течениях в русском литературном развитии. Сюда прежде всего, конечно, относится «Слово о полку Игореве», которое приписывают разным авторам (Минусе, князю Игорю, Беловолуду, Просовичу, Кочкарю и т. п.). Но истинный автор до сих пор остается и, вероятно, навсегда останется неизвестным. Самое простое — объявить автором какого-нибудь анонимного значительного произведения современного ему известного писателя, например, в середине XV века Пахомия Серба, в XVI веке — Ивана Грозного и т. п.

Необходимо помнить, что в древнерусской литературе личная авторская подпись под произведением до XVII века обычно не ставилась. Коллекционирование произведений одного автора в сборнике нуждается каждый раз в особом исследовании. Автографов от писателей древней Руси (до XVII в.) почти не сохранилось — их не берегли.

В статье «К изучению средневековья в русской литературе»¹ акад. А. С. Орлов совсем не касается проблемы индивидуально-авторского стиля в истории древнерусской литературы.

По словам А. С. Орлова, «русская книжность разлагается на ряд шаблонов: каждый ее жанр, каждый вид жанра имеет свой стилистический шаблон... Составные черты их были когда-то отвлечены в ряд определенных композиций от реальной действительности, но это произошло еще в культуре, предшествовавшей средневековью, в России же этими чертами пользовались как чисто книжными, стилистически обязательными, как формулами риторики. Шаблон историко-повествовательного жанра в достаточной мере был охарактеризован в нашей науке. Шаблон житийный (правда, только для XV—XVII вв.) определен В. О. Ключевским. Он хотел было воспользоваться русскими житиями как историческим источником, а исследование этого материала привело его не к истории, а к стилистике, и притом шаблонизированной вплоть до мелких афоризмов»².

По мнению А. С. Орлова, «художественная литература средневековья представляет собою особый «условный» вид творчества. Ее можно сопоставить с иконографией, противопоставив современную реалистическую литературу как портретную живопись»³. Несмотря на условно-схематизирующий характер выражения и изображения, при наличии жесткой условности и обязательности «средневекового книжного канона», в древнерусской литературе обнаруживается многообразие стилей. Но

¹ Сб. «Памяти П. Н. Сакулина», М. 1931, стр. 186—194.

² Там же, стр. 192.

³ Там же, стр. 193.

это — не индивидуальные, не «личностные» стили, которые выделяются в системе художественной литературы национального периода. Многообразие стилей древнерусской литературы обусловлено тем, что на памятниках ее сказались разнообразные результаты моментов историко-культурных, областных и социальных, в их взаимоотношении и смене. «Эти стили всего яснее познаются из сопоставления. Взять, например, варяжскую легенду о Рогнеде в суровом, лаконическом схематизме Киевской летописи XII века и в сентиментально-тенденциозной интерпретации летописи Московской. Или еще — рассказ о гибели Ростислава Всеволодовича Переяславского, совершенно разностильно переданный набожным монахом в Киево-Печерском патерике, официальным историком в начальной летописи и дружинным поэтом в «Слове о полку Игореве». Вспомним до сих пор в общем приемлемую характеристику С. М. Соловьева областных летописных стилей Киевского, Волынского, Новгородского и Суздальского»¹. История таких стилей — база для построения истории древнерусской литературы. Историческое понимание стиля невозможно без определения его социальных истоков².

Любопытно, что даже те исследователи древнерусской литературы, которые сильнее всего опираются на анализ содержания, считают основным критерием датировки анонимных произведений специфические особенности их языка и стиля. Например, факт существования устойчивых житийных форм (мартирии — *passiones* и жития — *vitae*) — с типичными для них тератологическими элементами и драматическим диалогом, с характерным влиянием стиля евангельских сказаний о чудесах Христа³ — признается очевидным⁴. Вместе с тем в истории древнерусской литературы наметились и существенные изменения в стиле житийного повествования в эпоху второго южнославянского влияния, а также позднее в разновидностях северо-западной (псковской и северо-великорусской) агиографической школы.

В истории древнерусской литературы проблема авторства литературного текста нередко решается в отрицательном смысле, в смысле непринадлежности его какому-нибудь раньше названному автору. В решении вопросов авторства преобладают доводы лексико-фразеологические; сравнительно скудны и бедны бывают аргументы стилистические; почти всегда отсутствуют указания и ссылки на типичные приметы индивидуальной авторской манеры; а если иногда они и делаются, то только

¹ Сб. «Памяти П. Н. Сакулина», стр. 194.

² См. там же.

³ Ср. Mauris, *Essai sur les légendes pieuses du moyen-âge*, в книге "Croyances et légendes du moyen-âge", Paris, 1896.

⁴ Арх. Никанор, К вопросу о датировке анонимных агиографий. «Сборник статей в честь гр. П. С. Уваровой», М. 1916, стр. 129.

в исключительных случаях обладают вполне доказательной силой.

Итак, наиболее распространенным приемом атрибуции, применительно к древнерусским литературным произведениям, является прием указания на фразеологические совпадения разных текстов¹. Однако наличие многочисленных устойчивых лексико-фразеологических трафаретов, бытовавших в разных жанрах древнерусской литературы на протяжении столетий и применявшихся в одних и тех же значениях и ситуациях, лишает и этот прием действенной и вполне доказательной силы.

Даже в XVII веке индивидуальные черты писательского слога выступают лишь как видоизменения, некоторые вариации в системе общего жанрового стиля. Так, проф. И. И. Полосин пишет о языке «Временника» Ивана Тимофеева:

«Многое в языке Временника хранит на себе следы его источников, в частности церковно-религиозной литературы... Антитезы, которыми Временник, говоря терминами автора, «преизобилует», прием — типичный в книгах священного писания. Богатство и многообразие эпитетов характерны для церковно-богослужебной и так называемой «святоотеческой» литературы... Дьяк Иван Тимофеев жил в атмосфере средневековья, полной готовых привычных мыслей, своих особых слов, присловий, присказок, иногда вполне готовых литературных трафаретов (ср. л. 18 об.: «по жребию равно с рабы раздели», «и по одежде моей меташа жребий», «яко орля юность» — л. 23). Однако под рукою автора все приобретало особый авторский смысл и оттенок.

Из церковнославянского языка попали во Временник Тимофеева такие речения, как «обонпол», «свене», «онсий», «камо», «иже». Из польского языка: «посполитое». Много терминов военно-административного политического языка попало во Временник из греческого языка: деспот, стратиг и др...

Однако язык Временника Тимофеева — это, конечно, старорусский язык XVII в., точнее, русский литературный язык XVII в. в его своеобразно торжественной и витиевато-приподнятой форме.

По адресу Ивана Тимофеева ученые исследователи часто направляли свое недовольство его «извитием» словес, его не всегда вразумительным стилем... Неясность изложения, фразеологические потуги иногда отражали нарождение новых, пока еще неясных, но по-своему глубоких и ценных мыслей. Однако очень часто они служили только целям внешней торжественности. Так, о «гуляй-городе» во Временнике сложилась формула: Гуляй-город «движением пошествным состроен» (л. 65). Это можно перевести так: Гуляй-город «построен как

¹ См. М. Д. Приселков, История русского летописания XI—XII вв., Л. 1940, стр. 86.

подвижное укрепление», или «построен так, что мог сам собой шествовать», или «действует передвигаясь, как бы сам собой шествуя».

Во Временнике Ивана Тимофеева такие случаи, равно как и случаи зарождения новых литературных форм, очень часты. Автор мастерски использовал все богатые возможности старорусского литературного языка»¹.

Таким образом, в древнерусской литературе понятие автора (даже в тех случаях, когда в нем возникает нужда) наполняется совсем иным содержанием, не похожим на то, которое вкладывается в него в русской литературе нового периода (особенно с последней четверти XVIII в.). Когда говорят о «коллективном авторстве» или коллективном авторском начале применительно к древнерусской литературе, то и здесь разумеется совсем не та коллективность творчества, о какой говорят применительно к устному народно-поэтическому творчеству и тем более не та коллективность, о которой можно в новой литературе говорить, например, в отношении произведения, написанного двумя-тремя авторами.

Понятие индивидуального авторского стиля также неприменимо к древнерусской литературе, по крайней мере до XVII века. И, наконец, сама структура литературного произведения (так же, как и его литературная история) подчинена иным закономерностям. Разумеется, здесь все эти вопросы лишь намечены, поставлены, и притом в самой общей форме. Они требуют отдельного конкретно-исторического исследования.

5

Индивидуальная свобода художественного творчества и поэтического изображения отрицалась не только литературными канонами нашего средневековья, но и поэтикой классицизма XVIII века. А. О. Круглый в своем исследовании «О теории поэзии в русской литературе XVIII столетия»² писал:

«Узаконяя панегирик как особый вид литературных произведений, теория этим самым снимала личную ответственность за лесть и подобострастие с каждого отдельного автора и брала на себя ответственность не только за общее направление, но и за литературные приемы и формы. На протяжении всего XVIII-го столетия эти формы и приемы оставались неизменными и, раз

¹ Рецензия И. Полосина на издание «Временника Ивана Тимофеева» в серии «Литературные памятники», М.—Л. 1951. Под ред. чл.-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц. «Изв. Акад. наук СССР, Отд. лит. и языка», т. XI, вып. 1, М. 1952, стр. 88—89.

² СПб. 1893. Типогр. Имп. Акад. наук. Отд. оттиск из Отчета училища Св. Анны, 1892/93.

установленные и принятые, сообщали литературе утомительное однообразие. Например, торжественные оды, эти панегирики в стихах, все в высшей степени однообразны, потому что приемы хвалы были строго установлены теорией. Она стесняла личную оригинальность поэтов, и даже пресловутая «Фелица» не представляет в этом отношении исключения».

Очень симптоматично, что мысль об «отсутствии личного характера в произведениях русских писателей XVIII в.» еще в пятидесятых годах прошлого столетия развивалась Н. А. Добролюбовым. Сохранились конспекты лекций Н. А. Добролюбова о русской литературе, сделанные его ученицей Н. А. Татариновой (1857 г.) и подвергшиеся дополнениям и исправлениям со стороны самого учителя. Здесь говорится:

«Перечитывая произведения наших писателей XVIII в., мы замечаем, что они сами мало, кажется, интересовались тем, о чем говорили в своих сочинениях: им было все равно — писать оду, эпическую поэму, трагедию, комедию, сатиру, только бы исполнить свою обязанность, свое официальное служение Аполлону. Тогда не было комиков, трагиков, сатириков и пр., тогда были только вообще писатели, которые занимались всеми родами словесности, не оставляя на своих произведениях никакого отпечатка своего личного характера и своих задушевных убеждений.

Сумароков издавал почти в одно время свои трагедии и комедии; Херасков после «Россияды» и «Владимира» писал «Ненавистника» и «Кадма и Гармонию»; у Княжнина мы находим подле «Рослава» — «Чудаков», «Сбитенщика», и, наконец, Богданович переводил в одно время псалмы и поэму Вольтера «На землетрясение в Лиссабоне». Это происходит оттого, что они писали обыкновенно — или для угождения государю и другим знатым лицам, или так, чтобы только написать что-нибудь. Богданович переводил поэму Вольтера не оттого, что она ему особенно нравилась, а, вероятно, оттого, что Вольтер знаменитый писатель, — так отчего же и не перевести его поэмы? Вслед за этим ему попадались псалмы: и это вещь замечательная, — он перевел и их. Екатерина просила Княжнина написать трагедию на «Титово милосердие», и он, не задумываясь, принялся за работу, а после этого с одинаковой охотой сочинил «Вадима», сожженного по повелению той же императрицы. Вообще тогда смотрели на авторство, как на ремесло или как на способ искать милость государя; тогда автора побуждало писать не духовное стремление сообщить читателю свою мысль, свое чувство, но желание получить награду. Можно ли же удивляться, что при таких обстоятельствах он не только никогда не выражал какого-нибудь убеждения, но даже часто противоречил себе?»¹.

¹ «Литературное наследство», т. 67, изд. АН СССР, М. 1959, стр. 249—250.

Конечно, здесь и в характеристике отсутствия резких примет индивидуального стиля, стиля личности в литературных произведениях XVIII века, и в объяснении социально-исторических условий и причин этого явления, и в общем изложении художественной специфики и литературной теории классицизма XVIII века с его жанровыми канонами — много педагогической упрощенности, много прямолинейного схематизма. Но комментатор этой публикации Б. Ф. Егоров в своей вводной статье правильно подчеркивает новизну и важность самой постановки этой проблемы в лекциях Н. А. Добролюбова, хотя и слишком узко понимает ее как «проблему автора-повествователя». Правильнее эту проблему было бы обозначить как проблему «образа автора» в литературном произведении или как проблему индивидуального авторского стиля литературного произведения (а еще шире — как проблему индивидуально-художественного стиля в поэтике и стилистике классицизма). Б. Ф. Егоров пишет: «Еще в начале 1820-х годов, на заре русского реализма, Пушкин отметил, что в его реалистическом произведении «Евгении Онегине» герой перестал быть авторским двойником, «рупором» авторских идей, то есть как бы «отделился» от автора:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной...

(«Евгений Онегин», гл. 1)

Белинский видел в этой особенности одну из существенных черт реалистического искусства: «Чтобы изобразить верно данный характер, надо совершенно отделиться от него». Чернышевский усмотрел разделение даже в лирике: «„Я“ лирического стихотворения не всегда есть „Я“ автора». Добролюбов, по-видимому, этот вопрос считал уже решенным, так как без всяких оговорок отметил в качестве недостатка романа «Униженные и оскорбленные» слияние автора с героями: «Во всем виден сам сочинитель, а не лицо, которое говорило бы от себя» (II, 375). Более подробно эта проблема не решалась в статьях революционных демократов. Лишь в лекциях для Татариновой, как оказывается, Добролюбов попытался рассмотреть связь образа автора с сущностью произведения не только у писателей-реалистов, но и у представителей предшествовавших литературных направлений. В этом аспекте классицизму посвящен особый «конспект» Татариновой: «Отсутствие личного характера в произведениях русских писателей XVIII века». Характерно, что заголовков написан рукой Добролюбова (у Татариновой было просто: «Русские писатели XVIII века»). Основная мысль этого сочинения также почти полностью изложена самим Добролюбовым: «Тогда не было комиков, трагиков, сатириков и др., тогда были только вообще писатели, которые занимались всеми родами словесности, не оставляя на своих произведениях ника-

кого отпечатка своего личного характера и своих задушевных убеждений». В этой фразе, собственно говоря, охарактеризована не только особенность авторского повествования писателя-классициста, но и сама сущность художественного метода (полное отречение от писательской индивидуальности ради соблюдения литературных канонов).

В произведениях романтиков, — отмечается в «конспекте» («Аммалат-Бек» и «Герой нашего времени»), — наоборот, авторская личность ярко выражена. Однако и эта крайность имеет отрицательные стороны, так как образ автора поглощает всех героев, лишая их своеобразия: у Марлинского «кавказцы не походят на русских только по страсти к кровопролитию да по беспрестанному употреблению татарских слов в разговоре. Когда же они говорят по-русски, то их речи вовсе не отличаются от речей капитана и полковника В...» Интересно отметить, что Белинский также подчеркивал отсутствие индивидуализации в произведениях Марлинского, но еще не поставил вопроса об образе повествователя: «Если вы зажмурите глаза, слушая «речи» действующих лиц в повестях Марлинского, то, право, никак не разгадаете, кто говорит — морской офицер, дикий черкес, ливонский рыцарь <...>, Аммалат-Бек или будочник-оратор».

Лишь у писателей-реалистов, указывается далее в «конспекте», сохраняется индивидуализированность как повествователя, так и героев: «...рассказ Лермонтова выходит гораздо живее, чем у Марлинского, потому что в «Герое нашего времени» говорят сами действующие лица, между тем как в «Аммалат-Беке» повествует автор».

На этом развитие мысли обрывается: не объяснена, например, связь вопроса об образе повествователя с сущностью соответствующего литературного метода, в свою очередь связанного с социально-исторической обстановкой. Но сам факт постановки вопроса об образе повествователя в произведениях различных литературных направлений исключительно интересен¹.

В литературной системе классицизма, которая у нас начала складываться со второй половины XVII века, понятие индивидуального стиля проступает лишь в самых смутных и общих очертаниях. Литературно-художественное произведение в эпоху классицизма соотносится не столько с автором, сколько с жанром.

«Произведение не становится в ряд многосторонних выражений авторской индивидуальности; оно не проецируется на единство с другими произведениями автора...»². «Абсолютно ценное в литературе представлялось лишь в образе своих родовых разветвлений, и жанры были схемами родовых групп абсолютного

¹ «Литературное наследство», т. 67, стр. 236—237.

² Г. Гукровский, К вопросу о русском классицизме. Сб. «Поэтика», вып. IV, 1928, Ленинград, «Academia», стр. 135.

в искусстве. Все поле творчества было разделено на жанровые участки... Элегия, героическая поэма, торжественная ода, эклога, трагедия, эпиграмма воспринимались именно как таковые, т. е. воспринимались прежде всего как единицы жанра. Различные произведения одного жанра мыслились рядом как многие проявления единой родовой сущности. Система данного произведения неизбежно проецировалась на фон общей системы признаков жанра, присутствовавшей в произведении как основа и схема его. По существу жанр и был подлинным носителем литературного произведения; отнесение к жанру было фактом первой локализации в его художественном становлении»¹.

Таким образом, в поэтике и стилистике русского классицизма индивидуальный стиль произведения и само произведение как воплощение и выражение индивидуальной авторской личности еще не выступали как определяющие силы эстетического восприятия и художественной структуры. Стилистические приемы, образы, средства выражения, правила их комбинаций, нормы их применения и изменения рассматривались как качества идеальных образцов жанра, а не как продукты индивидуально-художественного творчества.

Подражание «авторам наиславнейшим», прославленным представителям того или иного поэтического жанра «есть лучшая стихотворства добродетель» (Ф. А. Эмин, Адская почта, 1769, стр. 272). На этой почве распространяется повторяемость выражений, образов, оборотов, разных словесно-художественных средств как в системе жанрового стиля, так отчасти и вообще в поэтике и стилистике классицизма. Возникают своеобразные «странствующие» способы словесно-образных выражений и системы их объединения и сочетания, канонизируются принципы их структурной согласованности. Во всех жанрах встречаются повторяющиеся штампы, общие места. «Эта возможность повторять до бесконечности одни и те же художественные формы характерна для искусства XVIII столетия. Читателя не утомляло повторение того, что ему уже было хорошо известно... Литературное произведение выстраивалось для него в заранее предположенный и легко обозримый строй; знакомые частицы правильным образом укладывались в нормальные очертания жанра»².

Составные элементы словесно-художественной конструкции жанра были привычны, устойчивы. В поэтической атмосфере классицизма стилистические приемы, стилевые формулы, образы и другие элементы словесно-художественной структуры, связанные с произведениями того или иного жанра, были свободны или легко освобождались от имени и индивидуального стиля

¹ Г. Гуковский, О русском классицизме. Сб. «Поэтика», вып. V, 1929, стр. 22.

² Там же, стр. 44—45.

автора, отчуждались от личной принадлежности и становились общим достоянием мастеров художественного слова.

Среди характерных литературных явлений, типичных для русского классицизма, Г. А. Гуковский отметил своеобразную организацию и направленность поэтических состязаний для решения вопросов теоретической поэтики (например, в 1743 г. одновременный перевод Ломоносовым, Сумароковым и Тредьяковским 143-го псалма для решения вопроса об эмоциональной окраске ямба и хорее и о связи их с содержанием). «Принцип такого состязания заключался в том, что брали какой-нибудь текст несомненного поэтического достоинства, хорошо к тому же всем известный (церковнославянский или иностранный), и перелагали в стихи; при этом каждая пьеса, участвующая в состязании — анонимна»¹. В этих состязаниях, своеобразных теоретических диспутах, произведения выступали как выразители и носители разных эстетических концепций и поэтических систем вне зависимости от авторов, их имен и взаимоотношений в литературе. Здесь произведение воспринималось не в связи с творчеством того или иного автора, с его стилем, а в связи со своими антагонистами — произведениями, по-иному разрешившими ту же проблему поэтики и стилистики. Все состязание, все связанные с ним произведения воспринимались как одно целое, как литературное единство в его противоречивых формах. Такое состязание подчинено идее единственного идеального разрешения эстетической проблемы или проблемы нормативной поэтики. «Идея абсолютно прекрасного, свойственного какой-то единственной форме, дает мерило всем произведениям, вступающим в состязание, она нивелирует их и отодвигает все индивидуальное в тень, поскольку важно в них лишь то, что более или менее приближается к абсолюту, вполне обязательному для всех людей, индивидуальностей, времен и народов. Она вновь отрывает произведение от автора»².

При таких состязаниях дело было не в том, кто лучше сделал, а в том, что лучше сделано, то есть ближе к идеальному решению задачи. «С этими состязаниями соотносительны повторные переводы одних и тех же текстов в русской литературе XVIII века, их задача — ассимилировать всеми способами знаменитого иностранного писателя русской национальной литературе. Например, Овидия переводят неоднократно, настойчиво пытаясь все лучше и лучше пересоздать его произведения в условиях русского языка и русской традиции (Санковский, В. Майков, Колоколов, Тиньков, Рубан; в прозе — Козицкий, Рембовский). Многочисленны переложения одних и тех же песнопений «Псалтыри» — с повторяющимися формулами, образами и даже цитатами. Важны были не индивидуально-стилистические сов-

¹ Г. Гуковский, К вопросу о русском классицизме. Сб. «Поэтика», 1928, вып. IV, стр. 129.

² Там же, стр. 143.

падения, различия и качество этих переложений, а степень их соответствия идеальной норме.

В соответствии с общим нормативно-оценочным эстетическим строем поэтики классицизма возникает и развивается специфическая техника переводов. Если текст отвечает идеальной норме, его следует переводить с величайшей бережливостью и точностью (ср. сумароковские переводы отрывков из Расина). Но если автор оригинала не достиг цели, не достиг совершенства, то его текст в переводе можно и даже должно украсить, улучшить, исправить, изменить или дополнить. Поэтому в XVIII веке переводчики и в стихах и в прозе с полным сознанием ответственности за свое дело и за методы своей работы подчищали и исправляли переводимый текст согласно своим представлениям об эстетически-должном, прекрасном, выпускали то, что им казалось лишним или нехудожественным, неудачным, вставляли свои куски там, где находили неполноту и т. д.»¹.

По тем же причинам иногда производились редакторские «исправления» и «переделки» издаваемого текста (ср. барковское издание Кантемира, чулковское издание песен и т. д.). Индивидуальный стиль автора еще не выступал как фактор литературного развития.

Многие из характерных черт развития художественных стилей русской литературы XVIII века совпадают с аналогичными чертами западноевропейских литератур XVII и XVIII веков. И было бы ошибочно сопоставлять типичные для XVIII века своеобразия бытования литературных произведений с «жизнью и бытованием» так называемой «народной устной словесности», как пытался это сделать Г. А. Гуковский². Здесь тянется линия, хотя и очень сложная и извилистая, к древнерусской литературе.

Проф. Г. А. Гуковский утверждал, что творчество Державина разрушило поэтику классицизма и систему «классификационного» литературно-эстетического мышления середины XVIII века. Это, конечно, антиисторическое заявление, отразившееся и в понимании внезапности «вторжения» Державина в русскую литературу. По Гуковскому выходит, что Державин первым заговорил в стихах о себе, о своем авторском и историческом «Я». «Державин, — писал Гуковский, — заменил принцип согласованности художественных элементов произведения друг с другом и с категорией жанра и «высоты» — принципом выведения всех элементов произведения, хотя бы и разнородных, из индивидуального авторского намерения и авторской воли... Литературное мышление XIX века вырастает из перелома, совершившегося в 80—90-х годах XVIII столетия, перелома, воплощением которого был Державин.

¹ Г. Гуковский, К вопросу о русском классицизме. Сб. «Поэтика», вып. IV, 1928, стр. 145.

² Г. Гуковский, О русском классицизме. Сб. «Поэтика», вып. V, 1929, стр. 63.

То, что не казалось ранее литературой, стало ею. Индивидуальный мир поэта-автора заявил о своих правах»¹. Вместо жанра теперь, в конце XVIII — начале XIX веков на титуле книги «Я» автора, в названиях сборников стихов — индивидуальные, личные тона (ср. «Сумерки моей жизни» И. М. Долгорукого, «Мои безделки» Н. М. Карамзина, «И я автор» И. Бахтина (1816), «Плоды моего досуга» Н. Брусилова (1805), «Плоды моей музыки» А. Розанова (1806) и т. п.).

На самом же деле здесь наблюдается закономерный процесс исторического развития литературного искусства, связанный с изменениями понятий, вкладываемых в такие категории, как стиль, автор, структура литературного произведения. Этот процесс начал развиваться еще со второй половины XVII века.

6

В понятии стиля, развитом в теории искусства и в поэтике предромантической и романтической литературы, у нас, особенно с начала XIX века, неизменно предполагается признак внутреннего или «органического» единства художественной системы автора и произведения искусства².

С понятием стиля в романтическом и реалистическом искусстве литературного слова связываются признаки целостности, внутреннего единства, замкнутости художественного произведения (Organik, Harmonie, Einheit, Ganzheit, Geschlossenheit³).

Э. Эрматингер определял стиль как «художественное выражение образа, достигшего духовного единства». Таким единством, «органически-духовным единством» (organischgeistige Einheit), по мнению Эрматингера, может быть не только отдельная личность, но и целостная форма жизни (Lebensform)⁴.

Р. Унгер в книге «Weltanschauung und Dichtung» утверждал, что «миросозерцание поэта и внутренняя форма, художественный стиль его создания находятся между собой в органической, естественно необходимой (naturnotwendig) связи»⁵.

¹ Г. Гуковский, О русском классицизме. Сб. «Поэтика», вып. V, 1929, стр. 64.

² Ср., напр., Ernst Hirt, Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, 1923, S. 2: "Stil ist Standpunkt, d. h. Persönlichkeit, formal gesprochen Konsequenz, ist einheitliche Perspektive, die organischen Zusammenhang aller Elemente von der Komposition des Ganzen bis in die Einzelheit des Beiwortes schafft".

³ См. напр., Fr. Kainz, Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 1926, Bd. XX, Heft 1.

⁴ См. E. M. Ermatinger, Zeitstil und Persönlichkeitsstil. Grundlinien einer Stilgeschichte der neueren deutschen Dichtung. "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 1926, Bd. IV, Heft 4, S. 615.

⁵ R. Unger, Weltanschauung und Dichtung, 1917, S. 52—53.

Категория индивидуального стиля в теории романтического и реалистического искусства, особенно с 20—30-х годов XIX века определяет понимание общего существа художественного творчества. В этом отношении очень показателен труд Вильгельма Вакернагеля «Poetik, Rhetorik und Stilistik», составившийся из его лекций 1836 года (изд. после смерти автора в 1873 г., 2-е изд. 1888 г.). Предметом стилистики, по мнению Вакернагеля, служит «внешняя сторона языкового изложения (die Oberfläche der sprachlichen Darstellung), не идея, не материал, но только форма, выбор слов, построение предложений». Однако, с одной стороны, стиль обусловлен «материей и идеей» (Stoff und Idee), а с другой стороны, в нем и сквозь него светится «душа человека». «Стиль есть способ изложения с помощью языка, как он обусловлен частью духовными особенностями излагающего, частью содержанием и целью изложенного».

В русской литературе нового времени, приблизительно с последней четверти XVIII века, проблема единства и внутренней целостности литературного произведения ложится в основу понимания и исторической оценки роли этого произведения в развитии литературного искусства. Творческая история литературного произведения ограничивается рамками литературной биографии его автора. Главной задачей творческой истории сочинения является воспроизведение процесса формирования и закрепления окончательного или так называемого канонического его текста. Изучение влияния соответствующего произведения на последующее развитие литературы опирается на так или иначе фиксированный авторский текст.

Индивидуальный стиль автора, его характерные черты и его место, функции в системе литературы того времени, его отношения и соотношения с другими стилями современности, его влияние на ход историко-литературного процесса — все это определяется составом, корпусом всех сочинений соответствующего автора, увидевших свет. Вот почему вопрос о «полном собрании сочинений» того или иного писателя или об активном фонде творчества писателя (если не все его сочинения своевременно были опубликованы) имеет огромное значение в истории новой русской литературы.

В. Г. Белинский очень остро и ярко говорил об индивидуальной сущности слога как выражения авторского таланта по отношению к русской литературе 30—40-х годов: «...Слог — это сам талант, сама мысль. Слог — это рельефность, осязаемость мысли; в слоге весь человек; слог всегда оригинален как личность, как характер. Поэтому у всякого великого писателя свой слог»¹.

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. 2, М. 1948, стр. 604. Интересно отметить сходные мысли и в пушкинской среде. Характерно типичное для «Литературной газеты» Дельвига постоянное противопоставление языка и слога. Напр., в рецензии (А. А. Дельвига или Вяземского) на роман Ф. В. Булгарина «Димитрий Самозванец» («Литературная газета»,

Индивидуальный словесный стиль в своих потенциях и вариациях ограничивается и определяется художественным методом литературной школы или литературного направления.

Н. А. Некрасов, вслед за Белинским, так характеризовал общие качества реалистической поэтики русской литературы 40-х годов: ¹ «Русская литература поумнела и быстро вступает в период зрелости,— так говорят умные люди и доказательства приводят основательные: она не производит стихотворений, она отказалась от изображения сильных, могучих и клокочущих страстей, громадных личностей; Звонские, Лирские, Греминуны совсем вывелись в ней; место их заняли Петровы, Ивановы, Сидоровы; мещанская слабость изображать большой свет с графами и графинями, мебелью от Гамбса и Тура, духами от Марса и мороженым от Резанова также проходит в ней. Она даже шагнула дальше, с некоторого времени начала обнаруживать храбрость неслыханную... Живым ключом забился в ней новый родник, из которого она прежде гнушалась черпать; цель ее стала благороднее и дельнее, чем когда-либо... Отказавшись от изображения бурь и волнений, без сомнения возвышенных и глубоких, возникающих в благовоющей атмосфере аристократических зал, при громе бальной музыки и ослепительном освещении, она не гнушается темных дел, страстей и страданий низменного и бедного мира, освещенного лучиной. Теперь в ней уже не редкость произведение, в котором не встретите вы не только князей, графов и генералов, но даже лиц, имеющих обер-офицерский чин,— и она умеет такими произведениями не отталкивать, но привлекать к себе публику... Мир старух, желтых и страшных, посвятивших себя гнилому тряпью, вне которого нет для них ни интересов, ни радостей, ни самой жизни, стариков сердитых и мрачных; женщин жалких и возмущающих, которые протягивают руку украдкой и краснеют или делаются жертвой позора и нищеты; детей бледных и болезненных, которые дрожат и скачут от холода, выгнанные на свет божий нуждой из сырого подвала,— темен и страшен такой мир, и много надобно было нашей литературе, недавно еще шепетильной и чопорной, передумать и пережить, чтобы решиться низойти до него,— приподнять хоть немного завесу, скрывающую его мрачные тайны,— и она приподняла ее... Сделав великий шаг твердо и сознательно, она не смущается позорными упреками, которые, к стыду нашего времени, сыплются еще на нее из разных углов за то, что занимается она предметами *ничтожными и унижительными для*

1830, № 14, стр. 113): «Язык в романе *Дмитрий Самозванец* чист и почти везде правилен; но в произведении сем нет слога, этой характеристики писателей, умеющих каждый предмет, перемыслив и почувствовав, присвоить себе и при изложении запечатлеть его особенностью таланта».

¹ Рецензия на сборник «Музей современной иностранной литературы», выпуски 1 и 2, СПб. 1847. См. Н. А. Некрасов, Сочинения в трех томах, т. 3, Гослитиздат, М. 1953, стр. 323—324.

нее, роется в грязи... Она сама знает, что ее теперешние герои — нередко люди, которых привычки грубы, страдания обыкновенны до пошлости, страсти неблаговоспитанны, в которых нет ничего романтического и привлекательного, скорей много отталкивающего, но она знает также, что они люди...»

Проблема индивидуально-художественного стиля в русской литературе приобретает особенную остроту около середины XIX века (в творчестве Ф. М. Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Некрасова, Тургенева, Гончарова, позднее Л. Толстого и др.), а к концу XIX — началу XX века развивается резко индивидуалистически мотивированная борьба с бесстильем, с шаблонизацией стилей, с стилистическим обесцвечиванием литературной личности. Характерны такие критические рассуждения в период засилья декадентских и символистских направлений:

«Стиль — это человек, сказал Бюффон. Кто-то другой, как будто Талейран, сказал, что слова даны человеку для того, чтобы прятать свои мысли.

Но то, как при помощи слов человек прячет свою мысль, — уже выдает его. Кто взволнованно сложившимися словами говорит о своем спокойствии, — тот выдает свое равнодушие. Так в этом споре Бюффон более прав. Стиль — это цвет человека. Бесстильные люди серы, как кошки ночью.

Есть русские мужики, не знающие грамоты, но в речи их есть стиль, и их слова редкие, туго рождающиеся и тяжелые, как намокшие бревна, не идут больше никому другому. Есть стиль у старовера-начетчика, который просидел полжизни над огромными, закапанными воском книгами в дубовых переплетах и для которого язык Аввакума и Кормчей стал своим.

И нет стиля у подавляющего большинства адвокатов, приват-доцентов и профессоров, у которых лошенная, выглаженная фраза выхолощена и вытянута в сухую проволоку.

Подвигаются вперед умы, в общем, поднимается уровень средней образованности, как-никак становится больше учебных заведений и людей с аттестатом зрелости. И — как бы в прямой связи с этим — все тускнеет и тускнеет человеческая стильность вообще и стиль литературной речи в частности...

Писатели становятся на одно лицо и, если стиль считать цветом, — под один цвет. Прежде мы читали писателя и по трем строкам узнавали его, — Достоевский! Ибо откуда же взяться у другого его тяжеловатой, интимно-торопливой, с повторениями, с подчеркиваниями фразе!

Вот Толстой, то вдруг громоздящий *что на что* и *который на который*, то упрощающийся до короткой, такой открытой, немудрящей детской фразы.

Вот певучая, с растяжкой, с развальцем, речь Печерского. Вот плавный, законченный, чуть-чуть впадающий в манеру речи старого, мудрого попа период Лескова, с любовно вкрапленными там и здесь старинными словами, от которых пахнет древним

теремом или ладаном или «словечками» новой самодельной, но меткой складки.

И так было и с меньшими богатырями, — с лирическим Левитовым, с нервным, грустно улыбающимся в ус Глебом Успенским, с спокойным спокойствием высшей художественной мудрости Чеховым...

Немногие из могикиан еще уцелели. По пяти строкам можно безошибочно сказать — Толстой, Розанов, Андреев, Дорошевич.

А за ними идут семь Симеонов, родных братьев, добросовестно подделывающих то Толстого, то Чехова, то Андреева, то Дорошевича»¹.

В воспоминаниях В. В. Т—вой (Починковской) воспроизводятся такие слова Ф. М. Достоевского, обращенные к ней как к корректору:

«— У каждого автора свой собственный слог, и потому своя собственная грамматика... Мне нет никакого дела до чужих правил! Я ставлю запятую перед *что*, где она мне нужна; а где я чувствую, что не надо перед *что* ставить запятую, там я не хочу, чтобы мне ее ставили!

— Значит, вашу орфографию можно только угадывать: ее знать нельзя, — возражала я, стараясь лучше понять, чего от меня требуют.

— Да! Угадывать. Непременно...»²

Естественно, что определение индивидуального стиля происходит на основе сопоставления, сближения и отождествления системы средств выражения и их функций. Отдельные речевые явления в новом сочетании в целом могут получить совсем иное освещение. «Одна и та же грамматическая форма может скрывать за собой самые разнородные внутренние импульсы: фрагментарным синтаксисом, напр., пользуются одинаково охотно импрессионисты и экспрессионисты. При этом в одном случае он возникает из пассивного воспроизведения отдельных схваченных впечатлений, в другом случае — это резкий выкрик. Кто решится раз навсегда установить действительность определенной синтаксической формы»³.

Все углубляющаяся с середины XIX века индивидуализация стиля обнаруживается в открытии и тончайшей разработке средств речевой экспрессии, экспрессивно-звуковой и жестикуляционной, а также мимической выразительности.

Здесь искался ключ к непосредственному выражению личности, ее специфических индивидуальных свойств, выражению,

¹ А. А. Измайлов, Помрачение божков и новые кумиры, М. 1910, стр. 153—154.

² См. «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, письмах и заметках». Сост. Ч. Ветринский (Вас. Е. Чешихин), М. 1912, стр. 136. В. В. Т—ва, Год работы с знаменитым писателем, «Исторический вестник», 1904, № 2.

³ Л. Шпитцер, Словесное искусство и наука о языке, Сб. «Проблемы литературной формы», «Academia», 1928, стр. 204.

освобожденному от ухищрений социально-бытовой, национальной и даже общечеловеческой, интернациональной, условной «семиологической» (знаковой) системы общения. На эту область выразительных средств речи обратили внимание Гоголь, Тургенев и особенно Л. Толстой.

В. И. Немирович-Данченко в комедии «Новое дело» демонстрирует образно-психологическое значение этих новых способов индивидуально-речевого выражения в самохарактеристике одного из основных героев своей пьесы — А. Калгуева.

«А. Калгуев. ...Когда кто мне говорит, так слова, какие он произносит, самые эти слова я почти что и не понимаю. Прямо сказать, слов для меня не существует. Я их вовсе отрицаю. Они никогда не показывают мне, чего, собственно, хочет человеческая душа. А вот звуки — те на меня действуют. Понимаете? Звуки голоса! По ним я, словно пророк, всегда отличу, есть у человека счастье в душе или нет.

Орский. Скажите пожалуйста.

Соня. Нет, постойте, Жорж. Я начинаю понимать. Но ведь вы можете ошибаться, Андрей Никитыч?

А. Калгуев. Никогда. Да вы вникните. Ну, вот, например, сидит около меня господин. И шумит и рассказывает, и всем кажется, что ему страсть как весело. А я не верю.

Соня. Отчего?

Орский. Да оттого, что он Фома неверный.

А. Калгуев. Нет-с. А вот отчего. Он это говорит, говорит, сыпет там какие-то слова, а звуки его голоса... напряженные, неестественные... точно вот он нарочно пускает их в ход, а между прочим... (*затрудняется*). Как это вам объяснить? Как будто у него в душе есть что-то беспокойное, и это-то беспокойство он старается спрятать за этими звуками, словно вот боится, что если поймет кто, что у него там в душе беспокойного, так сейчас обидит его. А понять-то не трудно, потому что среди всех его звуков есть один, минорный. Нет-нет да и услышишь его, и он-то и есть настоящий, истинный. Особливо если человек засмеется. Ну, вот хоть убейте меня, а до сих пор еще не слышал настоящего, счастливого смеха, понимаете? Полным мажорным аккордом. Когда ваш папенька хохочет, — уж на что закатывается во всю глотку, а вдруг и сдетонирует, настоящая-то нотка и вылетит. И кончено, для меня достаточно. Голову прозакладываю, что у него в душе не имеется полного довольства.

Орский. Однако это становится любопытно.

Соня. Но ведь тогда, по-вашему, счастливых и вовсе нет.

А. Калгуев. К чему ж я и веду. Вот, например, на днях... Где это мы были, Людмила Васильевна?.. Да все равно. Франт один... Веселый, отплясывает — прелесть! Болтает там... черт его знает о чем. Ну, счастливец — да и только! Да вдруг нотки эти у него в голосе так и запрыгали. Я это сейчас почувствовал, потому что мне вдруг жалко его стало. Сам не знаю отчего, но

так в груди у меня что-то стиснуло. Начал я наблюдать и ведь нашел, угадал его беспокойство. Он, видите ли, бедняк, а жить и ему хочется. И вот как только он заговаривает с богатой невестой, так у него в голосе и запрыгают эти нотки.

Орский. Ага! Теперь и я понимаю.

А. Калгуев (*радостно*). Понимаете? Или вот еще. Бывает у Людмилы Васильевны одна знакомая барыня. У нее дочка, уже на возрасте, старше вас. Ну, поверите ли, извела меня эта барыня. Я ее не могу слышать. Она все хочет показать, что ей очень весело живется с дочкой, а я не верю. Не те у нее звуки. Она говорит: «Мы вчера так наслаждались в театре», а мне слышится: «Моей Клавдии давно пора замуж». Жалко мне ее вот как — сердце разрывается. Так бы вот и схватил за шиворот первого богатого жениха и женил бы его на этой Клавдии.

Соня. Однако какой вы, Андрей Никитыч! Милочка! Твой муж опасный.

А. Калгуев (*берет ее за руку*). Например, у вас в голосе...

Соня. Нет, не надо, Андрей Никитыч.

Орский. Сонечка, струсил? Бессовестная!

Соня. Нет, право, он слишком далеко забирается. Еще открывает мои секреты»¹.

Понятие индивидуального стиля в поэтике нового времени, новой литературы осложняется возможностью представить литературное произведение как непосредственное выражение акта свободного словесно-художественного творчества. В этом отношении очень показательным является письмо И. А. Бунина М. А. Алданову (от 2 сентября 1947 г.): «В молодости я очень огорчался слабости своей выдумывать темы рассказов, писал больше из того, что видел, или же был так лиричен, что часто начинал какой-нибудь рассказ, а дальше не знал, во что именно включить свою лирику, сюжета не мог выдумать или выдумывал плохонький... А потом случилось нечто удивительное: воображение у меня стало развиваться «не по дням, а по часам», как говорится, выдумка стала необыкновенно легка, один бог знает, откуда она бралась, когда я брался за перо, очень, очень часто еще совсем не зная, что выйдет из начатого рассказа, чем он кончится (а он очень часто кончался, совершенно неожиданно для меня самого, каким-нибудь ловким выстрелом, какого я и не чаял)»².

«Стиль всякого писателя так тесно связан с содержанием его души, — говорил Ал. Блок, — что опытный глаз может увидеть душу по стилю, путем изучения форм проникнуть до глубины содержания».

Но в индивидуальном не может не быть элементов общего.

¹ В. И. Немирович-Данченко, Повести и пьесы, Гослитиздат, М. 1958, стр. 359—360.

² См. А. Бабореко, Неопубликованные письма И. А. Бунина. Сб. «Весна пришла», Смоленск, Отделение Союза писателей РСФСР, Смоленское книжное издательство, 1959, стр. 240.

«Схватить и изобразить индивидуальное и составляет истинную жизнь искусства... Не должно также бояться, что индивидуальное не встретит себе отклика. Всякий характер, как бы своеобразен он ни был, и все, что подлежит изображению, от камня до человека, — заключает в себе нечто общее»¹.

Все эти соображения могут показаться чересчур общими. Они должны лечь в основу самостоятельного исторического исследования. В самом деле, если история литературы, а тем более история стилей художественной литературы считает одной из своих существенных задач открытие закономерностей в изменениях форм организации литературных произведений, то проблемы стиля как исторической категории, проблемы структуры литературного произведения, разных типов или видов его композиционной замкнутости или «открытости» (т. е. свободного распространения), проблемы отражения в нем исторического лица автора, вопрос о степени необходимости именно такой постановки задачи, проблемы приурочения литературно-эстетического объекта (т. е. словесно-художественного сочинения) к точно определенному историческому деятелю и вопрос о целесообразности и оправданности таких поисков или такого стремления — все эти сложные и важные вопросы не могут быть обойдены, если не историей литературы, то, во всяком случае, наукой о стилях художественной литературы. От их исследования и соответствующего исторического освещения во многом зависит научное определение закономерностей развития стилей художественной литературы.

Во всяком случае, с категорией индивидуального стиля, формирующейся в русском литературно-художественном творчестве в XVII—XVIII веках, и затем в сентиментально-романтическом искусстве слова осложняющейся новыми существенными признаками, подвергающейся в поэтике и стилистике русского реализма с 20—40-х годов XIX века и особенно в последние десятилетия XIX и в первые десятилетия XX века коренному преобразованию, связаны специфические задачи и принципы отношения к авторству и определению, фиксации имени автора-творца индивидуального словесно-художественного произведения.

В эпоху развития индивидуальных стилей (с начала XIX в.) особенное значение приобретает имя (или псевдоним) автора. Подписи инициальными или другими буквами, а также звездочками пока можно оставить в стороне. Впрочем, и их исторический анализ очень важен. Известны, хотя в историко-стилистическом плане и не вполне еще объяснены псевдонимы Пушкина, Гоголя, Некрасова, Добролюбова, Чехова и других писателей XIX века. Самая фамилия писателя теперь оценивается с точки зрения ее творческих возможностей и перспектив. М. Куприна-

¹ «Разговоры Гете, собр. Эккерманом», пер. Д. В. Аверкиева, изд. 2-е, т. I, 1905, стр. 43.

Иорданская в своих воспоминаниях о А. И. Куприне повествует об его разговорах по поводу писательских фамилий: «Когда видишь на обложке новое имя, то всегда приходит в голову — имеет ли оно будущее, или это фамилия без будущего. Впервые я задумался над этим несколько лет назад, когда мне попались стихи поэта Лялечкина. Стихи были неплохи, хотя и незрелые, и видно было, что писал их начинающий молодой автор. «Ну, хорошо. — сказал я себе, — сейчас он молод и «Лялечкин» звучит наивно и даже мило. А что же будет, когда он доживет до седых волос? Он все еще будет Лялечкиным, и это будет смешно не вязаться с его поэзией, когда она станет зрелой и серьезной. Нет, эта фамилия без будущего, зрелого писателя из него не выйдет». И странно, после этого небольшого сборника фамилия Лялечкина мне больше не попадалась. Кажется, он умер молодым». Тут же рассказывает, как Л. Андреев, считая свою фамилию ординарной, подумывал о псевдониме. «И, перебирая фамилии, он говорил: «Вот Писемский, это не ординарно, или Михайлов-Шеллер, Мельников-Печерский. Эти фамилии читатель сразу запоминает. Андреев... Это мамаша берет прозвищу в мясной лавке Андреева...» «Наконец, — рассказывал Бунин, — я подал ему мысль: да подписывайся ты Леонид Андреев. Это будет звучать как двойная фамилия. Леонид рассмеялся и повторил несколько раз: «Совершенно, совершенно верно: Леонид Андреев».

Далее говорится о том, как сам А. И. Куприн, фамилия которого происходила от реки Купри (где находилось, в Тамбовской губернии, небольшое имение его деда), бывал недоволен, когда делали ударение на первом слого его фамилии. Сообщается такой эпизод — из ресторанного быта:

«Как-то раз в Киеве мы сидели своей компанией... За соседним столиком сидел какой-то неизвестный нам тип и все время с интересом прислушивался к нашим разговорам... Вдруг он обратился ко мне: «Скажите, отчего вас называют Куприн, а не Куприн? По-моему, Куприн лучше и остается в памяти, потому что похоже на «откупорен». Куприна возмутило и «взорвало» это насмешливое замечание».¹

¹ М. Куприна-Иорданская, Годы молодости. Воспоминания о А. И. Куприне, М. 1960, стр. 126—127.

ГЛАВА II

АНТИИСТОРИЗМ И ПРОИЗВОЛЬНОСТЬ СУБЪЕКТИВНЫХ МЕТОДОВ ОПРЕДЕЛЕНИЯ АВТОРСТВА И ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ АВТОРСКОГО ТЕКСТА

1

Самое трудное и сложное в процессе прикрепления анонимного или псевдонимного литературного текста к автору — это выделение и объединение существенных индивидуальных авторских признаков и качеств при историко-семантическом и стилистическом анализе этого текста. Интерпретация текста — это по внутреннему существу своему работа сложная и тонкая, аналитическая и планомерная, кропотливая и динамическая. Последовательно раскрывая разные пласты или слои в семантике и стиле анализируемого текста, изыскатель шаг за шагом собирает, накапливает материал для воспроизведения образа автора и синтетически выясняет характерные черты индивидуального стиля путем сопоставления накопленных наблюдений с общей системой стиля предполагаемого автора.

Такая интерпретация лишь постепенно доводит до личности писавшего или приводит к ней. Конечно, далеко не всегда реконструкция лица писателя бывает в таких случаях вполне достоверна или доказательна. Часто филологу приходится довольствоваться гипотезой — более или менее убедительной.

Вопрос о внешних приметах, отличиях и внутренних своеобразиях индивидуального стиля того или иного писателя чрезвычайно важен для узнавания или опознавания произведений этого автора. Но по отношению к русской литературе в ее историческом развитии этот вопрос очень мало изучен. Самое трудное — это именно выделение непререкаемых, бесспорных качеств

индивидуального стиля в их структурном единстве. Эпоха, жанр, литературное направление, к которым относится анонимное произведение, бывают или непосредственно очевидны или, если соответствующее произведение дошло до нас в поздней рукописной передаче, могут быть с значительной степенью достоверности определены посредством его историко-лингвистического, историко-стилистического и шире: историко-филологического анализа.

Методология же определения индивидуального авторства по данным языка и стиля очень сложна. Основным и главным требованием в этой сфере эвристических принципов по отношению к явлениям литературы XIX—XX веков является глубокое и точное знание словесно-художественной системы индивидуального стиля писателя. Как известно, изучение истории стилей русской художественной литературы у нас находится в довольно плачевном состоянии. В связи с этим у нас часто декларируется резко скептическое отношение к способам установления авторства по данным языка и стиля. Быть может, для такого скептицизма есть некоторые основания в работах некоторой части современных литературоведов.

А. М. Гаркави в статье «Некрасов и Лермонтов» видит соответствия в стиле Некрасова и Лермонтова, свидетельствующие о лермонтовском влиянии, в сходстве таких образов некрасовского стихотворения «На улице»:

Не так ли ты, продажная краса,
Себе придать желая блеск фальшивый,
Старательно взбиваешь волоса
На голове давно полуплешивой?

и лермонтовского стихотворения «Поэт»:

Как ветхая краса, наш ветхий мир привык
Морщины прятать под румяны.

А. М. Гаркави, установив эту, по его мнению, стилистически значимую параллель, пишет, что некрасовский «образ ветшающей красоты с ее косметическими потугами невольно напоминает» лермонтовские стихи о «ветхой красе» из «Поэта». Между тем у Некрасова изображается красота не ветхая, а «продажная», с «фальшивым блеском», поддельная, а у Лермонтова «ветхий мир» представлен в образе ветхой, но молодящейся красоты. Конечно, трудно удержать литературоведа от «привычки к невольным припоминаниям», но с историко-стилистической точки зрения еще более трудно найти близкое сходство в словесно-художественных приемах изображения «красы» в тех стихах Некрасова и Лермонтова, которые здесь сопоставлены¹.

¹ «Н. А. Некрасов. Статьи, материалы, рефераты, сообщения (К 125-летию со дня рождения)». Научный бюллетень Ленинградского государственного ордена Ленина университета, № 16—17, Л. 1947, стр. 47. См. рецензию Н. М. Онуфриева в «Советской книге», 1947, № 11 (ноябрь), стр. 107.

В «Заметках о Некрасове» И. Г. Ямпольского признаются показателем «идейного созвучия» и продуктом последовательного влияния Герцена на Некрасова, Некрасова на Минаева соответствия в фразах:

«За каждой стеной мне мерещится драма»
(А. И. Герцен, «Капризы и раздумье»);

«Мерещится мне всюду драма»
(Некрасов, «Ванька»);

и у Минаева: «И я вижу незримые драмы»
(Поэма «Та или эта?») ¹

Но ведь непосредственно ясно, что минаевский стих по своей образной структуре имеет очень мало общего с соответствующими фразами Герцена и Некрасова. А для оценки совпадения одной фразы в произведениях Герцена и Некрасова необходимо изучить проблему связи и соотношения их словесно-художественных систем и функциональные соответствия или различия употребления одних и тех же фраз и оборотов.

Между тем И. Г. Ямпольский, видя в этих параллелях доказательство «непосредственного воздействия Герцена на Некрасова», а Некрасова — на свою поэтическую школу, настойчиво убеждает в том, что «Некрасов читал, разумеется, «Капризы и раздумье» и что поэма Минаева «по своей теме, идее и стилю тесно связана с Некрасовым» ².

Стиль писателя должен изучаться как единая, внутренне целостная система функционально согласованных или соотносительных средств словесно-художественного выражения. Механическое выделение и сопоставление отдельных элементов разных стилей, вообще говоря, не имеет значения ни для решения вопросов влияния одного стиля на другой, ни для решения проблемы авторства.

В создании атрибуционных легенд так же, как и в искажении авторского текста, особенно велико значение мотивов субъективно-психологических и субъективно-идеологических, тем более что эти мотивы нередко взаимно сочетаются и вступают одни с другими в сложное взаимодействие.

Поэтому прежде всего необходимо отказаться от применения к тексту, вернее накладывания на него шаблонных схем, врашающихся вокруг личности предполагаемого автора. Вот — иллюстрация. Найдено в Московском государственном литературном архиве письмо, подписанное «покорнейшим слугою Иваном Крыловым» (письмо от 1842-го года Генваря 29-го дня Мо-

¹ «Н. А. Некрасов. Статьи, материалы, рефераты, сообщения (К 125-летию со дня рождения)». Научный бюллетень Ленинградского государственного университета, № 16—17, Л. 1947, стр. 49—50.

² Ср. «Советская книга», 1947, № 11 (ноябрь), стр. 107—108.

сква) ¹. Спрашивается, можно ли непосредственно (даже если почерк очень схож) приписывать это письмо баснописцу И. А. Крылову? Конечно нет.

Омонимы, связанные с именами лиц, — явление в быту и литературе нередкое. Историки древнерусской литературы знают несколько Кириллов в качестве авторов, спорят о Феодосиях и т. п. Рядом с Белкиным-Пушкиным стал выступать под именем Белкина Сенковский. Хлестаков в «Ревизоре» пользуется приемом размножения литературных омонимов для придания себе писательского блеска:

«Хлестаков. ...Моих, впрочем, много есть сочинений: Женьтиба Фигаро, Роберт Дьявол, Норма. Уж и названий даже не помню... У меня легкость необыкновенная в мыслях. Все это, что было под именем Барона Брамбеуса, Фрегат Надежды и Московский Телеграф... все это я написал.

Анна Андреевна. Скажите, так это вы были Брамбеус?

Хлестаков. Как же, я им всем поправляю стихи. Мне Смирдин дает за это сорок тысяч.

Анна Андреевна. Так, верно, и Юрий Милославский ваше сочинение?

Хлестаков. Да, это мое сочинение.

Анна Андреевна. Я сейчас догадалась.

Марья Антоновна. Ах, маминька, там написано, что это г. Загоскина сочинение.

Анна Андреевна. Ну вот: я и знала, что даже здесь будет спорить.

Хлестаков. Ах да, это правда, это точно Загоскина; а есть другой Юрий Милославский, так тот уж мой.

Анна Андреевна. Ну, это, верно, я ваш читала. Как хорошо написано!» ²

П. А. Вяземский отметил в своей записной книжке: «Вот слава! В новое издание сочинений Пушкина едва не попали стихи Алексея Михайловича Пушкина на смерть Кутузова, напечатанные в *Вестнике Европы* 1813. Я их подметил и выключил» ³.

Так как «Письмо Крылова к неизвестному», написанное в Москве за два года перед смертью баснописца И. А. Крылова, не содержит в себе никаких намеков на интерес его автора к басням или литературе вообще, а касается вопроса об отпуске на волю крепостной «дворовой девки», то, естественно, возникает вопрос: является ли «покорнейший слуга Иван Крылов», жительствующий в Москве, тем же лицом, что и баснописец Иван

¹ См. сб. «И. А. Крылов. Исследования и материалы». Под редакцией Д. Д. Благого и Н. Л. Бродского, М. 1947, стр. 250—251.

² Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. IV, изд. АН СССР, 1951, стр. 48—49.

³ П. Вяземский, Старая записная книжка. Редакция и примечания Л. Гинзбург, изд. писателей в Ленинграде, 1929, стр. 101.

Крылов, проживавший в Петербурге? Есть ли факты, свидетельствующие о том, что И. А. Крылов зимою 1842 года, за два года до своей смерти, гостил в Москве? Не столкнулись ли мы в этом случае с «омонимом»? Тем ли почерком написан автограф этого письма, что письма и сочинения баснописца И. А. Крылова?

Во всяком случае, было бы неправомерным и преждевременным непосредственное, свободное от внимательного археографического, исторического, смыслового и стилистического анализа истолкование этого письма в таком житийно-патетическом и мнимом «революционно-демократическом» стиле: «...Данное письмо, написанное всего за два года перед смертью, представляется особенно значительным и интересным. Народная «сказочка», рассказываемая здесь Крыловым, горячее участие, проявляемое им к судьбе неведомой «крепостной дворовой девки», иронический намек на нерусское воспитание своего сиятельного адресата, — все это *необычайно ярко и выпукло* (курсив мой. — В. В.) рисует нам облик великого русского баснописца-народолюбца и патриота, неутомимо боровшегося против галломании высших кругов дворянского общества»¹.

Прочитавши эту характеристику автора письма, это заключение Д. Д. Благого, читатель вправе спросить: почему «крепостная дворовая девка» Олимпиада Александрова, о которой говорится в письме, названа «неведомой»? Кому она неведома? Д. Д. Благому? Автор письма, как ясно из его изложения, хорошо «ведал» эту девку и был очень заинтересован в ее отпуске на волю. Об этом свидетельствуют следующие строки письма Ивана Крылова: «Я вас просил покорнейше уговорить, ежели вы можете, Василия Сергеевича Новосильцева об отпуске на волю крепостной его дворовой девки Олимпиады Александровой, доставшейся ему после кончины жены его Дарьи Ивановны Наумовой; вы можете о сем попросить Капитолину Михайловну, она хорошо знала сестру ее, Пелагею Александрову, которая ходила и за супругою Василия Сергеевича, Дарьею Ивановною Наумовою, и за матерью ее; ежели он будет отзываться, что она досталась не ему, а детям его, то он может сказать в отпускнутой, что она досталась ему на седьмую часть после жены его, Дарьи Ивановны Наумовой»².

Очевидно, что Иван Крылов хлопочет о «крепостной дворовой девке», которую он достаточно знает и с сестрой которой также хорошо знаком. Мотивы ходатайства — личные, бытовые, а не идеологические, не антикрепостнические, не народолюбческие. Иван (а это, как выяснил А. В. Западов, — московский чиновник Иван Захарович, а не баснописец Иван Андреевич) Крылов рекомендует для облегчения дела употребить такую юридиче-

¹ «И. А. Крылов. Исследования и материалы», М. 1947. Комментарии Д. Д. Благого к «Письму Крылова к неизвестному», стр. 251.

² Там же, стр. 250.

скую хитрость: «А где положено по ревизии, сего писать не надобно, в девке спорить никто не будет».

Письмо насыщено приказной терминологией и фразеологией, канцелярскими формулами и конструкциями («ежели он будет отзывать...», «где положено по ревизии...», «в девке спорить никто не будет...», «отпускную у сего прилагаю...» и т. п.). Стиль письма ведет к образу канцеляриста-казуиста.

Д. Д. Благой увидел «иронический намек на нерусское воспитание своего сиятельного адресата», столь характерный для «народолюбца и патриота, неутомимо боровшегося против галломании высших кругов дворянского общества», в таких словах зачина письма:

«Милостивый государь, князь Сергей Николаевич! Не знаю, сказывали ли вам в детстве вашем сказки, но по воспитанию, вам данному, я сего не полагаю, и для сего хочу вас позабавить сказочкою. Слушайте, я начинаю». Есть ли тут ирония, а тем более «иронический намек» на галломанию князя? Как всем хорошо известно, «интонация» (вместо подлинного исторического анализа текста), на которую так часто и так бездоказательно ссылается Д. Д. Благой, — вещь очень деликатная и очень субъективная. Можно признать стиль начала этого письма несколько «фамильярным» и «затейливым», «забавным» (в «забавном русском слоге»). Надо полагать, что Иван Захарович Крылов был и считал себя хорошим знакомым князя, связанным с ним какими-то делами и отношениями. И сказочка о петухе и жерновах рассказывается Иваном Захаровичем Крыловым отнюдь не из простой любви к фольклору, к народной словесности и для простой забавы, а с деловой целью, с надеждой воздействовать на барина подобно петуху сказки и «получить свои жерновки» («Вот вам сказка, теперь к делу»).

«В некотором царстве, не в нашем государстве жил-был петух, у него были жерновки или жернова, наверное не знаю, да и сказка о сем молчит, да дело в том, что сии жерновки были отняты помещиком. Петух, чтобы получить свои жерновки, ежедневно кричал на кровле у сего господина: «Барин, барин! отдай мои жерновки!» — и сим способом получил. Вот вам сказка, теперь к делу». Сказка эта неспроста предшествует делу. Она освещает суть просьбы или домогательства. Дворовая девка Олимпиада Александрова — это «жерновки» Ивана Крылова.

Для того чтобы осмыслить функцию сказки о петухе и жерновках в композиции этого письма, необходимо остановиться на этой сказке, ее стиле и ее образом строе.

В «Словаре русского языка, составленном Вторым Отделением Имп. Академии наук» читаем под словом жерновок (чешск. žernovek) — в первом значении:

«Уменьш. от жернов, ручная мельница. Тогда ломай и жги все, что называется машиной, она хлеб отбивает у людей; пряди

вручную на самопрялке; мельницы жги, мели вручную, на татарском жерновке. Даль. Повести. У них (у старика со старухой), кроме всякого добра, были жерновки и петушок. Жерновки сами мололи им муку... (Волог. Сб. св. II, 182)¹. То же Ворон.: жерновки (Аф. Ск., II, 112)².

В сборнике «Народные русские сказки» А. Н. Афанасьева находится сказка «Петух и жерновцы»³. В ней говорится о бедняках — старике со старухой. У них не было хлеба. Они набрали в лесу желудей. Один из них, попавший в подполье, пустил росток. Из него вырос дуб до самого неба. Не стало у старика со старухой желудей. Старик взял мешок и полез на дуб. Взобрался на небо. Там он достал кочетка и жерновцы, захватил их с собой и вернулся домой. Жерновцы стали молоть: «ан блин да пирог, блин да пирог! Что ни повернет — все блин да пирог!..»

Проезжий барин поел этих блинчиков и украл жерновцы. Загоревали старик со старухой. Кочеток (петушок) решил им помочь. «Прилетел он к боярским хоромам, сел на ворота и кричит: «Кукуреку! Боярин, боярин, отдай наши жерновцы золотые, голубые! Боярин, боярин, отдай наши жерновцы золотые, голубые!» Барин приказал бросить кочетка в воду. Кочеток выпил в колодце всю воду и опять кричит на боярских хоромаш о жерновцах. Барин снова велел поймать кочетка и бросить в горячую печь — прямо в огонь. Бросили его в печь, а он стал приговаривать: «Носик, носик, лей воду! Ротик, ротик, лей воду!» — и залил весь жар в печи. Вспорхнул, влетел в боярскую горницу и опять кричит о жерновцах.

«Гости услышали это и побегли из дому, а хозяин побег догонять их; кочеток золотой гребенек схватил жерновцы и улетел с ними к старику и старухе»⁴.

Итак, «покорнейший слуга Иван Крылов», пользуясь аналогией сказки о петушке и жерновках, просит князя Сергея Николаевича помочь ему вернуть свои «жерновки» — крепостную дворовую девку Олимпиаду Александрову, выхлопотать ее у владельца — сенатора Василия Сергеевича Новосильцева. Он уже заранее заготовил по форме отпускную, о чем и сообщает своим стилем — смесью чиновничье-официального диалекта с бытовой народно-разговорной речью: «Я на всякий случай и отпускную у сего прилагаю, случай надо ловить за волосы, ускользнет — не поймаете, в вашем же расположении я совершенно уверен...»

¹ «Сборник сведений для изучения быта крестьянского населения России», вып. II, под ред. Н. Харузина, М. 1890 (Н. А. И в а н и ц к и й, Материалы по этнографии Вологодской губернии).

² Словарь русского языка, составленный Вторым Отд. Импер. Академии наук, СПб. 1907, т. 2, стр. 378.

³ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, М. 1958, т. 2, стр. 35—36, № 188.

⁴ Там же, стр. 36.

Воплощенный в этом письме образ казуиста-чиновника далеко «отводит от стихов», от поэзии и — даже при очень большом желании и усердии — никак не может быть связан с образом знаменитого баснописца И. А. Крылова, тем более что этому противоречат археографические и исторические свидетельства. Таким образом, нельзя подменять строгие объективно-исторические и историко-стилистические приемы и принципы определения авторства априорными субъективно-идеологическими соображениями и эмоциональными уверениями¹.

2

Стиль произведения структурно связан с его идейным содержанием. Мысли в акте и результате своего словесно-художественного воплощения становятся элементами и компонентами структуры произведения литературного искусства. Они приобретают индивидуализированный вид. Правда, общее направление и характер стилистического выражения темы обычно подсказываются словесно-художественной традицией. Они историчны и социологически обусловлены. Литературная традиция предупреждает также о несоответствии тех или иных форм стиля избранной тематике или проблематике. Тема и образ должны гармонизировать с тоном, то есть с общей экспрессивно-стилистической окраской художественного произведения. Очень интересны относящиеся сюда рассуждения Н. А. Некрасова о стиле двух стихотворений В. Г. Бенедиктова, помещенных в «Библиотеке для чтения» за 1855 год (№№ VIII и IX).

В своих «Заметках о журналах за сентябрь 1855 г.» Н. А. Некрасов писал: «В IX № «Библиотеки для чтения» помещено стихотворение г. Бенедиктова «Малое слово о Великом». Если б стихотворение было только слабо, мы оставили бы его в покое: чье «слово» не побледнеет перед личностью Петра? о нем, соб-

¹ Критерий «субъективного чутья» и разных степеней личной уверенности еще совсем недавно был господствующим в литературной эвристике. Интересны свидетельства о приемах атрибуции, применяемых В. С. Спиридоновым, известным исследователем творчества В. Г. Белинского, А. А. Григорьева и других выдающихся деятелей русской журналистики середины и второй половины XIX в. «...Чаще всего при определении авторства той или иной анонимной статьи, — пишет Б. Ф. Егоров, — исследователь руководствовался субъективным чутьем. Большинство карточек Спиридонова, куда занесены соответствующие произведения, содержит такие «доказательства»: «сомнений нет», «вероятно», «все говорит, что статья принадлежит Ап. Григ. (орьеву)». Поэтому ученый неоднократно приписывает Григорьеву статьи Эдельсона из «Москвитянина», Е. Моллера из «Якоря» и т. п. (как известно, элементы субъективизма при атрибуции Спиридонов допустил и в работе над сочинениями Белинского)» (Б. Ф. Егоров, Аполлон Григорьев — критик. «Груды по русской и славянской филологии, III, Уч. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 98, 1960. Приложения, стр. 216).

ственно, и не может быть великих слов. Но... вот, для примера, как отразилось в стихотворении г. Бенедиктова одно из бес- смертных дел Великого — основание Петербурга.

*Раз, заметив захоlustье,
Лес, болотный уголок,
Глушь кругом, при Невском устье
Заложил он городок.*

*Шаток грунт, да сбоку море:
Расхлестнем к Европе путь!
Эта дверь не на затворе,
Дело сладим как-нибудь.*

*Нынче — сказана граница,
Завтра — срублены леса,
Через десяток лет — столица,
Через сотню — чудеса.*

Кто не почувствует, как эта картина бедна, неполна и неверна, начиная с природы — до того, что думает или говорит у г. Бенедиктова преобразователь, решаясь заложить город? *Захоlustье, болотный уголок* — разве эти слова сколько-нибудь дают понятие о пустынной, грандиозной и дикой природе, среди которой гениальная мысль Великого угадала необходимость русского города?» Н. А. Некрасов предлагает сравнить с этими бенедиктовскими стихами, их образами и их словарем, ритмом и синтаксисом «картину, нарисованную Пушкиным по тому самому фону» (начальные строки «Медного всадника»), и обращает внимание «на тон, которым говорит Пушкин сравнительно с тоном г. Бенедиктова». — «Не правда ли, — продолжает Некрасов, — тон не последнее дело в литературном произведении; не говоря уже о других требованиях? До какой степени удовлетворяет стихотворение, например, внутреннему пониманию характера и верному его отражению до малейших подробностей, можно уже видеть», сравнив способы выражения дум Петра у Пушкина и Бенедиктова.

«...У Пушкина Петр думает:

*Судьбою здесь нам суждено
В Европу прорубить окно...
и проч.*

Г-н же Бенедиктов заставляет его думать так:

*Эта дверь не на затворе,
Дело сладим как-нибудь.*

Но возвращаемся к тону стихотворения, не предъявляя никаких других требований. Великое дело введения в России флота отразилось у г. Бенедиктова в следующих четырех стихах:

*Взял топор — и первый ботик
Он устроил, сколотил,
И родил тот ботик — флотик,
Этот флотик — флот родил.*

Указ о бороде в следующих:

Надо меру взять иную!
Русь пригнул Он... быть беде!
И хватил ее, родную,
Топором по бороде:

Отскочила! — Брякнул, звякнул
Тот удар... легко ль снести?
Русский крикнул, русский всплакнул:
Эх, бородушка, прости!

Кое-где и закричали:
«Как? Да видано ль вовек?»
Тсс... молчать! — И замолчали.
Что тут делать? — Царь отсек.

Важные исторические факты, имевшие столь сильное влияние на судьбу целого народа, не являются ли несколько в чуждом им свете, переданные таким тоном, с такой точки зрения?

Это — не народный язык и не язык людей образованных, — что же это такое?.. Не беремся отвечать, — знаем только, что на такой тон нельзя написать удовлетворительного произведения о предмете, который избрал г. Бенедиктов.

Заметим еще, что стремление к оригинальности, к обычной у г. Бенедиктова вычурности и ухарской громозвучности... местами привело автора к неверному употреблению слов, как, например, в следующем куплете:

И в тот век, лишь взор *попятишь*,
Все оттоль глядит добром —
И доселе, *что ни схватишь*,
Отзывается Петром...

Возможно ли: *попятить взор*? Для этого единственное средство, чтоб глаза выскочили на затылок, но, *попяченные* таким образом, они едва ли сохранят способность что-нибудь видеть. Вторая половина куплета тоже не верна. Схватить можно и недостойный предмет». Н. А. Некрасов считает самым удачным местом в стихотворении следующие строфы:

И с ремесленной науки
Начал Он, и, в деле скор,
Крепко в царственные руки
Взял Он плотничный топор.

С бодрым духом в бодром теле
Славно плотничает царь;
Там успел в столярном деле;
Там — глядишь — уж и токарь.

Приловчил к станку Он руку
И Данилыча зовет:
«Эку выточил я штуку!»
Да и штуку подает.

К мужику придет: «Бог помочи!»
Тот трудится, лоб в поту.
«Что ты делаешь, Пахомыч?»
— Лапти, батюшка, плету;

Только дело плоховато,
Ковыряю, как могу,
Через пятое в десято.
«Дай-ка, я те помогу!»

Сел. Продернет, стянет дырку,
Знает, где и как продеть,
И плетет в частокovyрку,
Так, что любо поглядеть.

«Это место хорошо — именно своей тривиальностью, — пишет Н. А. Некрасов. — Так и должно говорить о плетении лаптей, кто бы их ни плел. Но когда хотим говорить об основании города среди пустыни вследствие соображений, гениально прозревающих в даль грядущего, об устройстве флота, о распространении просвещения «на Руси — немножко дикой» (стих. г. Бенедиктова), ясно, что тогда нужен тон другой»¹.

То же несоответствие между «тоном», общей экспрессивно-стилистической тональностью произведения и между самими предметами художественного изображения Н. А. Некрасов находил в стихотворении В. Г. Бенедиктова «Отечеству и врагам его» («Библиотека для чтения», 1855, № VIII), «в котором, между прочим, есть такие стихи о любви автора к родине:

Я люблю тебя во всем
.....
В русской деве светлоокой
С звонкой россыпью в речи,
В русской барыне широкой,
В русской бабе на печи, —

В русской песне залюбовной,
Подсердечной, разлихой,
И в живой, сорвиголовной,
Всеразгульно-плясовой, —

В русской сказке, в русской пляске,
В крике, в свисте ямщика,
И в хмельной с присядкой тряске
Казачка и трепака».

Некрасов пародически продолжает это перечисление:

*В пирогах, в ухе стерляжей,
В щах, в гусином потрохе,
В няне, в тыковнике, в каше
И в бараньей требухе.*

Эти последние четыре строки, не правда ли, — иронически спрашивает Некрасов, — «очень идут тут? Их как будто недоста-

¹ Н. А. Некрасов, Соч. в трех томах, т. 3, Гослитиздат, М. 1953, стр. 340—343.

вало! — Выражать любовь свою к отчизне любовью к трепaku или к няне и к ботвинье (блюдам, впрочем, прекрасным), — продолжает Некрасов, — смешивая эти пустяки с предметами действительно существенными и достойными сочувствия *каждого* русского, теперь уже слишком несвоевременно. Такой патриотизм давно и достойно отмечен прозванием: квасного. Любовь к отечеству заключается прежде всего в глубоком, страстном и небесплодном желании ему добра и просвещения, в готовности нести ему на алтарь достояние и самую жизнь; в горячем сочувствии ко всему хорошему в нем и в благородном негодовании против того, что замедляет путь к совершенствованию... Пожалуй, к этим *необходимым* принадлежностям каждого истинного сына своей земли можно присоединить и любовь (как оно часто и бывает) к каждой мелочи родного быта, обычаев, нравов — до вкуса в пище. Но это уже не есть условие необходимое. Можно не любить трепака или квасу — и умереть за отечество, жертвою любви к нему и сознания своего долга. И наоборот. Любя и квас, и трепак, и очищенную, можно дойти до забвения своих обязанностей, если сознание долга в человеке слабо и любовь к родине не имеет основы разумной... Ничего не может быть приятнее для русского, как чтение таких произведений, где торжествует чувство патриотизма. Но надобно, чтоб это великое чувство было выражено достойным его образом!»¹

Разоблачая — вслед за Белинским — отрицательные, риторические и псевдопатриотические качества стиля Бенедиктова, Н. А. Некрасов демонстрирует свое активное владение отвергаемым стилем. Таким образом, необходимо понимание и знание полной системы индивидуального стиля или, во всяком случае, основных, существенных элементов его структуры. Только при таких условиях можно опознать и найти этот стиль во всех его скрытых воплощениях.

От глубины проникновения в систему индивидуального стиля зависят степень ясности и сила освещения портрета автора. Очень интересны в этом отношении критические замечания Н. А. Некрасова об очерке «Провинциальные типы» Ивановского-Елецкого («Провинциальные типы. Листки из записной книги светского человека. I. Феденька»), напечатанном в «Отечественных записках» за 1855 год (сентябрь, № X). Сразу же на сцену выступает образ автора или «светского человека». «Что такое «Феденька»? Автор, или «светский человек», приезжает на какой-то званый обед в провинции и жестоко отделяет с помощью своего ядовитого остроумия провинцию и провинциалов, делая на каждом шагу замечания вроде следующих: «...На больших провинциальных обедах всегда приходится сожалеть о том, что подают суп на доньшке... ..Провинциальные барышни считают за стыд съесть кусок говядины».

¹ Н. А. Некрасов, Соч. в трех томах, т. 3, стр. 344—345.

Ничто и никто ему не нравится; между гостями он отличает только одного Феденьку, худенького мужчину, с волосами наполовину седыми, в поношенном сюртуке, застегнутом доверху. Это и есть широкая натура; он пьет лихо, задорен в ссорах, говорит отрывисто и под конец повести, как водится, рассказывает свою историю, служащую, так сказать, пояснением его меланхолии, неприличия в поступках и страсти к спиртным напиткам. История его такая. Феденька был игрок и забулдыга. В полку он проигрался и попросил у своей свояченицы денег. Но лучше пусть говорит сам Феденька — он так удивительно говорит!

«—Жду, стало быть, ответа... долго жду... Нет ничего!.. Я, то есть, еще, стало быть, пишу... Бац, ответ!.. Читаю, стало быть: нет, говорит, денег... неурожай, то... другое... подожди, говорит... Хорошо ждать-то!.. пить, стало быть, есть надобно... Тут, знаешь, сердце... ну, молод, стало быть, 21 год... Фрр — вспыхнуло!.. влюбился, стало быть... Женился... Ангел была она, то есть, стало быть, жена-то моя... Помнишь?.. да нет, вы ее не знали...».

И тем же отрывистым, спотыкающимся стилем излагается вся исповедь Феденьки, крепко засевшего на шею и на жизнь своей жены и с течением времени сведшего ее в могилу. Она берет на себя все заботы о Феденьке и безропотно выносит все его эгоистические сумасбродства.

Умирают его отец и мать.

— Тут, стало быть, вдруг, здорово живешь, батюшка того... стало быть, удар... скончался... Поразило меня, знаешь... Хожу, как шальной... А она, ангел, говорит: «Что, Феденька?.. воля божья... Ну, и то, и сё говорит... Знаешь, легче, как она-то тут... Хорошо-с... Не прошло, стало быть, и году, вдруг — горячка!.. девять дней, и матушка — фю!.. прощай!.. Обмер, знаешь, теряюсь... Опять она, ангел-то, жена моя... «Что, говорит, Феденька? Я, говорит, стало быть, заменю тебе всех!..» И точно... всех заменила, всех!.. Чудная была... ангел, просто ангел!.. Вот, знаешь, приехали сюда... живем... ну, и того... дети. *Глядим*, пятеро. *Откуда-ва?* Пять, стало быть... Пошли заботы... учить нужно, присмотреть... Она, бывало, смотрит, учит... Она — все... я — ничего...» И так идет весь рассказ. «После этого рассказа «светский человек» молча и с *чувством* пожал рассказчику руку и Феденька уехал».

Н. А. Некрасов так характеризует стиль рассказа и его смысл, раскрывающийся в образе Феденьки и в сочувственном отношении к нему со стороны «светского человека» и родственного ему автора.

«Не говорим уже о пошлости содержания, о неверности языка, с точками после каждого слова (что делает печатную страницу похожей на то, как будто на нее просыпали горсть пороку), языка, которым никто не говорит, кроме заик и сумасшедших; умалчивая о ничтожности рассказа вообще, скажем два слова о смысле его. Феденька, вступающий в брак, имея на шее сто тысяч долгу, которых нечем ему заплатить; Феденька,

который, женившись, нимало не делается лучше, но продолжает пить, играть и ездить с собаками, забывая о жене, о детях до такой степени, что когда ему однажды случилось счесть их и насчитать пять, он восклицает: *откуда?* Феденька, принимающий любовь и самоотвержение своей жены, как животное, без мысли, без сознания, и в течение *двадцати лет* ни разу не подумавший о том, что ей это стоит? Наконец, Феденька, на которого не подействовала даже и смерть жены, будто бы бесконечно им любимой, — Феденька, продолжающий и по смерти жены, без всякой мысли о детях, так же точно пить и играть, как пил и играл при ней, — что такое этот Феденька, как не отъявленный неисправимый негодяй? Дайте такому человеку другую жену, он опять поступит точно так же... Кажется, ясно? И между тем все сочувствие повести на стороне Феденьки! «Светский человек», при его рассказе *«растроганный и увлеченный, чуть было не бросился к нему на шею»*, и автор, видимо, разделяет увлечение своего «светского человека». «Светский человек», наивно очарованный вместе с автором своим Феденькою, старается (конечно, безуспешно) навязать свое сочувствие и читателю, восклицая в одном месте: «Читатель! полюбите, как и я, моего Феденьку!» Но читатель не ребенок: он, к счастью, знает, что думать о таких личностях и таких авторах!»¹

Тонкость этого стилистического анализа, тесная спаянность в нем плана выражения и плана содержания в высшей степени поучительна. Этого рода образцы стилистических анализов имеют важное значение для разработки историко-стилистических методов определения авторства. В этой связи нельзя не вспомнить анализа Ф. М. Достоевским стиля Лескова в «Дневнике писателя» за 1873 год (глава «Ряженный»).

Решение проблемы авторства по отношению к литературе нового времени определяется и обуславливается глубиной объективно-исторического знания системы индивидуального стиля данного автора. Между тем до сих пор в русской филологической науке преобладают приемы субъективного выделения отдельных примет того или иного индивидуального стиля и приемы субъективно мотивированного приурочения анонимных произведений к избранным именам авторов.

3

С представлением об индивидуально-художественном стиле обычно сочетается убеждение, что такой стиль обладает характеристическими приметами, по которым его легко можно узнать или распознать и отличить от других личных стилей.

¹ Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. IX. Критика и публицистика 1841—1869, Гослитиздат, М. 1950, стр. 319—323.

Так, в стиле Ф. И. Тютчева отмечаются его знатоками и поклонниками своеобразные «странности». Проф. Р. Ф. Брандт считал, что к стихотворениям Тютчева, отличающимся, по словам Фета, «дерзновенною отвагой» даже без «чувства меры», можно, например, отнести «красивые, но странные «Вечер», «Вчера в мечтах обвороженных», «Видение» и «Летний вечер», а в меньшей мере — «Поддыханьем непогоды». Крайне странны, к тому же даже написанные не особенно размахисто, «Близнецы», где с известной парой «сон и смерть» сопоставлена другая — „любовь и самоубийство“». Вместе с тем Р. Ф. Брандт выделил как специфическую приметку индивидуального поэтического стиля Тютчева необычное расширение контекстов употребления глагола — *петь*.

«Странностью этого рода, несколько раз повторяемую, — писал он, — является *пение*, слышимое поэтом там, где оно другому вряд ли послышится:

День догорал; звучнее пела
Река в померкших берегах. IX, 19—20

И ветры свистели, и пели валы. XXIV, 6.

Месяц слушал, волны пели. LXXV, 9.

Все звучней колеса пели,
Разгребая шумный вал. CI (Плавание), 11.

Фонтан... поет в углу. CXIX, 9—10.

Словно буря дождевая
В купах зелени поет. CСII, конец.

Поют деревья, блещут воды,
Любовью воздух растворен. CXXVIII, 5¹.

Точно так же Р. Ф. Брандт отмечает как своеобразные приметы индивидуально-поэтического стиля Тютчева некоторое количество слов «отчасти необычных, отчасти являющихся в необычном значении». Например, *вестить*:

Много славы, много горя
Эта нить порой *вестит*. CLIII;

характерное употребление слов — *строй*, *стройный*:

Душа его возвысилась *до строю* —
Он *стройно жил*, он *стройно пел*. CXXXIX, III.

¹ Р. Ф. Брандт, Материалы для исследования «Федор Иванович Тютчев и его поэзия», СПб. 1912, стр. 128. Нумерация стихотворений здесь ведется по второму изданию «Сочинений Ф. И. Тютчева» под редакцией А. А. Флоридова (СПб. 1900).

Умевший все совокупить
В ненарушимом полном *строе*,
Все человечески благое. ССХVI, VII;

сочувственный:

Весь этот мир был так сочувствен ей. CLXX, 6;

Пусть, *сочувственный* поэт,
Тебе хоть молча скажет он,
Как дорог был мне твой привет. CLXXIV, 1;

сложные эпитеты типа: *тиховейно*, *огнецветно*, *огнезвездный* и др. под.:

Фонтаны брызжут *тиховейно*,
Прохладой сонной дышит сад,
И как над вами юбилейно
Петровы липы здесь шумят! CLXXV, конец.

Вдруг просветлеют *огнецветно*
Их непорочные снега. CLXXVII, 13.

Где битва мрачнее, воители чаще,...
Туда он ударит, перун вседробящий,
И след *огнезвездный* и кровью горящий
Прорвет дружине в железной ночи. VII², III¹.

Р. Ф. Брандт указывает также в качестве специфической индивидуально-стилистической черты поэзии Ф. Тютчева «слишком частое» повторение эпитетов — *огневой* и особенно *роковой*, причем этот второй эпитет употребляется «подчас даже не совсем уместно».

Огневой:

Преломясь о капли огневые. VI, V.

С лазурью неба огневой. LXII, конец.

По младенческим ланитам
Струились капли огневые. LXIII, конец.

Вечер...
Сеет розы огневые. СХХII, II.

Одне зарницы огневые,
Воспламеняясь чередой,...
Ведут беседу меж собой. ССV, 5.

В последний раз упился
Он влаги огневой. XIII², 4.

Мозг поэта огневой. XXI², 4.

¹ Р. Ф. Брандт, Материалы для исследования «Федор Иванович Тютчев и его поэзия», стр. 133—135.

Роковой:

На камень жизни роковой. IV, начало.

...судеб посланник роковой. XLIII, 13.

...длань незримо роковая. LXX, 14.

...на приступ роковой. XCIII, III.

(Все льдины) — малые, большие, —
Утратив прежний образ свой, ...
Сольются с бездной роковой. XCV, III.

Как дремлют праведные тени
Во мгле Стигийской роковой. CXXIV, 16.

И роковое их слиянье
И поединок роковой. CXXVI, 4—5.

При первой встрече роковой. CXXXVII, IV.

...в минуту роковую. CXXXVIII, посл. строфа.

Взор..., как страданье, роковой. CLXII, 12.

Тот день години роковой. CXLIV, II.

Клеймо... роковое. Там же, конец.

В последней, в роковой борьбе. CXLVI, 18.

Слова неясны роковые. CXLVII, 23.

...в страшную минуту роковую. CLXX, в конце.

...в этом роковом бою. CLXXVII, II.

Вот выпало призванье роковое. CLXXXVI, начало.

С того блаженно-рокового дня. CCIII^б, 2.

Завтра утро рокового дня. CCIII^в, 10.

Их тяжкий гнет, их бремя роковое. CCVI, 3.

Свети в наш сумрак роковой! CCXVI, VI.

В те дни кроваво-роковые. CCXXV, начало.

Две силы есть, две роковые силы. CCXXXI, начало.

Когда она при роковом сознаньи
Всех прав своих, с отвагой красоты, ...
Идет сама на встречу клеветы. Там же, VI.

Внезапный натиск роковой. CCXXXV, IV.

Костер сооружен, и роковое
Готово вспыхнуть пламя. CCXLI, начало.

На роковой стою очереди. CCXLV, конец.

Бывают роковые дни. CCLX, начало¹.

Таким образом, нередко выдвигаются в качестве индивидуально-характеристических примет стиля те или иные субъективно осознанные или субъективно признанные показательными отдельные речевые особенности, слова, выражения, конструкции того или иного крупного автора². Однако степень их индивидуальной значимости и убедительности обычно оставалась и остается неясной и неопределенной, особенно когда их функции в системе индивидуального стиля не раскрыты. В самом деле, необходимо доказать их обязательность, необходимость присутствия в каждом сочинении этого автора. Кроме того, важны не только функции соответствующих выражений, конструкций, приемов в индивидуальной стилистической системе, но и закономерные связи их с другими приемами в этой системе, специфические своеобразия их индивидуального применения, сочетания и осмысления.

Субъективно выделенные приметы не должны затенять и заслонять более существенных признаков индивидуального стиля. Вот иллюстрация, где субъективное понимание внешних качеств индивидуального стиля осложнено субъективным же стремлением поднять этот стиль на высоту революционного подвига.

В 1934 году после ста семи лет, протекших со дня смерти Д. В. Веневитинова, впервые появилось «полное собрание» его сочинений, претендовавшее на научность издания и комментария, а также на точную редакцию текста (Д. В. Веневитинов, Полное собрание сочинений, под ред. и с примечаниями Б. В. Смиренского, «Academia», 1934). Д. Д. Благой в своей вступительной статье обещал нарисовать новый литературный портрет «подлинного Веневитинова», который должен был занять место «стилизованного под условные двадцатые годы» «старинного портрета» вдохновенного юноши-шеллингианца. Д. Д. Благой при этом исходил из убеждения, что «в действительности, вопреки мнимому лику Веневитинова, созданному совместными усилиями его славянофильских друзей и либерально-эстетствующей критики — Погодина, Шевырева, Киреевских, Хомякова, Нестора Котляревского, — существовал другой, подлинный Веневитинов, о жизненной судьбе и творчестве

¹ Р. Ф. Брандт, Материалы для исследования «Федор Иванович Тютчев и его поэзия», стр. 136—137.

² См. об этом в моей книге «О языке художественной литературы», гл. IV.

которого отзывались с горячей симпатией люди совсем другого общественного лагеря, прямо противоположных политических убеждений — Михаил Бакунин, Герцен, Белинский»¹.

Веневитинов, не принадлежа к обществу декабристов, был, по указанию Герцена, «полон фантазий и идей 1825 года». Казнь декабристов повергла его в «ужас и уныние». В октябре 1826 года Веневитинов, «видимо, уже бывший, — по словам Д. Д. Благого, — на примете у пресловутого III Отделения», вместе со своим спутником — французом Воше, был арестован при въезде в Петербург. В холодной и сырой гауптвахте его продержали два или три дня, допросили и выпустили на свободу, «без всяких явных последствий». Однако примерно месяца через четыре после ареста Веневитинов умер, простудившись при возвращении налегке с бала у Ланских через двор в свою квартиру. По мнению Д. Благого, эта гибель была «неслучайной случайностью». Веневитинов пал жертвой жестокого николаевского самодержавия. В этом убеждает Д. Д. Благого и рассмотрение поэтического творчества Веневитинова.

Для сгущения революционных красок в портрете Д. Веневитинова Д. Д. Благому служили «два замечательных стихотворения» Веневитинова, «носящие заостренно политический характер», — «Новгород» и особенно «Родина» (принадлежность которого Веневитинову еще надо было доказать). Стихотворение «Родина», приписанное Веневитинову по неизвестным причинам в рукописном сборнике 50-х годов XIX века, в первый и, по-видимому, в последний раз было включено в корпус подлинных произведений Д. В. Веневитинова в издании его «Полного собрания сочинений» издательством «Academia» в 1934 году. Это стихотворение, по отзыву Д. Д. Благого, «дает беспощадную по своему горькому и бичующему натурализму картину настоящего — современной ему рабской николаевской России»². Оно «представляет собой совершенно исключительное явление не только в творчестве Веневитинова, но и в истории нашей поэзии вообще»³.

Вот это стихотворение:

РОДИНА

Природа наша, точно, мерзость:
Смиренно-плоские поля —
В России самая земля
Считает высоту за дерзость, —
Дрянные избы, кабаки,
Брюхатых баб босые ноги,
В лаптях дырявых мужики,

¹ Д. Д. Благой, Подлинный Веневитинов. Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., т. I, М.—Л. 1934, стр. 8.

² Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., т. I, стр. 28.

³ Там же, стр. 29.

Непроходимые дороги,
Да шпицы вечные церквей —
С клистирных трубок снимок верный,
С домов господских вид мизерный
Следов помещичьих затей,
Грязь, мерзость, вонь и тараканы,
И надо всем хозяйский кнут —
И вот что многие болваны
«Священной родиной» зовут.

Это стихотворение так оценивалось и комментировалось Д. Д. Благим:

«После знаменитого радищевского изображения крепостного российского «чудища», изображения, навеянного, кстати сказать, тем же путем между Петербургом и Москвой, в нашей литературе конца XVIII — первой трети XIX века нет произведения, которое бы равнялось веневетиновской «Родине» по яркости и силе обличения. И все это море гнева, боли и печали сгущено, сжато в шестнадцать предельных по своей лаконической энергии строк! Замечательна «Родина» и резким натурализмом рисунка. А ведь она написана не только за несколько десятилетий до стихов в этом роде Огарева и Некрасова, но и четыремья годами ранее пушкинской болдинской «Шалости» («Румяный критик мой...»), справедливо почитавшейся до сих пор первым у нас предварением некрасовского стиля. Перед этой безотраднейшей картиной крепостной, иссеченной «хозяйским кнутом» родины бледнеет известное лермонтовское восьмистишие «Прощай, немытая Россия...», напечатанное в 1841 году, то есть только пятнадцать лет спустя.

Читая «Родину», начинаешь понимать, в какую громадную величину мог бы вырасти Веневетинов, проживи он еще хотя бы пять — десять лет.

«Родина» до такой степени идет вразрез со всеми нашими привычными представлениями о Веневетинове, что невольно закрадывается сомнение в самой принадлежности ему этого стихотворения...

Однако мы уже говорили о крайней односторонности, а следовательно, и ошибочности наших привычных восприятий личности и творчества Веневетинова. Во всяком случае, психологически «Родина» вполне соответствует состоянию той крайней гражданской угнетенности, в котором Веневетинов пребывал после гибели всех его «безумных» чаяний и надежд на «новых Мининых и Пожарских», то есть на декабристов, угнетенности, ярким выражением которой является «Новгород», хронологически весьма близкий к «Родине», хотя и написанный совсем в ином стилевом плане.

С другой стороны, самый натурализм «Родины», сколь он ни поразителен, — продолжает Д. Д. Благой, — имеет некоторые соответствия в других безусловно веневетиновских вещах. Так, например, резкую натуралистическую концовку имеем

в замечательном по своему трагическому лиризму «Завещании». Поэт угрожает возлюбленной, в случае, если она забудет его, могильным червем прилипнуть к ее душе:

...если памятью преступной
Ты изменишь... Беда с тех пор!
Я тайно облекусь в укор;
К душе прилипну вероломной,
В ней пишу мщению найду.
И будет сердцу грустно, томно,
Но я, как червь, не отпаду.

Конечно, это еще натурализм совсем другого рода, натурализм не реалиста, а типичного поэта-романтика, но наличие и такого натурализма в «неземном» Веневитинове, как обычно изображает его критика, весьма примечательно. Мало того, около этого же времени, в период нескольких месяцев, отделяющих «Родину» от «Завещания», Веневитиновым, года за два до «простонародной сказки» Пушкина «Утопленник», была написана весьма характерная «простонародная» баллада «Домовой», натуралистически-снижающая, пародирующая традиционно-балладную ситуацию: «проклятый домовый», пугавший по ночам молодую девицу, на поверку оказывается жарко дышащим матерым парнем, в «лохматых» лапах которого спится, как никогда, сладко...»¹

Тут же Д. Д. Благим делается примечание: «Кстати, по поводу «грубости» словаря «Родины» («И вот что многие *болваны*...»). В литературном салоне Дельвига, где Веневитинов, по приезде в Петербург, стал завсегдатаем, в шуточных стихах, экспромтах, эпиграммах и т. п., которые изобильно слагались Дельвигом и его друзьями (принимал в этом оживленное участие и Веневитинов), подобная грубость была не в диковинку. Вот, например, строки о непреходящем секретаре Российской академии П. И. Соколове: «Непреходящий секретарь Соколов Рассейской, О, запачканная *тварь с харей* фарисейской» и т. п. («Полвека русской жизни». Воспоминания А. И. Дельвига, М. — Л. 1930, стр. 74)»².

Правда, в заключительном *post scriptum*'е к своей статье Д. Д. Благий сообщает, что стихотворение «Родина» известно лишь в списке «вольных» произведений, сделанном М. И. Семевским, и им же приписано Д. В. Веневитинову. Поэтому было бы осторожнее отнести это стихотворение к *dubia*. «Но если даже «Родина» Веневитинову и не принадлежала бы, это несколько не меняет общей концепции его жизненной и литературной судьбы, сообщая только образу «подлинного Веневитинова», как он возникает в результате анализа, большую «прирущенность», меньшую резкость»³.

¹ Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., т. I, стр. 29—31.

² Там же, стр. 31.

³ Там же, стр. 46.

Но едва ли это так. Ведь сравнение с Радищевым и его «Путешествием» вызвано у Д. Д. Благого представлением о «Родине» как стихотворении Веневитинова. Да и общая оценка открытой в нем «яркости и силы обличения», а также изображение «моря гнева, боли и печали» связывались с стихотворением «Родина» лишь в уверенности, что оно принадлежит Веневитинову¹.

Между тем и идеологические и стилистические доводы в пользу принадлежности этого стихотворения Веневитинову чрезвычайно шатки, частично же прямо ошибочны и, во всяком случае, очень субъективны. Сатирический стиль предметного перечисления, вульгарные образы («с клистирных трубок снимок верный»), резкие бытовые эпитеты и обозначения («дрянные избы», «брюхатых баб босые ноги», «в лаптях дырявых мужики» и т. п.), бытовое просторечие («грязь, мерзость, вонь и тараканы»), перемежающееся с книжной фразеологией:

Смиренно-плоские поля —
В России самая земля
Считает высоту за дерзость, —

все это решительно не свойственно языку и стилю Веневитинова. Такие структурные качества стиля не наблюдаются ни в одном из стихотворений Веневитинова.

Сопоставление стиля «Родины» с «элементами натурализма», которые, по мнению Д. Д. Благого, налицо в стиле веневитинских стихотворений «Завещание» и «Домовой», произвольно и неудачно. Оно ничего не разъясняет. Там это — типичные признаки романтического стиля двадцатых годов, и притом разного характера, разных функций. В «Завещании» литературные образы возникают из своеобразной смеси книжно-поэтической лирической фразеологии с оборотами живой разговорной речи («*Беда с тех пор! Я тайно облекусь в укор; К душе прилипну вероломной, В ней пишу мщению найду. И будет сердцу грустно, томно, Но я, как червь, не отпаду*»). В «Домовом» народно-разговорная лексика и разговорные синтаксические конструкции носят фамильярно-бытовой характер, но, несмотря на то, что они облечены в формы драматического диалога, лишены всякого оттенка «грубости».

Неясно, как производилась Д. Д. Благом «проверка» поведения домового. Но сам домовый и вся история Параша с ним у Веневитинова изображены несколько иначе, чем они представлялись Д. Д. Благому. Д. Д. Благой так пишет о сути этой простонародной баллады, «натуралистически-снижающей»,

¹ Без всяких изменений (особенно если не придавать значения исключению нескольких строк, содержащих упреки публикатору этого стихотворения — С. Шпицеру) это место вошло в книгу Д. Д. Благого «Три века. Из истории русской поэзии XVIII, XIX и XX веков», Советская литература, М. 1933. См. здесь ту же статью «Подлинный Веневитинов», стр. 161—162.

пародирующей традиционно-балладную ситуацию»: «Проклятый домовый», пугавший по ночам молодую девицу, на поверку оказывается жарко дышащим матерым парнем, в „лохматых“ лапах которого спится, как никогда, сладко»¹.

Но в стихотворении «Домовой» не говорится о «матером парне». Параша изображает домового так:

Весь в черном, как медведь лохматый,
С усами, да какой большой!

Нет сведений и о том, жарко ли дышал домовый:

Стучит задвижкой, дышит, бродит,
В сенях мне шепчет: «Отопри!»

Наконец, непонятно, откуда известно, что в «лохматых» лапах «матерого парня» спится, как никогда, сладко. В стихотворении «Домовой» сюда относятся лишь две таких беседы:

— Ты не спала, Параша, ночь?
— Родная! страшно; не отходит
Проклятый бес от двери прочь...
— Параша, ты не весела;
Опять всю ночь ты пристрадала?
— Нет, ничего: я ночь спала.
— Как, ночь спала! ты тосковала,
Ходила, отпирала дверь...

В. Л. Комарович не без основания характеризовал стихотворение Веневитинова «Домовой» как «куплеты в стиле Беранже с характерным песенным рефреном и гривуазной тематикой в качестве разоблачения фольклорной». «Зависимость „Домового“ от Беранже, — писал В. Л. Комарович, — видели уже современники: чья-то вариация веневитиновского стихотворения под тем же заглавием „Домовой“, но с подзаголовком „Подражание“ Беранже появилась в 1845 году в „Литературной газете“ (№ 37)»².

Таким образом, попытка связать стихотворение «Родина» по качеству стиля, по «элементам натурализма» с стилистическими особенностями других стихотворных произведений Веневитинова должна быть признана неудачной. В поэтическом стиле Веневитинова нельзя найти никаких, даже отдаленных, параллелей к речевым своеобразиям стихотворения «Родина». Поэтому неясно, что имеет в виду Д. Д. Благой, когда заявляет о Веневитинове: «Несколько неожиданное по своей нарочитой грубости уподобление церковных шпицей не является в его поэзии таким уж вовсе одиноким»³. Одной ссылки на «антихристианский» характер убеждений Любомудров недоста-

¹ Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., т. I, стр. 31.

² В. Л. Комарович, Д. В. Веневитинов. Вступительная статья к изданию «Стихотворений» Д. В. Веневитинова. Библиотека поэта, «Советский писатель», Л. 1940, стр. 18.

³ Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., т. I, стр. 31.

точно для выяснения стиля «уподобления» церковных спицей клистирным трубкам.

Ср. в стихотворении «Новгород» (в речи ямщика):

Собор отсюда, барин, близко.
Вот улица, да влево две,
А там найдешь уж сам собою,
И крест на голубой главе
Уж будет прямо пред тобою. —
Везде былого свежий след.

В. Л. Комарович, редактор издания «Стихотворений» Д. В. Веневитинова, писал: «Стихотворение „Родина“ в резко обличительном стиле „Свистка“ или „Искры“ 50-х годов, извлеченное из сборника нелегальных произведений, составленного Михаилом Ивановичем Семевским в 1857 году, ни в биографическом, ни в стилистическом, ни в идеологическом отношении ничего общего с Веневитиновым не имеет; подписано же его именем по широко распространенному в дореволюционной России литературному обычаю: опасные в смысле правительственных репрессий стихотворения, при размножении в списках, приписывались умершим к тому времени поэтам. Так, Плещеев свои революционные стихотворения сам подписывал именем умершего уже Добролюбова, Пушкин присваивает „Гавриилиаду“ умершему Горчакову. С той же, конечно, целью и с той же достоверностью сам, возможно, Семевский приписал „Родину“ Веневитинову»¹.

Объективно-стилистический анализ стихотворения «Родина» не подтверждает, не оправдывает и ту восторженную эстетическую характеристику, которую получило это произведение у Д. Д. Благого. Прежде всего обращает на себя внимание двукратное и двойственное употребление слова *мерзость* — в обобщенно-качественном (предикативном) и предметно-конкретном значении:

Природа наша, точно, *мерзость*.
Смиренно-плоские поля...
Грязь, *мерзость*, вонь и тараканы...

Едва ли такое словоупотребление может быть отнесено к положительным качествам стиля этого стихотворения.

Далее следует отметить не вполне корректное применение предлога *с*:

С домов господских вид мизерный
Следов помещичьих затей...

(Ср. вид с башни, с балкона, с крыши, со скалы, с горы и т. п.; но вид из окна, вид из дома и т. п.) Здесь как будто

¹ Д. В. Веневитинов, Стихотворения. Вступительная статья, редакция и примечания В. Л. Комаровича, «Советский писатель», Л. 1940. От редактора, стр. 151.

сказывается диалектно-речевое употребление *с* в значении *из* (западно- или южно-русское).

Образ «священной родины» рисуется посредством перечисления предметных названий (иногда с характерными определениями), относящихся к разным грамматико-семантическим сферам:

Дрянные избы, кабаки,
Брюхатых баб босые ноги,
В лаптях дырявых мужики,
Непроходимые дороги,
Да *шпицы* вечные церквей...

Этот прием в его более острых формах типичен для стиля Гоголя и последующих писателей гоголевской школы. Но с другим лексико-семантическим наполнением он применяется также в стихотворном стиле Пушкина и П. А. Вяземского.

Например, в «Евгении Онегине»:

Но скоро все перевелось:
Корсет, альбом, княжну Полину,
Стишков чувствительных тетрадь
Она забыла; стала звать
Акулькой прежнюю Селину
И обновила наконец
На вате шлафор и чепец...
(гл. 2, XXXIII).

Кого не утомят угрозы,
Моления, клятвы, мнимый страх,
Записки на шести листах,
Обманы, сплетни, кольца, слезы,
Надзоры теток, матерей
И дружба тяжкая мужей!
(гл. 4, VIII).

Прогулки, чтение, сон глубокий,
Лесная тень, журчанье струй,
Порой белянки черноокой
Младой и свежий поцелуй,
Узде послушный конь ретивый,
Обед довольно прихотливый,
Бутылки светлого вина,
Уединенье, тишина:
Вот жизнь Онегина святая.
(гл. 4, XXXVIII, XXXIX).

Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки,
Аптеки, магазины моды,
Балконы, львы на воротах
И стаи галок на крестах.
(гл. 7, XXXVIII).

У П. А. Вяземского в стихотворении «Русский бог» (1928):

Бог *мятелей*, бог ухабов,
Бог мучительных дорог,
Станций, тараканьих штабов,
Вот он, вот он русский бог.

Бог грудей и ж... отвислых,
Бог лаптей и пухлых ног,
Горьких лиц и сливок кислых,
Вот он, вот он русский бог.

Бог наливок, бог рассолов,
Душ, представленных в залог,
Бригадириш обоих полов,
Вот он, вот он русский бог...¹

Легко заметить, что по функциональному использованию приема разноплоскостного перечисления стиль «Родины» ближе к стилю Вяземского, чем к стилю Пушкина.

Под влиянием Гоголя этот прием разноплоскостных семантических перечислений как способ создания сатирических картин в еще более сниженной форме вошел в широкий обиход русской стихотворной литературы 40—50-х годов.

Конечно, из отсутствия или неупотребительности тех или иных слов и выражений в стихотворной речи 20—30-х годов еще нельзя делать несомненного вывода, что стиль стихотворения «Родина» относится к более поздней эпохе. Но наряду с бесспорными стилевыми свидетельствами о том, что это стихотворение — не веневитиновское, указание таких слов и выражений, которые не свойственны лирическому стилю 20—30-х годов XIX века или, во всяком случае, малоупотребительны в нем, приобретает некоторое значение. Сюда можно отнести стих:

1) Да *шпицы* вечные церквей...

Слово «шпиц» в сочетании «шпиц церкви» широко распространилось в разных стилях прозаической литературной речи не раньше 20—30-х годов XIX века.

В «Словаре к сочинениям и переводам Д. И. Фонвизина», составленном К. Петровым, отмечено слово *шпиц* в таком контексте: «Берега подаются в море, чрез что *шпиц* составляется» («Геройская добродетель и жизнь Сира»). К. Петров ставит вопрос, не употреблено ли здесь слово *шпиц* в значении *мыс* (стр. 635).

В эпиграмме, которая приписывается Пушкину и обычно помещается в собрании его сочинений, — «Двум Александрам Павловичам»:

Но, что, найду ль довольно сил
Сравненье кончить шпицем?
Тот в кухне нос переломил,
А тот под Австерлицем².

¹ «Русская революционная поэзия девятнадцатого века», Л. 1937, стр. 33.

² См. А. С. Пушкин, Собрание сочинений, т. I, М. 1959, стр. 216.

Здесь *шпиц* выступает в значении французского *aiguille*, нем. *Spitze*.

В «Русско-французском словаре... или этимологическом лексиконе русского языка» (1836, т. 2) помещена такая статья: «*Шпица* (all. *Spitze*), и *Шпиц* Sm. *aiguille, flèche, point d'une tour; chien loup*» (стр. 1585). Здесь явно смешаны два омонима: шплица и шпиц (нем. *Spitze*) — остроконечие, остроконечная вершущка и шпиц (нем. *Spitz*) — лохматая комнатная собака.

Изучение употребления слова *шпиц* в русском литературном языке XVIII и начала XIX веков приводит к выводу, что в значении остроконечного верха, шпиля, оно стало употребляться в русском языке с первых десятилетий XVIII века, сначала как архитектурный термин. Выражения *шпиц колокольни, шпиц церкви* начали проникать с 20-х годов XIX века в разные стили прозы и разговорной речи.

В стихотворную речь выражение *шпиц церкви* перешло едва ли ранее 40-х годов XIX века.

Вот несколько иллюстраций.

«В 6 день Декабря свадьба была Матвея Алсуфьева; и с высокого шплица пущали ракеты...»¹

«10-го, и от того и шпиц на колокольне и весь клок шпиль сгорел...»²

«Апреля с 29 на 30 число, по полуночи в первом часу, начался дождь с громом, и от молнии, в третьем часу по полуночи*, зажгло Петропавловский шпиц, который горел с час и свалился...»³

«С горы Ригиной мы видели три шплица сего города»⁴.

«Взглянем еще на Кремль, которого золотые куполы и шпицы колоколен ярко отражают блистание зари вечерней»⁵.

«Инде раздавленные временем стены висели над Нарвою, и над шпицами башен и церковей готических расширял крылья свои мрак ночи»⁶.

«Наконец, одно к одному, выставилась шпага, походившая на шпиц, торчавший в воздухе»⁷.

«Обложенный город, казалось, уснул: шпицы, и кровли, и стены его тихо вспыхивали отблесками отдаленных пожарниц»⁸.

¹ Походный журнал 1695...1726 года, СПб. 1853—1855, стр. 411.

² Там же, стр. 10.

³ Записки Василия Александровича Нащокина, СПб. 1842, стр. 154.

⁴ Архив братьев Тургеневых, вып. 1, т. I, СПб. 1911, стр. 135.

⁵ К. Н. Б а т ю ш к о в, Прогулка по Москве. Собр. соч., т. II, СПб. 1885, стр. 22.

⁶ А. А. Марлинский, Поездка в Ревель. Полн. собр. соч., ч. VI, СПб. 1838, стр. 23.

⁷ Н. В. Гоголь. Повесть о том, как поссорился... Собр. соч., т. II, 1952, стр. 199.

⁸ Н. В. Гоголь, Тарас Бульба. Там же, стр. 316.

«Там шпиц эдакой какой-нибудь в воздухе; мосты там висят эдаким чертом, можете представить себе, без всякого, то есть, прикосновения, — словом, Семирамида, судырь, да и полно!»¹

«По Бронницкой дороге, верст за 50 от Москвы, стал виднеться шпиц церкви села Тихвинского. Небольшая деревенька и бедная»².

«Рабочие, участвовавшие при построении собора, затруднились поднять крест на колокольню; недоразумение состояло в том, каким образом подняться по шпицу, имеющему вверху пространства две четверти ширины»³.

«Мимо глаз его пронесся огромный, неохватимый взором город... с своими шпицами, горделиво врезавающимися в самые облака»⁴.

2) «С домов господских вид мизерный». Слово *мизерный* (ср. существительные *мизерь* и *мизир*) зарегистрировано уже в Латино-немецко-славянском лексиконе Вейсмана 1731 г.⁵, а с ударением *мизёрный* в «Русско-французском словаре» Ф. Рейфа (1835, т. I, стр. 560), но оно не было употребительно в стиле лирической поэзии 20—30-х годов. Так, оно вовсе не встречается в языке Пушкина. На нем лежал отпечаток разговорно-бытовой речи, позднее с чиновничьей окраской⁶.

¹ Н. В. Гоголь, Мертвые души. Собр. соч., т. V., М. 1953, стр. 208.

² А. И. Герцен, Записки А. Л. Витберга, М. 1954, стр. 443.

³ Ф. М. Решетников, Глумовы, 2 (1, 97).

⁴ М. Е. Салтыков-Щедрин, Невинные рассказы, стр. 513.

⁵ См. Академический словарь современного русского литературного языка, т. VI, М.—Л. 1957, стр. 970.

⁶ Вот несколько примеров употребления слов — *мизерный*, мизерность, мизерия, мизерство, мизерабильный, мизерный:

Хлопотно и вам... да и мне *мизерному* непригоже, быть может. Рос. феатр, ч. XIX, т. IX, стр. 209 (В е р е в к и н, Так и должно).

(Волдырев Прельшаловой:)

Смеем ли мы *мизерные* сердиться на ваше Высокородие! Не обвесен ли я каким — ?

(Прельшалова:) О нет... («Свадьба Волдырева», явл. 13). — Рос. феатр, XLII, стр. 142.

Ну, что он (приказчик) затеял?.. девок ловят да по неволе выдают... да коли бы одних наших крестьянских, наше дело *мизерное*, а то и у Филиппа Тарасовича дочь хочет отнять... («Милозор и Прелеста» — комич. опера. — Рос. феатр, XXVI, стр. 190).

«Об отправлении короля шведского... не слышится ничего. ...И сказывают, живет зело *мизерно* и весь изранен, ...» — Архив князя Ф. А. Куракина. Кн. 1—X. СПб. 1890—1902 (1661—1727 гг.), кн. IX (Пис. 1713 г.) (стр. 33).

...Чрез всю Лифляндию такое худое доволство всей свиты показывали, что не токмо на своих одних лошадях ехать, но и на оные корму, и всем пищу и питья получить и за деньги едва могли и в *мизерных* корчмах становиться принуждены... (Рассуждения какие законные причины е. ц. в. Петр Первый... к начатию войны против короля Карла 12 Шведского 1700 году имел. СПб. 1717 (стр. 75).

Бедный, *мизерный*, трудящийся, мучающийся — miser, aegumposus, Mühse-lig. Словарь 1731 (стр. 424).

...И Селуянушка наш хотя перед нею [дочью богатого помещика] был *мизерного* состояния; но имел вид не только не дурной... но приятный...

Ср. у Ф. М. Достоевского в «Идиоте» в речи Лебедева о Дюбарри:

«Умерла она так, что после этакой-то чести, этакую бывшую властелинку, потащил на гильотину палач Самсон, заневинно, на потеху пуасардок парижских, а она и не понимает, что с ней происходит, от страху. Видит, что он ее за шею под нож нагибает и пинками подталкивает, — те-то смеются, — и стала кричать: «Encore un moment, monsieur le bougreau, encore un moment!» Что и означает: «Минуточку одну еще повремените, господин буро, всего одну!» И вот за эту-то минуточку ей, может, господь и простит, ибо дальше этакого *мизера* с человеческою

(«Похождение Ивана гостиного сына и другие повести и сказки»), ч. I, СПб. 1785 (стр. 114).

Постройка *мизерного* моста. СПб. вед., 1861, № 43, стр. 225, в фельетоне (2 столб.) Рукоп. материалы Кеппена.

Нет ничего *мизернее* и скучнее, как человек, который.. жалуется на себя друзьям своим (Белинский, Письма, т. I, СПб. 1914, стр. 109).

«...А уж угощение-то было какое *мизерное!* Что за лимонад, что за оржат!.. Ну, уж скряга!..» (Загоскин, Искуситель, ч. I, гл. 4).

«[Писемский] рассказывает разные уголовные случаи, о раскольниках, бегунах, разбойниках, убийцах. Но какая это все *мизерность* сравнительно с Гоголем!» (Н. Шелгунов, Люди сороковых и шестидесятых годов, «Дело», СПб. 1869, № 9, стр. 22).

«Только здесь обнаружилась вся нравственная *мизерность* этого человека [Райского]» (Н. Шелгунов, Талантливая бесталанность, «Дело», 1869, № 8, стр. 27).

«Если свести общий итог всех потерь и недополучений, то он составит в год по меньшей мере 4 миллиарда. Какая поразительная цифра и какое широкое поле для деятельности земства! Какая *мизерность* в сравнении с этой громадной экономической областью все толки, проекты о школах, деревенских повивальных бабках и больницах» (Н. Шелгунов, Задача земства, «Дело», 1869, № 1, стр. 34).

«Получать 10 и 15 процентов верного дохода сибирские капиталисты считают делом *мизерным*» («Сибирские вед.», 1858, № 213, в фельет на стр. 1233 (1234). Материалы Кеппена.

«Ратмирцев искренне был убежден, что штурман — это нечто *мизерное* и терпимое только в море» (К. М. Станюкович, Беспокойный адмирал, XVI, в кн.: К. М. Станюкович, Собр. соч. в 6-ти тт., М. 1958, т. I, стр. 699).

«Также были от сего повету послы и подали мне свою дезидерию, которым в платеж провианту при вышепомянутом комиссаре резолюцию учинил. Токмо, как я вижу здешнюю *мизерию*, не могу рассудить, как возможно провиант с них собирать...» (Переписка и бумаги графа Бориса Петровича Шереметева. 1704—1722 гг. СПб. 1879, стр. 167.)

«Тоже случилось и с г. Штеллером, изобразившим в таком несообразном масштабе *мизерабельность* четы Красовых, которую он потом изъясил совсем из экономии пьесы, особливо мужа, уже вполне ни к чему, так сказать, неприкнутаго» (П. Боборыкин, Русск. театр, «Дело», 1871, № 3, стр. 142).

«А чтоб у воинских чинов по прежнему примеру вычет учинить или вовсе жалования убавить, то мнится быть бесполезным для того, что оным дается жалованье и так против европейских государств весьма малое и только содержит себя те, кои имеют свои деревни, а кто не имеет, те с малою нуждою пробавляются и временем в конечное приходят *мизерство* (Мнение А. Меншикова). (Протоколы, журналы и указы Верховного тайного

душой вообразить невозможно. Ты знаешь, что значит слово *мизер*? Ну, так вот он самый *мизер* и есть»¹.

3) Возможно, что и слово *дрянной* (в сочетании слов — *дрянные избы*) может служить объективно-историческим свидетельством того, что это стихотворение тесно связано со стилистикой русской стихотворной речи 40—50-х годов. Оно также не отмечено в языке Пушкина. Правда, оно известно как в форме

совета 1726—1730 гг. Изд. под ред. Н. Ф. Дубровина, т. I (Сб. Русск ист. об-ва, т. III, январь — июнь 1727 г. ... т. 63, 1888, стр. 110).

«...Пришел [Тверитинов] в Москву с единым родным, а с тремя двоюродными братьями в самой *мизирности*, и работая у иноземцев...» (Записка Леонтия Магницкого по делу Тверитинова, СПб. 1882, стр. 1).

«Добродушные старики мои... сказали мне однажды, что они совестятся предложить мне, не могу ли я доволен быть по вечерам их *мизирною* хлебом-солью... хлеб и соль их не так была *мизирна*, как они говорили, но они ели хорошо и сытно...» (Записки Андрея Тимофеевича Болотова, 1738—1795 гг., т. I, изд. 3-е, СПб. 1875, стр. 894/895).

Аз, *мизирный*, его императорского величества рабищ, мнение свое сицвое предлагаю о собрании царских сокровищ... И. П. Посошков, кн. о скуд. и богатстве. (С этих слов начинается книга.)

Ср. в современном языке подобные ударения — мизёрный и мизёрный:

Пред вами начинающий поэт.
Стихи его бедны, продукция *мизёрна*.
Он Начинающим зовется двадцать лет,
И это кончится, наверно, очень сквёрно.

(А. Безыменский, Подпись к сатирическому рисунку, «Комсомольская правда». 8 января 1956 г., стр. 3) — (Картотека А. В. Суперанской).

Был визит его весьма недолог,
И удача *мизёрной* была.
Он рассыпал рукописи с полок,
Углубился в ящики стола.

(С. Смирнов, Письмо без адреса, «Литературная газета», 5 января 1956 г., стр. 3).

Нет ни трудов,
Ни знания наук.
А деньги —
Слишком *мизерная* плата.
За мудрость платят
Горечью разлук,
Большим трудом,
Дорогами солдата.

(И. Рядченко, Мудрость, «Октябрь», 1957, № 12, стр. 69).

...Что в бублике мука и соль
Играют *мизерную* роль,
Что дырка, как пустое место,
Важнее в бублике, чем тесто.

(Вл. Масс и Мих. Червинский, Чиж-теоретик, Сатирические стихи, «Литературная газета», 6-мая. 1952 г., стр. 2).

¹ Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. 6, М. 1957, стр. 224.

дрянный, так и в форме *дрянной* еще с XVIII века¹. В «Словаре Академии Российской» (1809, ч. II, стб. 264) оно не сопровождается никакой стилистической пометой, но разговорно-бытовая окраска его видна из фразеологических иллюстраций: *дрянной* товар, *дрянное* сукно, *дрянная* работа. Круг употребления существительного — *дрянь* — был шире. Но и оно в стихотворном языке Пушкина всегда носит отпечаток бытового просторечия². Вообще слово *дрянной* не употреблялось или почти не употреблялось в языке художественной литературы начала XIX века за пределами низкого просторечия.

Например, в басне А. Измайлова:

Две птицы плавали в пруде:
Красивый Лебедь, чистый, белый,
Да серый Гусь, *дрянной*!³

Напротив, это слово нередко в языке народной поэзии, например, былин:

Говорил-то тут Добрыня таковы слова:
«Ай же ты король Ботьян да Ботияновец!
Ай твое-то есте, *дрянное* лученочко пометное.
Да не из чего богатырю повыстрелить»⁴.

Сговорила меня маменька родима
За такого за детинушку *дряннаго*!
Не мной бы *дрянному* владовати,
Владовати бы мною любезному,
Я котораго во девицах любила...⁵

Молодой Добрынюшка Микитинец
Принимает этот лук одной рукой...
Стал Добрынюшка он стрелочки накладывать,
Стал Добрынюшка тетивочки натягивать,
Стал тугии лук разрывчатый побрякивать,
Шелковыя тетивочки полопывать.
Он порозорвал этот лук и весь повыломал
И королю говорил не съ упадкою...
«*Дрянное* лученышко пометное:
Не с чего богатырю светорусскому повыстрелить!»⁶

«Вот как бедный мужичок в худенькой своей одежонке, в *дрянной* обувчонке и работает в мороз»⁷.

¹ См. словари Нордстета — 1780 г. и Словарь Академии Российской — 1790 г., ч. 2, стб. 778.

² «Словарь языка Пушкина», т. I, М. 1956, стр. 725.

³ А. Е. Измайлов, Лебедь, Гусь, Утка и Журавль. Полн. собр. соч., т. I, М. 1890, стр. 26.

⁴ Добрыня и Василий Казимиров, Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г., СПб. 1873, стр. 490.

⁵ Велукорусские народные песни, собранные А. И. Соболевским, т. II, СПб. 1896, стр. 229.

⁶ Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, ч. I. Народные былины, старины и побывальщины, М. 1861, стр. 157.

⁷ Сказки и предания Самарского края. Собраны и записаны Д. Н. Садовниковым, СПб. 1884, «Зап. русск. географ. об-ва по отд. этнографии», т. XII, стр. 225.

Слово *дрянной* встречается в языке Гоголя, например, в «Мертвых душах», у Тургенева, например, в «Однодворце Овсянникове». Производное от него — *дрянность* начинает широко употребляться в языке публицистики с 60-х годов XIX века.

«По смерти отца, т. е. с 1829 г., Евгений Сю бросается в блестящий водоворот той великосветской жизни, пустота и *дрянность* которой им же так живо и образно очерчены»¹.

«...Почему он [Ахшарумов] выдает Артемьева за нового чиновника, какие в нем специальные чиновничьи черты, почему это чиновник, а не обыкновенная человеческая *дрянность*?»².

«Он [Ахшарумов] дает нам людишек с микроскопическими интересами и желаниями, с мелкими ничтожными страстями, бойцов, которые щепочки и песчинки считают горами и утесами, прометеев ничтожества, тратящих свои силы на то, чтобы затеяться в пошлости и *дрянности*»³.

«В приеме Шерра есть черты, напоминающие сурового старика Шлоссера. Сходство Шерра с Шлоссером в том, что оба они относятся беспощадно к умственной посредственности и *дрянности*, фигурирующим на исторической арене»⁴.

«Поэтому, при той „*дрянности*“, о которой говорит сам г. Полянский и упоминая о которой мы только повторяем его слова, — ничего нет удивительного, что все случилось так, как и случилось, и г. Полянский кончил продажей московского ссудного банка»⁵.

«...Находясь под влиянием Ландау [цит. слова из речи на суде Полянского] и вообще всей обстановки своей (ох, эта „среда“! Кто только не ставит своей *дряблости* и *дрянности* под ее защиту), я поддался искушению...»⁶

«Г-жа Конради иногда очень энергично нападает на *дряблость* и даже на „*дряблость* и *дрянность* органическую...” Но от чего же зависит эта *дрянность*?»⁷

Таким образом, необходимо устранить или, во всяком случае, ограничить до последней степени субъективно-стилистические, субъективно-психологические и субъективно-эстетические мотивы атрибуции литературного текста, приурочения его к имени избранного автора (не говоря уже о субъективно-коммерческих побуждениях, ведущих к подделкам или своеобразным «открытиям» произведений классиков).

¹ Э. Денегри [Л. И. Мечников], Евгений Сю, «Дело», 1871, № 2, стр. 269.

² Н. Шелгунов, Превращение мошек и букашек в героев, «Дело», 1871, № 2, стр. 11.

³ Там же, стр. 2.

⁴ Н. Шелгунов, Недоразумения 1848 года, «Дело», 1871, № 6, стр. 47.

⁵ Н. Ш. [Н. В. Шелгунов?], Внутреннее обозрение, «Дело», 1876, № 11, стр. 421.

⁶ Там же, стр. 423.

⁷ Н. Языков, Теория мечтательного воспитания, «Дело», 1876, № 7, стр. 15.

Приемы субъективно-стилистической интерпретации литературного текста очень сильно дают себя знать не только в современных атрибуциях, но и в современных текстологических работах и рассуждениях. Разница между определением автора и установлением правильного авторского текста иногда бывает скорее количественная, чем качественная. Ведь для реконструкции или воспроизведения подлинного *выражения* автора так же необходимо глубокое знание его стилистической системы, как и для открытия его неизвестных сочинений.

Вот пример.

Известны колебания редакторов-издателей сочинений Лермонтова в воспроизведении текста его знаменитого стихотворения «Прощай, немытая Россия». Автограф этого произведения неизвестен. Из восьми стихов стихотворения:

Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,
И ты, покорный им народ.
Быть может, за хребтом Кавказа
Укроюсь от твоих царей,
От их всевидящего глаза,
От их всеслышащих ушей... —

очень значительные расхождения текста наблюдаются в средних строках (4—6).

Проф. П. А. Висковатов, впервые опубликовавший это стихотворение сначала в журнале «Русская старина» (1887, № 12, стр. 738—739), а затем в первом томе «Сочинений» М. Ю. Лермонтова под своей редакцией (1889), напечатал стихи 4—6 в следующей редакции:

И ты, им *преданный* народ.
Быть может, за *хребтом* Кавказа
Укроюсь от твоих *вождей*...

Здесь обращает на себя внимание форма страдательного причастия — *преданный* в значении «отданный во власть, представленный в распоряжение кого-нибудь». В стихотворной речи 30—40-х годов *преданный* в этом значении было еще употребительно, хотя и носило отпечаток торжественной, «славенской» приподнятости и архаичности.

Глагол *предать* в этом значении свободно употребляется в языке Пушкина — как стихотворном, так и прозаическом. Ср. в «Руслане и Людмиле»:

Друзья мои, вы не слышали,
Как бесу в древни дни злодей
Предал сперва себя с печали,
А там и души дочерей.

(IV, 30).

В «Истории Пугачева»: «Она встревожила подозрения ревнивых злодеев, и Пугачев, уступив их требованию, предал им свою наложницу»¹.

Форма страдательного причастия этого глагола — *преданный* также встречается в прозе Пушкина:

«Он нашел сие сословие совершенно *преданным* на произвол судьбы и притесненным невежественной и своенравной цензурою» (Деловые бумаги, X, 9)².

«Мы расстаемся с Иоанном, узнав его намерения, его мысли, его могущую волю — и уже видим его опять, когда молча въезжает он победителем в *преданный* ему Новгород» (Журнальные статьи, XI, 183)³.

В 1890 году это лермонтовское стихотворение было вновь напечатано в журнале «Русский архив» (1890, кн. 3, № 11, стр. 375) как «неизданное». От текста, ранее опубликованного, эта перепечатка отличалась лишь новым чтением двух стихов (5 и 6):

Быть может, за стеной Кавказа
Сокроюсь от твоих пашей.

После текста была помета: «Записано со слов поэта современником».

Д. И. Абрамович в академическом Полном собрании сочинений Лермонтова (СПб. 1910, т. 2, стр. 336) издал текст этого стихотворения по копии Лермонтовского музея. Здесь в стихе: «И ты, им *преданный* народ» — произведена замена:

И ты, *послушный* им народ, —

очевидно, во избежание той двусмыслицы, которая вызывалась употреблением причастной формы — *преданный* в этимологическом значении — при наличии общепринятого прилагательного — *преданный* в значении — покорный, готовый на услуги.

В этом же тексте следующие стихи были облечены в такую форму:

Быть может, за хребтом Кавказа
Укроюсь от твоих царей.

Д. И. Абрамовичем по цензурным соображениям вместо *царей* напечатано: *пашей*.

Этот текст извлечен из письма П. И. Бартенева к П. А. Ефремову (от 9 марта 1873 г.). В этом письме П. И. Бартенев удостоверял: «Вот еще стихи Лермонтова, *списанные с подлинника*». Естественно, что этот текст показался Б. М. Эйхенбауму, редактору Полного собрания сочинений Лермонтова в издании «Academia» (1936, М. — Л., «Academia», т. II, стр. 88), наиболее авторитетным. Естественно также, что Б. М. Эйхенбаум восстановил

¹ См. «Словарь языка Пушкина», т. III, М. 1959, стр. 655.

² Там же, стр. 656.

³ Там же.

чение списка — *царей* (вместо цензурного эвфемизма — «*пашей*»).

Однако в двух последующих изданиях сочинений М. Ю. Лермонтова (М. 1953, под редакцией И. Л. Андроникова в приложении к журналу «Огонек», т. I, стр. 320, и в издании Академии наук СССР, 1954, т. II, стр. 191, главный редактор — Н. Ф. Бельчиков) это стихотворение напечатано по тексту «Русского архива» 1890 года, то есть в таком виде:

И ты, им *преданный* народ.
Быть может, за *стеной* Кавказа
Сокроюсь от твоих *пашей*...

Но в академическом издании сочинений Лермонтова наряду с этим текстом, принятым за «наиболее вероятный», здесь же под строкой (то есть не в разделе вариантов, а в качестве возможного претендента на роль основной редакции этого стихотворения) помещен также и текст предшествующего, бартеневского списка.

К. В. Пигарев нашел в Центральном государственном архиве литературы среди бумаг Н. В. Путьаты (фонд 394, опись № 1, ед. хр. № 63, л. 46)¹ новый список этого стихотворения, сделанный П. И. Бартеневым («с подлинника руки Лермонтова», по его уверению). Здесь срединные строки стихотворения читаются так:

И ты, *покорный* им народ.
Быть может, за *хребтом* Кавказа
Укроюсь от твоих *царей*...

К. В. Пигарев полагает, что этот список сделан П. И. Бартеневым в то же время (т. е. в начале семидесятых годов XIX века), когда им было написано письмо к П. А. Ефремову с воспроизведением текста этого стихотворения, где вместо

И ты, *покорный* им народ, —

стоял стих:

И ты, *послушный* им народ.

К. В. Пигарев, опираясь на заявление П. И. Бартенева, что ранее сделанные им списки стихотворения Лермонтова «Прощай, немытая Россия» воспроизводились «с подлинника», «с подлинника руки автора», отдает предпочтение именно этим спискам, как «редакции, восходящей к автографу», — перед «записью, сделанной со слов поэта современником» (т. е. в редакции «Русского архива»). Следовательно, вопрос о подлинности, достоверности стихов (5 и 6):

Быть может, за *хребтом* Кавказа
Укроюсь от твоих *царей* —

¹ См. К. В. Пигарев, Новый список стихотворения Лермонтова «Прощай, немытая Россия». «Изв. Акад. наук СССР, Отд. лит. и языка», 1955, т. XIV, вып. 4, июль — август, стр. 372—373.

представляется К. В. Пигареву на основании оценки этих сомнительных указаний окончательно решенным. Тем самым другие варианты этих стихов — пятого:

Быть может, за стеной Кавказа

и шестого:

Укроюсь от твоих *вождей*...
Сокроюсь от твоих *пашей*...
Укроюсь от твоих *пашей* —

отвергаются.

Однако неясность и неопределенность выбора основного текста четвертого стиха:

И ты, *послушный* им народ...
И ты, *покорный* им народ... —

(ср. в издании П. А. Висковатова и «Русского архива»: «И ты, им преданный народ») даже и при таком толковании — остается.

Сам К. В. Пигарев, естественно, склоняется к канонизации текста этого стиха в им найденном бартеневском списке «с подлинника руки Лермонтова», то есть: И ты, *покорный* им народ...

Относительно же другого бартеневского варианта этого стиха:

И ты, *послушный* им народ, —

по мнению К. В. Пигарева, можно допустить, что здесь «стихотворение цитировалось по памяти». Основанием для такого предположения служит то обстоятельство, что этот текст находится в письме к П. А. Ефремову, а не на отдельном листке. Это предположение, психологически допустимое, противоречит заявлению самого П. И. Бартенева в том же письме: «Вот еще стихи Лермонтова, списанные с подлинника».

Кроме того, самым пикантным обстоятельством, путающим все карты К. В. Пигарева и делающим крайне сомнительной всю его аргументацию, является тот факт, что ведь и в «Русском архиве» (1890, кн. 3, № 11) в отвергаемой К. В. Пигаревым редакции это стихотворение было опубликовано тем же самым Бартеневым¹. Между тем в пользу текста именно этого списка может свидетельствовать и то, что это — самый поздний, то есть последний из напечатанных Бартеневым вариантов этого стихотворения.

Вместе с тем нельзя не отметить, что К. В. Пигарев не почитался с доводами эстетико-стилистического характера, выдвинутыми И. Л. Андрониковым в пользу текста Бартенева 1890 года при публикации этого стихотворения в издании «Огонька»². В защиту текста последней бартеневской публикации лермонтовского стихотворения И. Л. Андроников выдвигает

¹ См. М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. 2, Изд. Академии наук СССР, 1954, примечания, стр. 358.

² М. Лермонтов, Полн. собр. соч., т. I. Библиотека «Огонек», М. 1953, стр. 402—403.

следующие соображения: обычность в русской поэзии XIX века иносказаний такого типа, как *паши* в смысле: жандармы; множественное число — *царей* может вызвать сомнения и по основаниям смыслового и конкретно-исторического содержания (о каких царях идет речь?), «нехарактерность» для Лермонтова рифмы — «царей» и — «ушей» и предпочтительность рифмы «пашей» — «ушей»; более образный и поэтический характер выражения «за стеной Кавказа», чем географико-терминологическое «за хребтом Кавказа».

В полемике, разгоревшейся между журналами «Вопросы литературы» и «Русская литература» в связи с оценкой академического издания сочинений М. Ю. Лермонтова и отчасти коснувшейся текста стихотворения «Прощай, немытая Россия», ссылок на сообщение К. В. Пигарева и на новый бартеневский список, им обнаруженный, не было.

Между тем в своей теоретической статье «Проблема установления текстов в изданиях литературных произведений XIX и XX веков»¹ В. С. Нечаева, коснувшись споров о тексте этого лермонтовского стихотворения, решительно и безапелляционно высказалась за бартеневский список из фонда Н. В. Путьяты, опубликованный К. В. Пигаревым. «Автор публикации, — пишет она, — убедительно развил аргументацию в пользу того, что именно текст из архива Н. В. Путьяты должен стать основным текстом, публикуемым в собрании сочинений Лермонтова»². Какие же основания для такого заключения? В. С. Нечаева прежде всего придает большое значение тому факту, что оба списка лермонтовского стихотворения, сделанные П. И. Бартеневым в семидесятых годах, были свободными от цензуры и ее искажений, а список, напечатанный в «Русском архиве» в 1890 году, «подцензурен». В. С. Нечаева представляет дело так: «Но в 1890 г. тот же Бартенев напечатал это стихотворение с оговоркой — «записано со слов поэта современником» — и внес следующие изменения в текст: вместо «послушный им народ» — «им преданный народ», вместо «хребтом» — «стеной», вместо «царей» — «пашей». Понятно, что последняя замена диктовалась цензурой, и в дореволюционных изданиях все время печаталось или «пашей» или «вождей». Но и тогда в печать проникали сигналы, что это слово надо читать иначе — «ц...й», т. е. «царей»³. Если слово «царей» устранено и заменено формой «пашей» из-за боязни цензуры, то в таком изображении «работы» Бартенева над лермонтовским текстом и ее целей трудно найти объяснение другим заменам («им преданный народ» вместо «послушный им народ», «за стеной Кавказа» — вместо «за хребтом Кавказа»). Почему В. С. Нечаева считает «лишенным всякого

¹ «Вопросы текстологии». Сб. статей, изд. АН СССР, М. 1957, стр. 29—88.

² Там же, стр. 52.

³ Там же, стр. 51.

смысла» выражение «за стеной Кавказа» — непонятно. Вместе с тем странно, что В. С. Нечаева слову «преданный» придает современное значение и с негодованием отвергает возможность считать принадлежащим самому Лермонтову заявление о «преданности» (т. е. о подвластности) нашего народа жандармам.

Она пишет об этом в таком стиле: «Чтение же «им преданный народ» (т. е. преданный жандармам) еще до революции было отвергнуто и во всех изданиях, и досоветских и советских, печаталось «послушный им народ»¹.

Такой антиисторизм понимания слова *преданный* не может быть ничем оправдан. Между тем с ним связаны субъективно-идеологические или субъективно-политические размышления В. С. Нечаевой.

Вот это — риторико-«политическое» или «идеологическое» рассуждение относительно доводов в защиту текста «Русского архива» 1890 года: «Если в аргументации уделено внимание вопросу, какая редакция художественно «лучше» и какая более «характерна» для стиля Лермонтова, то в ней нет ни слова о том, как меняется политическое звучание произведения от замены «послушного» жандармам русского народа на «им преданного» и насколько мог быть для Лермонтова «характерен» подобный эпитет в применении к народу.

В собрании сочинений Лермонтова, изданном Академией наук, основным текстом, как и в издании «Огонька», избран текст с «пашами» и «преданным» жандармам народом, и можно опасаться, что именно этот текст теперь укрепится в массовых изданиях» (52). Ср. также — при доказательстве преимуществ списка из фонда Н. В. Путьяты: «...Здесь стоит «покорный им народ», т. е. подчиняющийся силе, а никоим образом не «преданный» жандармам» (52).

В. С. Нечаева наивно придает значение вполне достоверного документа или объективно-исторического факта противоречивым заявлениям Бартенева, относительно сообщаемых им текстов стихотворения «Прощай, немытая Россия»: «списанный с подлинника», «с подлинника руки Лермонтова» или записанный «со слов поэта современником». «Для текстолога, несомненно, более авторитетным, — учит В. С. Нечаева, — является текст, идущий от автографа поэта, чем записанный кем-то на слух, а может быть, и по памяти» (52).

Под влиянием всех этих эмоционально-«прогрессивных» размышлений склонившись на сторону К. В. Пигарева и опубликованного им списка стихотворения «Прощай, немытая Россия», В. С. Нечаева приходит к следующему отрицательному выводу относительно выбора текста этого стихотворения в издании Академии наук и «Огонька».

¹ «Вопросы текстологии», стр. 51. В дальнейшем страницы этой работы указаны в тексте.

«Как видим, аргументация, опирающаяся на соображения «хуже» — «лучше», характерности или нехарактерности для автора той или иной особенности стиля, потерпела фиаско» (52). Таким образом, делается попытка преодолеть эстетический субъективизм с помощью логического примитивизма и филологического антиисторизма. И есть все основания думать, что фиаско потерпела именно аргументация самой В. С. Нечаевой.

Во всяком случае, в полемике, разгоревшейся между журналами «Вопросы литературы» и «Русская литература» в связи с оценкой академического издания сочинений Лермонтова и коснувшейся стихотворения «Прощай, немытая Россия», ссылок на аргументацию В. С. Нечаевой и К. В. Пигарева не было, то есть такие ссылки были признаны излишними и малоубедительными.

При обсуждении текста академического издания сочинений Лермонтова М. Ашукина сочла большой заслугой редакторов, что они «восстановили истинное чтение замечательного восьмистишия Лермонтова, долгие годы вытеснявшееся ошибочным»¹, то есть что они напечатали в качестве основного текста стихотворения «Прощай, немытая Россия» текст «Русского архива» 1890 года. Однако рецензентка отрицательно отнеслась к тому факту, что недостоверная, отвергнутая редакция этого стихотворения (из письма П. И. Бартенева к П. А. Ефремову в 1873 г.) была помещена не в разделе вариантов, а тут же, где основной текст, под строкой. Она увидела в этом «беспрецедентную» текстологическую беспомощность редакции. В журнале «Русская литература» (1958, № 2) появился критический разбор этой рецензии: «Серьезные недостатки одной рецензии». Авторы этой отповеди (Б. Городецкий, А. Докусов, В. Мануйлов, Г. Фридендер) заявили: «Упрек рецензента, касающийся стихотворения «Прощай, немытая Россия», звучит по меньшей мере странно. На протяжении многих лет это стихотворение печаталось в наименее авторитетной из существующих редакций. Академическое издание исправило ошибку — и рецензент не смог не согласиться с правильностью выбора основной редакции стихотворения, сделанного редколлегией. Раздражение рецензента вызвал тот факт, что традиционная, отвергнутая редакция напечатана не в разделе вариантов, как это делается обычно, а под строкой, петитом (что и отличает ее от основного текста). Такое решение было принято редколлегией в связи с тем, что документированно отнести одну из существующих редакций к основному тексту, а другие — к вариантам можно только в том случае, если будет обнаружен автограф стихотворения или другой источник текста, более достоверный, чем бартеневские списки. Мотивировка такого решения оговорена в примечании»².

¹ М. Ашук и н а, Серьезные недостатки академического издания Лермонтова, «Вопросы литературы», 1957, № 8, стр. 224.

² «Русская литература», 1958, № 2, стр. 240.

Конечно, такое объяснение малоубедительно и с текстологической точки зрения несостоятельно. Если редакция произведения признана недостоверной, «наименее авторитетной», то зачем же ее помещать среди основных текстов, хотя бы под строкой и петитом? В таком духе и был изложен ответ на эту «антикритику» в журнале «Вопросы литературы»: «Напрасно было бы думать, что отнесение этой редакции в раздел вариантов могло бы удовлетворить научным требованиям. Дело в том, что в разделе вариантов «обычно» помещают варианты, но среди них не может быть места такой редакции стихотворения, которая искажает лермонтовский текст. Помещение в основном корпусе двух текстов стихотворения (одно — петитом) свидетельствует о том, что редакция не нашла решения сложного текстологического вопроса»¹.

Таким образом, все еще нет полного решения вопроса о подлинном авторском тексте лермонтовского стихотворения «Прощай, немытая Россия». Почему? Прежде всего из-за отсутствия твердых объективных основ и принципов текстологии, а потом — вследствие недостаточного исторического знания и понимания стиля Лермонтова. В самом деле, варианты или разночтения в списках этого стихотворения не подвергнуты тщательному историческому и стилистическому изучению. Вот — один ряд вариантов: *вождей — царей — пашей*. *Вождей* (в публикации и издании Висковатова) — явный эвфемизм, замена другого слова (т. е. *царей* или *пашей*); следовательно, этот вариант легко отпадает.

Сложнее выбор между формами *царей* и *пашей*. С количественной точки зрения форма *царей* стоит на первом месте: она находится в большинстве списков — в двух бартевских (а также в копии Лермонтовского музея, легшей в основу Полного собрания сочинений Лермонтова под редакцией Д. И. Абрамовича). Между тем форма — *пашей* представлена лишь списком «Русского архива» 1890 года. И тем не менее она должна быть предпочтена форме — *царей*. Ведь образ царей с их всевидящим глазом и всеслышащими ушами никак не подготовлен предшествующим контекстом, и переход к нему внутренне не мотивирован. Множественное число — *царей* — здесь едва ли может быть осмыслено даже как выражение иронической гиперболы. Кроме того, обозначения атрибутов — *всевидящий глаз* (ср. Всевидящее око — как эпитет бога) и *всеслышащие уши* (ср. у Салтыкова-Щедрина ироническое именование агента: «Имеющий уши слышать да слышит») мало вяжутся с укоренившейся фразеологией, относящейся к царю. Они семантически ближе к образу жандармов в качестве или в виде пашей.

Варианты — *укроюсь — сокроюсь*.

Сокроюсь — более книжно и торжественно. Экспрессивно-стилистические оттенки этого слова в стихотворной речи первой

¹ «Вопросы литературы», 1959, № 2. Еще раз о недостатках издания сочинений Лермонтова, стр. 136.

половины XIX века были иные, чем теперь. Ср. у Пушкина в стихотворении «Туча»:

Довольно, сокройся! Пора миновалась,
Земля освежилась, и буря промчалась...

Укроюсь — гораздо разговорнее и непринужденнее. Интересны семантические различия между *сокрыться* (нейтральная форма — *скрыться*) и *укрыться*. *Укрываться, укрыться*, согласно Словарю Академии Российской, выражает два значения: «1) Закутываться чем. Укрыться плащом, одеялом; 2) Прятаться от кого или от чего; потаенно где находиться. Укрыться от дождя под кровлею. Укрываться в лесу»¹. Ср. значение причастия — прилагательного: *укрытый* («отовсюду закрытый, закутанный»).

В глаголе *сокрываться* — *скрываться* (*сокрыться* — *скрыться*) Словарь Академии Российской первое основное значение характеризует так: «Прятаться, удаляться из виду; уходить от кого тайком» (VI, 362). Другие два значения «под покровом, под закрытием находиться, содержаться». «Под видом уклончивости, смирения скрывается иногда великое высокомерие; таиться, не сказывать своих мыслей (Недоверчивый даже и от друзей своих во всем скрывается)» — квалифицируются как переносные.

Очевидно, *сокроюсь* более гармонирует с лирически повышенным стилем стихотворения, в котором горит ярким блеском лишь один разговорный эпитет — *немытая Россия*.

В журнале «Вопросы литературы» (1959, № 5) опубликованы еще две статьи «Об одном стихотворении Лермонтова» (т. е. о стихотворении «Прощай, немытая Россия») — М. Г. Ашукиной и Е. Прохорова. М. Г. Ашукина в статье «История — опора текстолога» стремится выяснить причины разночтений в редакциях текста лермонтовского стихотворения, дошедшего до нас в разных списках (списки, сообщенные П. И. Бартеневым, П. Висковатовым, Д. И. Абрамовичем, К. Пигаревым из фонда Н. Путьяты). Прежде всего она ссылается на «крайний дилетантизм» публикаторских приемов Бартевева, «отражающий уровень текстологической методологии прошлого века». Для Бартевева вполне возможно смешение списка с оригиналом. Далее М. Г. Ашукина — в связи со словом *нашей* — стремится доказать распространенность восточных образов с яркой «подцензурной» иносказательной литературной окраской в русской поэзии XVIII и XIX веков. «Произведения с условно-восточной стилизацией русской темы (в обеих ее разновидностях — «эзоповской» и прозрачной) способствовали распространению в русском языке слов, восходивших преимущественно к социально-политической терминологии использованных образцов и употреблявшихся уже не только в своем прямом, вполне конкретном значении, но — применительно к русской действительности — и в новом, перенос-

¹ Словарь Академии Российской, 1822, ч. VI, стр. 944.

ном. Такие, например, слова, как «султан», «паша», «янычар», «башибузук», «ятаган», «сатрап», «калиф», «гарем», «богдыхан» и проч., а также наряду с ними географические названия, переносно используемые, вызывали даже за пределами восточных сюжетов, в чуждой им лексической среде вполне устойчивые ассоциации, приобретая здесь особую экспрессивность»¹.

Отстаивая авторскую идентичность текста, воспроизведенного Бартеневым в «Русском архиве» 1890 года, М. Г. Ашукина так оправдывает его строй и состав:

«Оригинал — возглас горечи и негодования поэта, «преданного» вместе со всем народом «голубым мундирам», — точно воспроизведен Бартеневым в «Русском архиве» 1890 года. Весь эмоциональный строй восьмистишия, как и обстоятельства, вызвавшие его в 1841 году к жизни (предписание Лермонтову в 48 часов выехать из Петербурга в полк, на Кавказ), дают основание предполагать, что оно было написано «не переводя дыхания», создано без длительных исканий средств выражения. Трудно в силу этого предположить существование авторских вариантов. Трудно даже допустить, чтобы автограф стихотворения — тяжкая улика против его автора — мог уцелеть. Стихотворение продолжало жить в списках»².

М. Г. Ашукина и делает попытку — во многом очень неудачную — оправдать, с одной стороны, «правильность», соответствие текста «Русского архива» авторской «воле», а с другой стороны, исторически осмыслить и объяснить отклонения от этого текста в последующих списках.

Главное внимание — при разрешении первой задачи — обращено на стих:

И ты, им преданный народ.

Оправдание слова *преданный* осуществляется не так, как это следовало бы, если бы автор опирался на конкретные факты истории русского литературного языка и истории языка художественной литературы. М. Г. Ашукина направилась на поиски случайных и не всегда относящихся к ее делу свидетельств. Вот — соответствующая цитата из ее статьи:

«Одно из значений слова *предать* — «вероломно отдать во власть кого-либо». И для этого значения глагола причастие страдательного залога прошедшего времени было *преданный*³. Впоследствии оно архаизировалось.

Седьмого ноября 1890 года Короленко откликнулся на публикацию восьмистишия «Прощай, немытая Россия» в «Русском архиве» записью в дневнике. Никакого недоумения слово

¹ «Вопросы литературы», 1959, № 5, стр. 163.

² Там же, стр. 165.

³ Тут все ошибочно. И не за то значение глагола — *предать* М. Г. Ашукина ухватилась. И непонятно, почему только у этого значения находится и выделяется причастие прошедшее страдательное — *преданный*.

«преданный» у него не вызвало (В. Короленко, Полн. собр. соч. Посмертное издание. Дневник 1881—1893 гг., т. 1, Госиздат Украины, Харьков, 1925, стр. 219).

Любопытно вспомнить стихотворение М. Михайлова «Преданность», в котором обыграны различные значения слова *предан*:

Преданность вечно была в характере русского люда.
Кто ли не предан теперь? Ни одного не найдешь.
Каждый, кто глуп или подл, наверное предан престолу;
Каждый, кто честен, умен, предан, наверно, суду»¹.

Трудно найти в этих иллюстрациях и рассуждениях воспроизведение истории значений глагола *предать* и его формы — *преданный* в русском литературном языке первой половины XIX века и историю его употреблений в стилях стихотворной речи этого времени.

Далее М. Г. Ашукина (в общем правдоподобно) предлагает следующую рабочую гипотезу о происхождении различных списков стихотворения «Прощай, немытая Россия». Читатель поздний, второй половины XIX века, «уже не понимая слова *преданный* в значении, употребленном Лермонтовым, заподозрил в стихе 4-м порчу текста и внес по догадке исправление. Получили хождение списки со стихом: «И ты, покорный им народ». Такое чтение присутствовало и в списке, принятом Бартевым за оригинал и скопированном им для Путяты. В письме к Ефремову Бартев уже по памяти изменил *покорный* на *послушный*. Это породило еще один вариант, перешедший в новые списки»². Все детали здесь гадательны или сомнительны, но верно — главное: ставшее архаическим и двусмысленным выражение вызывает ряд более доступных и ясных лексико-семантических синонимических замен. Следовало бы прибавить главное: невероятно, чтобы слова близкие и вполне понятные замещались словами архаическими и многозначными. Такие операции обычно производятся лишь с каламбурно-ироническими установками.

М. Г. Ашукина продолжает: «Появились списки, в которых слово *нашей* вопреки контексту было заменено словом *царей*. Такие списки, очевидно, исходили из революционно-демократических кругов и должны быть датированы шестидесятыми годами. Деятели этой поры русского революционно-освободительного движения, призывая народ к борьбе с самодержавием, истолковывали лучшие образцы политической лирики прошлого в соответствии с историческими задачами своего времени. Ровесниками списков восьмистишия Лермонтова со словом *царей* в стихе 6-м были списки пушкинской «Деревни», в которых слова: «Я променял порочный двор Цирцей» — читались: «Я променял порочный двор царей». Подобные списки, содержащие

¹ «Вопросы литературы», 1959, № 5, стр. 164—165.

² Там же, стр. 165.

поздние варианты к тексту поэта, представляют несомненный интерес, отражая читательское восприятие того или иного произведения»¹.

Разночтения: *укроюсь* — *сокроюсь*, *за хребтом* — *за стеной* — М. Г. Ашукиной не объясняются.

«При размножении текста без должной текстологической культуры или при знании его по памяти легко могли возникнуть такие искажения, как *укроюсь* вместо *сокроюсь* (тем более что первая форма понемногу вытесняла вторую) или *за хребтом* вместо *за стеной*»².

Таким образом, статья М. Г. Ашукиной «История — опора текстолога», хотя и содержит несколько любопытных исторических указаний и соображений, вносит немного нового в историко-текстологический и особенно историко-стилистический анализ стихотворения Лермонтова «Прощай, немытая Россия».

Статья М. Г. Ашукиной вызвала отклик Е. Прохорова «Источники и анализ текста»³. В этой статье защищается позиция К. В. Пигарева и В. С. Нечаевой по вопросу об основном тексте стихотворения «Прощай, немытая Россия». Текст «Русского архива» 1890 года без всяких доказательств объявляется недостоварным, искаженным.

Е. Прохоров опирается, с одной стороны, на чересчур общие формально-текстологические рассуждения, с другой стороны, — на приемы субъективно-психологического, антиисторического идеологизирования. Прежде всего Е. Прохоров подчеркивает важность «анализа истории происхождения каждого известного списка и выяснения степени возможного доверия к ним».

«Изучение истории происхождения и бытования источников, тщательный анализ буквы и духа произведения для установления его подлинного текста — это не „формальный“ метод, а настоящая научная критика текста»⁴.

Однако сам Е. Прохоров этой задачи применительно к истории списков лермонтовского стихотворения не только не разрешает, но и не касается. И статья его посвящена скорее количественному анализу «фактов» разночтений, чем их историко-археологическому, историко-стилистическому и историко-литературному осмыслению. При этом в изложении Е. Прохорова изучение истории происхождения и бытования списков смешивается с историей их обнаружения и появления в печати. Таким образом, самое понимание «фактов», на которые должны опираться текстологические обобщения, у Е. Прохорова очень внешнее, одностороннее и обедненное, и это не могло не отразиться и на характере сделанных из них «обобщений». Тут господствуют приемы абстрактно-логического анализа и субъективно-

¹ «Вопросы литературы», 1959, № 5, стр. 165.

² Там же, стр. 166.

³ Там же, стр. 166 и след.

⁴ Там же, стр. 167.

психологической оценки. Вот — пример. В большинстве списков употребляется форма *царей*; *вождей* — явная ее замена, вызванная цензурным табу. Отсюда Е. Прохоров делает такой вывод: «*Нам думается*, что и у Бартенева при публикации в „Русском архиве“ тоже стояло „царей“ (ведь в обоих его списках Ефремову и Путяте стоит именно это слово), при печатании Висковатов нашел выход в замене „царей“ „вождями“, да еще с выделением, то Бартенев не нашел нужным намекать читателю на подлинное чтение и заменил „царей“ „пашами“ — словом, отвлеченным от России, рассуждая при этом точно так же, как рассуждает М. Ашукина»¹.

«...Таким образом, вывод один: *во всех* источниках текста стоит или прямо „царей“ или какая-либо цензурная замена этого слова словами „вождей“ или „пашей“».²

Наивность этого рассуждения очевидна. Оно опирается на беспомощное, антиисторическое, не подтверждаемое никакими литературными параллелями и сопоставлениями субъективное оправдание формы множественного числа *царей*.

«Нам могут возразить, что „царь“ был один, а „пашей“ было много, и вряд ли Лермонтов мог написать здесь „царей“ во множественном числе, но почему мы должны понимать это слово в его буквальном смысле, как „царь Николай I“, а не в обобщении, имея в виду тех, кто *царил* тогда в стране. Ведь в те годы в России царил не столько царь, сколько его жандармы, душившие все живое. И если Герцен называл Николая I «коронованным фельдфебелем», то и, наоборот, — жандармы в лице их высшего круга по праву могли называться некоронованными царями России. Не случайно лермонтовское стихотворение обычно связывается с приказом Бенкендорфа — шефа жандармов — о высылке поэта на Кавказ.

Для нас остается нерушимым один факт: *во всех* (? — В. В.) источниках текста стоит слово «царей»³.

Историческая беспомощность и необоснованность этого метафорического лукавого мудрствования не нуждается в комментариях. Ведь даже не учившийся в текстологической духовной семинарии хорошо знает, что глагол *царить*, произведенный от слова *царь*, имеет более широкое значение, далеко не всегда соотносительное со словом *царь*. Любопытно, что цари не царят, а царствуют.

Нет необходимости останавливаться на гипотезах Е. Прохорова о возникновении и соотношении списков лермонтовского стихотворения. Все его соображения в этом направлении не опираются на фактические основания. Однако стоит выделить идеологически утрированную характеристику Бартенева как

¹ «Вопросы литературы», 1959, № 5, стр. 168.

² Там же, стр. 169.

³ Там же.

публикатора для дискредитации текста «Русского архива 1890 г.»: «...Бартенев был из рук вон плохим публикатором. Он не задумывался над тем, что публикует, его не интересовало, вызывает ли доверие публикуемый им текст. Важно было только опубликовать оригинальную, а еще лучше — сенсационную новинку. Поэтому он и закрыл глаза на то, что стихотворение это к тому времени уже дважды было опубликовано. Ведь это — не первый случай у Бартечева»¹.

Достаточно вспомнить, что незадолго до этого, в 1885 году, именно Бартечев опубликовал в качестве некрасовского стихотворения «Заздравный кубок поднимая», посвященное гр. М. Н. Муравьеву, прозванному Вешателем, снабдив публикацию „прочувствованными словами“ о „государственных заслугах“ графа. Идеиная позиция публикатора здесь проявилась открыто, и стоит ли удивляться, что его больше устроил *преданный* жандармам русский народ в новой публикации стихотворения Лермонтова»¹.

Найдя, таким образом, для себя разгадку возникновения слова — *преданный* в опубликованном Бартечевым тексте лермонтовского стихотворения, Е. Прохоров спешит забракковать этот «вариант» своим грамматико-семантическим анализом, анализом, отрешенным не только от истории русского литературного языка, но даже и от правил школьной грамматики.

«Если „преданный“ здесь не в смысле „верный, покорный“, а в смысле „отданный во власть“, то встают вопросы: кто предан, кому и кем? Кто — это народ, кому — им, жандармам, а кем? Субъект действия отсутствует, а для Лермонтова с его строгой чеканностью мысли и тонким чувством слова такая фраза, вносящая двусмысленность понимания, просто невозможна.

М. Ашукина доказывает, что слово «преданный» во времена Лермонтова означало „вероломно отданный во власть кого-либо“, и впоследствии оно архаизировалось. Но это неверно: во времена Лермонтова каждое частное письмо заканчивалось словами „преданный Вам“, и никто не понимал этих слов как „вероломно отданный под вашу власть“...

Если же мы обратимся к смыслу, к контексту стихотворения, то еще более заметна будет неприемлемость слова „преданный“...

Если считать, что этот народ был кем-то предан в лапы жандармов, то поэт, конечно, выразил бы сочувствие этим несчастным людям: человек, вероломно отданный в чью-то власть, всегда вызывает сочувствие и желание помочь ему. А разве эти ноты слышим мы в стихотворении? Нет, поэт с горечью говорит о рабах — послушных и покорных, и эта покорность возмущает его.

¹ «Вопросы литературы», 1959, № 5, стр. 169—170.

Все стихотворение — инвектива, брошенная в лицо угнетателям, господам и покорным рабам, это крик возмущенной души поэта — вовсе не „господина“, а тоже раба, вынужденного покоряться и ехать в ссылку на Кавказ. Поэт надеется, что за хребтом Кавказа не будет ни рабов, ни господ; жандармы туда не доберутся, так как там идет война, а они предпочитают бороться только с послушными рабами, но там же поэт надеется скрыться и от рабов: на Кавказе живут смелые, гордые люди, борющиеся за свою независимость и свободу. Эти люди всегда импонировали поэту, и если он прощается с рабами в России, то на Кавказе он встретится с людьми, которые помогут и ему почувствовать себя человеком. Только так можно понимать смысл этого замечательного стихотворения!»¹

Трудно представить себе что-нибудь более антиисторическое, субъективно-произвольное, неубедительное, далекое от прямого лермонтовского текста, чем это «понимание», относящееся к гадательной области индивидуально-читательского восприятия. Прежде всего в стихотворении нет никакого упоминания о «смелых, гордых людях», живущих на Кавказе и «борющихся за свою независимость и свободу». Далее. В лермонтовском стихотворении не звучит никакого призыва к кавказским людям, чтобы они помогли и самому Лермонтову «почувствовать себя человеком». Кроме того, в лермонтовском стихотворении невозможно найти отзвуков или выражения презрения к закрепощенному русскому народу. Ведь стих:

Страна рабов, страна господ —

нельзя понимать иначе, как острую, основанную на контрастном противопоставлении господ и рабов характеристику крепостного, рабовладельческого строя царской России. Частным проявлением этого сатирического контраста, но в ином («полицейском») плане, является антитеза: «мундиров голубых» и «им преданного народа».

Другие разночтения списков стихотворения «Прощай, немытая Россия» Е. Прохорова не интересуют.

«Нам кажется, — пишет он, — что чтением „сокроюсь“ вместо „укроюсь“ и „стеной“ вместо „хребтом“ можно пренебречь, так как они случайны и являются ошибкой или Бартенева-публикатора, или ошибкой памяти человека, записавшего текст „со слов поэта“»².

Основной вывод Е. Прохорова возвращает нас к публикациям лермонтовского стихотворения в дореволюционную эпоху.

«Какой же вывод можно сделать из всего сказанного? Вывод один: не было у Лермонтова никакой „второй редакции“ стихотворения. Существовала лишь одна редакция, дошедшая до нас

¹ «Вопросы литературы», 1959, № 5, стр. 169—171.

² Там же, стр. 170.

не в публикации Бартенева, а в ряде других источников: полностью — в письме Бартенева к Ефремову, с ошибкой памяти („покорный“ вместо „послушный“) в списке Путяты, с цензурными заменами в Сочинениях Лермонтова 1889 года („вождей“ вместо „царей“) и в «Академической библиотеке» 1910 года («пашей» вместо «царей»).

Текст же, опубликованный в «Русской старине» и в «Русском архиве» (при всех разночтениях между ними), есть искаженный — или вынужденно, по требованию цензуры, или случайно, в результате ошибки памяти, или, наконец, умышленно»¹.

Эта иллюстрация, как и предшествующая ей легенда о Веневитинове, выросшая на почве сатирического стихотворения 40—50-х годов XIX века «Родина», показывает, как велик и страшен произвол, обнаруживающийся в разных субъективных способах решения проблемы авторства.

Понятно, нельзя забывать и того, что в предшествующей русской филологической традиции — в кругу вопросов узнавания автора по свойствам и качествам индивидуального стиля — разрабатывались и интересные, объективно-исторические, требующие дальнейшего развития приемы, и принципы установления авторства, атрибуции анонимных и псевдонимных произведений. Но они нуждаются в коренном усовершенствовании и преобразовании на основе современной теории и истории стилей литературы.

Исторические (в том числе и документальные, библиографические, историко-биографические или историко-филологические) приемы и принципы атрибуции могут быть разной степени точности, доказательности и убедительности. Значение этих методов атрибуции представляется особенно значительным в тех случаях, когда их применение сопровождается освещением или разрешением важных вопросов словесно-художественного творчества отдельного писателя или целого литературного направления.

¹ «Вопросы литературы», 1959, № 5, стр. 171.

ГЛАВА III

УГЛУБЛЕНИЕ СТИЛИСТИЧЕСКИХ МЕТОДОВ ОПРЕДЕЛЕНИЯ АВТОРА И ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ АВТОРСКОГО ТЕКСТА В СОВЕТСКОМ ПУШКИНОВЕДЕНИИ

1

В истории русской национальной литературы и ее стилей, пожалуй, больше всего внимания уделялось стилю Пушкина, исследованию творчества этого поэта, изучению текстов его произведений. Проблема подлинности сочинений, связываемых с его именем, правильности или ошибочности воспроизведения авторских редакций, вопросы обоснования вариантов или атрибуций целых произведений указаниями и ссылками на закономерности развития пушкинского стиля, принципы оценки значения отдельных сочинений Пушкина или целых их циклов, наконец, всей его словесно-художественной системы в истории русского, а иногда и шире — мирового литературного искусства — все это особенно разнообразно и широко освещалось в советском литературоведении. Практика и теория изучения и исторического осмысления поэтики и стилистики писателя здесь непрерывно обогащались и углублялись, в свою очередь обогащая и углубляя другие области историко-литературных и художественно-стилистических разысканий. Вот почему при исследовании проблемы авторства в свете теории и истории стилей художественной литературы невозможно пройти мимо «пушкиноведческого» опыта, особенно в области изучения пушкинского стихотворного наследия.

Насколько важно и необходимо при изучении индивидуального стиля писателя в его разных вариациях, при изучении путей и закономерностей развития, осложнения и изменений этого

стиля — в связи с общими процессами истории стилей соответствующей национальной художественной литературы, при изучении отражений этого стиля в последующих литературных направлениях, очищать творчество исследуемого писателя от чужих наслоений, от ложно приписанных ему произведений, и вместе с тем объединять в его словесно-художественной системе с циклом известных его произведений и то, что ему действительно принадлежит, но что было скрыто в печати или отсутствием подписи, или анонимным и псевдонимным обозначением, — все это легко увидеть хотя бы в беглом очерке подделок и анонимных имитаций пушкинских стихотворных текстов. Ведь подделки и литературные мистификации — это бытовая изнанка научных приемов стилистической атрибуции.

Общий обзор П. А. Ефремова «Мнимый Пушкин в стихах, прозе и изображениях» начинался с утверждения, что в издания сочинений Пушкина до самого начала XX столетия попадали чужие произведения и даже «нелепейшие и бессмысленные вирши, причем еще более печаталось их в газетах и журналах с именем Пушкина с разными вымышленными, будто бы достоверными и несомненными указаниями на принадлежность их Пушкину»¹. Так, в первое же посмертное издание пушкинских сочинений проникла «Застольная песня» Дельвига, в анненковском издании — среди лирики Пушкина появились «Элегия» кн. Вяземского и стихотворение «О Наполеоне» Жуковского, в изданиях под редакцией Геннади к имени Пушкина, между прочим, были прикреплены неуклюжие вирши «Псков», принадлежащие перу псковского учителя Панкратьева и т. д. и т. д. Если ограничиться простым перечнем авторов, произведения которых приписывались Пушкину, то получится очень внушительный список русских поэтов, по большей части, второстепенного и даже третьестепенного значения: В. Григорьев, Алексей Мих. Пушкин, А. Ф. Воейков, В. Туманский, И. И. Козлов, Д. П. Ознобишин, Е. Вердеревский, С. П. Шевырев, Д. Бахтурин, Л. Якубович и т. д.

«Что касается до «Песенников», газет и журналов, — писал П. А. Ефремов, — то в них была целая вакханалия с именем Пушкина: кому хотелось напечатать это имя под каким-нибудь, даже уже напечатанным с другим именем стихотворением, тот не стесняясь ничем и печатал»². В частности, волны пушкинских подделок особенно бурно подымались в 60-е и 80-е годы XIX века. В настоящее время вместо подделок в собственном смысле возникают продукты личной, субъективной аранжировки черновых набросков и незаконченных произведений Пушкина и невольные индивидуальные сочинения отдельных стихов на основе произвольного чтения и толкования черновики Пушкина.

¹ П. Ефремов, Мнимый Пушкин в стихах, прозе и изображениях, СПб. 1903, стр. 3.

² Там же, стр. 7.

В. Е. Якушкин так отзывался об истории печатного пушкинского текста: «История эта печальная: неблагоприятные обстоятельства постоянно тяготели над печатанием сочинений нашего поэта; с одной стороны, благодаря разным условиям сочинения Пушкина обыкновенно сильно страдали от опечаток, с другой стороны, на них сильно отражались строгие цензурные требования; в конце концов пушкинский текст нередко являлся искаленным»¹. Общеизвестно, как мучили Пушкина опечатки и всякие другие неисправности в тексте его стихотворений. «Не стыдно ли Кюхле напечатать ошибочно моего «Демона»! моего «Демона»! После этого он и «Верую» напечатает ошибочно...» — жаловался Пушкин в письме к своему брату, легкомысленному виновнику многих легенд и басен, относящихся к пушкинскому творчеству. «...Несмотря на все заботы Пушкина о своих изданиях, печатный текст, нам от него доставшийся, в значительной степени искажен опечатками и ошибками, цензурными пропусками и цензурными изменениями»².

Очень интересно опубликованное в № 46 «Литературной газеты» (авг. 14) за 1830 год в отделе «Смесь» следующее заявление — в связи с изданием драматических сочинений и переводов Фонвизина и басен Хемницера: «Несведущие издатели, по недоразумению, почти всегда принимают черное за белое, чужие ошибки и переделки за собственный текст автора, испещряют оными его творения в изданиях своих и вводят многих простодушных читателей в заблуждение и в бесполезный убыток. — Тем необходимее считаем мы повторить сказанное нами в прошлом № нашей Газеты: желательно, чтобы *умышленные* поправки сочинений какого-либо известного писателя совершенно вывелись у нас из употребления, особливо когда Издателями книгопродавцы, люди по большей части малограмотные. Имея уши, да слышит».

В этой связи приобретает особенный интерес указание «Литературной газеты» № 29 за 1831 год на критику Альманаха «Денница», изданного М. А. Максимовичем, в 20-й книжке «Сына отечества» (псевдоним — Максим Хохлович): «Заметим еще одну черту прямодушия Критика. Выписывая песню А. С. Пушкина (перевод английской: Here's a health to thee, Mary), он умышленно исказил несколько стихов. Вместо: *Пью за здравие Мери*, Критик дважды поставил: *за здравье*:

Но нельзя быть милей
Резвой, ласковой Мери.

Критик и здесь переделал по-своему последний стих: Резвей, ласковой Мери».

¹ В. Е. Якушкин, Очерк истории печатного пушкинского текста с 1814 по 1887 г. Сб. «О Пушкине». Статьи и заметки В. Е. Якушкина, изд. М. и С. Сабашниковых, М. 1899, стр. 100—101.

² Там же, стр. 114.

Посмертные пушкинские издания, вплоть до 1887 года, когда истек срок права литературной собственности наследников Пушкина и когда его сочинения сделались общественным, народным достоянием, не меньше прежнего, если еще не больше, страдали от опечаток и ошибок. «Пушкинский текст, особенно в произведениях, напечатанных после смерти поэта, часто является в крайне искаженном виде»¹.

С историей печатного текста произведений Пушкина тесно связана и история рукописного воспроизведения его сочинений. «В конце XVIII и в первой половине XIX в. у нас в России, несмотря на развившееся печатное дело, еще очень большую роль играла литература рукописная, заключающая в себе отчасти такие сочинения, которые никогда не были изданы, отчасти же представлявшая просто списки с печатных книг»². Естественно, что рукописная традиция способствовала распространению под флагом пушкинского творчества чужих произведений, не принадлежащих нашему великому национальному поэту. Но вместе с тем самый процесс включения всех дошедших до нас рукописных произведений Пушкина и их отрывков в кодекс, в собрание его сочинений был процессом длительным, очень мучительным и социально противоречивым. И до сих пор еще наблюдаются в этом вопросе колебания, правда, лишь в отдельных частностях. Лет тридцать — сорок тому назад «открытие» новых пушкинских сочинений» были обычным явлением.

Н. О. Лернер в своих «Заметках о Пушкине» доказывал необходимость включения в кодекс сочинений Пушкина дошедших до нас в подлиннике (в автографе) стихов об Илье Муромце:

В славной, в Муромской земле,
В Карачарове селе
Жил-был дьяк с своей дьячихой.
Под конец их жизни тихой
Бог отраду им послал —
Сына им он даровал.

Этот отрывок был первоначально напечатан в Отчете Имп. публ. библ. за 1889 год (стр. 57). По разным палеографическим признакам «можно отнести стихотворение к середине сентября 1833 года». «По стилю и стройному размеру видно, что мы имеем дело не с записью народной песни, а с оригинальным переложением в стихи народного сказания об Илье Муромце. Пушкин тогда усердно изучал народное творчество и сам писал в его духе»³. В собрания сочинений Пушкина этот отрывок

¹ В. Е. Якушкин, Очерк истории печатного пушкинского текста, стр. 100.

² Там же, стр. 109.

³ Н. О. Лернер, Заметки о Пушкине, СПб. 1913. Отд. оттиск из издания «Пушкин и его современники», вып. XVI, стр. 23—25. См. также статью Н. О. Лернера «Забытые стихи Пушкина» в газете «Речь» от 15 февраля 1910 г., № 45.

входит, начиная с издания под редакцией С. А. Венгерова (т. VI, 1915, стр. 218) ¹.

Атрибуция анонимных словесно-художественных произведений, относимых к продуктам пушкинского творчества, стихийно производилась в бытовой практике. Она опиралась на устную традицию, на фольклорные легенды, на распространенные и живые в той или иной социальной среде представления о стиле и характере литературной деятельности Пушкина и других известных писателей. Так, с именем Пушкина легко связывались стихотворения фривольной окраски или эпиграмматического острого словного строя. П. А. Ефремов в своих очерках: «Мнимый Пушкин в стихах, прозе и изображениях» писал о предъюбилейной «пушкиномании» конца 70-х годов XIX века:

«В 1878 г. в «Петербургском листке» (№ 168) напечатаны два четверостишия, по словам будто бы какого-то приказчика Смирдина и будто бы написанные в магазине (т. е. в книжной лавке Смирдина. — В. В.) Пушкиным в 1833 г. на романе Загоскина «Аскольдова могила» и на портрете О. П. Козодавлева.

1. Аскольдова могила
Не очень глубока,
Ее слегка изрыла
Загоскина рука.
2. Какие ныне времена,
На все повысилась цена,
И к удивлению людей,
И этот стоит пять рублей».

«...Эти вторые стихи оказались напечатанными в книжечке М. А. Бестужева-Рюмина «Мавра Власьева Томская и Федор Савич Калугин» и написаны им о цене своего романа, а не о портрете Козодавлева, вышедшем в Дерпте еще в 1813 г. ...

Тогда же в «Пчеле» Микешина (1878, № 29) появилась сомнительная эпитафия, будто бы написанная Пушкиным в Одессе по просьбе вдовы одного генерала.

Никто не знает, где он рос,
Но в службу поступил капралом,
Французским чем-то ранен в нос
И умер генералом.

Как новость, эта эпиграмма появилась с «приличной» обстановкой в «Русском архиве» (Ср. А. С. Пушкин, II, стр. 153, М. 1885) ².

С именем Пушкина фольклорно-бытовая традиция связывала также стихи протестующего, антиправительственного содержания, не считаясь ни с их художественным качеством, ни с индивидуально-характеристическими свойствами. Так, в 1827 году ка-

¹ См. А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. III, изд. АН СССР, 1949, ч. 1, стр. 469, ч. 2, стр. 1063 и 1290.

² П. А. Ефремов, Мнимый Пушкин в стихах, прозе и изображениях, СПб. 1903, стр. 18—19.

питан Одесского пехотного полка А. А. Шишков (по поводу введения царем Николаем новой формы одежды в военном и гражданских ведомствах) написал следующий экспромт:

Когда мятежные народы
Наскуча властью роковой,
С кинжалом злобы и мольбой
Искали бедственной свободы,
Им царь сказал: «Мои сыны!
Законы будут вам даны;
Я возвращу вам дни златые
Благословенной старины» —
И обновленная Россия
Надела с выпушкой штаны¹.

И вот А. С. Пушкину стали приписываться разные эпиграммы, представлявшие собою ряд видоизменений этого экспромта. Например:

Султан сказал: «Мои сыны!
Законы будут вам даны;
Я возвращу вам дни златые
Благословенной старины!»
И, диву давшись, Османлия
Надела с выпушкой штаны.

«В этой редакции, — писал Н. О. Лернер, — а также с вариантами: «Сказал деспот» вначале и «вся Россия» вместо «Османлия» или «И обновленная Россия» вместо «И, диву давшись, Османлия», — эпиграмма встречается под именем Пушкина в старых рукописных альбомах «сочинений, презревших печать», и в некоторых заграничных сборниках стихотворений Пушкина»².

Есть как бы сокращенные эпиграммы на ту же тему, также приписывавшиеся Пушкину. Например, граф М. А. Корф, очень плохо относившийся к Пушкину, связывал с его именем такие эпиграмматические стихи:

Хотел издать Ликурговы законы —
И что же издал он? — Лишь кант на панталоны³.

Еще менее оснований приписывать Пушкину такую сокращенную вариацию на ту же тему:

Желали прав они. Права им и даны:
Из узких сделали широкие штаны⁴.

¹ См. И-ский, К характеристике Николая I. «Утро России», 8 июля 1910 г., № 192. Н. О. Лернер, Заметки о Пушкине, «Пушкин и его современники», вып. XVI, 1913, гл. XI. Из псевдопушкинианы, стр. 38 и след.

² См. «Стихотворения А. С. Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений», изд. Р. Вагнера, ред. Русского (Н. В. Гербеля), Берлин, 1861, стр. 91.

³ См. «Русская старина», 1899, август, стр. 306. Я. Грот, Пушкин, его лицейские товарищи и наставники, изд. 2-е, стр. 250.

⁴ См. Н. О. Лернер, Заметки о Пушкине, «Пушкин и его современники», вып. XVI. Отд. оттиск, стр. 40.

Общественная традиция, побуждавшая относить к творчеству Пушкина революционные, антиправительственные стихи, сложилась еще в конце 10-х — начале 20-х годов XIX века.

В 1826 году сам Пушкин иронически писал Жуковскому: «Все возмутительные рукописи ходили под моим именем, как все похабные ходят под именем Баркова».

Фольклорно-бытовые основы и принципы атрибуции литературных произведений часто осложнялись мотивами коммерческого, а также субъективно-эстетического характера. Характерен подъем волны ложных атрибуций и подделок произведений Пушкина (как, впрочем, и других крупных писателей) в юбилейные годы и в предъюбилейные дни.

Фольклорно-бытовые основы атрибуции литературных произведений очень разнообразны. В некоторых случаях атрибуция здесь поддерживала фальсификацию и даже сливалась с ней. Фольклорно-бытовая традиция легко превращается в историко-литературную, так как существуют крепкие связи не только между фольклором и художественной литературой, но и между научно-популярным фольклором и историей литературы. Ведь литературоведческие колебания в отнесении того или иного произведения к разным авторам обычно бывают вызваны фольклорно-бытовыми рассказами, анекдотами, легендами.

В «Северном сиянии» (Русский художественный альбом, издаваемый Василием Генкелем, т. I, СПб. 1862, стр. 708) в статье В. Зотова «Пушкин как лирик» было заявлено об одной ходячей эпиграмме, будто бы принадлежащей Пушкину:

«Сообщаем кстати еще одну эпиграмму Пушкина, не бывшую в печати и относящуюся к одному жалкому писателю, уже и во время Пушкина славившемуся своим слабоумием:

Карликова Борьки
Мадригалы — горьки,
Эпиграммы сладки,
Сочиненья — гадки».

В первом стихе псевдоним — Карликов заменяет фамилию — Б. Федорова. В устно-бытовой традиции эта эпиграмма связывалась также с именем А. А. Дельвига. В. В. Каллаш, издавая «Эпиграммы и экспромты» С. А. Соболевского¹, включил ее в число произведений С. А. Соболевского:

НА Б. М. ФЕДОРОВА

Федорова Борьки
Мадригалы горьки
и т. д.

К тексту этой эпиграммы относится следующее примечание: «Приписывалась Пушкину и бар. А. А. Дельвигу. За принад-

¹ С. А. Соболевский, Эпиграммы и экспромты, Под редакцией В. В. Каллаша, изд. С. Г. Мамиконян, М. 1912.

лежность первому не говорит ни один положительный факт; против принадлежности второму говорит уже одно то, что «гадкие доносы» Федорова относятся к периоду после смерти Дельвига, до начала 30-х годов он был только плохим и притязательным писателем. Бестужев-Марлинский в 1823 году называл его «гадким, словесным воров и отцом преотвратительным» («Старина и новизна», VIII, 31). Наиболее вероятно подкрепляемое идущее от тех времен традицией авторство Соболевского. Напечатано в «Старине и новизне» (VIII, 51) и «Соч. Пушкина» (СПб. 1887, стр. 169)¹. Так как творчеством С. А. Соболевского — после издания собранных В. В. Каллашем его «Эпиграмм и экспромтов» — никто специально не занимался, то и эта атрибуция, хотя и очень вероятная, не может считаться окончательной.

Самый текст этой эпиграммы — в зависимости от приурочения ее к тому или другому автору — изменялся. Так, Б. В. Томашевский поместил в вышедшем под его редакцией «Полном собрании стихотворений А. А. Дельвига» (Библиотека поэта, 1934) эту эпиграмму, как произведение А. А. Дельвига, в такой редакции (№ 180, стр. 391).

Федорова Борьки
Мадригалы горьки,
Комедии тупы,
Трагедии глупы,
Эпиграммы сладки
И, как он, всем гадки.

В комментариях к этому стихотворению Б. В. Томашевский сообщает: «Печатается по воспоминаниям А. И. Дельвига. Говоря о пародии на «Смальгольмского барона», он пишет: «Борька в последнем приведенном куплете пародии на Смальгольмский замок, — это Борис Михайлович Федоров². В свое время он писал всякого рода стихи очень плохо и заслужил следующую эпиграмму от Дельвига:

У Федорова Борьки ...

На эту эпиграмму Федоров отвечал:

У Дельвига Антонки
Скверны стишонки.

¹ С. А. Соболевский, Эпиграммы и экспромты. Под редакцией В. В. Каллаша, стр. 111.

² Вот эти стихи:

И три раза он кликнул Бориса раба.
Из харчевни Борис прибежал.
Подойди ты, мой Борька, мой трагик смешной,
И присядь ты на брюхо мое:
Ты скотина, но, право, скотина лихой,
И скотство по нутру мне твое.

(А. А. Дельвиг, Полн. собр. стихотворений, Редакция и примечания Б. Томашевского, стр. 344).

Из приведенных стихов я, может быть, некоторые перековеркал, и не трудно: прошло более 40 лет» (писано в 1872 году). Первый стих эпиграммы, нарушающий размер (у Федорова Борьки. — В. В.), исправлен по другим спискам. Эпиграмма эта в измененном виде приписывалась Пушкину:

Федорова Борьки
Мадригалы горьки,
Эпиграммы сладки,
А доносы гадки.

Однако доносами Федоров стал заниматься позднее. На принадлежность этой эпиграммы Дельвигу указал Гербель в 1861 году («Стихотворения А. С. Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений»).

По поводу этой эпиграммы А. Измайлов рассказывает в письме П. Л. Яковлеву 4 декабря 1824 года следующий анекдот: «Вчера обедал с Виллие и Кайдановым у Директора Рос. Ам. Комп. Прокофьева... Обедало довольно литераторов: Греч, Булгарин, Батенков, китаец Тимковский, завирашка Бестужев, Алекашка Боровков и Сомов... За столом рассказывали между прочим, что во время наводнения плыла по Невскому проспекту кошка и подле нее крыса. Ни та, ни другая не ссорились между собою. «А в самое то время, — подхватил Греч, — ехали же по Невскому на спинах мужиков Борис Федоров и барон Дельвиг. Последний кричал: *Федорова Борьки мадригалы горьки* и проч., а первый — *Дельвига баронки пакостны стишонки* и т. д. (ср. литературную обработку этого анекдота в фиктивных письмах П. Л. Яковлеву. Сочинения Измайлова, 1849, т. II, стр. 505)»¹.

Таким образом, если в данном случае исключается творчество Пушкина, то вопрос о подлинном тексте этой эпиграммы и о выборе истинного автора, по крайней мере между двумя «соискателями» — А. А. Дельвигом и С. А. Соболевским, до сих пор остается нерешенным.

Само собою разумеется, что при неизученности индивидуально-стилистических, словесно-художественных систем писателей пушкинской эпохи Пушкину приписывались многие произведения его современников.

В 1883 году «Исторический вестник» (февраль, 468) напечатал в качестве пушкинских известные шуточные стихи (Дельвига и Баратынского), сообщенные владельцем подлинника — П. Я. Дашковым:

Там, где Семеновский полк, в пятой роте, в домике низком,
Жил поэт Баратынский с Дельвигом, тоже поэтом ...

¹ А. А. Дельвиг, Полн. собр. стихотворений. Редакция и примечания Б. Томашевского, изд. писателей в Ленинграде (Библиотека поэта), 1934, стр. 492—493.

Редакция при этом заявляла: «Самое содержание их и то, что они написаны рукою Пушкина, удостоверяют их подлинность», Л. Н. Павлицев в своих «воспоминаниях» о Пушкине («Исторический вестник», 1888, т. XXXII, май, стр. 330—331; Отд. изд., М. 1890, стр. 193) уже прямо, конечно, назвал пьесу принадлежащей Пушкину, а П. О. Морозов включил ее в оба свои издания сочинений Пушкина (Литерат. фонда, I, 347; «Просвещения», II, 11). П. А. Ефремов, не внесший ее в свое последнее издание, сообщил, что Л. Н. Майков, внимательно рассматривавший рукопись, признал в ней руку не Пушкина, а его брата, Льва Сергеевича¹. Из появившегося в 1907 году в печати письма А. П. Марковой-Виноградской (Керн) к П. В. Анненкову видно, что не Пушкин был автором шутки. Посылая эти гекзаметры Анненкову, Керн прибавила, что они были ей «сообщены женою барона Дельвига и сложены когда-то вместе с Баратынским»². Стихотворение это теперь включается в собрание сочинений Е. А. Баратынского и А. А. Дельвига³.

При отсутствии глубокого понимания системы индивидуально-художественного стиля нередко внешние и при том нехарактерные, несущественные приметы и совпадения принимаются за доказательства принадлежности произведения тому или иному индивидуальному автору. Так, в альманахе «Северные цветы на 1828 г.» (в разделе «Поэзия», стр. 44) была напечатана «Характеристика»:

Обритый, бледный и худой,
Заняв полтину у соседа,
По петербургской мостовой
Он ищет славы и обеда.

С. И. Пономарев внес эту эпиграмму в свой библиографический перечень сочинений кн. П. А. Вяземского, но с очень существенною оговоркой: «Его ли? Под этим знаком писал в альманахах и Пушкин, но этого стихотворения в его сочинениях нет». Основанием для приурочения этого стихотворения к творчеству Пушкина считались, во-первых, знак — «две звездочки», которым, правда, отмечались произведения самых разнообразных авторов в журналах и альманахах 20-х годов, и, во-вторых, совпадения отдельных слов этой «характеристики» с посланием Пушкина к В. В. Энгельгардту (1819 г.):

Я ускользнул от Эскулапа,
Худой, обритый, но живой...

¹ «Мнимый Пушкин в стихах, прозе и изображениях», «Новое время», 1903, № 98512. Ср. «Пушкин и его современники», вып. V, СПб. 1907, стр. 146; Кс. Полевой, Воспоминания, «Современник», 1853, № 5, стр. 169.

² Н. О. Лернер, Заметки о Пушкине, «Русская старина», 1911, вып. XII, стр. 667—668.

³ См. Полн. собр. сочинений Е. А. Баратынского под редакцией М. Л. Гофмана, т. I, СПб. 1914, стр. 200; «Неизданные стихотворения» А. А. Дельвига под редакцией М. Л. Гофмана; Полн. собр. стихотворений А. А. Дельвига под редакцией Б. В. Томашевского, стр. 500—501.

Цепь слов — «худой» и «обритый» в разном порядке связана, конечно, не с индивидуальными чертами стиля, а с своеобразными особенностями болезни того, к кому относится эпиграмма.

2

В основе атрибуции литературных произведений очень часто лежат субъективно-идеологические мотивы, которые, естественно, обусловлены более широкими социально-историческими, культурно-общественными причинами. В этом отношении представляет большой интерес та полемика, которая в последней четверти XIX века происходила вокруг вопроса о принадлежности Пушкину стихотворного переложения «Отче наш».

В. В. Каллаш в своих «Материалах и заметках по истории русской литературы» поместил очень интересное сообщение «О приписываемом Пушкину стихотворном переложении молитвы «Отче наш»¹. Как известно, стихотворные упражнения на эту тему начинаются с XVIII века. «Отче наш» излагалось в стихах А. П. Сумароковым (Полн. собр. всех соч. Сумарокова, М. 1787, т. I, стр. 228), П. Голенищевым-Кутузовым (Стихотворения, М. 1803, т. I, стр. 36), В. К. Кюхельбекером («Русская старина», 1875, XIII, стр. 497—498), А. А. Фетом (Полн. собр. стихотворений А. А. Фета, СПб. 1901, II, стр. 587) и другими русскими поэтами. Есть и прозаические переложения этой молитвы (например, М. М. Сперанского², Л. Н. Толстого).

На этом фоне, естественно, в разных социальных слоях русского общества возникает и распространяется версия о принадлежности одного из стихотворных переложений (с некоторыми вариантами текста) А. С. Пушкину. Характерны субъективно-идеологические, связанные с социально-групповыми вкусами некоторых слоев русского буржуазного общества мотивы отнесения этого слабого произведения к творчеству великого поэта и почти полное отсутствие доказательств связи стиля этих виршей с пушкинской художественной системой. Вот это стихотворение.

Я слышал — в келии простой
Старик молитвою чудесной
Молился тихо предо мной:
«Отец людей, отец небесный!
Да имя вечное Твое
Святится нашими сердцами;
Да придет царствие Твое,

¹ «Изв. Отд. русского языка и словесности Имп. Академии наук», т. VI, кн. 3, СПб. 1901, стр. 184 и след.

² Дружеские письма графа М. М. Сперанского к П. Г. Масальскому, СПб. 1862. Приложение.

Как в небесах, так на земли¹.
 Да будет воля Твоя с нами*.
 Насущный хлеб нам ниспошли
 Свою** щедрою рукою;
 И как прощаем мы людей,
 Так нас, ничтожных пред Тобою,
 Прости, отец, своих детей!
 Не ввергни нас во искушение***,
 И от лукавого прельщения
 Избави нас!..»****
 Так он молился: свет лампы
 Мерцал впотьмах***** издалека;
 И сердце***** чаяло отрады
 От той молитвы старика.

Обращают на себя внимание несвойственная стилю Пушкина банальность и пустота эпитетов («в келии простой», «молитвою чудесной», «щедрою рукою», «ничтожных пред Тобою» и т. п.), несвязанность или немотивированность синтаксических конструкций («молился тихо *передо* мной», «как в небесах, так на земли», «так нас, ничтожных пред Тобою, Прости отец своих детей!»), фразеологические штампы, плеоназмы и несоответствия («молитвою чудесной молился», «отец людей»), повторения того же слова в той же форме в качестве рифмы («твоё — твоё») и др. под. Казалось бы, невозможность увидеть в этом наивно-религиозном упражнении неопытной музы пушкинский стиль очевиден.

Однако в лейпцигском издании «Новые стихотворения Пушкина и Шевченко»² (1859. «Русская библиотека», т. VIII, стр. 1—2) стихотворение «Я слышал в келии простой» было приписано А. С. Пушкину. Чириков в «Русском архиве» (1881, I, 214), ссылаясь на «два заграничных издания 1859 и 1861 г.», утверждал: «По стиху и манере, по всей вероятности, это стихотворение принадлежит Пушкину»³. Проф. Н. Сумцов в своих «Этюдах о Пушкине» («Русск. филол. вестник», 1894, № 4, стр. 159) доказывал, что «это замечательное стихотворение написано поэтом, вероятно, в конце жизни, может быть, в 1836 году, когда была написана молитва «Отцы пустынники»... Проф. Сумцов писал: «На мой взгляд, „Молитва“ — безусловно Пушкинское стихотворение... Эта „Молитва“, вероятно, написана одновременно с переложением известной молитвы Ефрема Сирина. В обеих молитвах („Я слышал” и „Отцы пустынники”) обнаруживаются сходные приемы поэтического творчества; обе

¹ Звездочками обозначены варианты отдельных слов и строк.

* Твоя да будет воля с нами; ** твоею; *** искушенья; **** Избави нас... Перед крестом; ***** чуть-чуть; ***** А сердце.

² Напечатано было: Шавченки.

³ Г. С. Чириков, Заметки на новое издание сочинений Пушкина. «Русский архив», 1881, т. I, стр. 213, Ср. П. И. Бартешев, Пушкин, М. 1881, стр. 125—126.

имеют в начале нечто вроде вступления, обе одинаково гармонируют с душевным настроением Пушкина. „Молитва” воспроизводит... излюбленный Пушкиным мотив о ночной лампаде и стоит в близкой связи с... подражанием Корану»¹.

Все эти заявления голословны и никаким анализом — ни стилистическим, ни идейно-тематическим — не подкреплены. К мнению проф. Н. Сумцова примкнул известный педагог В. Острогорский, который, посетив в 1898 году «Пушкинский уголок» (т. е. Михайловское и окрестности), изложил свои впечатления от этого посещения сначала на страницах журнала «Мир божий» (1898, сент.), а затем в отдельной публикации «Пушкинский уголок» (1899, М., 1 и 2-е изд.). В описании своего путешествия В. П. Острогорский сообщает, что в альбом покойной А. Н. Вульф, «сплошь составленный из стихотворений Пушкина» (уже напечатанных), вложен листочек с стихотворением «Молитва», однако без подписи Пушкина и без даты, когда оно написано. «Утверждать, — заявляет В. Острогорский, — что это стихотворение принадлежит непременно Пушкину, я, конечно, не могу; да и вовсе не утверждает этого и семья Вревских, но читал я его Е. И. Фок, тоже его не знавшей, и многим другим, и все говорят единогласно, что оно может принадлежать ему как по поэтической образной силе, сжатости и стиху, так и по своему характеру, совсем пушкинскому». Правда, во втором издании своего «Пушкинского уголка» В. Острогорский к перепечатке текста этого стихотворения присоединил такое неопределенно-противоречивое примечание: «Стих. „Отче наш” приписывается также и Ф. Глинке; в сборнике детских песен Г. Маренича оно напечатано с подписью архимандрита Антония; тем не менее мы решаемся привести его».

Обсуждение всех этих новостей в русских газетах за 1898 год было противоречиво. Однако многие газеты (например, «Одесские новости», 1898, № 4400, «Астраханский листок», 1898, № 204 и др.) с восторгом печатали известия о новом пополнении пушкинского стихотворного наследия. Проф. Сумцов обиделся, что новым «открытием» считается его давнее заключение о принадлежности Пушкину стихотворения «Молитва». В «Харьк. губернских ведомостях» (1898, № 239) он заявил: «В 1894 году на страницах «Рус. фил. вестника» (№ 4) я сделал разбор этого стихотворения и пришел к тому мнению, что «Молитва», несомненно, написана Пушкиным и принадлежит к числу весьма ценных его произведений».

В «Новом времени» за 1898 год (№ 8178) П. Драганов также высказался в защиту пушкинского авторства, при этом напомнил о мнении Г. Чирикова и привел прозаическое переложение «Отче наш» Л. Н. Толстого.

¹ Н. Сумцов, Этюды об А. С. Пушкине, Варшава, 1894, т. II, стр. 73—75.

Так как в прессе высказывались резкие возражения против приписывания этого стихотворения Пушкину, то проф. Сумцов еще раз в «Русских ведомостях» за 1899 год (№ 36) подтвердил, что, «основываясь на внутренней связи молитвы «Отче наш» со многими другими пушкинскими стихотворениями, он и ныне продолжает считать его пушкинским и по духу и по форме».

Легко заметить, что доказательства принадлежности Пушкину стихотворения «Я слышал...» носили почти исключительно субъективно-эстетический, субъективно-психологический и субъективно-идеологический характер. Они опирались главным образом на общие субъективные, иногда религиозно-философски окрашенные представления об эволюции пушкинского творчества, о цикле религиозно-лирических произведений Пушкина середины тридцатых годов (1834—1836 гг.). Конкретно-стилистического, объективно-исторического анализа этого стихотворения сравнительно со стилем других стихотворений Пушкина 30-х годов не давалось.

Любопытны такие возражения проф. Сумцова своим оппонентам (очевидно, библиографу С. Пономареву и публицисту А. Суворину): «П—в приводит переделку молитвы господней в сборнике духовных стихотворений могилевского архиепископа Анатолия в начале 50-х годов. Но это указание г. П—ва совсем неубедительно, так как указанное стихотворение имеет совершенно самостоятельный характер; нет в нем ни кельи, ни старика, ни лампы, т. е. всего того, что характерно для пушкинского стихотворения, что доказывает подлинность пушкинского переложения «Молитвы господней». Г. С—н и г. П—в в оценке пушкинского стихотворения исходят, очевидно, из совершенно ошибочного предположения о существовании какого-то пушкинского абсолюта, пушкинского совершенства, и потому требуют полной безукоризненности в рифмах и ударениях. Точка зрения совершенно ненаучная. Ф. Е. Корш в своем разборе окончания «Русалки» прекрасно выясняет, что нужно понимать под словами пушкинский стих, пушкинский язык и как осторожно нужно в научном отношении трактовать о стиле Пушкина»¹. Эта ссылка на работу акад. Корша, в которой зувевская подделка «Русалки» объявлялась подлинным произведением самого Пушкина, в высшей степени характерна.

Очень показательны, что стремление связать стихотворное переложение «Отче наш» с творчеством Пушкина и сочувственное отношение к упорной аргументации проф. Сумцова были особенно широко распространены в среде духовенства или в близких к ней социальных сферах. Так, свящ. Троицкий («Религиозный элемент в произведениях Пушкина», Киев, 1899, стр. 39—40) всецело присоединился к позиции проф. Сумцова

¹ Проф. Н. Сумцов, Пушкин. Исследования, Харьков, 1900, стр. 155.

в его «Этюдах о Пушкине». Г. Рождественский («Пушкин. Черты внутреннего облика», М. 1899, стр. 24—25, и журн. «Вера и церковь», 1899, V, стр. 851—852) пытался дополнить аргументацию проф. Сумцова в пользу пушкинского авторства своими соображениями — благочестивыми и стилистическими, в основном очень субъективного характера. Он был готов в стихотворении «Я слышал» видеть отрывок из задуманной Пушкиным поэмы с образом подвижника, старца. Г. Рождественский пользуется как средством атрибуции сопоставлением будто бы полюбившихся Пушкину выражений и слов. Но все эти сопоставления случайны, лишены индивидуального стилистического колорита, а иногда просто комичны. Вот — типичное в этом смысле рассуждение: «Представление *кельи* и *лампады* любимое у Пушкина... Что некоторые выражения молитвы господней часто «приходили ему на уста» видно, например, из стих. «Родриг»: Но твоя да будет воля... Ср. также: «Короля в уединении стал лукавый искушать». О прощении срв. «Обиды, песни — все прощаю, а мне пускай долги простят...» «Царствие небес» («Родриг»).

Но уже с 60-х годов раздавались голоса, отрицавшие возможность отнесения «Молитвы» (или «Я слышал») к творчеству Пушкина (так в издании Геннади «Стихотворения Пушкина, не вошедшие в последние собрания его сочинений», Берлин, 1861). П. А. Ефремов, как редактор сочинений Пушкина (СПб. 1881, т. V, стр. 540), заявил, что нет «никаких данных» связывать «Молитву» с именем Пушкина, но что «Молитва» «совсем напоминает Федора Глинку».

Особенно острый и напряженный характер полемика по поводу авторства этого стихотворения приняла в 1898—1899 годах в связи с появлением книжки В. Острогорского «Пушкинский уголок». Возбуждали сомнение эстетико-стилистические качества этого произведения. В заметке: «Разве это Пушкин?» А. С.—н (Суворин?) («Новое время», 1898, № 8179) подчеркивал два крайне неудачных стиха: «как на (в) небесах, так на земли» и «перед крестом так он молился». В том же «Новом времени» за 1899 год (№ 8201) А. Б. подверг подробному стилистическому анализу мнимо-«пушкинское» переложение «Отче наш». «Единственная погрешность против версификации — в том, что 5 и 7 строки рифмуются одним и тем же словом — «Твое». Но эта «вольность» имеет себе некоторое оправдание: при помощи ее получилась возможность передать слова молитвы почти буквально. В остальном версификация безукоризненна... «Прошение» молитвы: «и остави нам долги наши, яко же и мы оставляем должникам нашим» передано неудачно: «как прощаем мы людей» не передает мысли — прощать наших обидчиков; и стихи «так нас, ничтожных пред Тобою, прости, отец, своих детей» — шероховаты... Можно найти дефект и в самой композиции стихотворения. Картина такая: старик молится у себя в келии, не замечая присутствия свидетеля — поэта, который откуда-то «под-

слушивает» молитву. «Луч лампы мерцал впотьмах издалека»: «издалека» — надо полагать, для поэта, ибо старик молился «перед крестом», где, следует думать, горела и лампада. Я не умею представить себе эту картину: «келия простая» (маленькая комната) и «издалека» трудно совместно. Или поэт видел молящегося из другого помещения в открытую дверь кельи? Но «издалека» не были бы «слышны» слова молитвы. Далее: «старик», «келия», «крест», «лампада» — все это отнюдь не усиливает, а скорее ослабляет впечатление молитвы: она сильнее в устах грешника, еще сильнее — в устах гонимого, чем в устах праведника в тишине кельи (или, напр., младенца под диктовку няни). А главное, стихотворение производит такое впечатление, будто поэт умилен молитвой, которую слышит впервые («Отче наш!»). Сопоставьте это с стихотворением: «Отцы пустынноики и жены непорочны», — молитву «Господи, владыко живота моего» поэт, конечно, знает наизусть: она только чаще других ему „приходит на уста“».

Вместе с анализом и оценкой стилистических свойств и качеств стихотворного переложения молитвы «Отче наш» расширяется круг известий о возможных его авторах. В «Библиографической заметке» А. Ф. П. — «О стихотворном переложении молитвы «Отче наш» («Новое время», 1898, № 8185) указано имя кишиневского архиепископа Анатолия, как имя возможного автора. Вслед за этим в том же «Новом времени» (№ 8187) появилось сообщение, что в сборнике Маренича «Песни для школы, детские и народные, на один и на два голоса» (СПб. 1878, 2-е изд. 1881 г.) стихотворное переложение «Отче наш» приписывается архиепископу Анатолию (разночтения в тексте несущественны). Известный библиограф С. Пономарев в статье (С. П.—в: «Конечно, не Пушкин», «Новое время», 1898, № 8194) очень решительно выступает против авторства Пушкина, стремясь объединить и суммировать все отрицательные доводы:

«Никто из прежних редакторов (Плетнев, Анненков, Ефремов, Геннади, Гербель, Морозов и другие), — писал он, — никто из людей, понимающих поэзию, не приписывал Пушкину этого переложения. Разве Пушкин мог позволить себе рифмы — «твое» и «твое»? Разве он мог допустить неправильное ударение в стихе: «Да будет воля тво́я с нами»? А слова «келия», «старик» (т. е. монах), «лампада» ясно дают себя понять, что это монашеское изделие». Это последнее замечание очень наивно. В. В. Каллаш справедливо заметил по этому поводу: «Разве эти слова — монополия монахов? Тогда и «Ветку Палестины» за слова «свет лампы», «крест», «кивот» и проч. можно тоже считать монашеским изделием»¹. Далее С. П.—в (Пономарев)

¹ В. В. Каллаш, *Материалы и заметки по истории русской литературы*. «Изв. Отд. русск. яз. и слов. Импер. Акад. наук», 1901, т. VI, кн. 3, стр. 197, примечание 2.

указывает на то, что приписываемое Пушкину стихотворное переложение «Отче наш» печаталось неоднократно с разными вариантами в книге: «Вера, Надежда и Любовь»—А. А. М. М. (т. е. Анатолия, архиепископа Могилевского-Мстиславского). «В 1867 г. вышло уже пятое, дополненное издание той же книги, и в приложении к ней, на стр. 32, напечатано то же самое переложение, с новым вариантом в последнем стихе». С. П — в делает вывод, что автором стихотворения следует признать архиепископа Анатолия, писавшего много духовных стихотворений под псевдонимом Авдия Востокова (ср. также заметку П. А. Ефремова «Сорокалетняя новость» в газете «Русские ведомости», 1899, № 30). Тот же П. А. Ефремов в № 47 за 1899 год в той же газете «Русские ведомости», как бы заканчивая полемику об авторе «Молитвы», спрашивал: «При чем же тут Пушкин?» И, соглашаясь с С. Пономаревым, утверждавшим, что это стихотворение — плод поэтической деятельности архиепископа Анатолия, добавляет: «...даже «разбор по мотивам, по духу и по форме» должен бы был остановиться в недоумении перед началом и окончанием стихотворения: так, в начале говорится, что старик «молился так *передо мной*», а в конце: «*перед крестом* так он молился». Пушкин подобного неряшества не оставил нам даже в своих «черновых» набросках!»

А. С. Суворин, считая, что вопрос об авторстве Пушкина в отношении «Молитвы» решен в отрицательную сторону, подверг еще раз детальному анализу («Новое время», 1900, № 8591) стиль этого стихотворения: «Переложение «Отче наш» напоминает только самые слабые «лицейские стихи» Пушкина, а хорошие из них гораздо лучше этого переложения. Три начальных стиха и четыре с половиною конечных, т. е. треть всего стихотворения, даже темноваты. «Старик молился молитвою чудесной»: «молиться молитвою» — разве это хорошо? «В келии простой (?) молился тихо предо мной». Перед кем? В конце стихотворения: «перед крестом так он молился». В начале «передо мной» молился, в конце «перед крестом» молился — это и понять невозможно. «Свет лампы мерцал чуть-чуть издалека... А сердце чаяло отрады от той молитвы старика». Почему «издалека» мерцал «свет лампы» в «простой келии» («простой» не определяет кельи: эпитет только для рифмы, как келия для размера)? Келья — маленькая комната. Очевидно, «издалека» для рифмы «старика». Где был крест, где была лампа, где молился старик и где слушал его незнакомец? В этой декорации молитвы все сбивчиво до последней степени. Чье сердце «чаяло отрады», самого ли старика или того незнакомца, перед которым старик молился молитвой? Когда такие недоуменные вопросы возникают при чтении стихотворения, то лучше отложить его в сторону. Пушкин, конечно, абсолют в сравнении и не с таким переложителем. Возьмите самое переложение. «Отец людей», «прощаем мы людей» (вместо «долж-

ников»), «да имя вечное Твое святится сердцами», «да придет», «да будет воля Твоя с нами» (почему с нами: это не выражает подлинника, а только искажает его); «не ввергни нас во искушение и от лукавого прельщения избави нас» — все это ученически плохо и водянисто в сравнении с краткостью и выразительностью подлинника. Нет, «Отче наш» останется прекрасною молитвой, а переложение этой молитвы стихами останется плохим стихотворением».

Таким образом, в разборе А. С. Суворина субъективно-эстетические критерии стилистической оценки сочетаются с объективно-стилистическими указаниями невозможных в пушкинском языке стихотворных ошибок, непущинских фразеологических сочетаний и приемов сюжетной композиции.

В. В. Каллаш, найдя список этого стихотворения в бумагах Фета (правда, писанный не рукою Фета) с подписью «А. Фет» и доказав, что в сборниках архиепископа Анатолия помещались религиозные стихотворения разных авторов, в итоге своего обзора полемики по вопросу атрибуции стихотворного переложения «Молитвы» приходит к следующему выводу: «Это стихотворное переложение „Молитвы Господней“ не может принадлежать ни Пушкину, ни арх. Анатолию, а написано Фетом в ранние годы его литературной деятельности»¹. Этот вывод не обоснован никакими сопоставлениями со стилем ранних стихотворений Фета и представляется сомнительным. Но заключительные строки обзора Каллаша звучат искренне и исторически правдиво: в истории поисков автора стихотворения «Я слышал» «характерно все — и периодическое воскресание ни на чем не основанной легенды, ее исключительная живучесть, и самая возможность неоднократных открытий «сорокалетних новостей», и самовнушение исследователей, принявших ни с того ни с сего плохое юношеское стихотворение начинающего поэта за венец зрелого творчества Пушкина, уверивших себя в этом и пытавшихся уверить в этом и других...»². К такому результату и приводят нередко субъективно-идеологические, субъективно-психологические и субъективно-эстетические мотивы и методы атрибуции.

П. А. Ефремов в своих статьях «Мнимый Пушкин» писал о переложении молитвы «Отче наш», что сначала он склонен был приписывать его авторство Ф. Глинке, но затем стал склоняться к признанию его творцом Фета. «...Нашлось письмо А. А. Фета, который писал, что это переложение ему «не удалось», и приложил еще новое свое «переложение», тоже не удавшееся»³. Но — это уже новая проблема, новая задача,

¹ В. В. Каллаш, *Материалы и заметки по истории русской литературы*. «Изв. Отд. русск. яз. и слов. Импер. Акад. наук», 1901, т. IV, кн. 3, стр. 205.

² Там же, стр. 205—206.

³ П. Ефремов, *Мнимый Пушкин*, стр. 12.

требуемая для своего решения тщательных изысканий и точных историко-документальных указаний.

Эта иллюстрация, воспроизводящая сложный социально-дифференцированный процесс образования и распространения легенды о пушкинском авторстве в отношении стихотворения «Отче наш», показывает, как тесно связаны с узкой психоидеологией среды и ее эстетическими вкусами мотивы бытовой атрибуции и как часто на поводе у них оказывались приемы научного исследования проблемы авторства.

3

В. Брюсов считал «поворотным пунктом в пушкиноведении» 1899 год — столетний юбилей со дня рождения поэта. Тогда, по его словам, «выяснилось, что очень многое, написанное Пушкиным, еще не опубликовано; что текст всего имеющегося в печати не только не авторитетен, но почти сплошь грубо искажен, и нередко искажен злостно, так что подменены самые мысли поэта»¹.

Однако новые неисправности в издании пушкинских произведений, также вызванные субъективными побуждениями и субъективными соображениями издателей и исследователей, значительно увеличивали количество мнимопушкинских текстов. Показательно, что и М. Горький в своей «Истории русской литературы», пользуясь берлинским изданием «Стихотворений А. С. Пушкина, не вошедших в последнее собрание его сочинений» (изд. Р. Вагнера, Берлин, 1861), цитирует как пушкинские явно не принадлежащие великому поэту эпиграммы². Например:

В Р[оссии] нет закона:
В Р[оссии] столб стоит,
К столбу закон прибит,
А на столбе корона.

С ложно приписываемыми Пушкину чужими произведениями соприкоснулись искаженные тексты действительно пушкинских сочинений.

Своеобразная и очень значительная область фальсификаций пушкинских сочинений связана с разработкой приемов и принципов воспроизведения текста черновых рукописей Пушкина. Эти рукописи, по словам Н. О. Лернера, «не только сохранили множество рассеянных там и сям блесков пушкинского вдохновения, но имеют высокое научное значение, как материал для

¹ Валерий Брюсов, Пушкиноведение в 1922 и 1923 (январь — май) году, «Печать и революция», 1923, книга пятая, стр. 66.

² М. Горький, История русской литературы, Гослитиздат, М. 1939, стр. 95.

словаря и грамматики пушкинского языка»¹. Тем важнее и необходимее было вынести из хранилищ «на свет» эти пушкинские замыслы и опыты. Но тут возник вопрос, как «извлечь» из этих черновых набросков, или «брульонов», по старинному выражению, пушкинские стихи. Уже проф. И. А. Шляпкин в книге «Из неизданных бумаг А. С. Пушкина» (СПб. 1903) предложил опыты транскрипции рукописей Пушкина и «дал целый ряд набросков, которые П. Е. Щеголев остроумно и верно назвал «ненаписанными стихотворениями А. С. Пушкина» («Историч. вестник», 1904, январь, стр. 263—274). Выступили своеобразные приемы субъективной интерпретации и даже композиции пушкинских замыслов, «состоящие в „извлечении“ исследователем из черновика кажущихся ему „подходящими“ стихов, слов и выражений и комбинировании из них белого текста, который Пушкин не написал, но который кажется исследователю вполне пушкинским. «Соблазн немалый, — комментирует Н. О. Лернер — „открыть“ стихи Пушкина, найти „новое“, обогатить собрание произведений Пушкина, и, не в силах воспротивиться этому соблазну, редактор начинает самовластно распоряжаться недоконченной работой Пушкина, отделявая ее, оставляя одно, отбрасывая другое и иногда прибавляя от себя третье. Так именно передавал или, вернее, переделывал стихи Пушкина проф. Шляпкин»².

По этому же пути пошли сначала редакторы прежнего академического издания сочинений Пушкина. «Извлечения из комбинации зачеркнутого» приводили к сочинению стихов — иногда, хотя и не всегда, более или менее удачных, но, во всяком случае, не пушкинских. Н. О. Лернер в своих «Замечаниях о тексте II тома академического издания сочинений Пушкина» приводит такой очень характерный пример «реконструкции» или «извлечения» стихотворения из пушкинской рукописи.

Вот как «извлечено» стихотворение, «переданное, по мнению редактора (примеч., стр. 84—85), так, «как оно складывалось у Пушкина». У Пушкина «складывалось» — приводится транскрипция — следующее:

Лауса, я люблю твой (смелый) (разговор) смелый
 (вольный) (взор) взор (разговор).
 (Немые вызывы) твои (неу...вл...) (твой) жар
 Жар откровенного желанья
 (И своенравные) И непрерывные (живые) (частые) лобзанья
 (И страсти полный) (пылкий) (жизни) (разговор).

«Теперь извлечем», говорит исследователь, и вот что «извлекается»:

¹ Н. О. Лернер, Замечания о тексте II тома академического издания сочинений Пушкина. «Журн. мин. народн. просвещения», 1908, декабрь, СПб., стр. 432.

² Там же, стр. 433.

«Лаиса, я люблю твой смелый взор,
Жар откровенного желанья
И непрерывные лобзанья
(И страсти пылкий разговор)».

«Почему, например, — спрашивает Н. О. Лернер, — из двух равно зачеркнутых слов — «полный» и «пылкий» г. Якушкин избрал именно второе? «Страсти полный разговор» гораздо складнее и понятнее, чем «страсти пылкий разговор»; к тому же первоначально эти слова были соединены у Пушкина. Но и все «извлечение» их недурно!»¹

Таким образом, первое академическое его издание сочинений Пушкина «с излишней полнотой и щедростью украшено ненаписанными стихами»².

При переиздании уже давно известных и изданных еще при жизни Пушкина произведений возникали разнообразные искажения, изменения и преобразования.

Сопоставляя разноречия, разночтения, а также нередко меняющие смысл различия пунктуации в разных изданиях сочинений Пушкина, В. И. Чернышев в статье «Пушкин и его издатель-редакторы» пришел к следующему выводу: «Настоящего неисправленного, т. е. неиспорченного, Пушкина русская наука и русское общество еще только ждет, но не имеет»³. Одной из тенденций улучшения пушкинского текста было стремление к «подновлению» языка и стиля. «Редакторы изданий Пушкина, — писал В. И. Чернышев, — никак не хотели допустить, чтобы читатель находил у него такие простонародные слова, как *разуздывать, достальное, выдет, мочным, зачали, по́мочь, встали изо стола, обробелый, посереда* — и эти слова исчезали из пушкинских текстов.

Издателям не нравились слова слишком архаичные или своенравно образованные, как *укратил, провождающего, баснь, незапным* (одно из любимых пушкинских слов), *безоруженного, костливый, диравые* — и эти слова снова постигала та же судьба»⁴.

Вместе с тем резкие нарушения композиции произведения и отклонения от заданного смыслового и синтаксического движения в динамическом развитии художественного целого возникали и вследствие произвольных изменений пунктуации. В этом отношении особенно показателен пример из истории текста пушкинской повести «Метель», приведенный В. И. Чернышевым. В первом издании «Повестей Белкина» (1831) в числе «погрешностей» указаны изменения в постановке знаков пре-

¹ Н. О. Лернер, Замечания о тексте II тома академического издания сочинений Пушкина; «ЖМНП», 1908, декабрь, стр. 439—440.

² Там же, стр. 444.

³ В. И. Чернышев, Пушкин и его издатель-редакторы. «ЖМНП», 1909, сентябрь, стр. 83.

⁴ Там же, стр. 77.

пинания на стр. 68. Если сделать полные сопоставления текстов — ошибочного и исправленного, то получатся такие параллели:

Обычный текст:

«.....Добрая, милая Марья Гавриловна! не старайтесь лишить меня последнего утешения: мысль, что вы бы согласились сделать мое счастье, если бы...» — «Молчите, ради бога, молчите. Вы терзаете меня». — «Да, я знаю, я чувствую, что вы были бы моею, но я — несчастнейшее создание... я женат!»

Исправленный текст:

«.....Добрая, милая Марья Гавриловна! не старайтесь лишить меня последнего утешения: мысль, что вы бы согласились сделать мое счастье, если бы... молчите, ради бога, молчите. Вы терзаете меня. Да, я знаю, я чувствую, что вы были бы моею, но я — несчастнейшее создание... я женат!»

«Таким образом, — пишет В. И. Чернышев, — в исправленном тексте весь выписанный отрывок является непрерывной речью одного Бурмина, который объясняется в любви Марье Гавриловне. Фразы: «молчите, ради бога, молчите, вы терзаете меня», — говорит не она, а он, умоляя не возражать ему; она только что... сказала, что между ними непреодолимая преграда, и она никогда не могла бы быть его женою. Это заявление Бурмин, очевидно, объяснял скромностью или кокетством и в своей уверенности во взаимности не предполагал невозможности брака. Говорить о терзаниях Марье Гавриловне едва ли и уместно, так как в обращении и разговоре она держится в роли кокетливой и выдержанной женщины, вызывающей объяснение, но отнюдь не обнаруживающей собственного чувства, которое можно еще назвать симпатией, расположением, но никак не страстью. Вся предыдущая характеристика личности Марьи Гавриловны и ее отношений к Бурмину такова, что бурный перерыв речи объясняющегося в любви молодого человека к ней совсем нейдет. Она только и ждала, только и хотела его объяснений, и во всем разговоре дает только соответственные реплики. Когда до нее доходит дело, когда она заинтересовывается объяснением, то она просит говорить, а не молчать: «...Продолжайте, я расскажу после... но продолжайте, сделайте милость»¹.

В дополнение ко всему этому возник вопрос о правильных и неудачных конъектурах.

Валерий Брюсов горячо и неуклонно настаивал на праве редактора пушкинских произведений, особенно тех, которые сохранялись в рукописях, в черновых набросках, широко прибе-

¹ В. И. Чернышев, Поправки к Пушкину. Неисправленные опечатки в «Разговоре книгопродавца с поэтом», «Евгении Онегине», «Повестях Белкина». «Пушкин и его современники», 1908, вып. VIII.

гать к конъектурам, к догадкам, к поэтическому «сотворчеству». «Существо дела таково, что оно иначе выполнено быть не может, как при известной доле творческого содействия редактора. Рукописи Пушкина (да и многие первоначальные тексты его произведений) дошли до нас в таком состоянии, что мы или должны отказаться от печатания чуть ли не двух третей из всего написанного Пушкиным, или неизбежно печатать иное слово, иной стих, иную редакцию — по догадке. Насколько удачны будут эти догадки, зависит от того, насколько редактор вообще знаком с Пушкиным и понимает его и насколько «редактор» в то же время «поэт». Одни вправе позволить себе большую смелость в этом отношении, другим правильнее быть осторожными, но без «догадок» не обойдется никто»¹.

Как известно, такие догадки и реконструкции пушкинского текста, принадлежащие самому В. Я. Брюсову, были далеко не всегда удачны. Но вопрос о конъектурах пушкинского текста далеко выходит за пределы проблемы авторства в свете теории и истории литературных стилей.

Само собой разумеется, что от полноты и правильности текста несомненно пушкинских сочинений зависела сила и убедительность атрибуции тех литературных произведений, относительно которых существовали догадки о возможности связывать их с творчеством Пушкина. Однако теория и методика атрибуции литературных текстов (в том числе и пушкинских текстов) до 20—30-х годов XX века сравнительно мало подвигалась вперед.

Рецензируя «Сборник Пушкинского дома» (1922, Пг., Гос. изд-во), В. Брюсов писал о работе Н. В. Измайлова, в которой подвергалась анализу и исследованию поступившая в Пушкинский дом тетрадь лицейских стихотворений:

«В тетради 197 мелких стихотворений, преимущественно эпиграмм, в том числе — ряд Пушкина. Многие стихи ни в каких других источниках не сохранились. К сожалению, все стихи без подписи, и определить, есть ли между новыми стихотворениями пушкинские, — очень трудно. Автор предполагает авторство Пушкина в нескольких случаях, но без достаточных оснований. Ссылка, что в письмах Пушкина встречаются сходные выражения, конечно, ничего не доказывает (напр., по отношению к эпиграмме „На разбор Россияды“ скорее говорит о противном).

...Тетрадь должна быть обследована и изучена вновь. Отметим, что в нее вошла одна политическая эпиграмма „Двум А. П.“, т. е. „двум Александрам Павловичам“. Вряд ли

¹ Валерий Брюсов, По поводу одной критики (М. Л. Гофмана), «Печать и революция», 1922, книга вторая (пятая), стр. 151. Ср. тут же замечание о том, что редактор обязан ясно указать (в примечаниях или условными знаками), какой именно текст дается, так чтобы читатель не вводился в заблуждение (стр. 156).

она — Пушкина, но присутствие ее среди стихов лицейстов первого выпуска — характерно»¹. Необходимо заметить, что именно эта эпиграмма ныне вводится в собрание сочинений Пушкина, правда, в раздел «Dubia».

М. Л. Гофман заявлял: «До сих пор у нас нет ни канонического текста, ни полного собрания сочинений Пушкина. Более того: при современном состоянии пушкиноведения и не предвидится появление такого издания сочинений Пушкина, и даже самая возможность его ставится под вопрос»². Гофман считал необходимым доказывать, что редактор сочинений Пушкина «вполне и безусловно должен отказаться от всякого переделывания и искажения созданий Пушкина, от всякого совмещения с Пушкиным авторства»³. Он утверждал, что в «большей или меньшей мере, но все редакторы повинны в... смешении, склеивании различных редакций» пушкинских произведений⁴. Особенно он подчеркивал полное неблагополучие, редакторский произвол «при печатании так называемых незаконченных стихотворений, отрывков, черновых набросков и проч.»⁵. «Мало того, что редакторы за Пушкина выбирают из зачеркнутых слов и вариантов те слова и варианты, которые им больше нравятся; мало того, что они по своему усмотрению расставляют пушкинские слова и komponуют из его отдельных слов, из его творческого материала свое произведение: редакторы из одного пушкинского стиха с зачеркнутыми вариантами образуют два стиха (и более). Так двестише — Молва играя очернила Мои начальные лета — превращается в стихи:

Молва играя очернила,
Меня не раз не пощадила
Мои начальные лета etc.

И таких примеров можно привести множество»⁶. М. Л. Гофман призывал к «очищению Пушкина», «освобождению его подлинного текста от текста апокрифического», но самые его рассуждения о признаках авторства Пушкина очень субъективны, поверхностны, а часто и прямо ошибочны. Впрочем, и тут встречаются здравые и полезные замечания. Например: «Не всегда говорит об авторстве Пушкина и факт появления в печати произведения с его именем: в десятых годах подписывался А. Пушкин также и А. М. Пушкин, двоюродный дядя поэта, а в двадцатых и тридцатых годах различные песенни-

¹ Валерий Брюсов, Пушкиноведение в 1922 и 1923 (январь — май) году, «Печать и революция», 1923, книга пятая, стр. 73.

² М. Л. Гофман, Пушкин. Первая глава науки о Пушкине, изд. «Атенеи», Петербург, 1922, стр. 48—49.

³ Там же, стр. 56.

⁴ Там же, стр. 82.

⁵ Там же, стр. 93.

⁶ Там же, стр. 95.

ки и другие малоавторитетные издания (в которые Пушкин не мог давать и не давал своих стихотворений) не только смешивали В. Л. Пушкина с А. С. Пушкиным, но, для придания заманчивости своему сборнику, спекулировали именами Пушкина, Баратынского и Дельвига. И потому, когда мы встречаем в каких-нибудь «Листках граций» среди сомнительного материала и всякого рода перепечаток четверостишие с подписью Пушкина:

Всегда так будет как бывало,
Таков издревле белый свет:
Ученых много, умных мало,
Знакомых тьма, а друга нет, —

мы высказываем сомнение в принадлежности Пушкину этого четверостишия...»¹. Как известно, это сомнение подтвердилось: четверостишие это оказалось продуктом творчества Б. М. Федорова.

4

В своем обзоре «современных проблем историко-литературного изучения» творчества Пушкина² Б. В. Томашевский признал вопрос о принадлежности Пушкину тех или иных произведений — «большим местом пушкинских изданий». По мнению Б. В. Томашевского, глубокий общественно-исторический интерес к литературной деятельности великого национального поэта порождает «несколько наивное — но психологически неизбежное — требование полноты изданий Пушкина», вызывает «поиски новых, неизданных произведений Пушкина, жажду по «неизданному Пушкине». На этой почве расцветает «методологическая нестрогость в приписывании Пушкину различных произведений. Если таким заманчивым является найти новую строку Пушкина, то как устоять против соблазна переоценивать аргументы в пользу принадлежности Пушкину того или иного произведения, как устоять против гипноза хотя бы и слабой аргументации, если в центре аргументации — имя Пушкина. Кроме того — при наличии спроса является и недобросовестное предложение. Жажда по произведениям Пушкина порождает мистификацию — сознательный обман»³.

Б. В. Томашевский пытался в очень беглом обзоре перечислить все основные источники «мнимого Пушкина».

1. «Пушкин имел неосторожность копировать чужие произведения. И вот, напр., у Анненкова мы находим „Первые мысли стихотворения, обращенного к Александру I“ („Где тот,

¹ М. Л. Гофман, Пушкин, стр. 128—129.

² Б. Томашевский, Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения, Л. 1925.

³ Там же, стр. 51.

перед кем гроза не смела”), оказывающиеся стихами Жуковского. Якушкин, копируя бумаги Пушкина, выписывает оттуда копию размышлений Жуковского (авторство которого было своевременно отмечено в печати), и вот через 40 лет эту копию публикуют как „скрижаль Пушкина“ (имеется в виду аберрация М. О. Гершензона в книге „Мудрость Пушкина“ — В. В.).

2. Другой источник — это неавторитетные списки, сделанные лицами, подобными герою Гоголя [из „Записок сумасшедшего“] и наивно подправленные подписью Пушкина.

3. Третий источник — это неблагоприятные догадки исследователей, выдающих „пушкинский стиль“ там, где его нет.

4. Четвертый источник — мистификация, вроде известных мистификаций Грена, долго пользовавшихся авторитетом издателей Пушкина»¹.

На самом же деле источников мнимопушкинских сочинений, как уже было показано, гораздо больше. Так, бывали подделки, вызванные коммерческими соображениями. Проф. П. Н. Берков в своей статье «Из материалов Пушкинского юбилея 1899 года»² отмечал «исключительную изобретательность различных предпринимателей, поспешивших использовать пушкинский юбилей в целях эксплуатации населения, в целях беззастенчивой наживы.

Началось это с появления всяких поддельных, якобы пушкинских, рукописей и рисунков („Петербургский Листок“, 1899, №№ 34 и 127), „ненапечатанных автографов поэта“ („Иной бессмертия желает...“, „Восточный вестник“, 1899, № 42), приписывавшихся ему эпитаграмм („Сын отечества“ и т. д.)».

Вопросы атрибуции применительно к изучению творчества Пушкина еще более осложняются специфическими культурно-историческими причинами. Об этом Б. В. Томашевский писал так: «Надо сказать, что в условиях творчества Пушкина были обстоятельства, оправдывающие поиски и конъектуры. Многие Пушкин печатал без подписи или под неясным псевдонимом (по подсчетам М. А. Цявловского — таких произведений, напечатанных без подписи или под звездочками, или под буквами, не вызывающими мысли об авторе, свыше 70). Вскрыть принадлежность этих произведений Пушкину — трудная задача, являющаяся большой заслугой исследователя. Естественно, что исследователь иногда переходит границы осторожности. Отсюда — естественная реакция — заподозривание пушкинских произведений в том, что они ему не принадлежат. Есть целый ряд произведений, отвергнутых издателями без особенных

¹ Б. Томашевский, Пушкин, стр. 52.

² «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», изд. АН СССР, вып. 3, М. — Л., 1937, стр. 409.

мотивов (мотивом являлось категорическое суждение Ефремова, который во многих случаях, кроме категоричности, ничего более в свои суждения не вкладывал)»¹. Достаточно сослаться на попытки вывести за рамки пушкинского творчества стихотворения «Романс», «Любви, надежды...» (Чадаеву)².

По этим соображениям Б. В. Томашевский выдвигает такой тезис: «Одной из ближайших задач исследователей пушкинского текста является перепроверка всех оснований, по которым Пушкину приписывается то или иное произведение, и разделение их на несомненные и сомнительные. Совершенно необходимо выделить сомнительные произведения в особый класс, так как нельзя требовать от лиц, работающих над текстами Пушкина, чтобы они, каждый за свой риск и страх, прodelывали всю работу по проверке принадлежности Пушкину того или иного произведения, и издатель обязан предупредить читателя о несовершенной убежденности своей в принадлежности данного произведения Пушкину»³.

Эта работа с исчерпывающей полнотой еще до сих пор не осуществлена.

История текстологии присоединила к фонду «мнимого Пушкина» еще несколько сфер и источников иллюзий «подлинности» пушкинского текста. Проф. С. М. Бонди писал в предисловии к своей книге «Новые страницы Пушкина»: «Надо сказать, что самые методы чтения, расшифровки рукописного чернового текста сейчас значительно отличаются от тех, что применялись раньше. Если долгое время издатели текста Пушкина считали себя вправе обращаться с ним довольно свободно — отсекать растрепанные концы черновика, приглаживать недоработанный текст и т. д., если затем, в качестве реакции, явился строгий документализм, буквализм, когда редактор не позволял себе никаких догадок, никаких конъектур, — что давало в результате часто совершенно непонятный, бессмысленный набор слов в транскрипции, «точно воспроизводящей рукопись» (см. интересные рассуждения по этому поводу у Б. Томашевского, «Писатель и книга», Л. 1928, а также в его же книге «Пушкин», Л. 1925), — то теперь мы наблюдаем как бы возвращение к первой стадии, к критическому, а не буквальному чтению и воспроизведению, мы видим восстановление прав конъектуры (исправления текста по догадке)»⁴. «Теперь пушкинист-текстолог должен руководствоваться убеждением, что почти не существует „отрывочных набросков“, „записей мелькнувшей у поэта мысли“, несвязных обрывков, какими богаты были старые публикации пушкинского текста, все эти обрывки

¹ Б. Томашевский, Пушкин, стр. 52—53.

² См. М. Л. Гофман, Пушкин. Первая глава науки о Пушкине; его же: «Пушкин и Рылеев». Сб. «Недра», 1925, кн. 6.

³ Б. Томашевский, Пушкин, стр. 54.

⁴ С. М. Бонди, Новые страницы Пушкина, М. 1913, стр. 4.

в рукописях являются лишь неполной записью каких-то достаточно связных замыслов, в свете которых они и приобретают свой ясный хотя бы и не законченный смысл»¹. Задача текстолога — реконструкция этого смысла. «Сейчас текстолог, даже прочтя все отдельные слова черновика, не может считать его вполне прочитанным, если он не понял смысла и значения в общей связи целого всех вариантов, всех слов и обрывков слов. Просто прочесть — мало, надо понять, истолковать прочитанное»². Само собой разумеется, что процесс понимания в этом направлении не лишен очень значительной доли субъективизма. Поиски «ключа к последовательности работы поэта» на той или иной рукописи также нередко приобретают очень субъективную направленность. «Дело в том, что, читая рукопись в той последовательности, в какой она писалась, мы как бы ступаем по следам творившего поэта, двигаемся по течению его мыслей и, таким образом, до некоторой (правда, несоизмеримо малой!) степени наталкиваемся на те же ассоциации, которые возникали у поэта. Конечно, нам не придет в голову именно тот самый эпитет, то самое слово, которое пришло в голову на этом месте Пушкину»³.

«Чтобы успешно выполнить все эти задачи, текстолог-пушкинист должен прежде всего хорошо знать *весь* пушкинский текст, понимать и чувствовать его стиль, должен быть совершенно в курсе тех тем, которым посвящена разбираемая работа поэта, наконец, должен хорошо знать механику русского классического стиха, приемы и правила, которым следовал в своем стихосложении Пушкин»⁴. Всякому очевидно, что всеми этими качествами и достижениями еще не вполне располагает современное пушкиноведение. Поэтому реконструкция как отдельных «отрывков», так и композиции целых пушкинских произведений иногда бывает произвольной и гадательной.

В статье «Неосуществленное послание Пушкина к "Зеленой Лампе"» С. М. Бонди, пропагандируя „новую манеру“ чтения пушкинских черновиков, предупреждал: «Возможны, конечно, и даже неизбежны, отдельные ошибки чтения, трудности расшифровки отдельных слов, но в общем нет сомнения, что ключ к правильному чтению и пониманию рукописей Пушкина, даже самых запутанных, — у нас есть. Это дает смелость текстологу в иных случаях пытаться идти несколько дальше простого чтения и воспроизведения написанного Пушкиным в данном месте текста и браться за задачи более трудные»⁵. К числу

¹ С. М. Бонди, Новые страницы Пушкина, М. 1913, стр. 4—5.

² Там же, стр. 5.

³ Там же, стр. 6.

⁴ Там же.

⁵ «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», изд. АН СССР, вып. 1, —Л. 1936, стр. 35—36.

таких задач относится «реставрация» или «реконструкция», например, пушкинского послания к «Зеленой Лампе» из трех отдельных частей: чернового начала, тринадцати стихов беловика и чернового продолжения и конца послания. Уже заранее С. М. Бонди очевидно, что «здесь мы не получим подлинного пушкинского текста послания в ранней его редакции — а только гипотетическую модель его. Полученный текст сам своими качествами должен показать, правильно ли воспроизведен пушкинский замысел или сделана критическая и текстологическая бестактность, соединены несоединимые куски»¹. С. М. Бонди задает сам себе риторический вопрос: «К чему пытаться из обломков, оставленных Пушкиным, возводить на свой риск и страх целое здание, не зная ни точного плана, ни общего вида его?» Но тут же заявляет, что делать это «можно и нужно», так как «целое для нас, конечно, важнее и нужнее отдельных обломков». Впрочем, по мнению С. М. Бонди, «такая „реставрация“, „реконструкция“ пушкинского текста и не претендует на то, чтобы стоять в ряду с текстами, подлинность которых бесспорна. Она, естественно, не войдет на равных правах с остальными в собрание сочинений Пушкина»². Итак, наряду с подлинными произведениями Пушкина появляются «гипотетические модели» воображаемых его сочинений. Так, в результате реконструкции, произведенной С. М. Бонди, «текст получился не вполне гладкий, иные переходы слишком резкие, видны швы, связывающие отдельные куски. Но этот текст и не выдается за подлинный пушкинский. Можно сказать лишь, что в таком приблизительно виде стихотворение могло существовать как целое, большое послание»³.

Подобные реконструкции и комбинации пушкинских произведений из отдельных отрывков производились и Б. В. Томашевским (напр., стихотворение «Таврида»).

Впрочем, изменения и в структуре и в смысле произведений Пушкина могут происходить не только от соединения разных замыслов (или вернее — набросков разных замыслов) в одно целое, но и в результате расслоения, разделения одного замысла на разные куски или разные отрывки. В этом отношении очень показательны разногласия пушкинистов-текстологов (С. М. Бонди — Т. Г. Цявловской и Б. В. Томашевского) по вопросу, являются ли пушкинские незаконченные стихи «Опять увенчаны мы славой» и «Восстань, о Греция, восстань» разными стихотворениями или частями единого цельного произведения⁴.

¹ «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», изд. АН СССР, вып. 1, М.—Л. 1936, стр. 46.

² Там же, стр. 46—47.

³ Там же, стр. 49.

⁴ См. статью Б. И. Бурсова «Текстология и идеология». «Новый мир», 1960, № 8, стр. 118—122.

Естественно, что все углубляющееся исследование пушкинских текстов выдвигало проблемы атрибуции, относящиеся к отрывкам, эпиграфам, даже отдельным строкам, которые, по свидетельству современников, были продуктом пушкинского творчества. Но объективному разрешению этих проблем сильно мешало и мешает недостаточное знание и понимание системы пушкинского стиля в его развитии и в его соотношениях и взаимодействиях со стилями современных Пушкину писателей.

Ведь определение автора анонимного сочинения — по близости или сходству мыслей — без анализа стилистических соответствий, совпадений или внутреннего единообразия в формах их выражения по большей части бывает случайным, гадательным, а очень часто в конце концов ошибочным. Примеров из истории пушкиноведения можно указать неограниченное количество. Так, Н. О. Лернер заинтересовался вслед за В. Е. Якушкиным первоисточником пушкинского эпиграфа к третьей главе «Арапа Петра Великого»

... Как облака на небе,
Так мысли в нас меняют легкий образ:
Что любим днесь, то завтра ненавидим...

Понски автора этих стихов не привели ни В. Е. Якушкина¹, ни Н. О. Лернера к очевидному и бесспорно положительному результату. Н. О. Лернеру ничего не оставалось, как приписать их самому автору «Арапа Петра Великого»². «Есть основания, — писал он, — считать их принадлежащими самому Пушкину. Подобная мысль была им выражена в «Борисе Годунове»:

...Только утолим
Сердечный глад мгновенным обладаньем.
Уж, охладев, скучаем и томимся.

Пушкин мог взять эпиграфом и свои собственные стихи. Ближайший пример — четверостишие из «Руслана и Людмилы», поставленное им в начале 4-й главы «Арапа Петра Великого». И по мысли и по форме эти величавые три стиха достойны Пушкина».

Предположение Н. О. Лернера, лишённое всякого историко-филологического обоснования, было окончательно сдано в архив литературоведческих ошибок лишь после того, как проф. Ю. Г. Оксман нашел в «Мнемозине» (1824, I, стр. 94), в «Отрывке

¹ «Русская старина», 1884, XI, стр. 335. См. издание сочинений А. С. Пушкина под редакцией В. Е. Якушкина, т. V, стр. 525—526.

² Пушкин. Изд. Брокгауз и Ефрон, под редакцией С. А. Венгерова, т. VI, Петроград, 1915, стр. 180—181. Ср. также: Н. О. Лернер, Заметки о Пушкине. «Пушкин и его современники», вып. XVI, 1913, гл. X: «Два эпиграфа к «Арапу Петра Великого», стр. 53—56.

из путешествия по Германии» В. К. Кюхельбекера эти стихи с указанием на то, что это цитата из кюхельбекеровской трагедии «Аргивяне» (действ. III, явл. 3).

...Как облака на небе,
Так мысли в нас меняют легкий образ:
Мы любим, и чрез час мы ненавидим;
Что славим днесь, заутра проклинаем!¹

Пушкин, точно воспроизведя первые две строчки этого четверостишия, перефразировал остальные две и слил их в одну (ср. способ цитации стихов из «Станции» кн. П. Вяземского в эпиграфе к «Станционному зрителю»). Трагедия Кюхельбекера «Аргивяне» очень интересовала Пушкина (см. ссылку на нее в пушкинских заметках к «Борису Годунову»).

Вообще в решении вопроса авторства наблюдается глубокая качественная разница между исследователями древнерусской литературы и литературоведами, занимающимися изучением творчества писателей новой эпохи (XVIII—XX вв.). Например, по отношению к крупнейшим писателям XIX века, к представителям русской классической литературы применяется, как правило, афоризм, что каждая строка великого человека замечательна для потомства. Поэтому возрастает тенденция включать в полное собрание сочинений крупных писателей все написанные или той или иной степенью достоверности приписанные им строки. Вот — иллюстрация. В полное собрание сочинений Пушкина начиная с 1915 года до второй половины 30-х годов вводились и даже в виде самостоятельной пьесы, в виде особого «опуса», начальные четыре стиха из сказки Ершова «Конек-Горбунок»:

За горами, за лесами,
За широкими морями,
Против неба, на земле,
Жил старик в одном селе².

Впервые это было сделано Н. О. Лернером в издании С. А. Венгера. Первоначально в своих «Заметках о Пушкине» («Пушкин и его современники», вып. XVI, гл. VIII. Начало сказки «Конек-Горбунок», стр. 26—27, Отд. отд.) Н. О. Лернер писал: «Эти четыре стиха, которыми начинается знаменитая сказка П. П. Ершова «Конек-Горбунок», — «по свидетельству г-на Смирдина, принадлежат Пушкину»³. Свидетельству Смирдина нельзя верить. Этот честный и благородный издатель не только довольно близко знал Пушкина и вообще вращался в том литера-

¹ Ю. О., Мнимые строки Пушкина. «Атеней. Историко-литературный вестник», изд. «Атеней», 1924, кн. I—II, стр. 164—166.

² См., напр., А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в шести томах, т. 2. Стихотворения 1826—1836 гг. Редакция М. А. Цявловского, М.—Л. 1930, стр. 259. Ср. то же, изд. 3-е, 1935, стр. 222.

³ «Материалы для биографии Пушкина», изд. 1855, стр. 166, примечание.

турном кругу, центром которого был Пушкин, но и издавал «Библиотеку для чтения», где в 1834 г. (т. III) был помещен отрывок из сказки, и тогда же выпустил всю сказку отдельным изданием...

Это было, вероятно, в 1834 году. Действительно, в сентябре 1834 года Пушкин написал свою последнюю сказку — «Сказку о золотом петушке», и больше к «этому роду сочинений» не вернулся. Самые стихи, которыми начинается сказка, набросаны, надо думать, немного ранее этого времени, в том же году¹. Особенно укрепило уверенность многих в принадлежности первых четырех стихов «Конька-Горбунка» Пушкину примечание П. В. Анненкова, который тоже со слов Смирдина сообщал, что эти четыре стиха принадлежат Пушкину, «удостоившему тщательного пересмотра» сказку Ершова². Проф. М. К. Азадовский справедливо заметил: «Из сообщения Смирдина в передаче П. В. Анненкова, в сущности, не ясно, что было в действительности сделано Пушкиным: написал ли он вообще заново все четыре стиха или только дал новую редакцию, сохранив в основном ершовские слова и отдельные фразы. Ведь у Ершова было же какое-то начало, когда он принес или послал свою сказку Пушкину»³.

Таким образом, в крайнем случае эти четыре стиха можно объявить продуктом творчества двух писателей — Ершова и Пушкина. Вместе с тем третья строка здесь:

Против неба, на земле

появилась лишь в позднем (пятом — 1856 года — издании «Конька-Горбунка», значительно переработанном). В тексте же «Библиотеки для чтения» (1834, т. III) и в первых трех изданиях этот стих звучал так:

Не на небе, — на земле.

Следовательно, если буквально понять свидетельство Смирдина, то выйдет, что Ершов перерабатывал и исправлял пушкинский текст первых стихов своей сказки. Но, по мнению проф. Азадовского, «едва ли Ершов при том пиетете, который он питал к Пушкину, решился бы на какую-либо его правку. Очевидно, Ершову не приходило в голову, что, выправляя эти стихи, он правил Пушкина». По-видимому, сам автор сказки не считал первые четыре стиха «Конька-Горбунка» пушкинскими. Тем менее оснований у наших пушкинистов отнимать их у Ершова и передавать Пушкину.

¹ Н. О. Лернер, Заметки о Пушкине. «Пушкин и его современники», вып. XVI, 1913. Отд. оттиск., стр. 26—27.

² Библиотека великих писателей под редакцией С. А. Венгерова. «Пушкин», т. VI, Пг. 1915, стр. 219.

³ М. Азадовский, Пушкинские строки в «Коньке-Горбунке». «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», вып. 2, 1936, стр. 315—316.

Как известно, соотношение стилей первого (1834 г.) и четвертого (1856 г.) изданий сказки П. Ершова «Конек-Горбунок» различно понимается нашими филологами. В то время как одни, например, проф. М. Азадовский (см.: «Путь «Конька-Горбунка» в книге: П. Ершов, «Конек-Горбунок», 1934, стр. 14; его же: Автор «Конька-Горбунка» в книге: М. К. Азадовский, Литература и фольклор, Л. 1938, стр. 112), проф. П. Я. Черных (Заметки о языке «Конька-Горбунка» П. П. Ершова, «Новая Сибирь», 1935, № 11, стр. 139) и др. находят в четвертом издании признаки переработки текста сказки «в духе официальной народности» (М. Азадовский), «явное намерение устранить неблаговидные выражения» (П. Черных), «авторскую правку, смягчающую отдельные социально заостренные эпизоды сказки» (В. Утков, П. Ершов, «Конек-Горбунок», Л. 1951, стр. 199), другие (напр., И. П. Лупанова, О двух изданиях (первом и четвертом) сказки П. П. Ершова «Конек-Горбунок». Сб. «Русский фольклор». Материалы и исследования, т. III, Изд. АН СССР, М.—Л. 1958) приходят к выводу, что «правка Ершова бесспорно идет по линии углубления социального конфликта сказки, усиления сатирического звучания ее образов и дальнейшей творческой разработки народно-сказочной поэтики». Несомненно лишь усиление в стихах четвертого издания народно-диалектной речевой струи. Проф. Азадовский и проф. Черных истолковывали этот факт как отказ П. П. Ершова от пушкинской традиции и сближение с литературной манерой Даля. И. П. Лупанова, напротив, утверждает, что «сказка Ершова в ее четвертом издании еще более, чем в первом, может считаться произведением, лежащим в русле пушкинской традиции использования сказочного фольклора... Четвертое издание сказки обнаруживает более глубокое знание автором специфики русской сказочной поэзии, ее типических образов, законов ее поэтики и еще большее мастерство в творческом использовании художественных приемов народной сказки»¹.

Таким образом, характерное для современной эпохи стремление к исчерпывающей полноте пушкинских текстов в академических изданиях его сочинений приводит к опасности включить в кодекс или канон пушкинского творчества лишь случайно соприкасающиеся с ним литературные вещи или «продукты».

Само собой разумеется, что полная история подделок и имитаций, выдававшихся за пушкинские сочинения, а также ложных атрибуций чужих текстов, произвольного прикрепления их к Пушкину гораздо шире и разнообразнее. Достаточно сослаться на исследование акад. Ф. Е. Корша, посвященное доказательствам того, что зувская подделка пушкинской «Русалки» есть подлинное произведение Пушкина. Не так давно много сенсационного шума было поднято вокруг четверостишия — «Восстань, вос-

¹ Сб. «Русский фольклор», т. III, стр. 341—342.

стань, пророк России», в котором и до сих пор не отделено действительно пушкинское от позднего сочинительства (ср. критические замечания А. Л. Слонимского в книге «Мастерство Пушкина», Н. Л. Степанова в работе «Лирика Пушкина», Т. Г. Цявловской в комментариях ко второму тому собрания сочинений Пушкина (Гослитиздат, 1959) и др.).

Насколько еще и до сих пор зыбки и неопределенны принципы определения авторства Пушкина, можно судить по статье В. В. Данилова «Стихотворение „Цель нашей жизни“, приписываемое Пушкину»¹. Здесь, прежде всего, доказывается «возможность» отнести это стихотворение к лицейскому творчеству Пушкина. Вывод получается такой: «Связь стихотворения „Цель нашей жизни“ с Лицеем пушкинского периода бесспорна. Кроме Пушкина, оно могло принадлежать одному из трех лицейских поэтов: А. Д. Илличевскому, который в начале лицейского курса обращал на себя внимание поэтическим творчеством даже более, чем Пушкин, В. К. Кюхельбекеру и, наконец, А. А. Дельвигу»². Но оказывается, что «Илличевский на ту же тему написал прозаическое рассуждение... Кюхельбекер создал свое стихотворение «Бессмертие есть цель жизни человеческой». У Дельвига, среди его стихотворений лицейского периода, есть собственный ответ на вопрос о цели жизни. Это — стихотворение «Тихая жизнь»... Таким образом, для стихотворения «Цель нашей жизни» как произведения лицейского можно предположить только авторство Пушкина»³, — заключает В. В. Данилов. К доказательствам принадлежности стихотворения Пушкина он присоединяет еще стилистический анализ, «имеющий значение, — по мнению В. В. Данилова, — только в ряду с другими соображениями»⁴.

Однако стилистические доказательства принадлежности стихотворения «Цель нашей жизни» Пушкину очень слабы и невыразительны. Это — совпадения ряда слов, выражений и образов, свойственных этому стихотворению, с ранними, лицейскими стихами Пушкина. Например, «Вещай... почто» и в «Эвлее»: «...почто ты здесь? Вещай»; уменьшительно-ласкательная форма — «ручеек»; «изрыться» в стихе «Для рыб изрылись вод пучины» и в «Эвлее»:

Вдали ты зришь утес уединенный;
Пещеры в нем изрылась глубина...

стиху — «по нивам желтый клас струится» соответствует в «Послании к Юдину» (1815) стих:

И завес рощицы струится
Над тихо спящею волной...

¹ «Пушкин». Исследования и материалы. Труды третьей всесоюзной пушкинской конференции, М.—Л. 1953.

² Там же, стр. 308.

³ Там же, стр. 308—309.

⁴ Там же, стр. 309.

Ср. «во глубине сибирских снежных гор» и «во глубине сибирских руд»; «солнца луч румянит небеса» и в «Фавне и Пастушке»:

И тихая денница
Румянит небеса...

«Алеет роза молодая» и в «Гробе Анакреона»:

Розы юные алеют...

Однако легко видеть, что все это — совпадения и соответствия в шаблонах или клише лирической поэзии начала XIX века. Индивидуальная характерность стиля в этих параллелях отсутствует. Следовательно, степень доказательности и убедительности их почти равна нулю.

В области изучения пушкинской прозы особенно затруднителен и тяжел был отбор пушкинских критических статей из «Литературной газеты» А. А. Дельвига. Но для изучения проблемы авторства в связи с теорией стилей представляет особенный интерес изложение разных типов и видов атрибуций, а также выяснение мотивов и приемов связывания разных анонимных произведений с именем Пушкина. Легко заметить, что в подавляющей массе таких атрибуций, если они не были подтверждены несомненными историко-документальными данными и тонким анализом стиля, явно преобладали субъективные мотивы и принципы, побуждавшие связывать с именем Пушкина очень разные по своему стилю и по своим художественным достоинствам тексты.

Только раскрытие объективно-исторических закономерностей или тенденций развития пушкинского стиля в его разных вариациях и жанровых разновидностях, определение общих структурных качеств стилистической системы Пушкина и ее своеобразий на разных этапах пушкинского стихотворного и прозаического творчества может дать текстологу вполне надежные, достоверные критерии для отделения и отграничения пушкинского от посторонних наслоений или примесей, для точной и бесспорной атрибуции тех пушкинских текстов, которые сохранились без подписи великого поэта, для установления подделок или мистификаций, для неоспоримого решения вопроса о принадлежности Пушкину неизвестных еще его сочинений, для точного воспроизведения его черновых записей и рукописей.

6

Не надо думать, что мистификации, подделки и ложные атрибуции, а с другой стороны — разработка объективно-исторических основ определения автора, связанные с именем Пушкина, носят исключительный характер. Однородные явления можно наблюдать и при изучении истории текстов других русских писателей.

Так, творчество А. В. Кольцова до 90-х годов XIX века (до выхода в свет двух изданий «полного собрания» его стихотворений под редакцией Арс. И. Введенского и под редакцией П. В. Быкова в 1892 г. — изданий, очень несовершенных) было известно русскому обществу в неполном и значительно искаженном виде. Еще в 40—50 годах, вскоре после смерти этого поэта, начали появляться стихотворения разных лиц, которые выдавались за сочинения Кольцова. Бывало и наоборот: разные авторы присваивали себе явно кольцовские произведения. Текст стихотворений Кольцова в изданиях 1835 года и посмертном — 1846 года — подвергся исправлениям со стороны друзей поэта. Кроме того, в первом издании «Стихотворений Алексея Кольцова», редактированном В. Г. Белинским, было помещено лишь 18 произведений (по словам самого Белинского в критической статье об этом издании, «немного напечатано их из большой тетради», присланной ему Кольцовым). Любопытно, что уже тогда в статье «Поэт-прасол» («Сын отечества», 1836, ч. CLXXVI), принадлежащей Я. М. Неверову — другу Н. В. Станкевича, выражалась мысль о необходимости опубликования по возможности всех сочинений А. В. Кольцова: «Кольцов писал много, но напечатал только 18 пьес. Собственный вкус поэта сказал ему, что ранние его стихотворения были скорее опыты, нежели произведения полные, оконченные, а потому он не представил их на суд публики. Мы, однако, сожалеем об этом, потому что такая скромность похвальна только в талантах, идущих обыкновенным путем, получающих правильное образование... но г. Кольцов имел редкого и дорогого наставника — природу, и мы желали бы видеть ее уроки, желали бы просмотреть самые первые опыты... Может быть, мы открыли бы что-нибудь новое и замечательное в том пути, который прокладывал себе талант, не имевший никакого руководства» (стр. 309).

В этом пожелании отразилось типичное для того времени понимание творчества Кольцова как проявления непосредственной глубокой творческой силы народа и его поэзии. Недаром за Кольцовым укрепилась кличка «поэта-самоучки», «поэта-прасола». Между тем сам Кольцов стремился к выходу на арену большой национальной литературы и очень строго относился к своему творчеству, оценивая некоторые свои стихотворения как «гадкие пиесенки»¹, не предназначенные для печати.

Тем не менее тяга к Кольцову как представителю словесного искусства мещанско-купеческих слоев в русской поэзии очень сильно и остро обнаружилась в русской литературе уже в 40—50-х годах. В «Литературной газете» за 1848 год напечатаны присланные Колоколовым две песни «милого нашего поэта Кольцова» («Вянет травка осенью» и «Пламенея, горя»). Редакция

¹ См., напр., письмо к А. А. Краевскому от 15 июня 1838 г. «Древняя и новая Россия», 1879, 111, стр. 235.

«Литературной газеты» сопроводила эти стихотворения замечанием о сомнительной принадлежности их Кольцову. Позднее Колоколов помещал в «Литературной газете» однородные по стилю стихотворения уже за своей собственной подписью¹. Однако, все это не помешало Арс. И. Введенскому включить песни «Вянет травка осенью» и «Пламенея, горя» в «Полное собрание стихотворений А. В. Кольцова» (изд. 1892 г.), вышедшее под его редакцией (стр. 86—87). В 1853 году купеческий сын города Ржева, Тверской губернии, — А. Мыльников напечатал в «Ярославских губернских ведомостях» за 1853 год два свои стихотворения в стиле Кольцова. Сеславин, земляк Мыльникова, в «Северной пчеле» за тот же год (№ 282) поместил заметку, обвиняющую Мыльникова в присвоении стихотворений Кольцова: «Стало мне грустно за оскорбление памяти нашего поэта, и я осмеливаюсь просить вас напечатать в Северной пчеле эти строки; да послужат они уверением, что г. Мыльников подписывает имя свое под чужими стихотворениями. Советую г. Мыльникову издать стихотворения Кольцова отдельной книжкой, не приписывая их себе, и тогда можно будет сказать ему от души русское спасибо!» (подписано: «Ржев»). В 1859 году вышли в свет «Русские песни сочинения Александра Мыльникова, купеческого сына города Ржева, Тверской губернии». Словесное искусство А. Мыльникова представляет продукт рабского подражания поэтическому стилю Кольцова. Проф. П. Владимиров в своих «Критико-библиографических заметках» так отозвался об этой книге: «Внешний вид книжки, характер стихотворений напоминают издания Кольцова, как они стали выходить с 1856 г., на стр. 17 и 92—93 помещены и те стихотворения, которые перепечатаны теперь под именем Кольцова в рассматриваемых полных собраниях стихотворений поэта, под рубрикой «приписанных Кольцову» (имеются в виду вышедшие в 1892 г. «Полное собрание стихотворений А. В. Кольцова» под редакцией Арс. И. Введенского, изд. А. Ф. Маркса и «Стихотворения А. В. Кольцова». Первое полное собрание под редакцией П. В. Быкова. Бесплатное приложение к журналу «Всемирная иллюстрация». — В. В.). Подобные стихотворения можно бы и совсем не помещать в полных собраниях стихотворений Кольцова, так как, в противном случае, пришлось бы перепечатать и всю книжку Мыльникова, в которой среди слабых стихотворений встречаются подражания Кольцову с заимствованием из него некоторых стихов и выражений. В качестве примеров указываются следующие кольцовские стихи в тексте «Русских песен» А. Мыльникова: «И сидит глядит, Улыбается» (стр. 16); «А я стану жить, Ужь как бог велит» (59); «Как цветы в лугу Перед осенью» (70);

¹ См. П. В. Владимиров, Критико-библиографические заметки об изданиях и исследованиях по русской словесности за 1892 год. «Киевские университетские известия», 1893, декабрь, стр. 48—49.

«Светит ясно Зимой солнышко, Но не греет Ужь по летнему (90) и т. д.

«В лице г. Мыльникова с его малоизвестной книжкой «Русских песен», — писал проф. П. Владимиров, — можно отметить только одного из подражателей Кольцова, вышедшего из того же класса общества, но подражателя слабого и одностороннего. У Мыльникова мы встречаем такие стихи, как «И каждую с ним мину-ту» (стр. 9): «В вечность равно перселенье, В стране родной или чужой; Равно будет воскресенье В день таинственный святой» (22); «Лишь вымолви, сердечушко, Все тебе достану, Круту гору раскопаю Иль в море поймаю, Что живет в темных лесах Иль под небом ясным; Не возьму я что силою, То выкуплю златом!» (50)¹.

Любопытны сообщения о рукописях А. В. Кольцова, будто бы сохраняющихся у его друзей из мещанского круга. Так в «Москвитянине» 1853 года (т. I, «Соврем. изв.», отд. VII, стр. 73—74) некто «Негрескул из Херсона сообщил о многочисленных рукописях Кольцова с неизвестными стихотворениями, которые находятся в руках Яремова», будто бы друга Кольцова, полового в чайной Гордея Павлова в Воронеже. Сеславин, поместивший в № 282 «Северной пчелы» заметку с обличениями А. Мыльникова в плагиатах у Кольцова, «подтвердил сообщение г. Негрескула о рукописях Кольцова, находящихся в руках полового Яремова, и привел даже, по памяти, два стиха, которые ничем не напоминают Кольцова»².

Таким образом, уже при жизни Кольцова, а затем и в первые десятилетия после его смерти определились в основном два разных понимания стиля Кольцова: с одной стороны, это — стиль большого национального поэта, в своем творчестве ориентирующегося, прежде всего, на богатейшие рудники народной поэзии, а затем и на достижения книжной национальной литературы (на стихи Пушкина, Жуковского и других великих поэтов первых десятилетий XIX в.), а с другой стороны, это — словесно-художественный идеал поэтов — выходцев из мещанско-торгового круга, которые и прикрывали нередко продукты своего творчества именем А. В. Кольцова.

Из приведенных фактов видно, как литературный быт и эстетическое сознание разных слоев общества активно влияют на возникновение и распространение литературной продукции, сознательно связываемой с именами полюбившихся писателей. Естественно, что на почве субъективного влечения к тем или иным произведениям, к тем или иным индивидуальным стилям рождаются плагиаты, разного рода литературные контаминации. Для теории и истории стилей художественной литературы имеют большой интерес складывающиеся в разное время общественно-

¹ П. Владимиров, Критико-библиографические заметки об изданиях и исследованиях по русской словесности за 1892 г. Отд. оттиск, стр. 48—49.

² Там же, стр. 48.

групповые и индивидуальные представления о существовании или системе стиля того или другого писателя. Ведь они не только являются выражением общественно-эстетической оценки специфических качеств данного индивидуального стиля, а иногда и стиля литературной школы, но они ложатся и в основу структуры литературных подделок и методики литературных атрибуций. Эти же представления дают себя знать и в разных пародиях на стиль писателя, отражая понимание стиля этого писателя и собственные эстетико-стилистические воззрения пародиста. Само собою разумеется, что все эти явления социально-эстетической и художественно-речевой культуры должны быть соотнесены с научным историко-искусствоведческим, в том числе и историко-филологическим, исследованием стиля художника и его школы. Вместе с тем развивающиеся и углубляющиеся принципы осмысления и издания литературных текстов, содействуя их улучшению и уточнению, приближая их к авторизованным формам, иногда оказываются неспособными преодолеть все трудности адекватного воспроизведения или воссоздания текста и ведут к его искажениям и субъективным построениям.

Численное преобладание подделок, фальсификаций и мистификаций, текстовых искажений и разрушений в кругу стихотворных сочинений бесспорно. Однако и в области художественной прозы типы подделок и стилизаций очень многообразны. Особенно же многочисленны и разнообразны здесь виды стилистической деформации текста.

В. Афанасьев в рецензии на «Новое собрание сочинений А. И. Куприна»¹ пишет:

«В дореволюционную эпоху собрания сочинений Куприна выходили дважды — в издательстве А. Ф. Маркса (в виде приложения к журналу «Нива») и в «Московском книгоиздательстве». Качество этих изданий было весьма невысоко. И дело заключалось не только в том, что оба они были далеки от полноты, хотя первое из них и называлось «полным», но в том прежде всего, что материал в них был расположен безо всякой системы и последовательности: ранние слабые рассказы нередко соседствовали со зрелыми, значительными, некоторые ценные произведения вообще отсутствовали, в то время как было включено немало второстепенного и случайного. Самым же возмутительным было отношение издателей к текстам Куприна, печатавшимся крайне небрежно. Дошло до того, что в одном из томов собрания сочинений, выпускавшегося «Московским книгоиздательством», в качестве купринского произведения был напечатан рассказ М. Арцыбашева «Пропась», проникнутый мистикой и пессимизмом, столь чуждыми жизнеутверждающему творчеству Куприна»².

¹ А. И. Куприн, Собр. соч. в шести томах, Гослитиздат, М, 1957—1958,

² «Вопросы литературы», 1959, № 1, стр. 221—222.

ГЛАВА IV

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ И ТРУДНОСТИ ОБЪЕКТИВНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ АВТОРСТВА В ЛИТЕРАТУРЕ

1

Совершенно ясна необходимость перенесения как проблемы авторства, так и проблемы правильности и точности авторского текста на почву объективно-исторических, в том числе и историко-лингвистических (включая сюда и лингвистико-статистические) и историко-стилистических методов исследования. Субъективные методы определения автора и реконструкции адекватного авторского текста отжили или, во всяком случае, отживают свой век. Они противоречат и методологии марксистского исторического исследования. Конечно, полное, всестороннее преодоление субъективизма, мешающего объективно-историческому познанию и воссозданию подлинной художественной действительности, для стилистики художественной литературы и для истории литературы — цель еще далекая. Но необходимо всегда помнить, что субъективизм здесь противопоставляется не объективизму, а объективно-исторической методике и методологии изучения. Поэтому все субъективные приемы и принципы атрибутирования литературного текста: субъективно-конъюнктурные, субъективно-психологические, субъективно-эстетические, субъективно-идеологические, а тем более субъективно-экономические, субъективно-рекламные и фольклорно-бытовые должны стать предметом тщательного критического обследования и строгого научного разоблачения. Осуществленные с применением субъективно-эстетических или субъективно-психологических, а также субъективно-идеологических приемов удачные, то есть оказавшиеся правильными атрибуции — результат интуиции или личной ода-

ренности изыскателей, а не итог правильно найденного пути поисков и открытий в области изучения проблем авторства.

Итак, важнейшей задачей современной литературной критики текста и литературной эвристики является углубленная разработка объективно-исторических методов определения авторства.

Проф. П. Н. Берков, предлагая точнее определить, что надо считать атрибуцией, писал: «Всякое литературное произведение — художественное, критическое, историко- или теоретико-литературное — является продуктом творчества автора в определенный момент его личной жизни, его писательской деятельности и развития литературы, критики, литературоведения в соответствующую эпоху. Поэтому для признания анализируемого произведения принадлежащим именно данному лицу необходимо, чтобы доводы при атрибуции состояли по меньшей мере из трех основных групп: а) биографические; б) идеологические; в) стилистические. Библиографические данные можно считать одной из разновидностей биографических»¹.

На самом же деле субъективным методам атрибуции и восстановления авторского текста противостоят методы исторические — историко-документальные, то есть связанные с поисками и нахождением фактических данных, несомненно удостоверяющих авторство того или иного писателя или же только наводящих на мысль, на гипотезу об определенном авторе, — и культурно-исторические, то есть на основе анализа историко-идеологического или историко-биографического — приводящие к выводу о возможности или необходимости включения того или иного произведения в круг творчества известного автора. Однако и применение методов исторических нуждается как в общетеоретическом углублении, так и в тщательной детализации и систематизации приемов определения авторства в отдельных конкретных случаях. Достаточно сослаться на споры о принадлежности некоторых анонимных журнально-критических статей Белинскому, Салтыкову-Шедрину, А. Н. Островскому, А. А. Григорьеву, А. И. Герцену и др., на дискуссию по вопросу об авторстве многих произведений подпольной, революционной поэзии и публицистики и т. д. Необходимо в отношении атрибуций, опирающихся на исторические доказательства, произвести анализ и оценку их исторических основ, их исторической методологии. Иногда выступает на сцену мнимый историзм с яркой субъективно-импрессионистической окраской. Так, Ю. Н. Тынянов в статье «Валерий Брюсов», стремясь доказать имманентную необходимость явления Брюсова в русской поэзии конца XIX века, писал: «Как нужен был Брюсов, как требовала его литература, мы можем судить по «внезапности» начала его деятельности, из «внезапной» для него самого (как и для всех) его популярности... Как всегда, слава шла от непонимавших и

¹ П. Н. Берков, Об установлении авторства анонимных и псевдонимных произведений XVIII века, «Русская литература», 1958, № 2, стр. 183.

непринимавших, от того течения литературы, которое было на ущербе, ждало последнего удара и увидело (сначала без прочного основания, а потом и с полным основанием) — этот последний удар — в Брюсове»¹. Признаком своеобразной исторической предопределенности явления Брюсова, по мнению Ю. Н. Тынянова, является своеобразная обстановка издания двух тетрадей «Русских символистов»: «Брюсов выступил в печать окруженный характерной средой; товарищами его были — литературные дилетанты». Тынянов в этой связи цитирует как достоверное и объективное историческое свидетельство слова самого Брюсова: «Критики насильно навязали мне роль вождя новой школы, maître d'école, школы русских символистов, которой на самом деле не существовало тогда совсем. Таким образом, я оказался вождем без войска». Ю. Н. Тынянов самостоятельно развивает эти мысли Брюсова: «Школы не было; существовали старшие — Сологуб и Бальмонт; существовали одиночки: Ал. Добролюбов и Коневской. Предстояло углубить и расширить движение, захватить для него возможно более широкие области. Такой центральной фигурой для символизма стал Брюсов». Однако, с подлинно-исторической точки зрения, дело обстояло иначе. Верно, что школы не было. Но неверно, что ее требовала литература и критика. Неверно также, что символистское движение стихийно развивалось сначала только как направление поэтического слова на основе отталкивания от «неощущавшегося более, сглаженного, ставшего как бы не обязательным стихового слова эпигонов 80-х годов, от стиха, вертевшегося в колесе упрощенной и суженной стиховой культуры второй половины XIX в.». Кроме того, из документально-исторических источников явствует, что сам Брюсов в «Символистах» стремился создать иллюзию наличия узкой символистской школы. «Литературные дилетанты», о которых говорит Тынянов, — это лишь псевдонимы самого же Брюсова, его собственные лики и личности. В «Русских символистах» читателю предлагался «сознательный подбор образцов, делающий из них как бы маленькую хрестоматию» (Брюсов).

Выступление В. Я. Брюсова под разными псевдонимами в сборниках «Русские символисты» (1894—1895) является одним из интереснейших фактов литературной мистификации, связанных с развитием русского символизма. Несомненно, что исходившее от Брюсова стремление внушить русской читающей публике того времени иллюзию стихийного развития символизма и множественности его авторских ликов сопровождалось попыткой фальсификации многообразия литературных стилей символизма. Это значит, что В. Я. Брюсов, выступая под тем или иным псевдонимом, старался связать с ним специфические особенности индивидуального стихотворного символистского стиля.

¹ Ю. Тынянов, Валерий Брюсов, «Атенея. Историко-литературный вестник», Л. 1926, кн. 3, стр. 61.

Больше того: некоторым из своих псевдонимов Брюсов приписывал своеобразные свойства, характерные для определенной литературной личности. Так, во втором сборнике «Русских символистов» одно стихотворение: «Труп женщины гниющий и зловонный» (стр. 46) подписано именем З. Фукс. То же обозначение автора встречается и в третьем выпуске «Русских символистов», под стихотворением: «О, матушка, где ты! В груди моей змея!» (стр. 20). В обоих стихотворениях ощутительно сильное влияние стиля Бодлера. Стихи «О, матушка, где ты! В груди моей змея!» возникли под влиянием бодлеровских «Le jeu», «Danse macabre», «La lune offensée» и вообще «демоническо-садных» изобразительных средств бодлеровских «Цветов зла».

Первое стихотворение, подписанное именем З. Фукс и также находившееся в зависимости от стиля Бодлера, например, от таких произведений, как «Une charogne», «Un voyage à Cythère»:

Труп женщины гниющий и зловонный,
Большая степь, чугунный небосвод...
И долгий миг, насмешкой воскрешенный,
С упорным хохотом встает.
Алмазный сон... чертеж внизу зажженный...
И аромат, и слезы, и роса...
Покинут труп гниющий и зловонный...
И ворон выклевал глаза, —

было осмеяно Вл. Соловьевым в рецензии на второй выпуск «Русских символистов».

Высмеивая это стихотворение, подписанное именем З. Фукс, Вл. Соловьев заметил: «Будем надеяться, что З. означает Захара, а не Зинаиду». Между тем В. Я. Брюсов хотел, чтобы автором этих произведений соответственно особенностям его стиля считалась женщина. В одном из писем к П. П. Перцову Брюсов сообщал о том, что в лагере символистов оказалась молодая петербургская поэтесса Зинаида Фукс. Между тем, по словам проф. Н. К. Гудзия, «изучение черновых тетрадей Брюсова убеждает в том, что под именем Зинаиды Фукс скрывался сам Брюсов». В его черновой тетради (нач. 2/VI-94, конч. 22/VII-94) находятся три варианта стихотворения «Труп» «с рядом перечеркнутых строк и поправок, свидетельствующих о пристальной работе над текстом». Брюсов, как видно, хотел связать это стихотворение с другой фамилией вымышленного автора — Бэнг — Фальк. Это имя зачеркнуто, но сверху написано — «иностранная фамилия». «Видимо, — заключает Н. К. Гудзий, — Брюсов колебался в выборе псевдонима, и надпись сверху зачеркнутого имени значила, что стихотворение все-таки должно быть подписано иностранной фамилией»¹.

Не менее любопытны те разновидности поэтических стилей русского символизма, которые В. Я. Брюсов связал с приду-

¹ Н. К. Гудзий, Из истории раннего русского символизма. Московские сборники «Русские символисты». «Искусство», 1927, кн. IV, стр. 184—185.

манными им именами двух авторов К. Созонтова и В. Дарова. Созонтову приписано одно стихотворение «Сага» («Русские символисты», вып. 2, стр. 35). Первоначально, как видно из черновой тетради, предполагалась другая фамилия автора «Саги»: «Любомудров». Уже в таком выборе имени автора нельзя не видеть указания или намека на специфический характер стиля этого стихотворения — в манере Метерлинка (для него характерно взаимодействие зрительно-цветовых, звуковых и эмоционально-абстрактных образов). Интересно сделанное проф. Н. К. Гудзием сопоставление печатной и черновой редакций первой строфы «Саги»:

В гармонии дали погасло безумие,
Померкли аккорды восторженных
линий,
И темные звуки сгустились угрюмее
И выплыл напев темно-синий.

(Черновая тетрадь № 9)

В гармонии тени мелькнуло безумие,
Померкли аккорды мечтательных
линий,
И громкие краски сгустились угрюмее,
Сливаясь в напев темно-синий.

(«Русские символисты», вып. 2,
стр. 35)

Но особенно интересна работа В. Я. Брюсова над стилистикой символизма, связанная с псевдонимом — В. Даров (в приписанных ему стихотворениях также ощутительно частичное влияние стиля Метерлинка).

Именем В. Дарова, сообщает Н. К. Гудзий¹, подписаны следующие стихотворения в сборниках «Русские символисты»: «Двинулось, хлынуло черными громкими волнами» (вып. 2, стр. 36), «Шорох» (вып. 2, стр. 40), «Мертвецы, освещенные газом» (вып. 3, стр. 14). В черновой тетради (№ 9) содержатся любопытные черновые варианты первых двух стихотворений. Тут же отражаются поиски псевдонима для этой брюсовской разновидности поэтического стиля: Голубев, Де-Кинг, П — ин, С — ин и, наконец, незачеркнутая — Даров. Для стихотворения «Шорох» в той же тетради особенно много вариантов. «По ним легко проследить, — замечает Н. К. Гудзий, — как обрабатывалось это звукоподражательное стихотворение в направлении к максимальному увеличению аллитерирующих звуков ш, щ»². Фамилия Дарова фигурирует как имя одного из персонажей юношеской пьесы Брюсова «Проза».

С этим именем В. Я. Брюсов хотел связать сложный образ нового поэта-символиста.

В газете «Новости дня» за 1894 год (№ 4024) В. Брюсов писал, характеризуя различия между разными (также пока еще мнимыми) группировками русского символизма: «Можно еще указать оригинальный взгляд г. Дарова (псевдоним), произведения которого появятся во втором выпуске («Русских

¹ Н. К. Гудзий, Из истории раннего русского символизма, «Искусство», 1927, кн. IV, стр. 185.

² Там же, стр. 185—186.

символистов» — В. В.). Это один из наиболее страстных последователей символизма; только в символизме видит он истинную поэзию, а всю предыдущую литературу считает прелюдией к нему. До сих пор, говорит г. Даров, поэзия шла по совершенно ложному пути, стремясь давать как можно более определенные образы и думая, что этим она усиливает впечатление. В действительности она достигала как раз противоположных результатов: когда, напр., в реализме она дошла до крайностей, наступила реакция».

В 1894 году В. Брюсов предполагал выпустить сборник стихотворений к тому времени якобы уже умершего «Дарова». Сохранились проекты предисловия к этому неосуществленному сборнику. «После смерти Дарова, — читаем здесь, — мне удалось спасти, кроме отдельных листов, 6 тетрадей: первая с его уцелевшими детскими стихотворениями, переписанными еще в 89 году, вторая со стихотворениями 90—93 года, третья с черновыми заметками 94 года, четвертая с романом Одиссей (92—93 гг.), пятая с драмою, для которой не было отдельного названия, шестая с заметками вроде дневника, ведшегося непоследовательно. Незадолго перед смертью Д. просил меня издать только стихотворения последнего периода (из третьей тетради), добавив, однако, что он вполне полагается на мой выбор. Я не хотел дать о поэте слишком одностороннее понятие и потому ввел в сборник как лучшие пьесы, так и наиболее характерные стихотворения периода 1890—93 г. Кроме того, в книжке прибавлена сцена из драмы и отрывки из романа. Некоторые пьесы, входившие в тетрадь 94 г. и, следовательно, подлежащие по расчету самого Дарова обнародованию, я нашел нужным опустить по разным причинам (5 полных стихотворений и 9 отрывков)»¹. Таким образом, В. Я. Брюсов надеялся в творчестве Дарова показать если не образцы, то некоторые оригинальные формы символистского стиля в самых разнообразных жанрах художественной литературы.

Любопытно, что в другой черновой тетради В. Я. Брюсова (№ 18) сохранился иной проект предисловия к сочинениям Дарова от издателя: «Судьба всегда была благосклонна ко мне, но высшим благодеянием было знакомство с Владимиром Даровым. Это не его настоящее имя, а псевдоним, но после того, как он не хотел подписать свои первые опыты своим настоящим именем, мы не смеем нарушить его желания. Книга, которую мы издаем в свет, так ничтожна в сравнении с тем, что создал бы Вл. Д., если бы мог еще творить, что не хочется соединять с ней его настоящее имя, которое должно было или присоединиться к величайшим именам всемирной литературы, или остаться вовсе не известным. И несмотря на то, предлагаемая

¹ См. Н. К. Гудзий, Из истории раннего русского символизма, «Искусство», 1927, кн. IV, стр. 186.

книга дышит талантом, гением, задатками гения. Вл. Даров кончил свою литературную деятельность 20-ти лет, но он уже создал все, чтобы заслужить наше, мое поклонение. Он был поэт — и этим сказано все. Я узнал Дарова 18-летним юношей»¹.

В «Русской литературе XX в.» под редакцией С. А. Венгерова (1914) В. Я. Брюсов в своей автобиографии писал о судьбе участников организованных им сборников «Русские символисты»: «В. Даров (псевдоним) занялся торговлей и в настоящее время известен в финансовом мире, но продолжает писать стихи» (т. I, стр. 109). В письме к П. П. Перцову от 22 сентября 1895 года Брюсов, доказывая историческую неизбежность символизма как стадии или «ступени» развития русской литературы, писал: «В будущем символизм войдет, как элемент, в поэзию вообще, но как будет это, если мы не переживем самого символизма, чистого символизма. С этой точки зрения нужны даже уродливые произведения, даже стихи г. Дарова и г. Хрисонопуло»².

Таким образом, у вымышленного поэтом литературного псевдонима возникает не только литературная, но и мнимая жизненно-бытовая, социально-историческая «биография». Само собою разумеется, что к общественному пониманию и к общественной оценке индивидуального творчества и стиля этот созданный литературным режиссером, как бы «основным историческим автором» коллективного образа поэта-символиста, социально-биографический очерк или «протокол» («анкета») имеет лишь косвенное, второстепенное отношение. Правда, и в этом направлении возможны попытки историко-литературного осмысления фактов мистификации, ложной атрибуции или сравнительно-исторических литературных параллелей (например, ссылки на отношение Верлена к Рембо). Но сравнительно-исторические параллели не могут исчерпать и объяснить внутреннюю историческую сущность соответствующего литературного процесса или литературного явления в контексте и рамках той или иной национальной литературы.

Проф. Н. К. Гудзий для истолкования литературных авантюр и мистификаций В. Я. Брюсова прибегает к разным — неравноценным в историко-литературной плоскости — соображениям и объяснениям: «Проектировавшаяся мистификация Брюсова в ее начальной стадии обуславливалась, нужно думать, не бескорыстными побуждениями. Практически всего выгоднее было, укрывшись за спиной псевдонима, выждать, какой прием встретит книга, а затем открыть или не открывать свое подлинное имя, в зависимости от успеха или неуспеха предприятия.

¹ См. Н. К. Гудзий, Из истории раннего русского символизма, «Искусство», 1927, кн. IV, стр. 187.

² См. «Письма Брюсова к П. П. Перцову (К истории раннего символизма)», М. 1927, стр. 41. О Хрисонопуло см. в кн. Н. К. Гудзий, Из истории раннего русского символизма, «Искусство», 1927, кн. IV, стр. 191.

Самое предисловие издателя рассчитано было на то, чтобы загипнотизировать читателя и судьбой юного поэта, импониовавшего самим фактом столь преждевременной смерти, и уверениями издателя в его гениальности. Перед нами явный расчет на эффект, на исключительность и необычайность факта, тот же расчет, какой руководил Брюсовым, когда он сознательно эпатировал читателя крайностями своих «Русских символистов». Но чем объяснить заключительный момент этой мистификации? Зачем нужно было Брюсову, уже прославленному поэту и солидному по возрасту человеку, вводить в заблуждение читателя и не только подтверждать факт существования Дарова, но и продолжать вымышлять его биографию? Тут, несомненно, мы имеем дело с неравнодушием Брюсова к мистификациям, но уже вполне бескорыстным. Давно уже ни для кого из знакомых с творчеством Брюсова не секрет, что такой же его мистификацией были «Стихи Нелли», вышедшие в 1913 году в издательстве «Скорпион». Автором их был Брюсов.

Кроме того, литературная многоликость Брюсова, думается, вызывалась и желанием показать, что молодая поэтическая школа представлена значительным количеством имен, что она не каприз двух-трех выдумщиков, а именно школа, литературное течение, сгруппировавшее вокруг себя достаточное количество адептов. С другой стороны... эта многоликость была связана с разнообразием стилей, в которых дебютировал начинающий Брюсов; явное подражание различным, часто несродным западным образцам удобнее было замаскировать, подписав их различными именами»¹.

Само собой разумеется, что с точки зрения изучения закономерностей развития стилей русской художественной литературы важнее всего описать и исторически осмыслить самые структурные своеобразия выдвигаемых здесь индивидуальных и типовых стилей русского символизма, а затем и общие художественно-исторические мотивы распространения псевдонимных и анонимных произведений в кругу литературы символистского направления. В этом отношении очень характерны признания самого Брюсова (в письме к А. А. Миропольскому от 19—20 июня 1894 г.): «Наш сборник должен быть и прекрасен и символичен. Все, что у нас есть, надо превратить в шедевры... Если надо, напишем все вновь!.. Наш сборник должен быть и самобытен и прекрасен... И дни и ночи я занят исправлениями. Бронина всего переделал так, что он сам себя не узнает. Мартова переделываю страшно. Собственные стихи переделываю от верху до низу. Вперед!!! Составляю сборник диктаторской властью»².

¹ Н. К. Гудзий, Из истории раннего русского символизма, «Искусство», 1927, т. IV, стр. 187—188.

² Там же, стр. 190.

Вот — иллюстрации брюсовского отношения к тексту других авторов:

У Миропольского.

СВЕТИТСЯ ИМЯ ТВОЕ

Капля надежды и счастья
В душу проникла мою.
Помню забытую страсть я,
Помню, твердил я «люблю».

Счастье с надеждой едва ли
Сердце покинут мое, —
Только (вар. но лишь) в таин-
ственной дали

Светится имя твое.

В переделке Брюсова.

СВЕТИТСЯ

Тихая капля участья
В сердце упала мое.
Зыблются отблески счастья,
Светится имя твое.

Радуга звуков едва ли
Душу покинет мою,
Но лишь на черной эмали
Светится слово «люблю».

Любопытно, что существенные стилистические поправки в текст чужих стихотворений (независимо от авторской принадлежности) вносили и такие идеологи символизма и его пионеры на русской литературной почве, как А. Добролюбов и Вл. Гиппиус.

Необходимо подчеркнуть, что В. Брюсов, субъективно осмысливая и объясняя символизм прежде всего как исторически сложившуюся и исторически неизбежную «стадию» в стилистическом развитии литературы (в отличие от концепций символистов-мистиков и религиозных метафизиков), был заинтересован в демонстрации наиболее острых и новаторских, синкретических стилистических форм литературной школы символистов (как он ее понимал).

В своей автобиографии («Русская литература XX в.» под ред. С. А. Венгерова, т. I) В. Я. Брюсов писал: «В двух выпусках «Русских символистов», которые я редактировал, я постарался дать образцы всех форм «новой поэзии», с какими сам успел познакомиться: *vers*libre*, словесную инструментовку, парнасскую четкость, намеренное затемнение смысла в духе Маллармэ, мальчишескую развязность Рембо, щегольство редкими словами на манер Л. Тальяда и т. п., вплоть до «знаменитого» своего «одностишия»¹, а рядом с этим — переводы-образцы всех виднейших французских символистов. Кто захочет пересмотреть две тоненькие брошюры «Русских символистов», тот, конечно, увидит в них этот сознательный подбор образцов, делающий из них как бы маленькую хрестоматию» (стр. 109—110).

Таким образом, на основе изучения историко-документальных источников разрушается фантастическая легенда об исторической предопределенности символизма и о Брюсове как исполнителе этого решения художественного рока в истории стилей русской национальной литературы. Раскрывается характерная

¹ Имеется в виду стихотворение В. Брюсова, состоящее из одного стиха: «О, закрой свои бледные ноги».

для той социально-исторической почвы, на которой выросал символизм, мистификаторская роль В. Брюсова как своеобразного рекламиста и производителя ложных атрибуций.

И тут на смену мнимому историзму фаталистического характера приходит подлинное социально-историческое понимание и истолкование литературных явлений, литературных стилей. В борьбе со стилями реалистической поэзии, пытаясь не столько заложить, сколько продемонстрировать широкие основы поэтики символизма, как мирового художественного направления. В. Брюсов прибегает к фальсификации многообразия стилей раннего русского символизма и к драматическому показу множественных ликов и личин поэтов-символистов.

2

Несомненно, что самая техника объективно-исторических приемов атрибуции должна быть уточнена и дифференцирована. Ведь в качестве историко-документальных данных могут фигурировать свидетельства разной степени достоверности, и оценка их доказательности или убедительности бывает неоднородна. Но все это входит в круг общих и частных задач исторической критики текста, обязательной для всякого филолога. Вот — пример.

В «Полное собрание сочинений и писем Н. А. Некрасова» (Гослитиздат, 1948—1953) включена статья «Г. Геннади, исправляющий Пушкина», напечатанная в шестом номере «Свистка», в 12 книге «Современника» за 1860 год под псевдонимом «Григорий Сычевкин». А. Максимович доказал принадлежность Некрасову ряда статей этого же номера «Свистка» и считал возможным предположить и в «Григории Сычевкине» Некрасова¹. Составители 9 тома «Собрания сочинений и писем Н. А. Некрасова» пошли еще дальше и не допускали сомнения в том, что автором письма («Геннади, исправляющий Пушкина») является Некрасов. «Принадлежность „Письма” Некрасову, — писали они, — устанавливается на основании записей в бухгалтерских книгах «Современника» (см. «Лит. насл.», стр. 302—304). Авторство Некрасова косвенно подтверждается и тем, что в последующем номере «Свистка» Некрасов вновь выступил против Геннади в известном стихотворении «Литературная травля, или Раздраженный библиограф»².

Н. М. Гайденков в рецензии на «Полное собрание сочинений и писем» Н. А. Некрасова возражал: «Но ссылка на бухгалтер-

¹ См. «Литературное наследство», т. 49—50 (Н. А. Некрасов, т. I), М. 1946, стр. 302—304.

² Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, М. 1950, т. IX, стр. 805—806.

ские записи не убеждает нас в том, что данную статью писал именно Некрасов, так как в них указывалось лишь количество страниц, за которые выписывался гонорар, а не название статьи. По «Свистку» № 6 Некрасову было выписано за 9 страниц и М. И. Михайлову — за три. Статья же «Геннади, исправляющий Пушкина» содержит как раз 3 страницы. Ссылка на то, что Некрасов позднее выступил против Геннади в стихотворении «Литературная травля, или Раздраженный библиограф», неосновательна по ряду причин. Михайлов еще раньше высказывался против Геннади в связи с выпущенной им книгой «Эротические стихотворения русских поэтов». Естественно, что и в данном случае он как библиограф мог выступить против Геннади в связи с его изданием Пушкина. Кроме того, на принадлежность статьи Михайлову прямо указывает Гербель в изданном им в 1866 году сборнике стихотворений Михайлова, один экземпляр которого находился у Некрасова.

Вызывает удивление, почему составители обошли указываемый нами источник. Можно привести ряд других, косвенных доказательств, но и приведенные факты лишают права считать принадлежность этой статьи Некрасову бесспорной».

Каков же общий вывод об авторе этой статьи: «Она могла быть помещена в крайнем случае лишь в отделе «Dubia» (т. е. все-таки в «Полном собрании сочинений и писем» Н. А. Некрасова) ¹. Нерешительность и неуверенность в применении современных приемов атрибуции по косвенным данным или «улика» здесь обнаруживается во всей своей наготе.

Между тем методы исторической критики документальных источников, используемые с разными целями, в том числе и с целью атрибуции, очень тонки, разнообразны и дифференцируются соответственно конкретным целям и задачам. Так, всестороннее исследование источников и максимум осторожности особенно необходимы в процессе атрибуции, основанной на мемуарных материалах и показаниях ².

Достоверные документальные источники атрибуции литературного произведения очень важны и в подавляющем большинстве случаев приводят к почти бесспорным заключениям. При их посредстве окончательно разрешаются и уясняются вопросы приурочения анонимных и псевдоименных произведений к подлинным авторам, тем более если для ответа на них подготовлены данные, добытые и иными, например, стилистическими, путями. Так, В. В. Гиппиус, опираясь на выводы тематического и стилистического анализа, доказывал принадлежность М. Е. Салтыкову-Щедрину фельетонов «Характеры», появившихся в 1860 году в «Искре» (№№ 25 и 28) за подписью «Стыдливый

¹ «Советская книга», 1953, № 3 (март), стр. 100.

² См. Л. Д. Опульска я, Документальные источники атрибуции литературных произведений, «Вопросы текстологии», вып. 2, стр. 43.

библиограф»¹. находка автографа этого произведения в архиве Щедрина (хотя автограф сохранился и не полностью) сделала несомненной гипотезу В. В. Гиппиуса.

Естественно, что даже при наличии автографа должны методически разрешаться разные вопросы археографического, палеографического и историко-литературного характера. Важную роль играют при этом разного рода историко-документальные свидетельства. «В автобиографиях, дневниках, письмах, мемуарах писателя, в его пометках на экземплярах книг, сборников, периодических изданий и списков удастся почерпнуть множество сведений, носящих характер автопризнаний и автоотрицаний»². И тут методика соответствующего анализа и приемы добывания выводов экспертизы являются в подавляющем большинстве случаев общими и для исторических и филологических наук.

Здесь проблема атрибуции, возникающая по отношению к литературным памятникам, в техническом аспекте мало чем отличается от ее постановки и решения применительно к историческим источникам и текстам. Необходимо лишь всемерно разрабатывать и уточнять методику исторического, филологического и лингвистического анализа, расширяя в то же время круг документальных источников, способствующих точному решению той или иной задачи определения авторства, и углубляя оценку степени достоверности их свидетельств. Ведь бывает и так, что по тем или иным причинам сам автор отрекается от своего авторства. В альманахе Б. Федорова «Памятник отечественных муз» на 1827 год был опубликован цикл стихотворений Пушкина. Среди них отрывки из стихотворения «Фавн и пастушка». В «Северных цветах на 1829 г.» О. М. Сомов, очевидно, по поручению Пушкина, заявил, что от этого стихотворения великий поэт «ныне сам отказывается».

Пушкин действительно в 1829—1830 годах энергично отвергал свою причастность к созданию этого стихотворения. Он стремился доказать, что это стихотворение ему ложно приписано. Он уверял: «...Г-н Фед. (оров) напечатал под моим именем однажды какую-то (?) идиллическую нелепость, сочиненную вероятно камердинером г-на П[ан]аева». И в другом месте: «В альм[анахе], изданном г-ном Федоровым, между найденными бог знает где стихами моими, напечатана Идиллия, писанная слогом переписчика стихов г-на П[анае]ва»³. Но эта характеристика слога стихотворения «Фавн и Пастушка» и эти иронические намеки на воображаемого автора его явно не соответ-

¹ См. В. В. Гиппиус, Литературное окружение М. Е. Салтыкова-Щедрина. «Родной язык в школе», 1927, сб. 2; его же: М. Е. Салтыков-Щедрин — сотрудник «Искры». «Ученые записки Пермского государственного университета», № 1, вып. 1, Пермь, 1929.

² Л. Д. Опульская, Документальные источники атрибуции литературных произведений, «Вопросы текстологии», вып. 2, 1960, стр. 19.

³ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, 1949, т. 11, стр. 82 и 157.

ствуют фактам. Все это — лишь прием самозащиты Пушкина. Летом 1828 года началось дело о «Гавринлиаде», грозившее Пушкину большими неприятностями. «Не только атеизм поэмы, но и ее «безнравственность», с точки зрения правительственных инстанций, делали ее «опасным» сочинением. Вспомним судьбу Полежаева и его поэмы «Сашка» — факты, бесспорно, известные Пушкину. В этом смысле понятно, почему Пушкин старался отречься от фривольной юношеской идиллии»¹.

Вместе с тем надо разрабатывать специфические приемы атрибуционной техники, характерные для разных жанров литературных и исторических текстов.

Так, проблема авторства в истории русской литературы XVIII и особенно XIX века оказывается не только соотносительной, но и тесно связанной с проблемой редакторства. Общеизвестны признания и заявления О. И. Сенковского о том, как он понимал круг обязанностей и вольностей своего редакторства. Есть свидетельства и о том, что в 40—50-е годы редакторские функции были очень широкими и свободными. Так, Н. А. Некрасов считал вполне допустимым, а иногда и необходимым широкое вмешательство в литературное творчество авторов редактируемых им журналов. Известно, как разнообразна, глубока и индивидуальна была редакционная работа Салтыкова-Щедрина, который выбрасывал целые абзацы из чужих произведений (особенно рецензий) и заменял их своими вставками и дополнениями². Герцен как редактор «Колокола» являлся нередко соавтором присланной ему корреспонденции.

Д. Д. Благой утверждал, правда, со значительной долей преувеличения, характеризуя «литературные нравы» середины XIX века, что «произвольно изменять и всячески подправлять редактируемые произведения, без ведома и согласия на то их авторов, было в то время делом вполне обычным»³. В качестве показательного примера такого «заботливого редактора» указывается глава «Современника» — Н. А. Некрасов. Фет рассказывает курьезный случай редакторской расправы Некрасова с одной чересчур, по его мнению, затянувшейся и прискучившей ему повестью. «Повесть надоела Некрасову, громогласно зевавшему над ее корректурой, и вдруг на самом патетическом месте, не предупредив ни словом автора, он подписал: «она умерла» и сдал в печать»⁴.

¹ Ю. М. Лотман, П. А. Вяземский и движение декабристов. «Труды по русской и славянской филологии», III. «Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 98, стр. 136—137.

² См. Н. И. Мордовченко, М. Е. Салтыков-Щедрин — редактор Г. И. Успенского, «Глеб Успенский. Материалы и исследования», т. I, М.—Л. 1938, стр. 397—497.

³ «Тургенев и его время». Первый сборник под редакцией Н. Л. Бродского, М.—Пг. 1923. Статья Д. Д. Благого: «Тургенев — редактор Тютчева», стр. 153.

⁴ А. Фет, Мои воспоминания, 1848—1890, М. 1890, ч. I, стр. 307.

В статье «Из прошлого русской литературы. Тургенев — редактор Фета»¹, анализируя критические суждения Тургенева о стиле фетовских стихов и сделанные под их влиянием исправления автора (на основе принадлежавшего И. С. Остроухову экземпляра стихотворений Фета с замечаниями Тургенева), Д. Д. Благой пришел к следующим выводам:

1) В издании стихотворений Фета 1856 года под редакцией И. С. Тургенева (которое, по словам самого Фета, «вышло настолько же очищенным, насколько изувеченным». Мои воспоминания, ч. I, 105) следует видеть «самоизувечение Фета, произведенное им под энергичным давлением Тургенева и по его непосредственным указаниям» (стр. 55).

2) Тургенев чисто рационалистически относился к процессу художественного творчества. Между тем «для Фета в основе художественного творчества лежал «бессознательный инстинкт (вдохновение), пружины которого для нас скрыты»... И в своем собственном творчестве Фет постоянно «самозабвенным полетом» «порывается» туда, «куда несет его крыло» «бессознательного инстинкта». И постоянно же на этом пути восстает преграждающий ему дорогу его редактор» (стр. 56). Требования перемен, мотивируемые «непонятностью», «темнотой» того или иного стиха, встречаются особенно часто. «Основными требованиями, предъявляемыми к стихотворной форме Тургеневым, были: ясность, чистота и литературность языка, отсутствие натянутости и излишней эксцентричности в образах, правильная грамматика, сжатость слога, благозвучие языка, точность рифмовки и т. п.

Критерием всегда и во всем был для него «хороший» литературный вкус. Упреки в безвкусице при обращениях его к Фету постоянны (см. хотя бы «Мои воспоминания», ч. I, гл. III)» (стр. 60). «...Редакция Тургенева придала стихам Фета целый ряд чуждых, несвойственных им черт, одновременно уничтожив ряд существеннейших особенностей его поэзии. Если требования понятности и отсутствия философского момента² подрезали крылья его «дерзновенным порываниям», то, в погоне за школьной правильностью его стихов, редактор постоянно стирал смелую новизну его оборотов, строгую четкость образов, толкая беспомощно-покорного поэта, иногда, в прямом ущербе к внутреннему смыслу стиха, по линии наименьшего сопротивления, — на первый попавшийся трафарет» (стр. 61—62). Примеры из «Экземпляра И. С. Остроухова»: «Тонкий рисунок девушки к пальцам, которая задумалась, «склонив *иглы* ресниц на канву», целиком пропадает, разрешаясь в шаблон: «бархат ресниц». Луну, которая «зыбким находит лучом все промежутки» в ли-

¹ «Печать и революция», 1923, книга третья, стр. 54 и след.

² Здесь имеется в виду замечание Тургенева о стиле Фета периода работы над «Вечерними огнями»: «Фет-Шеншин до того погряз в философствовании, что только пузыри пускает, и пузыри неблагоприятные».

стве дерева, сквозь которую она светит, из-за «неясности» образа редактор (т. е. Тургенев) заставляет «проходить лучом между ветвями»...».

Подобных примеров много. «Подробное выяснение этого ущерба, обнаружение в стихах Фета постороннего, инородного их первоначального замыслу элемента, наконец, установление их окончательного текста подлежит будущему редактору его произведений» (стр. 62).

3) «Дать действительно „очищенный“, т. е. критически выверенный и в значительной части возвращенный к его первоначальному виду фетовский текст является поэтому первой и основной задачей всякого исследователя-специалиста» (стр. 55).

4) Д. Д. Благой вместе с тем находит и положительные стороны в тургеневской критике текста стихотворений Фета. «Фет вынуждался ею все на новые переработки своих стихов, новые и новые варианты. Огромное количество их, непринятое Тургеневым, в печати никогда не появлялось и для любителей поэзии Фета таит ряд новых и ценных находок» (стр. 61).

Вот иллюстрации.

В отделе «Вечера и ночи», изд. 1850 г., есть пьеса «Каждое чувство бывает понятней мне ночью». Около двух последних строк этой пьесы:

Так посвящая все больше и больше пытливую душу,
Ночь научает ее мир созерцать и себя —

Тургенев делает отметку: «переменить». Фет предлагает новую редакцию двух заключительных стихов:

Если дано человеку увидеть Психею нагую,
Верю, доступней всего дева в подобную ночь.

По поводу этого нового варианта Тургенев высказывается еще более решительно и эмоционально: «к черту философию». Фет в исполнение этого приказа сочиняет новые стихи:

Так между влажно-махровых цветов снотворного мака
Полночь роняет порой тайные сны наяву (стр. 59).

Еще пример. В стихотворении «Ночь светла, мороз сияет» из цикла «Снега» последняя строфа:

И летучею ездою
Зимней ночью при луне
Я душе твоей раскрою
Все, что ясно будет мне —

Тургеневым зачеркнута. Фет предлагает взамен «два варианта — две новых строфы».

Первый вариант:

Без мечтаний, без печали
Будем по полю скакать,
Чтобы мысль твоей вуали
Не успела обогнать —

отклонен тем же редактором. «Тогда следует второй, также от-
вергнутый вариант»:

В вихорь пыли своевольно
Злая пара унесет,
И рука твоя неволью
Крепче руку мне сожмет (стр. 61).

5) Естественно, возникает несколько загадочный, на первый взгляд, вопрос. «Текст „тургеневского“ издания явно и многими чертами исказил стихи Фета... Однако почему же Фет, — не говорим уже — согласился на это «несчастное, тургеневское» издание, но и во всех последующих перепечатках им своих стихов не вернулся к первым редакциям, а неизменно, за самыми малыми исключениями, в полной неприкосновенности сохранил „изуверенные“, „тургеневские“ тексты».

Д. Д. Благой готов искать объяснение этому факту в «непреодолимой насмешливости» Тургенева, в его умении «необыкновенно забавно и талантливо издеваться над пришедшимися ему не по вкусу стихам» (стр. 62).

«Amicus Fethus, — sed magis amica veritas, — читаем в письме Тургенева Фету от 27 декабря 1858 года. — Я выправил Ваши стихи, любезнейший друг, и отдал их сегодня Дружинину, но пускай меня «на площади треххвостником дерут» — не могу признать хорошими стихов вроде:

Иль тот, кто, зародясь пленять богинь собою,
Из недра Мирры шел, одетого корою, —

и предлагаю уже кстати прибавить к ним следующие два, в том же роде:

В чей, приосанясь, зрак, — вид уст приняв живой,
Прелестниц, — взор полн нег — игрив вперяет рой»¹.

«Все это, — заключает Д. Д. Благой, — не могло не действовать на Фета в желаемом его редактору направлении. Ничто не убивает, как смех, и едва ли не правильно будет предположить, что возврат поэта к так остроумно и жестоко осмеянным стихам становился психологически почти невозможным» (стр. 64).

Однако трудно согласиться с таким объяснением. Получается, что терроризованный Тургеневым Фет стал отказываться от существенных принципов своего индивидуального стиля на протяжении почти всей своей творческой жизни. Неужели только из панической боязни насмешек Тургенева? Ведь и сам Д. Д. Благой в другом месте утверждает, что «тургеневская призма», сквозь которую он смотрел на стихи, имеет обобщенное историко-литературное значение. Это — не только «тургеневская призма», но и призма «всей почти современной журнальной критики». Она, по мнению Д. Д. Благого, соответствует «литературному

¹ А. А. Фет, Мои воспоминания, т. I, стр. 283.

канону эпохи пятидесятих годов» (стр. 55). «Установка этого канона способствует выяснению роли Тургенева в редактировании стихов Тютчева» (стр. 55). Правда, понятие «литературного канона эпохи пятидесятих годов» — понятие недостаточно определенное. Как известно, Тургенев отрицательно относился ко многим очень важным чертам стиля Некрасова, предельно далекого от фетовского стиля. Вместе с тем индивидуальные нормы поэтического стиля Тургенева еще не определены с исчерпывающей полнотой и ясностью. Известно также, что Л. Толстой, с своеобразной иронией и реалистической требовательностью подвергавший семантическому анализу стихотворную речь XIX века, высоко оценивал поэтические стили Пушкина и Тютчева. Таким образом, у Тургенева были критерии оценки стихотворной речи, соответствующие не столько общему «литературному канону эпохи пятидесятих годов», сколько нормам определенной литературной школы, восходящей отчасти к традициям романтической поэзии 30—40-х годов, отчасти к стилистике пушкинского стихотворного реализма.

Вообще же Тургенев с подобным редакторским самодержанием, видимо представлявшимся ему чем-то естественным и неизбежным, мирился сам и призывал мириться других. Так, устраивая в одном из журналов русскую начинающую писательницу, он предупреждал, что ей, конечно, не нужно быть в претензии на редактора этого журнала, «если он что-нибудь выкинет или изменит». «Господа редакторы, — добавлял он, — считают за собою это право изменения и урезывания... Они даже и меня и Толстого изменяют»¹. Большинство редакторов это «право» даже вменяло себе в обязанность, смотрело на него, как на акт дружеского расположения по отношению к «изменяемому и урезаемому» ими автору. Воспитанный на «добрых старых» традициях знаменитый издатель «Русского архива», П. И. Бартенев, — «обломок старых поколений», как называет его Брюсов, — предлагая как-то этому последнему «исправить стихотворение Тютчева, говаривал: «Издатель должен быть другом автору»².

Очень показателен пример с некрологом Ф. И. Тютчева в «Гражданине» Достоевского (за 1873 г.)³. Из письма Достоевского к жене удалось узнать, что в статье о Тютчеве, помещенной в «Гражданине» вскоре после смерти поэта и подписанной «Кн. В. Мещерский», многое, по-видимому, принадлежит Достоевскому. «Прошлую неделю начал писать статью, — писал Достоевский, имея в виду начатую им статью о Тютчеве, — и должен был бросить из уважения к Мещерскому, чтобы поместить

¹ А. Л., Мое знакомство с И. С. Тургеневым, «Северный вестник», 1887, № 3, стр. 80.

² «Русская мысль», 1912, № 10, стр. 116.

³ См. Н. Ф. Бельчиков, Достоевский о Тютчеве, «Былое», 1925, № 5 (33), стр. 155—160.

внезапно присланную им статью о смерти Тютчева, — безграмотную до того, что понять нельзя, и с такими промахами, что его на 10 лет осмеяли бы в фельетонах. Сутки, не разгибая шеи, сидел и переплавлял, живого места не оставил»¹. Известно, как сам Ф. М. Достоевский отстаивал своеобразие своего индивидуального стиля в тексте «Братьев Карамазовых» от редакторской правки «Русского вестника».

Есть основания утверждать, что текст ранних юмористических рассказов А. П. Чехова подвергался суровому сокращению и энергичной, но далеко не всегда стилистически оправданной правке со стороны Н. А. Лейкина. Все это — задачи и цели специальных исследований исторической стилистики русской литературы. Результаты изучения видов, типов и форм соотношений и взаимодействий стиля автора и стиля редактора, авторского текста и редакторской правки должны существенно обогатить теорию и историю стилей художественной литературы и занять в ней видное место.

Таким образом, объективно-исторические приемы и принципы атрибуции текста нуждаются в расчленении и систематизации. Хотя здесь задачи литературной эвристики и критики текста сближаются и нередко вообще сливаются с общеисторическими приемами текстологии, критики текста и атрибуции, обязательными для всего цикла гуманитарных наук, опирающихся на филологию, однако тем большее значение приобретает основная цель — выяснения и разработки специфических приемов и задач, относящихся к атрибуции литературных произведений, особенно художественных.

3

Уже в разграничении стилей автора и редактора, структуры авторского текста и редакционных поправок его ярко обнаруживается специфика атрибуции литературно-художественных сочинений. Но таких задач и проблем, связанных с изучением стилистического своеобразия литературного текста, очень много.

Так, можно указать в качестве примера пренебрежения к стилистической специфике литературного произведения на субъективно осмысленные фактологические принципы атрибуции, связанные с выбором текста, с недооценкой его речевых и стилистических особенностей. В «Полном собрании сочинений И. А. Крылова», изданном под общей редакцией Демьяна Бедного (1945—1946 гг., в трех томах), редактор первого тома Н. Л. Степанов поместил «Речь, в которой жалуется сапожник на жену свою» (т. I, стр. 419—420), переведенную, по его мнению, И. А. Крыловым. Текст воспроизводится по «Журналу древней и новой сло-

¹ Ф. М. Достоевский, Письма, т. III, «Academia», 1934, стр. 70.

весности» (1819, № 1, стр. 46—49), где это произведение подписано буквами NN. Основанием для присвоения этого перевода Крылову служит Н. Л. Степанову наличие автографов Крылова, опубликованных В. В. Каллашем¹. Однако стиль двух переводов этого сочинения не был изучен и сопоставлен Н. Л. Степановым. Проф. П. Н. Берков писал по этому поводу: «...Достаточно сравнить начало журнальной редакции, перепечатанной Н. Л. Степановым... с черновыми автографами Крылова, опубликованными В. В. Каллашем, чтобы убедиться в том, что перед нами совершенно различные переводы: литературно сглаженный, лишенный народного колорита перевод, помещенный в «Полном собрании сочинений», и обильный идиоматическими оборотами, сознательно руссифицированный перевод Крылова (в особенности во второй, более тщательно обработанной редакции)».

Для примера приводится по несколько строк из каждого перевода.

«Когда я говорю да, она отвечает нет; вечер и утро, ночь и день — всё бранится... никогда, никогда нет с нею покоя... Это фурия, дьявол... но, несчастная, скажи... Что я тебе сделал?.. О боже! как безумно поступил я, что на тебе женился!» и т. д. (т. 1, стр. 419).

«Я шток так, а она инак — и днем и ночью, и вечером и утром, только что слышу брань... ни на минуту, ни на минуту покою нет... Это настоящая дьявол, сатана... да скажи мне, злодейка! Сам черт меня дёрнул на тебе жениться!» и т. д.²

«Ты ей говоришь брито, а она стрижено; ни днем, ни ночью, ни утром, ни вечером покою нет... только и слышишь, дурак да скотина... Экой дьявол! Экая сатана! Злодейка... Что я тебе сделал?.. Боже мой! Никак, черт дернул меня на тебе жениться!» и т. д.³

Точно так же можно поставить естественный вопрос, относятся ли к сфере «мнимости» или «поддельности» литературного текста, например, исправления авторской передачи живых разговорно-диалектных примет в речах простонародных или провинциальных персонажей комедии в разных литературных школах. Вот — иллюстрация. Если сравнить текст комедии И. А. Крылова «Сочинитель в прихожей» в «Российском феатре» (ч. 41, 1794 г.), а также в рукописи — и в «Полном собрании сочинений И. А. Крылова» под редакцией Демьяна Бедного (т. II. Драматургия. Редакция текста и примечания Н. Л. Бродского), то легко найти (несмотря на уверения Н. Л. Бродского,

¹ В. В. Каллаш, Из незданных сочинений И. А. Крылова. «Изв. Отд. русск. яз. и слов. Импер. Акад. наук», 1904, т. IX, кн. 2, стр. 283—285.

² «Изв. Отд. русск. яз. и слов. Импер. Акад. наук», 1904, кн. 2, стр. 1, отд. оттиск.

³ Там же, стр. 3. См. рецензию П. Н. Беркова в «Советской книге», 1947, № 6, стр. 98—99.

что «в речах простонародных персонажей и провинциальных простаков-помещиков сохраняются отклонения от орфографической нормы») существенные различия текста: «вить нонче мороз» (Р. ф., ч. 41, стр. 157) — и «вить нынче мороз» (Полн. собр. соч., т. II, стр. 175); в рукописи: «севодни» — в издании: «сегодня» (II, 14); в рукописи — «могуть», «дадуть» — в издании: «могут», «дадут» (стр. 35 и 51); «конюшну» — в издании: «конюшню» (II, 44) и т. п.¹

При расширенном понимании термина *атрибуция*, естественно, возникает вопрос об авторе искажений словесно-художественного текста. Так, в сводном тексте крыловской шуто-трагедии «Подшипа», как он дан в «Полном собрании сочинений Крылова» под редакцией Демьяна Бедного (т. II), по наблюдениям П. Н. Беркова «в ряде мест в результате сведения разных списков образовались стихи с бóльшим, чем полагается в александрийском стихе, числом слогов. Например, действие I, явление 8-е:

Вакула. Ну, брат, слышь...

Пажа. А у меня кубарь готов, навит совсем! (стр. 355).

Или в действии II, явление 3-е:

Цыганка. Да дай же рубличек!

Вакула. Молчи. Когда отмщу злодею... (стр. 360)».

«В других случаях налицо пропуски, в результате которых стихи оказываются неполными; например, на стр. 365 пропущена реплика Слюняя: «Сиятейный!» (вообще это место дано с неправильным расположением слов, в частности в реплике Слюняя: «Мусье! Помиюй»). На стр. 366, во второй реплике Трумфа, должно быть: «Ну, так выпериш люпой!»; однако «ну» отсутствует. На стр. 371, в реплике Подшипы, после слов: «Нет, нет!» и перед «скажи тирану...» пропущено «поди». Еще сложнее обстоит дело со вставками целых стихов». П. Н. Берков указывает немотивированные, разрушающие композиционно-ритмическую и рифмовую композицию текста вставки двух, четырех с половиной стихов, произведенные Н. Л. Бродским на основе субъективной оценки разных списков «Подшипы»². При таком обращении с текстом разрушается словесно-художественная структура литературного произведения.

Вопросам специфического литературно-стилистического порядка, естественно, должно уделять особенное внимание при изучении проблем авторства по отношению к художественной литературе. Ведь самые социально-исторические цели и мотивы зашифровки имени автора, анонимности литературного произведения в истории литературы разного времени могут резко отличаться от целей и задач зашифровки исторических документов — дипломатических, революционно-пропагандистских и т. п.

¹ См. рецензию П. Н. Беркова в «Советской книге», 1947, № 6, июнь, стр. 97.

² «Советская книга», 1947, № 6, стр. 97—98.

Проф. П. Н. Берков утверждает (так же, как и проф. Г. А. Гуковский), что анонимных произведений в русской литературе XVIII века значительно больше, чем в литературе XIX и XX веков. По его мнению, «объясняется это прежде всего тем, что в XVIII в. наряду с печатной литературой широко (и, может быть, правильнее сказать: шире) была распространена литература рукописная; значительная часть этой литературы так и не попадала в современную ей печать, а имела обращение среди тогдашних любителей чтения, часто знавших из устной традиции имена авторов анонимных и псевдонимных произведений и поэтому не всегда отмечавших на списках фамилии сочинителей»¹.

Кроме того, прижизненное издание собрания сочинений того или иного значительного писателя в XVIII веке было редкостью, «фактом исключительным» (ср. «Собрание разных сочинений в стихах и прозе» М. В. Ломоносова — 1751 и 1757—1759 гг., «Сочинения и переводы» В. К. Тредиаковского — 1752 г.). «Появление в свет в 1765 году двух томиков «Сочинений и переводов» В. И. Лукина, за два года до этого начавшего свою литературную деятельность, было воспринято современниками как претенциозность и даже неприличие»².

При таком отношении к собраниям своих сочинений писатели XVIII века с строгой разборчивостью составляли списки своих произведений как для изданий, так и для других официальных целей. Они «не думали о том, в какое положение ставят они своих будущих исследователей XIX—XX вв. ...Поэтому, очевидно, впавший в конце жизни в пиетизм православного толка Л. И. Сичкарев не упомянул в перечне своих творений, посланном митрополиту Евгению, сатирического журнала 1769 года «Смесь». Можно не сомневаться, что так же неполны списки трудов М. Д. Чулкова и М. И. Веревкина, составленные для официальных целей»³.

По этим и другим причинам количество анонимных и псевдонимных произведений в русской литературе XVIII века очень велико. Сюда относится ряд очень важных сочинений, которые представляют первостепенный интерес для изучения творчества выдающихся писателей XVIII века и для построения истории стилей литературы этого периода в целом (ср., например, анонимная, так называемая «Девятая сатира», приписываемая Кантемиру, «Письма к Фалалею», связываемые со стилем Фонвизина, «Отрывок путешествия в *** И *** Т ***», рассматриваемый то как произведение Радищева, то как произведение Н. И. Новикова, и мн. др.).

¹ П. Берков, Об установлении авторства анонимных и псевдонимных произведений XVIII в., «Русская литература», 1958, № 2, стр. 181.

² Там же, стр. 181.

³ Там же.

Необходимо сюда же присоединить очень важные и интересные соображения и наблюдения проф. Г. А. Гуковского над проблемой авторства в свете теории и истории стилей русской литературы XVIII века.

В литературном движении русского классицизма, в развитии его стилей, по мнению проф. Гуковского, выступают ярче и острее всего не индивидуально-авторские стилистические черты, а жанровые манеры с их эволюцией, а также другие виды объединения словесно-художественных произведений по типам и формам их структуры (например, по категориям «высокого» и «низкого», по специфическим качествам речевой экспрессии, дидактизма, лиризма или эпического изображения и т. д.). Образ писателя не создавал внутреннего стилистического единства его произведений. Произведения собирались вокруг иных стержней, имевших мало общего с творческой индивидуальностью их автора. Имя автора в литературе классицизма имело не индивидуальный смысл, а типическое значение. «Имя, в меру прославленности поэта, становилось знаком не неповторимого качества, а количества ценности его произведений. Поскольку произведения жили вне имен, — имена жили вне произведений; поскольку произведения соотносились не с представлением об авторе, а с отвлеченно-жанровой идеей абсолютно прекрасного, с лестницей достижений на пути к этому прекрасному, — имя соотносилось лишь с памятью о той ступени, на которой данный автор поставил свое произведение, тем самым, конечно, отчуждая его от себя, как творца. Имена наиболее великих поэтов становились просто символами славы, формулами похвалы и, что важнее, — знаками жанра в его наилучших проявлениях. Отвлеченное понятие ценности и понятие жанра порабощали, поглощали имя, поскольку поэт дал в той или иной степени абсолютное достижение в категории данного жанра. Его произведения, оторвавшись от него, становились в той или иной степени мерилom количества ценности в других произведениях жанра. Имя становилось чином»¹ (ср. наименование Сумарокова «северным Расином», Ломоносова — «русским Пиндаром», Фонвизина — Мольером, Державина — «российским Горацием» и т. п.).

Следствием того, что литературное произведение эпохи классицизма не было неразрывно связано с образом индивидуального автора и с представлением о нем, было широкое распространение анонимности литературных произведений. Так, ряд од Ломоносова был напечатан впервые отдельными изданиями без указания его авторства, анонимно. Эти оды «приносила» императрице Академия наук, при которой или в которой служил Ломоносов. После Ломоносова — Херасков, Костров, В. Майков, Богданович и многие другие, известные и неизвест-

¹ Г. Гуковский, О русском классицизме. Сб. «Поэтика», 1929, вып. V, стр. 54.

ные авторы, печатали свои оды анонимно. Историки русской литературы так и не раскрыли имен большого количества авторов этих од. Общий процент русских анонимных книг в XVIII веке — огромен. «Анонимно издавались также всевозможные сборники и антологии; иногда здесь анонимность становилась двойной. Неизвестным оставался составитель сборника, неизвестны были и авторы статей или стихотворений, вошедших в него»¹. Таковы, например, сборники: «Книжка для препровождения времени с пользою, приятностью и удовольствием» (1794), «Магазин чтения для всякого возраста и пола людей» (1789, 4 части), некоторые из песенников и др. Любопытно, что в сборники, например, «Собрание песен» Чулкова, «Товарищ разумный и замысловатый» П. Семенова (1764, 2 ч., в 3 изд. 1787 г., 3 ч.), «Зритель мира и деяний человеческих», перевод с английского Луки Сичкарева (1784), с прибавлением «Разных нравоучительных стихотворений из самых лучших российских писателей», «Любовники и супруги, Или мужчины и женщины (некоторые)» — 1789 г. и др. иногда помещались стихи, взятые из журналов, где они были напечатаны с подписью автора, а в отдельных случаях — даже из собраний сочинений тех или иных писателей, тем не менее в сборники они попадали анонимно. В «Письмовнике» Н. Курганова анонимно фигурируют стихи Сумарокова, В. Майкова, Тредиаковского, Хераскова, В. Попова; в «Любовниках и супругах» — Сумарокова, Попова, Ломоносова. В сборниках и журналах стихотворения известных авторов подвергаются сокращениям и переделкам. Вместе с тем журналы XVIII века кишат анонимными произведениями. Например, в «Праздном времени в пользу употребленном» (1759—1760) сначала не было ни одной подписи автора или переводчика; в 1760 году появляются инициалы авторов, а полная подпись лишь одна за весь год. Ни одной подписи нет в «Полезном с приятным» (1769). Почти сплошь были анонимны статьи в сатирических журналах. Стихотворения как анонимные, так и подписанные именем автора могли переходить из журнала в журнал (иногда, по-видимому, независимо от воли автора). Анализируя эти факты литературы XVIII века, Г. А. Гуковский заключает: «Таким образом конструируется понятие о принципиальной анонимности поэтических произведений в XVIII веке (по преимуществу до 80-х годов); имя автора, условия появления произведения в свет и в печать — не входят в состав его эстетического облика; оно живет, функционирует, бытует без автора, хотя бы автор и был известен и имя его было напечатано в соответственном месте — на титульном листе книги или внизу пиесы в журнале. Оно может переходить из рук в руки, изменяться, трансформироваться,

¹ Г. Гуковский, О русском классицизме. Сб. «Поэтика», 1929, вып. V, стр. 58.

из него могут быть извлекаемы отдельные части, и странствовать самостоятельно»¹. Все эти своеобразные черты поэтики и стилистики классицизма выдвигают ряд специфических задач при исследовании проблемы авторства — в эту эпоху (задачу изучения вариантов одного и того же произведения в его разных публикациях, проблему взаимодействия жанровых и индивидуальных стилистических признаков, проблему единства стиля автора в его разных жанровых модификациях и т. п.).

В последующей литературе псевдонимная зашифровка имени писателя также вызывается специфическими историко-литературно оправданными индивидуальными или групповыми соображениями и мотивами. Общая цель этого акта — отвлечение общественного мнения от подлинной авторской личности, создание иллюзии нового или иного автора. Однако внутренние побуждения, социальные причины и литературные основания соответствующих действий бывают крайне разнообразны. Само собой разумеется, что и в способах сокрытия имени автора в русской литературе нового времени можно найти и определить очень существенные различия культурно-исторического и историко-стилистического характера. Замена одного имени другим нередко не сопровождается изменением форм словесного выражения личности, не связана с деформацией стиля. Имя автора сменяется, заменяется или устраняется, но речевой стиль его остается. Естественно, что здесь большую роль играет степень или сила индивидуальной выделяемости или оригинальной самобытности стиля. Употребление условных псевдонимов при печати Гоголем самых ранних своих произведений в альманахах, журналах, в «Литературной газете», при издании поэмы «Ганс Кюхельгартен» было своеобразным средством испытания писательских возможностей, поисками дорог к индивидуально-авторскому самоопределению и к общественному признанию авторской личности. Переход от Рудого Панька к Гоголю обозначал уже авторскую канонизацию своей индивидуальной словесно-художественной системы и утверждение основных путей ее развития (ср. множественность псевдонимов у В. Ф. Одоевского, у раннего Некрасова, у молодого Чехова и т. д.). Причины псевдонимности и анонимности творчества Некрасова в разных жанрах очень сложны и разнородны. Общеизвестно, например, что объем и состав критических сочинений Некрасова до сих пор определяется лишь приблизительно. Историки литературы ссылаются на трудность ограничения анонимных критических статей Некрасова от статей Белинского, В. П. Боткина, А. Д. Галахова, даже М. Н. Лонгинова и т. д., как будто стиль критической продукции всех этих авторов вполне однотипен.

¹ Г. Гук овский, О русском классицизме. Сб. «Поэтика», 1929, вып. V, стр. 62.

Характерны с этой точки зрения в «Полном собрании сочинений и писем Н. А. Некрасова» (т. XII, М. 1953) такие поправки и дополнения к отдельным томам.

К тому V: «Фельетон «Два физиологических очерка», помещенный в отделе «Dubia», написан А. Я. Кульчицким (псевдоним «Говорилин»). (Сообщено М. М. Гином.)»¹.

К т. IX: «Рецензию на сб. «Раут» (стр. 222—236) нужно перенести в отдел «Коллективное». (Указано В. Э. Боградом, установившим, что большое участие в написании рецензии принимал М. Н. Лонгинов.)»².

4

От различия мотивов и функций анонимности литературных произведений в разные периоды развития литературы зависят до некоторой степени различия в приемах и средствах нахождения их авторов, а также в самом направлении таких поисков. Естественно, на всем этом могут сказываться и специфические жанровые и стилистические особенности сочинений.

Так, анонимность широко распространяется в антиправительственной, «потаенной» рукописной литературе с самого начала XIX века. В вышедшем в Лондоне большом сборнике русской потаенной поэзии вступительная статья Огарева («Русская потаенная литература XIX столетия», 1861, Лондон) выдвигает важную задачу включения всех подпольных поэтических произведений в общую картину развития русской литературы XIX века: «Наступило время пополнить литературу процензурованную литературой потаенной, представить современникам и сохранить для потомства ту общественную мысль, которая прокладывала себе дорогу, как гамлетовский подземный крот, и являлась негаданно то тут, то там, постоянно напоминая о своем присутствии и призывая к делу. В подземной литературе отыщется та живая струя, которая давала направление и всей белодневной, правительством терпимой литературе, так что только в их совокупности ясным следом начертится историческое движение русской мысли и русских стремлений» (стр. 4, первой пагинации).

Атрибуция анонимных политических стихотворений требует еще более глубокого и тесного сочетания идеологических и стилистически-речевых признаков при определении индивидуальной словесно-художественной манеры. Ведь идейное содержание агитационных стихотворений в основном совпадает с политиче-

¹ Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. XII, стр. 519.

² Там же.

ской программой той или иной партии, а иногда даже с лозунгами известных революционных прокламаций. Например, песенно-агитационное стихотворение 1861 года или начала 1862 года, разоблачавшее крестьянскую реформу 19 февраля и призывавшее к восстанию против помещиков и самодержавного царя, «Жил на свете русский царь» в своем содержании имеет много общего с прокламацией Н. Г. Чернышевского: «Барским крестьянам от их доброжелателей поклон»¹. Однако это поразительное совпадение идейного содержания двух произведений не дает никакого права утверждать, что автором песни был Чернышевский. Тут нашли отражение общие позиции революционной демократии в крестьянском вопросе. Любопытно, что Я. З. Черняк приписал авторство этой песни Огареву по тем же мотивам идейной близости к его агитационно-публицистическим произведениям начала 60-х годов. По словам Я. З. Черняка, эта песня «по содержанию... *полностью* совпадает с агитационными и публицистическими выступлениями Огарева в 1861—1863 гг.»². Но с такой же степенью убедительности эту песню можно было бы приписать и многим другим деятелям революционно-демократического лагеря.

Вот еще пример, который заимствуется из статьи Е. Бушканца «Нелегальная революционная поэзия 1860-х годов»³.

Солдатская песня «Эх, товарищи любезны...», напечатанная в сборнике «Солдатские песни» (Лондон, 1862), очень близка по своему идейному содержанию к прокламации «К солдатам», написанной Н. В. Шелгуновым весной 1861 года⁴. Смысл песни и прокламации сводится к тому, что солдаты, посланные в карательные экспедиции против крестьян, убивая «безоружный невинный народ, как это было в Бездне», помогают царю угнетать трудящийся люд.

Для того ли вы от поля
В службу царскую пошли,
Чтобы те, кто ищут волю,
Смерть от ваших пуль нашли!..
Чтоб на родине любезной
Исчезала к вам любовь
И повсюду, как под Бездной,
Пролилась честная кровь.

¹ См. Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. XVI, М. 1953, стр. 947—953. Сопоставление мотивов и идейности «Жил на свете русский царь» с содержанием прокламации Чернышевского «Барским крестьянам от их доброжелателей поклон» было произведено Е. Г. Бушканцом в статьях: «Н. Г. Чернышевский и писатели-демократы» (сб. «Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы», Саратов, 1958, стр. 105—153) и «Нелегальная революционная поэзия 1860-х годов» («Русская литература», 1959, № 1, стр. 139).

² «Литературное наследство», т. 61, 1953, стр. 596.

³ «Русская литература», 1959, № 1, стр. 140.

⁴ См. Н. В. Шелгунов, Воспоминания, М.—Пг. 1923, стр. 308—309.

«Сопоставление прокламаций 1861 года с агитационными стихотворениями «Жил на свете русский царь...» и «Эх, товарищи любезны...» ясно показывает, что стихотворения были созданы в тех же кругах, где подготавливались прокламации. Собственно говоря, они являлись своеобразными прокламациями в стихах, также пропагандировавшими идею революционной «партии» и ее тактику»¹.

Современники часто без всякого основания, не придавая значения эстетической ценности и художественно-стилистическим качествам произведений, приписывали стихотворения, распространявшиеся в рукописях нелегальной революционной поэзии, перу известных поэтов того времени, например, в 60-е годы — Некрасову, Огареву, В. Курочкину. Между тем авторами многих таких стихотворений были малоизвестные участники революционного движения 60-х годов, никогда не выступавшие с поэтическими произведениями в легальной печати². Несомненно, что глубокое изучение текста этих анонимных сочинений и их вариантов (по рукописям), а также относящихся сюда источников (и прежде всего архивных) поможет раскрыть авторство некоторых из них. Таким образом могут быть открыты и охарактеризованы стилистические школы нелегальной революционной поэзии второй половины XIX века. С рукописностью и анонимностью нелегальной поэзии связана и другая ее особенность — «вариативность», или «вариантность», то есть наличие большого количества вариантов текста. Здесь обнаруживаются специфические качества рукописной нелегальной поэзии. Участники революционного движения 60-х годов свободно обращались с распространявшимися в рукописных списках произведениями, считали возможным по мере надобности переделывать и приспосабливать их к складывающимся обстоятельствам. Вот почему при изучении нелегальной поэзии 60-х годов очень важно учитывать рукописные варианты и переделки одного и того же произведения.

Кроме того, в рукописях распространялись как неудобные для печати стихотворения известных поэтов, так и уже напечатанные, но с исправлением цензурных искажений и восстановлением цензурных купюр³, а также иногда с самостоятельными революционными дополнениями и изменениями.

¹ Е. Бушканец, *Нелегальная революционная поэзия 1860-х годов*, «Русская литература», 1959, № 1, стр. 140.

² Там же, стр. 130.

³ См. работы: А. М. Гаркави, *Произведения Н. А. Некрасова в вольной русской поэзии XIX в.* «Ученые записки Калининградского гос. пед. института», 1957, вып. III, стр. 207—249. Его же: *Запрещенная цензурой сказка Н. А. Некрасова.* «Ученые записки Калининградского гос. пед. института», 1958, вып. IV, стр. 110—114. Е. Г. Бушканец, *Неизвестные стихотворения Н. А. Добролюбова.* «Изв. АН СССР, Отделение литературы и языка», 1957, т. XVI, вып. 1, стр. 67—71.

Само собой разумеется, что при попытках определения авторов произведений острой политической направленности и вообще большой идейной насыщенности у нас обычно выдвигается принцип раскрытия авторства на основе анализа идейного содержания произведения. Однако методика его применения мало разработана; шаток и недифференцирован теоретический фундамент практикуемых в настоящее время историко-идеологических приемов атрибуции. Бросается в глаза и неопределенность самого принципа «раскрытия авторства на основе анализа идейного содержания произведения»¹. Этот принцип носит различные наименования. Одни называют его анализом на основе «внутренних признаков»², другие — «внутренним анализом, или анализом по существу»³, третьи — «приемом текстовых параллелей»⁴, четвертые — «методом стилистического анализа и тематических сближений»⁵, пятые — методом отыскания «внутренних признаков» авторства. Определение «метод внутренней критики» предложено польским текстологом К. Гурским⁶.

Очень показательно и интересно в данной связи заявление Ф. Приймы в работе «К спорам о подлинных и мнимых статьях и рецензиях В. Г. Белинского»: «...Работа по обогащению фонда сочинений Белинского долгое время строилась преимущественно при помощи метода отыскания в анонимных журнальных текстах так называемых «внутренних признаков», присущих произведениям критика, метода, не всегда гарантирующего исследователя от ошибок. Опасность пользования названным методом тем более значительна, что «внутренние признаки» в статьях других, близко стоявших к Белинскому журналистов недостаточно изучены. Много ли знают даже самые опытные исследователи великого критика о «внутренних признаках» статей, например, П. Н. Кудрявцева или М. П. Сорокина?»⁷.

Э. Л. Ефременко, отмечая индивидуальное и противоречивое понимание приема историко-идеологической атрибуции у разных ученых, пишет: «Под анализом идейного содержания как средством атрибуции мы подразумеваем установление глубокого органического единства идей и тем анонимного произведения и

¹ См. статью Э. Л. Ефременко, Раскрытие авторства на основе анализа идейного содержания произведения. «Вопросы текстологии», вып. 2, М. 1960.

² В. Г. Белянский, Полн. собр. соч., т. XII, 1926, стр. XIII, предисл. В. С. Спиридонова.

³ Ф. Витязев, Анонимная статья «О задачах современной критики», как материал по методологии литературной эвристики. «Звенья», VI, М.—Л. 1936, стр. 758.

⁴ С. Борщевский, М. Е. Салтыков-Щедрин. Неизвестные страницы, М.—Л. 1931, стр. 5.

⁵ С. А. Макашин, Судьба литературного наследия М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Литературное наследство», т. 3, 1932, стр. 292.

⁶ Konrad Górski, Sztuka edytorska. Zarys teorii, Warszawa, 1956.

⁷ «Русская литература», 1960, № 1, стр. 129.

известных нам других произведений предполагаемого автора. Выявление философских, политических, социальных, а также эстетических и литературно-критических воззрений анонима и сравнение их с идеологической позицией предполагаемого автора, с целью установления принадлежности последнему данного анонимного произведения, — вот, в сущности, содержание приема идейных сравнений»¹. Но все это — общие слова, не содержащие никаких конкретных указаний на способы раскрытия идейных совпадений и идейных тождеств сопоставляемых произведений в формах их стиля, их речевой структуры.

К чему приводит формально-идеологическое толкование анонимных произведений, искусственно приписанных какому-нибудь крупному писателю (на основе отсутствия историко-биографических противопоказаний), — ярко показывает эпизод с мнимыми рецензиями А. Н. Островского в «Москвитяине» 1850—1852 годов. Честь «открытия» авторства А. Н. Островского в отношении четырнадцати критических статей и заметок «Москвитянина» за эти годы принадлежит известному исследователю творчества этого великого драматурга — Н. П. Кашину². Авторство Островского подтверждалось не столько прямыми положительными указаниями, свидетельствами современников и историческими фактами, сколько косвенными доказательствами, что статьи эти не могли быть написаны другими членами редакции и ближайшими сотрудниками «Москвитянина». Аргументация Н. П. Кашина, явно недостаточная, показалась многим исследователям творчества Островского исчерпывающей и, во всяком случае, убедительной. Так, в книге А. И. Ревякина «А. Н. Островский. Жизнь и творчество» (М. 1949) на основании этих статей характеризуются эстетические взгляды Островского, его «борьба за реализм» (стр. 133—137, 140 и др.). Автор другой монографии об Островском А. Дубинская считает эти статьи «до сих пор не вполне оцененной, неизученной главой истории русской эстетической мысли XIX века»³. Согласно выводам А. Дубинской, литературно-критические статьи молодого Островского продолжали идеи Белинского и во многом предвосхищали эстетические идеи, развитые революционными демократами-просветителями — Добролюбовым, Чернышевским, Салтыковым-Щедринным и другими. «Эти статьи помогают глубже и вернее понять творческий путь драматурга. Они помогают бороться с укоренившимися в литературе об Островском ложными традициями»⁴. Между тем статьи, приписанные А. Н. Островскому на основании общих субъективно-идеологи-

¹ Э. Л. Ефременко, Раскрытие авторства на основе анализа идейного содержания произведения. «Вопросы текстологии», вып. 2, 1960, стр. 53.

² Н. П. К а ш и н, Островский — сотрудник «Москвитянина». Труды Всесоюзной библиотеки имени В. И. Ленина, сб. IV, М. 1939.

³ А. И. Д у б и н с к а я, А. Н. Островский, изд. АН СССР, М. 1951, стр. 70.

⁴ Г а м ж е, стр. 75.

ческих, психологических и лишь в малой степени историко-биографических соображений и ставшие потом для историков литературы источником характеристики эстетических и общественно-идеологических воззрений А. Н. Островского, оказались продуктом творчества Л. Мея, Ап. Григорьева, С. П. Колошина, П. Сумарокова¹. Комичнее же всего было то обстоятельство, что эстетические взгляды, извлеченные из этих статей и связываемые с именем Островского, противопоставлялись литературно-идеологической позиции их подлинных авторов. Так, А. Дубинская, говоря о написанной Ап. Григорьевым рецензии на комедию Меншикова «Причуды», подчеркивала далекость ее от мировоззрения Ап. Григорьева. «Свыше шестнадцати статей и рецензий Островского, напечатанных в «Москвитяине», — писала А. Дубинская, — по своему направлению ничего общего не имеют со статьями А. Григорьева»².

Установивший все эти факты В. Лакшин пытается (без достаточных оснований и большой убедительности) частично оправдать тех историков литературы, которые готовы судить об эстетике и идеологии Островского по непринадлежащим ему статьям «Москвитянина»:

«Многие рецензии из числа приписанных драматургу, вероятно, несут на себе следы его редакторского пера. Отчасти в этом можно видеть оправдание того, что статьи таких авторов, как Ап. Григорьев или С. Колошин, приписывались Островскому. С другой стороны, опубликование Григорьевым в 1850 году такой статьи, как рецензия на «Причуды», — не случайный факт. В 1850—1851 годах сам Григорьев — ученик Грановского, недавно проповедовавший фурьеризм и предлагавший в 1847 году Погодину кандидатуру М. Петрашевского для заведования политическим отделом журнала, — еще находился под влиянием общего протестантского, демократического настроения, царившего в кружке Островского»³.

Уже из всех формулировок принципов историко-идеологического анализа совершенно ясно, что в них нет строгой и точной определенности в выяснении методики и методологии идеологического анализа, особенно в вопросе о формах и способах соотношения, сопоставления или связи идей и средств их словесного выражения. Какова функция и каков функциональный вес так называемых «текстовых параллелей» и каковы виды и разновидности этих параллелей? В какой мере и как эти «текстовые параллели» связаны с идейной общностью или даже идейным тожеством произведений? Популяризатор или пропагандист этого приема литературно-идеологических и текстовых

¹ См. статью В. Лакшина, О некоторых ошибках в изучении А. Н. Островского. «Вопросы литературы», 1958, № 6, стр. 218—225.

² А. Дубинская, А. Н. Островский, стр. 69.

³ «Вопросы литературы», 1958, № 6, стр. 222.

параллелей покойный Б. В. Папковский основное значение, в сущности, придавал не общности идей, а совпадению форм их выражения. «Сущность метода литературно-идеологических и текстовых параллелей, — писал Б. В. Папковский, — состоит в том, что исследователь, исходя из особенностей выражения идей писателя, его стиля, специфических оборотов речи, терминов и отдельных, часто почти буквальных текстовых совпадений, может сделать с некоторой дозой «уверенности» вывод о принадлежности тому или иному писателю той или иной статьи или рецензии»¹.

Прежде всего уже из этого заявления ясно, что так называемый метод литературно-идеологических и текстовых параллелей предлагается главным образом для атрибуции анонимных прозаических, преимущественно критико-публицистических произведений и что в самом определении его остается неясным вопрос о связи и соотношении идей и «особенностей» их словесного воплощения, к которым относятся и специфические обороты речи и термины, и «отдельные, почти буквальные текстовые совпадения».

Неясность и научная неопределенность этих признаков была очевидна самому Б. В. Папковскому, который пришел к такому выводу: «Метод литературно-идеологических и текстовых параллелей не всегда является надежным и таит в себе возможность серьезных ошибок: идеологические, эстетические и стилистические признаки не всегда могут дать основания для категорического вывода о принадлежности статей и рецензий данному автору. Эти признаки могут явиться в результате влияния того или иного гениального и популярного писателя или критика, а в отдельных случаях прямого редакторского вмешательства»².

Но главная суть, конечно, не в этом. Степень и характер спайки идей и индивидуально-стилистических форм их выражения, словесного воплощения различны в разных жанрах литературы — публицистических и художественных. Поэтому с острой необходимостью выдвигаются вопросы исследования связи, последовательности, расчленения и объединения идей в системе индивидуального мышления того или иного писателя с учетом жанровой дифференциации его творчества. Само собой разумеется, что и в первом случае, когда исследователь в поисках автора исходит из идей, из системы их связей и соотношений, из их расчленения и последовательности их развития в структуре анонимного литературного произведения, он не может оставлять вне поля своих сравнений и сопоставлений с дру-

¹ Б. В. Папковский, О щедринском наследстве и методе литературно-идеологических и текстовых параллелей. «Ученые записки Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена», т. 87, Л. 1949, стр. 81.

² Там же, стр. 85.

гими произведениями предполагаемого автора черты сходства или совпадения в способах их словесного воплощения, их терминологического раскрытия, их экспрессивно-образного освещения. Словом, анализ идей с целью установления авторства неотделим от изучения и сопоставления стилистических качеств или шире: стилистических систем произведений.

Но еще более важное значение приобретает задача реконструкции стилистических систем разных авторов — в их органической связи с мировоззрением и идейно-художественными замыслами этих авторов, когда в основу приемов атрибуции анонимных произведений на основе идеологических совпадений с другими сочинениями того или иного писателя ложится принцип неразрывного единства стиля и замыслов, идей, взглядов автора. В этом случае воспроизведение и сопоставление систем индивидуальных стилей играет решающую роль в признании или отрицании авторства того или иного писателя по отношению к исследуемому литературному произведению. Естественно, что широта стилистических сопоставлений и их убедительность при таком семантическом анализе обусловлены степенью глубины знания внутреннего единства стиля писателя. В настоящее же время дело чаще всего сводится к указанию вырванных из общей стилистической системы «текстовых параллелей», то есть отдельных фраз, оборотов речи и образов, без оценки их функциональной роли в структуре стиля писателя. Вот — характерный пример присвоения Салтыкову-Щедрину анонимной рецензии на комедию Штеллера «Ошибки молодости»¹.

Подводя итоги дискуссии между С. С. Борщевским и Б. В. Папковским по вопросу о принадлежности Салтыкову-Щедрину анонимной рецензии на комедию Штеллера «Ошибки молодости», Э. Л. Ефременко пишет: «Доказывая принадлежность рецензии Салтыкову-Щедрину, С. С. Борщевский приводит в примечаниях к восьмому тому множество близких к комментируемому тексту параллелей из произведений сатирика. Он указывает, что тему критики «старческой мнительности», которая «из выеденного яйца нередко делает общественный и политический вопрос», Щедрин настойчиво стал разрабатывать с 60-х годов, и во многих его произведениях при характеристике этого явления употребляются одни и те же определения. Так, в «Истории одного города» Бородавкин «поражал расторопностью и какою-то неслыханной административной въедливостью, которая с особенной энергией проявлялась в вопросах, касавшихся выеденного яйца». В «Самодовольной современ-

¹ См. Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., М. 1937, т. VIII, стр. 520. Ср. С. Борщевский, М. Е. Салтыков-Щедрин. Неизвестные страницы, М.—Л. 1931. Б. В. Папковский, О щедринском наследстве и методе литературно-идеологических параллелей. «Ученые записки Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена», т. 87, стр. 109. Ср. «Вопросы текстологии», вып. 2, стр. 32—33, 87—94 и след.

ности» — «препирательства азбучных мудрецов не идут дальше вопроса о выеденном яйце». В «Господах Молчалиных» выдвинувшемуся на служебном поприще Молчалину поручаются «щекотливые дела о выеденном яйце». В подтверждение оригинальности мысли Щедрина, что «увлечение молодости легко развивается в фанатизм, а фанатизм сам по себе уже составляет ошибку» и что в этом случае «главная доля ответственности за подобный факт все-таки падает на сторону упорствующую», С. С. Борщевский ссылается на повесть «Тихое пристанище», впервые опубликованную после смерти писателя, где эта мысль высказывается в аналогичных выражениях: «молодое поколение живет... фанатической жизнью», «грех этот ляжет не на него, а на тех, кто оскорбляет молодость в ее лучших стремлениях, преследует и раздражает ее... И каковы бы ни были... увлечения молодости, они законны»¹. Все это веско и убедительно», — заключает Э. Л. Ефременко². На самом же деле без ориентации на общую стилистическую систему Салтыкова-Щедрина, на его фразеологию, на его индивидуально-стилистические своеобразия, без выяснения функционального употребления и функциональных связей сопоставленных оборотов речи, вес и убедительность этих параллелей очень невелики.

Следовательно, даже неопровержимые документальные доказательства принадлежности анонимного или псевдонимного литературного произведения тому или иному автору не освобождают исследователя от необходимости анализа этого произведения в аспекте стиля и мировоззрения этого автора. Все же другие объективно-исторические приемы атрибуции приобретают силу и доказательность лишь в связи с лингво-стилистическими приемами решения проблемы авторства — на основе теории и истории стилей соответствующей литературы.

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., М. 1937, т. VIII, стр. 520.

² Э. Л. Ефременко, Раскрытие авторства на основе анализа идейного содержания произведения. «Вопросы текстологии», вып. 2, 1960, стр. 93.

ГЛАВА V

РЕШАЮЩАЯ РОЛЬ ОБЪЕКТИВНО-СТИЛИСТИЧЕСКИХ МЕТОДОВ ОПРЕДЕЛЕНИЯ АВТОРСТВА

1

В самое последнее время все больше и больше возрастает интерес к историко-стилистическим и статистико-лингвистическим или статистико-стилистическим приемам и методам определения авторства. Но единодушной и твердо сложившейся оценки значения этих новых приемов и методов пока еще нет. Напротив, наблюдается резкое расхождение как в суждениях о их месте, их роли в общей системе литературной эвристики или методике атрибуции, так и в понимании внутренней закономерности и внешней техники реализации этих принципов и приемов. Значительная часть филологов относится или совсем скептически, или, во всяком случае, очень критически к стилистической экспертизе в сфере задач и проблем атрибуции. Так по крайней мере обстоит дело в нашей отечественной филологии.

«...У нас анализ художественного мастерства писателя, — заявляет П. Н. Берков, — разработан еще недостаточно... Мы плохо следим за европейской литературой по вопросу об анализе стиля, как средстве атрибуции. У нас прошла совершенно незамеченной работа недавно умершего Фердинанда Йосифа Шнейдера «*Stilkritische Interpretationen als Wege zur Attribuierung anonymer deutscher Prosatexte*» (Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Bd. 101, H. 2, Berlin, 1954), который считал стилистический анализ безусловным сред-

ством определения авторов анонимных произведений¹. Ошибка Шнейдера, предложившего ряд примеров установления авторов анонимных произведений, состоит прежде всего в том, что он в стилистико-критической интерпретации видит единственный путь атрибуции, а затем и в том, что он не учитывает таких моментов, как стилизация, имитация и т. п.

Если оставаться в пределах одной только стилистической аргументации при определении авторства анонимных произведений, отбрасывая биографические и идеологические доводы, то неизбежно придется признать недостаточность стилистико-критической интерпретации. Опыты русские (акад. Ф. Е. Корш, Н. А. Морозов с его «лингвистическими спектрами») и зарубежные об этом говорят достаточно красноречиво. Автор формалистического труда «Das sprachliche Kunstwerk» Вольфганг Кайзер пессимистически высказывался относительно возможности прийти к какому-либо положительному результату при определении авторства анонимных произведений по стилистическим признакам (Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*. 3. Aufl. Bern, 1954, S. 287)».

«Мне кажется, — продолжает П. Н. Берков, — что нельзя полностью принять точку зрения как оптимиста Ф. И. Шнейдера, так и пессимиста В. Кайзера. Стилистико-критическая интерпретация есть не панацея от бед анонимности, а только одна из сторон анализа, проводимого в целях установления авторства. Вместе с тем нельзя и полностью отметить ее, ссылаясь на недостаточную доказательность и обязательность ее выводов»².

Именно в силу недооценки перспектив историко-лингвистического и особенно историко-стилистического исследования проблем атрибуции проф. П. Н. Берков пришел к такому пессимистическому и, во всяком случае, очень ограниченному выводу: «Установление автора анонимного и псевдонимного произведения до тех пор, пока не будут найдены неопровержимые документальные подтверждения принадлежности его предполагаемому лицу, должно считаться рабочей гипотезой и только»³.

В этой формуле сказывается скептическое отношение к старому горькому опыту субъективно-вкусового понимания стиля писателя и его характерных свойств.

В еще более решительной форме на основе ошибок собственного индивидуально-вкусового опыта, а также других неудачных примеров субъективного приурочения анонимных произведений по особенностям стиля к творчеству того или иного писа-

¹ Ср. указание на труд Ф. И. Шнейдера в моей статье «Лингвистические основы научной критики текста» («Вопросы языкознания», 1958, №№ 2—3).

² П. Берков, Об установлении авторства анонимных и псевдонимных произведений XVIII в. «Русская литература», 1958, № 2, стр. 185.

³ Там же, стр. 188.

теля В. С. Нечаева настойчиво стремилась принизить значение стилистического анализа для решения проблем атрибуции: «Вспомним, сколько ошибок было совершено текстологами при определении принадлежности произведения тому или иному автору на основании анализа стиля, вспомним хотя бы работу Ф. Е. Корша, который в результате изучения языка и стиля признал принадлежащим Пушкину текст грубой подделки окончания «Русалки». К сожалению, изучение индивидуального стиля и языка писателей-классиков и в настоящее время еще не стоит на такой высоте, чтобы, опираясь на него, мы могли безошибочно определять авторство произведения...»¹. Но ведь из оценки того, что было и отчасти есть, что бытует в силу лени мысли и недостаточной подготовленности наших литературоведов к научно-историческому исследованию проблемы авторства и проблем стилистики художественной литературы, нельзя делать вывода, что так и будет всегда и что причины этого ненормального явления кроются в неискоренимых недостатках стилистического анализа.

На самом же деле единственный вывод, который следует из оценки малопродуктивной практики атрибуции на основе субъективно-стилистического анализа, состоит в том, что необходима углубленная разработка основ учения о стилях художественной литературы в историческом и теоретическом плане, а также общей стилистики литературного языка и теории художественной (или поэтической) речи. Ведь если В. Кайзер в своей книге «Das sprachliche Kunstwerk» (4. Aufl., 1956) выражает свое недоверие к безупречности выводов об авторстве на основании чисто стилистических наблюдений, то причина этого коренится прежде всего в самой теории литературно-художественной стилистики и особенно теории индивидуального стиля, развиваемой этим автором, а отчасти и в вытекающей из этой теории оценки литературоведческих перспектив полноты и адекватности воспроизведения существенных свойств того или иного литературного стиля. По мнению В. Кайзера, доказательство авторства на основании одних только «характерных» признаков стиля является еще более сомнительным, чем в юридической практике доказательство на основании одних только косвенных улик. Что же касается категории индивидуального стиля, то, по мнению В. Кайзера, она очень условна и относительна. С одной стороны, в том, что рассматривается как индивидуальный стиль писателя, много надиндивидуального (стиль эпохи, школы, влияние авторитетных литературных образцов и т. п.). С другой стороны, стиль разных произведений одного и того же писателя может быть совершенно различен в жанровом отношении и сти-

¹ В. С. Нечаева, Проблема установления текстов в изданиях литературных произведений XIX и XX веков. «Вопросы текстологии», М. 1957, стр. 50.

листически разносистемен. Тут примешивается и вопрос о влиянии жанра на стиль. Выдвигается требование устанавливать при определении и характеристике индивидуального стиля — резкое различие между тем, что обусловлено жанром, и тем, что может считаться действительным выражением индивидуальности автора.

Здесь же раскрывается и третья сторона проблемы индивидуального стиля: в какой мере индивидуальный стиль художника является полным раскрытием внутренней структуры его личности, его индивидуальности. Когда-то Б. Кроче предлагал отличать «поэтическую индивидуальность» от социальной личности поэта. «Человеческая индивидуальность не вполне тождественна творящей художественной индивидуальности». В. Кайзер находится в плену идеалистических теорий о соотношении между социальной личностью или безличностью общественного человека и творящей индивидуальностью поэта, художника.

Это — проблема очень важная, но совершенно различно освещаемая и решаемая в марксистской и идеалистической эстетике. В сущности, здесь выдвигается проблема соответствий, соотношений и различий биографии автора, его литературной личности, социально-исторической индивидуальности — и «образа автора» в системе его литературно-художественного творчества. Возникающий в этом кругу ряд задач и вопросов нуждается в углубленной философской, культурно-исторической и эстетико-стилистической разработке. Естественно, что все это может углубить и восполнить понимание индивидуального стиля, стиля литературной школы или литературного направления, но не может привести к скептицизму в вопросе о возможности более или менее адекватного воспроизведения системы индивидуального стиля.

Хотя В. Кайзер отчасти касается и истории стилей, например, в рассуждениях о средневековой лирике, но, во всяком случае, в его концепции нет ясного представления о литературном стиле как исторической категории. Отсутствует также и идея закономерностей развития индивидуальных стилей в национальных литературах, в периоды как романтического, так и реалистического направлений. Антиинсторизм в понимании категории индивидуального стиля и тенденций ее исторического развития ведет к узкой, очень ограниченной оценке возможностей научного изучения стиля как единой, внутренне объединенной, индивидуально-целостной системы средств словесно-художественного выражения и изображения. «То, что отдельное произведение рассматривается как таковое и не как единое целое, а только как носитель характерных признаков, и лишь по необходимости ставится в один ряд с другими произведениями писателя, является сущностью изучения индивидуального стиля»¹. Таким образом, в этой концепции стиль литературного произ-

¹ W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern, 1956, S. 283.

ведения рассматривается и определяется лишь как некоторая расплывчатая совокупность «характерных признаков» литературного искусства, обнаруживаемых в этом произведении. Из такого понимания и вытекает заключение о непреодолимых трудностях определения авторства анонимных произведений. «Если бы все произведения между 1770 и 1832 годами дошли бы до нас анонимными, то потерпела бы крах любая попытка отыскать в этом хаосе произведения, принадлежащие Гёте (как индивидууму, личности). Так было бы даже, если бы мы знали всю его неязыковую продукцию, обстоятельства его жизни и все предметы из его личного окружения, в которых выразилась его индивидуальность»¹. На почве таких антиисторических, метафизических представлений сказывается и общее определение стиля, предлагаемое В. Кайзером: «С внешней стороны стиль является единством и индивидуальностью построения (Gestaltung), с внутренней стороны — единством и индивидуальностью восприятия (Perzeption), т. е. определенной позицией» (Haltung)².

Таким образом, проблема авторства должна тесно связываться с научной разработкой и подлинно научным, то есть опирающимся на истинно историческую теорию развития разных форм общественного сознания, разных форм искусства, исследованием специфики индивидуального словесно-художественного стиля на фоне общей истории литературных стилей. В этой связи следует отметить, что Ф. Шнейдер, автор таких трудов, как «Deutsche Textproben für literaturwissenschaftliche Übungen» (1935) и «Stilkritische Interpretationen als Wege zur Attribuierung anonymer deutscher Prosatexte» (1954), считал необходимым в построении теории атрибуции анонимных прозаических текстов опираться и на историческую стилистику национального языка, и на историю стилей литературы. Ф. Шнейдер под стилем понимает как стиль языка или речевой стиль (Sprachstil), так и художественный стиль (Kunststil), или характер формы (Formgeräde). Он считает также, что научно-вспомогательными дисциплинами при изучении проблемы авторства являются не только грамматика, лексикология и стилистика соответствующего национального языка, но и этимология, и эстетика, и история тем и сюжетов, и все другое, что может быть полезно для уяснения стилистических критериев атрибутирования анонимных произведений. Следовательно, в данном случае суть вопроса сводится к методологически прочной и исторически обоснованной теории и истории словесно-художественных стилей, хотя бы в рамках отдельной национальной литературы³,

¹ W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, S. 287.

² Там же, стр. 292.

³ См. реферат В. К. Волевач «Проблема установления авторства в работах В. Кайзера и Ф. Шнейдера». «Вопросы текстологии», вып. 2, 1960, стр. 256—274.

В этом плане представляет большой интерес определение задач теории и истории стилей с точки зрения пражской школы в работе проф. Любомира Долежеля «O stylu moderní české prózy» (Прага, 1960). Здесь автор пишет: «Формализм, не учитывая взаимосвязи элементов формы и содержания в литературной структуре, ни социальной обусловленности и гносеологической направленности литературного произведения, не в состоянии истолковать смысла и функции языковых средств и стилистических приемов... С другой стороны, стилистика должна преодолевать остатки вульгарного социологизма, который в литературоведении проявляется в односторонней ориентировке на изучение социально-исторической обусловленности и идеологического воздействия художественного произведения. Вульгарный социологизм не справлялся с анализом формальных элементов, и зачастую всякая попытка анализировать форму расценивалась как формализм.

Марксистская методология стилистического анализа должна, по нашему мнению, исходить из понимания литературного произведения как структурного единства диалектически связанных элементов: идейных, тематических, композиционных и языковых... все элементы и вся организация литературной структуры социально и исторически обусловлены. Диалектическая взаимообусловленность основных элементов литературной структуры состоит в том, что идейные, тематические и композиционные элементы определяют языковое строение. Но, с другой стороны, языковое строение определяет внеязыковые элементы литературной структуры, так как выражает их»¹. В докладе «О соотношении поэтики и стилистики», сделанном Л. Долежелом совместно с К. Гаузенбласом на Варшавской международной конференции по поэтике, стиховедению и теории литературы осенью 1960 года, уточняются некоторые общие положения Пражской литературно-лингвистической школы. Авторы и здесь подчеркивают, что литературное произведение — это сложная структурная целостность, однако не «замкнутая в себе», но общественно и исторически обусловленная, разнообразно связанная с внелитературной объективной действительностью, и что эту структурную целостность можно в процессе научного анализа расчленить на несколько взаимосвязанных и нерархически упорядоченных планов: языковой, композиционный, тематический и идейный. При этом, хотя тематический и идейный планы являются составными частями литературной структуры, они в то же время имеют непосредственное отношение к внелитературной действительности. Таким образом, соотношение языка и собственно литературных компонентов в конкретных произведениях выступает и обнаруживается как соотношение языкового и внеязыковых (собственно литературных) планов словесно-художественных.

¹ L. Doležel, O stylu moderní české prózy, Praha, 1960, s. 183

жественной структуры. Это соотношение не является соотношением независимого параллелизма. Не может быть оно сведено и к отношениям содержания и формы. Чешские стилисты характеризуют его как отношение *средства* и *функции*. Посредством языка выражены все собственно литературные элементы художественного произведения; поэтому языковой план можно представить себе как поле, в котором сходятся все элементы литературного произведения. Но языковые средства включаются в эстетическую структуру не только опосредствованно (как выражение собственно литературных элементов), но также прямо, непосредственно, образуя определенные стилевые приемы (ритм, эвфония и т. д.), которые сами по себе обладают эстетической ценностью. Литературное произведение имеет и свой стиль (словесно-художественный, литературный), как всякое произведение искусства, и свой языковой стиль, как всякое высказывание. Литературный стиль — это своеобразная и целостная организация всех планов структуры литературного произведения, а языковой стиль — это своеобразная и целостная организация языкового плана литературного произведения. Из функционального понимания соотношения языковых и собственно литературных планов словесно-художественной структуры вытекает не только то, что литературный стиль включает в себя языковой стиль, но также и то, что в языковом стиле отражаются специфические черты литературного стиля. Поэтому изучение литературного стиля должно быть комплексным и системным. Этот анализ должен исходить от наиболее высокого плана строения текста и отсюда двигаться к более элементарным планам (синтаксическому, лексическому, звуковому). Необходимо вскрыть функции всех языковых средств в структуре литературного произведения. При таком функциональном подходе обнаруживаются связи языкового строения с собственно литературным планом эстетической структуры, и таким образом описание языкового стиля включается в целостную систему литературного стиля произведения. При этом очень важно открыть объединяющий принцип стиля литературного произведения («образ автора», «общий смыслообразующий принцип», «стилевой тип» и др. под.). Недостаточно разработана в историческом плане проблема общественной, идеологической и психологической обусловленности стиля. Недостаточно также объяснено отношение между стилем и идеологией (писателя, литературной школы и т. п.). Это отношение не является отношением прямой зависимости, так как в рамках одной идеологии могут существовать разные стили, и, наоборот, один и тот же стиль может характеризовать представителей разных идеологий. С другой стороны, связь стиля с идеологией невозможно отрицать, потому что мировоззрение писателя влияет на формирование творческой личности и ее стиля. Изучение стилей литературы должно

быть не только описательным, но и историческим. Конечной целью историко-стилистических исследований является синтетическая картина развития художественных стилей национальной литературы, которая должна войти составной частью как в историю литературы, так и в историю литературного языка.

Вместе с тем стилистика художественной литературы должна полностью использовать те возможности, которые принесут новые лингвистические методы, структурные и математические (введение понятий и методов теории информации и теории вероятности).

Таким образом, только научно построенная теория и история стилей литературы (независимо от того, рассматривать ли ее как особую самостоятельную науку о стилях художественной литературы или как отрасль литературоведения, опирающуюся на лингвистические принципы) может и должна служить главной базой для решения проблем авторства анонимных и псевдонимных произведений.

2

Проблема авторства не только входит как важнейшая задача в теорию и историю литературных стилей, но она неотделима от стилистического анализа каждого отдельного литературного произведения. Вот почему понимание анонимного сочинения без мысли или догадок об авторе является и неполным и неопределенным. В качестве иллюстрации можно указать на любопытную анонимную статью в «Литературной газете» — «Горестно видеть», посвященную Байрону¹. Не подлежит сомнению, что она является в значительной мере ответом на выпады реакционной печати того времени (главным образом Ф. Булгарина, Н. Греча) против Пушкина, на обвинение Пушкина в безверии и безнравственности. Поэтому естественно, что возникло предположение об участии Пушкина в составлении этой статьи. Вопрос о том, кто является автором этой статьи: сам Пушкин или кто-нибудь другой из состава активнейших сотрудников «Литературной газеты» (Дельвиг, Сомов или Вяземский), приобретает большую важность². Но сначала необходимо познакомиться с текстом этой статьи, хотя бы в значительных по объему отрывках.

«Горестно видеть, — так начинается эта статья, — что некоторые Критики вмешивают в мелочные выходки и придирки своего недоброжелательства или зависти к какому-либо извест-

¹ «Литературная газета», 1830, № 53, сентября 18, стр. 139—140.

² См. Б. Томашевский, Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения, Л. 1925, стр. 120 и 122.

ному писателю, намеки и указания на личные его свойства, поступки, образ мыслей и верование. Душа человека есть недоступное хранилище его помыслов: если сам он таит их, то ни коварный глаз неприязни, ни предупредительный взор дружбы не могут проникнуть в сие хранилище. И как судить о свойствах и образе мыслей человека по наружным его действиям? Он может по произволу надевать на себя притворную личину порочности, как и добродетели. Часто, по какому-либо своенравному убеждению ума своего, он может выставлять на позор толпе не самую лучшую сторону своего нравственного бытия; часто может бросать пыль в глаза черни одними своими странностями. Анекдот об отрубленном хвосте Алкивиадовой собаки всем известен; странные поговорки, прыжки и увертки Суворова в живой еще памяти у всех Русских.

Лорд Байрон часто был обвиняем в развратности нрава, своекорыстии, непомерном эгоизме и безверии: личные неприятели знаменитого поэта, женщины, лжесвяты-методисты и некоторые благосклонные журналисты без умолку так о нем трубили, а один *присяжный* или *увенчанный* Поэт¹ назвал его поэзию *сатанинскою*. — На первые три обвинения служат ответом: скорбь благородного поэта после развода с своенравною его супругой и разлуки с дочерью, неоднократно им изъясненная в разговорах с друзьями и в письмах, выраженная с необыкновенным чувством в прекрасной его элегии: *Прости* и в нескольких красноречивых станцах *Чайльд-Гарольда*; бескорыстные его пожертвования в пользу Греков, и даже в пользу ложных друзей и неблагодарных книгопродавцев; благодеяния, оказанные им разным лицам в Италии и в Турции; постоянная его дружба с Шеллеем, Гобгоузом и примиренным Т. Муром, наконец, благороднейшая и честнейшая жертва, принесенная им страждущему человечеству: смерть его в стенах осажденной Миссолонги. — Последнее обвинение (в безверии) он отчасти сам отразил в ответе своем помянутому *увенчанному Поэту*.

Далее рассказывается анекдот о распятии, подаренном Байрону жившим в Афинах приором францисканских монахов и носимом Байроном до смерти (анекдот из книги де Сальво о Байроне).

Заканчивается эта статья такими словами:

«Прибавим, что если в этом случае вмешивалось отчасти и суеверие, то все-таки видно, что вера внутренняя перевешивала в душе Байрона скептицизм, высказанный им местами в своих творениях. Может быть даже, что скептицизм сей был только временным своенравием ума, иногда идущего вопреки убеждению внутреннему, вере душевной».

Статья эта, названная «Анекдот о Байроне», была еще П. В. Анненковым, на основании ложного свидетельства А. Гре-

¹ Southey, Poète lauréat.

на, признана пушкинской¹. Затем она входила в издания сочинений Пушкина Геннади и Ефремова (1 и 2 изд.). Но мистификация А. Грена была вскоре разоблачена, и в последующие издания сочинений А. С. Пушкина она уже не включалась (см. издание Лит. фонда, V, 263; П. Ефремов, «Мнимый Пушкин»; «Новое время», 1903, № 9851). Но Н. О. Лернер вновь выступил на защиту принадлежности этой статьи Пушкину² и внес ее затем в венгерское издание сочинений Пушкина. Аргументация Н. О. Лернера казалась настолько убедительной, что Н. Синявский и М. Цявловский в известном своем указателе «Пушкин в печати 1814—1837» (М. 1914) внесли ее в цикл подлинно пушкинских произведений (стр. 93). Н. К. Козьмин в IX томе Сочинений А. С. Пушкина (изд. Акад. наук) поместил «Анекдот о Байроне» среди «новооткрытых пушкинских статей и статей, приписываемых Пушкину» и уклонился от решительного ответа на вопрос о пушкинском авторстве. Однако Б. В. Томашевский³ и другие современные пушкинисты, работавшие над критической прозой Пушкина, были склонны отрицать принадлежность разбираемой статьи Пушкину. И в изданиях сочинений Пушкина, относящихся к 30-м годам XX века (начиная с изданий «Красной нивы», Гослитиздата, «Academia» и академических) она не помещалась. Однако никаких новых данных для определения ее подлинного автора не приводилось. Прежде всего необходимо вспомнить, что П. В. Анненков, приписывая статью Пушкину, отделял «полемическое начало статьи» от самого анекдота о Байроне, считая их разновременными. Отсюда Н. О. Лернер пошел дальше: «Во вступительных и заключительных строках — самый анекдот мог быть переведен кем-нибудь другим — нельзя не узнать его (т. е. Пушкина. — В. В.) стиля, его пафоса, его заветных убеждений и литературных взглядов. Ни ленивый и посредственный Дельвиг, ни сухой Вяземский, ни журнальный чернорабочий Сомов и никто из представителей пушкинского круга не мог написать этих строк»⁴. Так, Лернер увидел «орла по полету». Но разделение статьи на пушкинские приступ и заключение — и на чужой перевод анекдота о Байроне из сочинения маркиза де Сальво является совершенно произвольным. Или статья эта принадлежит Пушкину — или он вовсе не имел к ее авторству прямого отношения. Стиль «Анекдота о Байроне» позволяет связывать эту статью только с двумя именами: Пушкина или Вяземского. И больше всего оснований приписывать эту статью именно Вязем-

¹ Сочинения А. С. Пушкина, изд. П. В. Анненкова, т. VII, СПб. 1857, стр. 151—154, ч. I, стр. 21, ч. II, стр. 123—124.

² Н. О. Лернер, Новооткрытые страницы Пушкина. «Северные записки», 1913, февраль, стр. 35—39.

³ Б. В. Томашевский, Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения, стр. 120.

⁴ Пушкин под редакцией С. А. Венгерова, т. VI, Пг. 1915, стр. 204

скому. Любопытно, что С. И. Пономарев в своем «Хронологическом указателе сочинений кн. П. А. Вяземского в стихах и прозе»¹ включил ее в список произведений этого писателя. В самом деле, стиль этой статьи близок к манере Вяземского. Для стиля Вяземского характерны такие выражения и образы этой статьи, иногда выстроенные симметрично: «Душа человека есть недоступное хранилище его помыслов: если сам он таит их, то ни коварный глаз неприязни, ни предупредительный взор дружбы не могут проникнуть в сие хранилище»; «Он поселил великую к себе приязнь в одном монахе Францисканского монастыря, где Байрон остановился на жительство»; «Освобождение Греции манило Байрона исторгнуться из роскошной и веселой Италии». Ср. у Вяземского в «Отрывке из письма к А. И. Готовцевой» (1830): «Дух критики... некоторых журналов... исторгнулся из границ не только литературного и общежительного, но и нравственного приличия»² и др.

Вяземский, не смущаясь каламбурностью словоупотребления, часто применял слова в старых значениях, являвшихся уже «омонимами» живых слов. Таков пример: «Часто, по какому-либо своенравному убеждению ума своего, он может выставить на позор толпе не самую лучшую сторону своего нравственного бытия». Ср. в официальном письме кн. Вяземского кн. Д. В. Голицыну: «Имя мое, выставленное на позорище, служит любимою целью и постоянным игрищем тайных недоброжелателей». Но ср. у Пушкина в «Отрывке из Литературных летописей»: «Вся литературная жизнь г. Каченовского была разобрана по годам, все занятия оценены, все простодушные обмолвки выведены на позор».

В духе Вяземского — идиоматическая речь и параллелизм иллюстраций, набранных из разных эпох, — в таком отрывке: «Часто может бросать пыль в глаза черни одними своими странами. Анекдот об отрубленном хвосте Алкивиадовой собаки всем известен; странные поговорки, прыжки и увертки Суворова в живой еще памяти у всех Русских».

Ср. в «Старой записной книжке» Вяземского сопоставление тех же имен: «Алкивиад отрубил хвост у своей собаки, чтобы дать пищу толкам черни и отвлечь ее внимание от настоящих его занятий. Поступки и слова Суворова, которые он пускал по городу, были его собака без хвоста. Нет ли более хвастовства, чем ума в этой поддельной жизни некоторых умных людей?»³.

¹ Сборник Отд. русск. яз. и слов. Имп. Акад. наук, т. XX, № 5, СПб. 1880, стр. 88.

² П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. II, стр. 140—143. В «Словаре языка Пушкина» приводится лишь один пример употребления глагола *исторгнуть* в таком конкретном значении и в таком контексте: «исторгленные пни Высоко громоздит» (т. II, стр. 255).

³ П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. IX, СПб. 1884, стр. 12.

Наконец, очень характерен для стиля Вяземского ввод новых иностранных слов с сохранением их нерусского звукового облика: «Распятие сие отыскано по кончине благородного Лорда в его портфёле». Ср. у Пушкина в письме П. А. Вяземскому 11 июня 1831 года: «Постарайся порастрепать его porte-feuille, полный европейскими сокровищами»¹.

В этом анализе, основанном на принципе избирательности стилистических признаков, нет надлежащей полноты и систематичности. И все же изучение стиля, словесных оборотов, образов в их последовательности, форм синтаксического движения речи особенно при сопоставлении наиболее индивидуальных приемов и форм выражения со стилем других произведений предполагаемого автора очень помогает открыть имя автора анонимного произведения, а именно Вяземского. Не следует смущаться тем обстоятельством, что Б. В. Томашевский, не опираясь на анализ стиля «Анекдота о Байроне», сделал произвольное и явно ошибочное заключение об его авторе по общему содержанию и тону этого сочинения: «Это — сомнительного качества религиозные ламентации, с Пушкиным общего ничего не имеющие. Напоминают манеру Сомова»².

Между тем с именем Вяземского позволяет связать этот «Анекдот о Байроне» не только его стиль, но и его идейный замысел. Известно, что в конце 1828—1829 годов правительство обвиняло Вяземского в «развратном поведении», в «развратной жизни, недостойной образованного человека»³.

3

Очень интересные и ценные замечания о связи проблемы атрибуции с историей и теорией литературных стилей или с наукой о языке художественной литературы содержатся в статье М. П. Штокмара «Анализ языка и стиля как средство атрибуции»⁴. Правильно различая в соответствии с соображениями, изложенными в моей работе «Лингвистические основы научной критики текста»⁵, метод атрибуции на основе отбора «специфических приемов стиля данного автора, которые присущи только ему и в силу этого устраняют возможность совпадений со стилем другого автора» и метод атрибуции на основе полной истории стилей художественной литературы, М. П. Штокмар пишет:

¹ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, АН СССР, 1941, стр. 174—175.

² Б. Томашевский, Пушкин, стр. 122.

³ См. примечания Б. Л. Модзалевского. «Письма Пушкина», т. II, М.—Л. 1928, стр. 294 и особенно стр. 324—325.

⁴ Сб. «Вопросы текстологии», вып. 2, 1960, стр. 112.

⁵ «Вопросы языкознания», 1958, №№ 2 и 3.

«Весьма существенно отличаются пути стилистического анализа в применении к атрибутированию публицистических и литературно-критических сочинений, с одной стороны, и художественных произведений — с другой. В публицистике и литературной критике мы, как правило, имеем дело с *авторской* речью и потому в принципе предполагаем ее однородность, разумеется, с возможностью тех или иных поправок на эволюцию языка и стиля данного писателя и на жанровые отличия, существующие в пределах этой категории («серьезная» публицистическая статья, памфлет, фельетон, рецензия, обзор и т. п.). В художественном произведении собственно авторская речь либо вовсе отсутствует (например, в драматическом жанре), либо является в той или иной степени условной, т. е. не допускающей прямолинейного отождествления с языком подлинного автора произведения»¹. Поэтому здесь специфику стиля надо отыскивать «в многообразии выразительных средств, применяемых данным автором для создания художественных образов своих произведений». М. П. Штокмар справедливо указывает на то, что в господствующей субъективно-атрибуционной практике обычное применение принципа «выборочной аргументации» отдельными элементами стиля часто искажается. Ведь отдельные элементы стиля, иногда ничтожные по своему значению, не могут «заменять систему или представлять от ее имени». А между тем подобные замены в области атрибуции широко распространены. Поэтому правильный, историко-лингвистически и историко-стилистически обоснованный выбор отдельных элементов словесно-художественной системы «является наиболее ответственной частью работы, предreshающей успех или неудачу в обосновании атрибуции».

Этот избирательно-стилистический прием атрибуции должен опираться на глубокое знание и всесторонний анализ системы стиля предполагаемого автора. Ведь искусственно вырывая из его стилистической системы отдельные языковые и стилевые элементы, исследователь должен иметь исторические доказательства того, что эти элементы — не плод случайных совпадений, а обладают существенными качествами индивидуальной специфичности. Отсюда ясно, что избирательно-стилистический метод атрибуции как на свою главную базу ориентируется на теорию и историю стилей художественной литературы. Об этом пишет и М. П. Штокмар: «Но как же быть, если мы не найдем отдельных элементов, которые можно было бы с полным основанием признать специфическими для данного писателя? Выход из подобного положения представляется нам как раз именно в том, к чему обязывают исследователя общие ссылки на язык и стиль произведения, т. е. в развернутом исследовании единой и

¹ Сб. «Вопросы текстологии», вып. 2, стр. 136—137.

целестремленной системы выразительных средств, подчиненной идейно-художественному замыслу автора»¹. При наличии глубоких исследований по истории стилей художественной литературы вопросы авторства анонимных произведений должны получить строгое и точное решение.

Само собою разумеется, что при изучении проблем авторства целесообразно в качестве вспомогательных приемов пользоваться лингво-статистическими исследованиями, как это и предлагается в моей книге «О языке художественной литературы».

Можно к тому, что изложено там, присоединить опыты Б. В. Томашевского. Вопрос о преимуществах статистического метода при изучении стихотворной техники перед методом субъективно-эстетическим поднимался Б. В. Томашевским в статье «Стихотворная техника Пушкина»². Б. В. Томашевский считал достоинствами статистического метода «возможность проверки заключений автора», «возможность оценки рассуждений автора, т. е. самого метода», «плановность исследования». К недостаткам же этого метода он относит главным образом два обстоятельства и условия его применения. При его применении 1) «площадь исследования сужена пределами, доступными данному методу, в то время как область субъективных впечатлений неограниченна»; 2) «статистический метод подчинен «закону больших чисел», т. е. для достоверности методического исследования необходим достаточно богатый материал, и подобное исследование может отметить лишь общие, типические явления, в то время как субъективное чувство может дать ценные указания и на ограниченном поле (напр., в вопросе о принадлежности того или иного отрывка, часто весьма краткого, данному поэту субъективное чувство может неоспоримо разрешить вопрос, в то время как статистика здесь пасует)». Характерно такое замечание Б. В. Томашевского: «Не следует считать недостатком метода то, что он говорит цифрами, «сухой математикой». Статистика и теория вероятности суть именно те отрасли математики, которые изучают живые явления, и цифры в них так же живы, как лирические характеристики субъективного критика»³.

Применение лингво-статистических наблюдений и исследований к решению проблем авторства очень плодотворно, но оно должно быть органически связано с раскрытием конкретно-исторических закономерностей стилистического развития той или иной национальной литературы.

¹ Сб. «Вопросы текстологии», вып. 2, стр. 143.

² Б. В. Томашевский, Стихотворная техника Пушкина (По поводу статьи В. Я. Брюсова в VI т. Собрания сочинений Пушкина под редакцией С. А. Венгерова). «Пушкин и его современники», Пг. 1918, вып. XXIX—XXX, стр. 131 и след.

³ Там же, стр. 132.

Для определения этих закономерностей представляют большой интерес наблюдения и материалы, относящиеся к разным процессам или разным ступеням творчества писателей над близкими по жанру и теме литературными произведениями, между прочим и над разновременными переводами одних и тех же произведений мировой литературы.

Таким образом, проблема авторства в широком историко-литературном плане требует сочетания приемов историко-документального изучения, приемов исторической критики текста с теорией и историей стилей художественной литературы.

4

В качестве иллюстрации принципов сочетания избирательно-стилистического метода атрибуции с более широким анализом исторического развития стилей русской литературы можно наглядно показать (хотя бы в кратком обзоре) технику выделения индивидуального стиля Достоевского из состава альманаха «Первое апреля»¹.

Например, «Вступление» к альманаху «Первое апреля», несомненно, является плодом совместной работы трех основных анонимных авторов — Григоровича, Достоевского и Некрасова. Заявления об авторских правах на это вступление со стороны Григоровича и Достоевского общеизвестны. Голос молодого Достоевского тут звучит особенно выразительно и индивидуально — даже среди общих, то есть нейтральных или коллективных отголосков стиля Гоголя. Таким «общим», чисто гоголевским по стилю является начало «Вступления». Оно могло быть написано и Григоровичем и Достоевским, а также и совместно.

«Первое апреля?! — «Тыфу ты пропасть, что за дьявольщина?» воскликнут гуляющие по Невскому, увидев с изумлением объявление о нашей книжке. — «Гм!.. Первое апреля! Уж верно что-нибудь да уже не спроста...» — «Пустячки, побасенки, так себе, — ничего, вздорец», — скажут те господа, которые читают одни только интересные страницы французских романов и занимательные объявления о дрожках, лошадях и собаках. — «Первое апреля?.. Чего не задирают эти сочинители, чего не затрогируют... Месяца даже не оставили в покое, э! хе, хе...» — вымолвит иной, душевно радуясь, что по крайней мере на этот раз дело не касается его чести и амбиции» (3).

Но далее переход к иному стилю и скорее всего к стилю Григоровича.

¹ Альманах «Первое апреля», СПб. 1846; далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

«— Ручаюсь, что тут обман, непременно обман, — посмотрите, ведь само заглавие свидетельствует, que c'est tout bonnement un poisson d'avril...»

Однако уже в конце второй страницы явственно выступают своеобразные черты стиля молодого Достоевского.

«— Но вникните-ка хорошенько, почтеннейшие господа, в сущность дела; ну какое может быть тут надувание? оно так, все так, мы сами соглашаемся, что с первым апреля тотчас вкрадывается в душу недоверчивость, но ведь тут совсем другое: вы входите в лавку, отдаете деньги, и получаете — книгу; да, ни более, ни менее, как книгу, приятное и полезное, так сказать, развлечение для ума и сердца. — Какое же тут надувание? Чистосердечно вас спрашиваем, какой тут обман? — Нет, мм. гг., нет... Да положим далее, если бы и действительно оно было так, если б и в самом деле мы решились бы выкинуть вам какую-нибудь штуку, да знаете, мм. гг., что и тогда не имели бы вы решительно никакого права обвинять нас. — Разве вы ни во что ставите дедовские обычаи? Разве вы позабыли их? Разве вам не ведомо, мм. гг., что у честных людей искони еще ведется обыкновение обманывать и надувать друг друга в первое апреля?» (3—5).

Ср. в «Бедных людях» Достоевского — в письме Макара Алексеевича (от сентября 23-го): «Да, это так, Варенька, это так... Конечно, во всем воля божия; это так, это непременно должно быть так, то есть тут воля-то божия непременно должна быть; и промысел творца небесного, конечно, и благ и неисповедим, и судьбы тоже, и они то же самое... и т. д.

И далее: «Только все это как-то не так, дело не в том именно, что он видный мужчина, да я-то теперь как-то сам не свой...»¹

Далее изображается ряд первоапрельских сценок из жизни среднего петербургского сословия, главным образом чиновнического. Само собою разумеется, что тут открывается простор для творческой изобретательности разных авторов. Из четырех эпизодов, рассказанных здесь, второй — о юноше и о мнимой любви к нему аристократки и третий — об Иване Кузьмиче, владельце порядочного дома с мезонинчиком, испугавшемся криков: «пожар! пожар!» — не содержат никаких примет стиля Достоевского и могут принадлежать Григоровичу или Некрасову. Что оба эти эпизода написаны одним автором, доказывает единство их стиля. Вот, например, способ изображения волнений героев посредством перечисления их движений.

«Он будоражит весь свой гардероб, несется к лучшему парикмахеру, душится, завивается, прихорашивается, летит нако-

¹ Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 1, М. 1956, стр. 199.

нец к назначенному месту, позабывая, что все это случается первого апреля»... (7).

Или в другом эпизоде: «Он в ужасе вскакивает с места, в чем был, т. е. в одной сорочке, выбегает на двор, невзирая на то, что окна облеплены жильцами, бегают и суетятся вокруг своего жилища»... (8).

С именем Достоевского ближе всего может быть связана первая сцена первоапрельского «надувательства». Она — драматична и психологически освещена.

«— Чем волнуется душа всех и каждого?.. а?.. чем она волнуется?..

Обманом, одним только обманом, а в Петербурге-то, в Петербурге, — просто любо смотреть... Взгляните, например, на Семена Ивановича, посмотрите-ка, с какою самодовольною улыбкою пробирается он к другу своему Петру Петровичу, живущему на Петербургской стороне. — Вот скрипнула дверь в комнате Петра Петровича, — входит Семен Иванович и весь в попыхах бросается к нему на шею. Жена, теща, дети Петра Петровича стоят на пороге, недоумевая о причине восторга Семена Ивановича. — Друг, дружище, — говорит он наконец. — Поздравляю, от чистого сердца поздравляю, я думаю, ты, брат, и не ожидал такого благополучия? — «Что, что такое?» — робко и едва внятно произносит изумленный Петр Петрович. — Как! да ты разве не знаешь? — продолжает его приятель, — ведь его превосходительство назначил тебе награждение, да еще приказал написать благодарность... — «Что ты...» — Ей-богу, провались я сквозь землю, если это не правда... — Петр Петрович, его жена, дети бросаются друг к другу в объятия; — раздается крик, визг, писк, — на это Семен Иванович, подпершись в бока, отвечает сначала ненстойвым хохотом, а потом словами: «Полноте, полноте! ведь я вас надул, разве не знаете, что сегодня первое апреля?» (6—7).

Фраза: «Мы не интриганты и, смеем уверить, гордимся этим» («Первое апреля», стр. 9) повторяется много раз в «Двойнике» Достоевского, начиная с главы II.

«Человек я маленький, сами вы знаете; но, к счастью моему, не жалею о том, что я маленький человек. Даже напротив, Крестьян Иванович; и чтоб все сказать, я даже горжусь тем, что не большой человек, а маленький. Не интригант, — и этим тоже горжусь»¹.

«Вот, господа, мои правила: не удастся — креплюсь, удастся — держусь и во всяком случае никого не подкапываю. Не интригант — и этим горжусь»².

«...Да, впрочем, что ж полководцы? А вот я сам по себе, да и только, и знать никого не хочу, и в невинности моей врага

¹ Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 1, Гослитиздат, 1956, стр. 220.

² Там же, стр. 231.

презираю. Не интригант и этим горжусь. Чист, прямодушен, опрятен, приятен, незлобив...»¹.

«Ложного-то хвастовства и стыда вы в нас не найдете, а признаемся вам теперь во всей искренности. Дескать, вот оно как, обладаем лишь прямым и открытым характером, да здравым рассудком; интригами не занимаемся. Не интригант, дескать, и этим горжусь, — вот оно как!.. Хожу без маски между добрых людей...»².

«То есть я хотел только сказать, Антон Антонович, что я иду прямым путем, а окольным путем ходить презираю, что я не интригант и что сим, если позволено только будет мне выразиться, могу весьма справедливо гордиться...»³

Об альманахе «Первое апреля» «Отечественные записки» (1846, т. 45, кн. 2, апрель. Библиографическая хроника, русская литература, стр. 87) отзывались так: «Вся эта книжка не больше как болтовня, но болтовня живая и веселая, местами даже лукавая и злая». И далее для образчика прозы приводились написанные Н. А. Некрасовым анекдоты о Шевыреве («Пушкин и ящерицы»), о К. Аксакове и рассказ о покупке дома Погодиным-Бедриным, Ведриным⁴.

В том же альманахе «Первое апреля» Некрасов, Григорович и Достоевский совместно написали «фарс совершенно неправдоподобный, в стихах, с примесью прозы»: «Как опасно предаваться честолюбивым снам». Этот коллективный фарс был напечатан в альманахе «Первое апреля» как «соч. гг. Пружинина, Зубоскалова, Белопяткина и К^о» (81—128). Имена авторов его были впервые раскрыты К. И. Чуковским⁵, которому в бумагах Некрасова среди стихов попался листок со стихами:

Лещ, конечно, отличная вещь.
Но есть вещи лучше леща...

(эти строки входят в первую стихотворную главу фарса «Как опасно предаваться честолюбивым снам»). Так удостоверяется принадлежность Некрасову стиховой части этого фарса. Еще более любопытной оказалась деловая запись на том же листке, на котором были две стихотворных строчки о леще:

«За честол[юбивые] сны
Григор. 50
Дост. 25»

Это, очевидно, гонорарные расчеты за повесть «Как опасно предаваться честолюбивым снам». Следовательно, выясняется

¹ Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 1, Гослитиздат, 1956, стр. 268—269.

² Там же, стр. 365.

³ Там же, стр. 283.

⁴ См. проф. Евг. Бобров, Литература и просвещение в России XIX в. Материалы, исследования и заметки, Казань, 1902, т. II, стр. 183—185.

⁵ К. И. Чуковский, Незвестное произведение Ф. М. Достоевского, «Жизнь искусства», 1922, № 2, стр. 5—6.

объем участия Григоровича и Достоевского в работе над составлением альманаха «Первое апреля». Сведения об этом были известны и раньше: они содержались в «Воспоминаниях» Д. В. Григоровича¹ и в письмах Ф. М. Достоевского к брату², хотя не все в этих сообщениях совпадало.

Если вникнуть в количественное соотношение гонораров (50 р. — Григоровичу и 25 — Достоевскому) двух соавторов Некрасова как редактора и составителя альманаха, а также как «сочинителя» стихотворных отрывков повести, то становится вероятным предположение, что написанная Григоровичем часть этого произведения была значительно больше, чем принадлежавшая перу Достоевского.

К. И. Чуковский на основании стилистических признаков пытался доказать, что только шестая глава — продукт творчества Достоевского, а остальное сочинено Григоровичем. Он сделал ряд сопоставлений фразеологии и общей манеры построения и движения речи в шестой главе со стилем «Двойника» и «Бедных людей», особенно подчеркивая типичный для системы изложения в этих двух произведениях Достоевского прием настойчивого, назойливого повторения одних и тех же слов, выражений, оборотов («Вот она штука-то какая! А поди-ка сунься в Костромскую, в Ярославскую... Ух! шельма на шельме! Всякий мужик туда же грамоте знает, и на каждом синий армяк... на каждом на шельмце-то синий армяк, вот оно что, вот она штука-то какая, вот она штука-то какая!»).

Т. Хмельницкая, автор статьи «Коллективный фельетонный «фарс» Некрасова, Достоевского и Григоровича»³ пришла к выводу, правда, слишком общего характера, но, во всяком случае, далеко не совпадающему с мнением К. И. Чуковского:

«...Можно говорить только о преобладании того или иного из соавторов в разных главах повести... нельзя сказать, чтобы участие Достоевского ограничивалось только написанием шестой главы. Некоторые ситуации, например, появление вора, на глазах у хозяина и кухарки крадущего вещи, с небольшими вариантами использовано Достоевским в его собственной повести «Честный вор»⁴.

Вообще же, по мнению Т. Хмельницкой, «яснее всего в коллективной вещи проступает не преобладание какого-нибудь из соавторов, а откровенная установка их всех на Гоголя.

¹ Д. В. Григорович, Литературные воспоминания, под редакцией В. Л. Комаровича, изд. «Academia», Л. 1928, стр. 123—124.

² См. Письма Ф. М. Достоевского к разным лицам, под редакцией О. Миллера (см. Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. I, СПб., 1883, стр. 39—40, 42).

³ См. «Фельетоны сороковых годов» под редакцией Ю. Г. Оксмана, изд. «Academia», М.—Л. 1930. Приложение, стр. 352 и след.

⁴ «Фельетоны сороковых годов», стр. 366.

Фарсовость и неоднородность повествования подчеркивались только стихами, игравшими роль вставных куплетов, шутливых иллюстраций наравне с картинками — этим неизбежным компонентом стихового фельетона и физиологического очерка в 40-х годах. Стихи совершенно свободно вынимаются; без них повесть была бы единее. Они куплетно перебирают или, вернее, перебивают все ее мотивы, предвосхищая последующее повествование, как бы аккомпанируя рассказу. Так вещь открывается своего рода увертюрой, стиховым описанием сна Петра Ивановича, несколько не совпадающего с прозаическим сном, описанным в третьей главе. Так пародия на монолог Демона в устах Петра Ивановича предшествует его прозаической перебранке с женой, где весь комизм в некрасноречивости героя, а бранчливые тирады Федосьи Карповны почти дословно совпадают с тирадами Прасковьи Осиповны, супруги Ивана Яковлевича, цирюльника из гоголевского «Носа». Игра на несовпадениях стиха и прозы и на подчеркнуто-искусственных переходах и связках коллективного конферансье вносит в повесть водевильно-действенные моменты»¹.

Эти рассуждения, наблюдения и обобщения очень общи. Неясен и термин (а может быть и образ): «коллективный конферансье». Что такое — «подчеркнуто-искусственные переходы и связки коллективного конферансье», — бог весть.

При попытках стилистически расчлнить состав и структуру сложной композиции коллективно созданного литературного произведения чрезвычайно важно знать или определить приемы и способы соавторства. Так, прежде всего встает вопрос, как осуществляется и понимается «коллективность» творческого процесса, начинающая у нас в своеобразной форме интенсивно развиваться с 40-х годов XIX века, — путем ли общей совместной работы над всеми элементами и композиционными частями целого или — после обсуждения целостной конструкции сочинения — путем сочетания самостоятельно написанных частей (или глав) литературного произведения. По отношению к «фарсу» «Как опасно предаваться честолюбивым снам» этот вопрос частично решается изучением соотношения и связи стиховых и прозаических отрывков в его структуре. Стихотворные части, то охватывающие целую главу (напр., первую и восьмую — заключительную), то образующие концовку главы (напр., в главе третьей), то составляющие ее зачин или начало (напр., в главе пятой), то внедряющиеся в ее середину или сердцевину (как в той же пятой главе, а также в седьмой главе), — явно принадлежат одному автору, а именно Н. А. Некрасову. Тут и его водевильный стиль (напр. в главе VIII, в заключительном аккорде:

¹ «Фельетоны сороковых годов», стр. 367.

Корабль, обуреваемый
 Волнами, — жизнь моя!
 Судьбою угнетаемый,
 В отставку подал я...
 Почетные регалии,
 Доходные места,
 Награды — и так далее
 Все прах и суета!..
 Есть случай к покровительству!
 Тотчас же полечу
 К его превосходительству
 Ивану Кузьмичу —
 Поздравлю с именинами...
 Решится, может быть,
 Под разными причинами
 Блохова удалить
 И мне с приличным жительством
 Его местечко дать...
 Не нужно покровительством
 В наш век пренебрегать!) —

и его повествовательно-юмористический стиль, обычно с яркой пародической окраской (то вызывающей представление о балладном стиле Жуковского, то о стиле лермонтовского «Демона», то о лирико-эпическом стиле Я. Полонского).

Вот пародия на балладный стиль Жуковского в первой главе фарса «Как опасно предаваться честолюбивым снам»:

Всех величем своим устранив,
 На минуту вздремнуть захотел
 И у зеркала (был он плешив)
 Снял парик и... как смерть побледнел!
 Где была лунолицая плешь,
 Там густые побеги волос,
 Взгляд убийственно нежен и свеж
 И короче значительно нос...
 Постоял, постоял — и бежать
 Прочь от зеркала, с бледным лицом...
 Вот зажмурясь подкрался опять,
 Посмотрел... и запел петухом!
 Ухвативши себя за бока,
 Чуть касаясь ногами земли,
 Принялся отдирать трепака...,
 Ай лю-ли! ай лю-ли! ай лю-ли!
 Ну узнай-ка теперича нас.
 Каково? каково? каково?

(Ср. также стиль заключительных стихов в третьей главе).
 Вот — пародия на лермонтовского «Демона»:

Клянусь звездой полуночной
 И генеральскою звездой,
 Клянуся пряжкой беспорочной
 И не безгрешною душой!
 Клянусь изрядным капитальцем,
 Который в службе я скопил,
 И рук усталых каждым пальцем,
 Клянуся бочкою чернил!..
 Отрекся я соблазнов света,

Отрекся я от дев и жен,
И в целом мире нет предмета,
Которым был бы я пленен!..

и т. д.

Вот в той же главе — пародия на «Встречу» Я. Полонского («Вчера мы встретились: она остановилась»):

Они молчали оба... Грустно, грустно
Она смотрела. Взор ее глубокий
Был полон думы. Он моргал бровями
И что-то говорить хотел, казалось,
Она же покачала головой
И палец наложила в знак молчанья
На синие трепещущие губы...
Потом пошли домой все так же молча,
И было в их молчанье больше муки
И страшного мученья, чем в рыданиях,
С которыми бросаем горсть земли
На гроб того, кто был нам дорог в жизни,
Кто нас любил, быть может...

Таким образом, здесь стихотворные части, несмотря на их разностороннюю пародическую направленность, явно выделяются как продукт творчества одного автора — Н. А. Некрасова. Следовательно, отрывки или куски текста заготавливались индивидуально, а потом уже сшивались или спаивались. Но отсюда еще очень далеко до заключения, что все прозаические главы были поделены между двумя остальными авторами — Григоровичем и Достоевским. Ведь и сам Н. А. Некрасов упражнялся в разных жанрах художественной прозы. Прозаические стили Григоровича и Некрасова в 40-е годы были довольно близки друг к другу — при наличии некоторых существенных различительных индивидуальных примет. Ранний же стиль Достоевского характеризуется чрезвычайно ярко выраженными индивидуальными признаками. Эти признаки ощутительно дают себя знать в главах третьей и шестой фарса о честолюбивых снах. Вместе с тем совершенно ясно, что распределение авторских обязанностей производилось не по главам, так как стихотворные отрезки Н. А. Некрасова включались в строй разных глав. На этом основании возникает не лишнее вероятия предположение, что и прозаические главы могли быть составлены из частей, написанных разными авторами. Однако нет никаких свидетельств и доводов в пользу того мнения, что писательская работа осуществлялась непосредственно и одновременно двумя или тремя соавторами. Можно говорить о последовательной спайке частей, написанных разными авторами. Остается открытым вопрос о деятельности редактора, осуществлявшего монтаж и спайку частей.

Так, не только в первой (стихотворной), но и во второй (прозаической) главе участие Ф. М. Достоевского трудно предполагать. Оно ни в чем не выражается. Напротив, во второй главе очень реально выступают черты раннего стиля Григоровича.

Но между стилем третьей и стилем шестой главы повести есть прямые соответствия.

В третьей главе: «Сон причудлив и странно жесток. Часто после великолепной перспективы всего, чем со временем должна увенчаться благонамеренность, человеку, как бы он ни был добродетелен, вдруг, ни с того, ни с другого, что-нибудь такое приносится, чего он никак не может пропустить, не закричав тотчас же, что он в штрафах и под судом не бывал, и никаких мыслей, противных правилам нравственности, в душе не питал...» (94).

В главе шестой: «Что ж? служил я не хуже других, не хуже других, сударь ты мой, в штрафах и под судом не бывал» (114).

Вместе с тем в способах изображения сонного лепета Петра Ивановича (в главе третьей) наблюдаются поразительные черты сходства между стилем «Двойника» Достоевского, с одной стороны, и стилем передачи мыслей Петра Ивановича в главе шестой.

Вот — иллюстрация:

«Испуганный, он поспешил залепетать, что он ничего, человек женатый, и в правилах тверд, что, впрочем, он никаким оружием владеть не умеет, потому что французского блестящего образования с фехтованиями, танцами и всякими модными пустыми затеями, развращающими, ко всеобщему прискорбию, нынешних молодых людей, не получил, и даже не жалел о том, ибо, благодаря бога, родился в такой стране, где и без шарканья по паркетам, одною благонамеренностью и честным трудом, даже при посредственном достатке, можно приобрести всеобщее уважение; а что, впрочем, он опять-таки ничего, идет своей дорогой, и просит только не мешать ему идти своей дорогой, так он и пройдет» (98).

Для общего сопоставления со стилем речи Петра Ивановича (в шестой главе) — достаточно привести такие примеры из «Двойника» Достоевского:

«— Так ли, впрочем, будет все это, — продолжал наш герой, выходя из кареты у подъезда одного пятиэтажного дома на Литейной, возле которого приказал остановить свой экипаж, — так ли будет все это? Прилично ли будет? Кстати ли будет? Впрочем, ведь что же, — продолжал он, подымаясь на лестницу, переводя дух и сдерживая биение сердца, имевшего у него привычку биться на всех чужих лестницах, — что же? ведь я про свое, и предосудительного здесь ничего не имеется... Скрываться было бы глупо. Я вот таким-то образом и сделаю вид, что я ничего, а что так, мимоездом...»¹.

Ср. в несобственно прямой речи автора, имитирующей внутренний монолог Голядкина:

«Дело в том, что он находится теперь в весьма странном, чтоб не сказать более, положении. Он, господа, тоже здесь,

¹ Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 1, Гослитиздат, 1956, стр. 215.

то есть не на бале, но почти что на бале; он, господа, ничего; он хотя и сам по себе, но в эту минуту стоит на дороге не совсем-то прямой; стоит он теперь, — даже странно сказать, — стоит он теперь в сенях, на черной лестнице квартиры Олсуфья Ивановича. Но это ничего, что он тут стоит; он так себе. Он, господа, стоит в уголку, забившись в местечко хоть не потеплее, но зато потемнее... Он, господа, только наблюдает теперь; он, господа, тоже ведь может войти... почему же не войти? Стоит только шагнуть и войдет, и весьма ловко войдет»¹.

Вот — несколько сопоставлений фраз, конструкций, оборотов, общей манеры выражения из третьей главы фарса «Как опасно предаваться честолюбивым снам» и из «Двойника» Достоевского.

«...И без шарканья по паркетам, одною благонамеренностью и честным трудом, даже при посредственном достатке, можно приобрести общее уважение» («Первое апреля», 98).

«...В большом свете, Крестьян Иванович, нужно уметь паркеты лощить сапогами... (тут господин Голядкин немного пришаркнул по полу ножкой)...» («Двойник», 219).

Ср. также: «Есть люди, которые не видят прямого человеческого назначения в ловком умении лощить паркет сапогами» («Двойник», 230).

«...Впрочем, он никаким оружием владеть не умеет, потому что французского блестящего образования с фехтованиями, танцами и всякими модными пустыми затеями, развращающими, ко всеобщему прискорбию, нынешних молодых людей, не получил и даже не жалел о том».. («Первое апреля», 98).

«...А я этому не учился, Крестьян Иванович, хитростям этим всем я не учился... В этом, Крестьян Иванович, я полагаю, оружие; я кладу его, говоря в этом смысле. — Все это господин Голядкин проговорил, разумеется, с таким видом, который ясно давал знать, что герой наш вовсе не жалеет о том, что кладет в этом смысле оружие и что он хитростям не учился, но что даже совершенно напротив» («Двойник», 219).

«...И теперь ничего! — девушка в шапке, да притом и не дурная собой, — весьма и весьма ничего!» («Первое апреля», 96). Ср. также: «Испуганный, он поспешил залепетать, что он ничего, человек женатый, в правилах тверд» (98).

« — Я, я ничего — шептал он через силу, — я совсем ничего» («Двойник», 214).

«...А что, впрочем, он опять-таки ничего, идет своей дорогой, и просит только не мешать ему идти своей дорогой, так он и пройдет» («Первое апреля», 98).

« — Я хочу сказать, Крестьян Иванович, что я иду своей дорогой, особой дорогой, Крестьян Иванович. Я себе особо и, сколько мне кажется, ни от кого не завишу. Я, Крестьян Иванович, тоже гулять выхожу» («Двойник», 218).

¹ Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. I, Гослитиздат, 1956, стр. 239—240.

Ср. также: «...Дорога моя отдельно идет, Крестьян Иванович. Путь жизни широк» (там же).

Не менее характерны приемы изображения неожиданно контрастных действий и мыслей героя.

Например, в «Двойнике»: «...В два шага очутился он у двери и уже стал отворять ее. — «Идти или нет? Ну, идти или нет? Пойду... отчего же не пойти? Смелому дорогу везде!».

«— Обнадежив себя таким образом, герой наш вдруг и совсем неожиданно ретировался за ширмы. «Нет, — думал он, — а ну как войдет кто-нибудь? Так и есть, вошли; чего ж я зевал, когда народу не было? Этак бы взять да и проникнуть!.. Нет, уж что проникнуть, когда характер у человека такой! Эка ведь тенденция подлая! Струсил, как курица. Струсить-то наше дело, вот оно что! Нагадить-то всегда наше дело: об этом вы нас и не спрашивайте. Вот и стой здесь, как чурбан, да и только!.. Не пойти ли домой? Черти бы взяли все это! Иду, да и только!» Разрешив таким образом свое положение, господин Голядкин быстро подался вперед, словно пружину какую кто тронул в нем... потом... потом... тут господин Голядкин позабыл все, что вокруг него делается, и прямо, как снег на голову, явился в танцевальную залу» («Двойник», 241—242).

Ср. «Когда опомнился он, был уже двенадцатый час. «Поздно! — сказал он себе с тайной радостью. — Видно, уже завтра!» — и в ту же минуту схватил шапку, надел шинель и калоши и выбежал на улицу» («Первое апреля», 119).

Можно, конечно, предположить, что рука каждого из основных авторов альманаха оставляла свой след на стиле, а может быть, и на композиции даже отдельных частей коллективно созданных сочинений (см., например, следы стиля Достоевского в изображении гнева Федосьи Карповны на мерзавку — любовницу Петра Ивановича в конце пятой главы). Целое могло составляться не только посредством сшивания индивидуально приготовленных значительных отрезков, но и посредством последующей совместной работы над одними и теми же строками и страницами текста. Вполне допустима мысль и о многослойном комплексном способе подготовки произведения: один автор мог протиснуть пером по тексту, написанному другим. Во всяком случае, договоренность о приемах сцепления отдельных частей, принадлежащих перу разных авторов, должна была быть.

Однако наглядно и непосредственно индивидуальный стиль Достоевского дает себя знать лишь в третьей и шестой главах повести «Как опасно предаваться честолюбивым снам». В сущности, здесь в зародыше обнаруживаются основные черты стиля «Двойника», а отчасти и других рассказов Достоевского из чиновничьего быта. Например, очень характерны для разговорного стиля Достоевского, а также для внутренних монологов его героев каламбурные перерывы и переосмысления слов.

В главе шестой фарса «Как опасно...», в внутреннем монологе Петра Ивановича: «Ведь вот, будь немецкая фамилия, хоть подобие немецкой фамилии будь... а то — Блинов! На вот тебе в самый рот — блинов! горячих блинов! Подавись!..» («Первое апреля», 116).

Ср. в «Двойнике» — в разговоре Голядкина с Крестьяном Ивановичем:

«— Скажите мне, пожалуйста, где вы живете теперь?»

— Где я живу теперь, Крестьян Иванович?

— Да... я хочу... вы прежде, кажется, жили...

— Жил, Крестьян Иванович, жил, жил и прежде. Как же не жить! — отвечал господин Голядкин, сопровождая слова свои маленьким смехом и немного смутив ответом своим Крестьяна Ивановича»¹.

Уточнение и утончение приемов и принципов анализа и опознавания индивидуальных стилей русского литературного искусства должно помочь определению доли и характера участия отдельных писателей в типичных для русской художественной литературы, начиная с первых десятилетий XIX века, сочинениях, писанных совместно двумя, тремя (и больше) авторами. Например, в настоящее время «Нравоучительные четверостишия», считающиеся — согласно свидетельству А. Н. Вульфа (сообщенному М. И. Семевским — «Русский архив», 1867, стб. 741) — плодом совместного творчества Н. М. Языкова и А. С. Пушкина² и представляющие собой пародии на «Апологи» И. И. Дмитриева, в количестве одиннадцати стихотворений печатаются как среди стихотворений Языкова, так и в собрании сочинений Пушкина. Лишь одно из таких четверостиший «Удел гения» признается в соответствии с автографом (в письме Языкова к Пушкину от 19 августа 1826 г.) несомненным единоличным произведением Языкова. Таким образом, в собрании стихотворений Языкова печатается уже не 11, а 12 нравоучительных четверостиший. Никакой попытки разобраться в вопросе, что же в этих пародиях пушкинского и что языковского, не было. Это обстоятельство нисколько не мешает одним (напр., Н. О. Лернеру) считать, что «их нельзя совсем отнять у Языкова, но пушкинского в них гораздо более, чем языковского»³, а другим (напр., М. К. Азадовскому) — утверждать, что «едва ли здесь может идти речь о коллективном творчестве в полном смысле этого слова. Во всяком случае, несомненное участие Пушкина в этом деле было настолько слабым, что Языков ни разу не усомнился ни в своем праве на авторское распоряжение этими пьесами,

¹ Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 1, Гослитиздат, 1956, стр. 226.

² «Пародии эти сочинены были среди шуток Языковым вместе с Пушкиным в бытность их обоих летом 1826 г. в Тригорском», Н. О. Лернер, Из поэтического наследия Пушкина, «Северные записки», 1913, IV, стр. 116.

³ Там же, стр. 117.

ни в своей ответственности за них»¹. Только тщательный историко-стилистический анализ этих четверостиший может привести к конкретному и точному ответу на вопрос об их авторстве и характере, а также степени возможного соавторства.

Таким образом, проблема литературного авторства только на базе теории и истории стилей литературы может получить то освещение, которое непосредственно углубляет и расширяет понимание процесса историко-литературного развития. Если относиться к постановке и разработке этой проблемы не в чисто формальном плане — поисков имени автора, а связывать с ее решением раскрытие закономерностей развития литературы, — то в плане теории и истории литературных стилей определение автора означает одновременно и открытие его имени, и характеристику стиля исследуемого анонимного или псевдонимного произведения, и оценку места в роли его в общей системе индивидуального стиля этого автора в его историческом движении, и включение нового словесного объекта в закономерную цепь развития стилей соответствующей национальной художественной литературы.

Вот почему в настоящее время, — наряду с углубленным исследованием стилистических систем индивидуально-художественного литературного творчества в их историческом движении на основе анализа таких словесных структур, принадлежность которых тому или иному писателю не вызывает сомнений, — необходимо широко развернуть историко-стилистическое изучение анонимных и псевдонимных произведений — с целью сопоставления их структурных качеств с индивидуальными стилями современных им писателей. В результате планомерного обследования анонимной литературы XVIII и XIX веков история стилей русской художественной литературы может раскрыться с новых сторон. На этом пути исследователя, несомненно, ждут новые открытия, которые способны внести существенные изменения в наши знания о составе и объеме сочинений крупнейших русских писателей. Все эти и другие соображения, изложенные в предшествующих главах, послужили отправной точкой и вместе с тем ориентиром в моих поисках неизвестных произведений Карамзина, Пушкина, Гоголя, Достоевского и других писателей XIX века.

¹ Н. М. Языков, Полн. собр. стихотворений. Редакция, вступительная статья и комментарии М. К. Азадовского, «Academia», 1934, стр. 763.